

6 85

052

Драмдік  
өнертану



1

М. БАҚАТОВ ӘНШЕРІ



"МӘДЕНИ МҰРА" МЕМЛЕКЕТТІК  
БАҒДАРЛАМАСЫНЫҢ ІСКЕ АСЫРУ ЖӨНІНДЕГІ  
ҚОҒАМДЫҚ КЕҢЕСТІҢ ҚҰРАМЫ

---

Әшімбаев М.С., *кеңес төрағасы*

Асқаров Ә.А., *жауапты хатшы*

Абдрахманов С.

Аяған Б.Ф.

Әбусейітова М.Қ.

Әжіғали С.Е.

Әлімбаев Н.

Әуезов М.М.

Байпақов К.М.

Биекенов К.Ү.

Бұрханов К.Н.

Досжан А.Д.

Ертісбаев Е.Д.

Есім Ғ.

Қасқабасов С.А.

Қошанов А.

Нысанбаев Ә.Н.

Салғара Қ.

Самашев З.

Сариева Р.Х.

Сейдімбек А.С.

Сұлтанов Қ.С.

Тұяқбаев Қ.Қ.

Түймебаев Ж.Қ.

Хұсайынов К.Ш.

Шаймерденов Е.

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
АҚПАРАТ ЖӘНЕ МҰРАҒАТ КОМИТЕТІ

# Әлемдік өнертану



3 томдық

## РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қасқабасов С.А.

Құндақбайұлы Б.

Сығай Ә.Т.

Мұхамедиұлы А.

Исабеков Д.

Жұмасейітова Г.Т.

Жуасбек Е.Т.

Бөпежанова Ә.Қ.

## ҚҰРАСТЫРУШЫЛАР

Нұрпейіс Б.К., *жауапты редактор*

Қабдиева С.Д.

Сағатова Х.Ә.

Еркебай А.С.

Жақсылықова М.Б.



Драмдік  
өнертану



1

ТЕАТРО ФУЛД



ББК 85.33я7  
Ә 52

ӘЛЕМДІК ӨНЕРТАНУ. *Үш томдық. 1-т.: Театр өнері.*  
– Алматы: Өлке, 2008 ж. – 328 б.

ISBN 978-601-253-009-4

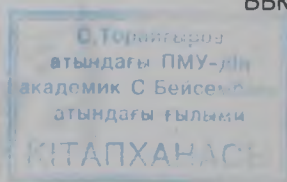
“Мәдени мұра” мемлекеттік бағдарламасының “Әлемдік өнертану” сериясына енетін бұл кітаптың бірінші томы театр өнеріне арналған. Бұл дүниежүзі елдерінің тарихы бойынша алғаш рет қазақ тілінде шығып отырған тырнақ алды дүние болып саналады.

Кітап шетелдік және орыс театртанушы ғалымдарының бірнеше еңбектері негізінде қазақ тіліне аударылып, құрастырылды. Мұнда Еуропа және Шығыс театрларының пайда болған кезінен бастап қазіргі уақытқа дейінгі негізгі бағыттары, драматургтерінің ерекшеліктері, актерлік және режиссерлік өнердің эволюциялық өсу жолдары әр кезеңдерге бөлініп жазылған. Құрастырушылар аса қажет мағлұматтарды іріктеп, театр өнерінің әр ғасырдағы даму өзгешеліктерін, басты бағыттары мен тенденцияларын айқын көрсетуге күш жұмсады.

ББК 85.33я7

588071

Ә  $\frac{4907000000}{00(05)08}$



978-601-253-009-4  
978-601-253-008-7

## I тарау ЕЖЕЛГІ ГРЕК ТЕАТРЫ

### Ежелгі грек драмасы мен театрының тууы

Еуропа жеріндегі ең ежелгі театр – гректер мен римдіктердің театры саналады. Грек театрының көркейген шағы – біздің дәуірімізге дейінгі бесінші ғасыр. Ал римдіктердің театры кейінірек пайда болған, оның дамып өркендеген кезі біздің дәуірімізге дейінгі үшінші ғасырдың екінші жартысы мен екінші ғасырды қамтиды. Ежелгі дәуір бізге әдебиет пен өнер саласында өте бай мұра қалдырды. Поэзияның негізгі түрлері – эпос, лирика және драма Грецияда туды. Ежелгі архитектура, мүсін, әдебиет және театр кейінгі ғасырларда да оқып үйрену үшін үлгіге айналды. Мысалы қайта өркендеу дәуіріндегі алғашқы әдеби трагедиялар мен комедияларға ежелгі дәуір авторларының пьесалары негіз болды. Одан кейінірек батыс Еуропаның ең көрнекті драматургтері: Англиядағы Шекспир, Франциядағы Корнель мен Расин, Германиядағы Шиллер мен Гёте, Италиядағы Альфиери және басқалар ежелгі дәуір қалдырған театрлық қазынаны үлгі етіп, өз шығармашылықтарында қолданған.

Осыдан 2500 жылдан астам уақытта жазылған ежелгі дәуір драматургиясына біз нәліктен соншалық ықылас қойып, көңіл бөлеміз? Бұған жауапты сол кездегі Грецияның экономикалық, саяси-әлеуметтік өмір ерекшеліктерінен іздеу керек.

Грецияда драманың пайда болған кезі – біздің дәуірімізге дейінгі алтыншы ғасыр. Бұл құлиеленушілік дәуірдің ең дамыған кезеңі. Элладада құлдыққа тек басқа тайпалардан келгендерді ұстайтын. Ал гректердің өздері басы бос азаматтар болып саналатын. Рулық қоғам құрлысының құлауы әрбір кішкене қалалардың жанындағы ауылдармен бірігіп жеке мемлекет құруға әкелді. Оларды аймақ (полис) деп атаған. Онда басы бос азаматтар қауымы тұрды, олар өздеріне бөлінген жердің қожасы. Әрбір аймақтың өзіндік тұрмыс-салты, саяси, этикалық ерекшеліктері болды. Айталық Спарта сияқты ақсүйектер тұратын аймақтағы билікті ақсүйектер жүргізген. Ал Афина сияқты демократиялық аймақтарда мемлекеттік мәселелер халық жиналысында шешілді. Мұнда әр азаматтың заң алдында теңдігі сақталатын, сөз бостандығына, мемлекеттік қызмет орнына сайлануына құқы болған.

Драма тек демократиялық аймақтарда өркендеді. Спартада өзінің драматургі, театры болмады. Ал Афина бүкіл Грецияның мәдени орталығына айналды. Мұнда, аттика жерінде ғылым мен өнер гүлденді. Сол кездегі қоғамдық-саяси өмірмен байланысу, халық талабына сай қызмет ету, адамның рухани өміріне көңіл бөлу, грек эпосы мен лирикасының жетістіктерін пайдалану – осының бәрі афиндік театрды көркемдік деңгейі жоғары театр дәрежесіне көтерді. Зорлық пен қанаушылыққа батыл қарсылық, отанына деген сүйіспеншілік, азаматтық және гуманистік пікірлерді қорғау идеялары адамзат қауымына жақын да, түсінікті. Сондықтан да ежелгі дәуір драмасы кейіпкерлерінің күресі мен күйзелісі қазіргі заманымыздың театр көрермендерінің жүрегінен орын алған.

**Ежелгі грек драмасы мен театрының пайда болуы.** Ежелгі грек драмасы мен театры Дионис құдайдың құрметіне арналған ауыл мейрамдарынан шықты. Алғашында Дионис табиғат күшінің құдайы болып саналды, оны гректер теке немесе бұқа ретінде бейнелейтін. Кейінірек, гректер жүзім өсіріп үйренгеннен кейін, Дионис-шарап, поэзия және театр құдайы болып есептелді. Жылына бірнеше рет болатын ауыл мерекесінде Дионис құдайдың құрметіне **дифирамбалар** (мақтау-әндер) айтылатын.

Гректер Дионис құдайдың қасында жүретін маскарад киімдерін киген топтың өнерін тамашалаған. Тойға қатысушылар бетіне шарап қоқысын жағып, маска мен ешкі терісін киіп жүрген. Мұнда салтанатты, қайғылы әндермен қоса көңілді, тіпті адам ұялатын әндер де айтылатын. Тойдың салтанатты бөлімінен трагедия пайда болған. Ал көңілді, әзілқой бөлімінен комедия туған. Аристотельдің пікірінше, трагедия даму жолын мақтау әнінен алған. Ал комедия – **фалли** әнінен, яғни табиғаттың жеміс беру күшіне арналған әндерінен шыққан. Әнді бастаушылар хордың қойған сұрақтарына жауап бере отырып, құдайлар өмірінен сыр толғап, хорды өздерімен қосылып ән салуға мәжбүр етеді. Бұл әңгімелерге актерлік ойын элементтері қосылып, миф көрермендер алдында қайта жанданғандай әсер қалдырған.

«Трагедия» деген сөз гректің екі сөзінен туған: **«Трагос»** – теке, **«одэ»** – ән, яғни **текенің әні** деген ұғымды білдіреді. Бұл атау тағы да Дионис құдайдың жанындағы серіктері – сатирлерге ешкі аяқты жандарға алып келеді. Олар Дионистің ерлігі мен күйзелістерін жыр еткен.

