

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLYI VA O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI**

SOTIMBOY TURSUNBOYEV

JAHON TEATRI TARIXI
(G‘arbiy Ovro‘po va AQSH teatri)

*O‘zbekiston Respublikasi Oliy va o‘rta maxsus ta‘lim vazirligi
tomonidan o‘quv qo‘llanma sifatida tavsiya etilgan*

TOSHKENT—2008

S.Tursunboyev. Jahon teatri tarixi. T., «Fan va texnologiya», - 2008, 276 bet.

Qoʻllanmada Ovroʻpo teatrining antik davrdan XXI asrgacha boʻlgan ikki yarim ming yillik tarixi bayon qilingan. Unda qadimgi yunon fojjanavislaridan boshlab keyingi davrlar Ovroʻpo teatri rivojida muhim oʻrin tutgan dramaturglar, aktyor va rejissorlar ijodi, turlicha badiiy uslublar, ijodiy maktablar va ularning oʻziga xos xususiyatlari atroflicha tahlil etilgan.

Oʻquv qoʻllanma sanʼat, madaniyat, maʼrifat oliy oʻquv yurtlari talabalari uchun moʻljallangan. Ayni chogʻda u teatr ijodi bilan shugʻullanuvchi barcha yoʻnalishdagi mutaxassis yoshlar uchun qimmatli manba boʻlib xizmat qilishi mumkin.

Masʼul muharrir: **H.IKROMOV** — Oʻzbekistonda xizmat koʻrsatgan yoshlar murabbiysi, professor

Taqrizchilar: **T. BAYANDIYEV** — sanʼatshunoslik fanlari doktori, Oʻzbekistonda xizmat koʻrsatgan yoshlar murabbiysi;
E. MUXTOROV — sanʼatshunoslik fanlari doktori, Respublika sanʼatshunoslik ilmiy tadqiqot institutining katta ilmiy xodimi

ISBN 978-9943-10-127-2

© «Fan va texnologiya» nashriyoti, 2008-y.

SO'Z BOSHI

G'arbiy Ovro'po teatr san'ati jahon badiiy madaniyati tarixida alohida o'rin tutadi. Dastlab qadimgi yunonlar zamonida dunyoga kelgan bu san'at keyinchalik G'arbning boshqa mamlakatlarida rivoj topib, yigirma besh asrdan buyon xalq xizmatida bo'lib keladi.

Sharqda yaratilgan noyob badiiy yodgorliklar ovro'poliklarning madaniy takomiliga hissa bo'lib qo'shilgani kabi, G'arbda dunyoga kelgan san'at namunalari ham Sharq xalqlarining ma'naviy hayotida nufuzli o'rin tutib keladi. Alisher Navoiydek ulug' siymolar yaratgan asarlar o'zining yuksak insonparvarlik g'oyalari bilan G'arb xalqlariga yaqin bo'lganidek, Shekspir va Molyer singari buyuk qalam ahillarining ijodi ham Sharq xalqlari uchun qadrlidir.

Yirik milliy teatrlar qatori o'zbek teatri tarixini ham g'arblilik dramaturglarning asarlarisiz to'laligicha tasavvur etib bo'lmaydi, albatta. O'zbek teatri ilk rivojlanish bosqichidayoq G'arb mumtoz dramaturgiyasiga murojaat etdi va bugungi kunda ham uning repertuaridan bunday asarlar doimiy ravishda o'rin olib keladi. G'arb dramaturgiyasi asarlarini o'zbek tiliga tarjima qilishda Cho'lpon, Oybek, Maqsud Shayxzoda, G'afur G'ulom, Uyg'un, Asqad Muxtor, Turob To'la, Hamid G'ulom, Erkin Vohidov singari so'z ustalari faol ijodiy izlanishlar olib bordilar.

O'zbek teatri G'arb mumtoz dramaturgiyasi asarlariga ilk bor 1921-yili murojaat etgan. O'shanda shoir Xurshid (Shamsiddin Sharafiddinov) tarjimasida Fridrix Shillerning «Makr va muhabbat», «Qarqochilar» asarlari qo'yilgan edi. Keyinroq Molyer, K. Go'ldfoni, Lope de Vega asarlari qo'yiladi. 1935-yili shoir Cho'lpon tarjimasida M. Uyg'un tomonidan V. Shekspirning «Hamlet» tragediyasi qo'yiladi. Bosh rolda Abror Hidoyatov bilan bu spektakl o'zbek teatri tarixida muhim voqeaga aylandi. 1941-yili G'afur G'ulom tarjimasida M. Uyg'un tomonidan Shekspirning «Otello» asari sahnalashtiriladi. San'atsevar inson borki, Otello deganda ko'z o'ngida avvalo, Abror Hidoyatov siymosi gavdalanadi. Bu rol jahon sahna shekspirnomasi tarixida mo'tabar sahifa ochgan ijod namunasi bo'lib qoldi.

A. Hidoyatovgina emas, shu qatori Shukur Burxonov, Sora Eshonto'rayeva, Olim Xo'jayev, Nabi Rahimov kabi san'atkorlar

G'arb mumtoz asarlarida o'zlarining ko'plab eng sevimli obrazlarini yaratganlar.

Bo'lg'usi san'atkorlar san'at o'quv yurti ostonasini xatlab o'tib mutaxassislik fanlaridan mashg'ulot va dastlabki mashqlarini boshlar ekanlar, shu damdan buyuk aktyorlar iste'dodini sinovdan o'tkazgan Hamlet, Romeo, Julyetta singari qahramonlar timsollarini yaratish ezgu-niyati bilan yashay boshlaydilar. Bu niyatga ins-titut dargohida G'arb dramaturgiyasi va teatrini o'rganish, ularda ifoda etilgan umuminsoniy g'oya va ezgu intilishlarni o'zlarida singdirish orqali erishishlari mumkin.

Xorijiy teatr tarixi Respublikamiz san'at va madaniyat o'quv yurtlarida ko'p yillardan buyon mutaxassislikka oid fanlardan biri sifatida o'qitib kelinadi. Lekin ushbu fan bo'yicha maxsus qo'llanmalar o'zbek tilida faqat Istiqlol yillaridagina yaratila boshlandi. 1997-yili «O'qituvchi» nashriyotida chop etilgan «Xorijiy teatr tarixi» kitobi ana shunday qo'llanmalarning dastlabkisi bo'ldi. Mazkur qo'llanma 1981-yilda «Просвещение» (Москва) nashriyotida chop etilgan to'rt jildlik kitobning birinchi jildi asosida tayyorlangan edi. Shundan so'ng o'sha to'rt jildlikning yirik teatrshunos olimlar — prof. G. N. Boyadjiyev, A. G. Obrazsova va boshqalar tahriri va muallifligi ostida nashr etilgan uch jildi asosida «Xorijiy teatr tarixi» kitobining ikkinchi jildi yaratildi. 2001-yili esa «Xorijiy teatr tarixi»¹ ning antik davrdan Ma'rifatparvarlik davrigacha bo'lgan xrestomatiyasi chop etildi.

Oliy o'quv yurtlari talabalari uchun mo'ljallangan ushbu qo'llanma shu nashrlar asosida paydo bo'ldi. Mazkur qo'llanma yuqorida qayd etilgan kitoblardan Ovro'po teatri tarixining teatr san'ati paydo bo'lgan davrdan to XX asr oxiriga qadar bo'lgan barcha asosiy bosqichlarini bir kitob doirasida qamrab olishi va tahlil etishga qaratilganligi bilan ajralib turadi.

Qo'llanma yetti bo'limdan iborat: Antik teatr, Uyg'onish davri va XVII asr klassitsizm teatri, Ma'rifatparvarlik davri teatri, XIX asrning birinchi yarmi va o'rtalarida G'arbiy Ovro'po teatri, XIX asr oxiri va XX asr boshlarida G'arbiy Ovro'po teatri, 1917–1945-yillarda G'arbiy Ovro'po mamlakatlari va AQSH teatri hamda 1945–2000-yillarda G'arbiy Ovro'po mamlakatlari va AQSH teatri.

¹ «Xorijiy teatr tarixi», 1-jild. «O'qituvchi» nashriyoti, 1997-y. 2-jild, Abu Ali ibn Sino nomidagi «Tibbiyot» nashriyoti, 1999-y. (qayta ishlovchi va tarjimon — S. Tursunboyev); S. Tursunboyev «Xorijiy teatr tarixi» — xrestomatiya. O'zbekiston Respublikasi Madaniyat ishlari vazirligi, Istiqbolni belgilash, uslubiyot va axborot Respublika markazi, 2001-y.

Mazkur qo‘llanma talabalarni o‘z kasbining ustasi, ma‘naviy yetuk mutaxassislar tarzida yetishtirishdek tarbiyaviy vazifa ko‘zda tutilgan holda tuzildi. Unda G‘arb teatrining boy xazinasidan ijodi jahon miqyosida tan olingan ijodkorlarning faoliyatlari hamda ularning bo‘lg‘usi san‘at mutaxassisida uning kasbiy takomiliga bevosita ta‘sir ko‘rsatuvchi, bugungi kun sahna amaliyoti uchun zarur va milliy istiqloq mas‘uliyatini talablariga javob beruvchi sara asarlari tanlab olinib tahlil etildi.

Qo‘llanmadan o‘rin olgan materiallarni samarali o‘zlashtirish yo‘llari ham izlandi, ya‘ni o‘quvchida san‘at hodisalariga nisbatan mustaqil yondashuv ehtiyojini tug‘dirishga harakat qilindi: masalan, har bir mavzu tahlilidan so‘ng nazorat savollari berildi. O‘quvchi mavzu tahlili bilan tanishgach, shu haqda mustaqil fikrlash, xulosalar chiqarishga da‘vat etuvchi savollarga duch keladiki, oqibat natijada bu materialni faol o‘zlashtirishga olib keladi.

Qo‘llanmada ko‘zda tutilgan bo‘limlar tahlilidan so‘ng G‘arb dramaturgiyasidan o‘zbek sahnasida qo‘yilgan asarlar haqida ma‘lumotnoma ilova qilindi. Undan o‘quvchilar qaysi asar qachon qaysi teatrdan sahnalashtirilgan, tarjimoni, rejissori kim, asosiy rollarni qaysi aktyorlar ijro etgan degan savollarga to‘la-to‘kis javob topishlari mumkin. Ma‘lumotnoma mustaqil ilmiy ish, ma‘ruzalar tayyorlashda, talabalarining mustaqil izlanishlarida alohida ahamiyat kasb etishi mumkin.

«Xorijiy teatr tarixi» qo‘llanmasining kollejlilar uchun 2005 yili «Turon-Iqbol» nashriyotida chop etilgan nusxasi san‘at va madaniyat yo‘nalishi mutaxassisligi bo‘limlarida zarur qo‘llanma-darslik tarzida qabul qilindi. Oliy o‘quv yurti talabali uchun mo‘ljallangan hozirgi nusxa tubdan qayta ko‘rib chiqildi. Birinchidan kollejlilar talabalari uchun unchalik ahamiyatli bo‘lmagan ba‘zi mavzu va san‘atkorlar ijodi yangi nusxadan o‘rin oldi. Ikkinchida, jahon dramasi va teatri rivojiga alohida hissa qo‘shgan Shekspir, Molyer, Ibsen, brext, O‘Nil singari dramaturglar hamda aktyor va rejissyorlarning ijodlari kengroq tahlil etildi. Nihoyat, nazorat savollari o‘quvchi e‘tiborini nazariy muammolarga qaratish ma‘nosida yangi savollar bilan boyitildi. Bu o‘zgarishlar natijasida 11–12 taqoq atrofida bo‘lgan avvalgi nusxa hajmi biroz kengaydi.

Bulardan tashqari, qo‘llanmada G‘arb ilm-fanida paydo bo‘lgan atamalarining o‘zbekcha muqobilini berish, shuningdek, G‘arb badiiy taraqqiyotining o‘zbek xalqi madaniyati tarixi hamda mustaqil O‘zbekistonning hozirgi kundagi badiiy hayoti bilan bog‘liqlik hodisalariga ham e‘tibor berildiki, bu talabalarni G‘arb dunyosi, xususan uning teatr san‘atiga qiziqishini oshiradi, degan fikrdamiz.

KIRISH

Insoniyatning madaniy taraqqiyoti tarixini antik teatrsiz tasavvur qilib bo'lmaydi. Ma'lumki, antik teatr mazmunan xalq hayoti, uning taqdiri bilan bog'liq ulug'vor g'oyalar teatri sifatida dunyoga kelgan edi. Qadimgi Yunonistonda Esxil, Sofokl, Yevripid, Aristofan, Rimda Plavt va Senekalar yangi sahnaviy shakllar, umumlashgan falsafiy, teran badiiy obrazlar orqali el-yurti jo'shqin sevish, qadrlash e'tiqodlarini tarannum etdilar. Antik dunyodan bizga badiiy ijodning tragediya, komediya janrlariga oid benihoya go'zal, badiiy yuksak adabiy namunalari yetib keldi.

XV asrdan boshlangan Uyg'onish davrida Italiya zaminida antik badiiy ijod an'analari qayta o'zlashtirilib, yangi davr teatriga asos solinadi. Uyg'onish pallasining ilk tragediyalari, komediyalari, drama san'atiga oid nazariy risolalar shu zaminda dunyoga keldi. Biroz keyin Ispaniya teatri va nihoyat, Angliya zaminida Shekspir ijodi misolida Ovro'po teatri o'zining yuqori taraqqiyot bosqichiga ko'tariladi. XVII asr fransuz klassitsizm teatri ham Uyg'onish davri teatri rivojining davomi bo'lib, Ovro'po badiiy ijodiyotida yangi san'at hodisasiga aylandi. Ayni shu davrda fransuz oliy komediyasining asoschisi Molyer ijod qilgan edi.

XVIII asrda teatr xalq madaniy hayotining ajralmas qismiga aylanadi: Angliyada Sheridan, Fransiyada Volter, Didro, Bommarshe, Italiyada K. Goldoni, K. Gotssi, Germaniyada Lessing, Gyote, Shiller ma'rifatparvarlik dramaturgiyasi va estetik tamoyillarining namunaviy asarlarini yaratib, teatr san'atini umumxalq minbariga aylantirish g'oyasini amalda ro'yobga chiqarishga intildilar. Ovro'po mamlakatlari va AQSH teatr san'ati XIX asrda o'z taraqqiyotining yangi sifat bosqichiga ko'tariladi. Teatr bu davrda dastlab Gyugo (Fransiya), Bayron (Angliya), Kleyst (Germaniya) ijodi misolida romantizm, so'ng naturalizm, simbolizm uslublari zaminida voqelikni aks ettirishning yangi va rango-rang ifoda omillari va usullarini o'zlashtirib boradi. M. Meterlink, G. Ibsen, B. Shou, G. Gaupman kabi yirik dramaturglar qatori aktyorlik va rejissorlik san'ati sohasida ham ulkan san'atkorlarning yetishib chiqishi dramaturgiya darajasiga monand yuksak sahna ijodi na-

munalarini yaratish imkonini tug'dirdi.

XX asrda adabiyot va san'at turli falsafiy maktab, siyosiy g'oyalar ta'sirida misli ko'rilmagan yangi va xilma-xil ifoda usullari va shakllari bilan boyiydi. Birinchi jahon urushi mahsuli sifatida Germaniyada tug'ilgan ekspressionizm, B. Brext tomonidan «epik teatr» sistemasining yaratilishi, Fransiyada taraqqiy topgan tafakkur dramasi, Angliyada «alamzada yoshlar» adabiy harakati, italyan neorealizm san'ati, AQSHda Yu. O'Nil, T. Uilyams ijodlari misolida psixologik drama yo'nalishining taraqqiy topishi — bular har bir mamlakat doirasida o'zicha, lekin umumovro'po miqyosida bir-biri bilan o'zaro bog'liqlik kasb etgan ko'p qirrali teatr san'atining ayrim yo'nalishlari, xolos. XX asrda AQSH teatrining Ovro'po teatri taraqqiyoti darajasiga ko'tarilganligi ham alohida diqqatga loyiq holdir. Shu davrda J. Gilgud, L. Olive, Piter Bruk (Angliya); J. Filip, Jan Vilar (Fransiya), J. Streler (Italiya), Elia Kazan (AQSH) kabi yirik aktyor va rejissorlar turlicha yo'nalish va uslublarda ijod qildilar.

Dramaturgiya va sahna san'ati shu darajada rang-barangki, ulardagi badiiy oqimlarni bir-biriga qarama-qarshi qo'yib bo'lmaydi. Shu sababli turli mafkuraviy va badiiy an'analar bilan yo'g'rilgan zamonaviy san'at voqeliklarini aniq tasnif etish ancha mushkul. Ayni zamonda har bir mamlakat teatr san'ati tarixi alohida ko'zdan kechirilganda, ular dramaturgiyasi va teatrining mustaqil va o'ziga xosligi nisbiy ekanligi ham ko'zda tutilishi lozim.

Vaqtlar o'tib bizning kunlar yaqinlashgan sari xorijiy dramaturgiya va teatrning milliy mavzu doirasidagi cheklanganlik jihatlari susaya boradi. Butun olam teatr spektaklining harakat maydoniga, bu olamda yashovchi odamlar taqdirining bir-biriga bog'liqligini anglash tamoyillari ijodiyotning bosh mafkuraviy mezoniga aylanib boradi. G'arbiy Ovro'po va AQSH dramaturglari, sahna ijodkorlari davr ijtimoiy qarama-qarshiliklarini aynan shu nuqtayi nazardan tahlil etib kelmoqdalar.

BIRINCHI BO'LIM

ANTIK TEATR

QADIMGI YUNON TEATRI

Ovro'po zaminidagi eng qadimiy teatr madaniyatini yunonlar va rimliklar yaratganlar. Yunon teatri eramizdan avvalgi V asrda gullab-yashnadi. Rim teatri esa, yunon teatridan keyin paydo bo'ldi va uning gullash davri eramizdan avvalgi III asrning ikkinchi yarmi va II asrga to'g'ri keldi.

San'at bobida bizga antik (qadimgi) davrdan ulkan meros qolgan. Antik olam me'morchiligi, haykaltaroshligi, adabiyoti va san'ati keyingi zamonlarda muttasil o'rganish va ergashish manbayi bo'lib keldi. Uyg'onish davrida, masalan, ilk komediya va tragediyalarni yaratishda antik davr mualliflarining asarlari namuna bo'lib xizmat qildi. Keyingi davrlarda ham G'arbiy ovro'polik dramaturglar (Shekspir, Kornel, Shiller, Gyote) antik davr teatr merosi boyliklariga faol murojaat qilib kelganlar. XX asrda ijod qilgan ko'pgina dramaturglar ham (Gauptman, O'Nil, Sartr, Anuy va boshqalar) antik sujet va obrazlardan barakali foydalanganlar.

XIX—XX asrlar davomida Ovro'po sahnalarida antik dramalar muntazam ravishda ko'rsatilgan va ko'rsatilmoqda.

Antik dramaturglar asarlari sobiq sho'ro tetarlari repertuarida ham keng o'rin tutib kelgan: masalan, 1918-yili Petrogradda Yu. Yuryev tomonidan tashkil etilgan «Fojialar teatri» Sofoklning «Shoh Edip» asari bilan ochilgan, 1957-yili Sh. Rustaveli nomli gruzin teatrida, 1969-yili Hamza nomli O'zbek akademik teatrida yaratilgan «Shoh Edip» spektakllari yirik badiiy voqealarga aylandi.

Ilg'or teatr arboblari antik dramaturgiyaning nimasi qiziqtiradi? Nega qariyb 2500-yil avval yaratilgan asarlarga hanuz murojaat etib kelamiz?

Taraqqiyotning bosh omili shunda ediki, Afina demokratiyasi ziddiyatli va nuqsonli bo'lsa-da, aynan shu demokratik polisda sahlohiyatlarni erkin rivojlantirish imkoni tug'ildi, zotan, fuqarosi o'z davlati doirasida o'zini jamiyatning teng va to'la huquqli a'zosi deb

bilardi. U polis hayoti bilan uzviy bog'liqligini doimo his etar va o'z hukumatining jamiki siyosiy-iqtisodiy ishlarida jon-dili bilan ishtirok etardi.

Zamonning ijtimoiy-siyosiy hayoti bilan bog'liqlik, insonga, uning ma'naviy yetukligiga diqqat-e'tibor, yunon eposi va lirikasining eng yaxshi yutuqlaridan foydalanish — bularning hammasi Afina teatrining ulug'vor g'oyalar va ajib badiiy shakllar teatri bo'lishini belgilab berdi. Zo'rlik va zulmning har qanday ko'rinishiga qarshi norozilik, el-yurti jo'shqin sevish, fuqarolik va insonparvarlik e'tiqodlarini ulug'lash singari g'oyalar taraqqiyparvar insoniyatga uning tarixida hamma zamonlarda hamroh va tushunarli bo'lib kelgan. Shu boisdan ham antik drama qahramonlarining kurashlari, g'am-anduhlari hozirgi tomoshabinlarni ham hayajonga solib keladi.

Hosildorlik ma'budi Dionis sha'niga atalmish marosim, o'yin va qo'shiqlardan qadimgi yunon dramasi tragediya (fojia), komediya va satiralar dramasi iborat uch janr tarkib topgan. Tragediyada Dionis marosimlarining iztirobli, noxushlik jihatlari aks ettirilgan bo'lsa, komediyada kulgili, mazaxomuz jihatlari ifodalangan. Satiralar dramasi o'rta janr hisoblangan.

Yunon tragediyasining kelib chiqishi tragediya va komediya so'zlari orqali ham oydinlashadi. Tragediya so'zi ikki yunon so'zidan tarkib topgan: tragos — «echki» va ode — «qo'shiq», ya'ni «echki qo'shig'i» demakdir. Bu tushuncha yana bir bor Dionisning yo'ldosh va hamrohlari — satirlar echki tuyoqli maxluqlar taxlitida tasavvur etilganligini ko'rsatadi. Komediya so'zi komos va ode so'zlaridan kelib chiqqan. «Komos» — bu Dionis sha'niga atalgan qishloq bayramlarida masxaraboz va qiziqchilarning shirakayf bo'lib, bir-biridan kulib, qo'shiqlar aytib namoyish qilib yurishlarini anglatgan. Demak, komediya so'zi «komos qo'shig'i» degan ma'noni anglatadi.

Yunon tragediyasi, odatga ko'ra, har bir yunonga yaxshi tanish bo'lgan mifologiya sujetlariga asoslangan. Shu bois tomoshabinni voqeaning o'zi emas, balki muallifning ma'lum rivoyatni qanday talqin etganligi, qanday ijtimoiy va axloqiy muammolarni olg'a surganligi qiziqtirgan. Dramaturg rivoyat bahonasida zamonaviy siyosiy hayot masalalarini olg'a surishi va o'zining axloqiy, falsafiy va diniy qarashlarini yaratishi lozim edi.

Eramizdan avvalgi V asrda yuzaga kelgan attika komediyasi o'z mohiyatiga ko'ra siyosiy komediya bo'lgan. Unda hamma vaqt siyosiy tuzum va Afina davlatining tashqi siyosati, yoshlarni tarbiya-

lash, adabiy kurash kabi masalalar olg'a surib kelingan.

Qadimgi attika komediyasining dolzarbligi unda ayrim fuqarolarning asl nomlarini ko'rsatib, ularni masxaralash mumkinligida edi. Bunga Aristofan asarlarida shoirlardan Esxil, Sofokl, Yevripid, Agafon, Afina demokratiyasining dohiysi Kleon, faylasuf Sokrat (Suqrot) kabilarning nomlari ko'rsatilganligi misol bo'la oladi. Shu bilan birga, qadimgi attika komediyasida alohida-alohida o'ziga xos obrazlar emas, balki xalq masxarabozlik teatri obrazlariga hamohang tarzda umumlashgan obrazlar yaratilgan.

Qadimgi yunon teatr san'atining eng jo'shqin, shukuhli davrini eramizdan avvalgi V asrda yashab o'tgan Esxil, Sofokl, Yevripiddan iborat uch ulug' fojianshis va faoliyati e. av. IV asr bilan ham tushib ketuvchi komedianshis Aristofan belgilab berganlar.

ESXIL (E. AV. 525—456-y.)

Esxil, Sofokl, Yevripid Afina demokratiyasi rivojining uch davrida ijod qilib, yunon tragediyasi taraqqiyotining uch bosqichini belgilab berganlar.

Esxilning ijodi Afina demokratik davlatining shakllanish davri bilan bog'liq edi. Bu davlat e. av. 500—449-yillar davomida qisqa-qisqa tanaffuslar bilan davom etgan yunon-eron urushlari davrida shakllandi.

Esxil Afinaga yaqin Elevsin degan shaharda oqsuyak xonadonida dunyoga kelgan. U Marafon va Salamin janglarida ishtirok etadi va bu voqealarni o'zining «Eroniyalar» (e. av. 472-y.) tragediyasida hikoya qilib beradi. Esxil umrining so'ngida Sitsiliyaga keladi va shu yerda (Gele shahrida) dunyodan o'tadi.

Esxil 80 tacha tragediya va satirlar dramasi yozgan. Bizgacha 7 ta tragediyasi to'laligicha, boshqa asarlaridan kichik parchalar yetib kelgan.

Esxil tragediyalarida o'z davrining asosiy tamoyillari, urug'chilik tuzumining yemirilishi va Afina quldorlik demokratiyasining shakllanishi natijasida ijtimoiy va madaniy hayot sohasida yuz bergan o'zgarishlar o'z ifodasini topgan.

Esxil e'tiqodi mustahkam, dindor kishi bo'lgan. U, olamni boshqaruvchi odil kuch bor va har qanday mavjudot shu kuchning haq hukmiga bog'liq, bilib-bilmay qilingan gunohining xudolar tomonidan jazolanishi va adolatning qaror topishi muqarrar, deb tushungan. Intiqom muqarrarligi va adolatning qaror topishi g'oyasi Esxilning hamma tragediyalarida ko'zga tashlanib turadi.

Esxil taqdiri azal (Moyra)ga ishonib qaragan. Uning nazdida, hatto, xudolar ham taqdir izmidan chiqolmaydi. Lekin ayni zamonda Afina demokratiyasi uning dunyoqarashiga ta'sir etmay qolmadi. Xususan, Esxil qahramonlari xudo irodasiga ko'r-ko'hrona itoat etuvchi, mute mavjudotlar emas. Ular aql-zakvovati o'tkir va butkul o'z xohishicha, mustaqil ravishda harakat qiladilar, hayotdan o'z mavqeylarini topish uchun kurash olib boradilar. Insonning o'z a'moli oldida axloqiy burchdorligi Esxil tragediyalarining bosh mavzularidandir.

Esxil o'z tragediyalariga ikkinchi aktyorni olib kirdi va shu bilan fojeaviy to'qnashuvlarni ancha teran ishlash va xatti-harakat jihatlarini kuchaytirish imkoniga erishdi. Bu teatr san'atida yuz bergan chinakam burilish nuqtasi edi: bittagina aktyor bilan xor ishtirok etuvchi eski tragediya o'rniga sahnada o'zaro olishuvlar orqali personajlarning fe'l-atvori ochiladigan yangi xildagi tragediya paydo bo'ladi.

Esxilning ilk tragediyalari («Iltijo go'ylar», «Eroniyalar»)da asosiy o'rin xorga ajratilganidan dramatik to'qnashuv o'ta sust rivojlangan. Esxil asarlarining tizimi, qurilmasi ham tragediyaning difiramb (tantanavor qo'shiq — madhiya)dan kelib chiqqanligini ko'rsatib turadi.

Bizgacha yetib kelgan deyarli barcha tragediyalar prolog (muqaddima) bilan boshlanadi. Prologdan so'ng orxestraga xor kirib keladi va pyesaning oxiriga qadar bu yerdan jilmaydi. Xorning orxestraga shu chiqishi parodl deb atalgan. Paroddan so'ng episodiyalar, ya'ni tragediyaning dialoglarga asoslangan qismi boshlangan. Xorning orxestraga kirib kelgandan keyin aytiluvchi qo'shiqlari stasimlar deb atalgan, tragediyaning xor orxestrani tashlab ketgach, davom etadigan oxirgi qismi eksod, ya'ni ketish deb atalgan. Tragediya odatda, 3—4 epizodiy va 3—4 stasimdan iborat bo'lgan.

Stasimlar bir-biridan keyin davom etuvchi strofa va antistrofalaridan iborat bo'lgan. «Strofa» so'zi burilish ma'nosini anglatadi. Strofa va antistrofalar asosida qo'shiq aytilganda xor goh o'ng, goh so'l tomonga siljib, fikr-tuyg'uga hamohanglik holatini yaratib turgan. Mazmunan bir-biriga muvofiq strofa va antistrofa bir xil vaznda yozilishi, yangi mazmundagilari esa boshqa vaznda yozilishi kerak bo'lgan.

Xor qo'shiqlari sibizg'a (fleyta) jo'rligida ijro etilgan. Shuningdek, ular raqs jo'rligida ham aytilgan. Bunday fojeaviy raqs emeleya deb atalgan.

Esxilning «Eroniyalar» (e. av 472-y.) tragediyasi uning ilk asarlari jumlasiga kiradi. Bu zamona voqealariga bag'ishlangan va bizgacha saqlanib qolgan yagona asar hisoblanadi.

Tragediya jo'shqin vatanparvarlik tuyg'ulariga to'la. Esxil Yunonistonning demokratik tartibi mustabid Eron tuzumidan ustun ekanligi va shu bois ellinlar g'alaba qozonganligini ko'p martalab takrorlagan. Bu fikr Atossa bilan chopar orasidagi savol-javobda, ayniqsa, yaxshi ifodalangan. Atossaning «Kim ekan ularda lash-karga boshchi, hukmdor?» degan savoliga chopar «tiriklarga mute qullar emas, bo'ysunmas kishilar ular», «Elladaning kuchi nimada ekan?» degan savolga «Fuqaro jasorati — ularning qal'a-yu qalqoni ekan», deb javob qaytaradi.

«Zanjirband Prometey» (qo'yilgan vaqti noma'lum) asari Esxil ijodida alohida o'rin tutadi. To'ng'ich ma'budlar naslidan bo'lmish titan Prometey haqidagi afsonalar ko'pgina yunon shoirlari uchun ilhom manbasi bo'lgan. Lekin Esxil birinchi bo'lib Prometey obrazini qahramonlik ruhida talqin etgan. Zevs insoniyat naslini butkul yo'q qilib yubormoqchi bo'lganda, Prometey arshi a'lo mehrobidan tangri otashini o'g'irlab odamlarga topshiradi. Odamzodga u yana imorat-koshonalar qurish, dehqonchilik, yovvoyi hayvonlarni o'rgatish, vaqtni o'lchash, tabobat sirlarini anglash kabi ko'p kasbu ilmlarni o'rgatadi. Esxil insoniyat tarixini o'sish, ulg'ayish tarixi tarzida ko'rsatgan.

Prometey odamlarni omilkor, o'ta qudratli qilib qo'ygani uchun Zevsning qahriga uchraydi. Zevsning malaylaridan Hukmdorlik va Zo'rlik tragediyaning muqaddima qismida tog' qoyasiga zanjirband etish uchun Prometeyni dunyoning eng chekkasiga, uzoq Skifiyaga olib keladilar. Bu mash'um voqea koinot kuchlaridan hech birini befarq qoldirmaydi. Prometeyning onaizori — zamin ma'budasi, quyosh, tog'lar, daryo, dengiz to'lqinlari va ilohiy Samo jabrdiydaga hamdard bo'ladilar.

Pyesada Zevs adolat va haqiqat ifodachisi emas, aksincha, beshafqat, qasoskor, zolim tarzida Prometeyga keskin qarama-qarshi qo'yilgan. Zevsning qahrigina emas, sevgisi ham tahlikali; bu Zevsning ishqiy hirs tufayli uning qurboniga aylangan jabrdiyda Io obrazi orqali alohida ta'kid etilgan. Prometey Zevs malaylarining yana ham dahshatliroq azoblar keltirishini aytib, do'q-po'pisalar qilganda ham Zevsning muqarrar halokati sirlarini aytishdan bosh tortadi. U Zevsning xabarchisi Germesga qarata shunday deydi:

Amin bo'li, uqubatu g'ussalarimni
Yugurdaklik xizmatiga alishmas edim.
Ma'budlarning hammasini yomon ko'raman:
Yaxshiligim evaziga berdilar azob.

Zevsning zulm va istibdodiga qarshi bosh ko'targan Prometey tragediyada inson xurligi va saodati uchun kurashchi bo'lib gavdalangan. Prometey obrazi xur inson shaxsini ezib kelgan har qanday qabohatga zarba berishda, erkinlik ideallarini mujassam etishda o'zining insonparvarlik mohiyati bilan bashariyatga xizmat qilib keldi.

«Oresteya» (e. av 458) bizgacha to'laligicha yetib kelgan yakka-yu yagona tirilogiya namunasidir. Shu «Oresteya» orqali uch asarni birlashtiruvchi trilogiya turi qadimda qanday bo'lganligini anglash mumkin.

Trilogiya asosida yunon qo'shinlarining sardori Agamemnon yetishib chiqqan avlodning mudhish jinoyatlari haqidagi rivoyatlar yotadi.

«Oresteya» trilogiyasi Esxil mahoratining eng yuqori samarasi sifatida dunyoga kelgan. Unda to'qnashuvlar keskin tarzda rivojlanib boradi, xatti-harakat tig'iz, qahramon sajiyalari unchalik mavhum va umumiy emas. Ba'zi qahramonlar hayotning o'zidan olingandek ko'rinadi. Masalan, o'zining mashaqqatli qismatidan nola chekuvchi soqchi yoki Orestni bolaligidan ardoqlab, katta qilgani haqida so'zlovchi enaga shunday obrazlardandir.

Esxil jamiyat rivoji tamoyillarini chuqur his etgan, o'z zamonasi intilishlarini eng yorqin, to'la ifodalagan dramaturg bo'lgan.

E. av. V asrning oxiriga kelganda, Esxil asarlari o'sha davr kishilariga birmuncha eskirgan bo'lib ko'ringan bo'lsa-da, lekin keyingi avlodlar uchun u birinchi ulug' fojjanavis shoir bo'lib qoldi. Esxil ijodi jahon poeziyasi va dramaturgiyasi rivojiga sezilarli darajada ta'sir ko'rsatgan.

SOFOKL (E. AV. 496–406-y.)

Sofokl qaramog'ida qurol-aslaha ustaxonasi bo'lgan davlatmand xonadonda tug'ilib, juda yaxshi bilim olgan. Uning ijodiy layoqati yoshligidayoq namoyon bo'ladi: o'n olti yoshida Salamin zafarini madh etishga ixtisoslashgan o'smirlar xoriga rahbarlik qiladi. Sofokl yoshlik chog'ida o'z asarlarida o'zi rol o'ynab, zo'r muvaffaqiyatlar qozongan. Lekin keyinchalik, ovozining xastalashuvi sababli rolda chiqmay qo'yadi. Sofokl e. av. 468-yilda birinchi bor Esxil ustidan g'alaba qozonadi. Umuman, dramaturg sifatida Sofoklga doimo omad yor bo'lib kelgan: deyarli hamisha birinchi o'rinni va ba'zan ikkinchi o'rinni olib kelgan, u biror marta

ham uchinchi darajali mukofot olmagan.

Sofokl 120 dan ortiq tragediya yozgan, shulardan bizgacha 7 tasi yetib kelgan. Sofokl tragediyalari Esxil tragediyalaridan o'zgacha: Esxil asarlarida, asosan, xudolar qatnashadi. Sofokl tragediyalari esa bir qadar ko'tarinki, dabdabador bo'lsa-da, ularda odamlar qatnashadi. Shu sababli, Sofokl haqida tragediyani falakdan zaminga olib tushgan sohibi qalam degan ta'bir yuradi. Sofokl asarlarida asosiy e'tibor insonga, uning ruhiy kechinmalariga qaratiladi. Lekin ayni paytda Sofokl pyesalarida xudolar bevosita ishtirok etmasa-da, qahramonlar taqdirining o'zgarishida ularning ta'siri kuchli. Avvalo, Sofokl qahramonlari ham Esxil qahramonlari kabi irodasi mustahkam, o'z maqsadi yo'lida ikkilanmay olg'a intiluvchi shaxslardir. Ular o'z maqsadlari yo'lidagi kurashda halok bo'lishlari yoki beqiyos azob-uqubatlarga duch kelishlari mumkin, lekin chekinish nima ekanini bilmaydilar; zotan, ular fuqarolik va axloqiy burchdorlik tuyg'usi bilan harakat qiladilar.

Esxil singari Sofokl ham dindor kishi bo'lgan, ma'budlarning kuch-qudratiga shak keltirmagan va sofistlarning ko'pgina qoidalarini qabul qilmagan. Masalan, Protagorning, inson hamma narsaning andozasi, degan qoidasini u tan olmaydi. Aksincha, uning tragediyalarida inson bilimining cheklanganligi, shu bois uning xatoga yo'l qo'yishi va uqubatlarga giriftor bo'lishi muqarrarligi haqida tez-tez so'z bo'lib turadi. Ammo Sofokl insonni barcha jon-zotlar ichida eng oliyjanobi deb biladi; Sofoklcha, inson obrazining oliy fazilatlarini uqubatlar jarayonida namoyon bo'ladi. Qahramon qismat zarbidan halok bo'lsa-da, uning tragediyalari hayotbaxshlik shukhi bilan ko'zga tashlanib turadi. «Taqdir uning qahramonini baxt va jondan judo etadi, lekin ruhini bukolmaydi, es-hushini olib qo'yadi, biroq uni yengolmaydi».

Sofoklning oliyhimmat qahramonlari fuqarolar jamoasi bilan bevosita bog'liglikda ko'rinadi. Bu ular orqali Afinaning gullagan yillarida tarkib topgan har tomonlama komil shaxs ma'naviyatini ko'z-ko'z qilish demak edi. Shu bois Sofoklni Afina demokratiyasining kuychisi deb ataydilar.

Yunon tragediyasi Sofokl ijodi bilan tugal mukammallik darajasiga ko'tariladi. U dramaga uchunchi aktyorni olib kirdi, tragediyaning dialoglarga asoslangan qismi epizodiylarni ko'paytirdi, xorning chiqishini kamaytirdi. Lekin Sofokl tragediyalarida xor ham muhim rol o'ynaydi, hatto, xor ishtirokchilari (xorevtlar)ning soni 15 kishigacha ko'paytiriladi.

Sofoklni alohida shaxslar taqdiri qiziqtirgani sababli u trilogiya yaratish qoidasidan voz kechadi. An'anaga ko'ra Sofokl ham shoir-lar musobaqasida uch asar bilan qatnashgan. Lekin ularning har biri alohida mustaqil asarlar bo'lgan.

Sofoklning Fiva turkumiga oid rivoyatlar asosiga qurilgan asar-lari uning eng mashhur tragediyalari hisoblanadi. «Antigona» (taxm. e. av. 442). «Shoh Edip» (taxm. e. av. 428). «Edip Ko-londa» (Sofokl vafotidan so'ng e. av. 401-y. qo'yilgan) asarlari shu-lar jumlasiga kiradi. Turli davrlarda yozilib namoyish etilgan bu tragediyalarning hammasi asosida Fiva podshosi Edip va taqdir taqozosi bilan uning avlodiga yopirilmish baxtsizliklar haqidagi rivoyatlar yotadi: Edip o'zi bilmagan holda otasini o'ldirib, onasiga uylanadi. Otaning o'limi va ona bilan tutinmish nikoh «tarixi» oxiri ochiladi: Edip esa o'z ko'zini o'yib oladi va yurt-dan bosh olib chiqib ketadi. Rivoyatning shu qismi «Shoh Edip» asari mundari-jasini belgilab bergan. Uzoq darbadarlik, azob-uqubatda gunohi to'kilib, xudolar oldida yuzi yorug' bo'lgan Edip Afinaning bir chetida — Kolonda osongina olamdan o'tadi, jafokashning qabri Afina tuprog'i uzra madad tayanchi bo'lib qoladi. «Edip Kolonda» tragediyasida shu haqda hikoya qilingan.

Uchinchi — «Antigona» asari voqealari afsonaning xotima qismi-dan olingan. Bu yerda Edipning o'g'illari — Eteokl va Polinik orasida taxt uchun kurash yo'lida sodir bo'lgan ayanchli qotillik, har ikko-ving yakkama-yakka olishuvda bir-birini o'ldirishi va Polinikning singlisi Antigona tomonidan dafn etilishi haqida so'z boradi.

Pyesa voqeasi Fivaning yangi hukmdori Kreontni vatan fidoyisi Eteokl jasadini izzat-ikrom bilan dafn etish, o'zga yurt qo'shinlarini ona shahriga olib kirgan Polinik jasadini dasht-biyobonga eltib, quzg'unlarga yem qilish haqida amr-farmon chiqarishi damlaridan boshlanadi. Antigona podsho farmonini oyoq-osti qilib, o'z akasi jasadini dafn etadi. Qo'riqchilar uni tutib olib, Kreont oldiga keltiradilar. Kreont Antigonaga, u davlat qo-nunini buzib xoinning jasadini dafn etganligi haqida savollar berar-kan, qiz halok bo'lmish o'z akasiga nisbatan jigarlik hissidan («Sevmoq uchun tug'ilganman, g'animlik uchunmas»), marhum-larni dafn qilmoq «ilohiy qonun» oldida farz ekanidan shunday yo'l tutganini aytadi. Uning fikricha, Kreontning «inson qonuni» abadiy «haq qonuni» qarshisida o'jizdir. Antigonani himoya qilib oraga Kreontning o'g'li Gemon tushadi, otasiga xalq undan norozi eka-nini aytadi. Lekin hokim ozgina taom kiritib, Antigonani g'orga qamab qo'yish haqida buyruq beradi.

Kreont bilan Antigona orasidagi to‘qnashuv boshlanishda davlat qonuni bilan qadim, an‘anaviy taomillar orasidagi ziddiyat tarzida ko‘zga tashalanadi. Lekin voqea davomida Kreontning Polinik jasadini dafn etishga qarshi chiqargan farmoni eski taomillargagina zid bo‘lmay, ayni paytda xalq tomonidan ma‘qullanib, qabul qilingan qonunlarga ham zidligi ayon bo‘lib qoladi. Kreont bu farmonni o‘zicha, beboshlarcha chiqarib, xalqqa jarchi orqali ma‘lum qiladi. Shunday qilib, Kreont yakka hokimlik maqomini ro‘yobga chiqarmoqchi bo‘ladi.

Antigona, Tiresiy, Gemon Kreontni qonunni buzganlikdagina emas, zolim va mustabidlikda ham ayblaydilar.

Antigona akasining jasadini dafn etish bilan jigarlik burchinagina ado etmaydi, shu bilan birga fuqarolik burchini ham bajo keltiradi; zero, u demokratik davlat axloqi yuzasidan ish ko‘rgan edi. Kreont esa jamiyatni halokatga keltiruvchi yo‘ldan boradi. Asar oxirida baxtsizlik ustiga baxtsizlikka duch kelgan Kreont o‘ta mudhish ahvolda qoladi: Antigona o‘zini osib qo‘yadi, uning jasadi qarshisida shahzoda Gemon o‘zini o‘zi shamshir bilan nobud qiladi, buning ortidan Kreontning xotini o‘zini o‘ldiradi. Antigona ning o‘limi bu jasur qiz ezgu intilishlarining g‘alabasini anglatadi.

Sofoklning eng mashhur asari — «Shoh Edip» tragediyasidir. Pyesada voqea Edipning o‘z otasini o‘ldirib, onasiga uylanishidan keyin, talay vaqtlar o‘tgach, boshalanadi. Qariyb 15 yilki, Edip Fivaga rahnamolik qilib kelmoqda. Uning to‘rtta farzandi: ikki o‘g‘il, ikki qizi bor. Ekin-tekinga, hayvonlarga, odamlarga yopirilgan so‘nggi dahshatli ofatga qadar podsholik tinch, osoyishta kechadi. Endi-chi, saroy oldi bosh kohin yetakchiligida fivaliklar olomoniga to‘la. Hammasining qo‘lida qo‘yning oq yungi himarilgan zaytun novdalari. Bu — najot, himoyaga muhtojlik ramzi. Edip olomonga peshvoz chiqar ekan, Apollon kohinidan xudolarning xohishu karomatini bilmoq uchun qaynag‘asi Kreontni allaqachon Delfaga yuborganligini aytadi. Ayni shu chog‘da Kreont paydo bo‘ladi, u xudolarning xohishi — Fivaning sobiq hukumdori — Layning hunini olish, buning uchun uning qotilini topib, badarg‘a qilish yoki «qonga qon bilan» javob berish lozimligini xabar qiladi. Edip Layning qotilini izlab topajagi haqida tantanali va‘da beradi. Shu yo‘sinda u o‘zi anglamagan holda, o‘ziga qarshi o‘zi tergov boshlaydi.

Shoir dahshatli haqiqatni yuksak mahorat bilan psixologik izchillik ruhida ochib bergan. Tergov-taftishlar davomida Edip tabiatiga xos muhim jihatlar ochila boradi. U ona shahrini balolardan asrab qolishga chog‘langan, o‘z vazifasining qanchalik mas‘uliyatli

ekanini anglovchi oliyjanob inson va sohibi taxt sifatida namoyon bo'ladi. Shu qatori qahr-g'azabga berilish, begunoh kishilarga o'rsinsiz ayblar qo'yish ham (Kreont va Tiresiy bilan o'tuvchi sahna) unga begona emas. Qidiruv chog'ida, goho holatlar haqiqatni anglashni qiyinlashtirayotgan va tergovni chalg'itayotgandek bo'lib ko'rindi. Masalan, korinflik xabarchi bilan o'tuvchi sahnada Lay qotilini izlash muammosi Edip uchun ma'lum lahzalar ikkinchi darajali bo'lib qoladi: bu onlarda u o'z qismatining xayrli o'zgarayotganidan shod-hurram ko'rinadi. Lekin saldan keyin, Korinf xabarchisining kelishi halokatli xotimaning yaqinlashuviga olib keladi. Edip bashoratning to'g'riligi va otasining qotili o'zi ekanini anglaydi. Inson baloyi taqdiri azal (Moyra) deb atalmish samoviy kuchlarning o'yinchog'i yanglig' namoyon bo'ladi.

Lekin inson qismatini avvaldan belgilovchi baloyi taqdiri azal pyesaning bosh mavzusi emas. Sofoklni taqdir izmidan chiqolmagan insonning mardonavor a'moli qiziqtirgan. Edip dastlabki sahnalarda qanday oliyjanob va murosasiz kishi bo'lsa, asarning oxirida ham shundayligicha qoladi. U jinoyatni beixtiyor sodir qiladi: u jinoyatning yuz bermasligi uchun ko'p urunib ko'radi. Shunday bo'sa-da, u o'z ustidan o'zi hukm chiqaradi, o'zini so'qir bo'lib, bir umr sarson-sargardonlikda azob chekishga mahkum etadi. Shu a'moli bilan u o'z xalqini xudolar duoyibatidan xalos etadi.

Sofoklning so'nggi — «Edip Kolonda» asari Edipning xudolar va odamlar tomonidan oqlanishi mavzusiga bag'ishlangan.

Sofokl tragediyalari antik quldorlik demokratiyasi gullagan davrda uning fuqarolik va axloqiy tamoyillarining badiiy ifodasi tarzida dunyoga kelgan. Bu tamoyillar to'la huquqli barcha fuqarolarning siyosiy teng va erkin bo'lish, vatanga sidqiddan xizmat qilish, ota-bobolar udumiga ixlosmandlik, ruhan komillik talablarini anglatardi.

YEVRIPID (TAXM. E. AV. 480—406-y.)

Afina quldorlik demokratiyasining tanazzuli oqibatida barcha an'anaviy tushuncha va qarashlarning barbod bo'lishi Sofoklning yosh zamondoshi Yevripid ijodida atroflicha aks ettirilgan.

Yevripid davlatmand xonadonda tug'ilgan, zero, yoshligidan yaxshigina tahsil olgan.

Yevripiddan bizgacha 18 ta drama (u jami bo'lib 75 tadan 92 tagacha asar yozgan), boshqa asarlaridan bir talay parchalar yetib kelgan.

Yevripid asarlari Esxil va Sofokl asarlaridan tubdan farqlanib turadi. Yevripid qahramonlarni hayotga monand tarzda ko'rsatadi: Aristotelning guvohlik berishicha, u odamlar «qanday bo'lsa, ularni shunday ko'rsatgan». Uning tragediyalarida ham qahramonlar Esxil va Sofoklning asarlaridagi kabi rivoyatlar bilan bog'liq bo'lib, zamondoshlarining fikr-tuyg'ulari bilan yo'g'rilgan holda ko'rinadi. Uning ba'zi pyesalarida xalqni aldab hokimiyatni qo'lga kiritgan va undan o'zining shaxsiy manfaati yo'lida foydalangan safсатаbozlarga qarshi kurash ochish hollari uchraydi. Yana boshqa qator asarlarida istibdodni ayovsiz fosh etadi; bir kishining boshqa birovlar ustidan hukmronligi shoir tomonidan inson erkini, fuqarolik tartibotini oyoq-osti qilish deb baholanadi. Adib faqat istibdodga qarshi chiqib qolmay, balki odamlarni kelib chiqishiga qarab farqlash mumkin emasligi haqida ham so'z yuritadi. Yevripidcha oliyanoblik insonning aslzodaligi va davlatmandligi bilan emas, balki uning shaxsiy fazilatlarini bilan belgilanadi (bu g'oya «Elektra» asarida ifodalangan). Uning ijobiy qahramonlari boylikka hirs qo'yish kishini jinoyatga yetaklaydi, degan fikrni takror-takror bayon etadilar.

Yevripid san'atkor sifatida insonning ruhiy kechinmalari olamiga Sofokldan ham chuqurroq («Ifigeniya Avlidada» asarlaridagi Ifigeniya obrazi bunga yaqqol misoldir) kira olgan. Shu bilan birga u tuban insoniy ehtirosleri yoki bir kishida sodir bo'luvchi bir-biriga zid intilishlar to'qnashuvini aks ettirishdan cho'chimaydi.

Aristotel Yevropidni barcha yunon fojjanavislari orasida «eng fojeiy shoir» deb atab, buni qahramonlarning keskin to'qnashuvlarda namoyon bo'lishi bilangina emas (unga qadar Sofokl va Esxil allaqachon bu usulni qo'llagan), shuningdek, qahramonlarning ichki o'ta ziddiyatli olami tasvirlanishi bilan ham izohlagan. Yevripidni asarlarida ayniqsa, xotin-qizlar obrazlari hayajonli va ifodali; zotan, u odilona ravishda ayol qalbining benazir bilimdoni deb tan olingan.

Yevripid asarlarida fojeiy to'qnashuvlar kishilarning o'zaro shaxsiy munosabatlari orqali ro'y beradi; ularning tili oddiy, jo'n; dramaturg o'z pyesalariga ko'plab maishiy lavhalarini, avvallari xor yoki biror personaj orqali ma'lum qilinadigan lavhalarini ham olib kirgan. Xususan o'lim, xastalik, jismoniy azob sahnalari, ma'shuqa qizlarning kechinmishlari, bolalarni sahnaga chiqarish kabilar shular jumlasidandir.

«Medeya» tragediyasi (e. av. 431) Yevripidning eng mashhur asarlaridan biri sanaladi. Muallif bu asar sujetini argonavtlar haqidagi afsonalar turkumidan olgan. Afsonaga ko'ra, yunonlar Yason boshchiligida «Argo» degan sehrli kemada Kolxidaga yo'l oladilar.

Yason o'z amakisi shoh Peliyning buyrug'iga ko'ra shu eldan oltin junli qo'y terisini qo'lga kiritishi va Yunonistonga olib kelishi kerak. Bu terini qo'lga kiritishda Yasonga, unga oshug'u beqaror bo'lib qolgan Kolxida podshosining qizi, sehrgar Medeya yordam ko'rsatadi va bu yo'lda talay jinoyatlarga ham qo'l uradi. Argonavtlar Yunonistonga qaytib keladilar. Lekin Peliyning o'g'li Yason bilan Medeyani haydab yuboradi. Ona shahridan qovilgan Yason va Medeya Korinfdan panoh topib, bir necha yil birga yashaydilar. Ikki o'g'il ko'rishadi, lekin shu orada Yason Medeyani tashlab, Korinf podshosi Kreontning qizi bilan nikohga kiradi.

Tragediya voqeasi shu joydan boshlanadi. Voqea dahshatli: Medeya qasos jazavasida zaharlangan sovg'a yuborib, Yasonning yosh xotinini, uning otasini halok qiladi, keyin Yasondan bo'lgan ikki farzandini o'ldirib, afsonaviy qanotli aravada falakka ko'tarilib ketadi.

Yevripid Medeya obrazini yaratishda, uning afsonadagi qator xususiyatlarini saqlab qolgan: u, avvalo, sehru jodu sohibasi: Yasonga oltin junli qo'y terisini olishda bu sehru joduning ko'p nafi tegadi: Medeya shu hunari bilan Kreont va uning qizini halok qiladi. Qahr va amali bejilov Medeya tomoshabin qarshisida yunon qizi bo'lib emas, balki vahshiyona bir manjallaqi tarzida gavdalanagan edi. Lekin bu Yevripid uchun zamondosh ayol jinsining hadsiz uqubatlarini ifoda etishda bir vosita edi, xolos... Yasonning xiyonatkorligiga nisbatan qahr-g'azab, insonlik qadr-qimmatining toptalishi, rashk alamlari, tark etilgan yurt sog'inchi — bularning jami Medeya qalbida bir-biriga qo'shilib ketgan edi.

Shoir Medeyaning ayqash-uyqash o'y-tuyg'ular jazavasida qo'lga qasos tig'ini olish yo'lini asosli tarzda ko'rsatadi. Zotan, Medeya tahqir yukini itoatkorona ko'tarib yuradiganlardan emas. Uning qasoskorlik tuyg'usini hech bir xudo yumshatolmaydi. Intiqom vasvasasi Medeyaning aql-hushini o'ziga shunday tobe qilib olganki, misli o'zgartirib bo'lmaz taqdir hukmiga aylanib ketgandek edi. U o'z hayotining sarobga aylanishini bila turib ajal tig'ini ko'tardi, Yason uchun eng aziz bo'lmish — bolalaridan judo etdi va uni cheksiz azob girdobiga itqitib tashladi. Tomoshabin Medeyaning begunoh bolalariga nisbatan qilgan qotilligini shubhasiz kechirmaydi, lekin ayni choqda uning shunday mash'um ahvolga tushib qolish sabablarini ham e'tibordan xoli qoldirmaydi.

Tragediyada Yason shaxsiy manfaatini o'ylovchi, hisob bilan ish ko'ruvchi xudbin shaxs sifatida tasvirlangan. Medeya ko'p marta Yasonning hayotini qutqarib qolgan. Yason esa qulay fursat keldi deganda, hiyonat yo'liga kiradi, tojdor bo'lishni sevgilisidan

afzal ko'radi.

Yevripidning oilaviy, axloqiy masalalar mavzuyida yozilgan tragediyalari orasida «Ifigeniya Avlidada» asari jo'shqin fuqarolik tuyg'ulariga to'laligi bilan ajralib turadi.

«Ifigeniya Avlidada» tragediyasi Yevripid vafot etgandan keyin, e. av. 404-y. sahnaga qo'yilgan. Pyesa asosida tangri xohishi yo'lida qurbon etilmish Agamemnonning qizi Ifigeniya haqidagi afsona yotadi. Avlida ko'rfazida turib qolgan Agamemnon boshliq yunon kemalari shamolning yo'qligidan Troyaga suza olmaydi. Avliyo Kalkas, ma'buda Artemida podshoning qiziga qurbontalab ekanini, shundagina dengizda shamol ko'tarilishi va kemalarga Troya sari yo'l ochilishini aytadi.

Agamemnon, Ifigeniya Axillga turmushga chiqadi, degan bahona topib, uni Avlidaga chaqirtiradi. Agamemnon qattiq iztirobga tushadi: qizini qurbon qilay desa, otalik mehri yo'l qo'ymaydi, qizidan voz kechmasa, Troya yurishi barbod bo'ladi. Otalik mehri ustun chiqadi. Lekin g'azabga kirgan shoh Menelay malika Yelenani troyaliklar o'g'irlab olib ketganligini ro'kach qilib, Agamemnonni — o'z jigarbandini qurbon qilishga ko'ndiradi.

Yunonlar lashkargohiga Ifigeniyaga qo'shilib onasi Klitemnestra, ukasi Orest ham keladilar. Klitemnestra yolg'onni payqagach, erining shafqatsizona ahdiga qarshi norozilik bildiradi. Ifigeniya otasidan yosh joniga qasd qilmasligini iltijolar qilib so'raydi, lekin u ahdida qat'iy turib oladi. Axill o'z nomining yolg'onga aralashganidan g'azabga keladi va Ifigeniyani himoya qiladi, ammo qiz o'z vatani deya o'limga tayyor ekanini aytib, yordamidan voz kechadi. Pyesa oxirida chopar paydo bo'lib, qurbon-gohda mo'jiza yuz berganini xabar qiladi: chopqining tushishi hammaga eshitaladi, lekin tandan judo etilgan bosh ko'tarilganda, Ifigeniya o'rnida mehrobda zinalarni qonga bo'yalgan ajoyib bug'u yotardi; rivoyatga ko'ra, qizga rahmi kelgan Artemida uni Tavridaga, o'z ibodatxonasiga keltirib, duogo'y kohinaga aylantiradi.

Mazkur tragediyada Yevripid yurtning baxt-saodati yo'lida o'zini fido qilgan qiz siymosini yaratgan. Ifigeniya avvaliga rahmshafqat talab etadi, hayotining Ellada uchun kerakligini bilgach, chin dildan o'zini qurbon qilishga tayyorligini ifodalaydigan sahna g'oyatda hayajonli; yosh, musaffo vujudga qalb tug'yonlari betinim jo'sh urardi. Hozirgina bu qizning yashash istagi ko'kni chulg'agan bo'lsa, endi uning qalbi o'zgacha his-tuyg'u bilan band: u o'z o'limini yunonlarning Troya ustidan qozonilajak zafari garovi deb his etadi. Elladada hukm surmish erkinlikning saqlanib qolishini

ko'z oldiga keltiradi.

Yevripid ko'zi ochiqligi chog'ida, yuqorida aytilganidek, alohida muvaffaqiyat qozona olmadi. Uning hayotni bezamay, borligicha ko'rsatish hamda afsonalar va diniy udumlarga nisbatan bepisandlik bilan munosabatda bo'lishi afinaliklarga ma'qul tushmaydi. Ular Yevripid asarlariga, tragediya an'anaviy belgilari-ning buzilishi, deb qaradilar. Lekin tomoshabinlarning birmuncha bilimdon qismi Yevripid asarlarini zo'r qiziqish bilan qarshi olgan, bir qator zamondosh fojia-navislar (masalan, Agafon) uning ochgan yo'lidan borganlar.

Yevripidga shon-shuhrat uning o'limidan keyin kelgan. E. av. IV asrga kelganda, uni eng ulug' fojiiyey shoir deb ataydilar va bu ta'bir antik olamning oxiriga qadar o'z kuchini yo'qotmaydi. Buning sababi shundaki, aynan Yevripid tragediyalari keyingi davr tomoshabinlarining did va talablariga mos bo'lib tushdi.

Yevripid yunon mumtoz fojia-navisligi rivojiga yakun yasadi. Fojia-navislikning eng «fojiiyey shoiri» ijodi bilan yunon dramasi-da kuchli ehtiroslar fojiasi va maishiy ruhdagi dramadan iborat ikki yo'nalish rivojiga yo'l ochiladi.

Yevripiddan keyin qadimgi yunon fojia-navisligi sohasida biron-bir yuqori qimmatli asar yaratilmadi. Tragediya asta-sekin o'qish uchun mo'ljallangan sof adabiy shaklni egalladi. Lekin maishiy drama tez oyoqqa turib, e. av. IV asrning o'rtasida yangi Attika komediyasi nomi bilan keng ko'lamda rivojlanish yo'liga kirdi.

ARISTOFAN (taxm. E. AV. 446–380-y.)

Aristofan — qadimiy komediyaning pyesalari bizgacha yetib kelgan yakkayu yagona namoyandasidir. Boshqa dramaturglarning komediyalaridan ba'zi parchalargina saqlanib qolgan, xolos.

Aristofanning ota-onalari erkin fuqarolar bo'lib yashashgan, lekin, aftidan, unchalik davlatmand bo'lishmagan. Aristofan juda erta yoza boshlaydi. Uning birinchi pyesasi e. av. 427-yilda qo'yilib, ikkinchi darajali mukofotga sazovor bo'lgan. Aristofan teatr faoliya-tining boshlanishidanoq yurtdoshlarining zukko namoyandasi tarzida ko'rinib, doimo ularning dard-tashvishi bilan yashagan. Aristofanning komediyalari o'zining hajviy o'tkirligi bilan hozirda ham kishilarni hayratga solib keladi.

Aristofan 40 dan ortiq komediya yaratgan bo'lib, bizgacha 11 tasi yetib kelgan.

Aristofan o'z pyesalarini antik quldorlik demokratiyasi tanaz-zulga uchragan davrda yaratgan edi. Jamiyatda mansabdor shaxs-

larning poraxo'rligi, davlat mulkini o'g'irlash, sotqinlik, riyokorlik kabi xunuk hodisalar avj olib borardi. Siyosiy hayotning salbiy jihatlarini hajv ostiga olish Afina tomoshabinlarining ayni muddaosi edi.

Aristofan urushni keskin qoralab, tinchlik yo'lida fidoyilik ko'rsatdi. Bu faqat Attika dehqonlari manfaatini himoya qilishni anglatmas edi. Dramaturg urushdan ko'proq jabr-jaf o'rgan dehqonning dardi haqida so'z ochish bilan butun Yunonistonning taqdiri masalasini olg'a suradi. «Lisistrata» komediyasida, masalan, ellinlarning o'zini o'zi qatli om qilish bilan Elladani Eronning ko'z o'ngida zaiflashtirishdan boshqa narsa emas, degan fikrni olg'a surgan. Bundan tashqari, shoir urushning oqibati o'laroq tug'ilmish oddiy insoniy jarohatlar haqida alam-iztirob bilan hikoya qiladi.

Qadimgi Attika komediyasi xalq teatri shakllari bilan chambarchas bog'liq bo'lgan. Aristofan ijodida ham bu hol yaqqol ko'zga tashlanib turadi: uning qahramonlari biron-bir insoniy xususiyatga asoslangan bo'lib, bu xususiyatni u quyushtirib, bo'rttirilgan holatida ko'rsatadi. Aristofan komediyalari buffonada! unsurlariga juda boy. Bu komediyalar aktyor ijrochiligida ham, tabiiyki, bo'rttirish, masxaralash omillari bilan to'ldirishni talab etganki, shundan ular tomoshabinlarning qizg'in qahqahasiga sabab bo'lgan. Bulardan tashqari, personajlarni ba'zan serfayz va g'ayriodatiy holatlarga olib kirish ham kulgi manbaya bo'lib kelgan. Masalan, «Butlut» komediyasida «olamshumul muammolar» ustida bosh qotirish niyatida, Sokratning shiftga osib qo'yilgan savatga chiqib o'tirishi xuddi shunday holatlardandir. Bu kabi lavhalar tomoshaviylik nuqtayi nazaridan ham o'ta jozibalidir.

Tragediya kabi komediya ham voqeadan qisqacha darak beruvchi prologdan boshlangan. Prologdan so'ng parod, ya'ni orxestrage chiqqan xorning kirish qo'shig'i aytilgan. Komediya xor 24 kishidan iborat bo'lib, har biri 12 kishilik ikki poluxoriyaga bo'lingan. Xorning kirish qo'shig'idan so'ng episodiy boshlanib, goh xor qo'shig'iga omixtalashib, goh mustaqil tarzda namoyon etilgan. Komediyaning eng cho'qqisi episodiy tarkibiga kiruvchi olishuv agon, ya'ni dahanaki jang ifoda vositasi bilan bog'liq. Ikki raqib orasida yuz beruvchi bu murossasiz olishuv gohi mushtlashishga o'tib ketardi. Komediya asosida yotuvchi konflikt agonda eng yuqori darajaga yetardi.

Yunon komediyasida xorning chiqishlari orasida parabaza (murojaat) deb ataluvchi chiqish alohida ahamiyatga ega. Parabaza chog'ida xor ishtirokchilari niqoblarini qo'lga olar, bir necha qadam olg'a siljir va bevosita tomoshabinlarga qarata murojaat qilardi.

Parabazaning komediya voqeasiga bog'liqligi shart bo'lmagan. Unda korifey (peshtalqin) dramaturgning xizmatlarini ta'riflar yoki muallif nomidan biror voqea xususida so'z aytar edi.

Komediyaning so'nggi qismi tragediyadagi kabi eksod deb atalgan: ko'rinish tugagach, xor orxestrani tark etib, eksodni ijro qilgan. Komediya xor qo'shiqlari odatda jo'shqin va serzavq raqslar jo'rligida aytilgan.

E. av. 424-yili qo'yilgan «Suvoriylar» (afina qo'shinlarining aslzoda qismini suvoriylar tashkil etgan) Aristofanning eng ko'zga ko'ringan siyosiy komediyasi hisoblanadi. Aristofan pyesada Peleponnee urushi davrida demokratik tartibotning oyoqosti qilinishiga qarshi bosh ko'tarib chiqqan. Unda dramaturgga zamondosh taniqli shaxslar, avvalo, Afina demokratiyasi so'l guruhining rahbari Kleon Ko'nchi laqabi ostida ko'rsatilgan.

«Tinchlik» komediyasi Afina bilan Sparta orasida sulh tuzish haqida muzokara borayotgan paytda e. av. 421-yili Ulug' Dionisiy bayramida qo'yilgan. Bu asarning ko'rsatilishi 421-yil bahorida muvaffaqiyatli tugagan muzokaraning yakunlanishiga o'z ta'sirini ko'rsatgan bo'lsa ajab emas.

Mazkur pyesaning bosh qahramoni qilib sof vijdonli dehqon Trigei (ya'ni, hosil yig'uvchi) olingan. Qirg'inbarot urush joniga tekkan, xo'jaligi vayron bo'lgan Trigei Zevsdan urushni to'xtatishni talab etish, ko'nmasa, uni Elladaning dushmani deb e'lon qilish niyatida katta go'ng qo'ng'iziga minib, falakka ko'tariladi. Qaraydiki, urush boshlagan odamlardan g'azabga tushgan xudolar o'z qasrlarini muhoraba ma'budi Polemosga qoldirib, falakning eng baland manzillarini o'ziga makon qilib olibdilar. Polemos esa tinchlik ma'budasini chuqur g'orga qamab, g'or og'zini xarsang bilan berkitib qo'yibdi. Trigei Polemosning yo'qligidan foydalanib, ma'bud Germos va barcha saodatmand dehqonlar ko'magida Tinchlik ma'budasini tutqinlikdan qutqaradi. Uning ozod etilishi bilan urush keltirgan balo-qazo barham topadi. Odamlar tinch mehnatga ko'chadilar, yangitdan baxtli hayot boshlanadi.

«Tinchlik» komediyasi o'zining sof tomoshaviyligi bilan ham qiziqarli. Chunonchi, Trigeining osmonga ko'tarilishi mexanik yordamida tomoshabinning ko'z o'ngida sodir bo'ladi. Shu bilan birga, ma'lum lahzalarda sahnaviy tasavvur buziladi: Trigei shiddat bilan yuqoriga ko'tarilarkan, enka-tinkasi chiqib, biror kor-hol ro'y berishidan cho'chib, teatr ustasining darhol yordam ko'rsatishi lozimligini pisanda qilib qo'yar edi.

Orxestrada paydo bo'lgan xor, urush to'xtaganini eshitib, shunday jazava bilan raqsga tushib ketadiki, Trigei uni arang to'xtatib qoladi. G'or og'zidan xarsangtosh olinayotganda xor mehnat qo'shig'ini aytadi. Muhoraba ma'budi lahza ichida odamlar suyagini talqon qilib tashlaydigan ulkan o'g'ir bilan hozir bo'ladi. Unga qarshi o'laroq Tinchlik ma'budasi juda jussador, yasama marmar haykal timsolida paydo bo'ladi. U bilan birga ikki ajoyib ma'buda: hosilot va baraka ma'budasi Opora, bayram tomoshalari ma'budasi Feoriya kirib keladi. Komediya quvnoq to'y tantanasi bilan yakun topadi. Xor Trigei va uning qaylig'i Oporani dalaga kuzatadi va Gimeni (nikoh ma'budi) sharafiga xushchaqchaq qo'shiq aytadi.

Aristofan o'zining boshqa asarlarida, xususan, «Axamlilar» (e. av. 425), «Lisistrata» (e. av. 411) komediyalarida ham tinchlik mavzuyini tahlil etgan. Bu ikkala asarda ham Peleponnes urushi qoralalinib, tinchlik madh etilgan.