«Комедия» да екі сөздің қосындысы: **«Комос»** – ішіп алған маскарадшылар тобының шеруі, **«одэ»** – әң, **«комедия»** – **«комос әні»** деген сөз. Ежелгі Греция өнерінің негізі мифология. Грек трагедиясы дами отырып, ез оқиғаларына Дионис жайындағы мифтермен қатар ежелгі кейіпкерлер – Эдип, Агамемнон, Геракл, Фесей жайында әңгімелерді енгізді.

Грек трагедиясы толығымен мифологияға негізделген, дегенмен де драматург пьесаның сыртқы пішінін мифпен қаптай отырып, ішін ез заманының қоғамдық өмір трагедиясымен астарлап, өзінің саяси, философиялық және этикалық ойларын айта білді.

Біздің эрамызға дейінгі VI ғасырдың екінші жартысында грек трагедиясы айтарлықтай дамыды. Бірінші афиндік трагедиялық ақын Феспид болып саналады. Оның трагедиясы бірінші рет біздің жыл санауымызға дейінгі 534 жылдың көктемінде, Дионис мейрамында қойылды. Осы жыл дүниежүзілік **театрдың туған күні** болып есептеледі.

Комедияның діни мазмұнына, біртіндеп күнделікті өмірдің мәселелері ене бастайды, бара-бара әзіл-қалжың сахналары мен әндер, әлеуметтік сатира көп орын алған.

Ежелгі грек театр өнерінің шарықтау шеп ұлы трагиктер – Эсхил, Софокл, Еврипид, комедиограф Аристофан шығармаларынан көрінеді.

**Театр ойындарын ұйымдастыру.** Грецияда театр мемлекет қарауында болғандықтан да, спектакльдерді ұйымдастыру үшін арнайы адамдар белгіленген. Драмалар Дионис құдайдың құрметіне арналған үш мейрамда көрсетіліп тұрды.

Драмалық спектакльдер драматургтердің жарысы ретінде өткізілді. Оған үш трагик, үш комик ақындар қатысты. Әр трагик жарысқа төрт пьеса ұсынатын оның үшеуі **трагедия**, біреуі **сатирлік** драмадан (аңыздық сюжетке құрылған көңілді пьеса) тұратын. Сюжеттік желісі жағынан өзара байланысты үш трагедия – **трилогияны** құрады. Трилогия және одан кейін қойылатын сатир драмасы **театрологияны** құрады. Жарыс үш күнге созылатын.

Бір күнде үш трагедия, бір сатир драмасы ойналып отырған Сол кеште жарысқа

қатысушы ақындардың бір комедиясы ойналатын. Драматургтерге **архонт** (қала басшысы) хор беретін, оларды үйретуге төленетін қаржыны қаланың ауқатты бай азаматтары өз мойнына алған. Ондай азаматты **хорег** деп атаған. Ол өз ақшасына хор ұйымдастырып, оған костюм дайындайды. Драмалық жарыстарға алты хорег – үшеуі театралогияға, үшеуі комедияға керек болатын. Хорегтер театрды жақсы көретіндердің ішінен алынатын. Ол заманда ондай адамдар көп болған. Алғашқы уақытта драматургтер өздері спектакльге музыка жазып, хорды да өздері үйрететін, кейін келе арнайы көмекшілер шақыруға тура келді. Хорегтерге, актерлерге және хорға қатысушыларға жоғары құрмет көрсетілетін, тіпті әскери қызметтен де босатылатын.

Жарысқа төрешілер сайланып, жеңіске ие болған драматургтерге үш сыйлық берілетін (Бірақ, үшінші орын алған драматург жеңілген болып есептелген).

Жеңіске жеткен драматургке мемлекет есебінен гонорар (ақшалай сыйлық) берілетін және мойнына гүлдерден жасалған веноч (гүл дөңгелегі) кигізілетін. Ойынды ұйымдастырған хорег жеңісіне байланысты ескерткіш қоюына құқығы болған. Бұл ескерткіште ойынның уақыты, жеңген драматургтің есімі, оның пьесасының аты және хорегтің есімі жазылатын. Жарыстың қорытындысы жеке хаттамаға жазылып, Афин қаласының мемлекеттік архивінде сақталған, ондай хаттама **дидаскалия** деп аталды.

## Ежелгі грек театрының құрылысы

Грек театрының халықтық сипаты, оның ұйымдастырылуына ықпалын тигізді. Ежелгі грек театры ашық алаңда орналастырылды. Ол үш бөлімнен тұрды: 1. **Орхестр** – хор тұратын жер (дөңгелек алаң) – негізгі ойын көрсетілетін орын. 2. **Театрон** (теао-май – «көремін» деген етістіктен шыққан) – көрермендер отыратын жер. 3. **Скэне** – актерлер киінетін жер. Бертін келе скэне орхестрге қосыла бастаған. Ал оның алдыңғы бөлімі – **Параскения** (декорациялар сақталатын жер). **Проскений** – колонада түрінде болатын және ол спектакльді безендіру үшін қолданылады.

Грек драмаларының оқиғалары театрлық машинаны қолдануды талап етті. Көбіне қолданылатын **эккиклема** және **эорема** болды. Эккиклема – тегершіктерге орнатылған, итеріліп шығарылатын шағын алаң. Ол орталық есіктен шығарылып, бөлмеде не болып жатқанын, ие не болып өткенін (трагедияларда кісі өлімі сахнасын) көрсететін.

**Эорема** – пьеса кейіпкерлерін аспанға ұшыратын құрал. Оның тағы бір аты **мэхане**, немесе машина. Грек театрының акустикасы жақсы естілетін. Дыбыс жақсы естілу үшін көрермендер отыратын жерде үлкен саз құмандар орналастырылған. Олар дыбысты жаңғыртуға себеп болған. Грек театрында сахнаның пердесі болмаған. Тек кейбір пьесаларда проскенияның бір бөлімі уақытша ғана перделенген.

## Актерлер, хор, көрермендер

Ақын Феспид трагедияларында жалғыз актер ойнаған. Актер ойыны (партиясы) хор айтатын әндермен алмаса отырып бүкіл пьесаны құрап тұрды. Феспидтен кейін Эсхил пьесаға екінші актерді енгізген. Оны – **девторгонист** деп атаған. Негізгі рольді пьесада бірінші актер орындады. Оны – **протагонист** деп атаған. Грек театрының Дионис құдайды қошаметтеуіне байланысты актерлерге зор құрмет көрсетіліп, олар



қоғам өмірінде үлкен орын алатын. Грецияда тек бостандықта туған адам ғана актер бола алатын.

Олар драматургтер сияқты қоғам өміріне кеңінен қатыса алды. Актерлерді мемлекеттік жоғарғы орындарға сайлауға және шетелдерге елші ретінде жіберуге болатын.

Алғашқы кезде драматургтер жарысында тек хорег пен драматург қана жеңімпаз саналды. Біздің дәуірімізге дейінгі V ғасырдың екінші жартысынан бастап жарысқа протагонистер қатысты. Грек драмасында орындаушылар саны үштен аспайтын болғандықтан, бір актер пьесада бірнеше рольді орындауға мәжбүр болды.

Драманың кейбір бөлімдері көрермен алдында өтпейді. Сахнаның ар жағында не болғанын көрермендер хабаршылар, немесе үй қызметкерлері арқылы білетін. Сондықтан да пьесаны азғантай актерлердің санымен қоюға мүмкіншілік болған. Егер пьесада сөзсіз роль болса оны статистер ойнайтын (күзетші, әскерлер, ас даярлаушылар т.б.).

Әйелдер ролін еркектер ойнайды. Актерлердің өлеңді жақсы оқумен қатар вокалдық (ән айту) шеберлігі болуы тиіс. Драманың патетикалық бөлімдерінде актерлер ариялар (монодия) орындайды. Күнделікті жаттығулармен грек актерлері дауыстың күштілігіне, әсемділігіне, дикцияның анықтығына қол жеткізетін. Сонымен қатар грек актері биші, жалпы сахнадағы дене қозғалысының шебері болуға тиісті. Актерлер маска киіп жүретін болғандықтан, олардың мимикасы көрерменге көрінбейді, сондықтан да олар дене қимылына көп көңіл бөлетін.

Масканың грек театрына келуі Дионис құдайды қошеметтеуге байланысты. Құдай атынан сөйлейтін дін қызметкері (жрец) маска киіп шығады.

Театрдың классикалық кезеңінде маска жалпылама кейіпкерлер күнделікті өмірден жоғары тұратын батырлық немесе карикатуралық (келемеждеу) – комедиялық бейнелерді жасауға көмектесті. Ерлердің әйелдер ролін ойнауында масканы қолдануды қажет етті.

Гректің кең театрында маскасыз актерлердің беттері де нашар көрінер еді. Масканы ағаштан немесе матадан жасады. Матаны арнайы жасалған қалыпқа кигізіп, оған гипс салып, содан соң бояйды. Маска актердің тек бетін ғана емес, бүкіл басын жауып тұрды. Керек болса оған сақал жапсырылатын. Актердің бойын ұзартып тұру үшін трагедиялық масканың маңдайын биіктеу жасайтын (**онкос**). Комедиялық спектакльдерге арналған масқалар күлкі келтіруі керек, сондықтан да карикатуралық, гротескелік сипатта болады.

Трагедиялық актердің киімі – Дионис құдайды қошеметтеуші діни қызметкерлер киімінің біршама өзгертілген түрі. Театрлық **хитон** ұзын жеңді, етегі өкшеге түсіп тұрады. Сулықтардың (плащтардың) екі түрі болды: бүрмелері бар кең сулық – **гиматий**, қысқа-иығында түймесі бар – **хламида**.

Трагедиялық актердің аяқ киімі **котурналар** деп аталатын, оның ұлтаны бірнеше қабат болып, актердің бойын ұзартып тұрды. Трагедиялық актердің денесі көрнекті, сымбатты болу үшін киімнің ішінен кішкене жастықтар салынды.

Комедияда киімнің астынан салынған жастықтар актердің дене прапорциясын бұзу үшін, сөйтіп күлкі келтіру үшін қолданылды.

Трагедиялық хор саны 12 адамнан тұратын, кейін 15 болды. Комедияда хор саны 24 адам. Хорға қатысушыларды **хоревталар** деп, басқарушысын – **корифей** дейтін.

Трагедияда хор басты кейіпкердің жақын адамдары ретінде көрсетілді. Мысалы Эсхилдің «Бұғауланған Прометейінде» тасқа шынжырланған Прометейге хордың жаны ашып, оның қайғы-қасіретін бірге шеккісі келеді.

Комедиялық хор адамдармен қатар мақұлықтарды, ертегі кейіпкерлерін



бейнелейді. Грек театрында хор-ұжымдық кейіпкер, ол қоғамдық көзқарасты білдіреді. Хор трагедияның философиялық, адамгершілік мәнін, қайшылықтың шешімін түсінуге көмектеседі.

Жоғарыда айтылғандай, театр спектакльдері халық мейрамы кезінде – Дионис тойында қойылды. Бұл кезде барлық жұмыстар тоқтатылып, соттар жабылатын, түрмеде отырғандар тойға қатысу үшін уақытша шығарылды, қарыз төлеушілер той кезінде қарыздан босатылды, театрға ерлермен қатар әйелдер, балалар, үй қызметкерлері, құлдар келетін. Театрға кіру үшін азғантай ғана ақы алынатын Периклдің уақытында тұрмысы нашар азаматтарға театрға кіру үшін «Теорикон» дейтін ерекше ақша берілген.

Афинада драмалық ойындар таңертеңнен көшке дейін жүреді. Әрбір пьеса трубаның салтанатты үнімен басталады. Көрермендердің қол шапалақтап, айқайлағаны пьесаның ұнағандығын білдіретін. Спектакль ұнамаса көрермендер ысқырып, аяқтарымен жерді теуіп, шу көтерген. Сахнадағы актерлерге тас лақтырып, пьесаның тоқтатылуын талап еткен жағдайлар да болған.

Театр ойынының сәтті болуына халық пікірінің көп әсері тиді.

## Грециядағы трагедия жанрының дамуы

### ЭСХИЛ

(Б.д.д. 525 – 456)

**Эсхил** Грецияның тарихына үлкен маңызы бар оқиғалардың замандасы және күәгері болды. Ол оқиғалар Эсхилдің шығармашылығына көп әсерін тигізді.

Біздің дәуірімізге дейінгі 500-ші жылдан 449 жылға дейін созылған соғыста Парсылар Грецияның шығысын бағындыра алмады. Греция шығыстағы үлкен де, күшті мемлекетке қарсы соғыста өз бостандығын, тәуелсіздігін сақтап қалды. Бұл жеңістің даңқы халық есінде мәңгі сақталды. Соғыс кезінде Афинада теңіз флоты құрылды, халықтың патриоттық сана сезімі өсіп, демократиялық процестер күшіне енді. Міне, осы кезден Эсхилдің шығармашылығы басталды.

Эсхил Афина қаласы жанындағы Элевсине деген жерде ақсүйектер отбасында дүниеге келген. Ол Греция мен Парсылардың арасында болған соғысқа қатысып, Саламиндегі шайқасты өз көзімен көргенін «Парсылар» атты трагедиясында терең бейнелеген. Эсхил 80-ге жақын трагедиялық пьесалар мен сатирлік драмаларын жазды. Біздің дәуірімізге дейін оның тек қана жеті трагедиясы толық, ал басқа пьесаларынан үзінділер жетті.

Эсхил трагедияларының терең де, күрделі идеялары таңқалдырады. «Жартасқа бұғауланған Прометейдегі» адам өркениетінің даму барысы парсылардағы Афина демократиялық тәртіптерінен қорғау және оны парсы басқыншыларына қарсы қою, бірнеше діни философиялық мәселелер – құдай және оның әлем үстіндегі әмірі, тағдыр мен жеке адамның арасындағы күрделі қарым-қатынастары көтерілген.

Эсхил трагедияларының негізгі кейіпкерлері – құдайлар, алыптар, ішкі жан дүниесі қуатты батырлар. Ол осы кейіпкерлер арқылы философиялық, моральдік, саяси идеяларды көтере отырып, оларға жалпылама мінездеме берген. Негізінен Эсхилдің дүниеге көзқарасы діни тұрғыда еді. Ақын әлемді құдай билейтініне сенеді. Бірақ, Эсхил шығармаларында адам баласы ерікті ақыл-ой, парасаттылығымен тәнті етіп, өз шешімімен әрекет жасайды. Эсхил тағдырға сенеді, оған тіпті құдайлар да сенеді.

Эсхил ежелгі аңыздарды қолдана отырып, драмаларындағы ерікті батыл қимыл жасайтын кейіпкерлеріне көп көңіл бөледі.

Ақын пьесаларындағы хордың трагедия оқиғасының дамуына, шығарманың негізгі идеясын түсінуде зор мәні бар. Хор партиялары көтеріңкі, аса бір салтанатпен сөйлейді. Эсхил терең қайшылықтар аясында адам өмірін шынайы (реалистік) бейнелей білді. Мысалы, «Парсылар» трагедиясындағы гректер мен парсылар арасындағы шайқасты суреттеу, немесе Океанидтің Прометейге қайғыра айтқан сөздері осыған дәлел болады. Эсхил пьесаға екінші актерді енгізумен трагедиялық тартысты нығайтуға жол ашып, театр ойынының әсерін күшейтті. Бұл шынында жаңалық еді. Жаңа трагедия туды. Сахнада қарама-қарсы қақтығысқан екі кейіпкер өз әрекеттерін дәлелдей білді. Драматург өз трагедияларының басты орындаушысы болды.

Эсхил трагедияларының құрылысы дифирамбадан шыққаны байқалады және хор партиялары мұнда маңызды элемент болып саналады. Бізге жеткен трагедиялардың көбі **прологтан** басталып, оқиға желісімен тығыз байланысады. Прологтан кейін хор орхестрге шығады да, одан пьесаның аяғына дейін кетпейді. Хордың шығуын **парод** дейді. Пародтан кейін **эпизодий** басталады. Ол трагедияның диалогтардан құралған бөлімдері. Бұл эпизодилер **стасимдермен** (қозғалмай тұратындар), яғни, хор айтатын әндермен бөлінеді. Хор әндерін міндетті түрде флейта аспабы сүйемелдейтін, кейде би биленетін. Жалпы трагедия 3-4 эпизодилерден, 3-4 стасимдерден тұрады. Трагедияның соңғы бөлімі – **эксод** деп аталады.

«Бұғауланған Прометей» трагедиясы Эсхил шығармашылығынан аса көрнекті орын алады. Бұл шығармада Зевс құдай шындық пен әділеттіліктің күрескері емес, керісінше, адамзаттың көзін құртқысы келетін жауыз болып бейнеленген. Оның үстемдік етуіне қарсы шыққан Прометей аспаннан отты ұрлап жердегі адамдарға әкеліп береді. Осы әрекетінен кейін ол Зевс құдайдың қаһарына ұшырайды. Гефест құдай және Зевс құдайдың қызметшілері. Үстемдік пен Зорлық Прометейді биік шыңға шынжырлап қояды. Өркөкірек Прометей ұн шығармайды. Жендеттер кеткеннен соң ол өз шағымын Эфирге, Жер-анаға, Күнге, өзендер мен теңіз толқындарына айта бастайды. Трагедиялық тартыс дамып шиеленісе түседі. Трагедияда іс-қимыл аз болғанымен ол биік драматизмге толы. Хормен және орхестрге шығатын кейіпкерлер Океан, Ио, Гермеспен диалогта, тіпті алыптың өркөкіректі үнсіздігіне Зевс зорлығына қарсы шыққан бас кейіпкердің бейнесі ашылады.

Герместің болашақта Зевстің қалай өлетіндігінің құпиясын айт, әйтпесе қатты қиналып жан тапсырасың дегеніне Прометей бас иемейді. Прометей шынжырланған шыңнан құлап түседі, бірақ ол жеңіп шығады, оның ерікті жан-дүниесін Зевс айтқан найзағай оты құрта алмайды.

Прометей драмада зорлық-зомбылыққа қарсы, бостандық үшін күресуші кейіпкер ретінде берілген. Оның адамдарға жасаған жақсы істері жайындағы толғамдары адамзат өркениетінің дамуына айтылған ұлы гимн ретінде естіледі. Ойлану, үй салу, жерді өңдеу, уақытты есептеу, сан ғылымы және әріп құру, жануарларды қолға үйретіп, теңізді билеу, медицина және кен қазу осының бәрі адамдарға берген Прометейдің сыйы. Прометей бейнесі соңғы ғасырларда адам баласының бас бостандығына зорлық көрсетілушілерге қарсы гуманистік күш ретінде зор маңыз алды. Бұл жайында В.Г.Белинский былай деді: «Прометей – ойшыл ешқандай беделге бас иемей, тек ақыл мен әділетке жүгінетін жан. Прометей шындықтың білімде екеніне адам баласын сендірді, құдайлардың күн күркіретіп, найзағай атуын әділетсіз үстемдік» деді.