Aristofanning ba'zi asarlarida fojjanavis shoirlar, avvalo, Yevripid va Agafon keskin tanqid ostiga olingan. «Qurbaqalar» (e. av. 405) komediyasi shunday asarlardan bo'lib, unda Esxil Yevripidga qarama-qarshi qo'yilib, Aristofan xayrixohligiga molik Ksanfiya bilan Dionis paydo bo'ladi. Dionisyer osti saltanatiga ravona bo'lmog'i, u yerdan Yevripidni olib kelmog'i kerak, sababi, u vafot etgach, yer yuzida biron-bir tuzukroq shoir qolmagan. Bu so'zlar tomoshabinning kulgisini uyg'otardi, xolos, chunki Aristofanning Yevripid tragediyalarini xush ko'rmasaligi unga yaxshi ayon edi.

Pyesaning markaziy qismini yerosti saltanatida Esxil va Yevripid orasida o'tuvchi munozara, dahanaki jang (agon) tashkil etadi. Har ikkala dramaturg orxestrada avval boshlangan musohani davom ettirayotgan holatda paydo bo'ladi.

Musohaba har ikki dramaturg she'rlarini tarozida tortish bilan xotima topadi; orxestraga katta tarozi keltiriladi, Dionis raqiblarning tragediyalaridagi she'rlarni tarozi pallalariga solishni taklif etadi. Esxil she'rlari tarozi pallasini bosib ketadi, demak, shu g'olibgina yer yuziga qayta chiqa oladi. Pluton Esxilni yer osti saltanatidan kuzatar ekan, unga Afinani oliyjanob fikr-o'ylar bilan burkashi hamda «Afinada ko'payib ketgan farosatsizlarni» qayta tarbiyalash lozimligini tayinlaydi. Yer yuziga qaytib chiqqan Esxil o'zi yo'qligi chog'ida fojjanavislik tojining Sofoklga berilishini so'raydi.

Aristofan komediyalari g'oyaviy mazmuni jihatidan ham, sahnaviy shakli bilan ham ajralib turadi. Aristofan bir vaqtning o'zida qadimgi Attika komediyasining ham eng yuqori cho'qqisini, ham xotimasini belgilab berdi.

TEATR TOMOSHALARINING TASHKIL ETILISHI. QADIMGI YUNON TEATRINING QURILISHI

Qadimgi Yunonistonda teatr tomoshalarini tashkil etish bilan bog'liq jamiki ishlarga davlatning o'zi bosh-qosh bo'lgan. Dramalar Dionis sha'niga atalmish: Kichik yoki Qishloq Dionisiyi (dekabr — yanvar); Leney (yanvar — fevral); Ulug' yoki Shahar Dionisiyi (mart — aprel) degan uch bayramda namoyish etilgan.

Drama tomoshalari dramaturglarning o'zaro musobaqasi tarzida o'tkazilgan. Musobaqada uch fojjanavis va uch komediyanavis shoir ishtirok etgan. Fojjanavislarning har biri uch tragediya (trilogiya) va bir satirlar dramasi (ya'ni satirlar ishtirok etuvchi rivoyatga asoslangan quvnoq komediya)dan iborat to'rtadan pyesa taqdim etishi lozim bo'lgan. Sujet jihatidan bir-biriga bog'liq uch tragediya trilogiya va shu trilogiyaga satirlar dramasi qo'shimcha qilinganda tetralogiya deb atalgan.

Musobaqalar uch kun davom etgan. Har kuni ertalabdan uch tragediya — trilogiya, so'ng satirlar dramasi va kechki payt komediyana vislardan birining komediyasi namoyish etilgan. Musobaqaga faqat yangi yozilgan asarlar qo'yilgan. Dramaturglar uchun xorni arxont tayin etgan. Lekin xorni musobaqaga tayyorlash vazifasi, odatda, o'ziga to'q va o'zi xohish bildirgan yunon fuqarosi zimmasiga yuklangan. Uni xoreg deb ataganlar. Xoreg o'z mablag'i hisobidan xor tarkibini belgilagan, kiyim-kechaklar bilan ta'min etgan. Dramaturglarning har bir bellashuvida: uchta tetralogiya uchun, uchta komediya uchun, jami oltita xoreg talab etilgan.

Musobaqa natijalari nufuzli hakam xay'ati tomonidan baholangan. Zafar qozongan dramaturglar uch xil mukofot olgan (lekin uchunchi o'rin mag'lubiyat hisobida baholangan).

Dramaturglar qalam haqidan tashqari, zafar ramzi bo'lmish gulchambarlar bilan e'zozlangan. Ayniqsa, xoreglarning qadr-qimmatini baland edi. Xoreg o'z g'alabasi sharafiga yodgorlik o'rnatish huquqiga ega bo'lgan. Yodgorlikka tomoshaning o'tgan vaqti, dramaturg, xoreg va pyesaning nomlari yozib qo'yilar edi. Bundan tashqari, musobaqa natijalari maxsus qaydlarda qayt etilgan va ular davlat arxivida saqlangan. Bunday qaydlar didaskaliyalar deb atalgan.

Barcha qadimgi yunon teatrlarining usti ochiq bo'lgan, ularga juda ko'p tomoshabin sig'gan. Afinadagi Dionis teatriga 17 ming, Epidavrdagi teatrga 10 minggacha tomoshabin joylashgan.

E. av. V asrda Yunonistonda butun antik davr uchun umumiy teatr inshooti nusxasi tasdiq etiladi. Teatr, asosan, uch qismdan

iborat bo'lgan: bular orxestra (aktyor o'ynaydigan maydon), teatron (tomoshabin o'tiradigan joy; teaomay — «ko'ryapman» fe'lidan) va skena (skene — «chodir», keyinroq yog'och yoki g'ishtdan tiklangan qurilma) deb atalgan I.

Teatr qurilishida ovoz va so'zning uzoq-uzoqlardan ham yaxshi eshutilishiga alohida e'tibor berilgan. Bundan tashqari, ba'zan o'rindiqlar oralig'iga aks-sado beruvchi moslamalar o'rnatish usulidan ham foydalanilgan.

AKTYORLAR. XOR. TOMOSHABINLAR

Naqlga ko'ra Fespid o'z tragediyalarida faqat o'zi chiqqan yakka aktyor bo'lgan ekan. Esxil ikkinchi (devteragonist), uning yosh zamondoshi Sofokl uchinchi (tritagonist) aktyorni kiritganlar. Lekin hamma vaqt asosiy rollarni protagonist — birinchi aktyor o'ynab kelgan.

Yunon teatri xalqning eng sevimli bayrami — Dionis marosimi bilan bog'liq bo'lgani uchun ham Yunonistonda, ayniqsa quldorlik demokratiyasi gullagan davrda aktyorlar yuqori ijtimoiy mavqega ega bo'lib kelganlar. Yunon qavmiga mansub kishigina aktyor bo'la olgan. V—IV asrlarda aktyorlar dramaturglar qatori polis ijtimoiy hayotida faol ishtirok etib keldilar. Ular Afina yuqori davlat lovozimlariga saylanar va elchilar tariqasida o'zga mamlakatlarga ham yuborilar edi.

Teatr musobaqalarida dastlabki paytda faqat xoreg va dramaturglar ishtirok etgan. Eramizdan avvalgi V asr o'rtalaridan boshlab, musobaqalarda aktyor-protagonistlar ham ishtirok eta boshlagan.

Yunon dramasida aktyorning soni uch kishidan oshmaganligi vajidan, pyesa davomida bir aktyorga bir necha rol o'ynashga to'g'ri kelgan.

Xotin-qizlar rollarini ham erkaklar o'ynagan. Aktyor o'rinlatib she'r o'qish, ashula aytish layoqatiga ega bo'lishi shart edi.

Aktyorlar niqob kiyib o'ynaganlar, binobarin, mimikadan foydalanishga o'rin qolmagan. Harakat va jest san'ati ustida ishlashning zarurligi shu bilan ham belgilangan.

Fojeiy xor tarkibi dastavval 12 kishidan iborat bo'lib, keyinroq 15 kishigacha yetgan. Komediya xor hamisha 24 kishidan iborat bo'lgan. Xor qatnashchisi xorevt, xor boshlig'i korifey deb atalgan. Xor orxestrga sibizg'achi (fleytachi) yetakchiligida kirib kelar, tomosha mehrob zinasiga ko'tarilgan sibizg'achining sehrli ohanglari ostida boshlanar edi.

Teatr tomoshalari, yuqorida ta'kidlanganidek, Dionisiy umum-xalq bayramlari vaqtida o'tkazilgan. Bu davrda barcha yumushlar to'xtatilar edi. Bayram kunlarida qozixonalar yopib qo'yilar, qarzdorlar qarz to'lashdan uzod etilar edi. Umumiyat bayramidan bebahra qoldirmaslik uchun hatto hibsga tushganlar ham turmadan bo'shatilgan: erkaklar qatori xotin-qizlar, bolalar va hatto malaylar ham teatrga kelishgan. Teatrga kirish biroz pulli bo'lib, bino qaroviga sarflanuvchi xarajatlar shu hisobdan qoplab kelingan.

Afinada teatr musobaqalari ertalabdan boshlanib, to shomga qadar davom etar edi. Tomoshabinlar oziq-ovqatlarini teatrning o'zida yeb-ichganlar. Hamma bayram libosi kiyar, gulchambarlar taqar, yasan-tusan bo'lib kelar edi. Ulug' Dionisiy mavridiga juda ko'p fuqarolar yig'ilar, boshqa shahar-davlatlardan, butun Yunonistondan kelgan kishilar qatnashardi.

ARISTOTELNING «POETIKA» RISOLASI

Qadim zamondan bizgacha ko'hna yunon san'ati klassik davri yutuqlarini umumlashtiruvchi bitta-yu bitta asar yetib kelgan. Bu Aristotel (Arastu) ning yunonlarning qadimiy davridan (Gomerdan boshlab) e. av. IV asr o'rtalarigacha bo'lgan san'ati haqidagi mo'jaz «Poetika» risolasidir.

Aristotel (e. av. 384—322) antik olamning yirik mutafakkirlaridan, faylasuf — qomuschi, Aleksandr Makedonskiyning ustози bo'lgan. U umrining ko'p qismini Afinada o'tkazgan.

Aristotel tabiiy fanlar, falsafa, tarix, huquq, axloq, tibbiyot va boshqa sohalar bo'yicha risolalar yaratgan. Adabiyot va teatr tarixi bobida uning «Poetika» asari eng ahamiyatlisidir.

«Poetika» to'laligicha saqlanmagan. Uning san'atning estetik ahamiyati, estetik idrok etishning mohiyati, ba'zi san'at turlarining o'ziga xos xususiyatlari haqida so'z boruvchi birinchi qismigina bizgacha yetib kelgan.

Aristotelning fikricha, san'atning tub mohiyati hayotiy borliqni haqqoniy aks ettirishdan iborat. Aynan shu sababdan ham san'at bilish va estetik zavq berish qimmatiga ega. San'at voqelikni gavdalandiribgina qolmay, uni badiiy tarzda tushuntirib ham beradi. Aristotelning fikricha, san'atda kishilar hayotidan olingan turli voqealargina emas, shuningdek, yuz berishi mumkin bo'lgan voqealar ham aks ettiriladi. Zotan, shoir tarixchidan farqli ravishda voqealar sharhchisi emas, balki voqelikni badiiy umumlashtiruvchi mutafakkirdir.

Risolada Aristotel jiddiy poeziyaning asosiy janri deb hisoblagan tragediya haqidagi ta'lim yetakchi o'rin tutadi. Aristotelning fikricha, «tragediya muayyan hajmli, turli qismlari til yordamida turlicha sayqallangan bayonot vositasida emas, balki xatti-harakat orqali gavalantiriladigan achinish va qo'rquv bilan inson ruhini poklovchi muhim va tugal voqea tasviridir».

Aristotel tragediya olti tarkibiy qismdan iborat bo'lishi kerak, deb hisoblaydi. Bular — fabula (voqea), sajiyalar (xarakterlar), fikrlar, so'z ifodasi, musiqa qismi, sahnaviy shart-sharoit. O'z ahamiyati jihatidan bu qismlar bir xil qimmatga ega emas. Aristotel fabulaning tarkibiy birligi masalasini birinchi o'ringa qo'ygan. Fabula tugal, yaxlit va ma'lum hajmga ega bo'lishi kerak.

Aristotel voqea yaxlitligiga erishish yo'li haqida so'z yuritib, xatti-harakat birligi qoidasini olg'a surgan: xatti-harakat esa bir voqea yoki bir personajning taqdiri bilan bevosita bog'liq va har qanday tasodif, ikir-chikir narsalardan xoli bo'lishi lozim.

Aristotel ikki xil, ya'ni «oddiy» va «murakkab» fabula turini farqlash lozimligini uqtiradi. Iztirob chekish har ikki holat uchun zaruriy unsur hisoblanadi. Oddiy fabulali tragediyada xatti-harakat tasodiflarsiz, bir maromda rivojlanib boradi. Murakkab fabula asosini esa keskin burilish (peripetiya) va bilib olish (noma'lum narsaning ma'lum bo'lishi) usuli tashkil etadi. Aristotel murakkab fabula turini afzal ko'radi.

Aristotel sajiya (xarakter)larning qat'iy, haqqoniy va izchil bo'lishini uqtiradi. Tragediya qahramoni badxulqli kimsa emas, xushxulqli, saodatmand kishi bo'lmog'i kerak, shunda uning dilini qoplovchi iztirob va g'ulg'ula undagi jinoyat yoki qusurning natijasi bo'lmay, balki tasodif natijasi sifatida tug'iladi.

Ta'kidlab o'tilganidek, Aristotelning fikricha, tragediyaning maqsad-mohiyati odamlarning dilida achinish va qo'rquv uyg'otish bilan «inson ruhini poklash»dan iborat.

Tragediya sahna san'atining ta'sir kuchi bilan tomoshabinlar dilida rahm-shafqat va qo'rquv hislarini uyg'otadi, ularning ruhiy tinchini buzib, bu sezgilarni behad keskinlashtiradi, so'ng insonga yengillik, orom baxsh etib, uni ko'ngil g'ulg'ulalaridan musaffo etadi.

«Poetika» haqida so'z borganda, Abu Nasr al Forobiy (873–950) ning «Shoirilar san'ati qonunlari» risolasini eslamay o'tib bo'lmaydi. «Muallimi soniy» (Aristotel dan keyin «ikkinchi muallim») nomini olgan bu ulug' alloma yunon faylasufi estetik qarashlarini shu qadar teran ilmiy sharhlab berdiki, bu hamon o'z qimmatini saqlab keladi.

ELLINIZM DAVRI TEATRI

YANGI ATTIKA KOMEDIYASI

Klassik davr yunon teatri ellinizm davriga (e. av. IV—I asrlar) kelib, dramaturgiya sohasida ham, aktyor ijrochiligi va teatr binosi me'morchiligi sohasida ham jiddiy ravishda o'zgardi. Bu o'zgarishlar yangi tarixiy shart-sharoitlar bilan bog'liq edi.

Ellinizm davri teatri demokratik Afina teatridan keskin farq qiladi. E. av. V asrda Yunonistonda mavjud bo'lgan siyosiy erkinlik ellinistik monarxiyalarda bo'la olmas edi, aksincha, siyosiy munosabatlar bobida bu yerda Sharq istibdodiga xos belgilar kuzatiladi.

Ellinizm davri teatrida, avvalgidek, tragediyalar ham, komediyalar ham qo'yiladi. Lekin e. av. IV asr tragediyalaridan bizgacha faqat ayrim parchalargina yetib kelgan. Chamasi, Ellinizm tragediyasi yetarlicha badiiy qimmatga ega bo'lmagan. Komediya haqida ko'proq ma'lumotlar mavjud, binobarin, o'sha zamonning eng yirik komediyanaivisi Menandrning bitta to'la asari hamda yana boshqa pyesalaridan bir necha parchalar saqlanib qolgan.

Ellinistik davr komediyasini yangi Attika komediyasi deb ataydilar. E. av. IV asr o'rtalarida Yunoniston ijtimoiy-siyosiy hayotida yuz bergan o'zgarishlar bu komediyada o'ziga xos ravishda aks ettirilgan. Olam tartibotining ilohiyatga bog'liqligi haqidagi tasavvur hamda odillik tantanasiga ishonch o'rnini tasodif qudratiga ishonch egallaydi. Insonning hayoti, uning shaxsiy baxti, jamiyatning ahvoli — bularning hammasi tasodif irodasiga bog'liqdir. Yangi Attika komediyasida o'zaro to'qnashuvning tug'ilishi ham, hal etilishi ham tasodif bilan belgilangan. Bu komediyaning vazifasi zamonaviy voqealikni oilaviy-maishiy turmush doirasida tasvirlashdan iborat edi. Yangi komediyada sevgi-muhabbat ohangi asosiy o'rin tutadi.

Yangi komediyada Yevripidning ta'siri sezilarli darajada ko'rinib turadi. Yangi komediya Yevripiddan uning ko'pchilik qahramonlariga xos hayotga yaqinlikni qabul qilgan edi. Yangi komediya o'zining tuzilishiga ko'ra qadimgi siyosiy komediyadan tubdan farq qiladi. Bu yerda harakat rivojiga ko'mak beruvchi xorni uchratmaymiz. Xor faqat tanaffus vaqtidagina chiqadi. Shunga muvofiq ravishda parod ham, parabaza ham yo'qoladi. Shuningdek, agonga (musohaba, tortishuv) ham o'rin qoldirilmaydi.

E. av. IV asr o'rtasida Yunonistonda ilk bor professional aktyorlar paydo bo'lib, ular teatr shirkatlariga uyushadilar. Mazkur teatr

shirkatlariga faqat erkin tug'ilgan asl yunon erkaklarigina a'zo bo'la olganlar. Ellinizm davrida aktyorlar jamiyatda, avvalgidek, yuqori qadr-qimmatga ega bo'lganlar: tomosha ko'rsatish uchun ular urush borayotgan chog'larda o'zga mamlakatlarga ham bemalol o'ta olganlar. «Dionis artistlari» harbiy majburiyatlardan ozod etilganlar.

Yangi Attika komediyasi kundalik turmushni aks ettirishga qaratilganidan unda ijrochilik ham ko'proq hayotiylik kasb etgan edi. Lekin xotin-qizlar rollarini, avvalgidek, erkaklar o'ynagan va niqob ham saqlanib qolavergan. Niqoblar soni ko'paygan. Bu qat'iy belgilangan asosiy personajlar turlarini ko'paytirish maqsadida tug'ilgan edi.

Yangi Attika komediyasi janri bo'yicha juda ko'p dramaturglar faoliyat ko'rsatganlar. Menandr shular orasida eng mashhuri bo'lgan.

MENANDR (e. av 343—292) Afinada aslzoda, boy oilada dunyoga kelib, yaxshi tahsil ko'rgan, ayniqsa adabiyot, notiqlik va falsafa bobida keng ma'lumotli bo'lgan.

Menandr 100 dan ortiq komediya yozgan, biroq 8 martagina g'alaba qozongan, xolos. Menandr yangi komediyaning ijodkori sifatida qadr topdi va uning shuhrati Yunonistondan tashqarida ham yoyiladi. Rim dramaturglaridan Plavt va Terensiy unga taqlid qiladilar yoki uning asarlarini qayta ishlaydilar.

«Odamovi» pyesasi Menandrning bizgacha to'liq yetib kelgan yagona komediyasidir. Bu komediyaning matni 1956-yildagina topilgan. Pyesada odamovi, to'ng va xilvatparast kishining antiqa obrazi chizilgan. Bu — dehqon Knemon: u odamlarni yoqtirmaydi va odamlar bilan muloqotda bo'lmay, tanholikda yashashni xush ko'radi. Lekin Knemon oxiri fe'lining torligidan tavbasiga tayanadi. U quduqqa tushib ketadi (sahna orqasida) va odamlar yordamida arang o'limdan qutuladi. Shunda, u odamlarning bir-biriga muhtojligini payqaydi.

Menandrni odamlarning xarakteri, fe'l-atvori va bularni namoyon etish tarzi qiziqtirar edi. Pyesalarining nomlari ham shundan dalolat beradi. «Odat»da aynan xarakter Menandr komediyalarida voqeani harakatga keltiruvchi kuch bo'lib xizmat qiladi. «Hakamlar sudi»dagi qahramonlardan biri, qul Onisim tilida, u, inson taqdiri tangriga bog'liq emas, balki o'z shaxsiy fe'l-atvoriga bog'liq deydi. Dramaturg yangi Attika komediyasining shartli niqob tipiga ko'pgina o'zgarishlar kiritadi va an'anaviy salbiy personajlarni qator ijobiy fazilatlar bilan to'ldiradi. Menandr har bir insonda sertakalluflik va badkirdorlik jihatlarini bir-biriga zid qo'yadi. Odamlar fe'l-atvorini yaxshilash, ularning bir-birlariga

mehr-shafqatli bo'lishlari — Menandr komediyalarining maqsadi edi. Binobarin, bu adib ijodiga xos insonparvarlik va diikusholik tamoyillari haqida bimalol gapirish uchun asos bo'la oladi.

Yangi Attika komediyasi Yunonistonda paydo bo'lgan dramaturgiyaning so'nggi janri edi. Muammoning o'tkirligi, jiddiy ijtimoiy-siyosiy masalalarni o'rtaga qo'yish bu komediya uchun xos emas. Lekin xarakterlarni ishlash va xatti-harakatlarni keskinlashtirish sohasida mazkur komediyada muayyan siljishlar qilindi. Undagi maishiy personajlarning, sujetlarning Rim teatri va keyinchalik yangi davr teatriga ko'chib o'tishi bejiz emas.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Qadimgi yunon teatri qanday vujudga keldi, teatron, orxestra, skena nima va ulardan qanday maqsadda qo'llanilgan?

2. Esxil tragediyaning «otasi» ekani; uning «Zanjirband Prometey» tragediyasida Prometeyning jafokashligi, insonparvarligi uning qaysi xatti-harakatlarida namoyon bo'lgan?

3. Sofoklning islohotlari tufayli qadimgi yunon tragediyasi qanday yangi sahnaviylik sifatlariga ega bo'ldi? Sofokl tomonidan odamlar «qanday bo'lishi kerak»ligi tarzida ko'rsatilishi nimani anglatadi? «Shoh Edip» tragediyasida Edip taqdir izmiga qarshi kurashga kirib, o'zida qanday fazilatlarini namoyon etdi?

4. Yevripid tomonidan odamlar «qanday bo'lsa shu tarzda ko'rsatilishi» nimani anglatadi? Medeya nega o'z farzandlarining qotiliga aylandi? Yevripidning «Ifigeniya Avlidada» asarlaridagi go'zal fazilatli ayollar obrazlari haqida nima deya olasiz?

5. Aristofan komediyalarining ijtimoiy-siyosiy o'tkirligi («Suvo-riylar», «Bulut») haqida nima deya olasiz? Uning qaysi asarlarida Peleponnes urushi qoralanib, tinchlik uchun kurash g'oyasi olg'a surilgan?

6. Aristotelcha tragediya nima? Xatti-harakat birligi deganda nima tushuniladi? Tragediya qahramoni nega badxulqli emas, xush xulqli va saodatmand bo'lishi kerak?

7. Qadimgi yunon dramaturgiyasi asarlarining sahnaviy tarixi haqida nima deya olasiz? Sofoklning qaysi asarlari o'zbek teatrida qo'yilgan? Buyuk Sh. Burhonov va S. Eshonto'rayevalar qaysi antik tragediyada qanday rollari bilan shuhrat qozondilar?

8. Ellinizm davri yunon teatri klassik davr yunon teatridan nimasi bilan farq qiladi? Yangi attika komediyasi (Menandr asarlari misolida) da hayotning qaysi jihatlariga qiziqish kuchaydi?

QADIMGI RIM TEATRI

Rim adabiy dramasi ga asoslangan birinchi teatr tomoshasi e. av. 240-yili namoyish etilgan. Bu Rimga Yunonistondan qul sifatida keltirilgan adib Liviy Andronik tomonidan lotinlashtirilgan Gomerning «Odisseya» asari edi.

Shuni ta'kidlab o'tish joizki, rimliklar adabiy drama shakllarini yunonlardan tayyor holda olib, ularni Rim shart-sharoitiga moslashtirib, o'z teatr san'atlarini barpo etganlar.

Lotinlar qadimgi Italiyada o'troq bo'lib qolgan ko'plab xalqlarning biri bo'lgan. Ular Tibr daryosining quyi sohilida yashaganlar; rivoyatga ko'ra e. av. 735-yili bunyod etilmish Rim shahri ularning markazi bo'lgan. Rimliklar o'zaro uyushib, uzoq muddat davomida urush olib borib e. av. IV asrning o'rtalariga kelganda o'rta Italiyani o'zlariga tobe qiladi, so'ng janubiy Italiya va barcha yunon koloniyalarini egallab, O'rta yer dengizi havzasida yagona eng qudratli davlat barpo etadilar. Yunonlar asirlar, garovga olingan kishilar, o'qituvchilar sifatida Rimga keltirila boshlaydi. Liviy Andronik ham asli yunon bo'lib, Rimga bir senatorning quli sifatida keltirilgan va shu senatorning nomini olgan. O'z xo'jasi qo'lidan bo'shatilib, ozodlik yuzini ko'rgan Liviy Andronik rimlik zodagonlarning bolalariga yunon va lotin tilidan ta'lim bera boshlaydi. U yunon dramaturgiyasi namunalarini qayta ishlaydi yoki yunonchadan lotin tiliga tarjima qiladi va sayillarda namoyish etadi. Liviy Andronik tomoshalari Rim teatrining keyingi taraqqiyoti uchun turtki bo'ladi.

Yunon madaniyati durdonalariga to'la bo'lmish janubiy Italiya shaharlarining istilo qilinishi Rim uchun benishon o'tmadi.

Rim teatri madaniy hayotning zaruriy qismiga aylangan edi. Tragediya va komediyalarda havaskorlar emas, balki professional artistlar ishtirok etganlar. Ular aktyorlar (aktyor so'zi lotincha actor «harakat qiluvchi» ma'nosini anglatadi) deb atalgan. Rim aktyori qullikdan qutulgan yoki quldan chiqqan bo'lib, yunon aktyoridan past ijtimoiy mavqeda turgan. Buning sababi shunda ediki, Rim teatri Dionis marosimi bilan bog'liq yunon teatridan farqli o'laroq, marosimlardan xoli, deyarli butunlay dunyoviy muassasa sifatida dunyoga kelgan edi. Yunonistonda aktyorlik kasbiga mo'tabar kasb tarzida qaralgani holda Rimda tahqirli kasb sifatida qaralgan. Shunga qaramay, Rimda xalqning hurmat-e'tiboriga sazovor bo'lgan aktyorlar ham yetishib chiqqan. Fojea aktyor Ezo'p va komik aktyor Rossiya (e. av. I asr) shularning eng peshqadamlari

bo'lgan. Ezo'p o'z o'yinining ulug'vorligi bilan diqqatga sazovor bo'lganligini e'tirof etadilar. Hikoya qilishlaricha, kunlarning birida u podsho Atrey rolini o'ynayotganda rolga shu qadar kirishib ketadiki, yoniga kelib qolgan bir qulni hassa bilan urib o'ldirib qo'ygan ekan. Rossiy o'z rolini uzoq muddat davomida tayyorlar, har bir imo-ishora ustida muttasil ishlar ekan. Zamondoshlarining guvohlik berishicha, uning o'yini jozibador bo'lgan, harakatlari jo'shqinligi bilan e'tiborni tortgan. Rossiy san'atiga atoqli rim notig'i Sitseron yuqori baho bergan.

Rimda birinchi bor teatr ishini antreprenyorlik, ya'ni, tijoriy maqsadlar asosida ma'lum boshchi — xo'jayin tashkilotchiligi asosiga qurish tartibi boshlanadi. Aktyorlar antreprenyor boshchiligidida shirkat — truppalarga uyushadilar. Antreprenyor ma'murlar bilan kelishgan holda shirkat ishini yuritgan va o'zi bosh rollarni ijro etgan. Truppada xotin-qizlar bo'lmagan, ayollar rollarini ham erkaklar ijro etishgan.

Eramizdan av. 55-yili Rimda toshdan ishlangan birinchi teatr binosi quriladi, unga 40 ming kishi siqqan. I asrning oxiriga kelib, yana ikkita teatr binosi quriladi. Rim teatrida ham tomoshabinlar o'tiradigan joy yunon teatridagiga o'xshash yarim doira shaklida bo'lib, lekin bir necha yarusdan iborat bo'lgan. Orxestra, ya'ni yunon teatrida aktyorlar o'ynovchi yarim doira maydon Rim teatrida senatorlar o'tiradigan joyga aylantirildi, aktyorlar esa bir-bir yarim metr baland bo'lgan sahnada harakat qilgan. Rim teatrida spektakl boshlanishida tepadan pastga tushirib, tugagach, tepaga ko'tarib, sahnani berkituvchi pardadan foydalanilgan.

Liviy Andronikdan so'ng dramaturgiya sohasida Gney Neviiy (taxm. 280—201-yy.) barakali ijod qilgan. Odatda, bir janrda ijod qilgan yunon dramaturglaridan farqli ravishda Neviiy ham komediya, ham tragediya sohasida asarlar yaratgan. Lekin u komediya sohasida ayniqsa, keng shuhrat qozondi. Rimda Aristofan komediyalariga o'xshash siyosiy o'tkir ijtimoiy janrning ildiz otishiga imkon yo'q edi. Rim komediyasiga maishiy turmush mavzusiga asoslangan yunon yangi komediyasi, xususan Menandr asarlari asos bo'lib xizmat qildi. Yunon komediyalarini qayta ishlash asosida tug'ilgan rim komediyasini palliata deb ataydilar. Palliatada qahramonlar yunon plashi — palliyda ko'rinar edi. Palliatada qahramonlar yunoncha ismlar bilan nomlangan va voqealar ham doimo Yunonistonning qayeridadir sodir bo'lar edi. Neviiy o'z palliatalarida yunon sujetlaridan foydalangan holda rim hayotiga xos muammolarni ham aks ettirishga harakat qilgan.

Rim teatrining ilk davridan bizga tragediya ham, komediya ham yetib kelmagan. Saqlanib qolgan adabiy parchalar dramaturgiyaning har ikki — komediya va tragediya janrida ham ko'plab badiiy namunalari yaratilganidan dalolat beradi. Lekin oddiy xalq komediyani sevib tomosha qilgan. O'sha davr rim komediyasining o'ziga xosliklari atoqli rim dramaturgi Plavt asarlarida o'z ifodasini topgan.

PLAVT (taxm. 254—784-y.)

Plavt (taxm. e. av. 254—184) rim komediyasining eng yirik namoyandasi hisoblanadi. Plavt Rim dastlab Apennin yarim orolini, so'ng butun O'rta yer dengizi havzasini egallagan bir davrda ijod qildi. G'olibona tugallangan ko'pdan-ko'p urushlarning natijasi o'laroq bosib olingan yerlardan Rimga behisob qullar, moddiy boyliklar oqib keladi. Tovar-pul munosabatlarining tez rivojlanishi oqibatida sudxo'rlik avjga chiqib boradi. Jamiyatning ijtimoiy-iqtisodiy hayotida yuz bergan siljishlar patriarxal hayot tartibotlarini zaiflashtiradi, xudbinlik kayfiyatlarini tug'diradi. Rim madaniyatiga yunon madaniyatining kirib kelishi keskin tus oladi. Eramizdan av. III—II asrlarda rim hayotida yuz bergan shu o'zgarishlar Plavt komediyalarida o'z aksini topdi.

Qadimgilarning yakdillik bilan uqdirishlaricha, Plavt palliatining eng zabardast namoyandasi bo'lgan. U o'z pyesalari qahramonlarini Menandr hamda yangi Attika komediyasining boshqa vakillari asarlaridan oladi. Lekin ayni zamonda uning asarlarida Rim hayotiga xos xususiyatlar ham keng namoyon bo'lgan. Plavt quldorlik jamiyatining quyi tabaqasiga, plebeylarga xayrixohlik bilan qaragan, haromxo'rlik bilan boyuvchi shaxslarni keskin qoralagan.

Plavt komediyalari Aristofanning komediyalari darajasida siyosiy o'tkir bo'lmasa-da, lekin ular o'zining xushchaqchaqligi, voqealarning shiddatli ko'rinishda namoyon bo'lishi jihatidan yunon komediyanavisi asarlaridan qolishmaydi. Plavt yangi Attika komediyasi unsurlarini rim xalq teatr tomoshalaridan biri — atellana bilan uyg'unlashtira oldi. Shu bois uning asarlarida atellanaga xos buffonada, harakat jo'shqinligi, pardasiz, lekin zavq baxsh hazilmutoyibalar ufurib turadi. Plavt komediyalarida qo'shiq va musiqa alohida o'ringa ega. Ularda ariya va rechitativ tusidagi qo'shiqlar yetakchi o'rin tutadi.

Plavtdan bizgacha 20 ta to'liq va bitta chala pyesa yetib kelgan. «Egizaklar» («Menexmlar») Plavtning eng xushchaqchaq, ko-

mediyalaridan biri. Unda sirako'zlik egizakning yoshligida yo'qolib qolgan akasini topish yo'lida boshdan kechirgan sarguzashtlari haqida so'z boradi. Egizak Messennon degan quli bilan Epidamn degan yunon shahriga kelib qoladi nihoyat shu yerda tug'ishgan akasini topadi. Egizaklarning bir tomchi suvdek bir-biriga o'xshashligidan pyesada qator antiqa lavhalar sodir bo'ladi. Masalan, Epidamnlik Menexm o'z xotinining qimmatbaho plashini o'g'irlab, o'ynashiga eltib beradi va undan ziyofat uyushtirishni so'raydi. Lekin bu ziyofatga endigina Epidamnnga yetib kelgan sirako'zlik Menexm hozir bo'ladi; o'z erining xiyonatkorligidan g'azabga tushgan Matrona alam-iztirobini egiz ukaga to'kib soladi. Sirako'zlik Menexm uni birinchi bor ko'rayotganini aytarkan, Matrona faryod ko'taradi, otasini boshlab keladi, ota soxta kuyovga pand-nasihatlar beradi... ko'pgina bordi-keldidan keyin egizaklar bir-birini topishadi. Asarda xarakterlar chala-chulpa chizilgan bo'lsa-da, harakat tez o'sib boradi, g'avg'odan g'avg'o chiqadi. Plavtning «Egizaklar» komediyasi Shekspirga o'zining «Yanglishlar komediyasi» asarini yozishda asos bo'lib xizmat qilgan.

«Maqtanchoq jangchi» pyesasi maqtanchoq zobit obrazi mohirona namoyon etilishi jihatidan Plavtning eng yaxshi komediyalaridan biri hisoblanadi. Pyesa qahramoni Pircopolinik maqtanchoq; shuhratparast va shu bilan birga befarosat kimsa tariqasida tasvirlangan. Zobit sahnada alvon kamzul, boshiga jig'ali dubulg'a kiygan, bahaybat shamshir taqib, savlat to'kib paydo bo'ladi. Uning o'zi biror arzigulik fikr aytishi amri mahol. Shundan qo'riqchisining hayratomuz jasoratlari haqidagi fikrlarini kekkayish bilan ma'qullaydi, xolos. Masalan: sarboz Hindistonda bo'lganda bir zarb bilan filning sonini uzib yuborgan emish; yana boshqa vaqtda bir yo'la yetti ming dushmani mahv etibdi. Qul Palestrion sarbozning ovsarligidan kelib chiqib, ajoyib reja tuzadi va tasodifan uning qo'lga tushib qolgan Filokamatsiyani sevgilisi — o'zining sobiq xojasi Plevsiklga qaytarib olib berish va o'zini zobit hukmidan ozod etishga erishadi. Plavt yaratgan maqtanchoq jangchi obrazi jahon dramaturgiyasi yaratgan ajoyib siymolar sirasiga kirdi. Keyinroq u italyan badixaviy komediyasi — del arte xalq teatrining Kapitani nomi bilan umumlashgan obraziga aylandi.

«Xazina» komediyasida insonning xasisligi masxara ostiga olingan. Bu shunday ma'nisiz xasislikki, u o'ziga yondashgan kishini ham, uning yaqinlarini ham sondan chiqaradi. Oltiniga to'la xumcha topib olgan qariya Evklion shunday kishi sifatida gavdalanadi. Komediya muqaddimasida qozon-tovoq ma'budi Lar xumchani

o'choq tubiga Evklionning bobosi ko'mib ketganini, uni qurumsoq chol o'zi topganini tomoshabinlarga hikoya qiladi. Evklionning qizi Fedra ma'bud Larni dilida saqlab, doim unga xayr-ehson ko'rsatib kelgan. Serara bayrami chog'ida Likonid degan bir aslzoda Fedra-ning nomusini barbod etadi, shunda Lar Fedraning rahmini yeb, qiynalmay-netmay turmushga chiqishi uchun uning otasiga xazinani ravo ko'radi. Muqaddimada bundan tashqari voqeani yaxshilik bilan tugashi haqida ham so'z boradi.

«Xazina» komediyasi o'z sahnaviy tuzilishining puxtaligi bilan ajralib turadi. Evklionning xasisligi, boshqa qilmishlari o'zgalarning so'zlari orqali oydinlashib boradi. Masalan, birinchi parda Evklionni cho'ri kampir Stafilani do'pposlashi va oltin yashirilgan joyni fahmlab qolishidan cho'chib, uni uydan haydashi bilan boshlanadi. Evklion uxlamoqchi bo'lib yotarkan, nafasi hovri bekorga ketmasligi uchun og'zini qop bilan yopib oladi: yuvinarkar, suv isrof bo'lishidan yuragi uvishib, ko'z yosh qiladi. Pyesada buffonada usuli keng qo'llanilgan.

Evklion yo'qolgan xumchani topib olib (uni qul Strabil o'marib ketgan edi), tragikomik ruhda kantik (qo'shiq) aytadi. Evklion tomoshabinlarning biror narsani bilib qolishini istamaydi, chunki ular orasida halol odamlarning borligiga ishonmaydi.

Men bitdim! Men halok! Voy, men qayerga
Yuguray, qayerga yuguray? To'xta, ushla!
Kim? Kimni? Ko'rmayman, bilmayman, men so'qir!
Qayga boray! Men qaydaman? Men kimman?
Es-hushim yo'q! Ko'maklashing, yalinaman,
O'g'irlagan kimdir, ko'rsating menga!
Nima deding sen? Senga ishongim kelur,
Sen yaxshi odamsan, aftingdan ma'lum.
Bu nima? Kulasiz! Bilaman barchangizni,
Aksaringiz — o'g'rilar, bunga shubha yo'q.

(Oybek tarjimai)

Keyingi zamonlarda «Xazina» komediyasi «Maqtanchoq jang-chi» singari keng shuhrat topdi. Xususan, Molyer o'zining «Xasis» komediyasini yaratishda Plavtning shu asariga asoslangan.

Plavt Uyg'onish davrida, bamisoli qayta tug'ilgandek, yangi davr dramaturgiyasining yaralishiga kuchli ta'sir ko'rsatgan. Italyan gumanistlari Plavt komediyalarini shoshilinch tarjima qiladilar, uning yo'li bo'yicha o'z asarlarini yarata boshlaydilar.

IMPERIYA DAVRIDA RIM TEATRI

SENEKA

Fuqarolar urushi natijasida e. av. I asrda Rim respublikasi barham topadi. E. av. 31-yili Antoniy ustidan g'alaba qilgan, keyinchalik Avgust («Muqaddas») nomini olgan Oktavian Rimning yakka-yagona hokimi bo'lib oladi. Oktavian o'rnatgan tartib avvalroq tarkib topa boshlagan byurokratik apparatdan iborat harbiy diktatura edi.

Avgust tetatrnning ijtimoiy ahamiyatini tushunib, uni har tomonlama rivojlantirishga yordam ko'rsatadi. U fuqarolarni davlatga sodiqlik ruhida tarbiyalashda yunon tragediyasining alohida ahamiyat kasb etishini ko'zda tutib, Rim sahnasida, avvalo, shu tragediya turini tiklash maqsadini olg'a surdi. Atoqli Rim shoiri Goratsiy «Poeziya ilmi» risolasida Avgustning shu sa'y-harakatini ifodalab bergan. Goratsiy ushbu risolada rimlik shoirlarga yunon tragediyasini sahnaga qaytarishni taklif etadi. Oddiy, ixcham voqeali va uch aktyor hamda xor ishtirok etuvchi yunon tragediyasi shoirga ma'qul tushib qolgan edi. Goratsiy Avgust fikrini quvvatlab, san'atning g'oyaviy teran, mazmunan o'tkir bo'lishi zarurligi qoidasini olg'a suradi. Uning ta'kidlashicha, bir tomondan, shoir fuqarolarning tarbiyachisi va murabbiysi bo'lganidan u yuksak bilimdon bo'lmog'i lozim; ikkinchidan, uning san'ati go'zal bo'lishi uchun uni tomoshabinga havola etishdan avval obdon ishlovdan o'tkazishi, har tomonlama mukammallik darajasiga chiqarishi lozim. «Poeziya ilmi» asari XVII asr fransuz klassitsizm nazariyasining shakllanishida muhim ahamiyatga ega bo'ldi.

Avgust va Goratsiyning Rim teatri sahnasida jiddiy janrni tiklash g'oyasi amalga oshmadi. Ko'ngil ochish ruhidagi tomoshalar asosiy o'rinni egallab oldi.

Imperiya davrida yaratilgan tragediyalardan bizgacha faylasuf va dramaturg Seneka (taxm. eraning 4—65-yy.) asarlarigina yetib kelgan. Lutsiy Anney Seneka armonli va shuhratli kunlarga boy murakkab umr kechirgan. U Neronning tarbiyachisi va shu hukmdorning hukmi bilan o'z qon tomirini qirqib, saroy fitnalari-ning qurboni bo'lgan shaxs. U stoya falsafasi tarafdori bo'lib, chinakam baxtni ruhiy osoyishtalikdan axtarmoq kerak, inson shunday ruhiy chiniqsinki, har qanday ruhiy va jismoniy azoblarga mardonavor peshvoz chiqa olsin, hatto o'limga ham bardosh bera olsin, degan g'oyani olg'a surgan.

Senekadan bizgacha o'nta tragediya yetib kelgan. Ular yunon miflari asosida yozilgan. Bular «Medeya», «Edip», «Fiyest», «Fedra», «Agamemnon», «Troyalik ayollar» kabilardir.

Seneka davrida Rim hayoti qonli voqealarga to'la edi. Shu muhit ta'siri o'laroq, uning asarlarida qonli intiqom, zo'rlik va ajal oxanglari dahshat solib turadi. Seneka yunon tragediyalari sujetini shunchaki takrorlab qo'ya qolmadi. Yevripidning «Ippolit» asarida, masalan, Fedraning dard-alamlari botiniy tarzda, ichki qalb og'riqlari tarzida zohir topsa, Senekada sirdan ochiqchasiga, hasratli va alamli nidolar tarzida oshkora jaranglaydi.

Seneka qahramonlari biror qudratli ehtirossa muhtalo bo'lgan va shu extiros oqibati o'laroq, dahshatli va gohida o'zini halokatli oqibatlariga duchor etuvchi kishilardir. Seneka tasvirida insoniy qi-yofalar bir yoqlama: dramaturg personaj xarakteridagi bir xususiyatni ajratib olib, uni mislsiz darajada bo'rttirib ko'rsatadi. Bu hol ularning dabdabali ifodalarga to'la tilida ham o'z ifodasini topgan.

Senekaning «Medeya»si Yevripidning shu nomli asari sujetida tasnif etilgan bo'lsa-da, lekin yunon dramaturgi pyesasidan tubdan farq qiladi. Bu yerda Medeya tragediyaning boshidanoq intiqom alangasida yonuvchi ayol sifatida ko'rinadi:

Sen uchun pichoq-la qo'lim kesaman,
Mayli, menim qonim mehrobgga oqsin!
Qilichlarni yalang'ochlashga o'rganing qo'llar,
O'rganingiz aziz qonim to'kishga!

(*Oybek tarjiması*)

U mudhish hayqiriq bilan jamiki ma'budlarni hozir bo'lishga chorlab, Yasonning bo'lg'usi qaylig'i va uning otasidan qasos olishga chaqiradi. U Yasonning to'yi bo'ladigan Karinfga o't qo'yishga ham tayyor. Yevripid asariga xos murakkablik bu yerda berilmaydi.

Senekada Yason Yevripiddagidan o'zgacha ko'rsatilgan. U o'z bolalariga g'amxo'rlik qilish niyatida malikaga uylanayotgan bo'lib ko'rinadi. Nikohdan bosh tortganida, u o'limga mahkum etilar va uning ortidan bolalarining ham o'lishi turgan gap edi. Medeya Yasondan bolalari bilan badarg'a qilinishini so'raydi. Yason buni rad etadi: bolalardan ajralgandan ko'ra o'limni afzal ko'rishini aytadi. Medeya shu holatni ko'zda tutib, Yasonni dahshatli azobga duchor etish niyatida, avval bir farzandini, keyin ikkinchisini erining ko'z o'ngida o'ldiradi. Qotillik sahnasida muallif Medeyaning onalik mehr-shafqatini emas, qasoskorlik alamini ifoda etgan.

Seneka G'arbiy Ovro'po teatri tarixida alohida o'ringa ega. Uyg'onish davri gumanistlari shu dramaturg asarlari orqali antik tragediya bilan tanishadilar. Seneka tragediyalari italyan va keyinroq fransuz va boshqa xalqlar tragediyasi rivojiga o'z ta'sirini ko'rsatgan.

O'zbek o'quvchilari Rim adabiyoti asarlari bilan 1930-yillarda ulug' adib Oybek tarjimasida tanishganlar. Bu tarjimalar, shu jumladan Plavtning «Maqtanchoq jangchi», «Xumcha», Terensiyning «Qardoshlar» Senekaning «Medeya» pyesalaridan olingan parchalar Oybekning 20 jildlik «Mukammal asarlar» to'plamining 15-jildiga kiritilgan.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Rim teatri yunon teatrining qanday manbalariga asoslandi va u sahna san'ati rivojiga qanday yangiliklar bilan hissa qo'shdi?

2. Rim komediyasining rivojlanishi. Nega rim komediyanaivislari uchun Aristofan emas, balki yangi attika komediyasi (Menandr) asarlari namuna bo'lib xizmat qildi? «Maqtanchoq jangchi» asari tahlili asosida Plavt komediyalariga xos xalqchilik ohangini izohlab bering.

3. Nega Seneka aynan yunon fojey sujetlari, ayniqsa Yevripid asarlari sujetidan foydalangan? Nega Seneka tragediyalarida qonli voqealar, qahramonlarning shafqatsizligi («Medeya») bo'rttirib ko'rsatilgan?

4. Yunonistonda mo'tabar, savobli deb hisoblangan aktyorlik kasbi nega qadimgi Rimda uyatli, tahqirli kasb deb hisoblangan? Qaysi Rim aktyorlarining nomi bizgacha yetib kelgan?

5. Yozuvchi Oybek Rim dramaturgiyasidan qaysi dramaturglarning qaysi pyesalarini o'zbek tiliga tarjima qilgan?

IKKINCHI BO‘LIM

UYG‘ONISH DAVRI VA XVII ASR KLASSITSIZM TEATRI

Melodiy eraning V asrida Rim imperiyasi qulagach, xristianlik mafkurasining kuchli tazyiqi ostida antik davrda yaratilgan badiiy yodgorliklar qatag‘onga uchraydi, Yunoniston va Rimda dunyo yuzini ko‘rgan san‘at asarlari, teatr an‘analari unutila boshlaydi. Cherkov o‘z teatrini yaratadi: ibodat dramasi, mirakl, misteriya, moralite yetakchi janga aylanib, keng ommani nasroniylik g‘oyasi atrofida uyushtirishda eng ta’sirli targ‘ibot vositasiga aylanadi. Ayni chog‘da san‘ati qishloq marosim tomoshalari asosida tug‘ilib, ommaning erkparvarlik kayfiyatini ifoda etgan xalq teatri namoyandalari — gistrionlar san‘ati ham yashashda davom etdi.

Bu davrga kelib, dunyoviy shukuhbaxsh teatr san‘atining keng taraqqiy etishi uchun o‘rta asrcha mutaassibona qarashlarga to‘siq bo‘la oluvchi yangi ijtimoiy munosabatlar shakllanishi talab etilardi.

Shunday ijtimoiy munosabatlar Ovro‘po mamlakatlarida XIV—XVI asrlarda ro‘y berdi. Tarixga Uyg‘onish (Renessans — fr. Renatssance) davri sifatida kirgan bu ijtimoiy-iqtisodiy va madaniy taraqqiyot davri Ovro‘po teatr san‘ati tarixida yangi rivojlanish davrini belgilab berdi.

Erkin, hur inson aynan Uyg‘onish davrida jamiyatning oliy tilagiga aylanadi. Yaqin o‘tmishda dag‘al masxarabozlik, aqidaparastlik makoni bo‘lib kelgan sahna endi ulug‘vor g‘oyalar, teran falsafiy mushohadalar maskaniga, umumxalq minbariga aylanadi. Sahnada zamonning ur-yiqtlari o‘z aksini topadi, nozik, ruhiy kechinmalar tadqiq etiladi; shu bilan birga tomoshabinlar ichakuzar sahnaviy hazil-mutoyiba va hangomalarni zavq-shavql bilan qarshi oladilar.

Renessans davri teatri XV—XVI asrlar bo‘sag‘asida Italiyada shakllanadi, so‘ng Ispaniyada yangi taraqqiyot bosqichiga kirib Angliyada Shekspir zamonida kamolot cho‘qqisiga ko‘tariladi.

ITALIYA TEATRI

Iqtisodiy taraqqiyot dastlab Italiyada boshlanadi. Italiya qulay jo'g'rofik shart-sharoitga ega bo'lganidan G'arbiy Ovro'poning boshqa mamlakatlariga qaraganda avvalroq Sharq mamlakatlari bilan yaqin aloqa o'rnatadi va bu Italiya shaharlarining qisqa vaqt ichida boyib ketishiga sabab bo'ladi. Italiyan savdogarlari Turkistonning turli shaharlarida savdo-sotiq ishlarini yo'lga qo'yadilar. Shu bahonada ular bu sarhadlarda yaratilgan san'at asarlarini qo'lga kiritishni ham unutmaydilar. Ayrim ma'lumotlarga qaraganda, ulug' Navoiy asarlari XVI asrda italyan tiliga tarjima qilina boshlangani bejiz bo'lmasa kerak.

Italiyaning yangi davr teatr san'ati rivojiga qo'shgan hissasi beqiyos: aynan shu zaminda tragediya, komediya, pastoral (cho'ponnoma) yangi taraqqiyot yo'lga kirdi, opera yaratildi, drama san'atining asosiy qonuniyatlari ishlab chiqildi, birinchi teatr binolari qad ko'tardi, spektaklni yangicha bezash tamoyillari joriy etildi.

Italiyaning dramaturgiya sohasida boshlovchilik mavqeyini egallashi uning qadimgi Rim badiiy merosining vorisi va uni qayta o'zlashtiruvchisi sifatida maydonga chiqishi bilan belgilandi. Plavt, Terensiy, Seneka asarlari avval lotincha, so'ng yangi italyan tiliga o'g'irilgan holatda zodagonlar saroylarida ko'rsatiladi. Shu zaylda original asarlarga yo'l ochiladi.

Jahonga mashhur «Telba Roland» dostonining muallifi ulug' italyan shoiri Ludaviko Ariosto (1474—1533) yangi teatr mash'alani yoqqanlardan biri bo'ldi. Uning «Sandiq haqida komediya»si 1508-yili ferrara saroyida sahnalashtiriladi. Bu Rim namunasi asosida yozilgan birinchi original komediya edi. Unda qullar va cho'rilar, uchar malaylar va ularning betashvish xo'jalari bamisoli qadimgi rim teatridan kirib kelgan qahramonlarga o'xshardilar. Antik komediya shakli orqali bo'lsa-da, har qalay, shonli davrning turmush lavhalari yarq etib ko'rinib turardi. Bir o'rinda qahramonlardan biri sudxo'rdan qarz olgani haqida so'z ochsa, boshqa o'rinda bir sohibjamolning noz-karashmalari ta'riflab beriladiki, bu faqat shu zamon juvonlariga xos bo'lishi mumkin: «Ko'zgu qarshisida qad-qomatini ko'z-ko'z qilib turli holatlarga solar, qosh terar, biqin va ko'kraklariga ko'targichlar qo'yar...».

Saroy komediyanaivisi zamondoshlari sha'niga keskin gaplarni aytishdan ham toymaydi. Malaylardan biri, masalan, shunday xitob qiladi: «E-he, sohibi davlatlar fe'lini obdon bilib oldim. Ular ma-

laylarini ostonasi oldiga qorovul qilib qo'yib, uylariga faqat qalloblar, qo'shmachilar, turli qalang'i-qasang'i zotlarni qo'yadilaru halol, oliyjanob fuqarolarni oldiga solib haydaydilar...». Serhasham va dabdabali bezak, sururli lavhalar va ayniqsa, malaylarning oldi-qochdi hangomalari, oshiq-ma'shuqalarning gashtli uchrashuvlariga boy bu spektakl saroy zodagonlarida teatr san'atiga nisbatan katta qiziqish va ixlosmandlik tuyg'ularini belgilab bergan edi. Ariosto «Almashilganlar», «Talabalar», «Afsungar», «Qo'shmachi» komediyalarida ham o'z shahri Ferrara hayoti haqida hikoya qilgan.

Zodagonlar dilxushligiga qaratilgan ko'plab komediyalar o'z vazifasini o'tab, tarix sahifasidan tushib qolgan tabiiy. Lekin Uyg'onish davri italyan komediyalari orasida bir asar borki, u hamon yashashda davom etib, teatr sahnalarini bezab keladi. Bu Nikollo Makiavelli (1469—1527) qalamiga mansub «Mandragora» (1514) asaridir. Atoqli yozuvchi, tarixchi Makiavelli bu asarida Ariosto an'anasini davom ettirib, komediya san'atini yangi bosqichga olib chiqdi.

Yangi davr hayotiga teranroq nazar tashlagan kishi behuda shodlik uchun asos topolmasligi aniq edi. Makiavelli komediyasida o'kinchli kechinmalar hajv ohanglariga qorishiq tarzda ifodalangan. Pyesa cho'ponlarning beshafqat hukmdorlar adolatsizligidan o'kinchli nolalari bilan boshlanadi, so'ng iztirobli ohanglar hajviy lavhalarga tutashib ketadi: yosh va go'zal Lukretsiyaga uylangan huquq doktori, boy, lekin laqma va beor Nicha farzand ko'rishni istab qoladi. Shunda sohibjamol Lukretsiyaga oshiq Kallimako degan yigit o'zini naslsizlikni davolovchi faranglik mashhur tabib deb e'lon qiladi. Ayol mandragora degan o'simlik sharbatini ichishi kerak, shunda farzand ko'radi; lekin buning bir xatarli tomoni bor: uni ichgan ayol bilan birinchi aloqada bo'lgan kishi o'lar ekan. Nicha bola ko'rishni istaydi-yu lekin o'lishni istamaydi. Chora topiladi: ayol yotoqonasiga birinchi ko'ringan yo'lovchini taklif etishga kelishiladi, unga Nicha ham rozi. Bu yo'lovchi o'z qiyofasini o'zgartirib olgan Kallimako bo'lib chiqadi.

Ruhoniy Lukretsiyani xiyonat yo'liga tortarkan, shunday deydi: «Bu ish yo'lida muqaddas yozuvlarni ikki soatdan ortiq diqqat bilan o'rganib, ko'p saodatli fatvoyu o'gitlarga duch keldim. Bu ishni gunoh deyish g'irt yolg'on, ruhimiz gunoh qiladi, xolos, jismimiz emas. Xotin er ko'nglini topolmasa, gunohga botadi, siz er ko'ngliga yo'l izlayapsiz; zino lazzatini o'ylagan gunohga botadi, siz uchun bu ish lazzat emas, ko'ngilsizlik». U o'git-nasihatlarini «Maqsadingiz — jannatga jonzot ato etish va eringiz uchun kori

xayrli ish qilishdir», deya ko'tarinki ruhda yakunlaydi.

Lukretsiya o'z erining burdsiz va benomusligi hamda rohib Timoteoning riyokorligi va qabihligiga ishonch hosil qilgach, Kallimakoni, «Tayanchim, rahnamoyim», deb u bilan bo'lib ketadi. Lukretsiyaning bu ahdu paymonida Uyg'onish davrining eziguligi ifoda etilgan; yosh Lukretsiya sevgisiga – boy, qartaygan Nicha emas, balki yosh Kallimako munosib; shu tarzda sahnada erkin muhabbat madhi yangraydi, oshkora hajv orqali «Parvardigor kalmi»ni sotib, firibgarlik yo'liga kirgan cherkov ruhoniylari fosh etiladi.

Makiavelli zamonaviy hayot haqida o'tkir hajviy komediya yaratish bilan italyan «ma'rifiy komediya»si tarixida yangi yo'nalishni belgilab berdi. Makiavelli asaridan so'ng Petro Aretino, Jordano Bruno kabi adiblar bir qator hajviy komediyalar yaratdilar.

Italyan komediyanaivslari o'z pyesalariga sahna asarlari tarzida emas, ko'proq o'qishga mo'ljallangan adabiy asar sifatida qaraganlar. Shu bois «ma'rifiy komediya» namunalari sahnaboplik jihatidan yuqori saviyaga ko'tarilmadi va ularni sahnalashtirish odat tusiga kirmadi.

Uyg'onish davri italyan komediyasi qadimgi rim namunalari taqlidan yaratilgan bo'lsa, tragediya sohasida Sofokl, Yevripid va, asosan, Seneka asarlarida qo'llanilgan mif, xor va yozuv qoidalari to'laligicha qabul qilib olindi. Aristotelning «Poetika»sida ilgari surilgan xatti-harakat birligi qoidasi italyan nazariyachilari tomonidan uning yoniga yana o'rin va vaqt birligi qo'shilgan holda ishlab chiqildi va amalga joriy etildi. Dramaturglarni, ayniqsa, qonli voqealar qiziqtirardi: bu davrda yaratilgan tragediyalarning bi-rortasi qonli intiqom, ko'r-ko'rona rashk, shafqatsizlik dahshatlaridan xoli emas. Tragediyaning besh pardadan iborat bo'lishi, she'riy tarzda yozilishi va, tabiiyki, uch birlik qoidasiga bo'ysundirilishi belgilab qo'yildi. Keyinroq bu qoidalar fransuz klassitsizm teatri uchun asos bo'lib xizmat qildi.

Yangi davr teatr me'morchiligida ham Italiya namuna bo'lib xizmat qilgan. Italiya me'mori Sebastyan Serlio qadimgi rim me'mori Vitruviy asarlari asosida 1545-yili «Me'morchilik haqida» kitobini yozib, unda antik teatrning ba'zi jihatlari bilan zamonaviy teatr uyg'unligi talabini olg'a surdi. Serlio loyihasini o'zi amalga oshirolmadi, me'mor Andre Palladio shu loyiha asosida Vichense shahrida «Olimpiya» teatrini tiklaydi. Bino 1580-yili qurila boshlangan, Palladionning o'g'li va shogirdi Vincheniye ishni davom ettiradi va teatr 1585-yili Sofoklning «Shoh Edip» asari bilan ochi-

ladi. Binoning eng afzal jihati uning tomosha zali bilan sahnaning o‘zaro uyg‘unligi (ko‘rish, eshitish)da edi. Sahna ortida qad ko‘tarilgan uchta ulkan ark orqali uzoqlikka cho‘zilgan ko‘chalar go‘zal shahar timsolini yaratadi, old sahna tepaligi-peshtoqiga va yarim doira shaklidagi zalning orqa devorlariga ishlangan haykal va tasvirlar bilan ajib uyg‘unlik kasb etgan edi. Ming kishiga mo‘ljallangan ushbu teatr binosi hozirda ham mavjud.

XVII asrda ko‘p yarusli, balkon va lojalarga ega uch minglab tomoshabin sig‘adigan teatr binolari qad ko‘taradi. Italyan me’morlari teatr qurilishi sohasidagi yutuqlarini Ovro‘poning Avstriya, Ispaniya, Fransiya, Germaniya kabi mamlakatlari olib kirganlar.

Tragediya, komediya va pastoral janrlarida yaratilgan asarlar umumxalq mulkiga aylanolmadi. Bu asarlar zodagonlar saroylarida, alloma ziyolilar doiralari havaskorlar ijrosida vaqti-vaqti bilan namoyish etib kelingan. Keng xalq orasida italyan san‘atining boshqa turi, ya‘ni niqoblar komediyasi — komediya del arte — badihaviy italyan professional teatri shuhrat qozondi.

KOMEDIYA DEL ARTE

Komediya del arte o‘zbek qiziqchilik teatri singari xalq tomoshalari asosida tarkib topib, demokratik g‘oyalar minbari sifatida omma orasida keng yoyilgan teatr edi. O‘zbek an‘anaviy teatrida bo‘lganidek, xalq orasidan chiqqan italyan aktyorlari badihago‘ylikda layoqatlari benazir ijodkor bo‘lishgan. Odatda, Ovro‘po mamlakatlari teatri jarayonini dramaturglar ishtirokisiz tasavvur etib bo‘lmaydi. Komediya del arte esa badiha (импровизация)ga asoslanganligidan unda aktyor ham «dramaturg», ham ijrochi sifatida ishtirok etgan. Badiha degani — aktyorning spektakl chog‘ida o‘zi so‘z to‘qishi, sharoitga qarab sheriklari bilan muloqotga kirishi va yaxlit san‘at asarini yaratishi degani bo‘lib, spektakl chog‘ida tomoshabinga yoqadigan, uning ko‘ngliga yaqin so‘z va iboralarni topib va ayni chog‘da avvaldan mo‘ljallangan voqea yo‘nalishida harakat qilish aktyordan alohida hozirjavoblikni talab etardi. Badihaga asoslangan teatr aktyorlarining o‘zlari senariy yozganlar; senariy uch-to‘rt sahifadan iborat bo‘lib, unda, asosan, voqealarning borish, burilish nuqtalari qayd etilgan, o‘ziga xos tomosha rejasi bo‘lgan, xolos. Tomoshabinni hayratga soluvchi o‘zaro muloqot, olishuv va nihoyat, oliyjanob intilish va yaxshiliklar namoyishi aynan spektakl chog‘ida o‘zini namoyon etgan. Aktyorlar tomoshabin

diqqatini tortishning barcha tomoshaviy usullarini qo'llashga harakat qilar edi. Spektaklning sahnabopligi qoidasi aynan komediya del arte tomoshalarida ildiz otib, teatr san'atining asosiy tamoyillaridan biriga aylandiki, keyinroq bu Ovro'po teatri rivojiga o'z ta'sirini ko'rsatdi.

Voqea tizimi ssenariyda, ijro usuli badihada belgilangan bo'lsa, spektaklning mohiyati, mavzusi va mafkuraviy yo'nalishi niqobtiplar orqali belgilangan. Komediya del artega xalq tomoshalaridan kirib kelgan niqob — tiplar o'z tomoshabopligi bilangina qimmatli emas, ular, avvalo, ijtimoiy ma'nodorligi bilan ahamiyatlidir.

Komediya del arteda qo'llanilgan niqoblar uch guruhga bo'linadi: kulgili, malaylar, niqoblari. Komediya del arte spektakllarining hayotbaxshlik ruhi, hajviy o'tkirligi aynan shu niqoblar orqali namoyon bo'lgan. Birinchi va ikkinchi Dzanni (malay — tip) — Brigella va Arlekin hamda xizmatkor qiz Servetta shu guruhga oid. Aynan malaylar badihaviy tomoshaning jon-dili bo'lgan. Brigella qitmir, buzuqi, beor, o'lashovur kishi; Arlekin — soddadil, laqma, har o'rinda dakki yeb, kulgi bo'ladigan kimsa. Servetta esa shikasta, lekin g'ayratli, tili burro qiz.

Sipoxlar niqoblari ikkinchi guruhni tashkil etadi. Bu guruhga kiruvchi to'qimta'b, ziqna, ayol zotiga suyagi yo'q venetsiya savdogari Pantalone, maqtanchoq, o'pka va qo'rqoq Kapitan, soxta alloma, lo'ttiboz Doktor (tabib) komediya del arte san'atida doimo hajv manbayi bo'lib keluvchi obrazlardir. Ular mubolag'aviy ruhda tanqid ostiga olinuvchi personajlar bo'lib, doimo malaylar hiylasi tufayli sharmandali holatga tushadilar.

Oshiqlar niqoblari uchunchi guruhga oid bo'lib, spektaklning shoirona ruhi shular orqali namoyon bo'lgan. Boshqa guruh personajlari shevada so'zlaganlari holda oshiqlar timsollari sof italyan adabiy tilida so'zlaganlar va ular orqali Uyg'onish pallasining hayotbaxsh nafasi ufurib turgan.

Qoloq aqidalar bilan yangi intilishlar orasidagi to'qnashuv komediya del arte san'atining bosh mavzusi bo'lib kelgan. Bu san'atning muhim jihatlaridan biri shuki, unda bir ro'lg mutaxassislashgan aktyor doimo shu rolni ijro etib kelgan, ya'ni har bir rolning o'z ustasi bo'lgan.

Voqealarning betinim, uzluksiz rivojlanishi komediya del arte janrining bosh qonuni hisoblangan. Spektaklning yaxlitligi, jamoa bo'lib ijod qilish, aktyorlarning ijodiy faolligi, topqirligi komediya del arte amaliyotida muhim ijodiy muammolar hisoblangan.

XVI asrning oxirida komediya del arte aktyorlari Fransiya, Ispaniya, Angliya mamlakatlarida spektakllar ko'rsatib, bu mamlakatlarda milliy komediya dramaturgiyasi rivojiga ijobiy ta'sir ko'rsatdilar. Komediya del arte, ayniqsa, Molyer ijodining dastlabki bosqichiga kuchli ta'sir ko'rsatgan.

Uyg'onish davrining boy dramaturgiyasi dunyoga kelgan XVII asrda badihago'y aktyorlarning ijro usullari sahna san'atining keyingi rivojiga to'siq bo'lib qoladi. Adabiy matnni inkor etish va muqim niqob — tiplarga ruju qo'yish — bu dramaturgiyaning boy tabiatiga zid kelib qoladi. Karlo Roldoni badihago'ylik usuliga qarshi yangi realistik sajiyalar komediyasini yaratadi. Lekin bu xalq teatriga xos shiddatkorlik, serjilolik, hayotbaxshlik xususiyatlarini o'z asarlarida saqlab qoladi. Karlo Go'tssi ham o'z asarlarida komediya del artening ko'tarinki mubolag'avashligidan foydalanadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Uyg'onish davri italyan teatri Ovro'po teatriga qanday yangiliklar olib kirdi? Ilk italyan ma'rifiy komediyalari qanday manbalar asosida yaratilgan?

2. Makiavelli va uning «Mandragora» satirik komediyasi haqida nima deya olasiz?

3. Ovro'po mamlakatlari uchun ibratga aylangan Uyg'onish davri italyan teatr me'morchiligi qanday tomoyillar asosiga qurilgan? «Olimpiya» teatri qachon va qaysi shaharda kim tomonidan qurilgan?

4. Komediya del arte teatri Ovro'poning boshqa teatrlariga xos bo'lmagan qanday xususiyatlarga ega edi? Bu teatrning boshqa mamlakatlar komediyasi rivojiga ta'sir ko'rsatganligi nimalar bilan izohlanadi? K. Goldoni nega bu teatrni isloh qildi?

ISPAN TEATRI

Ispaniyada Uyg'onish davri Italiyadan keyinroq, XV asrning oxirlarida boshlangan. Ispaniyada besh asr davomida arab istilosiga qarshi kurash olib borildi. Rekonkista (qayta egallash) deb ataluvchi bu ozodlik urushi 1492-yili ispan xalqining g'alabasi bilan tugaydi. Shu kurash davomida yagona millat va markazlashgan qirollik hokimiyati shakllanadi. Shu kurashlar ispan teatri va dramaturgiyasining xalqchilligi va o'ziga xosligini belgilab bergan.