«**Орестей**» – бізге жеткен жалғыз трилогия. Эсхил бұл шығармасында Троя соғысына қатысқан әскер басшысы Агамемнон тұқымының қанды қылмысы

жайында баяндайды. Трилогияның «Агамемнон» деп аталатын бірінші бөлімінде Троядан қайтып оралған Агамемнонды өз әйелі Клитемнестра өлтіреді. Ол Троя патшасының қызы, кейін Агамемнонның сүйіктісі болған тұтқындағы Кассандраны да өлтіреді. Клитемнестра өзінің ойнасы Эгисфпен бірге жасаған қылмысынан сескенбейді, өзін, тіпті, бақыттымын деп санайды.

Трилогияның екінші бөлімі «Хозфорлар» деп аталады. (Хозфорлар – зират басында дұға оқу). Жас жігіт Орест досы Пиладпен бірге әкесін өлтіргендерден кек алу үшін Аргос қаласына келеді. Оған оның әпкесі Электра көмектеседі. Алдымен Орест Эгисфті содан соң өз шешесі Клитемнестраны өлтіреді. Орест бұл ісін Аполлон құдайдың шешімі бойынша жасады деп мойндайды.

«Эвменида» атты үшінші бөлімде Эринилердің (кек алу ісінің құдайлары) Оресттен кек алу үшін артына түсуі мен афин ақсақалдары сотының Оресті ақтауы жайында баяндалады.

Эсхил «Орестея» трилогиясында ерте заманнан келе жатқан әке мен бала арасындағы тартыс мәселесін көтеріп, әке құқығын жоғары қойып, оны мемлекеттік құқық есебінде керсетті. Орестея трилогиясында Эсхилдің шығармашылық шеберлігі жоғарғы деңгейіне жетеді. Тартыстардың басталып және дамып, қатты шиеленісу сәттерін шынайылықпен бере білген.

Трагедиядағы хор партиялары діни-философиялық мазмұнының тереңдігімен, метафоралармен теңеулердің батылдығымен көзге түседі. Эсхилдің «Орестеясында» алғашқы пьесаларына қарағанда іс-қимыл басымырақ, кейіпкерлердің мінездемесі бұрынғыдай жалпылама емес. Кейбіреулері өмірден тікелей алынғандай. Мысалы: жұмысының қиындығы жанына батқан күзетші мен кішкентай Оресті күтіп, өсірген сүт-ананың жанды әрекеттері бұған дәлел бола алады.

Эсхил – уақыт талабын дөп басып, өзі өмір сүрген қоғамның даму барысын жақсы түсінген драматург. Оның трагедиялары Парсыларға қарсы жүргізілген Грек соғысының жеңісін паш етіп, халықтың сана сезімін патриоттық рухта тәрбиелейді. Эсхил адам қоғамының дамуында, мемлекеттік құрылыста алдыңғы қатарлы күштердің жеңісін баяндады.

## СОФОКЛ (Б.д.д. 496 – 406)

Афина демократиясын Перикл отыз жылдай басқарды. Құлиеленуші Грецияның ішкі дамуы мен гүлденуі тап осы кезеңге тап келді (біздің дәуірімізге дейінгі 457-429 ж.ж.). Перикл уақытында Афина бүкіл Грецияның мәдени орталығына айналды. Грецияның түкпір-түкпірінен шыққан ғалымдар, ақындар, жазушылар, философтар, суретшілер осында жиналды. Перикл алып құрылыстарды бастады. Оның жоспары бойынша Акрополь құрылысы басталып, ол қайтыс болғаннан кейін аяқталды. Бұл жұмысқа сол заманның атақты сәулеткерлері қатысты. Безендіру жұмыстарын атақты Фиди мен оның оқушылары жасады.

«Перикл ғасыры» жаратылыс ғылымдары мен философияның дамуымен белгілі. Афинада халықтық жалпы және арнаулы білім алу қажеттілігіне байланысты ерекше мұғалімдер шыға бастайды. Оларды – софистер, яғни даналар деп атаған. Олар ақи төлегендерді философия, риторика, әдебиет, тарих ғылымдарына үйреткен, көректі саяси білімдерді де берген, халық алдында сөз сөйлеу өнеріне баулыған. Софистердің ішінде шебер сөздің ретін тауып, тіпті қисыны келіспейтін

жағдайларды келістіріп жіберетіндері де болған. Софистер әртүрлі философиялық көзқарасты қолдаған. Олардың ішінде материалистер де, идеалистер де болған. Ең белгілі софист Протагор – «Әр нәрсенің елшемі құдай емес, адамның өзі» деген Саяси және экономикалық бәсекелестіктің себебінен Афина мен Спарта арасында соғыс басталады. Бұл тарихта Пелопоннесс соғысы деген атпен қалды (б.д.д. 431–404). Афина аймағы қайшылықтарының беті осы кезде ашылды. Афиналықтардың кейбір одақтастары Спарта жағына шығып кетті.

Афинадағы қолөнершілер мен шаруалардың тұрмыс жағдайлары нашар еді. Соғыс кезінде шаруалардың егістік жерлеріне ойран салынып, бүлінген. Сондықтан кейбір жерлерде құлдардың көтерілістері басталды. Демократия мен ақсүйектер арасында күрес өршіді. Афиналықтар демократияны, спарталықтар ақсүйектерді жақтады. Осының бәрі ежелгі құлиеленуші демократиясының құлдырауын көрсетеді. Құллықтан да, теңізден де қоршауда қалған афиндіктер спарталықтардан жеңіледі.

Уақыт қайшылықтары, гуманистік және демократиялық идеалдар мен эгоисттік, пайдакүнөмдік мақсаттардағы қақтығыстар Софокл Еврипид, Аристофан шығармашылығында әртүрлі орын алды.

Софокл ауқатты отбасында өмірге келген. Әкесі қару-жарақ жасайтын шеберхана ұстаған. Софокл дарыны кішкентайынан білінеді. Ол 16 жасында жастар хорын ұйымдастырады. Өзі жазған трагедияларында ойнайды, бірақ даусының әлсіздігіне байланысты одан бас тартады. Б.д.д. 468 жылы Софокл драматургтер жарысында Эсхилді жеңеді. Жалпы, Софокл шығармашылығы әрқашанда табысты болғандықтан ешуақытта да, үшінші орын алып көрмеген. Ол мемлекеттік істермен де шұғылданған. Софокл жазған 120 пьесадан бізге жеткені 7 трагедия. Ол трагедияға бірқатар өзгерістер енгізген. Эсхил драмаларындағы кейіпкерлер алыптар болса, Софокл пьесаларында әрекетті адамдар жасайды. Дегенмен де, бұл кейіпкерлер қарапайым өмірден жоғарғы сатыда көрсетіледі. «Софокл трагедияны аспаннан жерге түсірген» деп бекер айтпаған.

Софокл өз трагедияларында адамға, оның рухани дүниесіне, алдына қойған мақсатына жету жолындағы күресіне көп көңіл бөледі. Софокл кейіпкерлері өз идеалдары үшін күресте қайғы-қасірет шепіп, тіпті қаза табатын болса да алған жолынан қайтпайды, оны азаматтық, адамгершілік міндет деп санайды. Драматург пьесаларында адам баласының білімінің аз екені, сондықтан да оның көп қателіктер жіберіп, қайғы қасіретке ұшырайтыны туралы баса айтылады. Софоклша азап шегу үстінде адамның ең жақсы қасиеттері, адамгершілігі, төзімділігі, сабырлылығы т.б. көрінеді. Софокл кейіпкерлері тағдыр тауқыметін тартып қаза болса да, оның трагедияларында оптимистік, өміршіл үн бар.

Софокл пьесаларына үшінші актер енгізіп сахнадағы іс-қимылды дамытуға мүмкіншілік алады. Ол пьесадағы кейіпкерлердің іс-әрекетіне, оның жан-дүниесіндегі күйзеліске көп мән беріп, диалог бөлімдерін көбейтіп, лирикалық партияларды азайтады. Ал хор пьесадан маңызды орын алып, хоревтер саны 15 адамға дейін өсті.

Жеке адамның тағдыры мен күйзелісі қызықтырғандықтан Софокл кейіпкерлердің бүкіл ата-тегі жайында баяндайтын бұрынғы трилогиядан бас тартты. Жарысқа үш трагедия ұсынылғанымен әрқайсысы өзінше, дербес шығарма ретінде қаралды. Софоклдың тағы бір жаңалығы – ол өз спектакльдерін көркемсуретті декорациялармен безендірген.

Ақынның ең белгілі трагедиялары «Антигона» (б.д.д. 442), «Эдип патша» (б.д.д. 428), «Эдип Колонда» (б.д.д. 401).



Бұл трагедиялардың негізі фивтіктер патшасы Эдип жайындағы миф, оның өз басына, бүкіл үрім-бұтағына түскен бақытсыздық Эдип білместікпен әкесін өлтіріп, өз анасына үйленеді. Кейін бұл жағдайдың шындығы ашылғанда Эдип өзін-өзі жазалайды: екі көзін ағызып жіберіп, шет жерге қаңғып кетеді. Мифтің бұл бөлімі «Эдип-патша» трагедиясының негізі болды. Шет жерде қуғыншылыққа ұшырап, қайғы-қасірет шеккен Эдиптің күнәсін құдайлар кешіріп, ол Афина жанындағы Колон деген жерде қайтыс болады. Оның моласы Афина жерінің қорғанына айналады. «Эдип Колонда» атты трагедияда осы оқиға баяндалады.

**«Антигона»** деп аталатын трагедияда Эдиптің балалары Этеокл мен Полиник билікке таласып қанды жекпе-жекте бірін-бірі өлтіреді. Полиниктің денесін әпкесі Антигона жерлейді. Пьесадағы оқиға мынадан басталады: фив жерін басқарушы Креонт Этеоклдің денесін отанын қорғаған жауынгер ретінде қошеметпен жерлеуге, ал Полиниктің денесін басқа қаладан келген жау есебінде ит-құсқа жемге тастаңдар деп бұйрық береді. Антигона ол бұйрықты бұзып Полиниктің денесін өзі жерлейді. Күзетшілер оны ұстап Креонтқа әкеледі. «Бұйрықты неге бұздың?» деген сұраққа Антигона інісіне деген сүйіспеншілігін және «Құдай заңы» бойынша өлікті жерге беру керек екенін, ал Креонттың бұйрығы: «адам заңы» болғандықтан орындамағанын айтады. Халықтың жақтағанына қарамастан Креонт Антигонаны азғантай тамақпен зынданға тастайды. Антигона кейін үңгірде асылып қалады. Қыздың сүйген жігіті Креонттың баласы Гемон Антигонаның қазасын көтере алмай, өзіне қанжар салады. Ал Гемонның шешесі баласынан айырылған қасіретті көтере алмай жан тапсырады. Сөйтіп, Креонт үш өлімнің айыпкеріне айналады.

Креонтпен тартыста Антигона өз адамгершілігімен жеңіске жетті, оның моральдік ұстанымдары жеңді. Ол інісінің денесін жерге беріп, адам баласының қасиетті парызын орындады. Софокл қадір беріп, алған жолынан қайтпайтын кейіпкерлермен қатар, нәзік, сабырлы мінездерді бейнелей білді. Антигона солардың бірі.

Креонттың мемлекет басшысы ретінде қабылдаған шешімдері дұрыс болғанымен де, оны әділетті деуге болмайды. Креонт отанына адал қызмет көрсеткендерді жоғарлатып, сатқындарды, тіпті өзіне жақын адамдар болса да жазалау керек дейді. Ол ашу үстінде, баласы Гемонның Антигонаны қолдайтынын біліп, оның көзінше Антигонаны жазалаймын дейді. Фив азаматтарына орынсыз сенімсіздік көрсетеді. Эллиндіктердің заңы бойынша өлікті жерге беру парызын бұзады. Трагедияның соңында Креонт осынша қайғының салмағынан жаншылып, әлсіз күйде көрінеді.

Софоклдің ең көрнекті шығармасы «Эдип патша». Пьеса оқиғасы Эдип әкесін өлтіріп, өз шешесіне үйленіп одан екі қыз, екі бала туған кезден кейінгі уақытты баяндайды. Эдип фивтіктер жерінде он бес жыл патша болып тұрған кез. Патшалығы сәтті өтіп жатты. Тек, соңғы жылы жұт болып, ыстық жел егінді күйдіріп, адам мен мал өлімі болады. Фивтіктер патша сарайына келіп Эдиптен жәрдем сұрайды. Эдип оларға әйелінің ағасы Креонтты Аполлонға құдайлардан шындықты білуге жібергенін айтады. Сол кезде Креонт та келеді. Ол Эдип патшаға дейін Лай патшаны өлтірген адамды табу керек екенін, сонда ғана құдайлардың ашуы басылатынын айтады. Эдип Лай патшаның төгілген қаны үшін кек алатынын салтанатты түрде хабарлайды. Сөйтіп Эдип андамай өзіне өзі қарсы тексеру ісін жүргізеді. Ақын қайғылы шындықты ашу жолын шебер, психологиялық жағынан нанымды баяндайды. Тексеру кезінде Эдип бейнесінің жақсы қырлары ашылады. Ол игі ниетті, ақылды басқарушы, өз елін апаттан сақтап қалуда басына түскен жауапкершілікті терең сезінетін адам ретінде бейнеленген. Сонымен қатар кей кездері, ашу ыза кернегенде адамдарды әділетсіз айыптайтыны да болған. Тексеру ісінің барысы Эдиптен сәл қашықтаса ол өз тағдырының дұрысталғанына қуанатын.

басындағы түрлі қайшылықтар күресін көрсете білді. Еврипид грек драматургтері ішіндегі ең трагедияшыл ақын. Олай дейтініміз, Еврипид өз кейіпкерлерін драмалық қатты қақтығыстарға әкеле отырып, олардың жан дүниесі күйзелісінің терең қайшылықтарын аша білді.

Әсіресе, Еврипид жазған әйел кейіпкері әсерлі де, көтеріңкі шыққан. Оны әйел жанын ең жақсы білетін драматург деп орынды айтқан.

Еврипид Софокл сияқты, трагедияларын ойнауға үш актер қолданатын. Спектакльдің дамуына хордың бұрынғыдай ықпалы болмады. Кейбір кезде хордың әні драматургтің өзінің көзқарасы мен ойларын білдірді. Хордың өндерімен қатар Еврипид трагедияларында актерлер айтатын монологтар, яғни, актерлердің ариялары кездеседі. Бұл Софокл спектакльдерінде де болған. Бірақ Еврипид кеңінен қолданды. Спектакльдің ең көтеріңкі жерлерінде актерлер толғанысты сезімдерін әнмен білдіретін. Сонымен қатар, Еврипид өз пьесаларында бұрын сахнада көрсетілмейтін жағдайларды көрсетеді: өлім сахналары, аурудан азап шегу, сахнаға балаларды шығару, жүрегін махаббат билеген әйел күйзелісі, тағы басқалар. Оқиға желісінің шешімінде сахнаға машинаға мінген құдай шығады да түсініктеме береді, өз үкімін шығарып, болашақта не болатынын айтады.

Еврипид трагедияларының ішіндегі ең белгілісі «**Медея**». Бұл трагедия алтын жабағы іздеп Колхидаға (қазіргі Закавказия жеріне сапар шеккен аргонавтар «Арго» кемесінің теңізшілері) туралы мифтің негізінде жазылған. Пелий патшаның тапсырмасы бойынша оның інісі Ясон басқарған аргонавтар алтын жабағыны қолға түсіріп, Грецияға әкелуге тиіс еді. Ясонның мақсатына жетуіне Колхида патшасының сиқыршы қызы Медея көмектеседі.

Ясонды құлай сүйген Медея өз ата-анасына опық жегізіп, бауырын өлтіруге дейін барып, ғашығын құтқарып, алтын жабағыны олжалап береді. Ясон үшін Медея Пелий патшаны да құрбан етеді. Сөйткен Медеяны Ясон тастап коринф патшасы Креонттың (Софоклдың Креонт емес) қызына үйленеді. Трагедияның оқиғасы осы жерден басталады. Жексұрын күйеуінен ойсырата өш алу үшін Медея өз балаларын өлтіруге бел байлайды. Өзегін қызғаныш оты өртеп, ақкөз ашумен өшпенділік билеген Медея қалған ғұмырында енді қуаныш, бақыт бар деп білместен, біржола безінеді. Ясонның жас әйелін және оның әкесін у беріп құртады. Ясоннан туған өз балаларын өлтіріп, ақырында Медея қанатты арбаға мініп ұшып кетеді.

Медеяны бейнелей отырып Еврипид миф бойынша берілген мінездемеге сүйенген Медея – сиқыршы. Трагедияда Ясонның алтын жабағыға жеткені, Креонт пен оның қызының өлімі, Медеяның сиқырлы өнері арқылы екені айтылып отырады. Оның шексіз сезімі мен күйзелісі көрермен алдында грек қызының емес, «тағылар» жерінде туған қыздың ісі болып көрінеді. Бірақ мұның бәрі драматургтің өз заманындағы әйелдердің терең сезімін ашатын орта. Медея ар-намысының тапталғаны, алыстағы туған жері жайындағы ойлары, күйеуі Ясонның сатқындығы осының бәрі кейіпкер басында шоғырланып, оны бірте-бірте кек алу жолына түсіреді. Көрермен Медеяның әрекетін кешірмейді. Бірақ оны осындай халге түсірген кім екенін біледі.

Драмадағы Ясон бейнесі Медеяға қарсы қойылған. Ол эгоист, бақай есепқұмар. пасық мінезді, тек өз басымен туысқандарының пайдасын ойлайтын адам ретінде көрсетілген.

Грек жұртының ежелден қалыптасқан дәстүрі бойынша отбасына ер адам толық қожалық етіп, әйел құлақкесті күң орнына жүрген. Сондықтан да шешімге берік, тәуекелі тастай, ессіз құмарлыққа бой алдырған Медеяны, сүйіспеншілігін аяққа таптаған, ерін аяусыз жазалайтын қатал да, қатыгез Медеяны олар қабылдаған жоқ.