Ispan dramasi va teatri ilk bosqichdayoq o'z haqqoniyligi va xalqchilligi bilan ko'zga tashlandi. Joni-tani ona zamin bilan bog'liq zot — teatr san'atining fidoyisi, aktyor va dramaturg Lope de Rueda (1510—1565) milliy teatrning asoschisi sifatida maydonga chiqqan edi. «Bu shonli ispan farzandi davrida, - degan edi Servantes, — bir qopga jo bo'lgulik teatr anjomlari bo'lgan: ular hisobi — zar chatilgan to'rtta oq po'stin, to'rtta soqol va parik, to'rtta cho'pon tayog'i edi...». Ispan teatri Lope de Ruedaga o'xshash ko'plab sayyor aktyor va truppalar zaminida dunyoga kelgan. Lope de Rueda o'zining jajji pyesalari (pasos) bilan xalq tilidan foydalanish va xalq hayotini ko'rsatish yo'llarini belgilab berdi. Lekin bu ispan teatri faoliyatining boshlanishi edi, xolos.

Ispan teatrining yangi rivojlanish davri mashhur «Don Kixot»ning muallifi Servantes Saavedra (1547—1616) nomi bilan bog'liq. Servantes kambag'al tabib oilasida tug'ilgan, 1570-yilda qirollik dengiz flotiga yollanadi, janglarda ishtirok etadi, dengiz qarochilari tomonidan qo'lga tushirilib, to'rt yil davomida Jazoirda asirlikda bo'ladi.

Servantesning yirik pyesalaridan biri «Numansiya» (1588) tarixiy tragediyasi bo'lib, unda e. av. 135-yilda numansiyaliklarning Sipion boshliq rim bosqinchilariga qarshi mardonavor kurashi ifodalangan. Numansiyaliklar dushman qo'lga tushmaslik uchun, halokat muqarrarligini bilib, shahar o'rtasida yoqilgan gulxanga o'zlarini tashlab o'ldirar, yoshlar imkon qadar dushmanga qarshilik ko'rsatardi. Va nihoyat birgina Viriat ismli yosh bola tirik qoladi; u shahar darvozasi kalitlarini olib minora tepasiga ko'tariladi, shunda tashqarida turgan Sipion unga yalinib-yolqorib, kalitni berishini so'raydi: lekin Viriat — oxirgi tirik numansiyalik ham minoradan tashlab o'zini-o'zi halok qiladi. Bola jisman mahv bo'lgan ersa-da, lekin ruhan g'olib bo'ladi, sababi — u o'z yurti yaloviga sodiq qoladi. Qadimgi odatga ko'ra, Sipion yurtiga tirik odamlarni asir qilib olib borsagina, g'oliblik sharafiga erishuvi mumkin edi. Bun-

dan uni birgina tirik qolgan bola mahrum etadi.

«Numansiya» ulkan xalq jasorati haqidagi fojidadir. Vatanparvarlik dolzarb mavzuga aylangan davrlarda ispanlar bu asarga alohida faollik bilan murojaat etadilar. 1808-yili Napoleon bosqini, 1937-yili Madridni himoya qilish davrida shunday bo'lgan edi.

«Hech qo'yilmagan sakkiz komediya va sakkiz intermediya» degan pyesalar to'plamiga qaraganda, dramaturgiya Servantes ijodida katta o'rin tutgan. Ayniqsa, uning intermediyalari huzurbaxshdir. Ular voqealarning jonli aks ettirilishi, tilining o'tkirligi, serjiloligi bilan ajralib turadi. Muallif ularda xalq novellachiligiga suyanib, Lope de Rueda an'anasini davom ettiradi. Sinib; bor shudidan ajralgan oqsuyaklar, adashgan rohiblar, uchar tovlamachilar, sho'xchan sohibjamollar, rashkchi qariyalar, laqma erlar, aktyorlar, amaldorlar va boshqa shahar fuqarolari bu intermediyalarning bosh qahramonlari hisoblanadi. «So'qqabosh tovlamachi», «Rashkchi chol», «Salaman g'ori», «Ajoyibotlar teatri» kabi intermediyalar ispan komediyavisligining ajoyib namunalariga aylangan.

Ispan teatrining gullagan bosqichi Lope de Vega ijodi bilan bog'liqdir. Poyeziya bilan hayot haqiqatini mushtarak uyg'unlikda namoyon etish «Teatr imperiyasining qirol» bo'lmish shu sohibi talantga nasib etdi.

LOPE DE VEGA (1562—1635-y.)

Lope de Vega allaqanday mo'jizaviy ijod sohibi bo'lgan. Shu choqqacha u yozgan asarlarning soni aniq oxiriga yetkazilmagan. Zamondoshlari ikki mingdan ortiq raqamni keltiradilar. Lope de Vega yozgan asarlarning to'rtidan biri ya'ni 500 tasi saqlanib qolgan. Shuning o'zi ham dunyoda birorta dramaturgga nasib etmagan raqamdir.

Lopening poeziyaga erta qiziqishi uning tabiiy iste'dodi bilanagina izohlanmas edi. Bu yoshligidan keng egallangan bilimning ham samarasidir.

Zavol topgan dvoryanning o'g'li bo'lmish Lope Madrid iyezuitlar kollejida, so'ng qirollik akademiyasida tahsil ko'radi. Sinchkov o'smir matematika va falakiyot, tarix, falsafa ilmlari va qadimgi adabiyotni o'rganadi. «O'zgalar yaratgan go'zallikdan ta'sirlanib, nafis adabiyotning maftuni bo'ldim va nazm piri Amurning duoyi fotihasi meni undan hech qachon ajralmaslikka mustahiq etdi», deb yozgan edi dramaturg.

Lope de Vega ispan teatri erishgan tajribalardan foydalanib, shunday ijodiy parvoz etdiki, natijada, yuksak shoirona ruh bilan yo'g'rilgan va insonparvarlik g'oyalari limmo-lim milliy dramaturgiya dunyoga keldi. U dramaturgiyada tarqalgan qahramonlik ruhidagi voqeani chuchmal oldi-qochdilardan xoli etdi, maishiy mavzuni she'riyat darajasiga ko'tardi. Uning komediyalaridagi voqea tizimida serhashamlik ko'zga tashlansa-da, lekin u insoniy kechinmalarning mantiqiy tabiiyligidan ichki mantiq doirasida rivojlanib boradi. Lope de Vega o'z pyesalarini shoir sifatida tasnif etdi, bu esa fojia va komediyani o'zaro qarama-qarshi qo'yishdek odatga, barham berdi. Uning fikricha, sahnada aks etgan inson hayoti yangi tus-tarovat kasb etishi kerak; u asl hayotiy ma'nosini yo'qotmay, ko'tarinki, shoirona shukuh manbayiga aylanishi lozim. Shunda u dag'al, ko'rimsiz voqealikning surati emas, kishilarning chin orzu-umidlari ifodasiga aylanadi.

Lope de Vega pyesalari orasida yetakchi o'rinni egallagan asarlar dehqonlar haqidagi asarlardir. Ularda dramaturg dehqonlar hayoti misolida umumxalq muammolarini olg'a surgan. «Fuyente Ovexuna» («Qo'zibuloq», 1609–1613) dramasi dehqonlarning or-nomus yo'lidagi kurashi ularning o'z haq-huquqlarini himoya qilish yo'lidagi kurashlari bilan uyg'un tarzda ifoda etilgan. Asarga 1476-yili Fuyente Ovexuna qishlog'ida qirol noibi, harbiy guruh sardori – komandor don Gomesga qarshi ko'tarilgan xalq isyoni voqeasi asos qilib olingan. Sabr-toqat iskanjasida mutega aylangan har qanday insonni larzaga soluvchi lavha, ya'ni to'y chog'ida komandor tomonidan kelin-kuyov Laurensiya va Frandosoning olib ketilishi, kuyovning o'lasi qilib kaltaklanishi, kelinning nomusi top-talishi lavhalari beriladiki, shular tarqoq va loqayd xalqning uyushuviga sabab bo'ladi. Asarning uchunchi sahnasida qishloqda, xalq orasida yuzlari qontalash, abgor holga kelgan Laurensiya paydo bo'ladi. U zo'ravonlar qo'ldan chiqib qochganligi, Frandosoning osilishi mumkinligini aytib, hamqishloqlarini bo'shanglikda, or-sizlikda ayblaydi, dugonalarini qadimgi suvoriy ayollar singari qo'lga qurol olib, zo'ravon komandorga qarshi kurashishga chaqiradi.

Xalq qo'zg'oloni lavhalari tez sur'at bilan ko'z o'ngimizda namoyon bo'ladi: qal'aga hujum va uni egallash, komandorni qatl etish, xalqning «Yashasin Fuente Ovexuna va qirol», deya, g'olibona raqslar tushib, badkirdor kallasini nayzaga ilib, ko'cha bo'ylab yurishlar... bular dengiz misol qalqigan xalq harakatining ayrim ko'rinishlari edi.

Lope de Vega xalq qo'zg'olonining hayratomuz lavhalarini chizish orqali qurol kuchi bilan xalq o'z ozodligini himoya qilishga haqli ekanini ko'rsatdi. Xalq qo'zg'olon ko'targani bilan qiroлга bo'lgan e'tiqodidan voz kechmaydi. Asarda Lope qirollik hokimiyatining obro' va nufuziga shak keltirmagan.

Lope de Vega «Fuyente Ovexuna» asarida kishilarning insoniy oliyanob ezguligi va xalqning o'z huquqini anglashi or-nomus tushunchasi bilan bevosita bog'liq ekanini ifoda etdi. Laurensiyaning o'z qizlik nomusini saqlab qolish uchun olib borgan kurashi butun xalqning yovuzlikka qarshi kurashiga aylanib ketadi.

«Qo'zibuloq» asari o'zining yozilish uslubi, tub mohiyatiga ko'ra, qahramonlik dramasidir. Ommaviy sahnalarning seroblighi uni xalq dramasi-ga yaqinlashtiradi. Qahramonlarning jonli va jo'shqinligi hamda yorqin xalq turmushi lavhalari pyesaga goh serzavq mutoyiba, goh mayin lirik ohanglarni baxsh etib turadi.

Odamlarning o'zaro tengligi g'oyasi sevgi borasida «It yemas, otga bermas» (1613—1615) komediyasida butun borlig'i bilan namoyon bo'lgan. Komediya qahramoni grafinya Diana quyi tabaqadan chiqqan o'z kotibi Teodoroga ishqiy tushib qoladi. Zodagon qizning xizmatkor bilan nikohga kirishi aqlga sig'mas bir hodisa. Qizning aslzodalarcha mag'rurligi har o'rinda uning o'tli tuyg'ulariga zid kelaveradi. Sevgi ustun edi: dvoryanlik martabasini ham pisand qilmay, Diana sevgisini yigitga o'zi oshkor etadi, aks holda Teodoro aslzoda sohibjamolni sevishi haqida o'ylashga ham jur'at etolmagan bo'lardi.

Bu sevgi mashmashalari goh iztirobli, goh zavqbxash kulgili tarzda davom etadi. Diananing, masalan, Teodorong ko'ngliga o't solib va yana o'zini past tutgan his etib, dvoryancha dumog'dorligi ta'sirida yigitni aziyatli, jumboqli holatlarga solib qo'yishi lavhalari ajoyib-g'aroyib tarzda ifoda etilgan. Komediya tuguni xizmatkor Tristanning «Teodoro bir aslzodaning o'g'irlab ketilgan o'g'li ekan», deb tarqatgan mish-mishidan yechila boshlaydi. Diana bu uydirmaga o'zi ishonmasa-da, lekin shu on qo'lini Teodoroga beradi. Diana uchun muhimi boshqalarni shu mish-mishlarga ishontirish edi. Shunda u tabaqadoshlaridan dашnom eshitmay, o'z sevgilisiga yetishishi mumkin edi-da.

Lope de Vega o'zining aksariyat komediyalarini sevgi mavzuga bag'ishlab, xalqdan chiqqan komil kishilarni yuksak sevgiga qodir, chin vafodor kishilar tarzida ko'rsatadi. Shu bois u oddiy dehqon qizlari yoki sevgi yo'lida tabaqachilik to'sig'ini yenga oluvchi aslzoda qizlarni o'z lirik komediyalari uchun qahramon qilib olgan.

«Xetafelik dehqon qiz» (1609) komediyasining qahramoni Inesa aslzoda yigit Feliksni sevib qoladi. Qiz Feliksni aslzoda raqiblardan sovitib, o'ziga isitib olish yo'lida ko'pgina g'aroyib tadbirlarni ishga soladi va oxiri niyatiga erishadi. Feliks ham, bu oqila qizga oshiq bo'lib qoladi va unga uylanadi.

«Ko'zali qiz» (taxm. 1627) asarining qahramoni Donya Mariya o'z otasini haqorat qilgan yigit (unga uylanishga tarafdorlardan) bilan olishib, uni yarador qiladi va yigitning ta'qibidan qochib, Isavel nomini oladida, qishloqqa kelib, dehqonchilik bilan mashg'ul bo'ladi. Qishloq bag'rida erkin qush misol yashaydi, uning barcha insoniylik xislatlari shu yerda butun borlig'icha namoyon bo'ladi, u hatto, aslzodaligi bilan kekkaygan Annadan ustun kelib, aslzoda yigit don Xuanning muhabbatini qozonadi. Dona Mariya dehqonlar muhitiga xalq poeziyasi va raqsni o'zlashtirish orqali kirib borgan edi.

Lope de Vega lirik komediyalar muallifi sifatida sevgi, tabiat shukuhning asl va maftunkor ifodasiga aylangan, aynan dehqonlar haqidagi pyesalarida eng yuksak ijodiy yutuqlarga erishgan. Dramaturg «Dono o'z uyida», «O'ziga dono, o'zgaga ahmoq» komediyalarida ham baxtli va mehr-oqibatli dehqonlar oilalari orqali yuksak insonparvarlik g'oyalari tarannum etgan.

Lope de Vega pyesalari o'zbek sahnasiga ilk bor 1931-yili hozirgi milliy akademik drama teatrida «Qo'zibuloq» asarining qo'yilishi bilan kirib kelgandi. Ushbu spektaklda Laurensiya rolini S. Eshonto'rayeva zo'r mahorat bilan ijro etgan.

Lope de Vega o'zidan ko'plab ajoyib komediyalar qoldirdi. Shu bilan birga u ko'plab mualliflar ham yetishdirdiki, ular orasida Tirso de Molina va yosh Pedro Calderon keng shuhrat topdi.

LOPE DE VEGANNING ZAMONDOSHLARI

Tirso de Molina (taxm. 1583–1648) Lope de Vega an'analariining bevosita davomchisi bo'lib, ustozdan voqelikka nisbatan keskin jiddiy munosabatda bo'lishi bilan ajralib turadi. Tirso de Molina yirik din arbobi bo'lgani holda dramaturgiya bilan astoydil shug'ullanib, 1627–1638-yillar orasida besh jildlik pyesalar majmuyini nashr ettiradi, hammasi bo'lib 84 ta dunyoviy, 4 ta diniy (auto) pyesa yozadi.

«Seviliyalik sayoq yoki Tosh mehmon» (1616) Tirsoning eng mashhur komediyasi bo'lib, unda birinchi marta Don Juan haqidagi sujet ifoda etilgan. Asarga qiz-juvonlar qalbini o'g'irlovchi asl-

zoda Xuan Tenerio haqidagi xalq rivoyati asos qilib olingan. Don Juan haqida 150 dan ortiq asar yozilgan, deb qayd etadi mutaxassislar. Bu hikoyatning ilk talqinida esa Don Xuan shaytonga dars bergudek ayyor, hiyla bilan o'z maqsadiga erishuvchi firibgar shaxs tarzida ko'rsatilgan. U barcha qiz juvonlarni aldov yo'li bilan qo'lga tushiradi, oxiri donya Anna yotog'iga uning qaylig'i nomini sotib kirib keladi, qizning otasi komandorning qarshiligiga uchraydi va olishuvda uni o'ldiradi. U xudodan ham, yorug' dunyo qonunidan ham qo'rqmaydigan shakkok shaxs: komandor haykalini duelga chaqirib, u bilan olishadi, endi uni haykal bag'riga olib jonidan judo qiladi, ya'ni don Xuan Tirso yondashuvida xudoning g'azabiga uchraydi. Gunohkor va osiy banda bu dunyo jazosiga duch kelmasa, albatta yaratganning jazosiga uchraydi, degan g'oya Tirso asari mohiyatini belgilab bergan.

«Don xil Ko'k ishton» (1615) Tirso de Molinaning eng hayotbaxsh va xushchaqchaq komediyalaridan biri. Unda nomusi toptalib, tashlab ketilgan donya Xuana degan qizning tajovuzkor yigit — don Martinni topib, niqoblanish o'zga kishi qiyofasiga kirish usuli orqali oxiri unga nikohlanishi tarixi hikoya qilingan. Unda voqea nuqtalari mo'jizaviy tarzda o'zgarib boradi, hamma narsa sarob misoli omonatga o'xshaydi.

Tirsoning niqoblanish va hiylali usul asosiga qurilgan komediyalarida voqealar deyarli shu tarzda chapdastlik bilan rivojlanib boradi. Shu bois qahramonlarning ehfiros va tuyg'ulari ruhiy kechinma vositasida emas, ko'proq xatti-harakat vositasida ifoda etilgan.

Don Pedro Calderon (1600—1681) ijodi bilan ispan sahnasida qudratli poeziya va falsafiy mushohada yana qayta mavj ura boshlaydi.

Pedro Calderon de la Barka yirik davlat amaldorining o'g'li bo'lgan. Salameya dorilfununida taxsil ko'radi, yirik diniy arbob darajasiga ko'tariladi. Uning asarlarida nasroniylik mafkurasi hayotga teran qarash nuqtayi nazari bilan qorishiq tarzda namoyon bo'lgan.

«Ko'rinmas ayol» (1629) asarida bamisoli ikki xil voqelik mavjud: biri Anxela degan beva juvonning uyidan tashqarida ro'y beruvchi real voqelik bo'lsa, ikkinchisi kulguli oldi-qochdilar ro'y beruvchi sirli shu uy voqeligi. Real voqelikda ro'shnolikdan asar ham ko'rinmaydi. Beshafqat qonunlar hukm suruvchi bu muhitda har laxzada qon to'kilishi mumkin. Pyesada Anxeladan tortib, uning qattiqqo'l akalari, jazmani don Manuelgacha — barchasi tur-

mush tashvishlari bilan band ko'rinadilar. Ular beshafqat hayotdan bezib uyga qamalib olgandek ko'rinadilar. Uy ikki xonadan iborat bo'lib, maxfiy eshigi ham bor. Xonaning birida Anxelaning o'zi turadi, boshqasida ko'chada ko'rib ishqiy tushib qolgan jazmani don Manuel yashaydi. Yosh juvon akalarining buyrug'i bilan marhum erining ishi hal etilib, oqlanmaguncha yotoqxonadan chiqmaslikka mahkum etilgan. Ayol ko'ngil yozgisi kelib, «ko'rinmas» qiyofada qo'shni xonaga kiradi va natijada, ko'plab kulgili holatlarga sababchi bo'ladi.

Nasroniylik g'oyasini himoya qilish, ulug'lashga qaratilgan «Matonatli shahzoda» dramasida inson hayotidagi yaratuvchilik va o'limning o'zaro muvozanatini zukko aql egasiga xos teranlik bilan ochib bergan. Kalderon unda borliqning yo'qlikka aylanishini abadiy boqiylikning yaratilishi ma'nosida talqin etadi.

Imon va e'tiqodga sodiqlik Kalderon nazarida eng qudratli ruhiy kuch demak, zero, ruhiy kuch — tangrining in'omidir. «Matonatli shahzoda» asaridagi diniy ruhdagi qatlamlar ostida ijtimoiy ahamiyatga ega bo'lgan axloqiy komillik g'oyasini ko'rmaslik mumkin emas. Uning falsafiy jihatdan eng teran «Hayot — tush demak» (1632–1635) dramasida bunday ikkiyoqlamalik yana ham ko'zga yaqqol tashlanib turadi. Shahzoda Sexismundo tug'ilganda, u katta bo'lgach, davlatni alg'ov-dalg'ov qilishi haqida bashorat qilingach, otasi Basilio uni alohida avaxtada saqlaydi. Oradan ko'p yillar o'tgach, karomatning to'g'ri-noto'g'riligini aniqlash uchun qirol o'z o'g'lini sinab ko'rishga ahd qiladi. U o'g'lini uxlab yotgan chog'ida saroyga keltirish va uyg'ongandan so'ng unga uning o'tmishini so'zlab berilishini tayinlaydi.

Sexismundo hokimiyatga erishib, qisqa muddat ichida shunday beboshliklar qiladiki, hatto, xizmatkorlardan birini nobud qilishgacha boradi. Shundan so'ng uni yana avaxtaga tashlaydilar va bo'lib o'tgan voqealarni unga tush edi, deb tushuntiradilar.

Kalderon pyesada teran falsafiy g'oyalarni ifoda etishni ko'zlagan edi. Olamni shafqatsizlik va qalloblik qo'plab olgan: ota o'z zurriyatini avaxtaga tashalash bilan uni o'limga mahkum etadi; qirolning yaqinlari ham o'z farog'ati, deya riyokorlikka boradi, qalloblikka rujo' qo'yadi; imon ko'tarilgan, vijdoni toptalgan, ro'shnolikdan asar ham yo'q olamda zamin uzra birgina xudbinona manfaatparastlik hukm surishi mumkin.

Shahzoda Sexismundo erkdan, mavjudlikning shu birinchi sharti — hayotning ulug' saodatidan maxrum ekanidan larzaga tushadi. Sexismundoning erkinlik haqidagi o'tli monologi jahon

poeziyasiga oltin sahifalar bo'lib qo'shilgusidir: tug'ilishi bilan kishanga solingan jabrdiyda «qanot qoqib» ko'kda javlon uruvchi qush haqida, o'kirishlari o'rmonni qoplagan hayvonlar, suvni chayqatib ko'kka sapchuvchi baliqlar haqida o'kinch bilan so'z ochadi:

Nurli jahonni ne qilay
Erkim qo'limda bo'lmasa.
Ishq dardini ne qilay,
Dilda quvonch bo'lmasa.
Zavqu shavqlar ne kerak
Erkim o'zimda bo'lmasa?

Monolog dard-hasratga to'la qalb faryodi bilan yakun topadi.

G'am-hasratda dog'man,
Tanim cho'g', cho'ng olovman,
Zardob to'la qalbni yulib,
Yakson qilgum parchalab.
Ne gunohiki shunchalar
Qiynog'u dardu alamlar.
Tangri etmish in'omdan
Qush uchar, baliq suzar,
Hayvon o'kirar beomon,
Lek inson maxrumdir undan.

Shaxzoda ozod etilar ekan, uning yillar davomida siquvda yotgan his-tuyg'ulari bo'ron misol, o'kirib, tashqariga otilib chiqadi: tutqunlik tug'dirgan alam, iztiroblar qasoskorlik va beboshlikka aylanadi. Kalderon ezgu amalga aylanmagan erkinlik eng tuban, hayvoniy xirs-ehitroslarni tug'dirib sabab bo'ladi, degan xulosaga keladi.

Yana bir gap: Sexismundo yana avaxtaga qaytariladi, bo'lib o'tgan voqealarni tush tarzida eslay boshlaydi: tuban ehtiroslar va hudbinona olishuvlarga to'la hayot uning uchun el hech qanday ma'noga ega bo'lmay qoladi. Hayotdan huzurlanishni ham Sexismundo endi tush misol o'kinchi va puch intilish hisoblaydi.

Asarning «Hayot — tush demak» nomidan foniy dunyoning yolg'onligi, oxiratning saodatmandligi haqidagi cherkovona aqida o'z ifodasini topganligini darhol sezish mumkin. Lekin bu diniy g'oya Kalderonning shoirona talqinida yangicha ma'no kasb etgan: asarda ma'naviy tubanlik qoralanadi, hokimiyat boylik, xirsiy huzur-halovat rad etiladi, ezgu axloqiylik insonning ma'naviy komil-

ligini belgilovchi yagona qadriyat sifatida ulug'lanadi. Baloyi nafsdan forig' bo'lib, o'zgarlar tashvishiga sherik bo'la olishgina Kalderon tushunchasida insoniylikning bosh mezoni bo'la oladi.

Kalderon uyg'unlikni tabiatdan yoki insonning tabiiy mayllaridan emas, balki azaliy qadriyatlardan, parvardigor kalomidan izlaydi. Lekin Kalderon yaxshilik haqidagi diniy aqidalarni mavhum tushunmaydi. Bu aqidani u umum manfaatining shaxsiy halovatdan ustun qo'yilishi ma'nosida tushunadi.

Or-nomus taomili Kalderon asarlarida qaytadan birinchi darajali masalaga aylanadi. Agar or-nomus Lope de Vega pyesalarida ichki, kishining axloqiy yetukligi belgisi tarzida kelsa, Kalderon asarlarida or-nomus har bir inson bo'ysunishi shart bo'lgan bir ilohiy qadriyat darajasiga ko'tariladi. Kalderon tushunchasiga ko'ra nomus insonning axloqiy qiyofasi mezoni emas: ya'ni, u insonning o'zigagina taalluqli bo'lmay, balki butun jamiyatga taalluqli ijtimoiy qadriyatdir.

Ispaniya inkvizitsiya o'chog'i, katolikchilik markazi bo'lgani holda diniy xurofotning avj olishi barobarida ispan uyg'onish teatri mash'allaridan birining ijodiy dahosi susaya boradi. Lekin Kalderon ijodining sara namunalari, Servantes, Lope de Vega, Tirso de Molina asarlari qator jahon teatri repertuaridan mustahkam o'rin oldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Uyg'onish davri ispan teatrining xalq qahramonlik teatri sifatida shakllanishining bosh sabablari nimada edi? Servantesning «Numansiya» asari nega xalq qahramonlik tragediyasi deyiladi?

2. Lope de Vega ijodi ispan tetari — dramasi rivojining cho'qqisi ekani; uning «Fuyente Ovexuna» asarida xalq mavzusi qay yo'sinda ifoda etilgan? «It yemas, otga bermas» komediyasida grafinya Diana qay tarzda o'z sevgilisiga erishadi?

3. Tirso de Molinaning «Seviliyalik sayyoh» asarida Don Xuan obrazi qanday xususiyatlarga ega? Nega dramaturg axloqsiz bir kimsani adabiy himsol darajasiga ko'targan?

4. Pedro Kalderonning qaysi asarlarida uning diniy falsafiy qarashlari ifoda etilgan? «Hayot — tush demak» asari haqida nima deya olasiz?

INGLIZ TEATRI

Uygʻonish davri Ovroʻpo teatri Angliya zaminida, buyuk dramaturg Shekspir ijodi misolida oʻzining eng yuqori choʻqqisiga koʻtariladi. Bu teatrdagi qadimgi va yangi davr sahna sanʼatining yutuqlari oʻz inʼikosini topdi.

Burjuaziya hunarmandlar va dehqonlar ommasi bilan birgalashib feodallarga qarshi kurashda oʻz hukmini tasdiqlashga qodir ekanini amalda isbot eta boshladi. «Yengilmas kemalar karvoni»ni yakson qilib, Ispaniya ustidan gʻalaba qozonishda ingliz millatining oʻrta va quyi qatlamlari qirollik hokimiyati va uning saroy zodagon qoʻshinlaridan kam ishtirok etgan emas. Shu tarixiy gʻalabalarning hayotbaxsh kuchi taʼsirida yangi xildagi inson yetishib chiqdiki, uning obrazi Uygʻonish davri ingliz dramasida butun borligʻi bilan namoyon boʻldi.

Dramaturgiyada demokratik omma orasidan chiqqan va butun vujudi bilan shu ommaga yaqin, dadil, jurʼatkor hurfikrli kishilar kirib keladilar. Bular Marlo, Kid, Grin kabi dramaturglar edi. Dorilfununlarda tahsil koʻrib, keng bilim va aql-zakovat egalari boʻlganliklari bois ularni «dorilfunun oqillari» deb atash odat tusiga kiradi. Yangi insonparvarlik ruhidagi teatni xalq teatri bilan oʻzaro uygʻunlashtirish vazifasini shu «dorilfunun oqillari» amalga oshirib bordilar.

Jon Lili (taxm. 1554–1606)—«dorilfunun oqillari» toʻdasiga mansub, Shekspirning toʻngʻich zamondoshi, teatr sanʼatining birinchi alloma dramaturgi edi. Joʻshqin isteʼdodi tufayli u pastoral va afsonaviy sujetlarning shartliliklari doirasida ham Uygʻonish davri kishisining yangi hissiy olamini noziklik bilan ifoda eta oldi. Shu qalam sohibining ijod samarasi oʻlaroq ingliz teatri oʻzining ibtidoiy bosqichidan gullash bosqichiga koʻtarildi. Lili komediyalari, oʻzining taʼbiricha, «quruq qah-qaha uygʻotmay, qalb hishayajonini qoʻzgʻash bilan» kishilarda did, oliy-himmatlilik va mehr-oqibatlilik tuygʻularini tarbiyalashga qaratilgan. Lili romantik komediya deb ataluvchi yoʻnalshiga asos soldi. U dramatik xatti-harakatni lirik joʻshqinlik bilan toʻldirdi, nasriy nutqni shoirona ifodaviylik bilan boyitdi.

Kristofer Marlo (1564–1593)—oʻz davri ingliz teatrining haqiqiy asoschisi va allomalarninag taʼbiricha, «Uygʻonish davri-ning joʻshqin dahosi» sifatida koʻringan buyuk dramaturg edi. Etikdoʻz oilasidan chiqqan Marlo Kembrij dorilfununida tahsil koʻrib, erkin sanʼatlar magistri unvoniga erishadi.

Marloni ijodda favqulodda qudratli shaxslar qiziqtirgan edi. «Sohibqiron Temur» Marloning birinchi pyesasi bo'lib, o'zining favqulodda yangiligi bilan tomoshabinlarni larzaga soldi. Mazkur asarda dramaturg o'z aql-idroki, shijoati bilan dunyoni larzaga keltirgan buyuk sarkarda obrazini yaratgan bo'lsa, «Doktor Faustning fojiali tarixi» asari bilan dunyoni ilm kuchi orqali egallagan al-loma tabib timsolini yaratdi.

Sohibqiron Temur haqidagi asar ikki qismdan iborat. 1587-yili asar London teatrlaridan birida qo'yilib, katta muvaffaqiyat qozongach, Marlo darhol uning ikkinchi qismini yozishga kirishib, uni 1588-yili tugatadi. Asarning birinchi qismida Temurning Boyazid qo'shinlari ustidan qozongan g'alabasi Misr, Marokash va boshqa sharq mamlakatlariga yurishi tasvir etilgan bo'lsa, ikkinchi qismida Ovro'po sarhadlarini egallashi hikoya qilingan. Marlo tasvir etgan Temur shu qadar qat'iyatli, qattiqqo'l, irodasi mustahkamki, u sustkashlik, irodasizlik qilganligi uchun o'g'li Jahongir (Kalif)ni qilichi bilan chopib tashlaydi. Marlo o'z qahramonini qoralamaydi, aksincha, Sohibqironni ko'klarga ko'tarib maqtash va ulug'lash bilan asarini yakunlaydi.

Marlo o'z qahramonini afsonaviy bahodir tarzida kursatadi. E'tiborlisi shundaki, muallif aslzoda feodal xonadonidan chiqqan Temurni «quyi tabaqadan chiqqan cho'pon», uzining fidoyiligi, o'tkir aql-idroki va omilkorligi bilan qonuniy hukmdorlarni dog'da qoldirgan qudratli zot sifatida ko'rsatadi. Temur o'zining kambag'aldan chiqqanligini faxr tuyg'usi bilan qayd etadi:

Garchi otam o'zi cho'pon o'tgan bo'lsa ham
O'z kuchim-g'ayratim bilan podshoman bugun.

Temur chin xalq qahramoni sifatida jangu-jadallarda har doim o'z lashkarlari bilan yelkama-yelka turib, ular bilan birgalikda nafas oladi va ularni o'z ortidan g'alaba sari ergashtirib boradi. Bo'lg'usi janglar hususida o'y surarkan, lashkarlari haqida shunday deydi:

Ko'rinishidan oddiy cho'pon bo'lsa ham bular,
Ammo bir kun vaqti kelib harbiy yurishga
Tuman-tuman lashkarlarni boshlab borganda
Yer ostida yotgan kuchli dovul nafasi
Erkinlikka chiqish uchun hamla qilganday,
Tog'lar titrab to'lg'anadi ular payida.

Temurning quyidagi soʻzlari yangi qiyofali insonga madh tarzida yangraydi:

Odamlarni yaratdi-yu, qodir tabiat
Bezovta va sarkash ruhni unga joyladi.
Anglash uchun yulduz burchi ravon yoʻli-yu,
Koinotning ajab sirli tanosibligin,
Bilimga tashnalik oʻti ichida yonib,
Tinim bilmas gʻuj-gʻuj olis sayyoralariday.
Imdod qilar izla, intil, olgʻa borgin deb,
Yetmaguncha sirli maqsad haqiqatiga.

Marlo yirik, qudratli obraz yaratar ekan, oʻz qahramonining ulugʻvorligini uning kuchida, hukmdorlik layoqatida deb biladi.

Marlo «Eduard II» (1593) tragediyasida ingliz tarixiga murojaat etib, ingliz teatriga tarixiy solnoma janrini olib kirdi. Keyinroq Shekspir bu janrni yuksak rivojlanish darajasiga olib chiqadi.

Ingliz teatri sahnasida Marlo asarlari qatori «dorilfunun oqillari» guruhiga oid **Tomas Kid** (1557—1595) asarlari ham munosib oʻrin tutgan. Uning «Ispan fojiasi» asari ingliz sahnasida qasos tragediyasi janrini shakllanishiga turtki boʻldi.

Marloning yana bir mashhur zamondoshi **Robet Grin** (1558—1592) bir necha pyesalari, ayniqsa «Jord Grin, Vekfild dala qorovuli» qahramonlik komediyasi bilan oʻz isteʼdodini yaqqol namoyon etgan. Grin ijodining xalqchilligi uning ifoda uslubida ham yaqqol koʻrinadi.

Shekspirning salaflari Uygʻonish davri ingliz tragediyasi va komediyasiga asos soldilar: xalq sahnasiga qimmatli gʻoyaviy, axloqiy haqiqatlar kirib keldi, sahnada qudratli qahramon, yangi zamonning mardonavor, shijoatkor kishisi obrazi mujassam etildi.

VILYAM SHEKSPIR (1564—1616-y.)

Shekspir dramalari jahon sanʼati yutuqlarining eng nodir namunalarini tashkil etadi. Davrning real voqeiklarini teran aks ettiruvchi bu asarlar kundalik turmushning ruhsiz izoxi boʻlib qolmadi. Ular yuksak umumlashma asarlar darajasiga koʻtarildi. Bu hol dramaturgga jamiyatdagi shiddatli toʻqnashuv va ziddiyatlarni ochib tashlash, davrning mashaqqatli muammolarini olgʻa surish imkonini berdi. Inson va Uygʻonish davri haqidagi haqiqat qanchalik achchiq va oʻkinchli boʻlmasin, Shekspir bu haqiqatni butun borligʻicha toʻla-toʻkis bayon qilib berdi.

Ulug' mutafakkir va daho so'z ustasi Shekspir nomining jahon teatri tarixida abadiy boqiyliги u yaratgan san'atning insonparvarligi, xalqchilligi, mazmunan g'oyat teran va haqqoniyliги bilan belgilanadi.

Vilyam Shekspir 1564-yil 23-aprelda Angliyaning qoq yuragida joylashgan Stretford shahrida tavallud topgan. Uning otasi Jon Shekspir o'ziga to'q savdogar va teri oshlovchi hunarmand edi. Onasi Meri kambag'allashib qolgan arden dvoryan oilasidan chiqqan.

Vilyam yetti yoshida mahalliy maktabga boradi. Bu yerda o'quvchilar notiqlik san'ati, mantiq ilmi, lotin, yunon tillari, antik adabiyot, mifalogiya asoslaridan voqif bo'ladilar. 1580-yillarning oxirida Shekspir Stretfordni tark etib, sayyor truppa safida bir-muncha vaqt viloyatlarda safarda bo'lgan, so'ng Londonga kelib, bir truppaga ishga kirgan.

Shekspirning ijodiy faoliyati 1594-yildan «Lord Kamerger truppasi» — bilan bog'liq. U atoqli aktyor Richard Berbedj rahbarlik qiluvchi shu teatrdagi 1612-yilgacha ishlaydi. Uning so'nggi to'rt yillik umri Stretfordda o'tadi. U 1616-yilning 23-aprelida, o'zi tug'ilgan kuni shu shaharda dunyodan ko'z yumadi.'

Shekspir o'ttiz yettita pyesa yozgan. Ijodining dastlabki o'n yilligi (1590–1600) davomida ikki tragediya («Romeo va Julyetta», «Yuliy Sezar»)dan istisno faqat komediya va tarixiy solnomalar yaratdi. Bu asarlarda Shekspirning hayotga bo'lgan ishonchi ufurib turadi, shundan bo'lsa kerak, bu bosqichni — hayotbaxsh ijod davri deydilar. «Hamlet», «Otello», «Qirol Lir» kabi asarlar yaratilgan 1600–1608-yillar fojeaviy ijod davri, «Qish ertagi», «Bo'ron» kabi pyesalar dunyoga kelgan 1608–1612-yillar romantik ijod davri deb izohlanadi.

Tarixiy solnoma deganda Angliyaning keyingi uch yuz yillik tarixidan olib yozilgan dramalar ko'zda tutiladi. Bular «Genrix VI» ning uch qismi va «Richard III» va «Richard II», «Genrix IV»ning ikki qismi va «Genrix V» dan iborat ikki tetralogiyadan iborat asarlar majmui bo'lib, ularda davlatning yaxlitligi, uning xalqqa g'amxo'rliги, odil va dono hukmdor tomonidan boshqarilishi muammolari olg'a surilgan. Hukmdorning shaxsi masalasi hamisha Shekspirning diqqat markazida bo'lib kelgan. Shekspir oqil va qobil hukmdor obrazini birdaniga chizmaydi:

Genrix VI, masalan saxiyqalb, insonparvar, lekin irodasi bo'sh monarx bo'lganidan feodallar beboshligini jilovlay olmaydi. Uning qotili Gloster, bo'lg'usi Richard III esa irodasi metindek

mustahkam, yuksak aql-idrok egasi, ammo qabih va yovuz kimsa. «Richard III»da Shekspir Richardni kishilarning fikr-o'yini darhol o'qiy oladigan va ularni darhol sehrlab, o'z izmiga sola oladigan shaxs tarzida ko'rsatgan.

Richard shahzoda Eduardni ham, qirol Genrix VI ni ham qatl ettiradi. Eduardning bevasi malika Anna qaynatasi Genrixning jasadi qabristonga olib ketilayotgan tobut orqasida borar ekan, Richard uni qarshi oladi. Motam libosidagi bu ayolni Richard shunday avraydiki, Anna uning uzugini qabul qilib, erining shu qotiliga tegishga rozilik berganini o'zi ham bilmay qoladi. Shekspirning ta'kidlashicha, qon to'kilgan joyda farovon davlat qurilishi mumkin emas, jinoyat bilan baxtli jamiyat qurib bo'lmaydi. Richard jang arafasida o'z chodirida uxlar ekan, tush ko'radi. Richard o'ldirgan kishilarning arvohlari uning qarshisida birma-bir paydo bo'lib, qotilga o'lim tilab saf tortib o'tib boradilar. Bu sahnada voqealarga yakun yasovchi sahna deyish mumkin. Richardning yovuzligiga shu sahnada hukm chiqariladi. Qotilning o'limi muqarrar: u Richmandning qo'lida o'ladi.

Shekspirning «Yanglishlar komediyasi», «Qiyiq qizning quyilishi», «Veronalik ikki yigit», «Yoz tunidagi tush», «O'n ikkinchi kecha» kabi komediyalari 1590-yillarning mahsuli bo'lib, ular Uyg'onish faslining nurli dunyoqarashi va erkin insonning tabiiy mehr-saxovatiga ishonch tuyg'usi bilan limmo-lim. Ulardagi kulgi odatdagi fosh etuvchi komediyalarga xos qahrli, achchiq kulgiga o'xshamaydi. Bu kulgi inkor etishga emas, balki shaffof hayot quvonchlarini-yu sog'lom va baxtli kishilar quvonchlarini ifoda etishga qaratilgan. «Qiyiq qizning quyilishi» ham bundan mustasno emas. Shekspir o'jar ayol va musht bilan uning esini kiritgan er haqidagi ingliz farsidan shunday san'atkor foydalanganki, natijada, ulkan sevgi, vafo va sadoqat haqidagi komediya paydo bo'lagn. Luchensio, Gremio va Gortenziodan iborat uch og'ayni zodagon Baptistaning Bianka degan qizini sevib qolishgan. Lekin Bianka opasi Katarina turmushga chiqmaguncha erga chiqolmaydi. Katarina shu darajada o'jar, qo'rski, biron yigitni yoniga yo'latmaydi. Shunday vaziyatda Katarinaga munosib xushtor topiladi, u qizdan ham o'jar, chapdast Petrucho edi. O'jarlikda bir-biridan qolishmaydigan bu ikki yosh «tanishuv, olishuvlar» orqali bir-birini topadi va baxtli nikohga erishadi, Bianka esa Luchensioga turmushga chiqadi.

Erkak qiyofasiga kirib, ajoyib-g'aroyib sarguzashtlar ila murod-maqsadiga yetuvchi yigit-qizlar timsollari Shekspir asarlarida ko'plab uchraydi. Bunga birgina misol: kema halokatga yo'liqadi;

akasi Sebastyanini yo'qotgan Viola yigitchasiga kiyinib, o'ziga Sezario ismini olib, graf Orsino xizmatiga kiradi. Orsino grafinya Oliviyani sevsa-da, lekin qizda unga nisbatan moyillik yo'q. Ishga Sezario (Viola) kirishadi: Oliviya, qarangki, Orsino nomidan kelgan sovchini munosib yigit deb bilib, unga sevgi izhor qiladi: Tabiiyki Viola inkor etadi. Ko'p o'tmay, ayni Violaga o'xshash yigit kirib keladi, u Violaga ikki tomchi suvdek o'xshash bo'lgan akasi Sebastyan edi. Sebastyan Oliviyani taklifini darhol qabul qiladi, ular qovushadilar. Shu bahona ikkinchi juftlikning ham baxti kuladi. Orsino o'z xizmatchisining latofatli qiz ekanini bilib qolgach, unga uylanadi.

«Yozgi tundagi tush» asarini Shekspir komediyalari orasida eng shoirona komediya deyish mumkin. Unda nafis lirizm, sehrli fantastika, dag'al kulguli turmush lavhalari ajib bir uyg'unlikda namoyon bo'lgan. Asar voqeasi graf Tezeyning to'yida ko'rsatilishi lozim bo'lgan tomoshaning mashqi tarzida tasnif etilgan. Germiyaning otasi uni Demetriyga turmushga bermoqchi, qizi esa Lizandrni sevadi. Ikki yosh otalar tazyiqidan qochib, o'rmon quchog'idan panoh topadilar. Oxiri Lizandr va Germiya Yelena va Demetriy bir-birilarining visoliga erishadilar.

Shekspir ijodining ikkinchi bosqichida inson tabiatining go'zalligi va komilligini madh etuvchi komediyalar, odil saltanat tarzini tasdiq etuvchi solnomalar o'rnini dard-alam, qahr-g'azabga to'la tragediyalar egallaydi, ularda gumanistlar ezgu niyatlarining sarob bo'lib chiqishi, qabihona xudbinlik tantanasi, «zamonlar rish-talarining uzilishi» o'z ifodasini topdi.

Shekspir ijodining birinchi bosqichida yaratilgan «Romeo va Julyetta» tragediyasida feodal adovat o'rta asr bid'ati Uyg'onish davrining serzavq yoshlari olamiga qarama-qarshi qo'yildi. Romeo va Julyettalarning oilalari — Mantekki va Kapulettilar shunday murosasiz raqiblarki, dushmanlik hissi keksalaradan yoshlarga ham ko'chgan edi: Kapulettining jiyani Tibalt Romeoning do'sti Merkutsioni olishuvda qilich bilan halok etadi, so'ng Romeo Tibaltni o'ldiradi. Romeo Veronadan badarg'a qilinadi. Julyetta cherkovda rohib Lavrentiy homiyligida Romeo bilan nikohlangan bo'lsa-da, lekin vaziyatdan foydalanib, ota-onasi uni Bekning qarindoshlaridan Parisga turmushga berib yuborishlari mumkin edi. Ruhoniyning maslahatiga ko'ra Julyetta 42 soat uxlatuvchi dori ichadi, toki, o'lik deb sag'anaga ko'milgach, uyg'onish soatida Romeo yetib kelishi kerak. Julyettaning o'limidan xabar topgan Romeo sag'anaga o'zi yetib keladi, Julyettani o'lik deb bilib, zahar

ichadi. Julyetta uyg'onadi, Romeoning o'lik jasadini ko'rgach, uning yonidan pichog'ini olib, o'zini o'zi nobud qiladi.

Veronalik ikki oshiq-ma'shuq haqidagi qayg'uli qissa — bu ayni zamonda jahon adabiyotida g'olib sevgi haqidagi doston hamdir. Shekspirning «Romeo va Julyetta» dramasi shukuh — bu sevgi g'oyasidan iborat, — deb yozgan edi. V. G. Belinskiy, — zero, oshiqning ko'tarinki, dil so'zlari yulduzlar nuridan porlab, o'tli to'lqin bo'lib yog'ilib turadi...»

Romeo va Julyettaning muhabbati birdaniga alanga oladi. Romeo Julyettani birinchi ko'rishdayoq mo'jizakor parivashga duch kelgandek bo'ladi, borlig'i o'zgarib, jur'at va dadillik kasb etadi.

Jamolidan mash'allar ham bo'ldilar xira!
Tun qo'ynida olmos yanglig' barq urar husni.
Go'yo zangi qulog'ida porloq zirakday;
Bu dunyoga nisbatan u kop qimmatbaho!
Go'yo oppoq kabutardir zog'lar ichida.
Uning xusni bo'laklarning husnin uchirar.
Ilgari xam sevarmidim? Toning, kuzlarim!
Shu kungacha go'zallikni bilmas ekanman.

Samoviy va ayni zaminiy sevgi ehtiroslari Romeo Julyettaning hadsiz qalb sahovatini ochib yuboradi.

Dengizlarday bepoyondir menda saxovat,
Dengizlarday menda chuqur sevgi-muhabbat.
Qancha behad tortiq qilsam muhabbatimni,
Shuncha cheksiz — bepoyon bil saxovatimni.

(Maqsud Shayxzoda tarjmasi)

Tragediya qahramonlari tez balog'atga yetib boradilar; ko'ngilchan yigitcha, Romeo, o'yinqaroq qizcha Julyetta sevgilari yetilib, aqlari tolilib, o'z baxtlari uchchn kurashishga qodir barkamol kishilarga aylanadilar. Romeo va Julyettaning muhabbati ularning otalari orasidagi o'zaro adovatga qarshi kurashga otlantiradi.

Oshiqlar halok bo'ladi, lekin Tohir va Zuhralardek, ularning sevgisi boqiy qoladi, ahdu paymonlari aslo o'lmaydi. Oshiq-ma'shuqlarning jonsiz jasadlari ustida Mantekki va Kapulyettining yarashuvi Uyg'onish davri g'oyasining shaksiz g'alaba qilishidan dalolat beradi.

«Hamlet» — anglash, aql-zakovatning uyg'onishi haqidagi tragediyadir. Unda Uyg'onish davrining insonparvarlik g'oyalari «izdan chiqqan zamon»ning dahshatli sinovlari orqali namoyon bo'ladi. Otasi o'lgach, onasining to'satdan amakisi Klavdiyga erga

tegib olishi, otasining arvohi orqali Klavdiy tomonidan otasining o'ldirilganligi voqeasining ochilib ketishi Hamletni dahshatga solib qo'yadi. Arvoh Hamletdan Klavdiydan qasos olishni talab etadi. Ammo Hamlet tabiatan yovuz, qotil emas, u dushmanlarining razilona harakatlariga javob tariqasidagina intiqom yo'lga kiradi. Hamlet sobiq do'stlari Gildernstern va Rozenkrants uni o'limga olib ketayotganliklarini payqagandan keyingina o'limga ularning o'zlarini ro'baro' qiladi. U Klavdiy qirolning o'zi zahar surdirgan qilichdan yaralangandan keyin shu qilich bilan o'ldiradi. Hamlet uchun qasos olish emas, balki hukm surmish razolat sirlarini anglash muhimdir. Klavdiy Hamletning shamshiridan emas, murosasiz fikridan cho'chiydi. Negaki qirol uning to'g'ri va haqqoniy so'zi oldida oqiz.

Endi «Otello» tragediyasida tasvirlangan bir voqeaga e'tiboringizni qaratamiz. Senat Otelloni Kibris oroliga qo'shin qo'mondoni qilib jo'natar ekan, Dezdemon ham u bilan birga jo'naydi. Fojianing ildizi shu ikki qalbning o'tli muhabbati bilan bog'liq edi. O'zini Otello o'rnida ko'rishni istagan Yago aslzoda qizning Otelloga bu qadar ko'ngil qo'rganini aqliga sig'dirolmas va nimaiki bo'lmasin, bu sevgini barbod etishi kerak edi. Otelloning muovini Kassioni bir janjal uyushtirib, ishdan bo'shattiradi. O'zini Kassioqa yaqin tutgan bo'lib, uni Dezdemon huzuriga ishga tiklashda yordam so'rab boraverishini tayinlaydi, Otelloda esa shu vajni ko'rsatib, rashk hissini uyg'otaveradi. Otello aslida rashkchi odam emas, ishonuvchan, lekin Dezdemonaga ham, Yagoga ham bir xil darajada ishonadi, oqibatda Yagoning makr-hiyasi qurboni bo'ladi.

Otelling ishonuvchanligi — sahroyi kishining to'mtoqligi, go'lligi emas. Bu qalbning saxiyligidan, insonning qadr-qimmatini yuqori qo'yishidan tug'ilgan ishonuvchanlikdir. Dezdemon Otello uchun ma'shuqagina emas. U Dezdemon misolida barkamollik timsolini ko'radi. Bu sohibjamol ayolning borligining o'zi Otelloda odamlarga nisbatan ishonch uyg'otib turadi.

Yago shunchaki qabih kimsa bo'lmay, u qabohat faylasufi. U o'zini yovuzlik qilishga haqli deb hisoblaydi: inson erkin-ku, axir! Shu yo'sinda davrning ulug' g'oyasi ahloqsizlikni oqlovchi kuchga aylanib boradi. Yagoning nazarida inson ta'magir mavjudot, hayvoniy hirsga moyil jonzot, uningcha, kimki ko'proq manfaatdor bo'lsa, shuncha kuchlidir. «Karmoningni pulga to'ldir», «Faqt o'zim uchun kurashaman». Yago hayot ma'nosini shunday tushunadi.

Yago o'z tubanligini oqlash yo'lida kishilikni oyoq osti qiladi. Otelloni ko'rishga uning ko'zi yo'q; zero qalbi ezgulikka to'la sahiy habashning serma'no hayoti uning qarashlariga zid bo'lib chiqadi. U Otelloning oliyjanobligi va kishilarga ishonishini kuzatgan sayin o'z tushunchasini to'g'ri deb bilib, qabihona harakatlarini kuchaytirib boraveradi. Yagoning maqsadi Otelloda rashk olovini yoqish, nosog'lom hislarni uyg'otish bilan bu habashning tabiati ham razolatdan holi emas, va, demakki, insonga, nisbatan nafratlanish va hudbinlik yashashning asosi, deb oqlashdan iboratdir.

Otello Yagoning xujumlariga qarshi ko'p sabot bilan qarshilik ko'rsatib boradi. Dezdemonaga nisbatan ishonchning yo'qolishi — hayot ma'nosining barbod bo'lishi bilan barobar «Sevmay qo'ysamchi, tartibsizlik, chuvolchiqlik qaytib kela di», deydi Otello.

Dezdemonani, soxta xiyonatkorlikda ayblash va Otelloni bunga ishontirish uchun Yago jamiki makru xiylani ishga soladi. Lekin Otelloni o'z makriga ilintirgani bilan ham Yago o'z niyatiga erisholmaydi. U Otelloning qalbida razolatga yo'l ocholmaydi, aksincha, razolatga qarshi qahr-g'azab uyg'otadi, qabohatga qarshi zarba berishga chorlaydi. Otello Dezdemonani o'ldirish bilan adolatni tiklamoqchi bo'ladi

Tirik qolsa yana boshqalarni aldaydi,
Shuning uchun u mutlaqo o'lishi kerak!
deydi u.

Yig'layapman. Biroq bu yosh yo'qlik yig'isi,
Ishqim uchun osmon menga bermoqda jazo.

(G'afur G'ulom tarjimasi)

Otello «odil» hakamlik hukmini ado etish oldida shunday rashki so'niq, parishon holatda ko'rinadi

Mavr gunohkorni yo'q qilmokchi bo'lib, o'zi jinoyatchi bo'lib qolganini anglagach, o'zini o'zi o'ldiradi. U endi Dezdemonaga gunohkor emasligini biladi. O'limi oldida yana Otelloning qalbida ishonch tuygulari barq uradi; bu avvalgidek chalg'ishlarga moyil, havoyi ishonch bo'lmay, balki chiniqqan, sog'lom, mustahkam ishonch tuyg'ularidir.

Shekspirning qadimgi solnomalarda qayd etilgan Britaniya qi- roli Lir haqidagi qissa asosiga qurilgan «Qirol Lir» tragediyasi umumbashariyat taqdiri bilan bog'liq ulkan badiiy umumlashma tarzida dunyoga kelgan. Asar qartayib qolgan Lirning yer-suv, dav-

latini qizlariga o'zaro bo'lishidan boshlanadi. O'z otasiga riyokorlik bilan uni ziyod darajada sevishini aytgan Gonerilya va Regana qirol mulkiga to'la ega bo'lganlari holda otasini faqat farzand darajasida sevishini aytgan Kordeliya ota g'azabiga uchrab, quvg'in ostiga olinadi. Hokimiyatni qizlari ixtiyoriga berib ham avvalgidek hukm surmoqchi bo'lgan Lir avval to'ng'ich qizi, so'ng o'rtanchasi tomonidan tazyiq va quvg'inga uchraydi. Mulozimlari bilan och-yupun sahro kezib, azobda qolgan Lirga Kordeliya yordamga keladi, lekin opalarining hukmi bilan qamoqqa olinadi va o'sha yerda o'zini o'zi osib nobud qiladi. Lir ham azoblar iskanjasida dunyodan o'tadi.

«Qirol Lir» tragediyasi mohiyatini tabiatda, kishilik jamiyati va inson taqdirida bosh ko'targan bo'ron va yovuz kuchlar xuruji belgilaydi. Bir tomonda — mulkdorlar, ezuvchilar; boshqa tomonda — yo'qsillar, eziluvchilar; bir tomonda — Lirning shafqatsiz qizlari Regana, Gonerilya va sotqin Edmund, boshqa tomonda — Lirning qahriga uchrasa-da, unga sodiq qolgan Kent, ko'zi o'yib olingan darbadar Gloster; akasining quvg'iniga uchragan Edgar, Lirning baxtsizligida ham unga sodiq qolgan dono masharabozi. Hammayoq alg'ov-dalg'ov, odamlar orasida insoniylik rishtalari uzilib bitgan. Lirning qalbida ham bo'ron ko'tairiladi. Uning ko'z o'ngida butun haqiqat achchiq va fojiona qirralari bilan namoyon bo'ladi. Uning sadqoyi bo'lishi yaqin. Lekin bu aqlni uyg'otuvchi palla hamdir. U butun o'tmish hayoti-yu dunyo haqidagi tushunchalarini qaytadan aql ko'zidan o'tkaza boshlaydi. Uning qarshisida jamiyatning jirkanch va noboplighi qad ko'taradi, bu muhitda odamlar bir-birini insoniylik yuzasidan emas, balki nufuzi va boyligi nuqtayi nazaridan baholanishini anglab oladi.

«Makbet»dagi voqealar sirtidan «Richard III» solnomasi sujetini eslatib turadi. Har ikkalasida ham taxtni qo'lga kiritib, uni zo'rlik va makr-hiyla bilan ushlab turishga harakat qiluvchi va oxiri shu yo'lda qurbon bo'luvchi qonxo'r va bebosh kimsalar harakat qiladilar. Makbet va Richard kabi hech narsadan tap tortmaydigan, yovuzligi hadsiz, qudratli bir shaxs. Lekin Richard tabiatan yovuz: u tabiatning chala va badburish bo'lib tuzilgan «g'ayriqonuniy o'g'li»dir. Makbet esa qotil bo'lib tug'ilmagan. U tragediya boshida oliyjanob shotland zodagoni; shavkatli qo'mondon, hushfe'l qirol Dunkanning sodiq noibi sifatida ko'rinadi. Makbet do'sti Banko bilan uch alvastiga «Bo'lg'usi qirol Makbetga shon-sharaflar bulsin!» deya hayqirganlarida ham unda o'zgarish sezilmaydi. Darvoqe, alvastilar xususida: bu «zamin ko'piklari» hech qachon

yaxshilik alomati bo'lgan emas.

«Makbet»ni «tun fojeasi» deb ataydilar. Chindan ham uning ko'p sahnalari tunda sodir bo'ladi: Makbet va uni jinoyatga undagan xotini Dunkanni chavoqlamoq uchun tun qorong'uligida ti-trab-qaqshab uning uxlayotgan xonasiga kirib boradilar: Makbet yuborgan qotillar ham Bankoni tun qa'rida nobud qiladilar; Makbetxonim ham shu tun qo'ynida qo'lidan qon yuqini ketkazish niyatida, saroy ichra alahsirab, dovdirab yuradi. Lekin Shekspir tragediyasida tun voqea o'tuvchi vaqt ma'nosinigina anglatmaydi. Bu zamin uzra yopirilish dahshatli zulmat obrazi tarzida ham namoyon bo'ladi. Alvastilar shu zulmatning hokimlaridir. Qon va makrli shu olam shayton misol tabiatan ulug'likka daxldor Makbet qalbini zabt etib oladi. Tragediya mazmunini tashkil etuvchi, ya'ni oliyjanob jangchining qotil va beshafqat kishiga aylanishi alvastilarning bashorati bilan bog'liq emas. Opalarning «g'oyibdan keluvchi chaqirig'i» Makbet qalbida yashiringan ilinj va kuchlarni uyg'otishga turtki bo'ladi, xolos. Buyuklik buyuk ishlarga munosib. G'ayriinsoniy kuch-qudrat egasi bo'lgan Makbet Uyg'onish davriga xos o'zini ko'rsatish, tasdiqlashdek axloqiy aqidaga yarashiq yanada yuqoriga ko'tarilish qanday yo'l bilan bo'lmasinki, dilidagi hukmdorlik niyatini ro'yobga chiqarishga urinadi. Lekin axloqiy tayanchsiz bunday xudbinlikning adolatsizlik va yovuzliklar tug'dirishi turgan gap. Shekspirona fojeiylikning, shu jumladan «Makbet»ga xos fojeiylikning tarixiy zamindorligi shundadir.

Pyesada qora kuchlar mutlaq ustuvor emas. Masalan, alvastilarning Makbetni qotillikka undovchi bashoratlari Bankoga ta'sir ko'rsatmaydi. Demak, har kim o'z yo'lini o'zi belgilaydi. Makbet esa qotillik yo'lini tanlaydi va bunday tavakkalchilik, «balandparvoz aql» qistovining natijasi o'laroq tanholik, hadik, qo'rquv va azoblar girdobiga ro'baro' bo'ladi. U odam o'ldirib, har safar so'nggi qotillik deb o'ylaydi. Lekin «qon qonni chaqiradi». U chiqib ketishning iloji yo'q ikki yog'i berk ko'chaga kirib qoladi; taxtni ushlab, saqlanish uchun o'ldiraveradi:

Bir zamonlar tun qa'ridan uchgan qichqiriq
Yuragimni muzlatardi, og'ir hikoya —
Tinglarkanman, bo'lar edi sochlarim tikka,
Endi shundoq, to'yibmanki dahshatlarga men,
Yovuzliklar xususida o'ylaganda ham
Seskanmayman.

Makbetning qismati—bu qalbning asta-sekin, beto'xtov so'nishi va halokati tarixidir. Asar oxirida u inson uchun xos bo'lgan so'nggi-qo'rqish xislatlaridan ham mahrum bo'lib qoladi. Endi unga hamma narsa, hatto qachonlardir sevimli bo'lgan xotini o'limi («Bir kungina keyin o'lsa nima qilardi!») ham farqsiz bo'lib qoladi. Olam uning ko'z o'ngida lo'ttibozlik, ko'pik misol omonat va bema'nilik ummoni bo'lib qad ko'taradi.

Hayot faqat soya, yarim soat sahnada
Qiyshanglagach, unutilgan masharaboz u.
U qissadir, mazmunini ahmoq so'zlagan;
So'zi bilan havosi ko'p, o'zi bema'ni.

Shekspir boshqa tragediyalaridagi kabi «Makbet»da ham e'tiborini birgina obrazga qaratgan emas. Bu asarda ham ko'plab insoniy taqdir-lar, davlat va xalq qismati o'z ifodasini topgan. Makbetning jinoyati tufayli Shotlandiya harobalik, dardu alam makoniga aylanadi.

Erkaklardek sug'uraylik qilichni qindan,
Toki, navo topsin bizning benavo vatan.
Unda beva-bechoralar, yetimlar ohi
Ustun bo'lib ko'tarilar falakkacha to.
Aks-sado berib bunga falak ham hatto,
Shotlandiya toleyiga yosh to'kar xuddi.

(Jamol Kamol tarjimai)

Oliyhimmat jangchi Makduf oyoqosti qilingan adolat nomi bilan zolimning jazosini beradi. U Makbetning boshini yoshgina yangi qirol Melkomning oyoqlari ostiga olib kelib tashlaydi. G'am-xasrat o'tida kuygan shotlandiyaliklarga tinchlik va osoyishtalik va'da qilinadi. Yosh hukmdor «qotil, uning do'zaxi» xotini va ularning sheriklari ustidan qatag'on o'tkazishga qaror qiladi. Lekin qotilning qilichidan boshi qirqilgan shaxidlar tiriladimi? Qonli vas-vasalardan o'zi ajal tig'iga urilgan jasoratli Makbet tiriladimi? Shekspir diqqatu shuurimizni shularga qaratadi.

Shekspirning hayot voqeligining insoniylik idealiga zidligi haqidagi tasavvuri uning har bir tragediyasida yaqqol chuqurlashib bordi. Hokimiyatdan judo bo'lib, oxiri savdoyi holiga kelgan Lir yoki o'zini ajal tig'iga urgan Makbet («Makbet») tiriladimi? Shekspirning istiqboli porloq hayotga bo'lgan ishonchi so'nadi. Shundan u xayoliy ruhdagi pyesalar yozib, ularda gumanistlarning yuksak in-

soniy ezgu niyatlarini ifoda etadi. Bular Shekspir ijodining uchinchi bosqichida yaratilgan romantik dramalardir.

O'zbek san'atkorlari aynan Shekspir asarlari orqali yuksak ijodiy yutuqlarga erishdilar va bu buyuk so'z ustasi asarlarini talqin etishda jahonning eng nodir iste'dodlari qatoridan o'rin oldilar. «Hamlet (1935)», «Otello» (1945) tragediyalarini qo'yishdan boshlangan o'zbek sahna shekspirmomasi keyinroq «Romeo va Julyetta», «Yuliy Sezar», «Qirol Lir», «Korialan», «Qiyiq qizning quyilishi», «O'n ikkinchi kecha» kabi asarlar bilan boyidi. 2004-yili Milliy akademik drama teatrida «Yozgi tundagi tush» (rej. A. Xojquli, tarj. Mirpo'lat Mirzo) asari qo'yildi.

Shekspir asarlariga yondashuv yo'lini ilk bor «Hamlet» asarini sahnaga qo'ygan atoqli rejissor Mannon Uyg'ur, uni tarjima qilgan shoir Cho'ipon va unda Xamlet rolini ijro etgan Abror Hidoyatovlar belgilab bergan edilar. M. Uyg'ur «Otello» asari talqinida ham tarjimon, ulug' shoir G'afur G'ulom va bosh rol ijrochisi A. Hidoyatovlar hamkorligida shekspirona insonparvarlik mavzuyini ochishdan iborat yo'lni davom ettirdi va bu Shekspir qahramonlari timsoli chiqqan S.Eshonto'rayeva, O.Xo'jayev, Sh.Burxonov, N.Rahimov kabi san'atkorlar uchun dasturulamal bo'lib xizmat qildi.

Shekspir dramaturgiyasi qandaydir taqir zaminda o'z-o'zidan paydo bo'lib qolgan meros emas edi. Bu qudratli siymo bir guruh iste'dodli zamondoshlari qurshovida ijod qilgan edi. Shekspir an'alarini davom ettirgan kenja zamondoshlaridan biri Ben Jonson (1573–1637) bo'lib, u teatr tarixiga satirik komediyalarining yaratuvchisi sifatida kirdi. Frensis Bomont (1584–1616) va Jon Fletcher (1579–1625) ingliz dramasida zodagonlar hayoti yo'nalishi ifodachilari sifatida ko'rindilar.

Uyg'onish davri poyoniga yetgan sari ingliz tetrida zodagonlik g'oyalari hukmron kuchga aylana boradi. Burjuaziya siyosiy hokimiyatni qo'lga kiritgach, 1642-yili parlament barcha ommabop teatrlarni yopish haqida qaror qabul qiladi. Shu zaylda puritanlarning mutaassibona hayqiriqlari natijasida ingliz teatrining rivoji ma'lum davr ichida to'htatib qo'yiladi.

SAHNA SAN'ATI

XVI asrning oxiri XVII asrning boshlarida Londonda uch xil teatr: saroy, shaxsiy va ommabop teatrlar faoliyat ko'rsatgan. Dramaturgiya va sahna san'ati taraqqiyotini aynan ommabop teatr-

lar belgilab bergan. Bu teatrlar tashkiliy jihatdan ikki turga bo'lingan edi: biri aktyorlarning o'zlari tomonidan boshqariladigan hissadorlik (paychilik) va yana biri kapitalistik tijorat asosiga qurilgan teatrlar edi. Tijoriy teatrlar tizimida bino, libos, sahnaviy jihozlardan tortib barcha moddiy ashyolar teatr egasi — tadbirkorning xususiy mulki hisoblangan. Bu xil teatrlarda tadbirkor foyda ko'rishni ko'zlab, arzon-garovga kerakli pyesa topgan, truppa yollagan. Filipp Genslo shunday teatr egaligidan bo'lib, bir nechta teatrga egalik qilgan.

Londonda barcha teatrlar shahar hokimiyati tasarrufidagi hududlardan tashqarida, Temza daryosi qirg'oqlarida joylashgan edi. «Shahar buzrukvorlari» teatrni «andishasizlik makoni» deb e'lon qiladilar. 1576-yilning 6-dekabrida Londonda teatr tomoshalarini ko'rsatishni man etish haqida buyruq chiqariladi.

Aktyorlar, asosan, huquqsiz kambag'al kishilardan iborat edi, ular qirollikning rasmiy hujjatlarida uysiz daydilar qatoriga kiritilgan bo'lib, biror aslzoda homiyligiga olinmagan taqdirda shafqatsiz ravishda jazolanar edi. Ular qaysidir martabali shaxsning «malayi» degan nom ostida jon saqlashga majbur edilar. Hatto, Shekspir faoliyat ko'rsatgan truppa ham «Lord Kamerger malaylari» nomi bilan yuritilgan.

Biroq quvg'in va ta'qiblar teatr rivojini to'xtata olmadi. Temzaning soya-salqin janubiy sohilida birin-ketin yog'ochdan ommabop teatrlar qad ko'tara boshladi. Ularning biri yumaloq, biri to'rt qirrali, yana biri sakkiz qirrali («Globus» teatridek) edi. Bular faqat sahnasining usti yopiq teatrlar bo'lgan.

Spektakllarni ko'rishga 1500—2000 gacha tomoshabin kirgan. «Globus» teatri atrofi taxta bilan o'ralgan sakkiz qirrali shaklda, tomosha zali ichkariga cho'zilgan sahnadan iborat bo'lgan. Prosenium deb ataluvchi old sahna, orqa sahna va orqa sahna tepaligiga joylashgan tepa sahna — balkon spektakl ko'rsatiluvchi makonlar hisoblangan. Tepa balkonning oynasi bo'lib, pastlikdagi kishilar bilan shu oyna orqali muloqot (masalan, «Romeo va Julyetta»da Romeo va Julyetta suhbat) o'rnatilgan. Spektakl ko'rsatiladigan kunlari balkon-sahna ustidagi minoraga, odatda, bayroq qadab qo'yilgan.

Spektakl sahnaga gilam, bo'yralar to'shalib, bezatilgan holatda ko'rsatilar, tragediyalar o'ynalganda tepaga qora, komediyalarda yashil rangli mato tortib qo'yilar edi. Badiiy bezaklardan ayrim izohlar o'rnidagina foydalanilgan. Bir tup daraxt, masalan, voqea o'rmonda kechishini anglatgan, ayrim hollarda voqea o'tish joyi

yozilgan taxtachalar sahna ustuniga ilib qo'yilar edi.