Бірақ Коринфадан келген шабарманның хабары трагедияны шешілу сәтін бір-ақ апарды. Бұл пьесада адам тағдырын аяққа басатын, тіпті құдайларға ықпалы жүретін жоғары күш әрекеті жақсы көрсетілген. Оны гректер Мойра деп атайды.

Эдип оған қарсы қанша күрескенімен жеңіске жете алмайды. Шындықты ашқан ол өзін-өзі жазалап, халқын қарғыстан құтқарады. Пьесаның бас кейіпкері тағдыр алдында мойынсұнбайды, оның іс-қимылы, ішкі дүниесінің күйзелісі көрінеді. Софокл трагедиялары ежелгі құлиеленуші демократиясының гүлденген кезіндегі азаматтық, адамгершілік идеалдарды көркем бейнелеуші болды. Ол идеалдар: саяси теңдік, азаматтар бостандығы, отанға қызмет ету өз елінің дініне сену, адамдардың қарапайымдылығы мен ізгі ниеттілігі.

## ЕВРИПИД (Б.д.д. 485 – 406)

Еврипид біздің дәуірімізге дейінгі шамамен 485 жылы туды. Туысқандары әлауқатты болғандықтан ол жақсы білім алған Еврипид материалист философ Анаксагордың оқушысы және досы болып софистермен қарым-қатынас жасаған. Ол Софокл сияқты өз мемлекетінің саяси өміріне араласпаған. Дегенмен оның трагедиялары өз заманына байланысты саяси ойлар мен астарлы сөздерге толы. Еврипид өз трагедияларында ойнаған жоқ, оған музыка да жазған емес, бұл жұмыстарды басқа адамдарға жүктеген. Ақынның шығармашылығы замандастары арасында үлкен табысты деп саналмаған. Ол өмір бойы тек бес рет бірінші жүлдеге ие болған, оның біреуі қайтыс болған соң берілген. Еврипид дүние салмастан аз бұрын Афинадан кетіп, Македония патшасы Архелая сарайына барып қошеметке бөленеді. Ол сонда біздің дәуірімізге дейінгі 406 жылдың басында қайтыс болады. Еврипид шығармаларынан бізге 18 драма жеткен. Оның туындылары Эсхил мен Софокл драмаларынан айрықша. Еврипид өз кейіпкерлерін шындыққа жақындатты. Аристотельдің айтуынша «адамды өмірдегідей, өз қалпында бейнелейді». Ақын трагедияларының кейіпкерлері мифологиялық кейіпкер болғанымен де, өз замандастарының ой-сезімі, құмарлығы, ынта-құштарлықтары жандандырылған. Бірқатар шығармаларында бұрынғы діндерге қарсы сөз айтып, құдайларды адамдарға қарағанда қатігез, кек алғыш зұлым ретінде көрсетеді. Кейбір пьесаларында Еврипид саяси өтірікшілерге қарсы қатты сын айтқан. Олардың халыққа жылы сөйлеп, билікке ие болып, оны пайдакүнемдік мақсатта қолданатынын әшкерлейді. Еврипид өз пьесаларында адамға адамның үстемдік етуіне қарсы шығады. Бұл азаматтық табиғи әділдікті бұзу деп санайды. Еврипид адамның абыройы бай тұқымынан шыққандығында емес, оның жеке басында, пайдалы, сапалы ісінде деп бағалаған. Оның кейіпкерлері адамның қанағатсыздық білдіріп, байлыққа шексіз құмартуы түбінде қылмысқа апарды дейді. Құлиеленушілікті - Еврипид зорлық, әділетсіздік деген. Адам табиғаты бір. Құлдың ниеті түзу, пифылы ақ болса, оның басы бос адамнан ешқандай айырмашылығы жоқ деген. Өз елінің азаматтарының өміріне терең көз жібере отырып, Еврипид Пелопоннес соғысының оқиғаларына арналған пікірін білдірген. Жерлестерінің жеңісін мақтаныш ете отырып, драматург жалпы соғысқа қарсы екенін, өз отанын қорғау жолындағы соғысты ғана жақтайтынын айтады. Софоклға қарағанда Еврипид адамның ішкі дүниесінің күйзелісіне тереңірек бойлады.

Ол адамның төменгі, құмарлық сезімдерін ашудан қорықпады, бір адамның

Грек болмысың, әдеп-ғұрпын мансұқтайтын Еврипидтің замандастары да Медеяны құптаған жоқ. Трагедияның тек үшінші жүлдені иеленуі де сондықтан болды.

Еврипид өзінің соңғы «Авлидадағы Ифигения» трагедиясында моральдік, азаматтық парыз мәселелерін көтерді. Бұл трагедия Еврипид көз жұмған соң сахнаға қойылды (б.д.д.404). Шығарманың негізі мифпен байланыстырылған Гректің Агамемнон басқаратын соғыс кемелері Авлида түбінде, жел болмағандықтан Трояға жүре алмай тұрады. Мұның себебін көріпкел Калхас Артемида құдай Агамемнон қызы Ифигенияны құрбандыққа шалуды талап еткендіктен дейді. Ол осылай жасағанда ғана теңізде жел тұрып, кемелер сапарға шығатына мәлім болады. Агамемнон «Ифигенияны Ахилге күйеуге беремін, сол үшін шақырдым» деп өтірік айтып, әйелі Клитемнестра мен қызын алдырады. Шындықты білген Клитемнестра күйеуіне қатты ыза болады. Ифигения әкесіне құрбандыққа қима деп жалынады.

Ахилл Ифигенияны қорғауға бел байлайды. Ақырында Ифигения өз отанының даңқы үшін жанын құрбан етуге дайын екенін білдіреді. Ифигенияны құрбандыққа шалар кезде таңғажайып жағдай болады. Жұрт басын төмен қаратып тұрған кезде Ифигенияға салынған пышақтың дыбысы естіледі. Жұрт басын кетергенде өліктің орнында керемет сұлу елік жатқанын көреді. Грек мифі бойынша Артемида құдай Ифигенияға жаны ашып Тавридаға ұшырып апарып өз сарайында ән салдыруға алады. Еврипид бұл трагедиясында өз отаны үшін жанын қиюға дайын болған жас қыз бейнесін көрсетті.

Эсхил, Софокл, Еврипид шығармашылығында айырмашылықтармен қатар, оларға тек ортақ идеялар бар екенін байқаймыз. Ең алдымен, олар біздің дәуірге дейінгі V ғасырдағы афиндіктерді толғандырған әлеуметтік, философиялық, этикалық мәселелерді шынайы демократиялық, адамгершілік тұрғыдан шешуге талпынды. Міне, сондықтан театр – афиндіктер мектебі, ал трагедия – азаматтық әдеп-ғұрыпты тәрбиелеуші болды.

Еврипид өз шығармасымен грек классикалық трагедиясының дамуын аяқтайды. Грек драмасы әрі қарай Еврипид салған екі жолмен дамыды. Олар шексіз құмарлық трагедиясы және күнделікті тұрмысқа жақындатылған драма.

Ежелгі Грецияда трагедия жанрының дамуы бірте-бірте төмендеп, айтарлықтай шығармалар жазылмады. Ал тұрмыстық драма өркендеп жаңа аттика комедиясы деген атқа ие болды.

## АРИСТОФАН (б.д.д. 446 – 380)

Ежелгі комедия шығармаларынан бізге жеткені тек Аристофан пьесалары. Аристофан біздің дәуірімізге дейінгі 446 жылы туып, 380 жылы қайтыс болды. Ол орташа тұратын отбасынан шыққан Аристофан жазушылықпен өте ерте шұғылдана бастайды. Оның бірінші пьесасы 427 жылы сахнаға қойылып, екінші жүлдені иеленеді. Аристофан шығармашылығының басынан-ақ, өзін халқының ақылды ұстазы, қорғанышы ретінде көрсетті. Оның комедиялары әлі күнге дейін батыл сықақшылдығымен таңқалдырады. Аристофан жазған 40 пьесадан бізге 11 комедия жетті. Драматург өзі өмір сүрген уақыттың жан-жақты мәселелерін көтерді. Кейбір комедияларында ол Пелопоннесс соғысына қарсылығын білдіріп, Спартамен бітім шартын жасауға шақырады. («Ахарнандықтар», «Бейбітшілік»). Кейбір шығармаларында Афиннің мемлекеттік мекемелерін сынайды, өз халқын алдаушы

демогогтарды әшкерелейді («Аралар», «Салт аттылылар»). Ол пьесаларында идеологиялық мәселелерді де көтеріп софистер философиясын, жастарды тәрбиелеу әдістерін «Бұлттар» және «Құрбақалар» атты жаңа драматургияларында келеке етіп сынады. Аристофанның сол кездегі патриархалдық ескі әдет-ғұрыптар мен салттар және әлеуметтік іске аспайтын армандар жайында да пьесалары бар. Олар: «Байлық», «Құстар».

Аристофанның комедияларын көрермендер өте жақсы қабылдады. Оның комедияларының жазылу кезеңі құлиеленуші демократияның дағдарысқа түскен шағы еді. Қоғамдағы сатқындық, паракорлық, мемлекет қызметкерлерінің қазынаға қол салуы сияқты ұнамсыз істердің қаулап өскен кезі болатын.