Truppalar tarkibi 8 tadan 14 nafargacha aktyordan iborat bo'lgan. Har bir aktyorga bir nechtdan rol o'ynashga to'g'ri kelgan. Eduard Alleyn (1566—1626) va Richard Berbedj (1567—1619) Shekspir davri teatrining eng mashhur aktyorlari bo'lganlar. Alleyn Genslo truppasida ishlab, Marlo tragediyalaridagi Amir Temur, Faust kabi rollarni ko'tarinki ruhda ijro etgan. Shekspir nazarida uning ijrosida soxta vajohat va ko'tarinkilik ustun edi. Richard Berbedj Shekspirning yaqin do'sti bo'lib, u «Globus» teatriga boshchilik qildi va Otello, Hamlet, Richard III, Qirol Lir, Makbet kabi rollarni birinchi bo'lib ijro etdi. Bu aktyor o'zining teran kechinmalari bilan tomoshabinlarni hayratga solgan.

Shekspir sahnada insoniy kechinmalarni haqqoniy va shoirona jo'shqinlik bilan ko'rsatishni ko'zlab, aktyorlar oldiga shunday talab qo'ygan edi: «So'zga yarasha harakat qiling, harakatga yarasha gapiring. Lekin bular tabiiylik chegarasidan chiqmasligi shart. Har qanday haddan oshmoqlik — teatrning maqsadiga xilofdir». Richard Berbedj Shekspirning shu talablarini ko'zda tutib sahnaga chiqqan birinchi aktyor edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. «Dorilfunun oqillari» ingliz dramaturgiyasida qanday yo'nalishlarga asos soldilar? K. Marloning «Sohibqiron Temur» asarida Amir Temurga xos ulug'vorlik xususiyatlari uning qaysi xatti-harakatlaridan namoyon bo'lgan?

2. Shekspir dramaturgiyasining hayotbaxsh, fojey va romantik ruhdagi bosqichlarga ajratilishining boisi nimada?

3. Shekspirning ulug' tragediyalari: «Hamlet», «Otello», «Qirol Lir», «Romeo va Julyetta»larning tub mohiyati nimada ko'rinadi? Shekspir davri ingliz sahna san'ati haqida nima bilasiz?

4. Shekspirning «Makbet» asari nima haqda.

FRANSUZ KLASSITSIZM TEATRI

Uygʻonish davri teatri inqirozga yuz tutib, umrini oʻtagan bir paytda Fransiyada dramaturglardan Kornel, Rasin va Molyer asarlari misolida bir badiiy uslub paydo boʻldiki, u tarixga klassitsizm uslubi nomi bilan kirdi. Lyudovik XIII (1610–1643), Lyudovik XIV (1643–1715) hukmronlik qilgan davrda Fransiya markazlashgan yirik monarxik davlat sifatida maydonga chiqadi. Absolut monarxiya dvoryanlar hokimiyatining shakli boʻlgani holda turli tabaqalarni birlashtirish, mamlakat ishlab chiqaruvchi kuchlarini rivojlantirish garovi sifatida koʻrina boshlaydi. Klassitsizm aynan shunday tarixiy sharoitda davlatning mafkuraviy quroli sifatida paydo boʻldi. Klassitsizmning Uygʻonish davri sanʼatiga yaqinlik jihati kuchli, faol qahramonning sahnaga qayta kelishida koʻrinar edi. Lekin bu maʼlum hayotiy maqsadga ega boʻlgan qahramondir: u oʻzining shaxsiy his-ehirosi, irodasini aql va yuksak axloq doirasida jilovlay olishi va butkul davlat oldidagi burchini ado etishi shart boʻlgan qahramon boʻlishi kerak edi. Shu bosh maqsad asosida klassitsizmning maʼlum dasturiy qoidalari ishlab chiqiladi. Bular Nikola Bualoning «Shoirlik sanʼati» (1674) sheʼriy risolasida oʻz ifodasini topgan. Klassitsizm estetikasi koʻp jihatdan Aristotel va Goratsiyning nazariy qoidalariga asoslangan edi. Janrlar aniqligi (asosiylari — tragediya va komediya), uch birlik qoidasiga qatʼiyan rioya qilish shular jumlasiga kiradi.

Klassitsizm sanʼatining maqsadi vataniga, monarxiyaga sodiq fuqrolarni tarbiyalash edi. Qahramonning oʻz qadr-qimmatini, onomus yoʻlidagi kurashi millatning oʻz shon-shavkati va erki uchun olib borgan kurashiga monand kelishi kerak edi. Buning uchun bir qator qatʼiy qoidalar belgilab qoʻyildi: davlat oldidagi burchning shaxsiy his-tuygʻu va manfaatdan ustuvorligi, yaʼni burchning hissiyotdan ustun kelishi; asardagi toʻqnashuvlar — burch va hissiyoti oʻrtasidagi toʻqnashuv va burchning gʻolib kelishi.

Klassitsizm—atamasi lotincha classicus soʻzidan olingan boʻlib, namunaviy, ibratomuz maʼnosini anglatadi. Shunday ibratomuz qahramonlar — yuqori tabaqa vakillari: qirollar, shahzodalar, malikalar asar voqealarining asosiy ishtirokchilari sifatida belgilandi. Tragediyaning oliy, komediyaning past janr deb hisoblanishi va tragediyaning komik sahnalardan xoli, sof janr namunasi boʻlishi zarurligi talabi ham klassitsizm uslubining aslzodalar tabaqasiga xos jihatlari bilan belgilangan. Tragediya maʼlum sheʼriy vaznda, shoirona koʻtarinki tilda uch birlik qoidasiga asoslanilgan holda yozilishi shart qilib qoʻyildi. Unda

xatti-harakat birligi asosiy voqea yo'nalishidan chetga chiqmaslikni taqozo etsa, zamon va makon birligi qoidasiga ko'ra voqea bir kechakunduz davomida va bir joyda ro'y berishi shart edi. Klassitsizm tragediyasi va komediyasining badiiy yetukligi o'zining yaxlitligi va ularda ma'lum ehtiroslar ifodachisi bo'lmish umumlashgan yirik obrazlarning mavjudligi bilan belgilanadi.

PIER KORNEL (1606–1684-y.)

Kornel Ruan shahrida huquqshunos amaldor oilasida tavallud topgan, mahalliy iyezut kollejida tahsil ko'rgan, so'ng biroz advakatlik ishi bilan shug'ullangan. U o'z ijodiy faoliyatini «Melita» (1629) degan komediyasi bilan boshlagan. Mazkur asarni aktyor Mondori o'zi rahbarlik qiluvchi «Mare» teatrida sahnaga qo'yadi. Shu bahona Kornel Parijga ko'chib keladi, ketma-ket shov-shuvli pyesalar yoza boshlaydi, bundan kardinal Rishile xabar topib, uni absolutizm mafkurasiga xizmat qiluvchi o'z guruhiga jalb etadi.

Eng shov-shuvli voqea 1636-yili Kornelning Mondori tomonidan «Mare» teatrida qo'yilgan «Sid» asari bilan bog'liq. Asarga ispan dramaturgi de Kastroning «Sidning o'smirlik yillari» pyesasi-dagi voqealar asos qilib olingan edi. Unda sevgi, burch, or-nomus mavzusi tadqiq etilgan: graf Gomas qariya don Diyegoni haqorat qilganligi uchun uning o'g'li Rodrigo sevgilisi Ximenaning otasi bo'lmish bu grafni o'ldiradi. Endi Ximena otasining qasosini olishi va qizlik burchini ado etishi kerak. Asarning talay sahifasi Ximenaning Rodrigodan qasos olish, uni o'ldirib, burchini bajo keltirishdek sa'y-harakatini ochishga qaratilgan. Dramaturg o'rta asrcha shaxsiy qasos, adovat taomilini ijtimoiy burch maqomiga ko'chirib, ikki yoshning muhabbatini yana ham ulug'vor tarzda ifoda etishga erishadi. Rodrigo grafni o'ldirish bilan Ximena qalbida qasos tuyg'usini uyg'otibgina qolmadi. Sababi, u ayni chog'da bahodirga xos mardlik ko'rsatib, sevgilisi qalbida o'ziga nisbatan yana ham kuchli muhabbat hissini paydo qiladi. Shu asnod Rodrigo dushman bilan olishuvda qahramonlik ko'rsatadi, bu Ximenani shaxsiy intiqom hissidan voz kechib, Rodrigoni yana ham sevishtga da'vat etadi. Asar qahramonlarning o'limi bilan emas, balki qovushuvi bilan yakun topadi.

Asarda klassitsizmga xos qator talablar dramaturgiyada ilk bor namoyon bo'lgan edi: Rodrigo aql-idrok yuzasidan ish ko'rib, burchni his-ehtirosdan yuqori qo'yadi: u grafni o'ldirib, qasos olibgina qolmaydi, shu bilan birga, u insonlik qadr-qimmatini g'oyasini ham himoya qilgan bo'ladi. Shu bois Ximena Rodrigoga sevgi zo'rligi

tufayli emas, balki uning oliyjanoblighi tufayli yaqinlashadi, Rodrigoning botirlighi va halollighini, samimiy oshiqlighi va mohir jangchilighini Ximena insonga xos eng oliyjanob fazilatlar deb tushunadi.

Klassitsizm qoidasi nuqtayi nazaridan qaralganda, Rodrigoning jasorati davlat siyosati talabiga zid kelib qolgan edi. Asar teatrdagi katta muvaffaqiyat qozongan bo'lsa-da, undan kardinal Rishel rangiydi. Uning ko'rsatmasi bilan «Sid» asari fransuz akademiyasida muhokama qilinib, «uch birlik qoidasi buzilgan, voqea 24 soat o'rniga 36 soat vaqt doirasida davom etadi, aniq bir joy o'rniga shaharning turli joylarida o'tadi; voqea birligi yaxlitligi buzilgan», deb topiladi. Lekin, asarga nisbatan aytilgan bu kamchiliklar klassitsizm qoidasiga zid bo'lsa-da, uni muhokama qilishga asarda Ispaniya bilan urush borayotgan bir paytda ispan bahodiri (Said — arablar uni shunday atagan) Rodrigoning bosh qahramon qilib olinishi asosiy sabab bo'lgan edi.

Kornelning Rim tarixidan olingan sujet asosida yaratilgan «Goratsiy» (1640) asarida klassitsizm qoidalariga to'la rioya qilindi. Rim bilan Alba orasida ro'y bergan urush taqdirini ikki tomondan maydonga chiqqan uch aka-uka: Goratsiy va Kuriatsiyalar hal etishi lozim. Jangda bir rimlik — Goratsiygina tirik qoladi, ya'ni Rim tomon Alba ustidan g'alaba qozonadi. Goratsiyning singlisi Kamilla Kuriatsiyalardan biriga, Kuriatsiyalarning singlisi Sabina Goratsiyalardan biriga turmushga chiqqan edi. Eri jangda halok bo'lgan Kamilla akasidan erining qasosini olish payiga tushadi. Goratsiy o'z singlisini o'ldiradi. Bu Rimning obro'-nufuzi yo'lida qilingan harakat deb baholanib, Goratsiy oqlanadi.

Tragediyada fuqarolik burchi hamma narsadan, insoniylik tuyg'ularidan ham ustun qo'yilgan edi: inson o'zining shaxsiy baxtidan voz kechib, umumiy maqsadga xizmat qilsagina, bu umum saodati ro'yobga chiqadi, degan fikr olg'a surilgan edi.

Lekin ayni chog'da monarxiya mafkurasiga monand bu qarashga zid tarzda Kornel qalbida alangalangan inson zurriyotiga bo'lgan mehr tuyg'usi ham shu qarashlarga tutash tarzda ifoda etilgan. Uningcha, odamlar insoniy ehtiroslaridan voz kechib, davlatning qullariga aylanishlari bilan baxtga erishishlari amri mahol. Kamilla qaylig'ini o'ldirgani uchun akasini kechirolmaydi, uning qalbidan otilib chiqqan his-ehtiros har qanday qonun-taomillardan yuqori turadi, shu bois bag'ridan sevgilisini yulib olgan yurti xalqini la'natlaydi. Kornel qalbi larzaga tushgan qizning hadsiz his-tuyg'ularini dadillik bilan haqqoniy tarzda ifoda etgan.

Kornel qahramonlari ehtirolarni yengib, aql-idrok bilan ish ko'rganda, kishi hadsiz iroda va matonat sohibi bo'la olishini ko'rsatib berdi. Lekin Kornel tragediyalarida aqlning his-tuyg'u ustidan g'alabasi quruq o'gitgo'ylik mevasi emas, balki qaynoq ehtirolarning qalbdagi g'azab olovidan tug'ilgan tantanasi tarzida namoyon bo'ladi.

1640-yillarda «Sinna», «Nikomed», «Pompey», «Rodaguna — Parfiya malikasi», «Yolg'onchi» kabi asarlar paydo bo'ladi. Kornel 33 pyessa yozgan bo'lib, shu jumladan, 8 komediya uning qalamiga mansub. Klassitsizm-tragediyasining asoschisi sifatida teatr tarixidan o'rin olgan bu sohibi qalam asarlari hozir ham Parijning «Komedi Fransez», Milily xalq teatri kabi yirik teatr jamoalari repertuarida nufuzli o'rin tutib keladi.

JAN RASIN (1639–1690-y.)

Klassitsistik tragediya janri rivojining ikkinchi bosqichi Jan Rasin ijodi bilan bog'liq. U nozik axloqiy muammolarni tadqiq etish, insoniy kechinmalar olamiga chuqur kirib borish bilan bu janr takomiliga bebaho hissa qo'shgan.

Rasin Le-Ferte-Milonda viloyat prokurori oilasida tug'ilgan. Bir yoshga kirmayoq onasidan, uch yoshida otasidan yetim qoladi. 17 yoshida Por — Royal ibodatxonasi maktabiga o'qishga kiradi. Bu maktabda hirsu havaslardan tiyinish asosiy qoidalardan hisoblangan. Bu qoida Rasin ijodiga ta'sir ko'rsatmay qolmadi.

Rasin Parijga kelar ekan, tez orada Bualo, Molyer kabi atqqli ijodkorlar bilan tanishadi. «Fivanoma yoki aka-uka dushmanlar» (1663) va «Buyuk Iskandar» (1665) uning ilk tragediyalari edi. Keyingi asari «Andromaxa» (1667) fransuz klassitsizm tragediyasi rivojida yangi voqeaga aylandi. Mazkur asar voqeasi Troya tarixidan olingan bo'lib, unda quyidagilar hikoya qilingan edi: Troya sardori Xektorning beva qolgan ayoli Andromaxa Axilning o'g'li Pirming qo'lida asirlikda; Pirr sevgi izhor etib, asiradan ko'ngil qo'yishni talab etadi, aks holda yosh bolasini o'ldirishini aytadi. Andromaxa erining xotirasiga xiyonat qilishni xohlamaydi, Pirrdan o'g'lini o'ldirmaslik haqida va'dasini olgach, to'ydan so'ng o'zini-o'zi nobud qilmoqchi bo'lib, u bilan nikohga kirishga rozilik beradi. Asar Andromaxaning g'alabasi bilan tugaydi.

«Andromaxa» tragediyasi mohiyatini bejilov xirsu havas va unga zid bo'lgan sog'lom aql va hurlik tuyg'usi belgilab bergan. Bu, aslida, jamiyat hayotining ikki asosini, ya'ni zo'rlikka asoslangan

mustabid tabaqaning xudbinona manfaatlari bilan umum manfaati orasidagi murosasiz to'qnashuvlarni anglatardi. Pirr millatning «aqli», «irodasi» bo'lishdek ulug' martabani oyoqosti qiladi, shaxsiy xirs-ehtiros quliga aylanadi. U Andromaxaning sevgisi evaziga uning o'g'lini o'limdan saqlab qolish, Troyani qayta tiklash haqida va'dalar beradi. Pirrga ko'ngil qo'yish uning yovuzliklariga sherik bo'lish degan gap bo'lardi.

Andromaxaning jasorati o'zini pok saqlay olish, shahid ketgan erining xotirasiga sodiq qolishdagina ko'rinmaydi, u yurtiga xiyonat qilishdan ko'ra o'limni afzal ko'rgan chin vatan fuqarosining mardonavar harakatida ham yorqin ifodalangan edi.

Shunday bo'lib chiqadiki, Andromaxa tirik qoladi: Pirr malika Germionaning jazmani Orest tomonidan ibodatxonada o'ldiriladi. Germiona vahima ichida Pirrning jasadi qarshisida o'zini o'zi pichoqlaydi, Orest savdoyi bo'lib qoladi. Shu zaylda xirs bandalari shu xirsning yemishiga aylanadilar.

«Andromaxa»dan so'ng Rasin, oradan ikki yil o'tgach, «Britanik» (1669), so'ng «Berenika» (1670), «Boyazid» (1672), «Mitridat» (1673), «Ifigeniya Avlidada» (1674) tragediyalarini yaratadi.

Rasin jamiyat tuzumining nobopligini emas, balki axloqiy tubanlikni tanqid ostiga oldi. Uning tragediyalarining oilaviy mavzuga qaratilishi insoniy kechinmalarning axloqiy tahlil etilishi bilan bog'liq. Lekin Rasin oilaviy mavzularni shu qadar yuksak fojeiy darajada hal etdiki, natijada ijtimoiy hayotning muhim jihatlari yaqqol namoyon bo'ladi. «Fedra» (1677) asari shunday tarzda ijtimoiy va falsafiy ma'nodagi tragediyalar sirasiga kiradi.

Fedra haqidagi tragediya Yevripid va Seneka asarlari ohangida yozilgan. Fedra o'zining o'gay o'g'li Ippolitni haddan ziyod qattiq sevib qolgan; u bu gunohkorona sevgidan biror naf yo'qligini tushunadi, enaga Enona maslahatlariga rioya etib, qalb azoblaridan qutulishi ham mumkin edi. Lekin Fedra bunday yo'l tutmaydi. U axloqiy taomillarga moslashishni xush ko'rmaydi, balki ularga o'zini o'ziga bo'yin egdirish yo'lini tanlaydi va shu bilan axloqiylik kishilar xulq-atvorining ijtimoiy taomili degan xulosaga keladi.

Fedra ko'plab iztirobli vaziyatlarni o'tab, ilojisiz ahvolda qolib, oxiri o'zini o'zi halok qiladi. U o'zini sevgiga qurbon qilish bilan ta'magirlik, xudbinlik balosidan ustun keladi.

«Fedra»da sevgi va axloq fojiona musharaklikda namoyon bo'lgan. Lekin bu poeziyada ko'rinuvchi hodisadir. Hayotda-chi? Vijdonning soxtalashuvi hisobiga xudbinlik bamisoli ko'ngil mulkiga aylanib qoldi. Shu zaylda gumanistlar orzu qilgan shaxsiy va umum-

insoniy baxt mushtarakligi sarobga aylandi. Shoir xususiy va ijtimoiy axloq bilan baxt orasida o'zaro mushtaraklik yo'qligi, riyokorona moslashishdan cho'chib, gunohkorona sevgi vasvasasiga tushgan bo'lsa-da, lekin o'z sevgisining o'tli va pokizaligi, tabiatan hayotiyiligi bilan kishini hayratga soluvchi fojeiy ayol obrazini yaratgan.

O'z ijodining so'nggi bosqichida Rasin «Bibliya» sujetlariga suyanib, «Esfir» (1689) va «Gofoliya» asarlarini yozadi.

Rasin dramalarida inson taqdiri faqat fojiona ruhda idrok etildi. Buyuk shoir jamiyat farovonligini uning axloqiylik mezoni bilan bog'liq tarzda idrok etdi va uning qahramonlari timsolida jamiyat va axloq orasidagi ziddiyatlar o'z ifodasini topdi.

JAN BATIST POKLEN MOLYER (1622–1673-y.)

Molyerning nomi fransuz teatri tarixida komediyaning buyuk islohchisi sifatida muhrlanib qolgan. Molyer komediya janriga ijtimoiy ma'nodorlik, hajviy yo'nalish va jozibador sahnaboplik faziilatlarini baxsh etdi.

Molyer qirol saroyida jihaz sozlovchi usta J. Pokelen oilasida tug'ildi, imtiyozli o'quv yurtlaridan Klerman kollejida tahsil ko'rdi va 1643-yili o'ziga Molyer degan taxallus olib, hayotini teatrga bag'ishlashga ahd qildi. U bir guruh san'atkorlar bilan o'n uch yil davomida viloyatlarda o'zi asarlar yozib, spektakllar qo'yadi, rollar ijro etadi.

Molyer 1658-yili o'z truppasi bilan Luvr saroyida, qirol Lyudovik XIV va uning mulozimlari qarshisida o'z san'atini namoyish etadi. Shu chiqish Molyer va uning truppasi taqdirida burilish nuqtasiga aylandi. Molyer truppasi Parijda uchinchi teatr («Burgund oteli», «Mare» teatrlari qatori) sifatida qoldiriladi. U «Qirol inisining truppasi» nomini olib, Pti Burbon saroyi zalida ish boshlaydi, 1661-yildan Pale-Royal teatri binosida o'z faoliyatini davom ettiradi. Molyerning keyingi 14–15 yillik umri shu teatrlarda o'tdi, komediya ham tragediya kabi yuksak tarbiya vositasi ekanini ko'rsatuvchi asarlar yaratdi, rejissorlik va aktyorlik san'ati sohasida yangi tamoyillarga asos soldi.

Molyer yangi usuldagi komediya turini yaratishda xalq teatri bilan adabiy dramaturgiya yutuqlarini o'zaro uyg'unlashtirish yo'lidan bordi. «Sevgi mojarosi» (1656) komediyasi shu yo'ldagi birinchi urinish bo'ldi.

Molyerning Parijdagi dramaturglik faoliyati uning 1659-yili yozilgan «Kulgili tannozlar» komediyasi bilan avjga kiradi. Unda chuchmal, havoyi saroy sevgi sinoatlari masxara ostiga olingan edi. Unda tagi bo'sh, bejog'li nutqu beo'xshov qiliqlar saroy xonimlari

timsolini yaqqol ko'rsatish darajasida mohirona ilg'ab olingan, shu bilan birga tabaqaviy kibru havo va dimog'dorlik inson tabiatini qanchalik poymol etib, uni qo'g'irchoq misol quruq savlatga aylantirib qo'yishi ham ochib tashlangan edi. Asar favqulodda zo'r muvaffaqiyat qozondi. U qatorasiga 38 marta ko'rsatildi.

Ta'lim-tarbiya, axloqiy munosabatlar mavzuyida yaratilgan «Erlarga saboq» (1661), «Ayollarga saboq» (1662) kabi asarlarda o'rta asrcha qarashlarga zid ravishda o'zaro sevishib turmush qurish, erkin tarbiyaning afzalligi masalalari ajoyib-g'aroyib lavhalar va obrazlar orqali ifoda etildi.

Molyerning buyuk komediyalari «Tartyuf» (1664) asari bilan boshlandi. «Don Juan yoki Tosh mehmon» (1665), «Odamovi» (1666), «Xasis», «Soxta oqsuyak» (1668) shular jumlasiga kiradi.

«Tartyuf» asarida dindor qiyofasiga kirib, muqaddas kitoblardan fatvolar topib kishilarni yo'ldan ozdirgan firibgar, riyokor kimsa fosh etilgan: soddadil Orgon Tartyufning soxta «avliyo»ligiga shu qadar ishonadiki, uning o'gitlarini qabul qilmagan o'g'li Damisni uyidan haydaydi, qizi Marianani unga nikohlab berishga ahd qiladi, uyini ham Tartyufning nomiga o'tkazadi. Uydagilar Tartyufning firibgarligini aytib, Orgonning ko'zini ochmoqchi bo'ladilar. Lekin u Tartyuf xotini Elmiraga yopishmaguncha, bu gaplarga ishonmaydi.

Tartyuf cherkov nominigina sotmaydi: zig'ircha ham tortinmay, yurtparvarlik niqobiga ham kirib oladi. Orgondan olingan hujjatlarga to'la quticha unga dastak bo'ladi. Shular yordamida unga yaqindagina «hazratim» deya sig'ingan Orgonni avaxtaga tashlamoqchi bo'ladi. Asar yaxshilik bilan yakun topadi: Tartyufni qirolning o'zi fosh etadi.

«Don Juan» asarida Molyer aslzodalarning buzuq va qabih axloqiy qiyofasini fosh etdi. Don Juan bilan uning xizmatkori Sganarel orasidagi ziddiyat oqsuyaklar o'zboshimchaligi bilan burjuacha sog'lom qarashlar orasidagi qarama-qarshilikning ifodasi tarzida namoyon bo'lgan. Bir suhbatda Sganarel xojasi hech narsaga ishonmasligiga pisanda qilib, «Siz o'zi nimaga ishonasiz?» deb savol berarkan, Don Juan: «Ikki karra ikki to'rt»ga, deb javob beradi. Don Juan aniq mo'ljal, hisob-kitob bilan ish ko'ruvchi o'ta ustomon kimsadir. Niyati — inson zurriyoti tahqirlansa, guldek qizlarning or-nomusi top-talsa, beg'ubor qalblari pora-pora bo'lsa? Bularning jami komediyada aslzodalarning bejilov xirs-havaslari natijasi tarzida ko'rsatilgan.

Hayotda Don Juanning jinoyatiga yarasha jazolar ko'zda tutilgan emas edi. Lekin pyesada Molyer bunday qabih kimsaning jazosi o'lim ekanini yashirmaydi. Don Juanni o'z qa'riga oluvchi ajal bo'roni,

chaqinlar shunchaki sahnaviy jozibadorlik vositasi bo'libgina qolmay, ayni chog'da qasosli dunyoning qaytishi sifatida idrok etiladi.

«Odamovi» asari Alsest bilan uning do'sti Filint orasidagi munosabatdan boshlanadi. Filint odamlar bilan murosa-yu madora qilib yashashni afzal ko'radi. U turmush tarzini o'zgartirish qiyin ekanini sezgach, yomonlikka qarshi kurashishga ne hojat, ko'pchilikning yo'rig'iga qarab yashash ma'qul-da, degan fikrga keladi. Alsest kelishuvchanlik yo'liga kirgan do'sti Filintga ta'na toshlarini yog'diradi, adolatsizlikni fosh etuvchi jasur kishilargina unga do'st ekanini aytib, undan uzoqlashadi. Alsest asarning boshidan oxirigacha isyonkorlik ruhida harakat qiladi, lekin tasvir etilayotgan muhit shunday qabihona muhitki, Alsest biron-bir natijaga erisholmaydi, hatto sevgilisi Selimena ham uni tashlab ketadi.

Molyer dvoryanlar jamiyati illatlarini fosh etish bilan birga burjuacha axloqning noinsoniy jihatlari ham hajv ostiga ola bildi. «Xasis» komediyasida mudhish bir sudxo'rning sharmandali qiyofasi chizib berilgan. Garpagon mijozlardan qo'shimcha katta foydalar olibgina qolmaydi, sep qilishdan qochib qizi Elizani qari kuyovga berishga, o'g'li Kleantni puldor beva ayolga uylantirishga ahd qiladi. O'zi esa puldorligi uchun yoshgina Mariannaga uylanishga chog'lanadi. O'g'li o'ziga raqib chiqib qolarkan, uni uydan haydaydi; tilla buyumlar saqlanadigan qutichasi yo'qolar ekan, qiziga o'shqiradi, dod soladi.

Garpagonning boyligidan ajralishi uning uchun o'lim bilan tengdek gap: o'zini qo'yarga joy topolmay, jazavaga tushib, hammani shubha ostiga oladi, o'z insoniyligini yo'qotib, qandaydir mahluq qiyofasiga kirib qoladi.

Boylikka xirs qo'yish, umuman, insoniy munosabatlar tabiatini xarob etib, ijtimoiy axloqsizlikni vujudga keltirishi mumkin. «Soxta oqsuyak» komediyasida davlatmand Jurden «dvoryanga aylanish» orzusi o'zining asl tabiatidan ajralib, o'ta sharmandali holatlarga tushadi.

«Soxta oqsuyak» komediya-baletining qahramoni Jurdenning puldan buzilishi boshqacha kechadi. Molyer zamonida fransuz jamiyatida «bosh nazoratchi» Kolberdan tortib oddiy burjuagacha burjuaziya tabaqasining barcha qatlamlarida boyish vasvasasi avj olgan edi. Jurden shu muhitning qaynoq nafasi bilan yo'grilgan obrazdir. Bankchilar, savdo-sotiq korchalonlari, sudxo'rlar, qisqasi, kissasini pulga to'ldirgan kishilar: borki, hammasi dvoryanlik unvoni egasi bo'lib, «to'pori» ism-shariflariga «de» qo'shimchasining, qo'shib aytilishi uchun qancha zarur bo'lsa, shuncha ko'p pul sarflashga harakat qilardilar. «Dvoryanga aylanish» orzusi aslzodalar

tabaqasidan, o'ynash ortirishmi, do'st-birodar topishmi, qo'ying-chi, yana qanday imkonli choralar bo'lsa, hammasini ishga solishni taqozo etardi. Davlatmand bo'lib oyoqqa turib olgan Jurden ham shunday dvoryan bo'lishni orzu qilgan kishilardan. U pulning kuchi bilan oqsuyaklik darajasiga erishishga astoydil ishonadi; dvoryanlik «ilmu» amallarini sabot bilan egallaydi, chindan-da e'tiborli kishiga aylanadi. «To'poriga bordi-keldidan ko'ra zodagonlar bilan mulqotda bo'lish mudom foydalidir», deydi u. Lekin u juda shoshqaloqlik qilib qo'dyadi: yaxshi-yomonning farqiga bormay, allaqachon tekinox'rlilik ko'chasiga kirib qolgan tabaqadan ibrat olib, fozil kishi darajasiga ko'tarilmoqchi bo'ladi. Dvoryanlar bilan yaqinlashuv uning o'zida bor aql-farosatning ham barbod bo'lishiga olib keladi. Dvoryan uchun ko'rk hisoblanmish qilichbozlik, raqs tushishni eplay-eplamay jon-jahdi bilan o'rgangan sayin, bu soddadil, noshud zot shunchalik kulgiga aylanaveradi. Molyer qahramonlari muayyan bir xususiyat doirasida ko'rinadilar, degan umumiy qarash mavjud. Jurden bundan mustasno bo'lib, u psixologik va maishiy to'kis izohlar asosida, ko'p qirrali obraz tarzida ko'rsatilgan.

Jurdenda fars obraziga xoslik ham mavjud. Hayotga oshifalik, kuch-g'ayrat jo'shqinligi shu farsdan ko'shilgan xususiyat. Dvoryanga aylanish ishtiyoqi burjuaning yuqori tabaqaga kutarilishdek ayorona rejasining natijasiga emas. Bu soddadil kishining samimiy orzu-niyati hamdir. Bu niyat shu qadar, kuchliki, Jurden o'zini havoda uchib yurgandek his etadi. «Mamamushi» takabbur unvoni beriladigan mubolag'a sahnasida janobi Jurdenning ajoyib-g'aroyib bir qiyofada ko'rinishi bejiz emas.

Shovvoz xizmatkor Kovel masharalash rejasini tuzarkan, tomoshaning bosh qahramoni janob Jurdenning o'zidan-o'zi, beixtiyor oqsuyak qiyofasiga kirib olishini ko'zda tutgan edi. Zero, u xayolida allaqachon «mamamushi» bo'lib yashardi. Mayli, uni tayok bilan kaltaklasinlar (qoidasi shunday), lekin unvonga erishgani qoladi. Shu zaylda «mamamushi Jo'riddin» paydo bo'ladi; endi u sallada savlat to'kib, graf bilan tengma-teng so'zlasha oladi va qizini shu kuniyoq to'y qilib, turk shaxzodasiga uzata oladi.

Molyer komediya-balet va mubolag'ali xalq davra o'yini vositasida aristofanchasiga oshkoralik bilan «mamamushi Jo'riddin» va u orqali jamiki farang «mamamushi»larini masharalaydi. Dramaturg saroy kiborlarining quruq savlatiga uchib, xalqdan uzoqlashish va aqldan ozishlikning jazosi sifatida tomoshabinlarning hayqiriqlari ostida Jurden ustidan shunday murosasiz hukm chiqaradi.

Molyer, boylik vasvasasiga tushib, o'z insoniylik fazilatidan ajralgan kimsalarga zid ravishda quyi tabaqadan chiqqan oddiy insonlarning oliyan bo'lgan qiyofalarini yaratgan. O'zidan ketgan zodagonlarning fosh etuvchilari sifatida ko'pincha xizmatkorlar timsollari namoyon bo'lgan. «Tartyuf»da Dorina, «Soxta bemor»da Tuanetta o'z xojalariga mehribon, adolatparvar qizlar timsollari tarzida namoyon bo'ladilar.

Molyerning so'nggi komediyalaridan biri — «Skapening nayranglari» (1671) asarining bosh qahramoni o'zining dono va omilkorligi bilan xasis, tambal boy zodagonlarni dog'da qoldirib, chinakam insoniy qiyofasini ko'rsatuvchi xizmatkor Skapen obrazi qad ko'taradi.

Molyerona hajviy obrazlarning yirikligi, muayyan bir xususiyat, intilish bilan yo'g'rilganligi muallifni xalq hajviyasi va Uyg'onish davri komediyasi yutuqlaridan unumli foydalanishning samarasi edi. Molyer farsga xos ortiqcha kulgi «ermagi», italyan del arte komediyasining chekliliklarini o'tab mubolag'ali, lekin hayotiy, haqqoniy, to'laonli hajviy obrazlar yaratdi. Ayni zamonada, Molyer aql-idrok ustuvorligiga asoslangan klassitsizm estetikasining umumlashtirish qoidalariga suyanadi. Biroq, u mazkur uslubga xos tabaqaviy manfaatdorlik doirasida cheklilik va «oliy» janr dabdababozligini doim tanqid ostiga olib, chin xalqchil komediya san'ati yaratish uchun kurash olib bordi.

Molyer ijodi hissiy kechinmalarga boy, shukhi baland, ayni zamonada, tafakkur nuri bilan yo'g'rilgan ijoddir. Klasitsizmning voqelikka tafakkur ko'zi bilan qarash talabi Molyerga o'z asarini pishiq-puxta tuzish, insoniy xarakterlarni teran tahlil etish imkonini berdi. Molyer hayot qatlamlariga keng ravishda kirib bora oldi; uning obrazlari nihoyatda rango-rang. Lekin ma'lum ijtimoi tiplarni ajratib ko'rsatish uchun aynan shularga xos xususiyatlarni chizishga diqqatini qaratdi.

Pushkinning ta'rificha, «Molyer asarida Xasis — faqat xasisdir...». Bu ta'rif umuman to'g'ri bo'lsa-da, lekin Molyerning hamma obrazlari ham, biryoqlama emas, Molyerning hajviy obrazlarida qora bo'yoqlar bo'rtib ko'zga tashlanib turadi, asar g'oyasi ham shular orqali ochiladi. Molyer Tartyuf, obrazini yaratishda «faqat o'tkir bo'yoq va muhim belgi-xususiyatlardangina foydalandim» deb yozadi. Tartyuf, Don Juan, Garpagon va boshqa keng ijtimoiy umumlashma darajasiga ko'tarilgan hajviy obrazlar aynan shu usulda yaratilgan.

Molyer komediyalarining xalqchilligi ularning hayotbaxshligida, ajoyib-g'aroyib obrazlar orqali hayot muammolarining badiiy idrok etilishidadir.

Molyer pyesalari hozirda ham dunyoning turli teatrlarida ko'rsatib kelinadi. Bu borada eng keksa «Komedi Fransez» teatri yetakchi

o'rinda turadi. Bu teatring «Molyer uyi» deb atalishi bejiz emas.

O'zbek sahnasiga Molyer pyesalari 1920-yillar oxirida kirib keldi. 1927-yili o'sha davrda Moskvada tahsil ko'ruvchi o'zbek aktyorlik studiyasi «Xasis» pyesasini diplom spektakli sifatida yaratgan. Shu bo'yi Molyer asarlari o'zbek teatrida doimiy ravishda qo'yiladigan bo'lib qoldi.

SAHNA SAN'ATI

Parijda avvaldan ishlab keluvchi «Burgundiya oteli» va 1628-yili maxsus tashkil etilgan «Mare» teatrlari Kornel, Rasin asarlari paydo bo'lishi jarayonida klassitsizm talablariga monand sahnaviy ijro usullarini ishlab chiqa boshlaydi. Kornelning «Sid», «Goratsiy» asarlarini sahnaga qo'ygan aktyor Mondori «Mare» teatri boshqaruvi qo'lga olarkan, shoir she'riyatiga xos ulug'vor, ko'tarinki uslub asosida yangi ijro qoidalarini yaratadi. Bu — bir tomondan, plastik ifoda manbalari muttasil jilolangan va, ikkinchi tomondan, psixologik asosli, jozibador, jo'shqin deklamatsiya usuli edi. Aktyor Floridor «Burgundiya oteli»da 1643-yildan klassitsizm ijro usulini shakllantirib boradi.

Shu davrdan tear ijodi klassitsizm tushunchasiga ko'ra («deklamatsiya san'ati») deb yuritila boshlaydi. Aktyor o'yinining darajasi deklamatsiya usulining ulug'vorligi bilan belgilaniladi, degan qoida umumiy qarashga aylana boradi.

Klassitsizm estetikasi ijrochilikda ham obrazlarga aslzodalik shukuhini baxsh etishdan tashqari, ularni bahodirlarcha mard, salobatli obrazlar tarzida yiriklashtirishni ham talab etdi. Bualo yozadi: «Teatr shunday oshirib ko'rsatishni, ovozda ham, deklamatsiya va harakatlarda ham ko'tarinkilik nuqtalarini talab etadi».

Ovozni deklamatsiya ohangi bilan uyg'unlashtirish haqidagi talab aktyor o'yinini qo'shiqchilik san'atiga yaqinlashtirdi. Bu esa nutqning ko'tarinish, pasayish, sukutga kelish nuqtalarini o'ziga xos notalarda ifodalashni talab etdi. Xususan, Rasinning aktrisa Mari Shanmele bilan olib borgan mashqlari haqida ulug' dramaturgning o'g'li shunday guvohlik beradi: «Avvalo, u ijrochi aytishi kerak bo'lgan she'rni tahlil etdi, imo-ishoralar ko'rsatdi, ohanglarni aytib berdi, hatto, notalarda ham ko'rsatib o'tdi». Bunday ijro usulini o'sha davr tomoshabinlari his-tuyg'u bilan yo'g'rilgan usul tarzida qabul etganlar. De Sevine degan xonim Shanmele haqida: «U iztirob chekkanda hamma hayratga tushadi, ko'z yosh to'kadi», desa, boshqa bir tomoshabin, «kishilar qanday diydasi qattiq bo'lmasin, o'zlarini bosishga qanchalik harakat qilmasinlar, bari bir ko'z yosh

qilmaslikka ilojlari qolmaydi», deydi.

Xatti-harakat, kechinma klassitsizm teatri aktyorida yetakchi ifoda omillari hisoblangan. Lekin aktyorning obrazga kirishi taomil hisoblanmagan. Aktyor hamma rolda bir xilda o'z tabiiy borlig'ida ko'ringan. Shu sababli har bir spektaklda personajlarning ruhiy, jismoniy borlig'iga monand aktyorlar tanlangan. Natijada, ma'lum rollarni ma'lum aktyorlar o'ynashdan iborat teatr ampluasi tartibi shakllangan. Podsholar, qahramonlar rollarini xushqomat, kuchli, shirador ovoqli aktyorlar; mustabidlarni shijoatkor, zardali, mustahkam irodali aktyorlar; oshiqalar rollarini o'tkir hissiyotli, qaynoq ehtirosli aktyorlar... ijro etganlar.

Har qanday holatda ham aktyor jozibali va ulug'vor ko'rinishi lozim edi. Qadamlar qat'iy, shaxdam qo'yilishi, harakatsiz holatda oyoqlar baletchilarda bo'lganidek, tovonlari juftlangan vaziyatni olishi kerak. Teatr liboslari ham oliy zotlar jamiyatining vaziyatni olishi kerak. Teatr liboslari ham oliy zotlar jamiyatining dil va ehtiroslariga monand bo'lishi shart edi. Yangi uslubning nazariyachilari hatto, har bir ehtiros turining ma'lum ifoda yo'sinini ham ishlab chiqdilar. Masalan, sevgiga — nazokatli, jozibali ovoz, nafratga — shiddatli, zardali ovoz ohanglari kabi, ifoda yo'sinlari ishlab chiqildi.

Klassitsizm teatrining sahnaviy maktabi, umuman olganda, teatr san'ati tarixida katta ahamiyatga ega bo'ldi. Bu maktab tufayli aktyorning umumiy madaniy saviyasi ko'tarildi, aktyor rol ustida ongli ishlash ko'nikmasini orttirdi, o'z didini oshirdi. Klassitsizm o'yin qoidalari sahna san'atining turli jihatlarini o'z ichiga olgan butun bir tizimini tashkil etdi. Bu drama teatri bo'yicha yaratilgan birinchi sahna maktabi edi.

Lekin ayni shu qoidalar sahna san'atining keyingi rivojida ko'p to'siqlarni keltirib chiqardi. Yosh aktyor tajribali sahnadoshining o'yin usulini o'zlashtirishi shart bo'lib, shundagina usta deb e'tirof etiladigan bo'lib qoldi. Bunday yo'l, tabiiyki, bir marta muhrlanib qolgan siyqa ifoda shakllarini keltirib chiqardi. Faqat sanoqli yuqori iste'dod egalorigina yuqori san'at namunalarini yarata oldilar.

Tragediya janriga asoslangan klassitizm teatri qahramonlik poeziyasini talab etgan bo'lsa, Molyer o'z teatriga hajv va jonli insoniy kechinmalar bilan yo'g'rilgan satirik qiyofalarni olib kirdi. Molyer ifoda etgan hayot haqiqati — bu turmush manzaralarining ko'chirmasi emas, bu inson manaviy hayotining komediyadagi badiiy umumlashmasi in'ikosidir.

Molyer, avvalo, buyuk aktyor edi. Muxlislardan biri shunday yozgan edi: «U boshidan tovonigacha aktyor edi, unda bir necha

xil ovoz bordek tuyulardi; uning hamma yeri soʻzlardi; birgina qadam tashlashi, iljayishi, kiprik qoqishi yoki boshini liqillatishining oʻzi eng soʻzamol kishining bir soatlik gapidan koʻra koʻproq maʼnoni anglatardi». Molyer xizmatkorlar (Maskaril, Sganarel) va mijgʻov Orgon Jurden, Argan, Garpagon, Alsest kabi rollarni ijro etib, oʻz sahnaviy ijodi misolida yangicha sahna sanʼati namunalarni namoyish etadi.

Molyer inson obrazini yaratishda, unga xos qusur va nuqsonlarni ham izlash va oʻzaro mushtaraklikda koʻrsatishni oʻz maktabining muhim jihati deb bilgan. U aktyorlardan risoladagi qoidalariga asoslanishni emas, balki insoniy xarakterlarni anglash, insonning ichki olamiga kirishni talab etar edi. «Oʻz rolingiz mohiyatini anglang, oʻzingizni oʻsha koʻrsatilayotgan kishining oʻziman deb tasavvur qiling», der edi.

Klassitsizm dramaturgiyasida ham tragediya, ham komediya janrlari taraqqiyoti doirasida ularni ijro etishning ikki xil yoʻli, maktabi ham shakllanib bordi. Molyer vafot etgach, u rahbarlik qilgan truppa aʼzolari «Burgundiya oteli» truppassi jamoasi bilan uyushib, 1680-yili shu ikki yoʻnalishni oʻzida mujassam etgan «Komedi Fransez» deb ataluvchi yangi teatrga asos solindi. Bu teatr hozirda ham fransuz sahna sanʼatining eng sara anʼanalarini davom ettirib keladi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Fransuz klassitsistik tragediyasida burchning hissiyotdan ustuvorligi va uch birlik qoidalari nimani anglatadi?

2. Pier Kornelning «Sid» asari nega fransuz akademiyasida muhokama qilinib, tanqid ostiga olindi?

3. J. Rasinning «Andromaxa», «Fedra» tragediyalari Kornelning tragediyalaridan nimasi bilan farqlanib turadi? Rasin klassitsizm tragediyasi rivojiga qanday hissa qoʻshdi?

4. Nega klassitsizm tragediyasida ijrochilik sanʼati «deklamatsiya sanʼati» deb nomlangan va bu ijro maktabining asosiy tamoyillari nimalardan iborat?

5. Molyer truppassi va uning aktyorlik sanʼatiga qarashlari haqida nima deya olasiz?

6. Molyerni nega fransuz oliy komediyasining asoschisi deymiz?

7. Molyer asarlari qaysi jihatlari bilan fransuz dramaturgiyasida yangi bosqichga aylandi?

8. Molyerning «Sohta oqsuyak»da nega Jurden «dvoryanga aylanish» vasvasasiga tushadi?

9. «Tartyuf» asarida Tartyufni dindorlik qobig'iga sodda odamlarni chuv tushirish qay tarzda sodir bo'ladi?

UCHINCHI BO'LIM

MA'RIFATPARVARLIK DAVRI TEATRI

1688–1689-yil ingliz burjua inqilobidan 1789-yil ulug' fransuz burjua inqilobiga qadar bo'lgan yuz yillik – Ovro'po teatri tarixiga Ma'rifatparvarlik davri sifatida kirdi.

Ma'rifatparvarlar Uyg'onish davridan shaxs hurligi va uning erkin ma'naviy takomillashuvi g'oyasini meros qilib oldilar. Ular manfaatparastlikka asoslangan burjuacha ishbilarmonlikni fuqarolik vazifalari bilan uyg'unlashtirish, burjuaziyani «fuqaro»ga xizmat qildirish mumkin, deb hisobladilar. Bunga erishishning eng maqbul yo'li — insonni ma'rifatli qilish deb bildilar. Dili va aql-idroki ma'rifat nuri bilan jilolangan inson fosiqlik tuzog'iga ilinmaydi, jamiyat saodati yo'lida xizmat qilish uning uchun mo'tabar maqsadga aylanadi, deb tushundilar ular.

Ijodkorlar turli mamlakatlarda turlicha ijod qilgan bo'lsalar-da, lekin ularni yagona ma'rifatparvarlik g'oyasi birlashtirib turdi. Ayni zamonda XVIII asr badiiy ijodiyotida bir-biridan tubdan farqlanuvchi o'ziga xos, betakror ijodiy siymolarni yetishtirib berdi: Angliyada Sheridan va Garrik, Fransiyada Volter, Didro, Bomarshe va Leken, Germaniyada Lessing, Gyote, Shiller, Italiyada Goldoni va Gotssilar jahon madaniyati tarixidan munosib o'rin olgan shunday so'z ustalari va san'atkorlar edilar.

Ma'rifatparvarlar «dili va aqli» bir-biriga mutanosib shaxsnigina ideal shaxs deb bilganlaridan ular san'at bobida ham his-tuyg'u talablariga e'tibor bilan qaraganlar. Lekin his-tuyg'u va aql idrok orasidagi mutanosiblik darajasiga nisbatan bo'lgan tushunchalarda o'zgarishlar yuz berib bordi. Ma'rifatparvarlik san'ati rivojining birinchi, ya'ni ma'rifatparvarlik klassitsizmi yetakchi yo'nalishga aylangan davrda aql-idrok his-tuyg'udan sezilarli darajada ustun turardi.

XVIII asr san'atining keyingi rivojlanish bosqichi ma'rifatparvarlik realizmi deb yuritildi. Uchinchi bosqichda ko'pchilik ma'rifatparvarlar hissiyotiga ro'ju qo'yidilar. Shu bois uni sentimentalizm bosqichi deb atash taomilga kirdi.

INGLIZ TEATRI

DRAMATURGIYA

1688–1689 yil-ingliz burjua inqilobi tufayli ingliz teatri tarixida yangi davr boshlanadi. Hokimiyatga qaytib kelgan Styuartlar dinastiyasi puritanlar tomonidan quvg'in qilingan teatrnı qayta tiklaydi.

Ma'rifatparvarlik teatriga xos qator teatr janrlari dastlab Angliyada shakllandi. Shunday janrlardan biri sentimental (hazin) tashviqiy komediya bo'lib, uning bosh maqsadi — yaxshilik namunalarni ko'rsatish bilan kishilarni ezgulikka da'vat etishdan iborat bo'ldi. Keskin to'qnashuv va kulgili vaziyatlarni chetlab o'tuvchi bu xil komediyada burjua turmushi ko'tarinki ruhda ifodalandi, burjuacha axloqiy tamoyillar tasdiq etildi.

1730-yillarning boshida yana bir janr — burjua tragediyasi yoki meshchan dramasi paydo bo'ladi. Meshchan dramasida oddiy inson fojeiy sahnaning bosh qahramoniga aylandi. Jorj Lillo (1693—1739)ning «London savdogari yoki Jorj Barnvel qissasi» (1731) asarining ulkan muvaffaqiyati bu janrning sahnada tasdiqlanishiga kuchli ta'sir ko'rsatadi. Asarda Jon Barnvelning suyuq'oyoq Milvudga ilashib qolib, uning qistovi bilan xo'jayinining mulkini o'g'irlashi, keyin merosiga egalik qilmoqchi bo'lib, o'z amakisini o'ldirishi haqida hikoya qilingan edi. Jinoyatchilarning har ikkalasi ham qatl etiladi.

Ballada operasi va mashq (repetitsiya) janrlari keng yoyiladi. Bu janrlarga mansub asarlarda mavjud tartibotga nisbatan tanqidiy munosabat kuchli ifoda etilgan. Ballada operasi — parodiya janridir; unda qo'shiqlar, odatda, mutlaqo nomuvofiq ohanglarda, ya'ni kulgili so'zlar g'ussali, g'ussali so'zlar kulgili ohanglarda aytilgan. Qahramonlar bamisoli ikki qiyofali bo'lib ko'rinadilar: masalan, qaroqchilar tarzida ko'ringan kimsalar mutlaqo o'zgacha — qaroqchi-siyosiy arboblar tarzini oladilar.

Mashq — repetitsiya janri «teatrda teatr» usuliga asoslangan janrdir. Bu janrning tarixi «Bukengemning» Mashq (1671) pyesasidan boshlandi. 25 ta pyesa yozgan yirik hajv ustasi Genri Filding (1707—1754) ham bir qator pyesalarini mashq janrida yozib, burjua demokratiyasidagi soxtaliklarni fosh etgan.

Lekin tomoshabinlar orasida keng shuhrat topgan ballada operasi janri bo'lib, u Jo'n Gey (1685—1732) ning 1728-yili sahnalashtirilgan «Qashshoq operasi» asaridan so'ng keng taraqqiyot yo'liga kirdi. XX asrda «Qashshoq operasi» sujeti asosida B. Brext

«Uch mirilik opera» asarini yozdi.

XVIII asrning 60-yillaridan «odatdagi» komediya taraqqiyoti boshlanadi. U quvnoq komediya nomi bilan dunyoga kelib, sentimental komediyani siqib chiqara boshlaydi.

Oliver Goldsmit (1728—1774) «Teatr haqida tajriba yoki quvnoq komediya bilan hazin komediya chog'ishmasi» risolasida komediya tabiatan kishida hazin, iztirobli tuyg'ularni emas, balki o'zining quvnoq-xushchaqchaqlik xususiyati bilan hayotga oshifalik hissini uyg'otuvchi janr ekanini ko'rsatib, o'zi bu borada «Bir tun xatolari» (1773) asarini yaratib ibrat ko'rsatadi. «Bir tun xatolari» zamondosh kishilarning fe'l-atvorini qiziq lavha va obrazlar orqali ko'rsatish bilan ingliz ma'rifatparvarlik dramaturgiyasida insonning axloqiy olamini tadqiq etishga qaratilgan yo'nalishning ilk namunasi edi.

«Quvnoq komediya» sohasida erishilgan tajribalar XVIII asr ingliz dramaturgiyasining eng yirik vakili — Richard Brinsli Sheridan (1751—1816) ning ijodi uchun zamin bo'lib xizmat qildi. U 24 yoshida «Raqiblar» (1775) degan birinchi komediyasini sahnaga olib chiqadi. Uning ortidan shu yiliyoq «Duenya» degan ballada operasini yaratadi. 1777-yili yaratilgan «G'iybat maktabi» komediyasi ingliz ma'rifatparvarlik komediyasining eng yirik namunasiga aylandi.

Sheridan teatrga juda ishqiboz kishi bo'lib, 1776-yili atoqli aktyor David Garrik egalik qiluvchi «Druri-leyn» teatrini sotib oladi. Katta qarzga botsa-da, teatrning eski binosini buzib, yangisini tiklaydi. Tomosha zali deyarli ikki baravar kengaytiriladi, yong'indan saqlash uskunalari o'rnatiladi. Sahna shunday jihozlangan ediki, unda ko'l hosil qilish mumkin edi. Qayta qurilgan tetarning ochilish kuni aktyorlardan biri tomoshabinlarning ko'z o'ngida shu ko'lda qayiqda suzgan. Taqdir o'yini qiziqi, shu teatr 1809-yili yong'indan kuyib kul bo'ladi.

Sheridanning hamma asarlari shov-shuvli muvaffaqiyat qozongan. Lekin bir asari — «G'iybat maktabi» hajv tig'i eng o'tkirligi bilan ajralib turardi. Munofiqlik ingliz jamiyatining qon-qoniga singib ketgan illatlardan edi. Shu bois ingliz ma'rifatparvarlari ingliz Tartyufini ko'rsatish bo'yicha uzoq muddat harakat qilib kelganlar. Shu vazifani Sheridan «G'iybat maktabi»da Jozef Serfes obrazi orqali amalga oshirdi. Sheridan tomoshabin uchun qandaydir notanish, yangi voqealarni chizmagan. O'sha davr ingliz asarlarida uchrovchi voqealar yangichasiga tahlil ko'zidan o'tkazilgan edi. Oliyjanob, mo'tabar shaxs bo'lib «ko'ringan» Jozef Serfesni kekxa Piter Tizlning ayoli Tizl xonimga «yaxshi» maslahatlar berish orqali

o'ziga og'dirib olishi, yomonotlik hisoblangan ukasi Charlz Serfesning aslida oliyjanob inson bo'lib chiqishi tomoshabinni maftun etarli darajada qiziqarli lavhalarda ko'rsatilgan edi.

Ingliz tetari Ma'rifatparvarlik davrida Shekspir davri darajasida dramaturgiya yarata olmadi. Lekin sahna san'ati, xususan, aktyor ijrochiligi sohasida butun Ovro'poga ibrat bo'larli natijalarga erishdi.

SAHNA SAN'ATI

Fransuz klassitsistik ijro san'atiga xos ulug'vorlik ingliz aktyorlari e'tiborini tortmay qolmadi: mashhur fransuz fojeiy aktyorlaridan Tomas Betterton Parijda bo'lib, klassitsizm aktyorlari maktabini o'zlashtirib keladi. Uning faoliyatida ham klassitsizm, ham realizm usublari o'zaro qovushiq tarzda namoyon bo'lgan. Aktyor Jeyms Kuin esa klassitsizmni asosiy uslub sifatida qabul qiladi. Charlz Maklin realistik ijro yo'lini ilk bor ingliz sahnasida amalda namoyan etgan aktyorlardan biri bo'ldi. Uning shogirdi Devid Garrik ingliz sahna san'ati rivojida yangi davr ochdi.

Devid Garrik (1717—1779)ning onasi irland oilasidan, otasi fransuz zobiti bo'lib, ular o'z farzandlarining huquqshunos bo'lishini istar edilar. Oilada teatrni juda sevishar va shu bois Devid havaskorlik spektakllarida ishtirok etib turar edi. Shunday hodisalardan biri 1741-yili kichik Gudmens — Filds teatrda ro'y beradi — u Richard III rolini ijro etadi va butun Londonga taniladi.

O'sha davrda Londonda 1682-yili tashkil etilgan Druri-Leyn va 1732-yili uyushgan Kovent Garden teatrlari mavjud edi. Garrik 1747-yili Druri-Leyn teatrini sotib oladi va qariyb 30 yil davomida shu teatrga rahbarlik qilib, Shekspirning 25 ta asarini sahnaga qo'yib, ularning ko'pchiligida o'zi bosh rollarni ijro etadi.

O'rta bo'yli, qaddi-qomati kelishgan, yuz-ko'zlari benihoya ifodali bu inson, avvalo, buyuk aktyor edi. Unda aktyorlik salohiyati davrning estetik ehtiyojlarini teran his etish layoqati bilan ajib tarzda uyg'unlashib ketgan edi. Garrik goho shunday hissiy jo'shish holatlariga tushganki, hatto o'zini unutishgacha yetgan. Lir rovida bir kuni hissiyot jazavasida boshidagi parikni yulib olib, sahna ortiga otgan. Garrik o'ta jo'shqin, lekin tuslanuvchan va boshqariluvchi shijoat egasi bo'lgan. Hissiyotni rolning talabi doirasida ishga solish — Garrik ijodiy yo'lining tub xususiyatlaridan edi. Klassitsizmga xos zakovat ustunligi talabi Garrik ijodida qaynoq, hissiyot

talabi bilan omixtalashib ketgan edi. Aql-idrok hissiyotini boshqargan bo'lsa, hissiyot sovuq aqlga iliqlik, teranlik baxsh etgan. Realist ma'rifatparvarlar aynan shunday aql va hissiyot mushtarakligini talab etganlar.

Druri-Leyn teatri repertuari asosini Shekspir asarlari tashkil etgan edi. Garrik o'zining sahnaviy obrazlari, spektakllari bilan Shekspiri ma'rifatparvarlar uchun zamondoshga aylantirdi, uni inson qalbining xassos bilmdoni va buyuk realist sifatida ko'rsatadi.

Ma'rifatparvarlik davri kishilari uchun Shekspir asarlaridagi voqealar haddan ziyod darajada dahshatli, murosasiz bo'lib tuyuldi. Shu bois Shekspir asarlari yaxshilikning yomonlik ustidan g'alaba qilishi ma'nosida qayta ishlandi. Masalan, Garrik talqinida Lir va Ofeliya tirik qoladi va qirol hokimiyatga yana qaytariladi; Hamlet ham o'ldirilmaydi.

Garrik ijodida Richard III, Qirol Lir va Hamlet rollari, ayniqsa, katta ahamiyatga ega bo'lgan. Richard III roli realistk ijroning birinchi yirik yutug'i tarzida dunyoga kelgan edi. «U shu qadar boy, jo'shqin tasavvur og'ushida yashaydiki, butkul o'z qahramoni qiyofasiga kirib olgandek edi. Biror so'z aytmasdanoq, uning o'zgaruvchan yuz-bastidan, ko'z qarashlaridan vujudida kechmish his-ehiros tuslanishlarini uqib olish mumkin edi» deb yozdi zamondoshlaridan biri. Richard qarshisida uning qilichidan shahid ketgan begunoh kishilarning arvohlari paydo bo'ladigan sahna, ayniqsa muvaffaqiyatli chiqqan edi.

Garrikning Hamleti yana ham xayratlanarli edi. Aktyor dardlamlardan azobda qolgan mardonavor kishi siymosini yaratdi. Hamlet deyarli har bir sahnada ajib sahnaviy shakllar orqali jo'shib turuvchi va ba'zan butkul bir-biriga zid his-tuyg'ular hukmi ostida ko'rinar edi. Masalan, otasining arvohi bilan uchrashuv sahnasida Hamlet, bir tomondan, otasiga bo'lgan mehr tuyg'usi va ikkinchi yoqdan, arvoq qarshisidagi vahima, qo'rquv hissidan yurakni ezuvchi mudhish bir holatda ko'rinadi. U do'stlarining qattiq tutib turgan qo'llaridan zo'rlik bilan chiqib, arvoq tomonga otiladi: arvohni uzoqlashishga ishora qiladi, so'ng qilichini yuqoriga ko'targancha, goh sakrab-sakrab yurib, goh to'xtab, u tomonga yaqinlashadi. Onasi bilan uchrashuv sahnasida uni ham g'am-iztirob, ham qahrg'azab tuyg'ulari chulg'aydi. Bu sahnalardan tomoshabin diliga uriluvchi his-kechinma epkinlari o'sha davr kishilarining birining ta'biri bilan aytganda, «Nafas oldirmas darajada ustma-ust tushgan kaltakni eslatadi».

Garrik tragediyada ham, komediyada ham bir xil darajada muvaffaqiyat qozongan. Eng muhimi, turli toifadagi rollarda chiqish san'atkor is'tedodining barcha jihatlari ochilishiga olib kelgan.

Rejissura sohasidagi islohotni Garrik 1747-yili tomoshabinlarning sahna atrofida o'tirish tartibini bekor qilishdan boshladi. Klassitsizm ruhidagi spektaklda tomoshabinning sahna atrofida joylashuvi aktyorlarga unchalik xalaqit bermas edi. Garrik sahna bo'shlig'idan kengroq foydalanishni ko'zlaydi. 1765-yili sahna ichkarisida parda-to'siqlar (rampalar) o'rnatilishi ham shu intilishning natijasi edi. Garrik o'z teatriga atoqli fransuz va ingliz rassomlarini taklif etadi, libos sohasida ham islohotlar o'tkazadi.

Garrik aktyor bilan ishlash borasida qator yangiliklarni joriy etadi. U asar, rol ustida davomli ishlash, mashq qilish, gavda, ovoz ifodaviyligini oshirishga alohida e'tibor beradi. Deklamatsiya usulidan qutulish va tabiiylikka erishish uning aktyorlar oldiga qo'yan eng muhim vazifalaridan biri bo'ldi. Garrik birinchi bo'lib davomli repetitsiya jarayonini taomilga kiritdi. Devid Garrik ingliz teatri tarixidan eng ulug' teatr arboblardan biri sifatida o'rin oldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Sentimental (hazin) komediya, burjua tragediyasi, ballada opera janrlarining bir-biridan nima farqi bor va nima uchun dramaturg Goldsmit quvnoq komediya janrini himoya qilib chiqdi?

2. Sheridanning «G'iybat maktabi» asari nega ma'rifatparvarlik davri ingliz komediya merosining eng yirik namunasi deb e'tirof etilgan?

3. Nega ma'rifatparvarlar klassitsizm ijro usuliga qarshi kurashdilar?

4. XVIII asr ingliz sahna san'atining islohchisi deb ta'riflangan Devid Garrik nega Shekspir asarlarini sahnaga qo'yishda ulug' dramaturgni ma'rifatparvarlarning zamondoshiga aylantira oldi? Garrikning Richard III, Hamlet rollari haqida nima deya olasiz? Garrik o'tkazgan teatr islohlari qaysi sohalarda o'z natijasini berdi?

FRANSUZ TEATRI

1715-yili Lyudovik XIV ning o'limi bilan katta bir davrga yakun yasaldi. Absolutizm tuzumi oxir oqibatda mamlakatni xarob qilganligi ma'lum bo'ldi. Fransuz ma'rifatparvarlari nodonlikni qoralab, ommaga bilim tarqatish uchun kurashdilar. Eski tuzumni asoslashga qaratilgan, taraqqiyotga to'siq bo'luvchi har qanday urinish qoloqlik, johillik, nodonlik deb e'lon qilindi. Deni Didroning tadqiqotlari tufayli olamga materialistik qarash nuqtayi nazarining shakllanishiga asos yaratiladi.

Ma'rifatparvarlik teatri rivojida fransuz teatri yangi davr ochdi. Volter fransuz ma'rifatparvarligi ilk bosqichining eng yirik namoyondasi sifatida maydonga chiqqan.

VOLTER (1694–1778-y.)

Fransua Mari Arue Volterning padari buzrukvori yirikkina mansabdor yurist, onasi eski dvoryanlar xonadonidan chiqqan kishilar bo'lishgan. Volter bolaligidan yaxshi bilim oladi, hurfikrli aslzodalar to'garagi ishtirokchisiga aylanadi. Uning o'smirlik chog'ida yozgan hajviy she'rlari hokimiyat doirasida show-shuv ko'tarilishiga sabab bo'ladi, Bastiliya istehkomida o'n bir oy avaxtada yotadi, o'zining «Edip» degan birinchi pyesasini shu yerda yozadi. 1726-yili bir aslzoda bilan urushib qolishi bahonasida yana Bastiliyaga qamaladi, so'ng uni fransiyadan chiqarib yuboradilar. Volter uch yil Angliyada yashab, Shekspir asarlarini keng o'rganadi, falsafiy va estetik qarashlarini shakllantiradi.

Volter dramaturgiyada klassitsizm yo'lini tanladi: u Kornel, Rasinadan so'ng klassitsizmning uchunchi ulug' fojjanavisi sifatida maydonga chiqdi. Lekin bu klassitsizm boshqacha, ma'rifatparvarlik klassitsizmi edi. Volter qahramonlari his-tuyg'u bobida jo'shqinroq, uning asarlarida xatti-harakat ancha shiddatli va ko'lamdor. Bular klassitsizm qoidalardan chekinish evaziga erishilgan yangicha estetik tamoyillar edi. Volter klassitsizmni davrga moslashtirish bilan uni mukammallashtirish uyoqda tursin, aksincha, uning zaminiga putur yetkazdi va o'zi sezmaganda holda romantizmga yo'l ochib berdi.

Volter klassitsizm dramaturgi bo'lgani holda Shekspir ijodining ko'pgina jihatlarini o'ziga singdirolmaydi. Boshqa fransuz ma'rifatparvarlari kabi Volter ham Shekspir asarlariga xos o'ta fojiali voqealarni qabul qilolmaydi. Shunday bo'lsa-da, u Shekspir asarlaridan fransuz tiliga tarjima qilib, u haqdagi fikrlarini e'lon

qilib, ulug' ingliz dramaturgini fransuzlarga tanishtirgan ma'rifatparvarlardan biri bo'ldi.

Volter deyarli barcha janrlarda qalam tebratgan. Lekin o'zini, avvalo, dramaturg deb hisoblar edi. U tragediya, komediya, libretto kabi janrlarda 54 ta dramatik asar yaratgan. Shulardan o'ttiztasi tragediya, ya'ni u tragediyanavis shoir sifatida shuhrat topdi. Uning «Zaira», «Brut», «Yuliy Sezar», «Muhammad», «Semiramida», «Meropa», «Tankred», «Xitoylik yetim», «Skiflar» kabi tragediyalari fransuz ma'rifatparvarlik dramaturgiyasida yangi davr ochdi.

Eng mashhur tragediyalaridan biri — «Zaira» asarida XII asrda Suriyada ro'y bergan voqea hikoya qilingan. Nasroniylar Quddusni qo'ldan boy bergach, uni musulmonlar o'z tasarrufiga oladilar. Fojia qahramoni sulton Orasman qizaloqlik chog'ida asira bo'lib, so'ng qo'lida balog'at topgan Zairani sevib qolgan, Zaira ham uni sevadi. Shu orada Zaira Quddus nasroniylari qirolu Lyuzinyanning qizi, Nerestanning singlisi ekani ayon bo'ladi. Nasroniylarni garovga olish niyatida kelgan Nerestan o'z singlisi Zairani qochishga da'vat etadi. Zaira Orasmani sevishini aytib, rozi bo'lmaydi. Lekin bir tasodif asarni fojiga olib keladi: Orasman Zaira bilan uchrashgan Nerestanni o'zining raqibi deb qabul qiladi. Surishtirmay-netmay Zairani o'ldiradi. Nerestan Zairaning akasi ekanini bilgach, Orasman o'zini o'zi o'ldiradi. «Zaira» «Otello» tragediyasining klassitsizm ruhida nuxsasi edi. Volter birinchi manbadan qancha uzoqlashmasin, Shekspirning nazari ko'zga tashlanib turadi. Bu Volterning Shekspirning insonparvarlik g'oyasini beixtiyor o'z zamoni ma'rifiy maqsadlariga xizmat qildirishga intilishining natijasidir.

Volter qahramonlari shunchaki burch tuyg'usiga tobe kishilar emas. Ular burchni o'zlari va o'zgalari boshiga yog'ilgan baloyi taqdir o'rnida qabul qiladilar. Volter qahramonlari mavjud tartibotga qarama-qarshi qo'yilgan holatda ko'rinadilar.

Fransuz ma'rifatparvarligi amaliyotida Volterning yo'l-yo'riqlari uzoq vaqt yashashda davom etdi. Lekin bu hol yangi yorqin iste'dodli shogirdlarning yetishib chiqishi va ustozdan o'zib ketishiga monelik tug'dirmadi.

DENI DIDRO (1717–1784-y.)