Саяси өмірдің осындай теріс қырларын сықақтау афин көрермендерінің көңілінен шықты. Аристофан комедиясындағы ұнамды кейіпкер бір-екі жұлымен жерді өңдейтін ауыл еңбекшісі Аристофан шаруаның еңбекқорлығына, үй құмысы мен мемлекеттік істердегі парасаттылығына, өзінің дәстүрлі салт-ғұрпы мен дініне берілгендігіне сүйсінетін. Ежелгі аттика комедиясы ол кезде халық театры формаларымен тығыз байланыста еді. Аристофан пьесасында да бір кейіпкер адамның белгілі бір мінезін аса күшейтіп көрсететін. Аристофан шығармалары әзілге, пародияға, буффонадаға (күлдіргі ойынға) толы. Осының бәрі көрермендердің көңілін көтеріп, қатты күлдіретін. Кейіпкерлердің кенеттен күлкілі жағдайға ұшырауы көрермендерге өте ұнайды. Мысалы: Сократ үлкен істер жайында ой толғауы үшін өзін жоғарыға себетпен іліп қояды. Міне сахнадағы осындай көріністер үлкен әсер қалдырады және нағыз театрлық шешім екені аян.

**«Салт аттылар»** Аристофанның ең көрнекті саяси комедиясы. Бұл пьесасында Аристофан демократия басшыларының бірі – Клеонға қарсы шығады. Пьесаға оны тері илеуші деген атпен кіргізеді. Клеон пьесада нағыз арсыз жемқор, мемлекеттік қазынаны қайткенде көбірек ұрласам деген оймен жүретін адам ретінде бейнеленеді. Алжыған шал Демос бейнесі арқылы Аристофан тері илеушінің дегеніне мойынсұнып, үндемей жүрген афин халқын күлкі етеді. Бірақ та тері илеушінің де думанды уақыты өтіп, билігі бітіп, оның орнына одан да пасық, алаяқ шұжық жасаушы келеді. Демос барлық билікті соған береді. Пьесаның аяғында шұжық жасаушы Демосты қазанда пісіреді, оған жастық пен ақыл және саяси сана-сезім қайта оралады. Демос енді ұятсыз, сөзуар бастықтарға бағынбайтынын мәлімдейді. Ал шұжық жасаушы болса, комедия соңында, өз еліне тек жақсылық ойлайтын, адал азамат болғысы келетінін айтады. Оның жасаған істері Тері илеушіні орнынан алу үшін жасалған болып табылады. Демостың қызметкерлері ретінде, аттары аталмай, сол кездегі әскер басшылары Никий мен Демосфен көрсетіледі.

Аристофанның **«Бейбітшілік»** атты комедиясы біздің дәуірімізге дейінгі 421 жылы қойылған. Комедияның қойылуы сол кезде Афин мен Спарта арасында бітім жасау жайында жүргізіліп жатқан келіссөзге ықпалы тисе керек. Ол 421 жылдың көктемінде сәтті аяқталады. Пьесаның бас кейіпкері жеміс өсіруші шаруа Тригей. Ұзаққа созылған соғыстың азабы оны қатты күйзеліске түсіреді. Ол үлкен қара қоңызға мініп, аспанға ұшып, Зевс құдаймен кездеспекші болады. Аспанға көтерілген Тригей Гермеспен кездесіп, одан құдайлардың енді Олимпте тұрмайтынын естиді. Бір-бірімен соғысқан адамдарға ыза болған құдайлар орындарына соғыс перісі Полемосты қалдырып, өздері аспанның жоғарғы бөлігіне кетіпті. Полемос бейбітшілік құдайын терең үңгірге тастап, бетін үлкен тастармен жауып тастайды. Полемостың жоқ кезін пайдаланып Тригей Герместің және шаруалардың көмегімен Бейбітшілік құдайын үңгірден босатады. Оның босауымен жердегі соғыстың себебінен туған бүкіл бақытсыздық жойылады. Адамдар бейбіт еңбекке оралып, жаңа бақытты өмір басталады.



Пьесада гректер араздықты ұмытулары керек деген ой айқын айтылады. Бейбітшілік құдайын босатарда Тригей көмекке бүкіл Грециялықтарды шақырады. «Шаруалар, саудагерлер, қолөнершілер, шетелдіктер, аралдықтар! Барлығыңыз келіңіздер» дейді. Сол кезде хормен бірге Элладаның әр жерінен келген әртүрлі мамандықтары бар адамдар сахнаға шығады. Хор өзін панэллиндерміз (бүкіл гректер) деп атайды. Сонымен сахнадан бірінші рет бір мақсатты бүкіл грек тайпаларының бірігуіне ұран тасталады. Бейбітшілігін Аттиканың ауыл шаруалары қорғай алады деген ой айтылады.

Аристофан Пелопоннесс соғысына қарсы тағы да екі комедия жазған. Олар «Ахарнандықтар» (б.д.д. 425) және «Лисистрата» (б.д.д. 411). Бұл комедияларда соғысқа деген қарсылық терең суреттеліп, бейбітшілік уағыздалады. Сол кездегі драманың даму жолын жақсы білген Аристофан «Құрбақалар» (б.д.д. 405) атты комедия жазып қалдырды. Онда ол Еврипид драматургиясын қатты сынайды.

Пьесаның прологында орхестрға екі қызметшінің демеуімен Дионис құдай шығады. Ол жер асты патшалығына түсіп, Еврипидті алып шықпақшы, себебі ол қаза болғаннан кейін жер бетінде жақсы ақындар қалмаған. Көрермендер Дионистің бұл сөздеріне ішектері қата күледі, өйткені Аристофанның өзі Еврипид трагедияларын сынға алушылардың бірі.

Пьесаның ортаңғы бөлімінде жер асты патшалығында Эсхил мен Еврипидтің қызу пікір таласы көрсетілген. Екі драматург сахнаның ар жағынан басталған таласты жалғастырып, орхестрға шығады. Еврипид Эсхил пьесаларында динамиканың жоқтығын, ескірген, түсініксіз тілмен жазылғанын, кейіпкерлерінің сахнада сулықты жамылып үндеместен отырып алатынын, олардың орнына хор көпшілік түсінбейтін өлеңдерді шұбыртып оқып беретінін, іс-әрекеттің аздығын сынап айтады. Еврипид өзін «өмір шындығын сахнаға әкелушімін, халқымды күнделікті пайдалы іске үйреттім» – деп мақтанады.

Эсхил болса Еврипидке «адам табиғатын бұзды», «қазір елді билеуші өңкей алаяқтар мен жауыздар» дейді. Эсхил азаматтарды жеңіске шақыратын шығармалар жазғанын, ақын адамға ұят келтіретін істерді жасырып, тек жақсылық, абырой беретін істерді мадақтау керек екенін айтады. Жарыстың соңында сахнаға үлкен таразы шығарылып, Дионис екі ақынның шығармаларының салмағын өлшейді. Кімнің трагедиясы таразы басын басса, ол жеңіске жетеді және жер үстіне шығуға тиіс. Жеңіске жеткен Эсхилға жер асты патшалығының құдайы Плутон жер үстіне шыққан соң «ақылсыз Афиндіктерді қайта тәрбиеле» деп тапсырма береді.

Аристофанның комедиялары идеялық мазмұндылығымен театрлық пішіні арқылы көзге түседі. Аристофан – ежелгі аттика комедиясының биік шыңы, сонымен қатар, оның дамуының идеялық мазмұндылығымен театрлық пішіні әлеуметтік-экономикалық жағдайы қатты өзгеріп, комедияны жандандыратын өмір тынысы жойылды. Сондықтан да Г.Белинский Аристофанды «Грецияның ең соңғы ұлы ақыны» деген

## Эллинизм дәуіріндегі театр

Грек әдебиетінің классикалық кезеңі б.д.д. төртінші ғасырда құлиеленушілік аймақтың күйреуімен бірге аяқталды. Одан соң классикалықтан кейінгі кезең, эллинизм (біздің дәуірімізге дейінгі IV-I ғ.ғ.) басталды. Бұл дәуірге тура сипаттама беру өте қиын. Ол үшін сол дәуірдің әлеуметтік-экономикалық жағдайын дәл анықтау керек. Бірақ тарихшылар әртүрлі жорамалдармен ғана тоқталып қалды.

Негізгі мәліметтерге қарағанда, бұл тұста классикалық кезең аймағындағы ұсақ құлиеленушіліктің орнына, ірі құлиеленушілік пайда болып дамыған. Құлиеленушілік қоғамда өндірістік күштердің өсуіне байланысты, жаңа құлдарды иелену қажеттігі күн санап арта түскен. Бұл басқыншылық, тонаушылық соғыстардың жиі жүргізілуіне әкеп соқты. Пелопоннескі соғысынан кейін Афиннің халі нашарлады. Херондағы (б.д.д. 338) шайқас кезінде грек аймақтарының біріккен әскерін македон патшасы Филипп талқандады. Грецияның гегемоны Македония болды.