Deni Didro Lengre degan viloyat shaharchasida pichoqdo'z oilasida tug'ilgan. Parijda tahsil ko'radi, mustaqil mutolaaga beriladi, nihoyatda keng bilim orttiradi. Didroning ana shu ko'p tomonlama bilimdonligi uning insoniyat tarixidagi yuksak mavqeyini

belgilab berdi. U fransiyada nashr etilgan «Fanlar, san'atlar va hunarlar Qomusi»ning muharriri va mualliflaridan biri edi.

Qomuschi olim, faylasuf ma'rifatparvar sifatida tanilgan Didro pyesalari va aktyorlik san'ati haqidagi nazariy risolalari bilan Ovro'po teatri rivojida sezilarli o'rin tutdi. U «Asrandi o'g'il» (1757) va «Oila otasi» (1758) degan ikki pyesa yozgan. Bular o'z tizimi, voqelikni ifoda etish usuli bilan ham yangilik edi. Klassitsizm estetikasiga ko'ra, dramaturgiya komediya va tragediya janrlariga ajratilgan. Didro o'rta janr muammosini olg'a surdi. Inson hamisha ham iztirobli yoki shod-hurramlik holatida yashamaydi, aksincha, ko'proq o'rta holatda yashaydi: o'rta janr insonning shu oddiy va odatiy holatini ko'rsatishi kerak. Didroning yuqorida ta'kidlangan ikki asari shu janrda yozilgan edi.

Bu pyesalardan «Asrandi o'g'il» birinchi «jiddiy» komediyasi yangi ma'rifatchilik tushunchasi bo'lgan or-nomus tushunchasini asoslashga qaratilgan edi. Pyesa qahramonlari vaziyat taqozosi bilan murakkab vaziyatga tushib qoladilar: Dorval o'z do'sti Klervilning qaylig'i Rozaliyani sevib qolgan, qiz ham unga nisbatan ko'ngilsiz emas; buning ustiga Klervilning singlisi Konstantsiya ham Dorvalni sevadi. Voqea tinch, osoyishta yakun topadi: bu Rozaliyaning Dorvalning tug'ishgan singlisi bo'lib chiqishi bilangina bog'liq emas; har ikkala do'st bu mushkul vaziyatda andisha va or-nomus izmidan chiqmaydilar, ya'ni ular o'zining emas, balki bir-birining manfaatini ko'zlab ish ko'radilar. Bu ikki do'stning bir-biriga xayrixohligi bilangina izohlanmaydi. Ular bu bilan *yangi olam axloqini* tasdiq etmoqchi bo'ladilar. Didroning qahramonlari ham Kornel qahramonlari kabi umum manfaati yo'lida hususiy manfaatdan voz kechadilar. Lekin bu endi davlatga emas, balki ideallashgan burjua jamiyatiga qaratilgan yon bosish edi.

Didro asarlarida voqea Volter asarlariga qaragan hayotiy, tabiiy shart-sharoitlarda ro'y beradi. Uning qahramonlari nasrda so'zlaydilar, kundalik turmush tashvishlari bilan yashaydilar. Shunday bo'lsa-da, Didro qaysidir maslalarda klassitsizmdan voz kecholmasdi. Boshqa ma'rifatparvarlar qatori Didro ham burjua jamiyatiga xos ziddiyatlarni borligicha ko'ra olmaydi. Burjua muhiti uning asarlarida ideallashgan holatda ifodalanadi.

Xayotiy ishonarli lavhalarning ideallashgan tamoyillar bilan o'zaro qorishligi Didroning teatr haqidagi risolalarida ham ko'zga tashlanib turadi. Didro «Asrandi o'g'il»ga ilova tarzida «Asrandi o'g'il haqida suhbatlar» degan risola bitgan bo'lsa, «Oila otasi»ga «Dramatik poeziya haqida mulohaza» degan ishini qo'shimcha

qiladi. Har ikkala risolada ham u teatr san'ati haqida ko'plab e'tiborli fikr-mulohazalarni bayon etadi va estetik anglashning axloqiylik bilan uzviy bog'liqligini qayta-qayta ta'kidlaydi. Estetika odob-axloqqa asoslanadi, -deydi Didro. Shu bilan birga, Didro yaxshilik so'zini shaxsgagina emas, fuqarolikka ham tegishli so'z tarzida qo'llaydi. «Barcha odob-axloq tizimi buzilgan bo'lsa, did-farosatning ham soxta bo'lishi shubhasizdir», -deya xitob qiladi u «Dramatik poeziya haqida mulohaza» risolasida.

«Haqiqat va yaxshilik — san'atning oshnolaridir, -deb davom ettiradi Didro. — Muallif bo'lishni istaysizmi? Munaqqid bo'lishni istaysizmi? Oldin yaxshi odam bo'ling. Chinakamiga achinib kuyinmaydigan kishidan nima ham kutish mumkin? Tabiatning haqiqat va yaxshilikdek ulug' bunyodkorlik ne'matidan o'zga nima ham qalbni larzaga sola oladi?»

Didro «Asrandi o'g'il haqida suhbatlar»da tubda yangi qoidalarini olg'a surgan. Bu yerda birinchi marta burjua dramasi nazarini tamoyillari asoslab berildi.

Didroning biz uchun, ayniqsa, teatr haqidagi nazariy qarashlari qimmatli. Uning «Asrandi o'g'il»ga ilova tarzida yozilgan «Asrandi o'g'il haqida suhbatlar», «Oila otasi»ga ilova qilingan «Dramatik poeziya haqida mulohaza» risolalarida teatr san'ati haqida ko'plab qimmatli fikr-mulohazalar bayon qilingan.

Aktyorlik san'ati masalalarini tahlil etishda Didroning «Aktyor haqida paradoks» (jumboq) risolasi benihoya katta ahamiyatga ega bo'ldi. Risola 1773-yili yozilgan bo'lib, faqat 1830-yili nashr etilgan.

Didro obrazlarini kengroq umumlashtirish va atroflicha tasvirlash imkonini tug'diradigan yo'l va usullarni izlab, aktyor san'atiga oid eng izchil qoidalarini belgilashga erishadi. «Uch xil namuna mavjud, — deydi u, — tabiat yaratgan inson, shoir yaratgan inson va aktyor yaratgan inson timsoli; tabiat yaratgan inson shoir yaratgan insondan kichik, ikkinchisi ulug' aktyor yaratgandan kichik, uchinchisi hammasidan yirigi, bo'rtirilganidir». Didro klassitsizmga xos «yasamalikdan» voz kechish, «dabdababozlik»ni pasaytirishni taklif qiladi. Lekin, ayni paytda, bu yo'nalishga xos umumlashtirish xususiyatining yo'qolib ketishidan ham cho'chiydi. Umumlashtirish tamoyili bora-bora Didroning tub qoidalaridan biriga aylanadi. «Aktyor haqida paradoks» risolasida ma'rifatparvarlik realizmining klassitsizmdan o'tgan shu qoidasi alohida yorqinlik bilan o'z ifodasini topgan. Didro aktyor ijrochiligi sohasida aql-idrok ustuvorligining izchil tarafdori bo'lib qoldi.

Didro o'ziga qadar bo'lgan nazariyachilar orasida birinchi bo'lib kechinma san'ati bilan taqlidiy san'at orasidagi farq, tafovutlarni aniq va qat'iy tarzda izohlab berdi. Ayni paytda u o'zini taqlidiy san'at tarafdori deb e'lon qildi. «Men uning o'ta zakovatli bo'lishini istayman,— deydi Didro aktyor haqida,— U sovuqqon, bosiq, kuzatuvchan bo'lsin. Demak, men undan mutlaqo hissiyotlilikni emas, idroklilikni talab etaman; zero, san'at har narsaga taqlid etish, har qanday rol va fe'l-atvorni ifoda eta bilishdir». «Uning iste'dodi his-tuyg'u orqali emas, balki hissiyotning tashqi belgisini tugal berish bilan namoyon bo'lishi kerak».

Didroning fikricha, aktyorlik san'atining jumboq (paradoks)ligi ham shundadir: sovuqqon, lekin uquvli aktyor teran his qilayotgandek taassurot qoldiradi va o'z navbatida tomoshabinni ham haya-jonga soladi. Chinakam kechinmaga g'arq bo'luvchi aktyor esa, aksincha, tomoshabinni hayajonga sololmasligi mumkin. Teatrning o'ziga xos ifoda tili bor. Aktyor tomoshabinga xuddi «hayotdagidek harakat» qilayotgan bo'lib ko'rinishi uchun u sahnada mutlaqo hayotdagidek harakat qilmasligi kerak. Shu bilan birga aktyor o'z shaxsiy kechinmalari bilan yashab, o'zini o'zi o'ynar ekan, obrazni maydalashtirib yuborishi mumkin. Aktyorning tub vazifasi shoir yaratgan inson obrazini o'zining tasavvur, aql-idroki bilan boyitib, ideal obraz darajasiga ko'tarishdan iboratdir. Nihoyat, aktyor his-tuyg'uning siljib ketishidan ham kafolatlangan emas, «hissiyot» aktyor rolni qatorasiga ikki marta bir xil darajada o'ynayolmaydi. Taqlidiy san'at aktyori, aksincha, har spektaklda bir xil darajada o'ynayveradi.

Didroning nazarida, aynan tafakkur aktyori inson ulug'vorligining eng maqbul mujassamchisidir. «Menimcha hissiyotga beriluvchanlik zinhor ulkan salohiyat belgisi emas. Hissiyotga beriluvchan kishi kichik bir tasodif bahonasida ham o'zini yo'qotib qo'yadi. Bunday kishi hech qachon mashhur hukmdor, vazir, sarkarda, yirik advokat, doktor bo'lolmaydi».

Didroning ta'birlari qanchlik keskin bo'lmasin, lekin munozara dag'dag'asida ba'zan sezilib qoladigan biryoqlamalik bu yerda ko'zga tashlanmaydi. U aktyor ijodida his-tuyg'uning ahamiyatini inkor etmaydi; u faqat his-tuyg'u va aql-idrok oralig'ida muvozanat zarurligini talab qiladi. Ma'rifatparvar sifatida, tabiiyki, u aql-idroknı ustuvor qo'yadi; uning nazarida aynan aql-idrok umumlashtirish va hayotni anglash qurolidir. Ayni paytda, hissiyot ham Didro sistemasida zarur o'ringa ega. «Vaqt sur'atini qalb qo'ri va salohiyat bilan his etgan kishigina uni sovuqqonlik bilan to'la ifoda etishi va badiiy yuksaklikka ko'tarishi mumkin».

Ma'rifatparvarlik realizmiga xos bo'lgan cheklanishlar Didroning badiiy va nazariy ijodida o'z izini qoldirdi. Lekin ayni zamonda, Didro shunday tamoyillarni olg'a surdiki, bu umuman, realizmning rivojlanishi tarixida muhim ahamiyatga ega bo'ldi. Didro maktabiga mansub ko'plab dramaturglar Fransiyada XVIII asr san'atidan asta sekin XIX asr san'atiga o'tishda yetakchilik vazifasini o'tadilar.

PIYER O'GYUSTEN KARON BOMARSHE (1732–1799-y.)

Piyer O'gyusten Karon, keyinchalik dvoryanchasiga de Bomarshe soatsoz oilasida tug'ilgan. U yoshlikdayoq ko'p sohalarda yorqin namoyon bo'lgan layoqati bilan odamlarni hayratga solgan: yangi, g'aroyib soat nusxasini ixtiro qilgan; musiqaga zo'r layoqati bo'lganidan Lyudovik XV saroyida uning qizlariga musiqadan dars bergan. U yangi arfa nusxasini ixtiro qiladiki, bu soz keyinchalik ham qo'llanilib keldi; saroydagi obro'-e'tiboridan foydalanib, molliya oldi-berdilarida omilkorlik ko'rsatib kattagina pul ham to'playdi, qamalib ham chiqadi.

Shundan so'ng Bomarshe o'zini sahnada ko'rsatish payiga tushadi. Lekin ma'rifatparvarlar bu saroy shovvozini o'z saflariga olmaydilar. Bomarshe sudlanib, boyligidan ajrab, saroy doirasidan bezib, tabaqachilik tuzumini fosh etgandan keyin ilg'or ziyolilar uni tan ola boshlaydi. Bomarsheining o'tkir tanqidiy ruhdagi «Xotiralari» (1773–1774) nashr qilinib, o'zi bir fursat hihsda yotib chiqqandan keyin bu zaxmatkash zot jamoat ko'z o'ngida yo'qsillarning huquqi va qadr-qimmatining mardonavor himoyachisi tarzida o'zini ko'rsatadi. Uni ilk bor dramaturg sifatida tanitgan «Seviliya sartaroshi» komediyasi ham shu davrda yozildi, lekin faqat Lyudovik XV ning vafotidan keyin, 1775-yili sahnaga qo'yildi. «Figaroning uylanishi» «Seviliya sartaroshi»ning davomi bo'lib, 1781-yili yozildi, lekin oradan uch yil o'tgach, sahna yuzini ko'rdi. «Bu tuban bir narsa, u hech qachon oynalmaydi, -deya g'avg'o ko'targan edi asarni o'qigach Lyudovik XVI, — Bastiliyani buzib tashlash lozim, aks holda bu pyesa dahshatli nashtari bilan hammani xarob qiladi. Mamlakatda nimaiki muqaddas hisoblansa, hammasining ustidan kulgan bu zot». Chindan-da, «Figaroning uylanishi» sahnaga qo'yilgandan keyin besh yilgina o'tishi bilan bosh ko'tarib chiqqan Parij xalqi Bastiliyani egallaydi. Napoleon «Figaroning uylanishi»ni «harakatga kelgan inqilob», deb atadi.

«Seviliya sartaroshi» asarida muallif hujum nishini qirollik saltanatiga qarshi qaratgan edi. Bomarshe nobop tuzumga nisbatan umr boʻyi shuuri va qalbida yigʻilgan achchiq gaplarni sahnaga olib chiqqan edi. Bu asarda bosh qahramon sifatida koʻrinuvchi Figaro oʻz manfaatini uchun emas, graf Almaviva mushkulini oson qilish yoʻlida kurashadi: uquvsiz yosh graf goʻzal Rozinani qattiq sevadi, lekin oʻziga nisbatan unda moyillik uygʻotolmaydi., iztirob chekadi, chora izlaydi. Shunday vaziyatda paydo boʻlib qolgan sobiq xizmatkori Figaro yana qayta uning xizmatiga kirib oraga tushadi, oʻzi uylanmoqchi boʻlib tarbiyasiga olgan qari Bartolo hukmidan Rozinani ozod etib, oxiri noshud xoʻjayiniga olib beradi. Asarning yangiligi unda Figaro obrazini yangicha ruhda ekanida edi. Avvallari xizmatkorlar ayyorlik, ucharlik bilan yuqori tabaqa kishilarini dogʻda qoldiruvchi obrazlar tarzida koʻrinardi. Bu yerda Figaro oʻzining oʻtkir aql-idroki, omilkorligi bilan zodagonlarga toʻgʻridan-toʻgʻri duch keladi va ulardan har jihatdan qolishmasligini koʻrsatadi. Yana muhimi, pyesada tabaqaviy qarama-qarshilikka uncha eʼtibor berilmagan. Qahramonlar qaysi tabaqaga taalluqliligi bilan emas, dunyoqarashlarining turlichaligi bilan birbirlaridan farqlanib turadilar. Bu yerda graf Almaviva aslzodalik rutbasini roʻkach qilmay, Figaro qatorida turib, oʻz tabaqadoshi burjua Bartolo va Bazillarga qarshi kurashuvchi soddadil, xushchaqchaq kishi tarzida koʻrinadi.

«Figaroning uylanishi» asarida graf Figaroning raqibi sifatida koʻrinadi: u Figaro uylanmoqchi boʻlgan qayligʻi Syuzanna bilan toʻyoldi birinchi tunni oʻtkazish payida oʻz xizmatkori bilan toʻqnashuvga kiradi. Figaro esa zinokor graf Almaviva va Syuzannaga oshiq aslzoda Kerubino intilishlarini bartaraf etib, oʻz murod-maqсадiga erishadi.

Figaro asarning bu qismida shafqat talab kishi emas, u dadil tortishadi, olishadi va haqini qoʻldan boy bermaydi. Uning achchiq asosli soʻzlari butun hukmdorlar saltanatiga qaratilgan taʼnalar tarzida jaranglaydi. Bomarshe Figaro obrazi bilan oʻz ijodining hayotga naqadar yaqinligini namoyish etdi.

1792-yili Bomarshe trilogiyaning «Jinoyatchi ona» degan oxirgi qismini yozadi. Lekin bu dramaturgning avvalgi gʻoyalardan chekinishidan oʻzga ish boʻlmadi.

SAHNA SANʼATI

1680-yili Molyer truppassi, Burgundiya va Genego teatrlaridan tanlab olinib, 27 nafar isteʼdodli aktyorlar tarkibida tashkil topgan

«Komedi Fransez» teatri XVIII asr davomida Fransiyaning bosh tetari sifatida faoliyat ko'rsatib keldi. Bu davlat tomonidan moddiy ta'minlanuvchi va Parijda yakka hokimlik huquqiga ega qirollikning imtiyozli teatri edi. Yigirma yetti aktyor soseter (paychi) daromadni o'zaro teng bo'lish huquqiga ega xodim hisoblanib, ularning faoliyati kamer — yunker deb atalgan to'rt kichik saroy amaldori tomonidan har oy navbatma-navbat boshqarilgan. «Komedi Fransez» teatridan tashqari XVIII asrning 20-yillarida Parijda bulvar — xiyobon teatrlari keng avj oladi.

Aktyorlik sa'nati sohasida ayniqsa uch aktyor shuhrat topdi. Shulardan biri Mari Dyumenil (1713—1803) qaynoq hissiy kechinmalarga boy san'atkor sifatida tanildi. U ijodi ko'ngil mayli (intuitsiya) dan tug'iluvchi aktirisa bo'lib, tomoshabinning ko'z o'ngida ilhom epkini bilan obraz yaratar, goho hayratlanarli tarzda his-ehtiroslar quyuniga g'arq bo'lar edi. Lekin ilhom parisi hamisha ham yordamga kelavermas va bunday vaziyatda uning rollari noravon bo'lib chiqar edi. Didra «Aktyor haqida paradoks» risolasida his-ehtirosga berilish aktyor uchun xatarli ekani haqida so'z ocharkan, o'z fikrini tasdiqlash maqsadida Dyumenil ijodini misol qilib ko'rsatgan.

Dyumenil Volter dramaturgiyasi estetik tabiatining faqat bir jihatiga mos tushdi, ya'ni u yuqori darajadagi his-tuyg'u ifodachisi sifatida qahramon taqdirida favqulodda ro'y beruvchi ruhiy o'zgarishlarni yashin chaqinidek jo'shish, alanganish orqali mohirona namoyon etdi. Garrikning ta'biricha, «Unda shunchalik chiroy va tarovat jamuljamki, bular meni hayratga soldi va unga nisbatan hurmat-e'tiborimni oshirib yubordi».

Ippolita Kleron (1723—1803) yuksak texnika egasi ekanligi bilan Dyumenildan tubdan farqlanib turadi. U Volter asarlari orqali mantiqiy tahlil usullarini o'zlashtiradi va shu yo'l bilan kechinma san'atiga yaqinlashadi.

Kleron umr bo'yi o'qish-o'rganish bilan shug'ullanadi: u anatomiyadan inson yuz-yanoq muskullarining har birining harakat va tuslanishi orqali his-tuyg'uning qaysi turini ifodalash usullarini o'zlashtirgan edi. Kleron obrazni chuqur tahlil etish bilan uning ijtimoiy kelib chiqishi, axloqiy qiyofasi, u yoki bu xatti-harakatining asoslarini anglab olishga harakat qilardi.

Kleronning tabiati uchun his-tuyg'u cho'g'i yot emas edi. Didroning guvohlik berishicha, mashq jarayonida ba'zan u hissiy jazavalar alangasida yonguvchi edi.

Kleron «Komedi Fransez» sahnasiga viloyatda olti yillik va Parij opera teatrida birmuncha tajriba to'plab, 1743-yili kelgan edi.

Leken ijodi gullagan bir paytda, 1765-yili sahnani tashlashga majbur bo‘ladi va saroy kishilari bilan urushib qolib, shu yili bir fursat qamoqda yotib chiqadi va keyin sahnani tashlab ketadi.

Volter dramaturgiyasida o‘zini buyuk ijodkor sifatida ko‘rsatgan aktyor Anri Lui Leken (1729—1778) bo‘ldi. Leken yoshligidan uy havaskorlik truppalari rollar ijro etib, so‘ng Volterning uy teatri uning ustozligida mahoratini oshirgach, «Komedi Fransez» sahnasiga kelgan. Leken o‘z ustida sabot bilan ishlab, klassitsizm talabi darajasida jarangdor ovoz, tashqi ko‘rkamlik fazilatlarini orttiradi. Leken o‘z ijodida Dyumenilga xos ko‘ngil izxori va hissiy joziba va Kleronning zakovati, mantiqiy izchilligini uyg‘un tarzda o‘zlashtirib, Volter qahramonlarini sahnada butun borlig‘i bilan namoyon etuvchi aktyor sifatida maydonga chiqqan edi. Volter Lekenni o‘z dramaturgiyasining eng iqtidorli talqinchisi deb bilgan.

Volterning «Xitoylik yetim» (1755) asaridagi Chingizxon Lekenning birinchi yirik roli bo‘ldi. Volter yordamida rol ustida ishlab, o‘z ijrosining tabiiyligi bilan tomoshabinni hayratga soluvchi darajaga ko‘tariladi. Bu spektaklning tarixda qolishining yana bir sababi, Leken Chingizxon, rolida Xitoy qizi Idema rolida Kleron chiqqan edi. Leken Muhammad va Orasman rollari bilan yangi yutuqlarga erishadi. Orasman sharq kishisi emas, balki fransuz saroy mulozimi tarzida namoyon bo‘ldi. Orasman rol yechimi Otello obrazini chuqur o‘rganish orqali topdi va u tez ta’sirlanuvchan, jo‘shqin qabli, lekin saroy tarbiyasini ko‘rmagan dag‘al ehtirosli shaxs tarzida ko‘rindi.

Leken keyingi yigirma yillik xayotini ko‘proq rejissuraga bag‘ishladi. 1759-yili «Komedi Fransez» sahnasi atrofida tomoshabinlarning joylashish tartibini bekor qiladi va u kengaytirilgan sahnaning birinchi ijodkori sifatida maydonga chiqdi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Volter amal qilgan ijodiy yo‘nalish nega ma‘rifatparvarlik klassitsizmi deb yuritiladi? Volter Shekspirni «beshafqat» degani holda nega o‘zining «Zaira» asarini «Otello»ga taqlid qilib yozgan?

2. Deni Didroning «Aktyor haqida paradoks» risolasida nega taqlidiy ijro kechinma ijrodan yuqori qo‘yilgan? Didro aktyorlik san‘atida hissiyotni inkor etganmi?

3. Bomarshening «Seviliya sataroshi», «Figaroning uylanishi» komediyalarida Figaro obrazi fransuz dramaturgiyasida yaratilgan yangi insoniy timsol ekani uning qaysi sifatlarida namoyon bo‘lgan?

4. Atoqli fransuz aktyori Leken tragediya ijrochiligida qanday yangi tamoyillarga asos solgan? M. Dyumenil va I. Kleron ijro yo'llarining bir-biridan farqi nimada?

ITALIYA TEATRI

Del arte komediyasi yagona teatr turi sifatida xalq orasida yashab kelgani holda Italiyada adabiy dramaga asoslangan teatr yaratilmadi. Ma'rifatparvarlik davri shunday teatr yaratilishi zarurligini taqozo etdi. Ma'lumki, del arte komediyasi (niqoblar komediyasi) badiha asosiga qurilgan teatr bo'lib, unda mahorati adabiy dramaga moslanmagan aktyorlar faoliyat ko'rsatib kelgan. Italiyan ma'rifatparvarlari oldida yagona adabiy tilga asoslangan drama turini yaratish vazifasi ko'ndalang bo'lib turardi. Bu vazifa italyan teatrini tubdan isloh qilish orqali amalga oshirilishi mumkin edi. Atoqli italyan dramaturgi Karlo Goldoni butun faoliyatini shu vazifani ado etishga qaratdi.

KARLO GOLDONI (1707–1793-y.)

Karlo Goldoni Venetsiyada doktor oilasida tug'ilgan, teatrga juda ishqiboz bu oilada Goldoni ham bolaligidan havaskorlik spektakllarida rollar o'ynab, kelajagi teatr bilan bog'liq bo'lishini belgilab olgan edi. Ota-onalari uning advokat bo'lishini istardilar, shunga ko'ra u Peduan universitetida tahsil ko'radi, ma'lum vaqt oqlovchi bo'lib ishlaydi. 1734-yili Venetsiya teatr truppasiga pyesalar yoza boshlab, shu bo'yi hayotini butkul badiiy ijodga bag'ishlaydi.

Aktyorlarda adabiy drama ijrochiligi bo'yicha ko'nikma hosil qilish orqali del arte komediyasini isloh qilish mumkin edi. Boshlanishda Goldoni aktyorlarga odatdagidek senariylar yozdi, 1738-yili «Dunyoviy kishi yohud Mamolo jamoa yuragi» degan pyesada birgina rol uchun matn yozadi va aktyorlar bilan ishlab, matn ustida avvaldan ishlab sahnaga chiqish badiha usulidan afzal ekanligini amalda isbotlab beradi. Goldoni o'z islohotida del arte komediyasiga xos sahnaboblik jihatarini saqlab qoladi. Xususan, mjoro tuzish, holatlarini keskinlashtirish usullarini adabiy dramaga olib kirdi, lekin lof,— bo'rttirishlardan voz kechdi. Natijada, insoniy munosabatlarning tub ma'nosini anglatish Goldoni pyesalarining asosiy fazilatiga aylandi.

Goldoni o'z komediyalarini «xulq-atvor komediyasi» deyish o'rniga ba'zan muhit komediyasi yoki jamoa komediyasi deb atagan. Bu o'ziga xos atamalarning mohiyati xalq hayotini keng tasvirlash, turli tabaqa kishilariga xos xususiyatlarni ochishdan iborat yagona ijodiy intilishning ifodasi edi. Bu toifadagi komediyalarda Goldonining fikricha, bosh qahramonlar bo'lmazligi kerak. Dramaturgning vazifasi, uningcha, haqqoniy umumiy ijtimoiy muhit manzarasini yaratishdan iboratdir.

Goldoni «jamoat komediyasi» talablariga amal qilgan holda shahar turmush manzaralari, turli ijtimoiy tabaqalar hayotining kashfiyotchisi sifatida ko'rindi. «Qahvaxona», «Yangi uy» (1760), «Kiojiliklar hangomasi» (1762), «Yelpig'ich» (1763) va boshqa pyesalar shular jumlasidandir. «Kiojiliklar hangomasi» ayniqsa qiziqarli. O'sha davrda birorta dramaturg «quyi» tabaqa kishilari hayotini shu darajada yorqin ifoda etmagan. Bu baliqchilar hayotidan olingan xushchaqchaq komediyadir.

Goldoni «jamoat komediyasi»ga kelish bo'sag'asida «Ikki boyga bir malay» (senariysini 1745-yili, to'la matnini 1749-yili yozgan) degan ilk pyesasida birinchi bor turlicha insoniy timsollarni yaratishga harakat qilgan. Unda voqea o'ta tig'iz o'sib boradi: Klarichaning otasi bo'lg'usi kuyov Rasponi o'ldi, deb xabar topgach, o'z qizini sevgilisi Silvioga berishga qaror qiladi. Kutilmaganda Rasponi qiyofali yigit, aslida Rasponining singlisi Beatricha, Pantalonedan va'da qilingani — qizini berishini talab etadi. Shu zaylda Klaricha Beatrichaning yigit emasligini bilolmay, uzoq muddat aziyat chekadi, Silvio Rasponi (Beatricha) bilan duelga chiqadi, oxiri xizmatkor Truffaldino yordamida Beatricha o'zi qidirib yurgan sevgilisi Flarindo bilan uchrashadi.

«Mehmonxonona bekasi» (1753) komediyasida Goldonining ko'p qirrali obraz yaratish niyati Mirandolina obrazi orqali ro'yobga chiqqan. Unda shunday voqea hikoya qilingan: kichik bir mehmonxononaga joylashgan uch zodagon uning egasi Mirandolinani sevib qolishgan; markiz Forlipopoli: «Men uni yaxshi ko'rganim uchun turibman», desa, graf d'Albaforita: «Men nega Florensiyaga keldim, mehmonxononada nima qilib yuribman», deya Mirandolinani undan ham yaxshi ko'rishini uqdirmoqchi bo'ladi. Kavalier de Rip-pafatta ayol zotini umuman sevmaydigan kishi bo'lsa-da, u ham oxiri Mirandolinani sevib qoldi. Mirandolina oxiri mehmonxonona xizmatchisi Fabritsioni sevlashini aytib uch zodagonni dog'da qoldiradi. Mirandolina o'z qadrini oyoq osti qilmaydigan jasur, omilkor, dilbar qiz tarzida namoyon bo'lgan.

Goldoni kishilarning fe'l-atvorini darhol ilg'ab, badbin, nomaqbul harakat va qiliqlarini beayov kulgi va hajv ostiga olar edi. Uning ijodida ayniqsa dvoryanlar tabaqasi hayoti kulgiga aylandi. Hayotda o'z ustunligini boy berishdan qo'rqib, eski imtiyoz va aqi-dalarga yopishib olgan oqsuyaklar uning asarlarida keskin fosh etildi.

Goldoni o'z ijodi davomida 267 ta pyesa yozgan bo'lib, shular-dan 155 tasi komediya, qolganlari tragediya, tragikomediya va boshqa janr asarlaridir. U yaratgan xulq-atvor komediyasi XVIII asr-ning o'rtasida noyob badiiy hodisaga aylandi. Goldonini umum Ovro'po miqyosida tan olinishining sabablaridan biri ham shundadir.

Goldoni asarlari o'z sahnabopligi va umuminsoniy mazmunga egaligi bilan dunyo teatrlarida nufuzli o'rin tutib keldi. Ilk bor 1927-yili o'zbek sahnasida qo'yilgan «Ikki boyga bir malay» (Cho'pon tarjimasi) Respublikamizda keng tarqalgan asarlardan biri bo'ldi. 1934-yili Hamza nomli akademik drama teatrida «Meh-monxona bekasi» asari qo'yiladi, Mirandolina rolini S. Eshon-to'rayeva mahorat bilan ijro etadi.

K. Goldoni ijodi avjga chiqqan bir paytda italyan dramaturgi-yasida yangi nom paydo bo'ladi. Bu Karlo Go'tssi edi. 1721-yili Venetsiya teatrida uning «Uch apelsinga sevgi» degan fiyabi (teatr ertagi) katta muvaffaqiyat bilan ko'rsatiladi. 1762-yili Go'tssining «Malikai Turandot» fiyabi yanada shov-shuvli muvaffaqiyat qozo-nadi. Bular tomoshabinlarning Go'tssi tomoniga o'tib ketishi va Goldoni teatri nufuzining tushib ketishiga sabab bo'ladi. Parijdagi Italiya Komediya teatrida dramaturg bo'lib xizmat qilish haqidagi taklifga binoan Goldoni 1762-yili Venetsiyani bir umrga tark etadi.

KARLO GOTSSI (1720–1806-y.)

Go'tssi bir paytlar boy-badavlat bo'lgan va keyinroq qashshoq-lashib qolgan zodagonlar xonadonida tavallud topgan edi. U Gol-doni amalga oshirgan islohotlarni san'at va ijtimoiy tuzum haqidagi azaliy tushunchalarni yo'qqa chiqaruvchi harakat deb qabul qiladi. U har bir ijtimoiy tabaqaning o'z o'rmida bo'lishi, eski feodalcha tartibotni saqlab qolish tarafdori edi. Goldonining o'z komediya-larida jamiyatning quyi tabaqalarini teng huquqli qahramonlar tar-zida ko'rsatishi Go'tssiga mutlaqo yoqmaydi. Goldoni olg'a surgan odob-axloq qoidalari ham uni dahshatga soladi: kishilar orasidagi munosabatlarning aql-idrok asosiga qurilishi, uning fikricha, axloqni barbod etuvchi usuldir. Go'tssining e'tiqodicha, axloqning asosi – dindir.

Ayni chog'da Go'tssi o'z qarashiga ega haqiqiy san'at jonkuyari, tug'ma iste'dod egasi sifatida maydonga chiqqan edi. U Goldoniga o'z teatrini qarshi qo'ya oldi: birinchi teatr ertagi – «Uch apelsinga sevgi» asari bilanoq san'atda yangi va g'oyatda samarali yo'nalishni belgilab berdi. Go'tssi fiyab ustida besh yil ishlab, bu janrda o'nnta pyesa yozadi. Bular «Uch apelsinga sevgi», «Quzg'un» (1761), «Qirol–kiyik», «Malikayi Turandot», «Ayol–ilon» (1762), «Zobeida» (1763), «Baxtiyor gadolar», «Zangori maxluq» (1764), «Ko'k qushcha» «Jinlar qirol–Dzeim» (1765) asarlaridir.

1772-yili Go'tssi saylanma asarlarini nashr ettirib, unga yozilgan bag'ishlovda del arte komediyasi haqida quyidagilarni yozdi: «Italiyada teatrlar yopilib qolmas ekan, badiha komediyasi hech qachon 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 yashovchan bo'lib chiqdi. Qizig'i shundaki, Go'tssi del arte komediyasini isloh qilgan Goldoni bilan munozaraga kirib, bu teatr shaklini 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 tomoshabinlarga ulug'vor axloq, yuksak xulq-odoblilik namunalarini madh etadi, jonfido sevgi, mardlik, burchdorlik hissi, botirlik va yuksak sabot-matonat kabi fazilatlarini ulug'laydi. Go'tssi dvoryancha 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; ularda hayotiy haqiqatga tutash tarzda ajoyib-g'aroyib sarguzashtlar 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 xitoy 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 ertaklardan 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 avval 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 hayotining 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 tomoshabinlarining 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 teatrnı qay tartibda isloh qildi? Goldoni tomonidan «Ikki boyga bir maylay», «Mehmonxonona bekasi» kabi xulq-atvor komediyalarining yaratilishi Italiya teatri rivojida qanday ahamiyatga ega bo'ldi? Goldoni nega o'z pyesalarini «jamoa komediyasi» yoki «xulq-atvor komediyasi» deb atagan.

2. K. Go'tssi nega K. Goldonining teatr isloklariga qarshi kurashdi? 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 voqeelikka 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 realizmiga 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 ruhoniy 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 «Gamburg dramaturgiyasi» degan kitobini yaratadi. Uning «Laokoon» risolasi ma'rifatparvarlik realizmi tamoyillarini asoslab berishda yirik tadqiqotlardan biriga aylandi.

Lessingning fikricha, aktyorlik san'ati tasviriy san'at bilan poeziya oralig'idagi san'atdir: u ham makon, ham zamon doirasidagi san'at, ya'ni bir jihatdan sahnaviy makon ifoda imkonlariga asoslansa, ikkinchi tomondan shakllanish, rivojlanish qonuniyatlariga asoslangan. Aktyor, avvalo, jismoniy imkoni 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'rmda 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 izohvozzlikka 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 botiniy, ichki narsa, bu haqda uning tashqi ko'rinishi orqaligini fikr yuritish mumkin», 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.

«Haqiqiy san'at 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, ruhiy orom baxsh etadi. «Emiliya Golotti» ko'ngilni musibat ohangiga g'arq qiladi, «Donishmand Natan» chuqur o'yga toldiradi.

«Minna fon Barnxelm yoki Sarbozning baxti» (1767) Prussi — Saksōniya urushi tarixidan olingan asar bo'lib, unda Germaniyaning milliy birligi, yaxlitligi muammosi olg'a surilgan edi. Pruss zobiti mayor Telgeym taslim bo'lgan Sileziya shahriga solingan urush tovonini o'z puli hisobidan to'laydi. Raqib tomonga bunday xayrehson ko'rsatishdan shubhaga tushgan Prussiya boshliqlari Telgeym ustidan jinoiy ish qo'zg'aydilar. Aybsiz aybdor hotamtov mayor og'ir ahvolga tushib qolgan bir paytda, saksoniyalik qiz, sevgilisi Minna kelib, uni tergovdan qutqarib oladi. Pyesa ikki oshiqma'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 etishlari 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 kiris-har ekan. Ushbu asar chindanda juda dilga yaqin pyesa bo'lib

chiqdi. Unda diniy musohabaga o‘rin berilmagan, balki adovatchi ruhoniy misolida inson zurriyatini oyoq osti qilishdek mutaassibona qarashlar buyuk ezgulik, insoniylik ideallari tasviri orqali fosh etilgan. Uy-joyi vayron bo‘lib, oilasidan judo bo‘lgach, nasroniy qizni o‘z tarbiyasiga olgan va uni muqarrar o‘limdan saqlab qolgan qudduslik yahudiy Natan qiyofasida o‘sha davr o‘quvchilari Lessingning o‘zini ko‘rgandek bo‘ldilar. Bu mehr-sahovatli, tiyran aql-zakovat sohibi, qabohat va nodonlikka qarama-qarshi qo‘yilgan bir shaxs edi.

«Donishmond 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 bolaligidan teatrga ishqiboz bo‘lib yashagan. Teatrga borish uning o‘quv jadvaliga kiritilgan edi. Uning yoshlikdan o‘zini dramaturgiyada sinab 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-siyosiy 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 dolzarbligini tarixiy mantiq asosida tasdiq etib beradi.

Gyote o'z umidini bosh qahramon bilan bog'laydi. Gyots miosolidi parokandalik vaziyatida ham o'zini yo'qotmay, ikkinlanmay, o'z e'tiqodi va idealiga sodiq qola oluvchi shaxs siyosini ko'rgandek bo'ladi. Gyote murosasizlikni emas, balki kurashish g'oyasini olg'a surgan. Hatto, kutilgan natijani bermagan kurash ham foydali, zero u insoniy qadriyatlarini 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 nedirlandlar 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, ziyarak siyosatchi, Egmont esa buning aksi, o'zini o'zi qo'lga tushirib 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 insonparvarligi 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 yetmish yil davomida goh to'xtab, goh davom ettirib ish olib borgan. Gyote bu asarda ma'rifatparvarlikning tub ma'no va mohiyati insonning olamario 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 tragediyasida Faust qartaygan holatda shayton Mefistofelni uchratishi va o'zaro shartnoma tuzishlari bilan voqea avj 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 lavozimlar bilan siylaydi. Lekin birortasi Faustning ko'ngliga taskin berolmaydi. Unga hayotning ma'nosi nimada ekani noaniq bo'lib qolav-

eradi. Fojianing oxiridagina u hayotning ma'nosi erk uchun kurashish 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 etishga 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 realizmining 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 dramaturgiga 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 gersogligida qo'yiladi (1781). Shillerni badiiy ijodga qo'l urganlikda ayblab, Karl Yevgeniy avaxtaga tashlaydi, jazodan qutilgach, u bir umrga Vyurtembergdan chiqib ketadi. Ta'qib-tazyiqlar ostida uning keyingi «Makr va muhabbat» (1783), «Fiyesko fitnasi» (1784) pyesalari yaratiladi.

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

«Qaroqchilar» Shillerning birinchi asari bo'lsa-da, aka-uka Karl Moor va Frans Moor orasidagi to'qnashuvni yovuzlik bilan ezigulik orasidagi kurash tarzida umumlashtirish orqali umum-

insoniy 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 ruhidaagi 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 kengroq ijtimoiy ma'no beradi. Frans, masalan ochiqdan-ochiq feodal tartib himoyachisi tarzida ko'rinadi; o'z maqsadi yo'lida eng yovuzona usullarni ishga soladi. Vakil orqali Karlni o'ldi, deb ishontirish uchun uni otasining oldiga yo'llaydi, joni chiqmagan otani, o'ldi deb sag'anaga oborib tashlatadi, turli ig'volar bilan Karlning sevgilisi Amaliyaga egalik qilmoqchi bo'ladi.

Karl Moor adolatsiz kimsalardan qasos olish uchun qaroqchilarga qo'shiladi. Lekin uning sheriklari davlatmand kishilar qatori kambag'allarni ham talaydi, bolalar va xotin-qizlarni ham qilichdan o'tkazadi. Karl adolatni tiklash o'rniga, aksincha adolatsizlikni 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 oliyanoblik 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, zamonaviy ijtimoiy muhit doirasida insoniy siymolar chizilgan. Pyesa markazida kambag'al sozanda Millerning qizi Luizaning zodagon Ferdinandga bo'lgan sevgi tarixi turadi. Ferdinand otasi fon Valterning istagicha grafning o'ynashi bo'lib kelgan suyuq'oyoq Milford xonimga uylanishi kerak. Bu fon Valterning graf oldidagi nufuzini oshirib, mansabida qolishiga sabab bo'lardi. Lekin Ferdinand Milfordga uylanishdan bosh tortadi. Shunda fon Valterning kotibi Vurm Luizaga Ferdinandni sevmaligi 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 hayotiyligi bilan ajralib turadi. Luiza ma'naviy boy sevgi egasi tarzida ko'rinadi. U sevgilisi visoliga yetish uchun kurashadi, azob chekadi, lekin qabihona muhitning qurboniga aylanadi. Luizaning otasi Miller o'z mehnati bilan kun ko'ruvchi o'rta hol tabaqaning vakili, qizi Luizaga o'ta, mehribon ota, oddiy inson tarzida umumlashirilgan. 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'oyalari tasdiq etishga qodir shaxsdir. Ferdinand ma'rifatparvarlik dramasining boshqa qahramonlariga 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 chekinmaydi; 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 mojaro va tushunmovchilik har ikkala oshiq-ma'shuqani o'limga olib keladi. Ferdinand o'zining hayot-mamoti deb bilgan Luizaga ishonmay 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 yo'lidagi kurashlari kishilarni 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 Karlos» 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 avval, 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 qilinadi. «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 quyuoqroq 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 tashlash masalasi qo'yilgan emas. Ma'rifatparvarlar xalq tashvishini chekadigan mehr-shafkatli qirol g'oyasini olg'a surganlar. Markiz Poza (inqilobning dastlabki notiqlari 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 tarafdori 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 yutuq bo'ldi. Unda, umuman nemis dramaturgiyasi erishgan yutuqlar bir nuqtaga jo bo'lgandek uyushiq tarzda namoyon bo'lgan.

Shiller «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 avval 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 timsholi, 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 intiqlik bilan kutgan edilar. Shiller Mariyani ham ikki qiyofada ko'rsatadi. Muallif Mariyaning jinoyatlarini 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 bilan qarashga o'rganadi, g'am-alam nima ekanini his qiladi. Qatl onlari yaqinlashgan sari, Mariyada ruhiy komillik yetilib 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 eshutilib turadi. Uning 1805-yil 9-mayda vafot etgani rost bo'lib chiqadi.

Nemis ma'rifatparvarlik dramaturgiyasining o'zbek teatri tarixida 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 tarjima 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 Leypsig 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 Lir», «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 ketgandek bo'ladi. Gavgasining har bir qismi jarohat olgan misol titraydi, lablari qaltiraydi, qo'llari ko'kka ko'tariladi, momaqaldiroq gumburidan uzilib tushgandek dahshatli ovozda nasl-nasabiga tavqi la'nat toshlarini otadiki, tomoshabinni ham titroq qoplab oladi». Bu shunday dahshatli qarq'ish ediki, Gonerilya rolini ijro etuvchi aktrisa bu qarq'ishning bolalariga tegishidan cho'chib, Shryoder bilan chiqishdan bosh tortgan.

Shryoder ham Garrik singari ma'rifatparvarlik realizmiga suyanib ish ko'rgan. «Ham his-tuyg'u va aql-idrok uyg'unligi» uchun kurashdi va o'z shijoatini mohirona tarzda boshqara bildi. U har bir rolning ayriicha, o'ziga xos qiyofada ajralib turishiga alohida e'tibor berar edi. «Men har bir rolning o'ziga yarashliq ifodasini topishga urinaman. Natijada, rol boshqacha emas, aynan o'z turqi va qiyofasini topadi», der edi u. Shryoder o'z ijodi bilan Germaniyada 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 yoʻnalishga asoslangan Gyote boshliq Veymar teatri nemis sahna sanʼati rivojida katta ahamiyatga ega boʻldi. Ulkan sanʼatkor boʻlganligidan Gyote fransuz klassitsizmiga mutelarcha taqlidchi boʻlib qolmadi. Aslini olganda, u klassitsizm uslubiga moslangan maʼrifatparvarlik realizmi yoʻnalishida ish koʻrgan 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 oʻzidan uzoqlashib, oʻzgalar qiyofasiga kirish usulini koʻzlar edi. Uning teatri repertuari klassitsistik tragediyalar qatori Shekspir, Shiller, Kalderon, Gotssi va boshqa jahon dramaturglari asarlariga asoslangan edi. Muhimi, repertuarda shoirona ruhdagi asarlar boʻlishi kerak edi. Veymar teatri aktyorlari Germaniyada sheʼrni eng yaxshi oʻqiydigan kishilar boʻlishgan. Ularning ulugʻvor, biroz tantanavor nutqiy ifodalari shoirona ruh bilan uygʻunlashib, teatrni chin nafosat gulshaniga aylantirgan edi. Gyotening sanʼati zamon ruhiga va jahoniy oʻzgarishlarga mos boʻlib tushdi.

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

XVIII asr teatr sanʼati maʼrifatparvarlik tafakkuri tugʻila boshlagan palladan dramaturgiya va aktyorlik sanʼatining noyob namunalari yaratilgunga qadar boʻlgan gʻoyat boy taraqqiyot yoʻlini bosib oʻtdi. Bu ijodiy kashfiyotlar avlodlar xotirasida abadul-abad muhrlandi va ular sahna sanʼatining kelajak ravnaqi uchun mustahkam poydevor boʻlib 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 qaroqchilar safiga qo'shildi va nega oxiri o'zini o'zi qonun hukmiga topshirdi? Nega Shillerning bir asari «Makr va muhabbat» deb atalgan?

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

TO‘RTINCHI BO‘LIM

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

ROMANTIZM TEATRI

Ovro‘po mamlakatlari va AQSH teatri XIX asrda o‘z taraqqiyotining yangi bosqichiga ko‘tariladi. 1789–1794-yillar fransuz burjua 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 tarmog‘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, Londonda kichik teatrlar) dan farqlanib turardi. Demokratik doiralarda 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 bə’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, xalqlarning 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 avval muqimlashib qolgan san‘at qoidalariga zid tarzda «his-tuyg‘u ust-

vorligi» 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 yaxshiligi yomonlik, ulug'vorligi 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-odatları, rivoyat va ertakları, 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 yetilish jarayoni bilan bevosita bog'liqlikda shakllandi. Shu bois bu uslubning ilk namunaları Fransiya va Angliya mamlakatlarida paydo bo'ldi.

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 imtiyozsiz 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 Fransiyada chuqur ildiz otgan edi. Bu hol g'oyaviy maslagidan qat'i nazar romantiklarni o'zaro birlashib, shu oqim aqidalariga qarshi kurashga da'vat etdi.

XIX asrning o'rtalarida Balzakning realistlik san'ati yuksak namunalar 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 agʻdarilgan «Xoʻrlanganlar», «Dengiz zahmatkashlari», «Kazetta», «Gavrosh» kabi asarlari adib hayotligi davridayoq unga katta shuhrat keltirgan, xalqlar orasida keng tarqalgan edi

Gyugo Napoleon qoʻshinida xizmat qilgan general oilasida tugʻilgan. Gyugoning dunyoqarashi 20-yillar fransuz inqilobiy muhiti taʼsirida shakllanadi. Adolatsizlikka nisbatan murosasizlik ruhida tarbiyalanganidan uning asarlari insonparvarlik gʻoyasini ulugʻlash bilan ajralib turadi.

Gyugo, avvalo, romantizm uslubining nazariyachisi sifatida tanildi. Uning ilk «Kromvel» (1827) romantik dramasida berilgan soʻzboshi ushbu uslubning tub tamoyillarini asoslash bilan eʼtibor topdi. U klassitsizmning sanʼatkorni maʼlum qoidalar doirasida cheklab qoʻyishini keskin tanqid ostiga oldi. «Qoida ham yoʻq, namuna ham, - dedi u. — Drama tabiat aks etadigan koʻzgudir. Lekin, agar bu shunchaki usti tekis, silliq oyna boʻlsa, u borliqning rang-tusini emas, faqat bemavj surati aksini beradi, xolos. Drama shunday yigʻiq koʻzguki, unda chaqin nurga, nur alangaga aylanishi kerak». «Sanʼatkor voqealar olamidani goʻzalini emas, balki oʻsha voqealarga xosini tanlab oladi», deb taʼkidladi. Gyugo klassitsizm aqidasisiga shama qilib.

«Kromvel» asarining soʻz boshisida romantik boʻrtma (grotesk) nazariyasiga alohida oʻrin ajratilgan. Boʻrtma muallif tomonidan kuchaytirish, qabartirish maʼnosidagina tushunilmaydi. Gyugo boʻrtmadan bir-biriga zid va bir-birini inkor qiluvchi holatlarni oʻzaro uygʻunlashtirish vositasi sifatida ham foydalandiki, bu voqea koʻlamdorligini yana ham boʻrttirib koʻrsatishga imkon yaratdi. Hayot rang-barangligi buyuklik va pastkashlik, musibat va kulgi, goʻzallik va xunuklik uygʻunligidan bunyodga keladi. Gyugo sanʼatda boʻrtma omilini mohirona qoʻllagan eng namunali sanʼatkor deb Shekspirni tan oldi. «Boʻrtma har oʻrinda oʻzini oʻzi koʻz-koʻz qiladi,— deydi V. Gyugo,— zero toʻpori kimsa oʻtli ehti-roslardan xoli boʻlmaganidek, ulugʻvor zotlar ham pastkashlikka boradi, kulgili ahvolga tushish ham hech gap emas. Shu bois bu omil sahnada doimo oʻzini koʻrsatib turadi: tragediyaga goh kulgi baxsh etsa, goh iztirob bagʻishlaydi. Dorifurushning Romeo bilan, uch alvastining Makbet bilan, goʻrkovning Hamlet bilan antiqa uchrashib qolishlari ham shu boʻrtma vositachiligandir».

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

Gyugoning keyingi «Marion Delorm» (1829) pyesasi romantizm 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 siymosi qad ko'tardi. Pyesada nasl-nasabi betayin Didye degan yigitning Marion Delorm degan qizga bo'lgan muhabbati va qirollik tazyiqiga uchrab maxv bo'lishi haqida hikoya qilingan edi. Voqea 1638-yili Lyudovik XIII saroyida ro'y beradi. Asardagi kuchlar rasamati shundayki, qahramonlarning o'limidan 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 mahorat 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'llanilgan 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 namunasi sifatida tug'ilgan edi. Gyugoning jonli va shoirona tasviri Didye va Marion muhabbatini tarannum etuvchi ko'tarinki sahnalar 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 nihoyalanihiga olib keladi. Asosiy voqealar xabarchilar 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 qoidalarga ham rioya qilinmaydi; qahramonlarning shiddatli histuyg'ulari klassitsizm dramasining tantanavor jaranglovchi ohangdor nazmiy ifodalaridan o'zining jonli va jo'shqinligi bilan ajralib turadi.

«Ermani» 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 qirolichadan 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 yurtni 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 sirligicha qoladi.

Pyesada lirik nafasat va shoirona ruhi siyosiy hajv bilan uyg'un tarzda namoyon bo'lgan. Pyesada hech vaqosi qolmagan mayxo'r, sayoq zodagon don Sezar obrazini kiritish bilan Gyugo unda birinchi bor romantizmning fojeiy hangomabop ohanglarni o'zaro uyg'unlashtirish usulidan foydalandi.

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

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 adabiyotining mumtoz namunalari bilan tanish bo'lgan yirik adib va dramaturgdir. 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 namunalaridir. Ularda kundalik tamballarcha zerikarli turmush tarziga zid o'laroq, o'tli ehtiroslar, xalovatsiz olishuvlar og'ushida yashovchi 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 zodagonlar doirasining jinoyatkorona kirdikorlarini fosh etgan. Zamonaviy mavzudagi asarlar («*Antoni*», «*Kin*»)da esa yovuzlik va beboshlikka qarshi kurash ochgan yo'qsil qahramonlarning fojiona qismatlari ifodalangan.

Dyuma ham boshqa romantik dramaturglar kabi o'z asarlarida xazin, mungli lavhalarga keng o'rin ajratgan: o'lim, jazo sahnalarida 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, kitobxonlar orasida keng shuhrat qozongan. «*Qora lola*» romoni bo'yi-cha videofilm, (rejissor M. Yunusov) yaratilgan, «*Ajal minorasi*» dramasi teatr san'ati institutida avval 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 intilishlarini «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 tar-

zida 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 erishish 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 uddaburonlari, cho'ntagida hech vaqosi yo'q singan kiborlar, puldor qayliqlari hamyoniga ishongan po'rim yigitlar, hatto fursatini topib, egalari sirini chayqovga soluvchi malaylar ishtirok etadi.

Pyesadagi asosiy kimsa ish bilarmon Merkade aqlliligi, irodasi-ning mustahkamligi va odamshavandaligi bilan ajralib turadi. Shu xususiyatlari tufayli u eng og'ir vaziyatlardan ham osongina chiqa 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 hamdardlik 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 yakun 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, kambag'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 Julyetta misol qattiq sevardilar. General de Granshan murosasiz banapartchi bo'lib, burbonlar tarafida xizmat qilgan Markandalning ashadiy dushmani bo'lib kelgan. Shu bois Ferdinand o'z otasi nomini yashirgan holda yuradi. Ferdinand bilan Polinaning sevgisi Gertrudaning ham qarshiligiga duch keladi. Gertruda generalga turmushga chiqishdan avval Ferdinandning o'ynashi bo'lgan. Gertruda generalga turmushga chiqib, o'z «qiliqlari»ni davom ettirish maqsadida Ferdinandni fabrikaga chaqirib oladi. Ferdinand bilan Polinaning yaqinligidan rashk o'tida yongan Gertruda har ikki yoshning o'limiga sabab bo'ladi.

Balzak «O'gay ona» asarida ham «voqealarning umumiy asosini» topish, his-kechinma va voqealarning tub mohiyatini ochish qoidalariga sodiq qoldi. Undagi musibatli voqealar, zodagonlarning kambag'allashuvi, manfaat yuzasidan nikohga kirish, siyosiy raqobatchilarning olishuvi — bularning bari ijtimoiy hayot nobopligining 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 foydalanib o'z tarafdorlari bilan teatrni tark etadilar va o'zlari «Respublika teatri» degan nom ostida teatr tashkil etadilar.

FRANSUA JOZEF TALMA (1763–1826-y.)

Fransua Jozef Talma ulug' fransuz burjua inqilobi davrida ijod qilgan eng atoqli fransuz aktyoridir. Talmaning bolalik va o'smirlik yillari Londonda kechgan. U Shekspir ijodi bilan shu yerda tanishadi 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 xotirasiga imon keltirib o'tkazadi. Talma Fransiyaga qaytgach, bir muddat 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 klassitsizmning ushbu bosqichini qaror toptirdi. Shenyening «Karl IX» tragediyasining sahnalashtirilishi o'z ahamiyati jihatidan zo'r siyosiy voqea bo'lib, unda aktyor o'ta zulmkor qirol 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 Minturna»da asaridan, 1791), sobitqadam vatanparvar Mutsiy Stsevolla (Lyuis de Lansivalning «Mutsiy Stsevolla» 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 qahramonning qalbiga, uning nozik dil kechinmalariga nazar tashlaydi, natijada, u shafqatsiz va dilozor qirolgina emas, ayni paytda inson sifa-

tida dardli olami bilan ham namoyon bo'ldi.

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 antik libosda chiqdiki, bu favqulodda yangiligi bilan qoloq sahnadosh-lari orasida shov-shuvli ig'volarga sabab bo'ldi.

Talmaning sahnaviy haqiqat borasidgi yutuqlari uni deklamati-siya usulini isloh qilishga olib keladi. U so'z– muomalada shunday rango–rang tuslanish va hayotiy 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 his-tuyg'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 Dyusenning 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 ettirolmaydi, u xiyobon teatrlari aktyoriga ay-

lanadi. 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 Angomi yoki Antyening «Jahongashta ayol» melodramasidagi xalq qasoskori Qariyami, bularning hammsi ham murosasiz adolat kurashchilari 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 telbalarcha azob chekuvchi Antoni shunday qahramonlarning to'ng'ichi bo'ldi. Aktyor o'yinida romantizmga xos bo'rtma his-ehitroslar 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 teat rahbari hokimiyatga qarshi targ'ibotchi tarzida ayblanib tez orada ishdan bo'shatiladi.

Bokaj ijodi yirik iste'dod sohibining erk hissi, qalb tug'yonlari ifodasi bo'lgani holda u o'sha davr fikri erkparvar kishilarning bayrog'iga aylanadi.

MARI DORVAL (1798—1849-y.)

Fransiyaning buyuk aktrisasi *Mari Dorval* nomi shoirona nazokat, joziba va kechinma qudratining timsoli bo'lib qolgan. U tomoshabinni larzaga solish sir-sehrini egallagan sahna sohibasi edi. Ko'rinishdan unchalik ko'zga tashlanmaydigan aktrisa «Komedi Fransez» teatrining boshqa hushqomat aktrisariga 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 maftunkorligi uning his-tyg'ularining favqulodda o'tkir ta'sirchanligi, chinakam extiros bilan yo'g'rilgan ovoz tuslanishi, turish holati va qo'l

ishoralarining betakrorligi bilan izohlanardi. Uning iste'dodi doirasida insoniy uqubat, sevgi-sadoqat va qahr-g'azab tuyg'ularini ifodalashda shakl va omillarning cheki yo'qdek edi. Zo'rlik va nohaqlikka qarshi ko'tariluvchi ruhiy shijoatning zaifalik malohatiga mushtarak kelishi Dorval iste'dodining ayricha belgisi edi.

Dorvalning ota-onasi aktyor bo'lishgan, u bolalikdan teatrda 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 ehtiros 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 «O'ttiz yil yoxud Qimorbozning hayoti» (1827) xazin dramasi-dagi 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 layoqatini 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'rinib 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 tushgan 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 dramasi **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 xayajonini bosolmay serrayganicha qotib qoladi.

Dorval o'sha yili Gyugoning, «**Marion Delorm**» dramasi **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 **Marion**da ham o'ziga xos jo'shqin kechinmali tarzda namoyon bo'ldi.

1835-yili Dorval «**Komedi Fransez**» teatrida o'zi uchun maxsus yozilgan **Vining** «**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 juvoning malohati va jo'shqin onalik mehr-shafqatini ajib shoirona qalb tug'yonlari orqali namoyon etgan edi. Uning nozik harakatlari, kichik gavgasi, o'ychan katta-katta moviy ko'zlari, mayin va siniq ovozida boshdan kechirgan musibatli hayot qissasi aks etib turardi. Aynan **Kitti Bell**ga 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'limgina 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** «**Kitti**ni itarib yuborib, tebranib-depsinib yuqoriga, xonasiga ko'tariladi; dahshatdan hushini yo'qotayozgan **Kitti** uning ortidan ko'tarila boshlaydi, yiqiladi, narvonga yopishadi, tirmashadi, yurolmay, changak bo'lib, bexos keskin harakat qiladi, oyoqlari ko'ylagiga ilashib, chekkalab qo'llari olg'a intilganicha yuqoriga siljiydi, jon-jahdi bilan eshikni o'ziga tortadi, eshik ochilganda uning ko'zi jon talvasasida yotgan **Chatterton**ga 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 sevgisadoqat 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 tomoshabinlarini o'ziga mudom maftun eta olardi.

FREDERIK 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 shov-shuvli muvaffaqiyat 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, avvalo, 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 murakab 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 dovruq'li rollaridan biri bo'ldi. Mazkur obrazni u ikki xil tahrirda yaratgan. Birinchi bor uni 1823-yili mazaxomuz tarzda yaratib, melodrama tabiatini butkul o'zgartirishga muvaffaq bo'ladi. Melodrama badiha, hazil-mutoyiba, qochirimlarga boy, shukuhi baland spektakl bo'lib chiqdi. Ikkinchi tahrirda aktyor asarni «Rober Maker» deb atab (o'zi hammualliflik qilib) Robebernini aksionerlik jamiyatining raisi, yulduzni benarvon uradigan 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 fojiviy romantik qahramonlaridan biri Jorj Jermoni obrazini yaratadi. Aktyor Jermoni misolida pul vasvasasida insonning qay darajada axloqiy tubanlikka tushishini ko'rsatdi. Jorj o'ttiz yillik hayoti davomida kelajakka ishonuvchan yosh, navqiron yigitdan jinoyatga qo'l uragun 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 kechinmalari 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 soʻz ochib, Gertsen shunday yozgan edi: «Qariya Kornel bilan qariya Rasim navqiron Rashel orqali oʻz davri qadriyatlaridan darak berib, goh-goh koʻzga tashlanib turadi». Gertsen Rashelning bu davr fransuz teatrida tutgan oʻmini shu, zaylda aniq va loʻnda qilib taʼrif etgan edi. Buyuk aktrisa Eliza Rashelning xizmati shunda ediki, u sahnada mumtoz tragediyani qaytadan jonlantirib berdi. Aktrisa oʻz 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 (Rasinning «Fedra» asari), Gofoliya (Rasinning «Gofoliya» asari) rollarida oʻz qahramonlarining murakkab fojiali olamini ruhan haqqoniy ochish bilan tomoshabinlarni larzaga soldi. Aktrisa qahramonlarida aks etmish adolatsizlikka qarshi kurash shukuhi, yuksak insoniylik, oliyanoblik tuygʻulari ularga alohida koʻlamdorlik fazilatlarini baxsh etdi. Aktrisa hissiy qudratining tomoshabinga taʼsir kuchi, uning oʻziga xos betakrorligi Gertsenning qaydlarida yaqqol ifodalangan: «U xusndor emas, boʻyi past, ozgʻin, xolsiz; lekin his-ehitrosarga toʻla zarbli, keskin ifodali omillar oldida unga boʻy na kerak, chiroy na hojat? Uning oʻyini xayratlanarli; u sahnada ekan, nimaiki boʻlmasin undan uzilolmaysiz, bu zaifa, ushshoq, jonzot sizin oʻziga rom qilib oladi. Tomosha paytida uning taʼsiriga tushmagan odamni men hurmat qilolmagan boʻlardim. Bu gʻururli doʻrdaygan lablar, bu dilni yondiruvchi koʻz qarashlar, bu vujudini qoplab olgan ehtiros va qahr alamlari inson zotini befarq qoldirmas! Ovozi xayratlanarli! U bolani erkal boshini silashga, sevgi soʻzini shivirlab, dushmanni boʻgʻizlashga qodir ovozdur».

Rashelning ulugʻvor sanʼati erkparvarlik gʻoyalari bilan bogʻliq edi. Uning sanʼati omma orasida favqulodda katta obroʻ-eʼtibor topganligi bejiz emas.

1848-yildan keyin Rashel ijodining qahramonlik shukuhi susaya boradi, sanʼatkor faoliyatida ijodiy tanglik boshlanadi. 1850-yillarda uning mahorati ham avvalgi choʻgʻini yoʻqotadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. V. Gyugoning «Kromvel» asarining soʻzbohisida olgʻa surilgan grotesk (boʻrtma) nimani anglatadi va u dramada qanday ahamiyatga ega? Romantizm uslubiga koʻra qahramon xatti-harakatida his-tuygʻu ustuvorligi qoidasi nimani anglatadi? Gyugoning qaysi pyesalarida boʻrtma — grotesk ifoda usuli keng qoʻllanilgan?

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

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

4. A. Dyuma Ota dramaturgiyasining mohiyati nimada? Uning qaysi pyesasi milliy akademik teatrda B. Yoʻldoshev tomonidan sahnaga qoʻyilgan? Gyugoning «Shohona ishrat» pyesasini qaysi oʻzbek rejissori Andijon teatrida sahnalashtirgan?

5. Mari Dorval qanday tasviriy omillari bilan tomoshabinni maftun etgan? Uning ijodida ona mavzusi qanday oʻringa ega?

6. Pyer Bokajning qaysi rollarida isyonkor qahramonlar timsoli namoyon boʻlgan?

7. Eliza Rashed Kornel va Rasinning qaysi qahramonlari timsolida yuksak insoniylik tuygʻularini ifoda etgan?

INGLIZ TEATRI

XIX asrning dastlabki oʻn yilliklari davomida Angliyada romantizm oqimi keng avj oladi va ayni paytda romantiklar orasida keskin boʻlinish ham roʻy beradi. Xayolot tasvir maktabiga zid oʻlaroq Bayron va Shelling inqilobiy romantizmi yetakchi oʻringa chiqadi. 30-yillarning yarmiga kelganda Angliya adabiyotida tanqidiy realizm rivoj topadi.

Angliyada aktyorlik sanʼati yuqori darajada taraqqiy etgani holda dramaturgiya Dikens va Tekkereyning ulugʻvor romanchilik ijodidan ortda qoldi. Bu zaminda XIX asrda buyuk romantik aktyor — Edmund Kin yirik realistik aktyor Charlz Makreedi 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 dramaturgiyada ham o'zini namoyon qilgan.

Bayron zodagon avlodi oilasida dunyoga kelib, yoshligini Shotlandiya 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 xarob ahvolga tushib qolgan to'quvchilarni himoya qilib chiqadi. U mehnatkashlarni «aholining eng foydali qismi» deb ataydi va davlat buzrukvorlarini tartib o'rnata olmaslikda 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 vafot etadi.

Bayron qahramoni favqulodda ko'rinuvchi va shu favqulodaligi bilan fahrlanuvchi qahramondir. U odamlarni sevadi, lekin ayni paytda ulardan jirkanadi. Ha, u boshqalarda ko'ringan badbinlikni dahshat ichida o'zida ham topa boshlaydi. Shunday bayronnamo haybatlilik «Manfred» dramatik poemasida keng namoyon bo'lgan. Asar 1816-yili Shvetsariyada yozilgan.

«Manfred» «Gyotening «Faust» asari ta'sirida yozilgan. Bayron nemis tilini bilmaganidan shvetsariyalik bir do'sti unga Gyote asarining bir qismini tarjima qilib bergan. Bayron Gyote asaridan, avvalo, undagi olam sirini ochish, to'siqlarni yengishga qodir ruhiy qudratlilik g'oyasini qabul qiladi. Lekin «Manfred» asari umidsizlik ruhidagi 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 nuqtayi nazarni «mardonavor umidsizlik» ma'nosida tushunish mumkin. 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; Olooh 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 yilliklarida 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, otana qahriga uchraydi, zaminni inson qoni bilan bo'yagani uchun o'z inisi jasadini ko'tarib yurtdan chiqarib sazoyi qilinadi.

Bayronning «Qobil» asari Nafas Shodmonov tarjimasida G. Danatarov asariga qo'shilib, 2000-yili Qarshi «Eski masjid» teatri tomonidan «Qobil va Hobil» (rej. X. Avliyoquli) nomida sah-naga 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 murosa-sizligi 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 yetguncha 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'alariga zid ravishda Shekspir qahramonlarida 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 Sheylokni darg'azab, yovuz kimsa qilib ko'rsatishdek an'anadan voz kechgan edi. Aktyor Sheylokka xos xasislik va xudbinlikni yashirmaydi, ayni chog'da uning iztirobli qismatini ham ko'rsatadi, ya'ni

uni quvg'in qilinish, yomon otliqqa chiqarilgan mayda millatning xo'rlangan vakili sifatida ko'rsatadi.

U odamzodni ko'rishga ko'zi yo'q, g'aribu benavolikdan xo'jako'rsinga murosaga kelar, insonlik sha'ni oyoq osti qilinganidan jini qo'zir va yana ich-ichidan inson zotiga la'nat o'qirdi. Kin talqinida romantiklar ko'ngil qo'ygan yomonlikni oqlash tamoyili shunda ko'rinardi. Istehzoli qah-qahaning birdan alamli xo'ngrovga aylanishi, libosida qora-qizil ranglarning qovushimsizligi, ilgarilari odatga, kirib qolgan malla soch (parik) o'rnida qora jingalak sochning paydo bo'lishi — bularning barchasi muzofotlik iste'dodni ko'rishga kelgan inglizlar uchun favqulodda yangilik edi.

Edmund Kin o'z ijrosi bilan tomoshabinga shunday kuchli ruhiy ta'sir ko'rsatgan ediki, u birinchi spektakldan keyinoq Angliyaning 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'lmaymikin? Kin Hamleti fikro'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 aytarkan, shu on iltifot bilan uning qo'lini o'padi. Uning Hamleti «falokatlar dengizi»ning har sarhadida sevgi-muhabbat zalvarini namoyon etadi.

Kin Otello obrazi talqinida uning Dezdemonaga bo'lgan muhabbatini 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 ingroqlari eng keskin darajaga chiqqan holatlarda inson ruhiyati tubidagi 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 kamdan-kam uchrovchi zotki, u gavdasining birgina da'atan tebranishi, ovozining tasavvurga sig'mas darajada jilovdorligi, o'tli ko'z qarashlari 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 yuqori cho'qqiga diqqatini qaratar va shular orqali qahramon borlig'ini ochib berar edi.

Kin kuchli ehtiros va boy tasavvur 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, bilimini oshirar, jismoniy tarbiya bilan astoydil shug'ullanar edi.

Ifodali, rango-rang raftoriy (plastik) tasvirlar, shiddat bilan keskin o'zgaruvchan imo-ishoralar, behalovat sahnaviy deyinishlar, 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 tasavvuringdagi 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 ehtiroslarni borlig'icha to'la ifoda etish nasib etgan. E. Kin shunday buyuk aktyorlar avlodining 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 rovida.

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 romantiklarining 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, avvalo, xalq ijodi — ertak, xalq qo'shiqlari, o'rta asr rivoyatlariga borib taqalishini angladilar.

Romantiklar Shekspirni o'zlarining bevosita o'tmishdoshlari deb qabul qildilar. Shekspir asarlariga xos badiiy tasavvur 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 hol 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 nisbiyiligini, 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 dramaturg 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-ehTROSlar to'liqini 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 qaraganligidan dalolatdir.

Nemis romantiklariga xos to'pori va g'arib kundalik hayotdan uzoqlashish hususiyati Tik asarlarida yaqqol aks etgan. Bunga u ertak-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, tomoshabin bilanmi muloqotga kira boshlaydi. Odatda, tomosha davomida sahnada ro'yi beruvchi «ishkalliklar» oraga tushib, sanaviy holatni buzishga olib keladi. Shu usul bilan muallif tasvirlanuvchi hayot voqeligiga nisbatan o'z kinoya va istehzoli munosabatini ifoda etadi.

Shu ma'noda Tikning «Bolalar uchun ertak» deb ataluvchi «*Etik kiygan mushuk*» pyesasi juda ibratli. Bu odatdagicha boyvachchalar, 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'rilingan. 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 hol Gotlib meros olish 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 boshqaruv tizg'ini uchinchi tabaqa (burjua) qo'liga o'tdi» deya istehzoli so'z qotadi. «Demak, bu inqilobiy pyesa ekanada» 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 tushuntira 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 eshitilib 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 tasavvur bilan qorishiq holda kelishi, ko‘tarinki orzu-istak va kinoya uyg‘unligi, adabiy 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. «Teatrdagi teatr» jozibadorligini ko‘rsatish mahoratida bo‘lg‘usi rejissura ustasining yo‘li va teatr nazariyachisining o‘tkir zakovati ko‘rinib turardi. Tik tomonidan sinchkovlik bilan ishlanib, amalda qo‘llanilgan teatrga xos tomoshaviylik usuli estetik tamoyil tarzida dramaning keyingi rivojiga o‘z ta‘sirini ko‘rsatdi,

1799-yildan Tik ijodining ikkinchi bosqichi boshlanadi. Bu davrda XV–XVI asrlar nemis xalq kitoblari asosida yaratilgan «Avliyo 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 katolikchilik ruhi, o‘rta asr davriga iulosmandlik 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 vazifasini egallaydi. Tik teatrning nimaligini «His-ehitroslar epkini, buyuklik va yuksaklik, hayrat va dilkusholik» vositasida kishini o‘ziga rom etuvchi badiiy tasavvur 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 ak-

tyor 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 yoqmagani 1799-yili iste'foga 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 Shtal 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 imperatorning 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. Pye-

sada xalqdan chiqqan oddiy qizning beg'ubor muhabbati, sevgisiga sadoqati shoirona ko'tarinki ruhda aks ettirilgan. Pyesaning qimmatini shundadir. Ketxenning pokdomon, beg'ubor, ma'naviy barkamol qiz tarzida namoyon bo'lishi Kleyst ijodining xalqchiligidan dalolat beradi.

Kleyst «Geylbronlik Ketxen» pyesasida «shekspirona» beandoza shaklga murojaat etdi. Ajoyib shoir Kleyst ham ingliz dramaturgi 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 oxiridagi 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 dramaga bosh qahramon qilib olingan. U qo'mondon buyrug'ini pisan 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 dramasi 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'rina boshlagan yangi tamoyillar romantik ijro usulining shakllanishiga olib keldi. Bu yo'nalishning asoschisi, Shryoderning shogirdi bo'lmish 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, hango mavashlik 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 qadrlaganlar.

L. Tik yoshlik chog'idan Flek san'atining qizg'in muxlisi bo'lgan edi. Tik o'zining ko'plab maqolalarida Flekning avvalo «daxoyona ijodiy tasavvur» 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 avvaldan, 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 tomshabinni faqat his-tuyg'usining ta'sirchanligi bilangina 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 rollarining 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 teatrqa borayotib, «ulkan Flek ko'rinadimi» yoki «kichigimi», buni sira bilib bo'lmasligi haqida gap tarqalganligi bejiz emas. Pekin aktyor yaratgan obrazlar hech qachon odatiy, to'pori zaminiy 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: «Tasavvurning jo'shqin epkinida kashf etilgan, bu bahodirona obraz favqulodda haqqoniydir; bu yerda yovvoyinamo jazava nozik dilnavozlik ohanglari bilan qorishib ketgan... U serrayib turib qoladi, telbalanadi, uvvos tortib yig'laydi, tishlarini g'ijirlatib, o'z ojizligini la'natlaydi, misli kurilmagan darajada ovozi momaqaldiraq gumbiri misol otilib chiqadi».

Flek ijodiga xos bu xususiyatlar — hissiy jo'shqinlik, ziddiyatli ifoda usuli, obrazlarning bahodirona qudratiligi uning Germaniya aktyorlik san'atida romantizmga asos solgan san'atkor ekanidan dalolat beradi. Bu ulkan sahna ustasi ijodiga xos romantizm tamoyillari, 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 tugʻilgan. Devriyent ijodining eng gullagan davri Breslavl teatrida ishlagan (1809—1815) yillarga toʻgʻri keldi. Aktyor bu yerda Lir, Sheylok, Yago singari yirik fojeiy rollarni oʻynaydi. Keyin Berlin teatriga oʻtadi va umrining oxirigacha shu sanʼat maskanida ijod qiladi.

Atoqli dramaturg Laube: «Devriyent oʻz uslubining koʻrkamligi bilan emas, balki his-ehtiroslar ifodasining maftunkorligi, ayrim holatlarda hayratlanarli joʻsh urushi, dabdurustdan zabt etuvchi qudratli insoniy kechinmasi bilan tomoshabinni oʻziga rom etadi, larzaga soladi, uni zavq-shavqqa burkaydi», deb yozgan edi. «U jozibador koʻrku salobat egasi emas,— deb yozdi Devriyentning jiyani,— nutqi ham ravonlikdan xoli edi. Har yoqlama toʻkis, fasoxtatli qahramon qiyofasini chizish uning iqtidoridin tashqari edi. Uning sarkash ruhi qalbi tubidan otilib chiqib, insoniy toʻlqinlanish va hayajonlanishning oxirgi chekida portlash hosil qilar, maydachuyda izohlarmi, yaxlit oʻtli hissiyotlarmi — ularning jami qoʻshilib, ham daxshatli, ham gʻaroyib va hangomavash manzaralarni yaratuvchi qudratli ifoda kuchiga aylanar edi. Devriyent salohiyatining kuchi mana shunda koʻrinardi».

Devriyent uchun obrazga kirishda koʻngil mayli (intuitsiya) asosiy vosita edi. Shoir Gofman «u oʻynayotgan qahramoniga butkul singib ketardi», deydi. U butun borligʻini sarflab, joʻshib oʻynardiki, qirol Lirni oʻynaganda, masalan, tanaffus chogʻida hushidan ketgan edi. Devriyentning eng sevimli dramaturgi Shekspir boʻlib, uning qahramonlariga xos favqulodda teran ruhiy kechinma va hissiyot joʻshqinligi aktyorni oʻziga rom etgan edi.

Sheylok aktyorning eng dovuqli rollaridan biri boʻldi. Devriyent Sheylokni qabih kimsa tarzida koʻrsatishdek anʼanaga qarshi oʻlaroq uni qasoskor, kuchli shaxs tarzida talqin etdi.

Shillerning «Qaroqchilar» asaridagi Frans Moor obrazi ham Devriyent tomonidan yangicha talqinda yaratildi. «Sochi tik koʻtarilgan, lunji va peshonasi boʻzargan, lablar qaltiraydi, soʻrrayib qolgan koʻzlari jovdiraydi, tizzalari qaltiraydi — Devriyent Fransi zohiran shu tarzda koʻrinar edi. Mashhur tush sahnasida,— deb davom ettiradi Gofman oʻz taassurotini,— zalda pashsha uchsa bilinar darajada jimlik choʻkar, tugagach, shivirlash, ogʻir xoʻrsinish, toʻsatdan qalbdan chiquvchi «oh» xitoblari eshitalardi. «U dahshatli

holatlarni jonlantirib xayolan tomoshabinlar ruxsorini ko'z oldiga keltirar, ularning hayajonlari ta'siri ostida toמידan 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'lardir. Romantik shoir Gofman romantik 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 haqqoniyliги bilan ko'zga tashlangan. Devriyent ma'lum ma'noda nemis sahnasida romantizmdan realizmga o'tish yo'lini belgilab berdi. Karl Zeydelman esa, shu realistik yo'nalishning markaziy siymosi sifatida ko'rindi.

ZEYDELMAN (1793–1843-y.)

Karl 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'anasini 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. By 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 tomondan, foyi 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 xalqning iblis haqidagi afsonaviy tasavvuriga 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 sujetlarga alohida e'tibor bilan qaralgan?

2. Kleyst nemis romantik dramasi 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 «Teatrdan teatr» usuli qo'llanilgan?

BESHINCHI BO'LIM

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

XIX asr oxiri — XX asr boshlarida G'arbiy Ovro'po teatri o'z tarixining murakkab va chigal davrlaridan birini boshdan kechirgan. XIX asrda yetakchi bo'lib kelgan romantizm va realizm o'rnini yangi, goho bir-biriga butkul zid oqimlar egallaydi.

Atoqli fransuz adibi va teatr nazariyachisi Emil Zolya ilmlarga yaqin tarzda naturalizm uslubining joriy etilishi g'oyasi bilan maydonga chiqdi. U san'atkorlarni voqelikka faol aralashishga, xalq hayotini aks ettirishga da'vat etdi.

Ibsen, Gaupman, Shou, Rollanlarning ijodida realizmning yangi qirralari ochilib, bu oqim bilan davrning boshqa uslubiy oqimlari orasida ko'p tomonlama bog'liqlik alomatlari ko'zga tashlanib boshladi. Bu davrda M. Meterlink ijodi misolida simbolizm yetakchi yo'nalishlardan biriga aylanadi.

Sahna san'ati sohasida «Meyningenchilar teatri», A. Antuanning «Erkin teatr»i misolida yangi rejissorlik san'atiga asos solingan bo'lsa, Sara Bernar, Mune-Syulli (Fransiya), E. Duze, T. Salvini (Italiya), Irving (Angliya), I. Kayns, S. Moissi (Germaniya) misolida turli oqimlarga mansub aktyorlarning yangi avlodi yetishib chiqdi. XX asrning ulkan sahna islohchisi M. Reynxardt Ovro'po rejissurasi taraqqiyotining yangi davrini belgilab berdi. Bu san'atkorlar o'z milliy sahna san'ati zaminida kamol topgan sahiy iste'dodlari bilan zamondoshlarining 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 aylangan naturalizm uslubi aynan Fransiyada o'zining tugal takomilini topadi. E. Zolyaning teatrni demokratlashtirish, dramaturgiyani 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), «Teatrda naturalizm» (1881) kabi maqolalari naturalizmning asosiy dasturiy risolalari bo'lib, ularda fransuz dramatik teatrining ahvoli keng yoritiladi, avvalo, repertuarni yangilash muammosi olg'a 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 chinakamiga tasvirlanishi lozim». «Bunday asarlarning kuchi kuzatuvning aniqligi, tahlilning teranligi, voqealarning 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 hisobladi; agar pyesada ayni hayot parchasi qad ko'targudek bo'lsa, bu o'z-o'zidan teatr tomoshaviyligiga urg'u beruvchi zamonaviy spektakl turidan voz kechishga olib keladi. Hayotni o'rganuvchi va iloji boricha uni oddiylicha 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'zgidan o'tkaziladi. Tereza Rakenning o'z erining do'stiga ishqiy tushib qolishi bilan diqqinapas 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 oshiqhlarning ruhiy xastalikka uchrab, vasvasaga tushishlari, so'ng halokatlari birma-bir va muttasil 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 Meterlink⁵ shimvolizm 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 hisobladilar. Meterlink o'z risolalarida, foni 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 estetikasida «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 bo'ladi, 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». Meterlinkning fikricha, odamlar asosiy narsalar haqida so'z ochmay, arzimmas, yuzaki narsalar haqida gapiradilar; negaki, so'z ko'pincha kishilarni sukunat vahimasiga tushishdan muhofaza qilib turadi.

«Dramatik asarda, - deydi u, — dastavval keraksiz tuyuluvchi soʻzlargina asosiy hisoblanadi. Dramaning joni shu soʻzlarda jamul-jamdir. Uzlüksiz davom etuvchi dialogga yondosh tarzda ortiqcha tuyuluvchi yana boshqa dialog mavjuddir». Bu yerda ichki muloqot koʻzda tutilmoqda.

Meterlinkning estetikasida aktyor muammosi ham eʼtiborli oʻrin olgan. Shartli ifoda tamoyilini roʻyobga chiqarish alohida ijro tarzini talab etadi. «Sahndan jonli mavjudodni chiqarib tashlab», uning oʻrniga ijrochi qoʻgʻirchoqni kiritish lozim, degan fikrni olgʻa surdi u. Uning birinchi pyesalar toʻplamini 1894-yili qoʻgʻirchoq teatriga moʻljallab nashr etilganligi bejiz emas. Lekin Meterlinkning yuqoridagi mulohazasi xomxayollikdan oʻzga narsa emas. Lekin bu mulohazaning maʼnosini poeziya qonuniyatini anglash, inson ruhiy hayotining tub-tubiga nazar tashlash ishtiyoqidan kelib chiqqanligi aniqdir. Dramaturg ilk pyesalarida avvalo oʻz nazariyasini qoidalarini amalda namoyon etishga harakat qildi. Bu haqda A.Blokoʻz taassurotlarini bayon etgan: «Meterlinkning Gʻarb dramaturgiyasi qahramonini oʻgʻirlab oldi, rosmana inson ovozi pichir-pichir, imo-ishoraga koʻchirdi, odamlarni erkin harakat, nur, havodan mahrum etib qoʻgʻirchoqqa aylantirdi. Lekin Meterlink shularni bajo keltirib, sokin bir tuynuk ochdiki, ichkarilikdan sanʼatning sof billur shirasi tomchilarining jarangi qulogʻimizga chalinib turadi».

Meterlinkning «Malikayi Malen» (1889), «Chaqirilmagan», «Soʻqirlar» (1891), «Ichkarida» (1894) va «Tentajilning oʻlimi» (1894) pyesalari shunday estetik qarashlar mahsuli sifatida tugʻilgan. Bu asarlarda Meterlink ijodining ilk davriga xos tarzda inson oʻjizligi va insoniyatning halokatga mahkumligi muammosi koʻtarilgan.

«Soʻqirlar» dramasida voqea oʻrmonga yigʻilgan soʻqirlar ahvolini tasvir etish bilan bogʻliq. Ayozli tun qoʻynida ular nimanidir kutishmoqda. Ularni boshliq rohib qoldirib ketgan. Ular rohibni kutishmoqda, rohib qaytishi kerak. Soʻqirlar rohibning oʻlgani va uning jasadi shu yerda ekanini bilishmaydi. Ular tasodifan jasadga turtinib ketishadi. Soʻqirlarni qoʻrquv dahshati qoplaydi, negaki ular qayerda turganlari, qayerga borish va nima qilish kerakligini bilmaydilar-da: rohibning oʻlimi bilan ularning yashashga boʻlgan ishonchi soʻngandek edi. Ojiz, gʻaribu benavo soʻqirlar tunning sirliligi jimirlashiga butun vujudlari bilan quloq tutadilar. Bola yigʻisi eshitiladi, uzoqdan asta kelayotgan qadam sharpalari quloqqa chalinadi. Soʻqirlarni 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 kabilari edi.

XX asrning boshlarida Meterlink dramaturgiyasining tabiati o'zgarib boshlaydi. 1903-yili yozilgan «Ko'k qush» ertagida Tiltil 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 nafosat olamini chizib berdi. Bu yerda ko'k qush baxt va nafosat timsoli tarzida namoyon bo'ladi.

1903-yili yozilgan «Avliyo Antoniy karomati» hajviy rivoyati burjua riyokorligini fosh etuvchi asar sifatida shuhrat topdi. Boyvuchcha 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, marhumani tiriltirishi mumkinligini aytadi. Lekin uning boyligiga ega bo'lish ilinjida turgan yaqinlari buni zinhor istamas, faqat xizmatkor qiz Virjiginiga marhumaning o'limidan astoydil qayg'uraganligi ma'lum bo'ladi.

1949-yili chop etilgan «Janna d'Ark» dramasi Meterlinkning so'nggi asari bo'lib qoldi... Unda dramaturg frantsuz xalqining fidoyi 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 orasida 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 birinchisi — «Valine'mat Lyudovik» 1897-yili yozilgan bo'lsa, «Robespe» degan so'nggisi 1938-yili yaratilgan.

Rollan teatrnı jamiyat hayotini aks ettiruvchi «jangovar qurol» deb atadi. Uning eng sara pyesalarida va ko'p jihatdan XX asr jahon 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-idrokiga ta'sir ko'rsatuvchi yirik shakldagi shoirona realistik san'at yaratish muammosini olg'a surdi. U yangi teatrnı «xalqning noni qatori tashvishiga sherik» bo'lishi lozimligini ta'kidladi.

Rollanning kitobi Fransiyada xalq teatri tamoyillarini shakllantirishda 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 umumlashmaga 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), «O'n to'rtinchi iyul» (1901) shunday dramalarning dastlabkilari edi. Fransiya inqilobi davrining ur-yiqlari, 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 qonqardoshlarning o'zaro qonli adovati, yakobinchilar qatag'oni, siyosiy 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 «O'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» dramasi 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» ki-tobida 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 rovida paydo bo'ladi.

Koklen ilk yirik roli bo'lmish Bomarshening «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 biri 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 gavdalantirilishi lozim, busiz san'at — san'at bo'lolmaydi. Bugina emas: bebo'yoq gavdalantirilgan 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, kichik tiyrak, g'uborsiz ko'zlari bilan tomoshabinga bir olam zavqshavq baxsh etuvchi edi. Uning san'ati tomoshabin qalbini larzaga solishga qaratilgan emas. U ijro mahoratining zargarona charxlanganligi, 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 shurga 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 rollarida yaqqolroq ifodalangan. Koklen aslzoda tomoshabinlar sar-

xushligi chekiga tushgan burjua teatri aktyori bo'lgani holda Molyer qahramonlariga xos hajviylik ruhi va izzatli jihatlarini o'chishga intilmadi. U Molyer hajviyasi o'rnini «qirg'oqqa sapchuvchi» sarhushlik bilan to'ldirdi va Molyer kulgisiga «armonli kechinma» sig'masligini amalda namoyish etishga intildi.

«Kulgili tannoqlar»dagi Maskaril Koklenning eng muvaffaqiyatli rollaridan biri bo'lgan. O'tkir kulgili holatlarga boy, xushchaqchaq 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 teatrlar 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 teatrlarining birinchi professional rejissori Andre Antuaning «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 rolida 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 tomonidan fransuz milliy sajjiyasi eng go'zal fazilatlarining ifodasi tarzida qabul qilindi. Qaroqchi-ritsar Ernani 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, sərbast,

jo'shqin, qat'iyatli, cho'rtkesar, mag'rur shahzoda tarzida ko'rindi. Iztirobli nolishlar unga yot, gumon, ikkilanish nimaligini bilmas, jasorat ko'rsatish naqadar mushkulligini xayoliga ham keltirmas edi. Uning muddaoi avvaldan tayinli: bu o'ldirilgan buzrukvori 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 si fashohatli sharq sivilizatsiyasining vakili, bahordir 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 ostin-ustun bo'lishi yoki ishonch 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 klassitsizmi dramasi ga 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 sahnasida o'ynagan. Edip aktyor talqinida o'ta fojeiy obraz tarzida dunyoga keldi. Mune-Syulli antik tragediyada o'ynar ekan, Edipni taqdir izmiga qul, qat'iyatsiz kishiga aylantirib yubormadi. Edip — Mune-Syulli taqdir hukmiga mardonavor qarshi bora oluvchi ulug'vor, mahobatli shaxs tarzida namoyon bo'ldi. Aktyorning inson ruhiyatiga kirish layoqati shu rolda borligini to'la-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 peshvoz 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 rolida sahnaga chiqqan. S. Bernarning san'ati g'oyaviy jihatdan cheklan-

gan 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 qalbini zabt eta olardi.

Sara Bernar «Komedi Fransez» teatrida Rasin va Volter tragediyalarida fojeiy rollarni zo'r mahorat bilan o'ynagan. Lekin uning fransuz teatrlarining 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 show-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 namoyish etish imkonini berdi. S. Bernar Hamlet rolini ellik uch yoshida o'ynagan. U fojeiy shahzodani Parij kiborlariga 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 qahramonining goh-goh ko'zida shahzodaning g'amkashli hissi o'rnida g'amzali hislar jilvalanuvchi fashatli 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 Komissarjevskayadek 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 davridan so'ng fransuz teatrlarining katta adabiyot bilan uzilib qolgan aloqasini qayta tikladi. U o'zining «Erkin teatr»ida L. Tolstoyning «Zulmat uyasi» (1888), Turgenevning «Oshga o'rtoq» (1890), Ibsenning «Arvohlar» (1890), «Yovvoyi o'rdak» (1891), Gaupmaning «To'quvchilar» (1893) kabi pyesalarini sahnaga qo'yadi.

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

Teatrning ijodiy yo'nalishi Tolstoyning «Zulmat uyasi» va Ibsenning «Arvohlar» asarlari talqinida keng namoyon bo'ldi. «Zulmat uyasi» qo'yilishidan avval asar yuzasidan qizg'in adabiy munozara o'tkazildi. Munozarada ishtirok etgan fransuz teatrlarining Ojye, Dyuma-o'g'il, Sardu kabi arboblari Tolstoy dramasi qayg'uli, zerikarli va sahnabop 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 zamondoshlardan 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 talab 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, mumtoz teatr tomoshalaridagidek suflerxona qarshisida emas, o'z chiroqlari, 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 aktyorni 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 foydalanishga 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 teatrnı 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 teatrnı yangilashda qanday ahamiyatga ega bo‘ldi?

2. M. Meterlink olg‘a surgan simbolizm timsoliy ifodalar orqali voqelikning ichki mohiyatini ochish usuli ekani; shu ma‘noda meterlinkcha «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 maftun etgan?

4. Mune-Syulli XIX asr oxiri va XX asr boshlari fransuz sahnasining 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 etilishini qanday sharhlay olasiz?

Sara Bernar go‘zal, maftunkor ijro san‘atining mohir namoyandasi ekani. S. Bernar Margarita Gote, Fedra va Hamlet rollarida.

5. A. Antuanning «Erkin teatr» orqali amalga oshirgan islohotlari fransuz sahnasida hayotiy haqqoniylik tamoyilini tasdiqlashda qanday ahamiyatga ega bo‘ldi? Antuanning teatrnı katta adabiyotga asoslanishi haqidagi talablari nimani anglatadi?

SKANDINAVIYA TEATRI

XIX asrning 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 jahon dramaturgiyasining eng ilg'or an'alariga suyanib, mudom boy Skandinaviya dramaturgiyasini yaratdilar, ular bu bilan jahon dramaturgiyasini yangi bosqichga olib chiqdilar.

Skandinaviya dramaturgiyasi, birinchi galda Norvegiya dramaturgiyasi, G'arbiy Ovro'poning yirik mamlakatlarida drama adabiyotining g'oyaviy va badiiy darajasi pasaya boshlagan paytda gullash bosqichiga kiradi. Bu Skandinaviya mamlakatlari tarixiy taraqqiyotining o'ziga xos xususiyatlari bilan belgilanardi. Bu mamlakatlarda iqtisodiy tizimning qayta qurilishi, sanoat va kapitalistik munosabatlarning 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'tkirlik, 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. Masalan, 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 realizm nuqtayi nazarlarini tasdiqlashda bevosita ishtirok etgan teatr arboblari ham edi. XIX asrning so'nggi o'n yilliklarida 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 teatrlarining asoschisi sifatida maydonga 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 Kristianiya (Oslo) milliy teatrida 1862-yilga qadar rejissor va dramaturg sifatida ijod qiladi. «Sevgi hango-masi» hajviy komediyasi yaratilib, hukmron doiralari 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 ruhda ijod namunalari 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 jildorlik, 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

alam 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 unsurlar 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 dramanaivlik tizimi adibning 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 boshlanadi. Er-xotinning bir-biriga parvonaliigi, bolalarning sevinchshodligi baxt ufurib turgan oila tasavvurini 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 ustidagi 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 yakun topadi. Bu ko'rgilikning sababi nimada edi?

No'ra erining og'ir xastaligi chog'ida undan yashirincha vekselga o'zi imzo chekib, shu pul hisobiga uni xorijda davolatib qaytib kelib, endi o'zicha o'sha qarzni to'lab yurardi. Xelmer tasarrufida bank xizmatchisi bo'lib ishlovchi Krogstad bu ishdan xabardor 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 riyokorlik, 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

yangi inson dunyoga keladi.

Adibning keyingi «Arvohlar» (1881) pyesasida ham ijtimoiy-psixologik drama yoʻnalishi davom ettirilgan. Unda ham baxdulqlik muammosi olgʻa surilgan. Asar gʻoyaviy-badiiy jihatdan «Qoʻgʻirchoq uy» pyesasiga yaqin boʻlsa-da, undagi tanqidiy ruh keskinroqdir. Agar Ibsen «Qoʻgʻirchoq uy»da oʻz insoniylik nafsoniyatini himoya qilishga qodir, murosasiz ayol qiyofasini chizgan boʻlsa, «Arvohlar»da buning ziddi oʻlaroq jurʻatsiz, mute ayolning musibatli taqdirini ifoda etgan.

Asar bosh qahramoni Alving xonim va uning eski oilaviy doʻsti rohib Manders oʻtmishni eslaydilar, bu sobiq oila boshligʻi mister Alvingning axloqsizligi bilan bogʻliq mashʻumona oʻtmish tarzida namoyon boʻladi.

Otasining taʼsiridan xoli oʻsgan Osvald ham bora-bora Alving xonim koʻz oʻngida xuddi otasidek axloqan tuban kimsa tarzida namoyon boʻla boradi.

Dramada irsiyat mavzusi kuchaya borib, oxiri Osvaldning halokati bilan nihoya topadi. Harom-xarish yashashning kasofati shu boʻldiki, Osvaldning yosh umri xazon boʻlibgina qolmadi, butun alvinglar xonadoni barbod boʻldi.

«Arvohlar» Ibsenning eng namunali ruhiy dramasi sanaladi. Unda voqealarning qisqa vaqt ichida va tor makon doirasida oʻtishi obrazlar ruhiyatini teran ochish va insoniy kechinmalarning shiddatkorlik bilan oʻsib borishiga olib keladi. Odatda, mumtoz pyesada koʻrinuvchi bu xususiyat pyesada oʻz tubdorligi, kayfiyat tarangligi, bahs usullari bilan oʻzaro qovushib, mazkur asarning yangicha psixologik va publitsistik drama tarzini olishiga sabab boʻladi.

«Arvohlar»dan soʻng, bir yil oʻtgach, 1882-yili Ibsenning «Xalq dushmani» degan dramasi yaratiladi. Bu yerda oilaviy mojarolar ijtimoiy muammolarni ochish manbasi tarzida tasvir etilmagan. Bu Ibsen ijodida ijtimoiy ziddiyatlarni jamiyat hayoti doirasida tadqiq etishga qaratilgan asardir.

Voqea Norvegiyaning janubidagi kichik bir kurort shaharchasida roʻy beradi. Bu shahar aholisining farovonligi shu kurortdan tushgan daromadga bogʻliq. Doktor Stokman kutilmaganda kurort suvining zararli bakteriyalar bilan bulgʻanganligini aytib, «ulkan daromad keltiruvchi bu shuhrati ketgan shifoxona» «oʻlat oʻrasi»dan oʻzga narsa emas, deb vahima koʻtaradi. Shaharning «davlatmand buzrukvorlari hamda shifoxonadan manfaatdor boshqa kishilar oʻzaro birlashib, olimga qarshi bosh koʻtaradilar.

Stokman «Biz erkin jamiyatda yashaymiz, erkin qatiyatli matbuot bo‘lib nahotki men tomonda turmas?» deya o‘zini haq deb turib oladi. Badkirdor turmush doktoring o‘y – mulohazalarini puchga chiqaradi: shahar hukmdorlari va shifoxona egalarning tazyiqi ostida o‘sha «erkin va qatiyatli matbuot» Stokman maqolasini chop etishdan bosh tortadi, cho‘ntaklari bo‘shab qolishidan cho‘chigan manfaatparas kimsalar olomoni – «yakmusht bo‘lgan» ko‘pchilik o‘z zarbasini doktoring o‘ziga qaratadi.

Ishdan quvilib matbuotda chiqish imkonidan mahrum etilgan Stokman nutq erkinligidan foydalanmoqchi bo‘ladi. U nutq so‘zlab shifobaxsh suvning zararli ekanini jamoatchilikka oshkor qilishi kerak edi.

Stokmanning so‘zlashiga yo‘l qo‘ymaydilar. Lekin unga yana ham dahshatliroq boshqa bir narsa ham ayon bo‘ladi: «Bizning bor ma‘naviy hayotiy chashmalarimiz zaharlangan, butun fuqarolik ijtimoiy hayotimiz yolg‘on – yashiq bilan bulg‘angan zamanga qurilgan ekanini angladim», deydi u.

Stokmanning jamiyat erkinligi borasidagi tasavvuri puch bo‘lib chiqadi. U adolatsiz va soxta muhitga qarshi urush ochadi. U ko‘pchilik hamisha haq degan tushunchadan voz kechib, ko‘pchilik hamisha nohaq degan fikrga keladi. Shundan u «eng kuchli inson – yakalanib qolgan inson», degan umidsiz xulosa chiqaradi.

«Xalq dushmani» asari badiiy jihatdan o‘sha paytda Ibsen ijodida ustuvor bo‘lgan psixologik drama turidan farqlanib turadi. Zamonaviy turmush tartibotini keng ko‘lamda tasvirlash muallifdan ishtirok etuvchilar sonini ko‘paytirish, ommaviy sahnalardan foydalanish, o‘rin birligi qoidalaridan voz kechishni talab etgan edi. Burjua demokratiyasini fosh etuvchi ushbu pyesada kulgili, mutoyibali sahnalarning bo‘lishi e‘tiborlidir. Bosh qahramon ham bundan mustasno emas. Ibsen doktor Stokmanni qahramon qilib emas, balki soddadil, to‘pori, amalda uquvsiz, odatda, bunga qaramay erk va haqiqat uchun kurashuvchi oddiy inson sifatida uning qiyofasini chizdi.

Asarda qo‘yilgan muammolarning o‘tkirliги adib nomining darhol keng shuhrat topishiga sabab bo‘ladi. Pyesa talash bo‘lib sotiladi. Yaqinda deyarli «xalq dushmani» deyish darajasida ayblangan yozuvchi asariga bu safar teatr ma‘murlari teatr eshiklarini keng ochib qo‘ydilar. Asar birinchi marta 1883-yili Xristianiyada qo‘yilib katta muvaffaqiyat qozondi. Ko‘p o‘tmay barcha Skandinaviya, shuningdek Germaniya va Angliya teatrlari sahnalaridan joy oldi. Stokman roli K.S.Stanislavskiyning eng e‘tiborli rollaridan

bo'lib qoldi.

1884-yili Isbenning ijtimoiy drámalari turkumidan so'nggi namunasi bo'lmish «Yovvoyi 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 avvalgidek zamonaviy jamiyat hayotini haqqoniy aks ettirib, insonparvarlik ideallarini himoya qilib chiqadi. Lekin shu davrda yozilgan «Rosmersxolm» (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 tamoyillarining 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, volidai muhtaramasining erta olamdan o'tishi uning ijodida oila, nikoh kabi mavzularning 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 qarashlarini o'zining tajribaviy «Intim - dilkusho teatri» (1907–1910)da amalga oshirishga harakat qiladi. Bu teatrdas asosan adibning o'z asarlari qo'yilgan. Teatning kam sonli tomoshabinlarga mo'ljallanganligi xonaki sahnada qahramonlarning eng nozik ichki kechinmalarini ifodalash imkonini berdi.

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

«**Ota**» pyesasida zobit qizini ona hukmidan qutqarib, o'z tarbiyasiga 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 «**Freken Yuliya**» (1888) pyesasida o'z malayi, bilan ishqiy aloqaga kirib o'zini nobud qilgan grafinya tarixi haqida hikoya qilgan. Dramaturgni Yuliyani fojiga olib kelgan sabablar qiziqtirgan edi. Grafinya Yuliya «zodagonlik» martabasida o'zini uncha erkin his etolmaydi, lekin ayni chog'da «kuyi» pog'ona ham unga yot. Malay Jan hushbichim, aqli, vaziyatga qarab moslashishga 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 xojasi 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 hayotiga 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 gavidalanadilar.

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 simvolistik va xonaki dramalar tashkil etadi. Mazkur asarlarda hayotning beburdligi, taqdir hukmining qudratligi 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 nigoh tashlashga urinadi. 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? «Arvohlar» nega yorqin ko‘ringan psixologik drama, deya ta‘riflanadi, shuni sharhlay olasizmi? Unda Osvaldning o‘limi nimani anglatadi?

3. Stringberg dramaturgiyasi xususiyatlari haqida nima deya olasiz? Sved dramaturgiyasida Stringberg 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. Italyan sahnasining ulug‘ san‘atkorlari — Ernesto Rossi, Tommazo Salvini shu maktabning munosib sohiblari edilar. Yangi tarixiy sharoitda bu maktab

an'analarni daho san'atkor Eleonora Duze davom ettirdi va rivojlantirdi.

ERNESTO ROSSI (1827–1896-y.)

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

«Artist bor ehtirosini namoyish eta olsin, — der edi u, — buning uchun u o'tkir hissiyotli va idrokli bo'lishi kerak, lekin o'z san'atini, shu ehtirosni aql-idrok tizgini doirasida namoyon etishi kerak», «Rossi his-tuyg'ularining mantiqiyliги bilan hayratlanarli 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 berardi: 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 butun 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.)

Tommaso 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-ehtirosi, fe'l-atvorlarini teran va haqqoniy ifodalash bilan tomoshabinlarni hayratga soldi. Salvini san'atiga xos realizm tamoyillari 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 Otellosining tashqi qiyofasi uning mardonavor va nurli qalbi bilan ajib mushtaraklik kasb etgan edi. Tashqi maftunkorlik, mardonavor oddiylik, ifodali ta'sirchan qiyofa, manzarali turish holatlari qo'l harakatlari bilan uyg'unlashib ketgan edi.

Salvini Otellosi yoriga bo'lgan ishonchi barbod bo'lgach, hadsiz 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 tanqidchilardan A. Grigorev.

Salvini ulkan tabiiy iste'dod egasi bo'lgani holda o'ta mehnatkashligi bilan ham ajralib turgan. Uning fikricha, rol ustida ishlash hech qachon to'xtamay, uzluksiz davom etishi kerak. U rolni yetiltirishda 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 doimiy 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'ranganlar» asarida Kazetta, 14 yoshida Julyetta rollarida ko'ringan. Duzening fojeiy san'ati, asosan, zamonaviy hamda xori-

jiy 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 («Arvothlar»), 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'ishlansa, 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 og'riqlaru riyokorliklarni 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 mazmunan ko'lamdorligini toraytirib qo'ymadi. «Eleonora Duze sahnada hamisha o'zi qanday bo'lsa, shu tarzda ko'rinaradi; 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 biri.

Davr ruhini ifodalashga bo'lgan kuchli ehtiyoj Duzeni Dyuma-o'g'il, Sardu pyesalariga murojaat etishga majbur qiladi. Ushbu pyesanaavislarning 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'ishlansa, 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 og'riqlaru riyokorliklarni ochish muhim edi. Har bir obrazdan Duze shaxsi, uning barkamol ichki ma'naviy olami yaqqol ko'rinib turar, lekin ayni paytda uning rollari shu qadar turlicha ediki, ularda san'atkorning o'zini-o'zi tak-

rorlashi haqida soʻz ochishga oʻrin qolmas edi.

Nutqiy ifodaning rang-barangligi, yuz-koʻz mimikasi va ayniqsa qoʻllar jilodorligi, Duzening eng sevimli ifodaviy omillari hisoblangan. Inson qalbi borligʻini toʻlaligicha namoyon etish niyatida u pardoz (grim)dan voz kechadi.

Duze sanʼatining jahoniy shon-shuhrati bu sanʼatning samimiyligi, kishi qalbini rom etuvchi oʻtli his-kechinmalarga boyligi bilan belgilanar edi. Aktrisa sanʼatining shu jihati u Rossiyada oʻtkazgan gastrollari (1891, 1892, 1908) chogʻida tomoshabinlarni va tanqidchilar tomonidan qizgʻin olqishlar bilan kutib olingan. «Duze ital-yan tilida ruschasiga oʻynardi», deb yozgan edi tanqidchilardan biri. Sanʼatining rus madaniyatiga yaqinligini uning oʻziga ham eʼtirof etgandi. 1905-yili u Parijdagi «Ijod» teatrida rejissor Lyuny Po talqinida Gorkiyning «Tubanlikda» asarida Vasilisa rolini oʻynaydi.

Duze Sara Bernarga zamondosh boʻlib, ikkovi deyarli bir xil rollarni ijro etishgan. Oʻsha davr teatr adabiyotini bu ikki ulugʻ isteʼdod egasining sanʼatiga doir bahs, izohsiz tasavvur qilib boʻlmaydi. Shubhasiz, bu raqobat italyan sanʼatkori foydasiga hal boʻldi. Italyan aktrisasining hayratomuz insoniy sanʼati Sara Bernarning zohiran jilodor, lekin bir qadar haroratsiz mahoratidan ustun kelishi tabiiy edi.

Sahnada ilk paydo boʻlishidayoq Margarita — Duze alohidaligi bilan koʻzga tashlanib turardi: odmi, burama koʻylakli, bir dasta binafsha tutgan qoʻllari koʻkragigacha koʻtarilgan, sochlari ortiga turmak qilib bogʻlangan, qomatdor, nozik nihol bu dilbar juvonning rangsiz yuzi, «katta-katta ich-ichiga tushib ketgan qop-qora ajib koʻzlari, koʻrimsiz qovogʻi uning xorgʻin, mushtiparfigini koʻz-koʻz qilib turardi». Mehmonlar davrasida Margarita begonadek, oʻz qalbi dardi bilan yashayotgandek edi. Nogihonda vujudini qoplagan sevgi qizgʻin yuzi, yengil harakatlari, dadil ovozida sezilib turardi. Lekin baxtga boʻlgan ishonchsizlik tuygʻusi gʻamkash, maʼsuma koʻzlarida aks etardi.

Mana, quturgan jazmani najottalab maʼshuqani taʼnalarga koʻmib tashlaydi. Duze qandaydir yolvorish hissi bilan tomoshabinga yuzlanadi. Uning koʻzlarida ajablanish, umidsizlik alomatleri dahshat hislari bilan qorishib ketgandek tuyiladi. Duze talqinida Margaritaning oʻlimi oʻzining haqqoniyligi bilan hayratlanarli chiqqan. Sara Bernar shu holatni juda qiziq, yaʼni birlini bukmay orqaga tik yiqilish bilan namoyish etib, tomoshabinlarning gulduros olqishlariga sazovor boʻldi. Duze Margaritasi sezilarsiz jon beradi: uning umri oxista soʻnib boradi, tomoshabinning koʻz

o'ngida sevgiga tashna o'tli yurak urishdan to'xtaydi: Margarita - Duze Dyuvalling yelkasiga boshini qo'rganicha kursida o'tirib, biron 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 tomoshabinring ko'z o'ngida «to'rg'ay»dan «olmaxon»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 kamsuqum va ma'suma ayollar timsoli gavdalandi. Duze inson qalbining tub-tubiga kirish, ruhiy ulug'vorlik, qalb saxovatini namoyon etishda kamdan-kam uchrovchi iste'dod egasi edi. Duze san'ati zinhor umidsizlik va tushkunlik ifodasi bo'lgan emas. Bu ruhiy erkinlik shukuhini ulug'lab, beshafqat, qabihona yashash tarzidan qutulishga 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 simvolizmdan 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 tamoyillari 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 yilliklarida 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 tanqidchiligi 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 kinoya bilan Londonga yo'l 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 muhosasa 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 uylari» (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 surilgan. «Bo'ydoq uylari» pyesasidagi chayqovchi Sartorius, uning gumashtasi Likchiz va zodagon naslining arzandasi Trench o'zaro kelishib, tashlandiq kulbalarda yashovchi kishilar mablag'i hisobiga

bo'yishni 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, shunday harakatga yo'l qo'ygan barcha fuqarolarni qoralaydi.

B. Shou «yoqimli pyesalar» deb atalgan «Inson va qurol» (1894), «Kandida» (1895), «Taqdir xohishi» (1895) va «Omon bo'lsak ko'ramiz» (1896) turkum pyesalarida muallif zamondoshlarining insoniylikka daxlsiz o'y-intilishlari ustidan kuladi. «Shaytonning shogirdi» (1897) hamda «Sezar va Kleopatra» (1898) tarixiy 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 asarlaridan biri «Pigmalion» (1913) pyesasini yaratadi. Bu «Sohibjamol Galateya» yaratib, unga ishq tushib, shu ishq tufayli unga jon kiritgan haykaltarosh Pigmalion haqidagi rivoyatning zamonaviy nusxasi edi. «Sohibjamol Galateya»ga aylangan londonlik gulchi qiz Eliza va uning otasi Alfred haqidagi bu asarga avval drama teatrlari, keyin musiqiy teatrlar (kompozitor F. Lou tomonidan «Mening dilbar sohibjamolim» musiqali komediyasi yaratilgan) uzoq sahnaviy umr ato etdi.

1894-yildan Shou o'zi yozgan aksariyat asarlaridan o'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 sevgisini ko'rsatishni keskin man etgan. Sababi bu Shouning badiiy uslubiga 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 xulosaga 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 fojiaiviy 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 namunalardan biriga aylandi. Jannani to'la ma'noda xalq qahramoni deyish mumkin. «Men yer farzandiman, shu yerda mehnat qilib, kuch-quvvat 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 qahrni 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 salafilaridan Shekspir va Shiller, Volter va Mark Tvenlarga nisbatan munozara tarzida yozgan. Uning Jannasi mutaassibona dindorlikdan 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 kesatiqqa 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 hol. «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 munosib 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 siyosiy dolzarb masalalarga qaratildi. U shu yillari yozilgan «Olma yuklangan arava» (1929), «Achchiq, lekin haqiqat» (1931) va «Jeneva» (1938) degan uch siyosiy komediyasini «siyosiy g'aroyibotlar» deb ataydi.

«Olma yuklangan arava» pyesasida Shou fashizm qarshisida uni o'chib qolgan beqaror demokratiyani beshavqat fosh etadi. Angliyaning AQSHga iqtisodiy qaramligini ko'rsatadi. «Jeneva» pyesasida Batler, Bombardoni, Flando degan to'qima nomlar bilan murdor fashist siyosatchilari ustidan xalqaro sud jarayonini boshlaydi, tajovuskorlar yurishiga to'siq qo'yolmagan davlat rahnamolarini 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. Momaqaldiroq gumburi eshitilmaydi, chaqmoq chaqini ko'rinmaydi, osmon ham ostin-ustun bo'lmaydi. Biroq odamlar guruh-guruh bo'lib yoki bitta-bitta g'oyib bo'laveradi. London birjasi yopiq, jamoalar palatasida jog' ham yo'q. professor o'qituvchilar ma'ruza o'qiyotib misoli parlangandek 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 kurashuvchi 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 lozimligini vasiyat qilib qoldirdi. «Yoshlar urush qurboniga aylanmasunlar», 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 hol uning ijodi kamyob san'at hodisasiga aylanishiga sabab bo'ldi.

Irlandiya taniqli jarroh oilasida tug'ilgan Oskar Uayld Oksford 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 zavqbxsh, so'zamol, fahm-zakovati o'tkir kishi edi. Shu xislatlari tufayli 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'analari davom ettirdi.

Uayld ingliz faylasufi va san'atshunosi Jon Reskin hamda go'zallikni ulug'lagan 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 burjuva 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 sehrlil 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 Hamletning kashfiyoti, 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.

«Yolgʻonning zavol topishi» (1891) essesda Uayld sanʼatda yolgʻon-yashning taʼsir qudrati haqida yozib, har bir sanʼatkor bu neʼmatdan bebahra qolmasligini uqtiradi. «Axloqiy yoki axloqsiz kitoblar boʻlmaydi, faqat yaxshi yozilgan yoki yomon yozilgan kitoblarga boʻladi, xolos. Tamom-vassalom».

Uayldning oʻzi bu qoidalarga rioya qila oldimi? Yoʻq, albatta. «Ulugʻ nafosatparast» hamisha ham oʻz qoidalariga oʻzi amal qila olmadi. Bunga uning yuz yildirki jahon teatrlari sahnalaridan hamon tushmay kelayotgan pyesalari misol boʻlishi mumkin.

Uayld dramaturg sifatida 1890-yillardan dovrugʻ tarata boshlaydi. Uning komediyalari ketma-ket yaratilib, darhol sahna yuzini koʻra boshlagan.

Uayld maʼlum maʼnoda ingliz xonaki pyesa anʼanalarini davom ettirgan boʻlib, uning asarlarida xazin dramaning yigʻloqilik ohanglari ham jilvalanib turadi. Uning qahramonlari nomi ulugʻ, martabasi baland zodagon zotlardir. Bularda voqealar serviqor mehmonxonalaru soʻlim chorbogʻlar (villalar)da oʻtadi. Bular oʻsha davrda odat tusiga kirgan oilaviy xiyonatlar, jazmanlari tashlab ketgan qiz-juvonlar, beva qolgan ona va otasiz goʻdaklar haqidagi mashmashalardan oʻzgacha emas. Lekin Uayld bu voqealarga oʻzgacha ohang baxshida etdi: dramaturg oʻz qahramonlarining toʻralarcha zavqbxsh yurish-turishlari, zohiriy lazzatli yashash tarzi ostida pinhon tutilgan badxulqlik illatlarini istehzo va qochirimlar koʻmagida ochib tashlaydi. U qorishiq hislarni jonlantirishda gʻaroyib, turfa zid holatlar yaratish usulini amalga kiritdi. «Uindermir xonimning yelpigʻichi yoki Batartib ayol haqida pyesa» (1892) komediyasida eri va goʻdak qizalogʻini tashlab, jazmani bilan qochib ketgan Erlin xonim haqida hikoya qilingan. Qizigʻi shundaki, yomonotliqqa chiqqan bu juvon oʻzgarlar deya shaxsiy huzur-halovatidan voz kecha oluvchi eng pokdomon, mehrshafqatli ayol boʻlib chiqadi.

«Eʼtiborga nomunosib ayol» (1893) pyesasida toʻralarcha bepisandlik bilan «chiqit»ga chiqarilgan Arbetnot xonim aslida hurmatga loyiq edi, lekin uni yoʻldan urgan, el-yurt koʻz oʻngida moʻtabar hisoblangan zodagon yigit esa, bir pulga arzimasa kimsa ekani ochib tashlanadi.

«Ermisan-er» (1895) komediyasining nomidan ham uning piching asosiga qurilganligi sezilib turadi. Pyesada davlat sirini sotib boylik va martaba orttirgan siyosiy arbob xususida soʻz boradi. Arbobning hurmacha qilgʻidan bexabar xotini va jamoatchilik uni oʻzgalarga oʻrnak boʻladigan zot deb biladilar. Qizigʻi shundaki, muallif «namunali er» Robert Chilterni qoralamaydi, zero u ya-

shayotgan jamiyatda dovrug' va martaba egasi bo'lmoq uchun bundan o'zgacha yo'l tutib bo'lmasdi.

Uayld ingliz adabiyotida benazir uslubsoz ustalardan biri bo'lgan. Inson fe'l-atvorini ifodalashda unga ikki-uch jumla kifoya edi. Uning «Jiddiy bo'lish qanchalik yaxshi» (1895) quvnoq komediyasi serzavq tasvir, lavhalarga boyligi bilan e'tiborlidir. Hayot noxushliklaridan butkul holi bo'lgan bu komediyada o'tkir dialoglar orqali serzavq lavhalardan yana ham serfayz lavhalar tug'ilib, turfa manzaralar yaratilgan edi.

Bazmi jamshid, fasohatli suhbatu ishqiy uchrashuvlar, shohona ballar zodagonlar yashash tarzining ajralmas qismi bo'lgan. Uayldning har bir komediyasida shunday bayramona hayot manzarasi u yoki bu shaklda piching, istehzo pardasiga o'ralgan holda o'z ifodasini topgan. Shu jihatlariga qaramay, Uayld komediyalari yozib tugallanishi bilanoq sahnadan o'rin olar, o'sha zoti oliylar ta-baqasining o'zi tomonidan zavq-shavq bilan kutib olinar edi.

1893-yili Uayld dramaturgiyasidan alohida o'rin olgan pyesa dunyoga keladi. Bu «Injil» voqealaridan olingan Yahyo payg'ambar (pyesada Iokanaan deb olingan)ning o'limi haqida fransuz tilida bitilgan bir pardali «Salomeya» dramasi edi. Muallif rivoyatga o'zicha erkin tarzda yondashgan. Pyesada Yahudiy malikasi Salomeya sevgi, hirs-havas ramzi misolida namoyon bo'lgani holda payg'ambar Iokanaan o'lim va zohidlik ramzi yanglig' gavdalangan. Asarning boshidanoq vahima va tahlika ruhi jo'shib turadi: har kishi o'zini bostirib kelayotgan dahshatli voqealar qarshisida turgandek his etadi.

Shoh Xirod, Salomeya bir o'yin tushib bersa, istagan xohishini ado etajagini aytadi. Salomeya esa ishq tushib qolgan Iokanaan-ning boshi keltirilishini so'raydi. Iokanaaning barkashga solingan boshini keltiradilar. Malika payg'ambarning labidan bo'sa olib, ichgan qasamini ado etadi. Salomeyani ishq ehtirosi, Iokanaan qahr-g'azab tuyg'usi shu qadar ko'r va kar qilib qo'yganki, ular yorug' olamni hol-jonini o'ziga rom etib olgan ana shu hislarsiz qabul qilolmaydilar; Xirod qo'rquv dahshatidan joni bo'g'ziga tiqilayotgan kabi xotini Xirodiya qalbini egallab olgan qasoskorlik alamidan faryod chekadi. «Salomeya» pyesasida oynning sarg'ish nuri yana ham mash'umona ko'rinish hosil etuvchi zulumat olami hukmronki, uni aql-idrok emas, dahshatli xohish-ehtiroslar boshqaradi, sevgi va o'lim, hirsu havas va shafqatsizlik bir-biriga qo'shilib ketadi. «Salomeya» pyesasi Uayldning simbolizm yo'lida qalam tebratganligi qatori real borliqdan ham uzoqlashganligini ko'rsatadi. Uning Salomeya vujudini qoplagan dahshatli ehtiros va

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

Genri Irving (1838–1905) ingliz sahnasining sehrGAR san'atkorlaridan biri edi. U XIX asrning oxirida London teatr hayotining markaziga aylangan «Litseum» teatriga chorak asr davomida rahbarlik 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», jozibador ediki, asti qo'yaverasiz», deya eslagan edi Ellen Terri.

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

Irving «Litseum» teatrida Shekspir asarlarini «ashyoviy naturalizm» deb ataluvchi usulda sahnalashtirdi. Uning spektakllari serhasham 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 atoqli ingliz musavvirilaridan Peri — Jons, Alma — Tadema bezadilar.

Irvingning rejissorligi ko'proq o'zi va u bilan sheriklashib rol o'ynovchi 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 qiziqirmadi. Shu hol tanqidchilikda «Irvingga qarshi kurash» avj olishi sabab bo'ladi. B.Shou shu kurashning ilhomchisi sifatida maydonga chiqib, o'zining bir qadar bo'rttirib yozilgan maqolalarida «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 oʻzini koʻrsatdi. U insonning eng nozik qalb tugʻyonlarini ifoda etishga qodir sanʼatkor edi. Uning talqinida «Venetsiya savdogari» asaridagi Porsiya «sharofatli va koʻhli, goʻzal va oqila, vafodor va dono qiz tarzida gavdalanadi. Terrining Ofeliyasi saroy muhiti siquvida oʻzini Hamlet misoli yolgʻiz va betayanch his etuvchi malohatli qiz timso-lida namoyon boʻldi. Aktrisaning Kordeliyasi va Dezdemonasi qal-ban shijoatkor, ruhan kuchli qahramonlar edi. Makbet xonim Terri talqinida erini ziyod darajada sevishi tufayli jinoyatga qoʻl uradi.

Gordon Kreg aktrisaning shaxsiy jozibasini taʼriflab, shunday degan edi: «U yakka-yolgʻiz roli — oʻzini oʻzi oʻynaydi; agar u oʻzini rolda topolmasa, uni oʻynayolmasdi; rol yuzlab oʻynalganda ham oʻzini oʻzi takrorlamasdi, Shekspir daraxt, zamin, havo boʻlgani holda, u har safar shu daraxtning shox-shabbasi va nur oʻyini yangligʻ yana uning oʻzi namoyon boʻlardi». «U zamona xotin-qizlarining eng komilasi, alohida oʻziga xoslarning alohidasi», deb yozgan edi B. Shou Terri haqida.

Gordon Kreg (1872–1966) — rejissor, teatr musavviri, teatr nazariyachisi sifatida tanilgan yirik sanʼatkor edi. U Ellen Terrining oʻgʻli boʻlganidan «Litseum» teatrida aktyor sifatida ilk ijodini boshlab, soʻng oʻz qarashi va yoʻliga ega rejissor sifatida shakllanadi.

Irving va Terri Kregning chinakam muhibiga aylanti-radilar. Lekin Kreg chakana teatr muhibi emas edi. U teatrga antik zamonda boʻlganidek, bayramona shukuh va maktablik martabasini qaytarish ezgu niyati bilan yashadi. Stanislavskiy, Reinhardt, Mey-erxold singari kreg ham ishni tijorat dardiga muhtalo boʻlgan bur-juacha teatrni inkor etishdan boshladi. Keyinroq u butun zamonaviy teatr tizimi yaroqsiz, degan xulosaga kelib, oʻz shaxsiy teatrini barpo etishga harakat qildi.

Kregning estetik dasturi koʻp jihatdan D.Reskin va nafosatchi ras-somlar yoʻriqlariga yaqin edi. U ham Uayld singari nafosat oshif-talarining goʻzallik haqida qoidalarini qabul qiladi. Nafosatchilar ijodida goʻzallik hayotda uchrovchi badbinlik, tubanlikdan ajratilgan holda oʻzicha alohida sanʼat olamiga aylantirildi. Shu sababli Kreg oliy ezgulik qadriyatlarini unutib, tirikchilik dardida koʻngil ochish vosita-siga aylangan teatrga qarshi kurash ochdi, eski teatr tizimini barbod etish va yangi teatr yaratish kuyiga tushdi.

Teatrni tubdan isloh qilish zarur edi. Koʻpchilik teatr arboblari shu fikrda edilar. Kreg oʻz maqola va kitoblarida burjuacha teatr tartiboti yaroqsizligini asosli tarzda ochib tashladi. Lekin Kregning

o'z teatri yo'q edi. U o'z atrofiga hamfikrlar guruhini yig'olmadi. U Angliyada ishlab, so'ng boshqa Ovro'po mamlakatlarini kezib, bor - yo'g'i o'nta spektakl qo'ydi. Shu paytda «omadsiz Kreg» degan afsona tug'ildi. Lekin Kreg teatr nazariyasini ko'p yangi fikr-mulohazalar bilan boyitdi, rejissura va sahna bezagi sahasiga sezilarli hissa qo'shdi. Uning ko'pgina kashfiyotlari XX asr teatriga muhim ulush bo'lib qo'shildi.

Kregni ulkan falsafiy va estetik muammolar qiziqirdi. U olamni mayda-chuyda izoh, chala-chulpa rang, unlar bilan anglab bo'lmas yaxlit va yagona xilqat deb tushundi. Uni Shekspir asarlarining ko'lamdorligi, ulug'vorligi va yaxlitligi maftun etganligi, doimo shu asarlarga murojaat etganligining sababi ham ana shunda. Kreg estetikasida go'zallik tushunchasi yaxlitlik va butunlik tushunchasi bilan mushtarak tarzda keladi. Uning fikricha, «muvozanat» mukammalligi shu go'zallikda jamul-jamdir. «Go'zallik shu qadar keng ma'noli tushunchaki, - deydi Kreg, — u muvozanat mukammalligidan tashqari narsalarni ham o'z ichiga oladi. Unda xunuk, noxushlikning ham o'z o'rni bor, lekin chala-chulpa narsalar unga mutlaqo yotdir».

U spektaklda, avvalo, rejissura, aktyor ijrochiligi va makoniy yechim borasida mushtaraklik va yaxlitlik bo'lishi qoidalarini olg'a surdi.

Spektakl mayda — chuyda izoh va tasvirlardan xoli bo'lgandagina yaxlit, bir butun badiiy timsolga aylanadi; spektaklda aktyor o'z jismining bir qismi misol singib, uyg'un tarzda harakat qilishiga asoslangan bir jinsli makon bo'lishi lozim, deb hisobladi Kreg. Biroq teatrdagi chizma bezaklarga asoslanganda, bunday bir jinsli makoniy muhit yaratish mumkinmi? Bezatilgan ko'rinishlar bilan uch o'lchamli inson tanasi orasida qanday mutanosiblik yaratish mumkin?

Kreg odatdagi sahnaviy makon yaratish usulidan voz kechib, dekoratsiya o'rnida me'moriy inshootlar asoslangan antik teatrninamuna qilib olishni taklif etdi.

Sahnaviy makon islohi masalasi Gordon Kreg nazariyasining eng muhim jihatlaridan birini tashkil etadi. U sahnada birinchi galda me'moriy inshootni tiklash, yassi bezakni hajmdor ko'rinishga aylantirishga intildi. Shu zaylda sahnada harakatga keltirib, voqea tarzi o'zgartiriladigan turli shaklli me'moriy qurilma — shirma (to'siq — parda) ifoda usuli maydonga keldi. Shunday qilib, sahnaviy makon spektaklning ajralmas tarkibiy qismiga, ya'ni Kreg ijodining asosiy mavzularidan insonning olamga munosabati mavzusini ochuvchi ifoda omiliga aylandi. Boshqacha aytganda, Kregning tomoshabin olamni yaxlit va yagona hilqat tarzida qabul

qilishi kerak, degan qoidasi shu tarzda amalga oshirildi.

Kreg o'zining 1911-yili nashr etilgan «Teatr san'ati» kitobida musavvir eskiz ustida ishlar ekan, u «avvalo, shoir fikriga hamohang bo'lib», voqea o'rnini topishi kerak, deb yozgan edi. Ko'kka cho'zilgan to'g'ri burchakli qurilma, tutash kublar tizimi, oxiri yo'q yo'laklar, zinapoyalar, bir-biriga tutash o'tish joylari — Kreg olam qiyofasini shu tarzda gavdalantirdi. Bu yerda na osmonu falak va na ochiq maydon mavjud. Hatto, voqea sodir bo'ladigan usti ochiq joylarda ham manzara faqat me'moriy ko'rinishlar orqali ifodalangani. Kreg, musavvir ham rejissor kabi tabiat borlig'iga taqlid qilmasligi kerak, balki tabiatda ko'rgan-kechirganlarini badiiy asar tarzida yangichasiga jonlantirishi lozim, deb hisobladi.

Kreg sahnaviy makon islohiga kirisharkan, musavvir va rejissor bir shaxs misolida namoyon bo'lishi kerak, degan xulosaga keladi. U bir spektaklning bir necha yaratuvchisi bo'lmazligi kerak, deydi.

Kreg teatri — bu rejissor teatridir. Pyesa muallifidan boshlab aktyorgacha hamma shu rejissor mo'ljali ro'yobga chiqarishi kerak. Kreg shu shartlar bajarilgandagina bir butun, yaxlit spektakl, chinakam san'at asarini yaratish mumkin degan fikrga keldi. «Barcha ifoda omillarni uyg'unlashtirishdek rejissor intilishi astoydil qabul qilinib, amalga oshirilmas ekan, yuqori samaraga erishishi mumkin emas» deb yozdi Kreg o'z kitobida. Kreg o'zi qo'ygan spektakl bezagi eskizini doimo o'zi chizgan.

Makoniyl yechim masalasi Kreg spektakllarida birinchi darajali ahamiyatga molik masaladir. U ko'p marta ta'kidlaganidek teatr — bu avvalo tomoshabin demakdir. «Tomosha, - deb yozdi u, — bu tomoshabin qalbiga yo'naltirgan shunday yaxlit, jo'shqin taassurotlar hosil qilishki, u qalam ahlining zahmatli mehnati bilan yaralgan narsani yana ham boyitishi va kuchaytirishi lozim». Demak, rejissorning niyati, spektaklning umumiy konsepsiyasi dekoratsiya orqali ifodalangani. Spektakl bezagi Kreg nazarida pyesa g'oyasini qurish orqali aks ettirish demakdir. Kregning asarini sahnalashtirish bo'yicha olg'a surgan talablari XX asr boshlarida favqulotda yangilik tarzida qabulqilingan. U o'zining 1900-yillarda yozilgan maqolalarida sahna bezakchiligi hodisasini nazariyl tahlil etib beradi.

Asar mohiyatini aktyordan ko'ra ko'proq ko'rinishlar orqali ochish Kreg spektakllarining asosiy xususiyatiga aylanadi. Shu tufayli uning spektakllarida nur va rang ifodalari alohida ko'zga tashlanuvchi omil hisoblanadi. Nur, xatti-harakat makoniyl yechim silsilasida spektakl timsolini yaratishda yetakchi unsurlik vazifasini ado etadi. Nur — yog'du tuslanishlari bezakning zarur qismlarini alohida-alohida ajratib

ko'rsatar, parda peshtoqiga tushar, sahnada goh yalpi-yassi, goh turli shakllar orqali sirli muhit olamini xosil qilardi. Kreg o'ziga xosliklarni ifodalashda simbolistlar ta'limi va amaliyotiga asoslandi.

Kregning fikricha, ba'zan yorqin va zavqbxash, ba'zan qora, motamsaro rang muayyan sahnaviy kayfiyat yohut spektaklning 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 aybladilar. Lekin uning teatri avvalo rejissura teatri ekanligini unutmashlik kerak.

Kreg aktyorlik ijodi muammosiga ko'p e'tibor bergan. Umuman olganda, Kreg tasavvur maktabi tarafdori edi. U o'zini simbolist 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 holatda 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 namoyishchisiga 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'lsa-da, uni biron-bir ingliz teatri taklif etmaydi. G. Kregning ijodi turlicha nuqtayi nazardan 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 — paradoks xususiyatga egaligi nimada ko'rinadi?

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

3. Gordon Kreg rejissor, musavvir va teatr nazariyachisi sifatida sahnada hayot voqeeligini aks ettirishda qanday yo'l tutdi? Nega u go'zallik va makoniy ifoda muammosiga alohida diqqat-e'tibor qarata?

gan? 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, simbolizm, impressionizm yo'nalishlarida rivojlanadi. Dramaturgiya ayniqsa keng ravnaq topadi.

Gerxardt Gaupzman 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 shunday hodisalardan edi.

GERXARDT GAUPTMAN (1862–1946-y.)

Gerxardt Gaupzman ikki asr oralig'ida san'at olamida paydo bo'lgan turli yo'nalishlarga daxldor, favqulodda ko'p qirrali ijod sohibi sifatida maydonga chiqdi. Gaupzman dastlab naturalizm, so'ng simbolizm va neoromantizm yo'nalishlarini o'tib, oxiri qat'iy an realistik ijod yo'lini tanlab oladi.

Gaupzman «Tong oldida» (1889) degan birinchi pyesasidayoq o'zini ashaddiy naturalist sifatida ko'rsatadi. Pyesa avvalida asosiy hisoblangan ijtimoiy noboplik mavzusi oxiri chetga surilib, uning o'rni 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 latofatidan 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 sajjalarining yorqinligi, qalb og'riqlari, dilga uriluvchi mayin bahoriy kayfiyat — bularning jami «G'ariblar» asari yangi usul dramasi

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 favqulodda 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 ziyoliy-larining ma'lum qismi orasida ko'zga tashlangan ma'naviy tanaz-zulning umumlashma ifodasi tarzida qabul qilindi. Mazkur asarda Gaupmtanning 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 dramasiining 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 favqulodda badiiy kashfiyot ekanini ko'rsatadi. Sahnaviy-likning bunday ichki tahlikaviy tarzi asarga nisbatan teatrlarda alohida qiziqish uyg'otadi. Asar ilk bor 1891-yili Bramning «Erkin sahna» sida qo'yilib, so'ng ko'pgina Ovro'po teatrlariga kirib boradi. 1899-yili yangi tuzilgan Moskva Badiiy teatrida qo'yiladi.

- Gaupmtan «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, korxonaga egasi, bebosh Dreysigerni qahr-g'azab bilan ko'rsatadi.

G. Gaupmtan dramada to'quvchilar ongining shakllanish jarayoni qo'zg'olonning avjlanish bosqichlarini chizish orqali ochib berilgan. Birinchi pardada ishchilar ochlik, xo'rlik azobini boshdan kechirsalarda, tarqoq va sustkash olomon tarzida gavdalanadi. Ik-kinchi pardaning oxirida to'quvchilar Xorining kurashga chorlovchi qo'shig'i (Gaupmtan 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 Gaupmtan dunyoqarashiga xos bo'lmagan. Gaupmtan qurolli kurash muammosini olg'a surgan emas; nasroniylik «mehr-shafqat tuyg'usi» tufayli bu asarni yozganligini qayd etgan.

1896-yili Gaupmtanning «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 bandidan uzilib, ko'l qa'riga g'arq bo'ladi. Gaupzman ertagining falsafiy 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 ezigligi timsoli.

Tadqiqotchilik adabiyotida usta Genrix oddiy odamlardan o'rganuvchi, nittshecha «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, ezigulik va nafasot timsoli Rautendeleyndan ham ajralishni istamaydi: borliq orzusiz, nafasatsiz maftuni yo'q bir xilqat, lekin o'z navbatida ezgu orzu ham zaminiy qadriyatsiz havoyi bir narsadir. Bu ikki asos birlashuvining ilojsizligi ertakning shoirona olamiga qayg'uli ohang baxsh etib turadi.

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

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

1932-yili Germaniyada hokimiyat tepasiga fashistlar kelishi arafasida Gaupman o'zining birinchi pyesasi nomiga qiyosan «Hayot shomi» pyesasini yozadi. Pyesa markazida maxfiy tijorat uyushmasining maslahatchisi, yirik kitob nashriyotining egasi yetmish yoshli Klauzen obrazi turadi. Yosh bokira qiz Inken Petersni sevib qolgan yetmish yoshli Klauzenning o'z qadri-qimmatini uchun kurashi, bolalarning ota mulkini egallash yo'lidagi harakatlari drama rivojini belgilab bergan. Pyesada sodir bo'luvchi har bir voqea asta-sekin ochilib boruvchi keng ko'lamli voqelikning ramziy ifodasi tarzida namoyon bo'ladi.

Klauzen xonadoni Gaupman uchun shunday timsoliy «nusxa» ki, butun Germaniyada avjga chiquvchi ichki kurash shu xonadon misolida aks etib turadi. Dramaturg Mattias bolalarining «it-mushuk, bo'ri-tulki»ga aylanishi otani holdan to'ydirib, oxiri butkul adoyi tamom qilishlari va buning ruhiy va ijtimoiy sabablarini zukkolik bilan tadqiq etadi. Klauzenning kuyovi Erix Klamrot nashriyotda ham, oilada ham asta-sekin hamma narsani o'ziga qaratib oladi. «Kunde ravshanki, mening umr bo'yi qilgan xayrli va ulug'vor ishlarim endi uning qo'lida qabixona oldi-sottiga aylanmoqda» deydi armon bilan Klauzen. Klamrotning qilar ishi — kuch-g'ayratini mamlakatning ma'naviy ravnaqiga qarshi qaratishdan iborat.

Pyesada Mattias Klauzen nemis madaniyati shukuhining ifodachisi sifatida namoyon bo'ladi. Klauzen Gyote so'zlarini tez-tez esga olib turadi, bolalarining nomini ulug' shoir qahramonlari nomi bilan atagan (Volfgang, Ottiliya, Egmont). Dramaturg nazdida Klauzen o'z ma'naviy komilligi bilan XX asr Gyote ruhining mujassam etuvchisi edi.

U o'z sevgilisi Inkenning sha'ni uchun kurashib (Inkenning oddiy odamlar sirasiga kirishi, bog'bonning jiyani ekani Gaupman uchun uncha ahamiyatli emas), o'z erkinigina emas, shu qatori butun bir ma'naviy qadriyatlar olamini ham himoya qiladi.

Mattias Klauzen ezgu a'molidan chekinmay vaqt sinoviga dosh berib, muallifning ijodiy hayoti davomida unga yo'ldosh bo'lib kelgan qahramonlardan biri edi. Jasur, faol g'ayrioddiy Klauzen shaxsi Gauptmanning avval yaratilgan Iogannes Fokerat, Arnold Kramer obrazlarini eslatib turadi. Lekin dramaturgning ilk qahramonlari tuban muhitga qarshi turishda o'zlik qilgan bo'lsalar, Klauzen «murdorlar to'dasi» bilan oxirigacha mardonavor kurash olib boradi va shu kurashda mahv bo'lib «o'z erki va e'tiqodi»ga sodiq qoladi.

Gaupman «Hayot shomi» pyesasida madaniy an'analar, ma'naviy qadriyatlarning ulug'vorligi, kuch-qudratini ko'z-ko'z qilib,

vahshiyona ma'naviyatsizlik, yovuzona kuchlar xurujini fosh eta oldi. Gaupzman uchun oilaviy-psixologik drama shakli uning butun ijodiy yo'li davomida ulkan ijtimoiy ziddiyat va to'qnashuvlarni ochish vositasi bo'lib keldi.

Pyesaning ijtimoiy mazmundorligi teatrlarning bu asarga nisbatan qiziqishini oshirib yubordi. Asarni birinchi marta 1932-yili M. Reynxardt «Nemis teatri»da sahnaga qo'yadi. Uni 1974-yili Hamza nomli o'zbek teatri H. G'ulom tarjimasida sahnaga qo'ydi. Klauzen rolini O. Xo'jayev va Inken rolini O. Norboyevalar ijro etdilar.

Gaupzmanning 1937-yili yozilgan «Zulmat» dramasi o'ziga xos tarzda «Hayot shomi» pyesasining davomi bo'lib, unda fashistlar germaniyasida yashovchi Klauzenga o'xshash kishilarning taqdiri haqida hikoya qilingan. Muallif falokatning naqadar daxshatli ekanini asarning nomidayoq anglatgan. Agar dramaturga Klauzen haqidagi fojida quyosh botdi, lekin so'nggi nur so'ngani yo'q desa, 1933-yildan keyingi Germaniya ko'z ilg'amas zulmat bilan qoplanib ketdi degan xulosaga keladi. Dramaturg «Zulmat» drama-sida o'z qahramonlarini odamzodning taqdiri, uning yo'l-yo'rig'i, olamda zo'rlik va yovuzlikning o'rni haqida shiddatli musohabaga tortib, «azoblangan, quvg'in qilingan» insoniyatni yo'q qilib bo'lmaydi, deb xulosa chiqaradi.

Atridlar urug'i haqidagi qadimgi afsonaga asoslangan «Ifigeniya Avlidada», «Ifigeniya Delfaxda», «Agamemnonning o'limi», «Elektra» (1940–1944) tetralogiyasi Gaupzman ijodi so'nggi davrining cho'qqisi bo'ldi. Gaupzman rivoyatlarga asoslanish bilan 1930–1940-yillar Ovro'po tafakkur dramasi va romanchiligida avj ola boshlagan «umumbashariy mezonda his qilish va fikrlash» (T. Mann) tamoyili rivojiga turtki berib, qadimgi rivoyat yoki tarix materiali yordamida zamonaviy muammolarni hal etish mumkinligini yana bir bor tasdiqladi.

Dramaturg Argos shohi Agamemnon xonadonida sodir bo'luvchi qonli kurashni tadqiq etarkan, uzoq moziy nafasini to'la saqlab, qahramonlar ruhiyatini ham shu muhit taqozosi bilan ko'rsatishga erishdi. Ayni zamonda Gaupzman ko'pgina zamonaviy o'tkir masalalarni olg'a surdi. U urushning inson tabiatini barbod etuvchilik ta'siri haqida so'z ochdi, insonning ikkiyoqlama xususiyati ya'ni ham sahovatligi, ham yovuzligi, shaxsning iymon-e'tiqodi, jamiyat oldidagi burchi muammolarini ko'tarib chiqdi. Dramaturgning antik tetralogiyasi Ovro'po bo'ylab yopirilgan fashizm «o'lati» va urush vayrongarchiligining fojiona xotirasi bo'lib qoldi.

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

SAHNA SAN'ATI

Mamlakatt 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 Övro'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 gersogligi hukmdori Georg II Lyudvig Krong (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, gersoglik 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 Krong zimmasiga yuklatiladi.

Iste'dodli rejissorgina emas, shuningdek, salohiyatli tashkilotchi sifatida ham ko'ringan aynan shu Krong meningenchilarni Övro'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 Övro'po mam-lakatlarida namoyish etdi.

Meyningenchilar teatri bir qator yangi estetik tamoyillar bilan ko'rindi: ular spektakl ustidagi ishini muallif aks ettirgan tarixiy davr, uning turmush tarzini o'rganishdan boshladilar. Meyningenchilar nemis sahnasida burjua tijoriy teatri hukm surgan bir paytda o'z teatr isloklarini boshlagan edilar. «Meyningen teatri» repertuari avvalo

Shekspir va Shiller asarlaridan tuzildi. Shillerdan «Makr va muhabbat» va «Don Rarlos» asarlaridan tashqari, uning hamma pyesalari (1250 marta ko'rsatilgan) sahnalashtirildi. Shekspir pyesalari esa biroz kamroq — 820 bor namoyish etilgan. Bulardan tashqari teatr sahnasida Kleyst, Griparser, Moler, Geote, Lessen asarlari ham o'rin oldi. Shu narsa diqqatga loyiqlik, meyingenchilar mavjud pyesalarni 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 teatrda Ipsenning «Arvohlar» (1886) asari qo'yiladi, shu yerda Byorson va boshqa ko'plab mualliflar asarlari ko'rsatiladi.

Mumtoz asarlarini sahnaviy talqin etish borasida meyingenchilar 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, musavvir pyesada voqeaning o'tish joyiga kelib, bezak eskizini chizzar edi; masalan Shillerning «Orlean qizi» va «Mariya Styuart» pyesalari ustida shu tarzda ish olib borilgan. Janna D'Ark yurti Dohremi, ikki qirolicha — Mariya va Yelizavettalarning mashhur ochrashuvlari o'tgan Fitorongey qasri eskizlari hamon teatr arxivida saqlab kelinadi. Tarixchilar va etnograflar tadqiqotlari ham sinchkovlik bilan o'rganilgan. Masalan, uzoq davom etgan mashqlar orqali yaratilgan Shekspirning «Yuliy Sezar» asari uchun dekoratsiya arxeologik topilmalar asosida Rimda yaratilgan.

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

Meyningenchilar ommaviy ko'rinishlar orqali ham sahnada hayotiy haqqoniylilik 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. Ostrovskiydek 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, tomoshabinni Antoniyning so'zlaridan ko'ra kuchliroq larzaga soladi, - deya o'z kundaligida qayd etgan edi dramaturg»). U «Vallen-

shteyn lageri» haqida yana shularni 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 taassurotini 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 fazilatlarini ta'kidlash qatori, bu teatrdan 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 ayamay, xotamtoylik bilan sotib olgan serhasham matolarni ko'z-ko'z qilishga monand atayin o'tkir ovoqli, yelkador aktyorlar tanlangandek taassurot qoldiradi». K. S. Stanislavskiy esa meyningenchilar «eski aktyorlik o'yini usullarini isloh qila olmadilar», der ekan ayni paytda ular uning ilk ijodiga kuchli ta'sir ko'rsatganliklarini alohida ta'kidlagan. Stanislavskiy truppa muholiflariga javoban shunday yozgan edi: «Truppada birorta iste'dodli aktyor yo'q deydi. Bu noto'g'ri. Barnay, Teller va boshqalar bor, ular faqat tashqi jihatdan e'tiborni qaratishgan, hamma narsani yasama deyish to'g'ri emas».

«Mayningen teatri» o'z amaliyoti bilan rejissor boshchiligi maqomini tasdiq etgan birinchi namunali teatr sifatida o'zini ko'rsatdi. Aynan shu teatrdan 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, Fransiyada A. Antuan, Rossiyada K. S. Stanislavskiy o'z ijodlari bilan rejissurada navbatdagi 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 etdiki, natijada u shartlilik, tomoshaviylik va hayotiy haqqoniylik tamoyillarini o'zaro omixtalashtirdi, ularni musharak 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 konservatoriyasini 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'yan naturalizm uslubiga zid o'laroq sahnaviy g'aroyib, shoirona timsollar teatrin yaratish payiga tushadi.

«Tunalg'1» 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 «Vindzorlik 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 tajribaviy usullarda sahnaga qo'ydi. Ayniqsa, Shekspir asarlarini dabdabali talqin etish usuliga qarshi kurash ochdi. Uning «Yoz tunidagi tush» spektakli, masalan, mayin nafosati, orombaxsh bayramona 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'yan. «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 tashlanib turardi; Moissi butkul o'zgacha, ya'ni uning Hamleti asabiy va shubhalar o'tida yonuvchi, ayniqsa, bo'sh sahna qo'ynida xo'kisor va alamzada ko'rinar edi.

1910-yili Reynxardt Berlin sirkida Sofoklning Gofmanstal tomonidan qayta ishlangan «Shoh Edip» asarini sahnalashtiradi. Edip fojiasi sirk maydonining orqa gir atrofiga ulanib ketgan ulkan ommaviy ko'rinish qarshisida sodir bo'lar edi. Besh yuz kishilik ishtirokchilar ommasi Reynxardt tomonidan g'oyatda puxta ishlangan edi. Olomon bir jonzotdek harakat qilardi: yalang'och qo'llar ko'kka ko'tarilar, gavdalar to'liqinsimon 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'lak 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 aylanishi, qahramon bilan omma orasidagi iztirobli, qayg'uli holatlarga urg'u berilishi nemis sahnasiga ekspressonizm oqimining kirib kelayotganidan darak berardi.

Reynxardt Shumandan sotib olingan sirkni qayta ta'mirlab, uni «Katta drama teatri» deya ataydi, 1919-yili uning pardasini Esxilning «Oresteya» asari bilan ochadi. Keng orxestra maydoni, odatdagi sahna qutisiga tutash katta old sahna, uch ming o'rinlik doirasimon 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, tomoshabin bilan aktyorning o'zaro aloqadorligini kuchaytirish yo'lida tinmay izlandi. U yangi-yangi sahnaviy ifodaviylik vositalarini qo'llash maqsadida turli mamlakatlar milliy madaniyatlariga murojaat etdi.

Reynxardt fashizm hokimiyat tepasiga kelgach, Germaniyani tark etib Avriyada 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 maktabida 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-musavvir 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 aktyorlarning ko'pchiligi Reynxardt tarbiyasini ko'rgan aktyorlar edi. A. Moissi, E. Vintershteyn, E. Timig, G. Eyzolt, A. Basserman kabilar shular jumlasidandir.

Reynxardt qaysi janrda ishlamasin, qanday sahnaviy shakllarni qo'llamasin va qaysi davrga oid asarni qo'ymasin, 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, umumvro'po teatri tarixida yangi voqelik ekani; Gauptmanning ilk pyesalaridayoq («Tong oldida», «G'ariblar», «To'quvchilar») 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 asarlariga yangicha yondashuv tamoyillarini tasdiq etgan rejissor ekani; uning rejissorlik faoliyatida qanday yangi badiiy-estetik xususiyatlar ko'rindi?

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 ekspresionizm 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 dramasi o‘zini namoyon etib, nihoya topadi.

Surrealizm («oliy realizm») yo‘nalishi ham jahon urushi tufayli yuz bergan mushkul ijtimoiy sharoitda avval Fransiya 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 aylanadi. 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 mifologik sujetlar asosida davr muammolarini tadqiq etdilar.

FRANSUZ TEATRI

Fransiya teatri 30-yillarda yuksalish davrini boshdan kechirdi. Jamiyatda tanglik vaziyat chuqurlashib, xalqaro munosabatlar keskin tus olgan sharoitda fransuz badiiy ziyolilari boshqa mamlakatlarning madaniyat arboblari bilan yelkama-yelka turib, qora kuchlar va fashizmga qarshi kurash olib bordilar. Tafakkur dramaturgiyasi keng avj ola boshlaydi.

Urush yillari Fransiya ekzistensializm falsafiy oqimiga bir qadar bog‘liq tarzda muammoli tafakkur teatri an‘analari yashashda

davom etadi. Jan Pol Sartr fransuz ekzistensializmining sorboniga aylanadi. Ekzistensializm ruhidagi asarlarda insonning ulugʻvorligi, uning oʻzligini yoʻqotmay, yorugʻ dunyo azoblariga mardonavor peshvoz chiqishi, yaʼni ruhiy kuchning ustuvorligi gʻoyasi ifoda etildi. Sartning shu yoʻnalishda yozilgan «Pashshalar» (1943) pyesasi urush davri sharoitida Qarshilik harakati gʻoyasiga hamohang tarzda jaranglaydi. Jan Anuyning «Antigona» (1943) asari ham ekzistensializm usuli taʼsiri ostida yozilgan.

TAFAKKUR DRAMASI

Jan Jirodu (1882–1944) tafakkur dramasi yirik namoyandalaridan biri boʻlib, dramaturgiyaga 1928-yili oʻz 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. Foreste nemis sifatida qabul etilib, fashistlar Germaniyasida Zigfrid nomi bilan milliy qahramon, jangovar ruh ramzi sifatida ulugʻlanadi.

Dramada Jirodu fransuz tafakkur dramasi anʼanalari asosida yirik falsafiy-ijtimoiy masalalarni umumlashtirish layoqatini namoyon etdi. Drama militarizmga, urush korchalonlariga qarshi qahrgʻazab oʻtiga toʻla edi. Pyesada Zigfrid urush tufayli oʻtmishidan, yashashga loyiq borligʻidan ajraydi. Butun pyesa davomida u oʻzini oʻzi topishga urinadi. Zigfrid — Foreste atrofida ikki xil intilish orasida kurash boradi: Yeva degan nemis mutaassib tarbiyachi ayoli uni fashizm bayrogʻiga aylantirishga urinsa, fransuz qizi Jeneveva uning insoniylik shaʼnini tiklash yoʻlida kurashadi. Asar voqeasi chegara sarhadida yakun topadi. Zigfrid kurashning qaysi tomonida ekanini ayto olmaydi va pyesa muammoligicha tugaydi. Dramaturg 1930-yili «Zigfridning oʻlimi» degan bir pardali pyesa yozib, masalaga oydinlik kiritadi. Dramaturg qahramonning oʻziga kelishini fojiali burilish tarzida ifoda etgan. Oʻziga kelish va dahshatli oʻlim qahramon umr yoʻlining yakuniga aylanadi: hukmdorlar yuborgan qotillar ajal oʻqini uzadilar, Zigfridga xotira qaytadi. Lekin endi bakkirdor olam unga yot edi. Oʻqdan u oʻziga keladi va shu oʻqdan qonga botadi.

Fashizm oʻlati Ovroʻpoga tarqalayotgan yillari uning urush va tinchlik muammolariga qaratilgan «Troya urushi boʻlmaydi» (1935), «Elektra» (1937), «Qoʻshiqlar qoʻshigʻi» (1938) pyesalari paydo boʻladi.

«Troya urushi bo'lmaydi» fransuz tafakkur dramasi yirik namunalaridan 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 Andromaxa, Gekuba bilan yelkama-yelka turib urushning oldini olishga bor kuchini sarflaydi. U Parisni Yelenadan voz kechishga ko'ndiradi, go'zal Yelenani o'z yurtiga ketishga rozi qiladi, Ayaksning 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 insonga 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 qorishiqlik 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 foniq dunyoda insonning o'z insoniy-ligini saqlab qolishi, odamlarning bir-biriga rahm-shafqatli bo'lishi g'oyalarini olg'a suradi. Jirodu ijodining insoniylik mohiyati ham shundadir.

JAN ANUY (1910–1987-y.)

Jan Anuy Fransiyaning eng dovrugli 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 Fransiyaadagina emas, boshqa mamlakatlar teatrlarida ham shuhrat qozondi. 30-yillarning boshlarida «Oqsichqon», «Bir ariston bo'lgan ekan», «O'g'rilar bali», «Yuksiz sayyoh» kabi ijtimoiy norozilik ohangiga to'la qator asarlar yaratadi.

Anuyning «**Oq sichqon**» (1932) degan birinchi pyesasidayoq shunday 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, davlatmand oilasini topadi. Lekin qahramon ko'z o'ngida o'tmishi jonlanib, qad ko'taraveradi. Zohiran shafqatli, muruvvatli bu xonadonda aslida shafqsizlik, 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.

«**Yovvoyi 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 dramasi hamohang tarzda turmushning maishiy va shartli izohlarini o'zaro uyg'unlashtirib, diqqatini hayotiy borliq tahliliga qarataadi 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 «yovvoyi» deb tahqir etadilar. Dramaning muhim jihati shundaki, unda insonga, uning tunganmas ichki kuch va layoqatiga bo'lgan ishonch g'oyasi bo'rtib turadi.

Anuy ijodidagi yangi bosqich urush yillari boshlanadi. Fashistlarning Fransiyaga bostirib kirishi, mamlakatda mutaassib kuchlarning bosh ko'tarib chiqishi, sotqinlik, murosasizlik — bularning 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 avval va yangi yozilgan asarlarini o'z ichiga oluvchi ikki turkum pyesalari majmuyini nashr ettiradi. 1942-yili «Oqsichqon», «Yuksiz sayyoh», «Yovvoyi qiz» va 1941-yili yozilgan «Evredika» asarlarini o'z ichiga oluvchi «**Nursiz pyesalar**» to'plamini e'lon qiladi. O'sha yilning o'zida «**Nurli pyesalar**» to'plami («O'g'rilar bali», «Leo-

kadiya» 1939; «Sanlisdagi 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 izohlarini o'zaro uyg'unlashtirib diqqatini hayotiy borliq tahliliga qaratadi va shu bilan uni falsafiy idrok etish hamda umumlashmalar yaratish darajasiga ko'taradi.

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

Anuy «Antigona» asarida Sofokldan olingan fojeiy voqealar tizimini 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'rtaga 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 dafn 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 ikkalasi 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 hayotni qabul 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 qahramonlarning 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'lubiyati bilan yakun topadi. Janna o'zining haqligiga komil ishonch bilan qarab, dahshatli o'limni mardonavor qarshi oladi: Janna alangada 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 qismiga 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

yo'lini tutdilar. O'yin — kulgi shaydolarining xirs — havaslarini qo'zg'ovchi zohiran jozibador sahna usullari ishlab chiqildi. Parijning yirik xiyobonlariga joylashgan (shundan ular «Xiyobon teatrlari» deb yuritiladi) tijoriy teatrlarda 20-yillarda bir pyesani har oqshom ko'rsatish tartibi tarkib topadi. «Jimnaz», «Renesans», «Port Sen — Marten», «Eberto», «Vodevil» va boshqa xiyobon teatrlari aktyorlari ba'zan beparda, hayo — odobdan tashqari ko'rinishlarni ko'z-ko'z qilishdan ham toymasdilar. Lekin ular orasida o'z kasbining ustasi ekanligi bilan ajralib turuvchi aktyorlar ham uchrardi.

Sasha Gitri (1885—1957) haqli ravishda fransuz sahnasining ulkan ustalaridan biri hisoblanadi. Shoir, dramaturg, adib va aktyor sifatida tanilgan bu zot o'z sahna usulini ishlab chiqqan edi. Gitri san'ati nafis, zavqbxash shod xurramlik san'ati edi. Tijoriy teatrning serviqor tomoshalarida odatda boyu boyonlarcha to'kin-sochin, laziz turmush tarziga tosh otilmas, aksincha, boylik nash'u namolari ko'z-ko'z qilinar va bu tirikchiligi but, kulgi, hangomaga o'ch aslzoda tomoshabinlar didiga mudom yoqib tushardi.

Gitri odatda, mard, har ishga qodir, jozibador jazmanlar rollarini o'ynagan. Uning qahramonlari mayin istehzo aralash mutoyibago'ylik ruhida ko'rinar, beg'ubor qalb sohibi ekanligi va samimiy xatti-harakatlari bilan tomoshabinni maftun etar edi.

Tijoratga asoslangan teatrdagi malaka ko'nikmalarini chuqur egallamay, qovushimsiz, ovoz tuslanishlarida oqsoqlik qilgan aktyorning non topishi qiyin edi. Shu xislatlar egasi bo'lgan aktyorgina shuhrat topa olardi. Lekin ana shu yuqori mahoratni namoyishkorona ko'z-ko'z qilish ko'p hollarda asosiy maqsadga aylanib qolardi.

«Komedi Fransez» teatrining 1918—1945-yillar tarixi uch bosqichga ega: birinchisi 1918—1936-yillarga to'g'ri kelib, bu davrda teatrga bosh ma'mur Emil Fabr boshchilik qilgan; 1936—1940-yillarda Eduard Burde, 1940—1941-yillarda esa Jak Kopo va Jan Lui Voduaie (1941—1944) boshqarganlar.

XX asr boshlarida yirik dramaturg va teatr arbobi sifatida tanilgan Emil Fabr (1869—1955) «Komedi Fransez» teatrini «namunaviy sahna» darajasida tutib turishga harakat qiladi. Fransiyaning otaxon teatri aktyorlari XIX — XX asrlar chegarasida Andre Antuan rahnamoligida boshlangan teatrnin yangilash harakati ta'sirida mumtoz repertuarda o'z rollarini qayta, yangichasiga idrok eta boshlaydilar. Lekin ikki asr mobaynida yashab kelgan ifodali o'qish uslubi

(deklamatsiya), nafis soʻzlash sanʼati anʼanalarini avaylab saqlab qolish ham unutilmadi.

Oʻtgan vaqt Fransiya akademik teatri XX asrda millat maʼnaviy hayotining ulugʻvor voqeligi boʻlganligini yana bir bor tasdiq etdi. Bu koʻp jihatdan teatrning oʻz anʼanalariga sodiq qolganligi bilan izohlanardi. Zero, anʼana «Komedi Fransez» teatri uchun havodek jon ozigʻi boʻldiki, aktyorlar shu havodan nafas oldilar. Aktyorlardan «bir-biriga oʻtib yigʻilgan son-sanoqsiz usul, andozalar, ijro tarsi», «alohida oʻziga xos aql-idrok ustuvorligi; koʻrish, yurish tamoyillari» (L.Juve) shular jumlasidan edi.

Bu keksa teatr sanʼati yangi ijtimoiy gʻoyalar va teatr izlanishlari taʼsiridan chetda qolmadi.

Rejissyor Jorj Berr 1921-yili Molyerning «Tartyuf» asarini yangicha talqinda sahnaga qoʻyishga urunib koʻrdi. Unda voqealar goh Orgon uyi ichida, gʻij koʻcha yoki bogʻ qoʻynida koʻrsatildiki, natijada klassitsizm estetikasining muhim shartlardan biri – oʻrin birligi qoidasiga putur yetkazildi. Berr vaqt birligi qoidasini ham yoʻqqa chiqardi. U asarni yangi sahnaviy shaklga koʻchirdi-yu, lekin uni davr ruhiga mos yangi fikr maʼno bilan boyitilmadi. Shu bois «Komedi Fransez» teatrining keyingi ishlarida Berr tajribasi davom ettirilmadi. Lekin muhimi shunda ediki, mumtoz merosga yangicha munosabat «Molyer uyi»ning oʻzida boshlandi. 1933-yilning oxirida Emil Fabr sahnalashtirgan Shekspirning «Koriolan» asari esa davr ogʻriqlariga ohangdosh, chinakamiga zamonaviy dolzarb spektaklga aylandi (gap Germaniyada natsistlar hokimiyatni egallashi ustida boradi). Koriolan rolini navbati bilan Rene Aleksandr (1885–1945) va Jan Erve (1884–1962) oʻynadilar.

«Komedi Fransez» teatri zali jang maydoniga aylangan boʻlib, spektakl tomoshabinlarning bir qismi uchun diktatura xavfiga qarshi chaqiriq, boshqa bir qismi tomoshabinlar uchun qudratli shaxsni ulugʻlash gʻoyasi tarzida qabul qilindi.

1936-yili «Komedi Fransez» teatri maʼmurligi vazifasiga Eduard Burde (1887–1945) tayinlanadi. Koʻplab «xulq-atvor komediyalari» muallifi Burde keksa fransuz teatrlari zamonaviy muammolarga yaqinlashtirish zarurligini yaxshi bildiradi. Shuning uchun ham u «Komedi Fransez» teatriga atoqli rejissor Jak Koponi va uning «Kartel» birlashmasiga kiruvchi izdoshlaridan Sharl Dyullen, Lun Juve, Gaston Batilarni taklif etadi.

Teatrning faoliyati bu davrda bamisoli uch yoʻnalishda davom etdi. Truppa aktyorlarining bir qismi repertuarda faqat aktyorlik mahorati va malakasini namoyish etuvchi koʻhna qoida, andozalar

bo'yicha yaratilgan spektakllarni daxsizlikda saqlab turish uchun itildilar. Rassinning «Fedra», Molyerning «Erlarga saboq», Dyuma – o'g'ilning «Deniza» spektakllari shunday asarlardan edi.

Faoliyatining ikkinchi yo'nalishi 1936–1940-yillari Jak Kopo nomi bilan bog'liq bo'ldi. 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 teatrda mumtoz spektakllarni yangilash vazifasini topshirdi.

U 1937-yili Rassinning «Boyazit» asari ustida ishlarkan, aktyorlarni uning she'riyati nafosati va jozibasini bosiqlik bilan ifodalashga yo'naltiradi. ko'tarinki holat ko'nikmalarini ko'z-ko'z qiluvchi o'tli nutqli ifodalar, nafis, ko'hli bezak va liboslar qahramonlar ichki olamini ochishga qaratilgan ediki, bu ko'hna frantsuz 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 dramaturglar 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 fajliyati 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 bo'lsa, «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 Koklarning «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 boshidan kechirdi. Lekin aynan shu davrda Fransiyaning kekxa teatri aktyorlari millat oldidagi mas'uliyatni chuqur his etib, ko'tarinki holat ko'nikmalarini saqlabgina qolmay, shu bilan birga insonparvarlik 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.

Teatrda 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 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 yaqin jumboqli pyesalari 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 botinan nobop, badbin ekanligi bir-biriga zid bo'yoqlar ifodasi orqali asta-sekin ochilib boradi. 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 o'ldirishga ahd qiladi. U kirib ketgan xonadan o'q ovozi eshitaladi. «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 yorishadi, tomoshabin qarshisida birinchi sahnadagi o'zaro suhbat davom etar, endi u «xatarli burilish»dan to'xtab, o'z o'zaniga tushgan edi. Pinhoniy ishlarning ochilishiga dastak bo'luvchi Martin haqidagi mudhish xabar shu bo'yi rivojga kirmaydi, yopiq qozon yopiqligicha qolaveradi, hayotning ostki qatlamiga 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 avval 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) pyesalarida yangi drama turini yaratish bo'yicha avval 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'rilmogda; 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 Yevaning do'kondan haydaliishiga erishadi, yigiti Yevaning nomusini toptaydi va tashlab ketadi, onasi qiz ehson tashkilotiga yordam so'rab kelganda, uni yordam olishdan mahrum etadi. Oiladoshlarining birortasi qo'yilgan aybni rad etolmaydi. Lekin ular faqat Yevaning o'ziga yomonlik qildilarmi? Ular kasalxonalariga

qo'ng'iroq qilib biron kishida o'zini o'zi o'ldirish hodisasi ro'y bergan-bermaganligini aniqlamoqchi bo'ladilar, politsiyaga qo'ng'iroq qilib, Berlinglar uyiga kelgan inspektor u yerda ishlamasligini aniqlaydilar, demak, tashvish chekmasa ham bo'ladi. Lekin xotir-jamlikka erta edi. Aftidan, vaqt orqaga surilgandek edi... Telefon qo'ng'irog'i eshitaladi: kasalxonada Berlinglar fabrikasidan bo'shatilgan ishchi nobud bo'ldi, ishni tekshirish uchun politsiya inspektori yuborildi, deb xabar beriladi.

1950-yillarda Pristli ijodining avvalgi shukuhi yo'qola boradi. Ingliz teatrida inqiroz yuz bera boshlaydi va bu inqiroz «alamzada yoshlar»ning kirib kelishi bilan bartaraf etiladi.

TOMAS STERNS ELIOT (1888–1965-y.)

Tomas Sterns Eliot dramaturgiyasi faqat Buyuk Britaniya dramaturgiyasida emas, balki butun G'arb madaniyati tarixida alohida o'rin tutadi. XX asrning inglizabon shoiri Eliot antik tragediya va o'rta asr sahna an'alarini tiklash istagida yangi she'riy drama turini yaratish ezgu istagi bilan yashadi. U hayotiy borliqni yuzaki emas, balki uning teran mohiyatini aks ettiruvchi san'atni orzu qildi.

Eliot AQSHda tug'ilib, balog'atga yetgan. 1910-yili bilim olish niyatida Ovro'poga — Sorbonnaga keladi, qachonlardir ajdodlarining yurti bo'lgan bu zamin ham uning vataniga aylanadi. U 10-yillari, ayniqsa birinchi jahon urushining vahimali muhiti ta'siri ostida shaxs sifatida shakllanadi. Eng yangi (modern) oqimlarning kuchli ta'siriga duch keladi va o'sha yillari yaratilgan asarlardagi borliq olamni vayronalik olami tarzida idrok etadi. U burjua sivilizatsiyasini pala-partish, beqaror taraqqiyot yo'sini tarzida baholab, tartibotli, chin taraqqiyot yo'riqlarini izlaydi va antik davrga, so'ng Ovro'po o'rta asrlari davriga murojaat etadi.

Eliot burjua demokratiyasidan qoniqmay, konservatizm va ingliz katolitsizmidan tayanch topadi; eng yangi oqimlar ham, burjua san'atining borliqqa soxta o'xshashlik alomatleri ham uni qoniqtirmaydi. U yangi klassitsizmga yaqinlashadi. Katolitsizm haqidagi ijtimoiy-falsafiy g'oyalarga suyanib, ijodiyotda samarali, goho samarasiz izlanishlar olib boradi va qudratli iste'dod sohibi sifatida insonparvarlik g'oyalarini olg'a suradi.

Eliot dramaturgiyasi muayyan maqsadlarni ko'zlab, ongli ravishda kirib keldi. Uning nazdida drama adabiy ijodning imkoni shunday cheksiz sohasiki, u turmushning fojiona qarama-

qarshiliklarini o'z rasamadi bilan ifodalashga qodirdir. «Teatr poeziya qudratini namoyish etuvchi — sig'imi bemisl nafasot mas-kanidir»,—degan 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 avvalida 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 asarning 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 o'ldirilgach, avliyolar safiga qo'shilgan Kenterberiy arxiyepiskopi Tomas Beket (1118—1170)ning hayotiga bag'ishlangan bo'lib, u Kenterberiy festivalida ko'rsatish uchun maxsus 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 gavdalandirildi. 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 ketuvchi 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 shoirliги ko'lamliroqdir). Shoi-

rona 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

Kexsa 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 teatrlar»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 daromad 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 hayotida 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 aktyorlarni 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 Malverne 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 «repertuarli teatrlar»ni avj oldirishda sezilarli ta'sir ko'rsatgan. Manchestr, Liverpool, Bristolda shunday teatrlar paydo bo'ldi.

«Repertuarli teatr» tijoriy teatrdan truppasining bir qadar doimiyliigi hamda repertuarida bir necha pyesaning bo'lishi bilan ajralib turardi. «Repertuarli teatr»da asosan zamonaviy muammoli pyesalar 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 taraqqiyotida keskin o'zgarishlar yuz beradi. Davr yangi ruhdagi rejissorlik izlanishlarini talab etardi. Lekin 30-yillarda yetakchilik qilgan ingliz rejissorlaridan Mishel San – Deni ham, Tayron Gatri, hatto Fedor Komissarjevskiy ham rejissorlik san'atini zamonaviy 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 yulduzlaridan Edit Evanro va Sibil Torndayk, avvalgidek, London sahnasida chiqishni davom ettiradilar. Bu barcha sahna ustalari avlodi «Old-Vik» va Gulgud uyushma (antrepriza)lari «Quniz» va «Nyu» teatrlaridan iborat ikki markaz atrofiga uyushgan edilar.

«Old-Vik» teatri 1918–1923-yillarda Shekspir asarlarining birinchi nashriga kirgan barcha pyesalarni sahnaga qo'yadi. Teatr 30-yillari gurkirash bosqichiga kiradi. «Old-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, «Old-Vik» teatriga o'ta boshlaydilar. Jon Gilgud ham «Vest-End»da tanilgandan keyin rejissor Xarkort Uilyamsning taklifi bilan 1929-yili «Old-Vik» teatriga o'tgan.

Shekspir asarlarini yangichasiga o'qib, ularga xos shoirona nasosatlarni sahnaga qaytarish, o'tmish Buyuk Britaniya aktyorlari an'analarini tiklash, shekspirona ko'tarinki poeziya bilan zamonaviy psixologik talqin tamoyillarini uyg'unlashtirish bosh maqsadga aylandi. Ana shu maqsad Jon Gilgud ijodida mukammal mujassam topdi.

Jon Gilgud (1904–2000) tabiatan shunday musiqiy fusunkor ovoz sohibi ediki, bu munaqqidlar tomonidan ko'p marta e'tirof etilgan. Uning eski teatrda alohida qadrlangan nozik gavda qovushimlilik (plastikasi) yanada jozibali edi. Ayni paytda Gilgud o'z davri ruhini chuqur his etuvchi san'atkor sifatida ko'rindi. U sinashta an'analar orqali shoirona tilda davr mushkulotlari haqida so'z ochdi. Gilgudning Shekspir va Chexov asarlarida yaratgan obrazlarida urushdan so'nggi «Angliyada zabun bo'lgan avlod» xususiyatlari aks etgandek edi. U Richard III ni (1929) bemuruvvat, badkirdor olamda yashashga mahkum, qalban xasta, nozik ta'b shaxs tarzida gavdalantirdi. Uning hatto qotil va bebosh Makbetida (1930) zamonaviy ziyolining g'am-alamdan toshga aylangan qalb nidolari eshilib turgandek edi.

Gilgud Daniya shahzodasi Hamlet rolini birinchi marta 1930-yili 25 yoshida o'ynaydi. Lekin aktyor bu rolgaga yana to'rt marta qayta murojaat etadi. Hamlet obrazi umr bo'yi aktyor hayotida yashab keldi. Zero, Gilgud iste'dodining mohiyati shu obrazda keng namoyon bo'ldi. «U Shekspir so'zlarini olib, ularga hozirgi kunimiz kishisi qonini singdirdi», deb yozgan edi R. Gilder. Gilgud Hamlet rolidagi ochiqdan-ochiq zamonaga hamohanglik izlamaydi. U o'z vazifasini Shekspir qahramonining ruhiy tabiatini ochishda deb biladi. Uning qalban shijoatkor, jo'shqin Hamleti to'qnashuv va olishuvlardan zarracha tap tortmaydigan, kuch-g'ayrati bir olam yigit. Lekin bu zarb yegan kuch-g'ayrat edi. «Dunyo — avaxta» degan vahimiy gap uning tani-joniga singib, ichki qat'iyatini bo'g'ib, uni o'z yog'iga o'zi qovuriluvchi alamdiydagi aylantirib qo'ygan edi. Hamlet qalbini o'rtagan alam-iztiroblar ona bilan uchrashuv sahnasida sirtga otilib chiqadi. Bu Hamlet ma'naviy borlig'ining ko'tarilish sahnasi bo'lib, shu yerda onaga aytilmish achchiq kinoya va ta'nalarda uning riyokorlik va qabohatga bo'lgan qahr-g'azabi to'la-to'kis ochiladi. Bu o'rinda Hamlet Gilgudning alam-iztirob cho'kkan lab va yanoqlari, qilich misol keskir so'z va qo'l harakatlari ko'zga ko'rinmas g'anim bilan murosasiz olishayotgan kishi holatini eslatardi. Bu isyon behalovat qalb tug'yoni ediki, undan 20-yillardagi «alamdiydagi yoshlar»ning norozilik ingroqlari eshilib tur-

gandek edi.

Ona bilan uchrashuv sahnasidan keyin Hamlet — Gilgud qat'iylik kasb etadi, fikrchanlik va bosiqlik bilan qabohat va yovuzlikka qarshi tik bora oluvchi mardonavor kishiga aylanadi. Bu jihat 1934-yilgi spektaklda (asarni Gilgudning o'zi qo'ygan) keng namoyon bo'ldi. O'sha yilgi Hamletdan so'ng Gilgud haqida tafakkur aktyori sifatida gapira boshlaydilar.

Lorens Olivye (1907—1989) Angliyaning yirik Shekspir aktyorlaridan biri, ijodi, asosan, «Old-Vik» teatri bilan bog'liq teatr arbobidir. Hamlet Olivyening mashhur rollaridan edi. Olivye Hamletidan Gilgud qahramoniga xos zakovatlilik va qalb og'riqlarini izlash behuda. Qora sochli, yelkador, metindek mustahkam gavdali, yuzko'zini, bo'y-bastini jiddiylik qoplagan. Hamlet — Olivye jangchi misol shiddatkorlik bilan qadam tashlab, Elsinor bo'ylab borardi. Uni alam va qasos o'ti qiynar, qahru qat'iyati bo'lg'usi olishuvlar uning foydasiga hal bo'lishidan darak berib turardi. Shubha va hadik unga yot edi. Tanqidchilar, uning Hamletida Hamletnamo o'ychanlikdan asar ham yo'q, deb ta'na qilganlari bejiz emas. Olivye talqinining o'z mantiqi bor edi. Aktyor Daniya shahzodasi rolini urush arafasida ro'y bergan ijtimoiy buhronlar, fashizm vasvasasi avj olgan sharoitda o'ynaganligi uchun ham uni adolat yo'lida o'limdan ham tap tortmovchi kuchli va mardonavor shaxs tarzida talqin etgan edi.

Olivyening Gilgud bilan uning Vest-Enddagi «Nyu» teatrida, 30-yillar sahna shekspirnomasining afsonaviy namunasiga aylangan «Romeo va Julyetta» spektaklida uchrashuvi ularning ijodiy hayotida muhim voqeaga aylandi. Spektakl qiyofasi juda oddiy bo'lib, undagi yaxlit va yagona qurilma, orqa va old qora pardalar sahna ko'rinishlarining tezkorlik bilan o'zgarishini ta'min etgan edi.

«Romeo va Julyetta» spektaklida ajoyib sahna yulduzlari yig'ilgan edi. Gilgud va Olivye Romeo va Merkutsioni navbati bilan o'ynadilar. Romeo — Gilgud Julyettaga ko'ra ham sevgi otashida kuchliroq yonuvchi shoirona fasohatli oshiq bo'lgani holda ola-shovur Merkutsio — Olivye tabiatan so'zamol va jo'shqinligi bilan ko'zga tashlanib turardi. Merkutsio — Olivyening enaga bilan olib boriluvchi dahanaki jangi bir olam zavq uyg'otar, shamshir sohibi Tibaltdan zarracha kami yo'q chapdast jangchi tarzida ko'rinar edi. Olivyening Romeosi esa «Yevropaning issiq quyoshi qonqoniga singib ketgan shamshir sohibi, qisqa umr bandasi» (J. Tyurin). Uyg'onish faslining jasur va mard o'g'loni tarzida gavdalandi. Uning Julyettaga bo'lgan muhabbati xayoliy bo'lmay, zaminiy edi.

Balkon yonidagi sahnada — «mana-mana, hozir to'siqdan o'tib, balkonga ko'tarilib, Julyettani quchog'iga bosadigandek edi». Romeo — Olivyeda romantik ko'tarinkilik xira bo'lgani holda ana shu ko'tarinkilik tug'yoni latif va sirli Merkutsio — Gilgudda jamuljam edi.

30-yillar ingliz rejissyorlari, tabiiyki, yaqinlashib kelayotgan dahshatli voqealarga nisbatan befarq turolmadilar. Davr sadosi Shekspir tragediyalari bo'yicha yaratilgan eng sara spektakllarda o'z ifodasini topdi. F. Komissarjevskiy tomonidan Stratforddagi «Shekspir xotira teatri»da qo'yilgan «Makbet» (1933) va T. Gatri «Old-Vik» teatrida sahnalashtirgan «Hamlet» (1938) shunday spektakllardan edi.

«Makbet» Stratforddagi «Shekspir xotira teatri»ning 1926-yili yonib ketgan eski binosi o'rnida yangisi tiklangandan bir yil keyin dunyoga kelgan spektakl edi. Biroz mavhum teatrona ko'tarinkilik usuliga moyil rejissyor Komissarjevskiy Shekspir tragediyasini dag'al zamonaviy turmush tarziga ko'chirishga harakat qilib, yarim afsona shotland tarixiy voqealarini 30-yillar siyosiy vaziyatiga yaqinlashtirdi.

1940-yili «Old-Vik» teatrida bosh rolda Gilgud ishtiroki bilan «Qirol Lir» tragediyasi qo'yiladi. Spektaklda Lirning hayot yo'li ezgulikning uyg'onish yo'li tarzida idrok etildi. Mahobatli moviy libos kiygan takabbur hukmdor asta-sekin g'am-iztirob chekishga qodir insonga aylanib boradi. Sahnadan-sahnaga o'tish bilan uning ovozi mayin tortib, harakatlari sokinlik kasb etar, qalbida rahm-shafqat ovozi baralla kuchayib borardi. Intihoda Lir — Gilgudning qoni qochgan, yuzi joni uzilishidan dalolat berib turardi. Bu so'nggi lahzalar uning ko'ngil tugunlari yechilib, ruhan poklangan holda foniy dunyoni tark etish lahzalari edi.

Harbiy xizmatdan maxsus chaqirib olingan Lorens Olivye, Ralf Richardson va yosh rejissor Jon Barreldan iborat talantli uchlik 1944-yili «Old-Vik» teatri rahbarligini qo'lga oladi. Bosh rolda L. Olivye ishtiroki bilan sahnalashtirilgan «Richard III» spektakli 1944-45-yil mavsumining eng yirik voqeasiga aylanadi. Zamon nafasi shundoqqina ufurib turgan Olivyening sahnaviy timsoliga Jon Tyurin ajoyib ta'rif bergan: «Ko'p yillar bu aktyor xotirasi bilan yashayajaklar; misoli tushi buzilib, tuni bilan bosinqirab chiqqandek yuzi bo'zargan bu fe'li buzuq, uzun burni ortidan oqsoqlanib sahnada paydo bo'lar va birinchi monologni aytardi: ko'rganlar uning vasvasaga tushgan iblisona qiyofasi haqida hikoya qilib yurishlari aniq; uning u yoq-bu yoqdan o'tib ketadigan shafqatsizona istehzolari, arang erishgan hukmronlik tojiga haqli ekanini

ko'rsatuvchi amirona yurish-turishlarini unutish qiyin: u qon ichida tug'ilib, qon to'liqini bilan taxtga ko'tarilgan qirol edi-da».

«Old-Vik» teatri urush yillarida 30-yillarning g'oya va shakllarini rivojlantirish asosida o'z tarixida eng ilhomboxsh davrlardan birini boshdan kechirdi. Urushdan so'ng ko'p o'tmay, Angliyaning bu eng yaxshi teatri hayotida ko'p yillarga cho'zilgan chuqur tanglik boshlanadi. Bu urushdan keyingi yillarda ingliz sahna san'atida ro'y bergan umumiy tanazzulning bir ko'rinishi edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Pristli ijodida tafakkur dramasi an'analarning o'ziga xos ifoda usullarida rivojlantirilishi: «Xatarli burilish», «Inspektor keldi» pyesalarida zamonaviy voqelikka muammoli yondashuv usulining qo'llanilishi.

Tomas Eliot dramaturgiyasining G'arb madaniyatida yangi voqelik ekani; Eliotning antik tragediya va poetik drama an'analarni tiklash yo'lidagi izlanishlari; Eliotning «Ibodatxonada ro'y bergan qotillik» asarining she'riy tragediya tarzida yaratilishi va uning umumbashariy ko'lamdorligi.

2. XX asrning boshlarida «Vest-End» mavzeyida tijorat teatrlari faoliyatining avj olishi va ayni chog'da «Old-Vik» teatri misolida realistik an'analarning davom etirilishi. Jon Gilgud yirik Shekspir aktyori sifatida. Gilgud Hamlet, Romeo va qirol Lir rollarida. Lorens Olivye yirik fojeiy aktyor sifatida. Uning ijodida Shekspir qahramonlarining yangicha talqinlari — 30-yillar ingliz sahnasining eng namunali ko'rsatkichlari ekani; Olivye Hamlet, Romeo, Richard III rollarida. Gilgud tafakkur aktyori, Olivye qahramononromantik usuldagi aktyor ekani, ularning qaysi rollarida ayniqsa yaqqol namoyon bo'lgan?

NEMIS TEATRI

1917–1945-yillar Germaniya tarixidan eng musibatli davrlardan biri sifatida o'rin olgan. Germaniya shu davrda Ovro'poda ikki bor jahon urushini boshladi va o'zi shu urushlarning qurboni bo'ldi.

10–40-yillar XX asr nemis teatri taraqqiyoti tarixida alohida ahamiyatga ega. Bu davrda Gerxard Gauptman o'z faoliyatini davom ettiradi. U «Doroteya Angerman» (1926), «Hayot shomi» (1932), yunon rivoyati asosida Atridlar haqidagi tetralogiya (1941–1944) kabi asarlarini yaratadi. Yangi shakllangan ekspressionizm badiiy yo'nalishi

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 davrning 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 ni yozgan, Genrix Mann esa bir qator pyesalari bilan ko‘rindi. Bular orasida ayniqsa fransuz inqilobi davridan olingan «Legro honim» (1913) dramasi e‘tiborlidir. A.Sveyg, 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 bilanlangina 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 kelayotgan ijtimoiy larzalarning aks sadosi sifatida dunyoga kelgan edi.

Ekspressionistlarni voqelikning ichki, botiniy mohiyatini ochish qiziqirdi. O‘tgan asrdagi naturalizm va shuningdek realizm voqelikning ustki jihatigagina qaratilgan izohchilik ruhidagi uslublar, deb e‘lon qilindi. Ekspressionistik dramaturgiyaning turqitarovati madaniyat tarixida «Hayqiriq dramasi» degan tushuncha ta‘birda o‘z ifodasini topdi. Bu san‘atda har narsa oshirib-toshirib ifodalanishi shart: sujet tuzilishi va obrazlar rivojida birma-bir mantiqiy 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,

bashariyatga nisbatan mehr-shafqatlilik ekspressionizm san'atining bosh mavzusiga aylandi.

Ekspressionistik dramaturgiya asarlarida davr manzaralari unchalik chizilgani yo'q. Lekin eng yirik pyesalarda davr ruhi va uning muhim jihatlari yetarlicha ochib berilgan.

Ekspressionizm dramaturgiyasi V. Gazenkleverning «O'g'il» (1914) pyesasi bilan dunyo yuzini ko'rdi. Jahon urushi arafasida yozilgan bu pyesada o'g'ilning otaga qarshi bosh ko'tarib chiqish voqeasi odatdagi oilaviy mashmashalarni eslatardi. Lekin undan ota va o'g'il orasidagi kelishmovchiliklarning mantiqiy asoslarini izlash behuda. Unda ekspressionizmga xos tarzda rahm-shafqatlilik, ezgulik haqida ko'p so'z-mulohazalar bo'lishiga qaramay, oxiri o'g'il o'z to'pponchasini otaga qaratib o'q uzadi. Lekin muallifning asosiy maqsadi o'g'ilning otaga qarata o'q uzishini ko'rsatishda emas, balki shu fojeani keltirib chiqargan noinsoniy muhitni fosh etishda edi.

Ekspressionistlar urushlarni keskin qoralab chiqdilar. O'ziga qarshi o'zi qurol ko'tarib chiqqan kimsalar insonligini yo'qotgan. O'ziga o'zi choh qazuvchi manqurtlar tarzida baholandi. **Reynxardt Geringning «Dengiz jangi»** (1918) tragediyasida sahnada kishilarning jismoniy va ruhiy halokati ko'rinishi namoyon bo'ldi. Dengiz qa'riga cho'kayotgan kema matrosi sardorining buyrug'ini bilan yuzlariga niqob tortib, vahima ichida o'zligini yo'qotib olomonga aylanib urush falokatidan benom, beiz foniy dunyoni tark etib borardilar. Ular urushga tortilib bashardan ajralib, o'limdan o'zga chorasi qolmagan gumroh bandalar edi.

Frand fon Unruni «Qavm» nomli dramatik trilogiyasi (1918–1920, songgi qismi 1936-yili tugallangan) haqli ravishda ekspressionizmning urush haqidagi eng yirik asarlaridan biri hisoblanadi. Farzandlaridan birining o'limi va qizining buzuqlik yo'liga kirib ketishidan iztirob chekkan Ona obrazining haqqoniy yaratilishi bu pyesaning eng e'tiborli jihati edi. Ona urush dahshatlarini o'zining shaxsiy musibati tarzida qabul qiladi, o'z el-yurti va odamlar bilan bog'liqlik hissini yo'qotmaydi. Dramaning yana bir jozibali jihati shuki, markaziy qahramon Ditrixning Irinaga bo'lgan samimiy va o'tli muhabbati insoniylikni yuqori qadrlashi orqali namoyon bo'ladi. Trilogiyada inson obrazi mavhum va umumlashgan tarzda gavdalangan; bu personajlarga xos xususiyatlar har bir insonda huzur topajak xususiyatlardir degan xulosani keltirib chiqaradi.

Ernst TOLLAR (1893–1939). **Ernst TOLLAR** ekspressionizm oqimi mohiyatiga juda mos drama namunalarini yaratgan. Uning

«Yo'qlikka aylanish» (1919) degan birinchi pyesasida sahnada sharpalar, chalajon gavdalar harakat qilardi. Azobda qolgan bu chalajon gavdalar jangga yaroqli ekanliklari haqida guvohlik olish uchun projektorlar yog'dusi ostida chirib yo'qlikka aylanib borayotgan tanalar orasida saf tortib turardilar. Chetdagi tashlandiq handaqlardan 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 yashirinib 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 lozm 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 bemuruvvat, badkir muhitga nisbatan sergaklik 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 jami

favqulodda 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 Shvetsariya, 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 qolmagan, 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, faolligini oshirish va uni harakatga solishga qodir emas, degan xulosaga keladi.

Brext an'anaviy «aristotelcha» teatrga 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 yilliklarida 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 romonnavislardan yurtdoshi Deblin, amerikalik Dos Passos, irland Joys tajribalarini qunt bilan o'rgandi. Brextgina emas, uning maqolalarida nomi qayta-qayta qayd etilgan, masalan, deblin ham epik

¹ Ekspressionizm – lotincha 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.

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'liqligiga 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-lavhalarining e'tibordan chetda qolgan jihatlarni 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 ishontirish» 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 bironvoqea qayg'urmasin, balki u bilan munozaraga kirsin», deb yozgan edi. Brext tomoshabinning bu teatrga nisbatan nuqtayi nazarini «ijtimoiy-tanqidiy» nuqtayi nazar deb atagan.

Brext o'z izlanishlari va jahon dramasi tarixidan olingan misollarga suyanib, odatdagi «aristotelcha» drama teatri bilan epik teatr orasidagi farqlarni ko'rsatuvchi o'ziga xos jadval tuzgan. O'sha jadvaldan olingan ayrim misollar quyidagicha:

An'anaviy teatrdan

Sahnada ma'lum voqea mujassam etiladi.
Tomoshabin voqeaga jalb etiladi va faolligi yo'qoladi.
Tomoshabinda his-tuyg'uni uyg'otiladi.

Epik teatrdan

Voqea haqida hikoya qilinadi.
Tomoshabin kuzatuvchiga aylantiriladi, lekin faolligi oshiriladi.
Tomoshabin hukm chiqarishga majbur etiladi.

Tomoshabin domiga tortiladi.	«kechinma»	Tomoshabin taftishchiga aylantiriladi.
Tomoshabin voqea chisiga aylantiriladi.		Tomoshabin voqeaga zid qo'yiladi.
Ta'sir kuchi yo'naltiriladi.	yuqdirishga	Ta'sir kuchi ishontirishga 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 bilimovchi bu soddadil odam tasodif, qisman xohishi tufayli ingliz mustamlakachi qo'shinining askariga aylanadi. U shunday qon kechib, qon to'kib, jazavaga tushib jang qiladiki, hamma hayratga tushadi. U o'zi uchun ham, tomoshabin uchun ham kutilmaganda bir yumalab butkul boshqa odamga aylanib qolganek 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 nima» 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 alohida bo'rttirib ifodalash imkonini berdi.

Brextning deyarli barcha pyesalari (jumladan, «Parivash Ionna» (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 Brextndan «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

ko'ngil ochish tabiati hisobiga uning saboq, o'git beruvchilik jihatinu kuchayritishga intilishi kutilgan natija bermadi. Shuning oqibatida 20-yillarning oxiri, 30-yillarning boshida yaratilgan «O'quv pyesalari» («Xo'p deyvuchilar, «yo'q» deyvuchilar», 1929; «Goratsiy va Kuriatsiy», 1934) quruq o'gitgo'yilik ruhidagi pyesalar bo'lib qoldi.

Shu bilan birga, Brext 20-yillarda ham «to'laqonli» pyesalar yaratgan. Bunday asarlar qatoriga avvalo «U askar nima, bu askar nima»dan keyin yozilgan «Uch pullik opera» (1928) pyesasini kiritish mumkin.

«Uch pullik opera» pyesasi ikki asr muqadam ingliz dramaturgi Jon Gey yaratgan asarning qayta ishlangan nushasi edi. O'zgalari sujetidan foydalanish «epik teatr»da «holi o'qish» usulini qo'llash yo'llaridan biri bo'lgan: bu holda muallif muddaosi o'zining g'oyaviy intilishi bilan mumtoz pyesa tamoyili bilan o'zaro chatishuv orqali ro'yobga chiqarilgan. Bu yo'l tufayli «Uch pullik opera»da bir-biriga zid ikki xil badiiy borliq ajib bir tarzda o'zaro chatishtirildiki, natijada, mazkur asar 20-yillar oxirida misli ko'rilmagan muvaffaqiyat qozondi.

Brext pyesasida ham, Jon Gey asarlaridagidek, sahnada London hayotining «tubi»da qolgan kazzob Makxit, o'g'irlik buyumlar sotuvchisi Pichem, uning sohibjamol qizi Polli va bir necha suyuq-oyoq juvonlar ishtirok etadi. Veymar hayotining alg'ov-dalg'ov voqealari eski syujetni butun borlig'i bilan jonlantirib yuborgan edi. Sahnada kechgan afsonaviy sarguzashtlar burjua tartibotiga xamohangligi, zamonaviy ruhda jo'shib turishi bilan e'tiborli edi. Brext aynan «Uch pullik opera» asarida birinchi marta qahramonning ongi darajasiga monandlik yaratib muallif fikrini ifoda etuvchi qahramonlar qiyofasini chizgan edi.

1939-yili Brext o'z ijodining eng yorqin namunasi bo'lmish «Onazor Kuraj va uning bolalari» dramasi yaratadi. Unda o'ttiz yillik urush ortida bolalari bilan arava sudrab boylik yiqqan chayqovchi Anna Firling haqida hikoya qilingan. Kurajning Eylif va Shvetsariyalik degan ikki o'g'li ketma-ket halok bo'ladi. Keyin soqov qizi Katrin vafot etadi. Kuraj bemehr ona emas; u bolalarini balo-qazodan, avvalo urushdan asrashga harakat qiladi; lekin urush uning hayot mazmuniga aylangan edi, shu urush tufayli boylik to'playdi, homilali bo'ladi, farzandlar ko'radi; Kuraj urush dahshatlarini bilgani holda uni qoralaydi, lekin maqtaydi ham. U o'z qilmishining qurboniga aylanadi; o'z baxtsizligininggina emas, xalq boshiga tushgan musibatning ham sababchisi bo'lib qoladi, o'z

bolalarining o'limidan ham xulosa chiqarmaydi. Shu hol tomoshabinni yanada jiddiyroq o'ylash va hukm chiqarishga da'vat etadi.

Brext o'z g'oyaviy niyatini shunday keng qamrovda, jonli voqealar orqali ifodalaydiki, bu uning hayratomuz layoqatidan darak beradi. Uning «Uch pullik opera», «Onaizor Kuraj» va 1940-yili yozilgan «Sezuanlik sahiy odam» asarlari o'tkir publitsistik pyesalar bo'libgina qolmay, ayni paytda chinakam shoirona ruhdagi asarlar hamdir.

«Sezuanlik sahiy odam» pyesa-masalida shunday antiqa voqea tasnif etilgan: yaxshi, sahovatli insonni uchratish niyatida xudolar falakdan yerga tushadilar. Butun Sezuan xududida eng sahiy va samimiy deb topilgan odam Shen De degan fohisha bo'lib chiqadi. Shen De boshpana berganligi uchun xudolar unga alohida sahiylik ko'rsatadilar. Shundan so'ng unga o'zini taxqirlab kelgan kasbini tashlash imkoni tug'iladi. U xudolargagina emas, boshqalarga ham yordam qo'linin cho'zib, sahiyligini ko'rsatadi: boshpanasiz oilaga uyidan joy beradi, pul so'raganlarga pul tarqatadi. Lekin biron-bir zot unga yordam qo'lini cho'zmaydi: u dunyo xali yaxshilikka moslanmaganligini payqay boshlaydi, yana qashshoqlik azobini chekishi aniq ekanini anglab, erkakcha kiyinib, vaqti-vaqti bilan shafqatsiz jiyani qiyofasiga kirib, yo'l qo'yga «xatolar»ni qattiq-qo'llik bilan to'g'rilashga kirishadi. Brext shunday g'alati, antiqa sujet orqali jamiyatning g'ayritabiiy, jumboqli holatini ochib tashlaydi.

Brext o'z teatrini epik (ulug'vor) teatr deb atar ekan, bunga to'la asosli edi. U roviy yoki qissago'y misol voqealarni chetda turib izohlash, hikoya qilish usullarini aynan qissago'ylik tajribasidan oldi. Lekin Brext dramalarida lirikaning mavj urib turishini ham e'tibordan soqit qilib bo'lmaydi. Tomoshabinning erkin fikr yuritishi, hukm chiqarishi haqida qancha gapirmaylik, har bir sahnaviy lavhada Brextning xulosalari yaqqol ko'zga tashlanib turadi. Brext qo'llagan yo'l-yo'riqlar, uning dunyoqarashi tomoshabin ko'z o'ngida uning dramaturgiyasining ziyobaxsh sahnaviy ifodasi tarzida namoyon bo'lishiga yordam beradi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Ikkinchi jahon urushi arafasida nemis teatri va dramaturgiyasida ekspressionizm oqimining shakllanishi; dahshatli hodisalarni chizish orqali kishida mehr-shafqat uyg'otish ekspressionizm

oqimining bosh maqsadi ekanligi.

2. B. Brext XX asr nemis va G'arb teatr madaniyatining ulkan namoyandasi sifatida; Brextning «epik teatr» nazariyasi; unda «holi o'qish» tomoshabinning idrokiga ta'sir ko'rsatish vositasi ekani. Brextning «Onaizor Kuraj va uning bolalari» asarida «epik teatr» tamoyillari qay tarzda ifoda etilgan?

ITALIYA TEATRI

LUIDJI PIRANDELLO (1867–1936-y.)

Italiya adabiyoti chuqur tanazzulga yuz tutgan davrda inson hayoti va qismatiga xolisona munosabatda bo'lib, italyan teatrida yangi badiiy yo'nalishning chinakam ijodkoriga aylanish faqat yakka-yolg'iz Luidji Pirandelloga nasib etdi.

Pirandello Sitsiliyada tavallud topdi. Rim, so'ngra Bonn doril-fununlarida tahsil ko'rdi. Rimda turg'un bo'lib qolib, shu yerda adabiy faoliyatini boshlaydi.

Pirandello mahalliy turmush iker-chikirlarini ifoda etishga qaratilgan verizm uslubidan aqliy-tahliliy uslubgacha bo'lgan yo'lni bosib o'tib, proza ustasi bo'lib tanilgach, dramaturgiyaga o'tadi. U o'z dramaturgiyasi bilan 1910-yillari italyan verizm uslubiga xotima yasaydi. «Liola» (1916) asarida u J. Verga bilan munozaraga kirishib, pyesadagi to'qnashuv qishloq turmush tarzi bilan emas, balki ishtirok etuvchi shaxslar qarashlarining ziddiyatliligi bilan bog'liqligini izohlab berdi. «Shunday o'ylasangiz, shunday-da» (1917) dramasi voqeasini falsafiy musohaba asosiga qurdi. «Ahmoqona qalpoq» (1917) va «Ezgulik halovati» (1918) pyesalarida sah-naga hayot nobopligidan azobda qolgan «abgor odam»larning mubolag'ali qiyofalarini olib chiqdi. Lekin ularda zarracha ko'tarinkilik ruhi yo'q edi. Muallif tirikchilik tashvishiga muhtalo «kichik odam»ning dard-kechinmalarini qaynoq xayrixohlik tuyg'usi bilan tasvirlaydi. Parokanda borliq bilan aynan «kichik odam»ning to'qnash kelishi hayotning beburdlik holatini yanada yorqinroq ochilishiga olib keladi.

Pirandello ijodining gullash davri 20-yillarga to'g'ri keldi. Dramaturg «Olti personaj muallifini izlaydi» (1921) degan mashhur pyesasida o'z ijodining kashfiyotchilik qudratini to'la-to'kis namoyon etdi. U ijtimoiy ziddiyatlarni e'tibordan holi qoldirmay, drama voqealarini g'oyat tomoshaviy ruhda tasnif etdi. Bu asar hayotga o'xshashlik tarzi bilan shartli teatrona ifodaviylikni

uyg'unlashtirishda XX asr jahon sahnasida namuna bo'lib xizmat qildi. Dramaturgning hayot voqeligi bilan tasavvur mahsulini o'zaro bir-biriga zargarona omixtalashtirish mahoratida, shuningdek, jonli qiyofalar va jonsiz niqoblar, muqim dalillar va o'zgaruvchan sahnaviy holatlar qovushimlilikida niqoblar komediyasi teatri an'alariga suyanish, yangi drama va zamonaviy rejissura tajribalarini tanqidiy o'zlashtirish yaqqol sezilib turadi. Oqibat-natijada Pirandello teatr ijrosini ham, shaxs taqdirini ham hayot voqeligini tadqiq etish vositasiga aylantirdi. Shunday izlanish tufayli XX asr teatr ijrosi mafkuraviy ma'no kasb etuvchi hodisa tarzida qabul etila boshladi. Keyinroq uning B. Brext, J. Anuy, M. Frish va boshqa dramaturglar tomonidan saboq tarzida qabul etilishiga ham sabab shunda edi.

Pyesa sujeti noodatiy, lekin murakkab emas. Tugallanmagan pyesaning olti personaji mashq chog'ida teatrga kirib keladi. Truppada o'zlarining o'tmishini ko'rsatishga xohish uyg'otmoqchi bo'lib, aktyor oldida shu o'tmishning haqqoniy va sahnabop ekanini isbotlashga kirishadilar. Shu zaylda Pirandello uchun zamonaviy insonning ijtimoiy qismati va san'at bilan voqelikning ijodiy aloqasi muammolarini o'zaro chatishtirishdek juda muhim vazifa amalda ro'yobga chiqadi. Pirandello, inson hayotda haqiqat topolmaganidek, personaj ham sahnada chinakam in'ikosini topolmaydi, zero, san'at voqelikni aks ettiradi, lekin u ham nobop hayotining o'zi misol talafot ko'rishga mahkum, degan umidsizona xulosaga keladi.

«Olti personaj muallifini izlaydi» pyesasida Pirandello qadimgi «sahnada sahna» teatr usulidan foydalangan edi. Keyinroq shu usulda yana «Har kim o'zicha» (1924) va «Bugun badihago'ylik qilaylik» (1929) degan ikki pyesasini yozadi. Muallif yuqoridagisiga shu ikki pyesani qo'shib, ularning «Teatr trilogiyasi» tarzidagi rejissorlik tahlilini yaratdi.

Yigirmanchi yillar Pirandello uchun teatrdagi sabotli izlanishlar, eng yetuk pyesalar yaratish va italyan teatrini ijodiy va tashkiliy qayta qurish, Ovro'poning eng yirik rejissorlari bilan hamkorlik qilish yillari bo'ldi. Lekin Pirandelloning bir qator rejalary, xususan, milliy davlat teatrini tashkil etish rejasini amalga oshmay qoldi, Pirandello ijodi g'oyaviy jihatdan fashizmga qarshi qaratilganidan u hukmron doira tomonidan tazyiq ostiga olina boshladi. 1924-yili Nobel mukofoti bilan taqdirlangan Pirandello bu voqeani yakka o'zi tanholikda nishonlaydi, hatto, do'stlari ham uni tabriklashga jur'at etolmaydilar. O'z yurtida yashash g'urubatga aylanganidan dramaturg umrining so'nggi yillarini 14 pyesasi sahnalashtirilgan

Fransiyada o'tkazadi.

Dramaturg «Tog' pahlavonlari» asari ustida ishlash chog'ida og'ir xastalikka uchrab, dunyodan ko'z yumadi. Pirandello cherkovona diniy mulozamat bilan ham, dunyoviy tantanali marosim bilan ham dafn etilishini man qilib, hoki sochib yuborilishini vasiyat qilib qoldirgan edi. Shu zaylda dramaturg o'z dafn marosimidan g'ayri maqsadlarda foydalanish imkonini yo'qqa chiqardi.

SAHNA SAN'ATI

Italiyada azaldan umummilliy teatrlar qatori shevalar, ya'ni mahalliy laxchalarda ish olib boruvchi teatrlar ham mavjud bo'lib kelgan. Bu xil teatrlar mamlakatning siyosiy tarqoqligi, viloyatlar o'zicha alohida-alohida bo'lib yashayotgan kezlarda paydo bo'lgan. Venetsiya, Neapol, Rim, Sitsiliya va boshqa hududlarga joylashgan teatrlar shular jumlasiga kiradi.

Shu bilan bir qatorda realistik ijro an'analari ham yashashda davom etdi. Opa-singil Irma va Emma Gramatikalar shunday sahna ustalaridan edi. E. Duze sahnani tark etgach Irma Gramatika (1873—1962) o'tmishdagi psixologik ijro maktabining mashhur davomchisi sifatida tanildi. U zamonaviy pyesalar hamda Ibsen, Gaupman, Meterlink kabi dramaturglarning asarlaridagi rollarni o'ynaydi, Goldoni, Shekspir qahramonlarining siymosini yaratadi. Uning qahramonlari nozik, xushro'y, samimiy va ruhan beg'uborligi bilan ajralib turardi.

Emma Gramatika (1875—1965) ham Ibsen, Gaupman, Shou pyesalari boshqa ko'plab mumtoz asarlarda rollar o'ynagan. Lekin uning ijodiy ufqi bir qadar cheklanganidan ko'proq modernistik asarlarda dovrug' taratadi. U Italiyada birinchi bo'lib Shouning «Parivash Ioanna» asarida Ioanna rolini o'ynaydi.

Emma sahnada uzoq qolib, ikkinchi jahon urushdan keyingi yillarda ham rollar ijro etadi. Irma esa 1935-yildan drama san'ati Akademiyasida pedagog sifatida ishlay boshlaydi.

Bir vaqtlar Italiya drama teatri shuhratini dunyoga taratgan psixologik ijro maktabi borgan sari o'z tarovatini yo'qotib, tanaz-zulga yuz tutadi. Tarixning hukmi shu edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. L.Pirandello XX asr italyan realistik dramasi ulkan namoyandasi sifatida; uning asarlarida turmush nobopligi turlicha

qarashlarning o'zaro to'qnashuvlari orqali ifoda etilishi. Pirandello-ning «Olti 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 Lorca Granadaga yaqin Fuyentevakeros qishlog'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 Lorca qamoqqa olinadi va 1936-yil 15-avgustda 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 Lorca 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'lmas, sevgisiz erkinlik erkinlik emas, degan fikr olg'a surilgan.

Lorca 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. Ularda Lorca xalq tasavvuriga monand tarzda olamning yaxlitligi g'oyasini olg'a surgan. «Dehqonlar tragediyalari» qahramonlari favqulodda kuchli ehtirosli qahramonlardir.

«Qonli to'y» asari qahramonlari ham bunday fazilatlardan 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

edi», deydi. Shu soʻzlar bilan sahnaga turmush ikir-chikirlarini yoʻqqa chiqarib qudratli tabiat epkini kirib keladi. «Dehqonlar tragediyalari» qahramonlari shoirona tasavvur olamida erkin javlon urib yashovchi va ayni chogʻda zalolatli jamiyatning qurbonlari tarzida koʻrinadilar.

«Qonli toʻy»da hikoya qilinuvchi voqea odatiy maishiy voqea: Kelin sevgilisi Leonardo bilan birga boʻlolmaydi, kuyov oʻzga qizga uylanadi, Kelin esa oʻzi sevmagan yigitga nikohlanishi kerak. Shoir sahnaga Oy va Ajal obrazlarini olib kiradi va shu zaylda maishiy turmush tarzini shoirona ohang bilan omixtalashtiradi. «Qonli toʻy»da Leonardo va Kelingina emas, boshqa ishtirokchilar ham tabiiy mayl va kuchlar epkinida ruhan komil, shukuhi baland insonlar tarzida ochilib boradilar; koʻpchib, oʻsib boruvchi tabiiy mayllar sunʼiy intilishlarga chek qoʻyadi; kelin nikoh tojini tark etib, toʻydan qochadi, uni taʼqib etgan kimsalarning mudhish harakatlari esa qon toʻkish bilan, yaʼni Leonardoning oʻlimi bilan xotima topadi.

Muqimiy nomidagi Oʻzbek davlat musiqali drama teatri «Qonli toʻy» asariga murojaat etarkan, uni ana shunday fojiona insoniy taqdirlar qiziqtirgan edi. Kompozitor Ikrom Akbarov asarga maxsus musiqa yaratdi va rejissor Abdurashid Rahimov tomonidan musiqali fojia (H. Roʻzimetov, Yo. Xudoyqulov, A. Oripov tarjimai) tarzida talqin topdi.

Lorka 30-yillarda Ispaniyada qora kuchlar xurujining avj olishi muhitini «Bernarda Alba xonadoni» (1936) pyesasi orqali ifoda etdi. Voqea qishloqlik davlatmand ayol Bernardaning uyi va hovlisida roʻy beradi. Bernarda ikkinchi eri vafot etgach, aza tutib, besh qizini sakkiz yil davomida koʻchaga chiqarmay qoʻyadi. Faqat qirq yoshlik toʻngʻich qizi Avgustias xushbichim yigit Pepe Romanoga turmushga chiqishi mumkin.

Lekin Pepe kichigiga, yigirma yoshli Adelaga moyil edi. Buni sezgan Bernarda Pepega oʻq otadi, Adela sevgilisini oʻldi, deb oʻylab, oʻzini-oʻzi nobud qiladi.

Asar nasriy tarzda yozilgan boʻlib, qizigʻi shundaki, voqealarning asosiy qismi sahnadan tashqarida oʻtadi. Pepe sahnada umuman koʻrinmaydi, oʻq ovozi ham tashqaridan eshitiladi. Sahnada esa motam tutiladi. Uy tartibga keltiriladi. Lekin shu maishiy turmush lavhalari doirasida Lorka poetik dramaga xos murakkab ruhiy kechinmalarni ochib beradi. Mazkur asar shu maʼnoda M. Uygʻur nomidagi Sanʼat institutida 1985—86-oʻquv yillarida yaratilgan eng eʼtiborli diplom spektakllaridan biri (rejissor, professor L. Xoʻjayeva) sifatida eʼtirof etilgan edi.

Lorka qahramonlari mutelikdan xalos bo'lib, isyonkorona qalb sohiblari tarzida yetilib, kamolotga erishib boradilar. Ular o'z tabiatiga zid holatlar silsilasida ruhan toblanadilar, oxiri ularning quyoshli Ispaniya osmoni ostida qudratli kuch ato etgan o'tli hishtiroslari daf'atan sirtga qalqib chiqadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. G. Lorka poetik drama san'atining ulkan namoyandasi sifatida; Lorka asarlarida erkin sevgi, erkin shaxs mavzuyining tarannum etilishi; Lorkaning «Dehqonlar tragediyalari» turkumiga kiruvchi «Qonli to'y» dramasi maishiy turmush tarzi qay tarzda shoirona timsoliy ifoda vositasiga aylangan? «Qonli to'y» asarining Muqimiy nomli musiqiy teatrdagi talqini haqida nima deya olasiz?

2. Lorkaning «Barnarda Alba xonadoni» dramasi tashqarida kechuvchi voqea tasviri orqali inson ruhiy olamini ochishda namoyan bo'lgan mahorati haqida so'zlab bering.

AMERIKA QO'SHMA SHTATLARI TEATRI

Amerika Qo'shma Shtatlarida teatr san'ati XX asrning dastlabki o'n yilliklarida tarkib topdi. Amerika dramaturgiyasi Ovro'po dramaturgiyasidan orqada qolgan edi. Yangi asr boshida Mark Tvenning qudratli realistik ijodi ta'siri ostida Amerika adabiyotida T. Drayzer, E. Sinklar, S. Lyunsdek izchil naturalist adiblar maydonga chiqadi. Teatrn esa tijorat tizimi egallaydi. Sahna san'ati chayqovchi antreprenyorlar qo'liga o'tib ketadi. Dramaturgiya va teatr sohasida 1920-yillardan keskin o'zgarish yuz bera boshlaydi. Ba'zi Amerika teatr tanqidchilari O'Nilning «Ufq ortida» pyesasi qo'yilgan 1920-yilni zamonaviy AQSH teatrining boshlang'ich sana deb hisoblaydilar.

O'Nil ijodining ahamiyatini AQSHda adabiyot sohasida birinchi bo'lib Nobel mukofotiga sazovor bo'lgan adib S. Lyuis juda aniq ta'riflab bergan: «O'Nilning Amerika teatri oldidagi xizmati shunda bo'ldiki, u qandaydir o'n-yigirma yil ichida bejoqli soxta komediyadan iborat dramamizni butkul o'zgatirib yubordi va o'zi yaratgan drama bilan ulug'vor, dahshatli va ulkan olam barpo etdi».

YUJIN O'NIL (1888–1953-y.)

Yujin O'Nil atoqli aktyor Jeyms O'Nil oilasida tug'ilgan. U otasi ishlagan teatr yo'laklarida yurib katta bo'ladi, Prinston doril-

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), «Qayrag'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'giran edi: kemani muz qoplab olgan, omborlar bo'shab qolgan deginzchilar uyga qaytishni talab qilar, kapitan Kini esa dengizchilarning iltijolariga qaramay, matonat bilan shimolga intilar «shaytonga 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 epkini emas, balki qalbining tub-tubidan otilib chiqayotgan botiniy bir kuch uni shimol tomonga da'vat etayotganini safdoshlariga tushuntirmoqchi 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 ishonarligi 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 munosabati 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 tahlilikali kutish ruhi bilan sug'orilgan.

1921-yili sahnaga qo'yilgan «Anna Kristi» asari muallifni birinchi 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 etgach, 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'lanmanmi, 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. Annaning o'zi ham otasi ham shuni istaydi. Annaning ayanchli o'tmishi, tavba-tazarrulari Berkni ham, otasini ham larzaga soladi. Berk va Kristi kernaga 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 ayolning 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'liqlik, dengizning fe'li, ulaning yurish turishi, harakatida aks etib turgandek taassurot qoldiradi:

— Dengiz odamlarga faqat musibat keltiradi, «insonning chatoq'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'rganini ko'zi yo'q. U dengizni darhol sevib qoladi; zero dengiz unga otasining mehr-oqibatini 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 manba 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'rpeşonalarmiz, 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-

onida tasvirlashni hush ko'radi. U o'zgalar bilan yuz beruvchi, zohiriy to'qnashuvlar ichga ko'chib, o'zi bilan o'zi olishuviga aylanganidagina taqdirlar yechimi topiladi, deb hisoblashi mumkin. Muallif «Anna Kristi» pyesasida shunday ta'sirli lirik ko'tarinkilik kayfiyatini yarata-diki, bu pyesa zaminidagi achchiq hayot haqiqatining yanada jiddiy tus olishiga sabab bo'ladi. Mazkur pyesaning tomoshabinlarda kuchli taassurot uyg'otib kelganligining sababi ham shunda.

O'Nilning 20-yillar birinchi yarmida yozilgan asarlari orasida «Qayrag'och soyasida» asari juda katta muvaffaqiyat qozondi. Bu, muallif nazdida, yangicha tragediya edi. Asar voqeasi XIX asr o'rtasida yangi Angliyada yetmish besh yoshli Efraim Kebot fermasida ro'y beradi. Pyesaning yetakchi ohangi boshdanoq ma'lum bo'ladi. Dramada uch qahramon zo'r umumlashma darajasiga ko'tarilgan. Bunga muallif hayotiy muhit va qahramonlarning faoliyatini muttasil tasvirlash orqali erishadi. Bu drama — L. Tolstoyning «Zulmat uyasi» asariga o'xshash dahshatli bir drama. Efraim mulki — xo'jaligiga shu qadar berilganki, hatto bolalariga bo'lgan mehri buning oldida bir pul. Efraimning o'g'li Ebin ham mulkparast; shu uyga avval Efraimga, keyin Ebinga xotin bo'lib kelgan Abbi ham «mening fermam», «mening uyim» qabilida mulkparastlik kasaliga yo'liqqan ayol. Voqealarning rivoji ichki kurashlar orqali qahramonlar qarashlarida keskin o'zgarishlarni sodir etadi. Ebin bilan Abbi orasida paydo bo'lgan muhabbat mulkchilik hissini parchalay boshlaydi. Ebbi o'tmishini xotiradan o'chirish, yangi qaylig'i Ebinga butkul sodiqligini isbotlash niyatida o'z bolasini o'ldiradi. Qahramonlar og'ir fojiona jazavaga tushish orqali hayotning asl ma'no va mohiyati nimada ekanini anglashga intiladilar.

Hayot va momot jangi oralig'ida sevgining qudratli kuchi va boylikning behudaligi anglashiladi. «Tutqinlikdayam, o'lgandayam, jannatdayam, do'zaxdayam faqat sen bilan birgaman», deydi Ebin Ebbiga, muallifning so'nggi izohi: «Ikkovlari yorug' dunyoning azoblariyu, alam-anduhlaridan holi bo'lib iltifot va hayrat ila ko'kka boqib qoladi».

O'Nil psixologik dramalar qatori ekspressionizm uslubiga oid pyesalar ham yozdi. Ekspressionizm dastlab Germaniyada rivojlangan bo'lsa-da, u 20-yillar Amerika san'atiga anchagina ta'sir ko'rsatgan. O'Nil o'zning ekspressionistik ruhdagi pyesalarida burjua taraqqiyotida ko'ringan jarohatlarni ochib tashladi, zamonning muhim ijtimoiy muammolarini ko'tarib chiqdi. «Alvasti maymun» pyesasida tabaqaviy to'qnashuv mavzusini tadqiq etgan bo'lsa, «Imperator Jens», «Bashar bolalarining barchasiga qanot berilgan» asarlarida irqiy adovat muammosini ko'tarib chiqdi.

O'Nilga ekspressionizmning shiddatkorlik xususiyati ma'qul tushdi. Lekin bu uslubning inson fe'l-atvorini tasvirlash tarziga nisbatan butkul zid fikrni oig'a suradi. U ekspressionistlarning mavhumlik qoidasiga qarshi chiqdi. U ekspressionistik asarlarda ham insoniy sajiyalarni to'laqonli aks ettirish qoidasiga sodiq qolaverdi. «Alvasti maymun» pyesasidagi Yank obrazi bunga yaqqol misol bo'la oladi.

O'Nil «Bashar bolalarining barchasiga qanot berilgan» pyesasida ekspressionistlarning nazariy qoidasidan yana ham chetga chiqqan. Pyesa Amerikada keskin tus olgan irqiy tengsizlik mavzusiga bag'ishlangan. Dramaning birinchi qismi ekspressionizm odatdagi qoidalar doirasida yozilgan. Betinim, shitob bilan birma-bir almashinuvchi kichik lavhalarda asosiy qahramonlardan Ella va Jimning yoshlik choqlari, o'zaro oila qurishi va Amerikani tark etishigacha bo'lgan hayoti tasvirlanadi. Ikkinchi pardada voqea kechimi sekinlashib, uning o'rmini qahramonlar taqdirida yuz bergan fojiona kechmishning ruhiy tadqiqi egallaydi. Muallif diqqat-e'tiborni qahramonlarning izdan chiqqan xasta ruhiyatini tadqiq etishga qaratib, oq tanli Ella va qora tanli Jimning ijtimoiy va irqiy tengsizlikdan qadr-qimmati, nafsoniyati toptalib, ruhan ezilib halok bo'lishini ko'rsatadi.

Bu yillarda O'Nil dramaturgiyaning ifoda tilini mukammallashtirish ustida ko'p tajriba o'tkazadi. Uning niqoblardan foydalanishi, ayniqsa, ziziqdir. Olomonning jamoaviy psixologiyasi va qiyofasi o'zgaray, hamisha yagona tusga egaligini alohida ko'rsatish uchun «Alvasti maymun»da niqoblardan foydalanadi. Yank o'z taqdirining ayanchligidan iztirobga tushgan paytda atrof-dagi kishilar niqobda chiqib, Yankning yolg'izligini yana ham bo'rttiribrog ko'rsatishga xizmat qilishi kerak edi.

«Ulug' tangri Braun» (1926) pyesasida O'Nil niqoblardan yana ham keng foydalanadi. Bu boradagi tajribalarni umumlashtirib, u 1932-yili «Niqoblar haqida bayonnoma» degan risola yozadi. O'Nil L. Pirandelloning ta'sirida insonni tushunish uchun uni niqob ostida ko'rish lozim, - deb yozgan edi. Zero, «Insonning tashqi hayoti — o'zgalarni anglashdagi yolg'izlik holati, ichki hayoti, o'zini o'zi anglashdagi yolg'izlik holati», deb shrxladi u.

«Ulug' tangri Braun»da ikki qahramonning har biri ayni ikkitadan qiyofaga ega: biri — haqiqiy qiyofasi o'zi uchun, ikkinchisi— o'zgalari uchun. Insonning fojiasi shundaki, uning haqiqiy qiyofasini hatto eng yaqin odamlari ham bilolmaydi. San'atkor uchun yana boshqa qo'shimcha fojia shundaki, u o'zini o'zi mujassam etolmaydi. Qahramonning asl qiyofasi bilan uning niqobi orasidagi ziddiyatni sahnaviy ifodalashda niqob yangi imkoniyatlar tug'diradi.

Qahramonlar niqoblarni kiyish, yechish orqali o'zlarining ongi tubida yuz berayotgan o'zgarishlarni ko'rgazmali tarzda ifoda etishga erishadilar. O'Nil ijodi aynan shu yo'lda, inson qalbi ichki hayoti murakkabligini yanada teran va to'la-to'kis ko'rsatish yo'lida rivojlanib bordi. 1930-yillar bo'sag'asida yaratilgan «G'alati interlyudiya» (1928), «Motamsaro Elektra» (1931) dramalari shu yo'nalishdagi yirik muvaffaqiyatlarga aylandi.

«G'alati interlyudiya» dramasida O'Nil nutq san'atining qaysidir jihatdan «fikir kechimi»ni eslatuvchi yangicha ifoda turini kiritish bilan qahramonlarning ichki hayotini bo'rttirib ko'rsatishga harakat qildi. Dramaturg o'z qahramonlari ruhiy hayotining «ostki oqimi»ni namoyon etish ular fe'liyaning ziddiyatli silsilasi, nozik kechinmalarini butun bo'yoqdorligi bilan ifodalash maqsadida odatdagi «chetga so'zlash» usulini «ichki monolog»ga aylantiradi. Qahramonlar shu usul orqali dilida yashiringan, endi qalb sadosiga aylanadigan, o'ta islohotli his-kechinmalarni ifodladilar. Ruhiy hayot tarsi, «qalb orom-sizligi»ning o'zi mana men deb o'zini ko'z-ko'z qilayotgandek edi.

O'Nil mayl va beixtiyoriylik masalasini o'rganishga alohida e'tibor bergan. Bu borada dramaturgning o'sha davrdagi ijodiga xos tarzda uni Freyd ta'limotiga e'tiqod bilan qarashi ham o'zni ko'rsatgan. Insondagi tug'ma buzg'unchilik mayllari aql-idrokdan kuchliroq, degan freydcha ta'limot kishining iroda-xohishdan qat'iy nazar fojeiy to'qnashuv yaratish imkonini beradi, deb hisoblagan edi O'Nil. Dramaturg antic tragediyaga xos baloyi taqdir hukmini tabiiy mayl xuruji bilan almashtirdi. Lekin ruhiyat nazariyasining ta'siri g'oyatda kuchli kezlarda ham O'Nil qahramonlarda ongdan tashqari mayllar ta'sirini ko'rsatish qatori shart-sharoit, tarbiya inson taqdirida hal qiluvchi asos ekanini ham tasvirlab keldi.

«Motamsaro Elektra» asari voqealari fuqarolar urushining oxirida Amerikada ro'y beradi. Asar Eskilning «Oresteya» trilogiyasi bilan bog'liq: voqealar kechinma, qahramonlarning nomlari shundan dalolat beradi. Agamemnon – Menon, Orest – Orin, Klitemnestra – Kristina nomlari bilan atalgan. Lekin bu yangi davr tragediyasidir, unda qudratli va umrboqiy his-kechinmalar inson axloqini yemiruvchi muhit doirasida ko'zdan kechiriladi.

1934–1946-yillar orasida O'Nil «O'zini o'zi aldagan mulkdorlar tarixi» degan epopeyasini yaratadi. 1946-yilgi intervyusida dramaturg bu epopeyaning falsafiy asoslari haqida to'xtalib, shunday degan edi: «Men shunday aqidaga suyanamanki, Amerika Qo'shma Shtatlari jahonda eng katta yutuq egasi bo'lish o'rniga eng katta yutqizish egasi bo'lib qoldi. U boshqa biron-bir mamlakat

ega bo'lmagan imkoniyatlar sohibi bo'lgani uchun ham shunday bo'ldi. AQSH g'oyatda tezkor rivojlangani holda chinakamiga churur ildiz ota olmadi. U qalbdan tashqari nimalarnidir egallash orqali qalb orttirmoqchi bo'ldi. Va oxir-oqibatda o'z qalbidan ajraldi. Bu haqda «Bibliya»da allaqachon «butun dunyoni egallagan odam nimaga ega bo'ladi, hech narsaga, lekin ayni paytda o'z qalbini yo'qotadi», deb juda soz aytilgan, hikmat misoli bizning to'g'rimizda aytilganga o'xshab ko'rinadi.

O'Nil o'zining sevimli usuli — timsollardan ham mohirona foydalangan. Merrining qachondir, eng go'zal joyi qo'llari bo'lgan. Endilikdan kasallikdan ilma-teshik bo'lib ketgan bu qo'llar yashirilganda ham hunugi chiqib, ko'zga tashlanib turadi. Kalt afsonasiga ko'ra, qo'l — oila timsolidir, demak, Merining qo'li Tayronlar oilasi barbodligining ham timsolidir. Tuman, goh-goh eshitiluvchi ogahlantiruvchi tovush, Shopen musiqasi, so'nib boruvchi qandil va boshqa tasviriy izohlar bir-biri bilan qo'shib, pyesa qahramonlarining fojiali olamini gavdalantirib turadi.

Pyesada vaqt timsoli alohida ahamiyatga ega. U insonga qarshi qaratilgan dahshatli kuch tarzida namoyon bo'ladi. Umidbaxsh tongdan tahlikali tungacha o'tgan vaqt, Meri aytmoqchi, betinim oqayotgan vaqtning aksi, xolos. «Chekimizga tushgan hayot tarzini hech birimiz o'zgartirolmaymiz,—deydi Meri, — qo'zg'algunimizcha u bizni asta-sekin o'z yo'rig'iga solib olaveradi va biz kimmiv va kim bo'lmoqchimiz degan gaplar orasida o'tib bo'lmas devor paydo bo'lib oxiri hozirimizdan hamishalikka ajralmaguncha o'sha hayot yo'rig'ida yashashga majburmiz».

Shaxs bilan jamiyat orasida o'zaro uyg'unlik yo'q ekan, bu shxsn o'z «meni», ma'naviy borlig'ini jamiyatning barbod etuvchi ta'siridan holi qila olmasligini anglatadi. Merining taqdiri haqida keng umumlashmalar chiqarishni taqozo etadi. O'Nilning o'zi ham shu fikrda bo'lib, o'zining keyingi asarida ilk pyesalarining g'oyaviy ohanglariga qaytgani, lekin hayot voqeligini eng kengroq qamrovda tasvirlanganini qayd qilgan.

O'Nilning keyingi pyesalari uning ijod gultoji misol e'tiborni o'ziga tortadi. «Zulmat ichra kechgan sayohat» pyesasi bular orasida alohida ajralib turadi. «Qon bilan yozilgan» bu pyesa muallif tirikligida emas, balki uning vafotidan to'rt yil o'tgandan keyin nashr etilgan. O'Nil unda o'tgan zulmatli kunlarga qaytib, hayotning uqubatli kunlari haqida hikoya qilib bergan.

Pyesada tashqi yugur-yugurlar yo'q: Tayronlar xonadonining bir kuni haqida so'z boradi, unda biron voqea ro'y bermaydi, gap-

soʻz boʻladi, xolos. Kundalik turmushning oddiy tarzi, lekin shu bir kunlik hayot tarzida, qatrada quyosh aks etganidek, butun jamiyat va zamonning dard-alamlari aks etgandek edi. Bu xonadonda har bir kishi oʻzicha, oʻz yogʻiga oʻzi qovurilib yashaydi.

Oila boshligʻi Tayronning xasisligi tufayli xotini kasalvand. Meri shunday deydi: «Mister Tayronni pul, tomorqa, keksalikda yomon kunga tushib qolmaslikdan tashqari hech narsa tashvishga solmaydi. Boshqa narsalarga fahm-farosati yetishmaydi». Butun voqea kechimi shu xulosani tasdiq etishga qaratilgan.

OʻNil inson ongi va qalbining joʻyali-joʻyasiz joʻshishi orqali uning ziddiyatli, murakkab tabiatini, qalbining tub-tubida pinhon tutilgan nurli va nursiz xislat va xususiyatlarni namoyon etadi. Bu ayniqsa qora doridan halokat yoqasiga kelib qolgan ojiza va mushtipar ona Meri Tayron obrazi tasvirida yaqqol koʻzga tashlanib turadi. Morfisiz unga hayot yoʻq: u dahshatli ogʻriqlarni bostirish uchungina emas, oila boshiga yogʻilib kelayotgan falokat, iztiroblar haqida oʻylamaslik uchun ham shu dahshatli ogʻuga oʻrganib qolgan. Dramaturg nutqning tag maʼnosini ochish orqali Merining hayot soxtaliklarini qalban his etish tufayli ruhiy azoblanish holatlarini kishini larzaga soladigan darajada noziklik bilan chizib beradi.

OʻNilning jamiyat va inson taqdiri haqidagi mulohazalari oʻta qaygʻuli. Shundan uning pyesalari iztiroblarga toʻla asarlar tarzida tugʻilgan. Lekin, har qanday tragediyada boʻlganidek, uning asarlarida ham koʻngilga taskin beruvchi jihatlar bor.

Ulugʻ Amerika dramaturgi Yujin OʻNilning ijodi butun dunyoda eʼtirof etildi. «Yaratuvchilik qudrati baland, shiddatkor hislarga toʻla va mustaqil tragediya tamoyillariga ega drama asarlari uchun» OʻNilga 1936-yili adabiyot sohasida Nobel mukofoti berilgan. Uning jahon dramaturgiyasiga koʻrsatgan taʼsiri alohidadir.

SAHNA SANʼATI

Aktyorlarni yigʻib, bir asarni tomoshabinlarning qiziqishi soʻnguncha har oqshom koʻrsatib, koʻp foyda koʻrish tartibi — tijorat teatri tizimining asosiy prinsipi hisoblanadi. Nyu-Yorkning Brodvey mavzeida chuqur ildiz otgan tijorat teatri usuli butun mamlakatga tarqalgan. Brodvey teatrlarida spektakl muvaffaqiyatsiz chiqib qolgudek boʻlsa, truppa shu zahoti tarqalib ketadi. 1920-yillari Brodveyda 80–90 ta teatr boʻlgani holda keyingi oʻn yillikda ularning 50 tachasigina yashashda davom etdi.

Tijorat tizimining o'rnatilishi mamlakatda teatr san'atini tang ahvolga solib qo'ydi.

Amerika teatri rivojida aktyorlik san'ati dramaturgiyadan ustuvor 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 teatrlar» 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, avvalo, 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 serhashamki, bunaqasi bizda yo'qi, yoritilishi ajoyib, bu haqda biz tasavvurga ham ega emasmiz, sahna texnikasi shu qadar yuqoriki, bunaqasi bizning xayolimizga ham kelmaydi.

Belasko teatrning eng jiddiy kamchiligi uning repertuarida ko'rinardi. 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 Hamletning o'tkir aql-zakovat sohibi ekanligi, ayniqsa,

fikrlash, o'yinga 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 teatridan 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?

YETTINCHI BO'LIM

1945–2000-YILLARDA G'ARBIY OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI

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 yubordi. 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 adolatsizlikka 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 ziddiyatli manzaralari «alamzada yoshlar» dramaturgiyasida, Germaniyada yangi fashistik harakatlarga qarshi qaratilgan «hujjatli drama» namunalari aks ettirildiki, bular yangi davr teatrining muhim tamoyillarini belgiladi. 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 maktabining 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.

Satr 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. Satr 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. Satr o'z fikr-o'yini inson ruhiy olamining tub-tubiga qaratadi, ruhiy ulug'vorlik, insonning kuch-qudratini ko'z-ko'z qilishga intiladi. Satrning aql-idrok ustuvorligi g'oyasi fashizm istibdodiga qarshi qaratilganligi uchun ham urush yillari bu g'oya alohida qadr topdi.

Satr «Bibliya»dan olingan birinchi pyesasini 1940-yili qamoqxonada yozdi va shu bo'yi teatrning targ'ibot minbariga aylanishini ko'zlab, «Pashshalar» (1942) asarida qarshilik harakati g'oyalari ni ifoda etishga harakat qildi. Asarni Sharl Dyullen sahnaga qo'ydi va chindan-da, bu pyesa urush yillari da'vatnomaga aylandi.

Satr «Pashshalar»da Orest haqidagi qadimgi rivoyatdan foydalanib, xo'rlangan, lekin bo'yin egmagan Fransiya haqida so'z ochgan edi. Tomoshabinlar Orestni qarshilik harakatining qahramoni tarzida qabul qilgan bo'lsalar, Kletemnestrani kelishuvchanlik, murosasozlik 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 chekmaydi, 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 shafokatini darig' tutmas», degan umidvorlik bilan yaqin orada Fransiya ozodlikka chiqishini bashorat qiladi.

Jonli obrazlarni siyosiy va falsafiy tarafkashlik ruhida ifodalash Satr ijodining keyingi bosqichida yetakchi o'ringa chiqadi. «Berk eshik ortida» (1944) degan bir pardali pyesasi muallifning shunday falsafiy qarashlari aks etgan asar hisoblanadi. Voqelikka tarafkashlik ruhida qarash uning «Harom qo'llar» (1948), «Dafnsiz qolgan murdalar» (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 namunasi 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 taqdirlanadi.

«Absurd teatri» endilikda o'z umrini o'tab bo'lgan, lekin o'sha davrda voqelikka yangicha yondashuvlari, g'aroyib usullar bilan insonni 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 kutish» (1952) degan eng mashhur pyesalaridan birida Vladimir va Estragon o'z xojasi Godoni kuta-kuta butun voqea davomida o'z tayinsizligini namoyon etadi. Asarning ikkinchi pardasida bu ikki ishtirokchi yana o'sha kutish manzilida ko'rinadilar. Kuta-kuta zerikkan Estragon: «Ketaylik», deydi. Vladimir – «ketaolmaymiz», Estragon – «nega», Vladimir – «Godoni kutyapmiz», Estragon – «ha-ya, to'g'ri», 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 asarlarida inson hayotining o'tkinchi va ko'pikdek omonat ekanligi g'oyasini olg'a surgan. «Kursilar» (1951) asarida aql-hushi kirdichiqdi 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 namunalariidan 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 choralalar 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'alarini-ning 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 us-lubi 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 teatrlarni «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'rinli Sheyo saroyi sahnasida badiiy ko'rkam,

ulug'vor teatr tomoshalarini yaratdiki, bu xalqni teatrga yaqinlashtirishda fransuz sahnasi tarixida favqulodda yangi voqelik edi. Vilarning bu boradagi izlanishlari Avinon festivallaridan boshlangan edi.

1947-yili Provans Avinon shahrida Vilar boshchiligida «Fransuz drama san'atining birinchi festivali» o'tkazilib, ushbu festival o'sha chog'dan har yili yoz kezlari «Avinon festivali» 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 aktyor bo'lib, u Kornelning «Sid» asaridagi Rodrigo rolini Fransiyaning 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 «Gamburglik shahzoda») bo'ldi.

Jan Vilar «Milliy Xalq teatri»da Sofoklning «Antigona», Brextning «Artur Uining martabasi» (Vilarning o'zi Artur Uini o'ynagan), Gyugoning «Mariya Tyudor», Molyerning «Don Juan», Aristovanning «Tinchlik» (o'zi Trigej rolida) kabi asarlarni sahnaga qo'yadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Jan Pol Sartr fransuz intellektual dramasining yirik namoyandasi 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'analarini 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 taraqqiparvar 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 dramaturgiyaning 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. Gazetalarda o'qiladi, tortishuv va munozaralar avjga chiqadi. Jimmi xotini otasinikiga ketib qolishi, shu asnoda Jimmining boshqa ayolga ko'ngil qo'yishi, er-xotinning janjallashuvi, so'ng yana yarashuvi bosh qahramonning ichki halovatsizligi ifodasi tarzida namoyon bo'ladi. Jimmining chakka o'tib, yashashga yaroqsiz rutubatli kulbasi jamiyat, yashashning ma'nosi haqidagi qaynoq munozaralar dargohiga aylanadi. «Bizning avlodimiz 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 murosasizlik, 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, avvalo, 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 ehtirolari bilan insoniy ezguliklarni tarannum etgan adibadir. U o'zining birinchi — «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'lga 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, hayotda qattiq qoqiladi. Shu asnoda Djo uyida jisman zaif Jefning paydo bo'lishi bilan har ikkalasining baxti kuladi. Sheyla Dileni uchun navqiron bir qiz bilan zaif kishining er-xotinlik masalasi qiziq emas edi. Uni sof insoniy do'stlik masalasi qiziqtirardi. Dramaturg pyesadagi kishilarning o'zaro munosabatlari silsilasini munozara tarzida tuzdi. Djo va Jef bir-birlarining quvonchi va tayanchiga aylanadilar. Asal mazasi — bu bir-birini anglash va do'stlik gashтини 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 chinakamiga 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» teatrida o'tgan premyerasi ingliz dramaturgiyasida ham, sahna san'atida ham yangi davrning boshlang'ich nuqtasi bo'ldi. «Royal Kort» teatrida boshlangan yangilanish mavji butun Angliya hududlariga tarqaldi.

Ingliz teatri yillar bo'yi charxlanib, mahorat andozasiga aylangan usullarini ko'z-ko'z qiluvchi yolg'iz «yulduz»lar teatri bo'lishdan to'xtadi. U avvalo, 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), avvalgidek, 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 depsinib 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, silindr, qo'lqop kiygan Sheylok – Olivye sarmoya va martaba vasvasasi avj olgan muhit kishisi edi; bu sudxo'r yahudiyning fojiasi – uning yuqori nufuzli kishilar doirasiga kirishga borlig'i bilan inti-

lishibdi, 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 Shekspirning «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 fal-safiy anglash orqali «Qirol Lir» (1962) tragediyasi olamiga kirib keldilar. Rejissor sahnada «Orzu-umidlar so'ngan xudosiz olam»–fojiona tutqunlik olamini gavalantirdi. 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.

Bruk 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.

Bruk butun diqqat-e'tiborini qahramonlarning aybu gunohi va buning intiqomli qaytimiga qaratgan edi. Bruk qahramonni qurshab olgan odamlar haqida, adolatsiz va bemuruvvat jamiyatda insonning ruhiy asoratga tushishi haqida so'z ochadi. Lir – Skofild sahroyilar kabi yuzi qu'yosh taftida pishgan, diydasi qattiq, jisman baquvvat qariya va butun borlig'i bilan shafqatsiz, beboshlik olami-ning kishisi edi. U katta qizlarining mehr-shafqatiga ishongani uchun taxtdan voz kechmaydi; u hayotdan charchab, to'yib bo'lgan va endi befayz, 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 yashagan jamiyat qotillaruru qurbonlar olami bo'lib chiqadi.

Piter Bruk – Angliyaning nomi chet ellarda keng ma’lum rejissorlaridan biri. 1970-yili uning boshchiligida Parijda teatr tadqiqotchiligi Xalqaro Markazi tashkil topadi. Bruk Parijga kelib, turli mamlakatlar aktyorlari ko’rigini o’tkazadi va shu bahonada siyqa 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 Bruk O’zbekistonda 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. Bruk tashabbusi bilan mazkur asar o’sha yili «Avinon festivalida» namoyish etildi.

Piter Bruk aktyor bilan tomoshabin orasidagi to’rtinchi devorni yo’qqa chiqaruvchi vositalarni aktyorni ichki zo’riqishlardan xalos etish yo’llarini izlaydi. Shekspirning «Afinalik Timon» (1974), «Har narsaning me’yori yaxshi» (1978), 1985-yili yaratilib, so’ng Toshkentda namoyish etilgan 7 soatlik «Mahobhorat» spektakllarida Piter Bruk 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» teatrida qo’yilishi ingliz teatrida 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 poetik 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, Sheylok 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 Merkursio, 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, avvalo, kino san'atida «neo-relizm» nomi bilan o'z ifodasini topdi. Roberto Rasselinining «Rim ochiq shahar» filmi italyan kinosidagina emas, shu qatori umumjahon kino san'atida ham yangi davrni boshlab berdi.

Urushdan keyingi italyan dramaturglari orasida ikki yirik dramaturg 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 sifatida 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 ustoz Eduardo Skarpet 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 hozirjavoblighi bilan tomoshabinlarni o'ziga maftun etardi. U italyan zamonaviy hayotini chizishga juda usta edi. «Komediya san'ati» (1965), «Silindr» (1966), «Shartnoma» (1967), «Haykal», «Imtihon hech qachon tugamas» (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 ziddiyat belgilaydi. Voqea odatda biron-bir hissiy xatti-haraktdan boshlanadi. Kimsa adolatsizlikdan noliydi, nobop odatlarni la'natlaydi. Meni ijtimoiy ma'nosi tor g'oya qiziqirtirmaydi, negaki, ma'nosi tor narsaning jamiyatga nafi tegmaydi... Agar mening pyesamda sakkiz personaj bo'lsa, to'qqizinchisi tomoshabinidir. Aynan tomoshabiniga 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» pyesasi e'tiborlidir. Unda muallifning san'atga nisbatan yuksak fuqarolik talablari o'z ifodasini topgan.

SAHNA SAN'ATI

Italiya poytaxti Rimda har oqshom qirqtadan ortiq tomosha namoyish etiladi. Milandagi mashhur «La Skal» teatridan keyin ikkinchi 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 boygga bir malay» asari misolida teatrdagi doimiy yashovchi milliy spektakl dunyoga keldi. U «teatrdagi teatr» shaklida qo'yilgan edi: Goldoni davrining sayyoh trupa aktyorlari shahar maydoniga qurilgan sahnada paydo bo'lishar va Arlekin haqidagi hangomaviy tomoshaga jon kiritishardi. Tomoshabin komediya voqeasi bahonasida XVIII 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 xushchaqchaqlik shukuhi ufurib turardi. Tirikchilik dardida Beatriche va Florindo degan ikki aslzodaga xizmatkor bo'lib yollangan uchar Arlekin taxta sahnada quyundek paydo bo'lar, 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 badihago'ylik qilamiz» (1949), «Olti personaj muallifini izlaydi» (1953), «Tentak» (1954) spektakllarida u fojiona to'qnashuvlarni ochib beradi.

Streler rejissurasiga xos falsafiy ko'lamdorlik, realistlik tamoyillarning shoirona obrazlilik bilan uyg'unligi jahon dramaturgiyasi asarlarida, avvalo, Shekspirning «Richard II» (1948), «Qiyiq qiz-

ning quyilishi» (1949), «Richard III» (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.

Jorj Strelerning 1982-yili Parijda tashkil etilgan «Ovro'po teatri»ga rahbar sifatida taklif etilishi uning yuqori xalqaro nufuzidan darak beradi. Ushbu teatrning birinchi mavsumini ochish huquqi «Pikkolo» teatriga berildi.

Milan «Pikkolo Teatro» si urushdan keyingi italyan teatri rivojiga kuchli ta'sir ko'rsatdi. 1951-yili teatr qoshida ochilgan teatr maktabi Rim drama san'ati akademiyasi qatori Italiyada asosiy teatr o'quv yurtlaridan biri 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 teatrlarining paydo bo'lishi. J. Strelerning yirik drama rejissori va teatr asoschisi sifatida ko'rinishi. Strelerning 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 shakllantirib bordi. Bular Fridrix Volf, Bertolt Brext, Karl Gryunberg kabi-lar asarlari edi.

Teatr dramaturglarning yangi avlodini kutardi. Ular 50-yillar-ning boshlarida yetishib chiqa 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 tasavvurga sig'mas darajada uqubatli, mash'umona holatlarni ko'z oldimizga keltiradi, undan inson zotining hadsiz alam-iztirob, ingroqlari eshutilib 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 murakkab timsoliy tasvir va tasavvurlarga duch kelish mumkin. Germaniya vatan timsoli yanglig', xalqning shon-shavkati va sharmandali o'tmishi ifodasi tarzida, ogohlikka chaqiruvchi qadriyat tarzida namoyon topgan.

Myuller uzoq vaqt davomida Brextning «Berliner Ansambl» teatrida adabiy emakdosh bo'lib ishlagan va barcha pyesalari dastlab shu teatrdan qo'yilgan.

Peter Xaks (1929) ham ilk pyesalarini shu teatrdan ishlagan chog'ida yozgan va shu yerda qo'yishga erishgan. Xaksning bir qator 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 insondan 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 takrorlanishiga yo'l qo'ymaslik muddaosi bilan izohlanadi.

Rolf Xoxxut (1931-y. tugʻilgan) «Noib» dramasi voqea Rim, Berlin va Osvensimda roʻy beradi. Pyesa ikkinchi jahon urushi davrida Rim cherkovi tarixiga oid hujjatlar asosida 1963-yilda yozilgan. Xoxxut oʻz asarida yahudiy aholisini yoʻq qilishda fashistlar qanday «tadbir»larni sobitlik bilan amalga oshirganliklari haqida soʻz ochgan 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 qarshilik koʻrsata olar edi; lekin fashist hukmdorlar bilan orani buzishni istashmaydi. Rim Papasining yaqinlaridan Rikardo Fontan Vatikanga taʼsir koʻrsatishga harakat qilib koʻradi, biroq hech kim aql-idrok va vijdon ovozini eshitishni istamaydi. Rikardo Fontan norozilik ramzi tarzida koʻkragiga olti qirrali yulduz taqib, oʻlimga mahkum etilgan yahudiylar taqdiriga sherik ekanini eʼlon qiladi. «Noib» dramasi shaxs jamiyat va davlat orasida oʻzaro munosabat, har bir kishining olamda kechmish voqealar oldida masʼulligi kabi masalalar realistik tarzda talqin etildi.

Peter Vays (1916–1982)ning koʻpgina asarlari «hujjatli drama» janrida yozilgan. Koʻp yillar Shvetsariyada yashab, shu yerda ijod qilgan Vaysning keng tarqalgan pyesalaridan «Taftish» (1965) dramasi ham hujjatlar asosida yaratilgan; uning asosida Frankfurt-Maynda Osvensim konslageri soqchilari ustidan oʻtkazilgan sud jarayoni materiallari yotadi. «Taftish» pyesasi asirlarning azobga solinishi, qotillarning shafqatsizligi, qarshilik koʻrsatishning imkoni, aybdorlik va masʼullik masalalari olgʻa surilgan edi. Pyesaning oratoriya, vaznga solingan nasr shaklida ekanligi unda voqealarning shiddatkorlik bilan oʻsib borishini taʼmin etgan. Vays, aktyorlar «rollarni oʻynamasin», taftish qanday kechgan boʻlsa, uni shunday tasvir etsinlar, deb taʼkidlagan edi. Asar 1974-yili «Osvensim jallodlari» nomi bilan hozirgi A. Hidoyatov nomli teatrdan muallifning yuqorida olgʻa surilgan tavsiyalari asosida rejissor E. Masofayev tomonidan sahnaga qoʻyildi.

«Hujjatli drama» urushdan keyingi davr nemis ijtimoiy hayoti va maʼnaviy ehtiyojiga oʻta monand va umri boqiy janr boʻlib chiqdi.

SAHNA SANʼATI

Urush tugagach, Berlin nemis teatr hayotining markaziga aylanadi. 1945-yilning 7-sentabrida «Nemis teatri» Lessingning «Donishmand Natan» pyesasi bilan oʻz pardasini ochadi. Natan rolini

Maks Reynxard rejissorligida ko'p rollar ijro etgan Paul Vegener ijro etdi. «Nemis teatri» mumtoz namunalarga e'tibor qaratadi. «Hamlet» tragediyasi qo'yiladi. Rejissor Volfgang Langxoff (1901—1966) rejissyorligida Gyotening «Faust», «Egmont», Shekspirning «Qirol Lir», «Har narsaning me'yori yaxshi» kabi asarlarini sahnaga qo'yadi.

1983-yili «Nemis teatri» o'zining 100 yillik yubileyini nishonlaydi. Bu O. Bram, M. Reynaxrdt an'alarining yangi sharoitda rivojlanishini anglatardi.

1949-yilning 11-yanvarida «Nemis teatri» B. Brextning «Onaizor Kuraj va uning bolalari» asarini ko'rsatadi, bosh rolni Yelena Vaygel (1900—1971) o'ynaydi. Asar brextcha teatr estetikasi nuqtayi nazaridan favqulodda yangicha talqin etildi.

1949-yilning iyun oyida Brext va Vaygel boshchiligida yangi «Berlin ansambli» teatri tashkil topadi. Jamoa 1954-yilga qadar «Nemis teatri» binosida ish olib borib, so'ng Shiffbauerdamm ko'chasidagi binoga ko'chadi. Dastlabki paytda teatrni Brextning o'zi boshqaradi va muhojirlikda yaratilgan «Janobi Puntilla va uning xizmatkori Matti» (1949), «Teresa Karrarning mulki» (1953) kabi asarlarni sahnaga qo'yadi.

«Berlin ansambli» teatri tarkibida, asosan, yoshlar bo'lib, uning repertuari va badiiy tamoyillarini ro'yobga chiqarishda Brext qatori Yelena Vaygel va Ernst Bushlar faoliyati katta ahamiyatga ega bo'ldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Nemis «hujjatli dramasi» G'arb dramaturgiyasida yangi voqelik ekani va uning fashizm mohiyatini hujjatlar orqali ochish bilan jahon sahnasiga chiqishi. Myullerning «Germaniyaning Berlinda mahv bo'lishi», R. Xaxxutning «Noib», P. Vaysining «Taftish» pyesalari haqida nima deya olasiz?

2. Nemis sahna ijodkorlarining milliy teatr an'alarini tiklash yo'lidagi izlanishlari: «Nemis teatri»da milliy va jahon klassik asarlarining qo'yilishi. 1949-yilda «Berlin ansambli» teatrining ochilishi va unda brextcha epik teatr tamoyillarining amalga oshirilishi.

CHEXOSLOVAKIYA TEATRI

Karel Chapek (1890–1938) o'ziga xos izlanishlari bilan umumjahon dramaturgiyasiga katta hissa qo'shgan atoqli chex dramaturgidir. U murakkab izlanish yo'lini bosib o'tdi. «Qaroqchi» (1920) degan ilk pyesasida u har bir inson o'zi bir olam, uning qismati ijtimoiy jarayonga daxlsizdir, degan g'oyani olg'a surgan edi.

K. Chapek, hokimiyat tepasiga fashistlar kelgach, 1934-yildan o'z asarlarida fashizmni 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 mulohazalarga 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'yan. Asarga jonsarak onaizor Dolores xonadonining hayoti asos qilib olingan. Voqea jangda halok bo'lgan ota xonasida sodir bo'ladi. Farzandlar ham ota yo'lga sodiq qoladilar: uchuvchi Irji ilm-fan, texnika taraqqiyoti yo'lida o'zini qurbon qiladi. Olishuvlarning ikki tomonida turib, har biri o'z e'tiqodi yo'lida kurashgan egizak aka-uka Petr va Kornel halok bo'ladilar. Fikr va intilishlari bir-biriga ters kelib qolgan egizaklarning 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 qarshisida 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 daf'atan 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, ruhan 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 rivojlantirishga 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 kurashga 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 tarjimasida 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 spektakli sifatida sahnalashtirildi.

SHVETSARIYA TEATRI

Shvetsariya betaraf mamlakat sifatida G'arbiy Ovro'po mamlakatlari 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 ijod qilganlar.

Frish va Dyurrenmatt asarlarida «tafakkur dramasi» shakllari rivojlantirildi. Ular o'z ijodida B. Brext dramaturgiyasiga xos «badiiy bo'rtma» ifoda usulidan keng foydalandilar. Ularning asarlarida ham, Brext asarlarida bo'lganidek, voqealar badiiy to'qima vositasida 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 qilgan 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 muallif 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) tragikomediyasida 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 topganligining 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 avvalgi yillarda shitob bilan maydonga chiqqan kichik teatrlar yopilgach, Amerika sahnasi butkul 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 hikoya 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 suratnamo 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 tasavvur 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) teatr», Uilyams fikricha, turli-tuman ifoda omillariga asoslanuvchi teatrdir. Lekin bu omillar orasida timsoliy ifoda yetakchi o'rin tutadi. Uilyams shu yo'nalishda yozilgan «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 boradi. «Billur jonzotlar», «moviy gul» Lauraning ruhiy pokligi,

bokira va shikasta qalbligi va g'addor jamiyatga yotligi ramzi yangilig' namoyon bo'ladi. Laura ko'ngil izmiga ters boruvchi, sharoitga moslashib ketuvchilardan emas. Shu hol uning baxtsizligidan darak berib turadi. Jamiyatning shafqatsiz qonunlari izmidan chiqolmagan Tom Lauraning sevgisini rad etadi. Laura joni-dili bo'lib qolgan billur jonivorlarni daf'atan 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, nafasat shundoqqina bo'rtib, ufurib turadiki, tanqidchilarning 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 jonzotlar» 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 sahnaga qo'yilgan «Orfeyning do'zahga tushishi» asari AQSH teatr hayotida muhim voqea bo'ldi. Pyesada Orfey, ya'ni Vel Zever tushib qoladigan dahshatli do'zah AQSH janubidagi kichik bir shaharcha 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 pyesalari 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 atalgan bu asarni o'sha yiliyoq rejissyor Elia Kazan Brodvey teatrlaridan birida sahnaga qo'ygan. Kazan Millerning «barcha bolalar — mening bolalarim» degan asarini ham 1947-yili Brodveyda qo'yadi.

Artur Miller inson shaxsi va jamiyat muammolarini o'z ijodiy bosh mavzusi qilib olgan realistik san'at namoyandasi sifatida maydonga chiqqan edi. Millerning fikricha, dramaturg hayotiy 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 ijtimoiy dramasi an'analarining 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 gumashta 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 erishgan 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 bi-

lar) 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 teatrlardir. 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 spektaklga 100 ming, myuziklga 500 ming dollarga qadar sarflanadigan bo'ldi.

Elia Kazan (1909–2003) AQSH teatrining yirik rejissyor va teatr arboblari biri 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), «Qizigan tom 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 Rok-

fellerlar 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 avval Kazan, so’ng boshqa rejissorlar markazni tark etadilar va teatr truppasi 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 tasavvur etib bo’lmaydi. Bugungi Amerika teatri shonshuhratini belgilovchi ko’plab aktyor va rejissorlar o’z faoliyatlarini shu turdagi teatrlarda boshlab, tajriba to’plab, so’ng katta sahnalarga yo’l olganlar.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Urushdan keyingi AQSH dramaturgiyasida T. Uilyams va A. Miller pyesalari misolida 30-yillar ijtimoiy drama an’analarning davom ettirilganligi.

T. Uilyams pyesalarida qo’llanilgan «shoirona realizm» ifoda usuli nimani anglatadi? Uilyamsning «Billur jonzoqlar» 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 bola-

larim» 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 tizimini 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. Kazanning Brodvey teatrlaridagi rejissyorlik faoliyati haqida nima deya olasiz?

* * *

Inson qadr-qimmatini, 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 avlodlariga 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 oliv 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 jirosidagi baxti qaro Edip va Iokasta bizing yurtdoshlarimizni ham insoniy mas'ullik, burchdorlik hissini chuqur 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 mutaxassislarni 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 toshib, o'zing bilmagan holda bir daraja ma'naviy o'sgandek bo'lasan, kishi. Ikkinchi bir buyuk maktab bo'lari 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'li-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 yeti-

shuviga yordam bersa, yana boshqa jihatdan ularning kasbiy takomiliga naf keltiradi. Insoniyat yaratgan buyuk san'at obidalarining mazmun-mohiyatini anglash va ushbu san'at obidalarini insoniyatning 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, avvalgi ijodkorlar 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, Dezdemona — S. Eshonto'rayeva, N. Aliyeva, 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, Dezdemona — S. Norboyeva, Yago — T. Tojiyev.

1951-yilda «**Romeo va Julyetta**», rej. A. O. Ginzburg, tarj. M. Shayxoda: Romeo — Sh. Burxonov, Julyetta — S. Eshonto'rayeva.

1958-yilda «**Yuliy Sezar**», rej. A. O. Ginzburg, Sh. Qayumov, tarj.

Uyg'un; Yuliy Sezar — O. Xo'jayev, Q. Xo'jayev, Mark Brut — Sh. Burhonov, Kassiy — A. Turdiyev, Mark Antony — N. Qosimov.

1966-yilda «Qirol Lir» rej. N. V. Ladigin, N. Otoboyev, tarj. G'. G'ulom; Qirol Lir — O. Xo'jayev, Kordeliya — R. Ibrohimova, S. Norboyeva, Gonerilya — S. Eshonto'rayeva, Regana — Ya. Abdullayeva, Gloster — N. Qosimov, Masxara — S. Tabibullayev; Edmund — T. Azizov, Edgar — P. Saidqosimov.

1966-yilda — «Veronalik ikki yigit», rej. N. Otoboyev, tarj. Uyg'un; bosh rollarda G'. A'zamov, J. Tojiyev, O. Yunusov, Yo. Ahmedov, S. Norboyeva, L. Badalova.

1988-yilda «Korialan», rej. R. Hamidov, tarj. J. Kamol; Korialan — T. Mo'minov, Avfidi — V. Xojiyev, Voluminya — Ya. Abdullayeva

1999-yilda «Qirol Lir», rej. S. Kapriyelov, N. Mahmudova, tarj. G'. G'ulom; Lir — T. Azizov, Kordeliya — M. Muxtorova, Gonerilya — M. Bobotullayeva, S. Rametova, Regana — S. Yunusova, N. Mahmudova, Edmund — M. Muxamatkarimov, Edgar — N. Ismoilov.

2004-yilda «Yoz tunidagi g'aroyibotlar» rej. A. Xo'jaquliyev, tarj. Mirpo'lat Mirzo; Tezey — E. Komilov, Egey — S. Umarov, Ippalita — R. Yarashova, Lizandr — M. Rahmatov, Germiya — T. Umarxo'jayeva, Dimitri — R. Abdullayev, Yelena — Sh. Tursunova.

A. Hidoyatov nomidagi drama teatrida 1997- yilda «Qirol Lir», rej. Devid Kaplan, tarj. G'. G'ulom; Lir — A. Rafiqov.

1998-yilda «Otello», rej. B. Abdurazzoqov, tarj. G'. G'ulom: Otello — E. Nosirov, Yago — A. Rafiqov, Dezdemon — R. Zokirova.

Respublika yosh tomoshabinlar teatrida 1938-yilda «Veronalik ikki yigit», rej. va tarj. J. Obidov «Milliy» teatrida:

Shekspir asarlari viloyat teatrlarida:

Andijon teatri. 1945-yil 25-may.— «Romeo va Julyetta», rej. Ye. Amontov, tarj. M. Shayxzoda; Romeo — A. Bakirov, Julyetta — Q. Bur-nasheva, 1964-y. «Qiyiq qizning quyilishi», rej. G. Ismagilov. Tarj. Turob To'la; Katarina — M. Ubaydullayeva, 1981-y. «Richard III», rej. M. Hamidov, tarj. A. Muxtor; Richard — K. Madaminov, 1983-y. «Otello», rej. M. Hamidov, Otello — O. Ulug'ov, Dezdemon — T. Ro'ziyeva, 1984-y. «Qirol Lir», rej. M. Hamidov; Lir — K. Madaminov.

Namangan teatri. 1954-y. «Otello», rej. A. Xachaturov, Otello — M. Dadaboyev, 1959-y. «Qirol Lir», rej. A. Xachaturov; Lir — M. Dadaboyev. 1978-y. «Hamlet», rej. M. Asqarov, tarj. V. Zohidov; Hamlet — M. Ubaydullayev, R. Hamroqulov.

Samarqand teatri. 1956-y. «Otello», rej. I. V. Radun; Otello — R. Mansurov, Dezdemon — Z. Sodiqova, Yago — P. Saidqosimov.

1977-y.— «Otello», rej. A. O. Ginzburg; Otello — T. Qurbonov.

Xorazm teatri. 1967-y. «Hamlet», rej. X. Apponov, Hamlet — S. Devonov, M. Bobojonov, «Antony va Kleopatra», rej. I. V. Radun. tarj. J. Kamol.

Buxoro teatri. 1968-y. «Hamlet», rej. X. Akobirov, Hamlet — M. Rafiqov.

Sirdaryo teatri. «Richard III» (1980-y. rej. M. Mahamedov, tarj. A. Muxtor) va M. Uyg'ur nomidagi san'at institutida (rej. A. Ismoilov) sahnalash tirilgan.

J. Molyer asarlari o'zbek sahnasida

O'zbek Milliy Akademik drama teatrida: 1941-y. «Tartyuf» rej. K. V. Ladigin, Sh. Qayumov, Oybek tarjimasini.

1949-y. «Zo'raki tabib», rej. va tarj. J. Obidov.

1950-y. «Skapenning nayranglari», rejissor va tarj. T. Xo'jayev.

Respublika yosh tomoshabinlar teatrida: «Skapenning nayranglari» (1938, 1944-y, rej. J. Obidov, 1954-y.)

«Sohta oqsuyak» (1983-y. Sirdaryo teatri, rej. J. Mahmudov, tarj. M. Aminov), «Uchar tabib» (1997-y. Yosh tomoshabinlar teatri, rej. O. Salimov, tarj. Sh. Boshbekov) Moler asarlarining o'zbek sahnasida qo'yilgan oxirgi namunalar bo'ldi.

«Ikki boyya bir malay» Hamza nomidagi teatrdagi 1927-y. (rej. V. Tixanovich) va 1948-yilda (rej. N. Ladigin, Andijon) (1928-y. rej. I. Ilyalov), Namangan (1933-y. rej. R. Sultonov), Qo'qon (1951-y. rej. N. P. Nikiforova, 1982-y. rej. E. Murodov) teatrlarida qo'yilgan.

«Baxtli gadolar» ilk bor 1972-y. Farg'ona (rej. N. Otaboyev), so'ng 1987-y. Hamza (rej. T. Isroilov) teatrlarida sahnaga qo'yilgan.

Shiller asarlari o'zbek sahnasida

Hamza nomidagi teatr. 1921-y. «Makr va muhabbat» (o'lka namuna o'zbek drama truppassi), rej. Kamol, tarj. Xurshid; Ferdinand — B. Qoriyev, Luiza — M. Qoriyeva, Miller — M. Uyg'ur, Vurm — A. Hidoyatov. 1936-y. Rej. E. Bobojon, tarj. A. Ayub; Ferdinand — Sh. Burxonov, Q. Xo'jayev, Luiza — S. Eshonto'rayeva. 1957-yil. (M. Uyg'ur nomidagi San'at instituti) va 1959-y. rej. T. Xo'jayev, tarj. K. Yashin, M. Hakim; Ferdinand — T. Azizov, Luiza — T. Yusupova, 1921-y. «Qaroqchilar», rej. M. Uyg'ur, tarj. Xurshid; Karl Moor — M. Uyg'ur. 1955-y. rej. A.O. Ginzburg, tarj. D. Muxtor; Karl Moor — O. Xo'jayev, Amaliya — S. Eshonto'rayeva, Frans Moor — Q. Xo'jayev, 1974-y. rej. B. Yo'ldoshev; Karl — Yo. Sa'diyev, E. Komilov, S. Umarov, Frans — X. Nurmatov, M. Do'stmatov, Amaliya — R. Ibrohimova, G. Zokirova, 1969-y. «Mariya Styuart», rej. M. A. Spivak, A. Turdiyev, tarj. Turob To'la; Yelizaveta — E. Malikboyeva, D. Hasanova, Mariya Styuart — Ya. Abdullayeva, S. Norboyeva.

Andijon teatri. 1935-y. «Makr va muhabbat», rej. V. Vitt. Ferdinand — A. Bakirov, Luiza — X. Aminova; 1955-y. «Qaroqchilar», rej. E. Kozlov; Karl — N. Murodov, Amaliya — Q. Burnasheva, Frans — M. Qodirov.

Namangan teatri. 1937-y. «Makr va muhabbat» rej. V. Vitg; Ferdinand — R. Hamroyev, Luiza — T. Ja'farova.

O'zbek Milliy Akademik drama teatri; 2003-yilda E. Lessing, «Donishmand Natan», rej. Avliyoquli Xo'jaquliyev, tarj. Mirpo'lat Mirzo;

Natan — J. Zokirov, cherkov peshvosi — T. Mo'minov, Rohib — U. Til-
layev, M. Rahmatov, Rexa — G. Zokirova, Shogird rohib — F. Abdul-
layev, Sh. Nuraliyev.

FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR

O'zbekiston Respublikasi Konstitutsiyasi. T.; «O'zbekiston» nashriyoti, 1992-yil.

Islom Karimov. Istiqlol va ma'naviyat. T.: «O'zbekiston» nashriyoti. 1998-yil.

Islom Karimov. Ma'naviy yuksalish yo'lida. T.: «O'zbekiston» nashriyoti. 1998-yil.

Islom Karimov. O'zbekiston XXI asr bo'sag'asida: xavfsizlikka tahdid, barqarorlik shartlari va taraqqiyot kafolatlari. T.: «O'zbekiston» nashriyoti, 1997-yil.

MAXSUS ADABIYOTLAR

Pyesalar.

Esxil. Zanjirband Prometey.

Sofokl. Shoh Edip. Antigona.

Yevripid. Medeya. Ippolit.

Aristofan. Lisistrata.

Plavt. Maqtanchoq jangchi.

Seneka. Medeya.

Lope de Vega. Qo'zibuloq qishlog'i («Fuyenta Ovexuna») «It yemas, otga bermas».

P. Kalderon. Hayot — tush demak.

K. Marlo. Sohibqiron Temur.

V. Shekspir. Romeo va Julyetta, Hamlet, Otello, Qirol Lir, Makbet, O'n ikkinchi kecha.

P. Kornel. Sid.

J. Rasin. Andromaxa.

J. B. Molyer. Tartyuf. Zo'raki tabib. Skapenning nayranglari.

R. Sheridan. G'iybat maktabi.

P. Bomarsha, Figoroning to'yi.

I. Gyote. Faust.

V. Shiller. Makr va muhabbat. Qaroqchilar.

V. Gyugo. Shohona ishrat.

D. Bayron. Qobil.

M. Meterlink So'qirlar.

G. Ibsen. Qo'g'irchoq uy. Arvohlar.

G. Gauptman. Hayot shomi. To'quvchilar.

B. Shou. Pigmalion.

Oskar Uayld. Ermisan er.

J. Anuy. Antigona.

J. Pristli. Xatarli burilish.

T. Eliot. Ibodatxonada yuz bergan qotillik.

L. Pirandello. Payvand.

B. Brext. Onaizor Kuraj va uning bolalari.
Yu. O'Nil. Qayrag'och soyasida.
G. Lorka. Qonli to'y.
J. P. Sartr. Pashshalar.
E. Ionesko. Kal bosh qo'shiqchi ayol yoki Karkidonlar.
S. Bekket. Godoni kutish.
K. Osborn. Qahr ila boq.
Eduardo De Filippo. Filumana Marturano.
P. Vays. Taftish («Osvensim jallodlari»)
T. Uilyams. Billur jonzotlar.
A. Miller. Gumashtaning o'limi.

DARSLIK VA QO'LLANMALAR

Xorijiy teatr tarixi. 1—2 jild. T., 1997—99-y. (qayta ishlovchi va tarjimon S. Tursunboyev).

S. Tursunboyev. Xorijiy teatr tarixi. Xrestomatiya (antik davrdan Ma'rifatparvarlik davrigacha), Toshkent — 2001-y.

История зарубежного театра. G. N. Boyadjiyev va A. G. Obrazsova tahriri ostida 1971—1977-yillarda «Искусство» nashriyotida chop etilgan uch jildlik qo'llanma.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра. S. S. Mokulskiy taxriri ostida chop etilgan ikki jildlik qo'llanma.

И. А. Мухтаров. Театр и классика. T.: G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti. 1988-yil.

MUNDARIJA

So'zboshi.....	3
Kirish	6
BIRINCHI BO'LIM. ANTIK TEATR	
Qadimgi yunon teatri.....	8
Esxil (e. av. 525—456-yillar).....	10
Sofokl (e. av. 496—406-y.).....	13
Yevripid (taxm. e. av. 480—406-y.).....	17
Aristofan (taxm. e. av. 446—380-y.).....	21
Teatr tomoshalarining tashkil etilishi. Qadimgi yunon teatrining qurilishi.....	25
Aktyorlar. Xor. Tomoshabinlar.....	26
Aristotelning «Poetika» risolasi.....	27
Ellinizm davri teatri. Yangi attika komediyasi.....	29
Qadimgi Rim teatri.....	32
Plavt (taxm. 254—184-y.)	34
Imperiya davrida rim teatri. Seneka.....	37
IKKINCHI BO'LIM. UYG'ONISH	
DAVRI VA XVII ASR KLASSITSIZM TEATRI	
Italiya teatri.....	41
Komediya del arte.....	44
Ispan teatri.....	47
Lope de Vega (1562—1635-y.)	48
Lope de Veganning zamondoshlari	51
Ingliz teatri.....	56
Vilyam Shekspir (1564—1616-y.)	58
Fransuz klassitsizm teatri	71
Pier Kornel (1606—1684-y.)	72
Jan Rasin (1639—1690-y.)	74
Jan Batist Poklen Molyer (1622—1673)	76
UCHINCHI BO'LIM. MA'RIFATPARVARLIK	
DAVRI TEATRI	
Ingliz teatri. Dramaturgiya Jorj Lillo.....	85
Fransuz teatri.....	90
Volter (1694—1778-y.)	90
Deni Didro (1717—1784-y.)	91
Piyer Ogyusten Karon Bomarshe (1732—1799-y.)	95
Italiya teatri.....	99
Karlo Goldoni (1707—1793-y.)	99
Karlo Gotssi 1720—1806-y.)	101
Nemis teatri.....	104
Gotgold Efraim Lessing (1709—1781-y.)	104
Gyote (1749—1832-y.)	106
Fridrix Shiller (1759—1805-y.)	108

**TO'RTINCHI BO'LIM. XIX ASRNING BIRINCHI
YARMI VA O'RTALARIDA G'ARBIY OVRO'PO TEATRI**

Fransuz teatri.....	116
Viktor Gyugo (1802—1885-y.)	117
Aleksandr Dyuma ota (1802—1870-y.)	119
Onori de Balzak (1799—1850-y.)	120
Fransua Jozef Talma (1763—1826-y.)	123
Pyer Bokaj (1799—1862-y.)	124
Mari Dorval (1798—1849-y.)	125
Frederik Lemetr (1800—1876-y.)	128
Eliza Rashed (1821—1858-y.)	130
Ingliz teatri.....	131
Jorj Gordon Bayron (1788—1824-y.)	132
Edmund Kin (1787—1833-y.)	134
Nemis teatri.....	137
Lyudvig Tik (1773—1853-y.)	138
Genrix Fon Kleyst (1777—1811-y.)	141
Flek (1757—1801-y.)	143
Lyudvig Devriyent (1784—1832-y.)	144
Zeydelman (1793—1843-y.)	146

**BESHINCHI BO'LIM. XIX ASR OXIRI VA XX ASR
BOSHLARIDA G'ARBIY OVRO'PO TEATRI (1881—1917-y.)**

Fransuz teatri.....	148
Emil Zolya (1840—1902-y.)	149
Moris Meterlink (1862—1949-y.)	150
Romen Rollan (1866—1944-y.)	153
Koklen (1841—1909-y.)	154
Mune-Syuill (1841—1916-y.)	156
Sara Bernar (1844—1923-y.)	157
Andre Antuan (1858—1943-y.)	159
Skandinaviya teatri.....	162
Genrik Ibsen (1828—1906-y.)	163
Stringberg (1849-1912-y.)	167
Italiya teatri. Ernesto Rossi (1827—1896-y.).....	170
Tommaso Salvini (1829—1916-y.)	171
Eleonora Duze (1858—1924-y.)	172
Ingliz teatri. Bernard Shou (1856—1950-y.).....	176
Oskar Uayld (1856—1900-y.)	179
Nemis teatri.....	188
Gerxardt Gaupman (1862—1946-y.)	188
Maks Reynxardt (1873—1943-y.)	195

**OLTINCHI BO'LIM. 1917—1945-YILLARDA G'ARBIY
OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI.....**

Fransuz teatri.....	199
Tafakkur dramasi Jan Jirodu (1882-1944-y.)	200
Jan Anuy (1910—1987-y.)	201
Ingliz teatri. Jon Baynton Pristli (1894-1984-y.)	209

Tomas Sterns Eliot (1888—1965-y.)	210
Nemis teatri.....	218
Ernest Toller (1893-1939-y.)	220
Bertolt Brext (1898—1956-y.)	221
Italiya teatri. Luidji Pirandello (1867-1936-y.)	227
Ispan teatri. Garsia Lorka (1898—1936-y.)	230
Amerika Qo'shma Shtatlari teatri Yujin O'Nil (1888—1953-y.)..	232
Brodvey teatrlari.....	240

YETTINCHI BO'LIM. 1945—2000-YILLARDA G'ARBIY

OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI

Fransuz teatri	242
Jan Pol Sartr (1905—1985-y.)	242
Absurd teatri.....	243
Ingliz teatri.....	247
Italiya teatri.....	252
Nemis teatri.....	254
Chexoslovakiya teatri.....	258
Shvetsariya teatri.....	259
Amerika Qo'shma Shtatlari teatri.....	261
Tennessi Uilyams (1911—1983-y.)	261
Artur Miller (1915-y.)	262
Foydalanilgan adabiyotlar.....	271

SOTIMBOY TURSUNBOYEV

JAHON TEATRI TARIXI

Toshkent – «Fan va texnologiya» – 2008

Muharrir:	M.Mirkomilov
Tex. muharrir:	A.Moydinov
Musahhiha:	S.Badalboyeva
Sahifalovchi:	Sh.Mirqosimova

Bosishga ruxsat etildi 10.06.08. Bichimi 60x84 $\frac{1}{16}$.
«TimesUz» garniturası. Ofset usulida bosildi.
Shartli bosma tabog'i 17,5. Nashr bosma tabog'i 17,0.
Tiraji 500. Buyurtma №64.

«Fan va texnologiyalar Markazi bosmaxonasi»da chop etildi.
700003, Toshkent sh., Olmazor ko'chasi 171-uy.