Жоғарыда атап өткендей IV ғасырда ұсақ құлиеленушілік пен шағын шаруашылықтар өмір сүруін тоқтата бастады. Мұның орнына орасан үлкен жерлер мен сансыз көп құлдарды иеленетін уақыт келіп жетті. Оның ақыры Александр Македонскийдің атақты жорықтарына ұштасты. Ол IV ғасырдың екінші жартысында сол кездегі бүкіл мәдени әлемді басып алды. Ал Македонский (б.д.д. 323) қаза тапқан соң-ақ оның монархиясы ыдырап, жекелеген эллиндік мемлекеттерге айналды. Солардың ішіндегі ең ірі монархиялық мемлекеттер Азиядағы Селевкидтер, Египеттегі Птолемеелер, Македониядағы Антигондар болды. Бұл мемлекеттердегі патшалық өкіметтің тірегі жалдамалы әскерлермен, бюрократиялық шенеулік аппараттары еді.

Шығысты отарлаудың арқасында өте алыс жатқан мемлекеттермен саудаттық күшейіп, онда грек тілі мен мәдениеті, білімі тарады. Дәл сол сияқты Грецияға Шығыс мәдениетінің элементтері, діні, философиясы жайыла бастады. Эллиндік қоғам идеологиясына байланысты жекелеген қызығушылықты құптайтын тенденциялар өсті. Бұл әсіресе, сол кездегі философиялық стоиктік және эпикурлік деген екі мектептен байқалады.

Грек мәдениетін Шығысқа таратуға театр маңызды роль атқарды. Эллинизм дәуірінің театры демократиялық Афин театрынан мүлдем өзгеше болды. Грецияда эллиндік монархиялар кезінде б.д.д. V ғасырдағыдай саяси бостандық болған жоқ. Заң, сот, әскер, соғыс пен бейбітшілік мәселесін шешудің барлығы да монарх пен оның төңірегіндегілердің қолына көшті. Әдебиет пен театр қоғамдық тәртіптер мен басқарушының ісін сынамай алмады. Эллинизм дәуірінің өнері үлкен қоғамдық-саяси тақырыптардан айналып өтіп, көбінесе отбасы мен тұрмысқа қатысты мәселелерді қарастырды.

Эллинизм дәуірі кезіндегі театрларда бұрынғыдай трагедиялар мен комедиялар қойылды. Бірақ, б.д.д. IV ғасырдағы трагедиялардан тек қана кішкентай үзінділер жеткені болмаса, толық бірде-бір шығарма сақталмаған. Аталмыш кезеңдегі трагедиялардың көркемдік құндылығы жоғары болмаған. Керісінше комедиялық туындылар алғашқы орынға шыққан.

Эллинизм дәуірінің комедиясын жаңа аттикалық комедиялар деп атайды. Оның гүлденген тұсы б.д.д. IV-III ғасырлар. Жаңа аттикалық комедияларда б.д.д. IV ғасыр ортасындағы Грецияның әлеуметтік-саяси өміріндегі өзгерістер өзінше көрініс тапты. Жаңа аттикалық комедияның авторлары Аристотельдің шәкірті Теофрастың адам мінезінің барлық қасиеті оның іс-әрекетінен туындайтындығы туралы психологиялық теориясын кеңінен қолданды.

Жаңа комедияға Еврипидтің ықпалы да байқалады. Оның кейіпкерлерінің өмірге жақындығы мен жан-күйзелістерінің шынайылығы жаңа комедияға арқау болды. Өзінің құрылысы жағынан жаңа аттикалық комедияның ежелгі комедиядан елеулі айырмашылығы болды. Жаңа комедияда хор болмады, себебі комедия оқиғасы өзара байланысып жатты. Хор тек қана антракт кезінде шықты.

Дәстүрге айналған комедияның құрылысы парод, парабаза, агон мүлде жоғалды. Прологта оқиғаның не туралы екендігінен хабардар ететін қосымша мазмұны баяндалды, бұл көрермендерге күрделі интригаларды ұғынуға көмектесті.

Жаңа аттикалық комедия көрермендердің жүрегінен жол тауып көңілдерінен шықты. Себебі, бұрын адамдардың өміріне құдай өктемдік етіп келсе, енді адамның жеке өмірімен бақыты да кездейсоқтықтың еркіне бағындырылды. Жаңа аттикалық комедия қақтығыстарының пайда болып, шешім табуын кездейсоқтық анықтайды, әрі оның басты мақсаты сол дәуірдегі өмірді тек қана отбасылық-тұрмыстық қарым-қатынастар арқылы көрсетуге негізделді. Жаңа комедияда махаббат сарыны үлкен роль ойнайды. Сондықтан да мұнда үнемі бірыңғай маскалардың типі: олар жас ғашықтар, әкелер (сараң немесе жомарт, ақылды немесе ақылсыз т.б.), мақтаншақ жауынгерлер, гөтералар, параситтер өзінің жас қожайындарының ғашықтық ісінің оңынан шешілуіне жәрдемдесетін епті де кәсіпқой құлдар кездеседі.

Жаңа аттикалық комедияның келесі бір ерекшелігі адамгершілікті-филантропиялық (еңбекші халықтың бетін таптық күрестен қайтару үшін жасайтын буржуазия «қайырымшылдығы») бағытында жатыр. Ең үздік шығармаларда эллинизм философиясының алдыңғы қатарлы идеялары (мысалы, некеге деген көзқарас, яғни некені бірін-бірі сүйген екі адамның одағы деп қарау) жүргізілді. Саяси тақырыптар қозғалмаса да, жаңа комедияда тәрбиенің тәсілдері, әйелдермен, әртүрлі тап өкілдері мен шетелдіктерге деген қарым-қатынас сияқты маңызды мәселелер көтерілді.

Б.д.д. IV ғасырдың ортасында Грецияда алғаш рет кәсіби актерлер пайда болды, олар «Техниттер синоды» атты театрлық жолдастыққа біріктірілді. Оның мүшелері ерікті туған азаматтар болды. Эллинизм дәуіріндегі қоғамда актерлерге бұрынғыша үлкен құрмет көрсетілді. Тіпті соғыс жүріл жатқан одағы деп қарау) жүргізілді. Саяси тақырыптар қозғалмаса да, жаңа комедияда тәрбиенің тәсілдері, әйелдермен, әртүрлі тап өкілдері мен шетелдіктерге деген қарым-қатынас сияқты маңызды мәселелер көтерілді.

Біздің заманымызға дейін тастан соғылған эллиндік театрлардың көптеген қалдықтары жетті. Бұл театрлардың орхестрі дөңгелек шеңберден түзілген Сахнаның төменгі қабатының алдында тастан жасалған – **проскений** бар. Жаңа комедияның оқиғасына хор араласпайтындықтан да, комедия орхестрда емес, **проскенийдің** тегіс шатырында қойылды. Бұл сахналық алаңды **логейон** (грек етістігі лого – сөйлеймін) деп атады. Логейонның тереңдігі – 2,5-3,5 м. Логейонның артында сахнаның екінші қабатында – **эпискений** көрініп тұрды, онда ойналып жатқан шығармадағы қабырға мен есік көрсетілді. Эллиндік театрлардың ең белгілісі б.д.д. IV ғасырда архитектор Кіші Поликлет тұрғызыған Эпидаврдегі (Пелопоннес қаласы) театр.

Жаңа аттикалық комедия жанрында көптеген драматургтер жазды. Солардың ішіндегі ең белгілісі – Менандр.

## МЕНАНДР (Б.д.д. 343 (2 ?) – 292)

Менандр IV–III ғасырлардың басында өмір сүрген. Ол жаңа аттикалық комедияның тамаша өкілдерінің бірі. Менандр Афин қаласында бай отбасында дүниеге келген. Жас кезінде әдебиет, риторика және философия төңірегінде терең білім алған. Философия пәнінен Аристотельдің шәкірті Теофраст дәріс берді. Бізге Теофрастың «Мінездер» деген трактаты жетті. Онда ол әр саладағы адамдардың рухани тұрғыда азап шегуінің сыртқы көрінісін қарастырады. Менандр өзінің комедияларындағы кейіпкерлерге мінездеме беруде осы еңбекке сүйенген.



Ол ауқатты отбасынан шықса да, өз қаласының саяси өміріне араласқан емес. Менандр жүзден астам комедия жазған, соның сегізі жүлдәлі орынды иеленген. Оның көптеген пьесалары нәзік психологияға құрылғандықтан да, афиндіктерге ұнаған жоқ. Керісінше, Менандрдың замандасы Филемонның әдепсіз комедиялары табыспен жүрді. Бірде Менандар Филемоннан: «Айтшы, Филемон, мені жеңген кезде сен қызармайсың ба?» деп сұрайды. Бұдан Менандрдың атаққа құмар еместігіне көзіміз жетеді. Оның ұлы драматург болғандығы дүниеден озғаннан кейін ғана анықталды. Менандр пьесаларын сыншылар терең зерттеп, жаңа комедияның көшбасшысы болғанын бір ауыздан мойындады. Себебі оның шығармаларында отбасы мен тұрмыстық жағдайлар шынайы суреттелді. Менандрдың танымалдылығы Греция шекарасынан да асып кетті. Оған еліктеп римнің драматургтері Плавт пен Теренций өз комедияларын жазды. Оның даңқы ежелгі антикалық дәуір құлағанға дейін аспандап тұрды.

XIX ғасырдың ортасында Менандр туралы мәліметтер кеңінен тарады. Оның пьесаларынан сақталған сілтемелер табылған. 1855 жылы көп саяхат жасаған ғалым архимандрит Порфирий Успенский Ресейдің Синая шіркеуінен табылған қолтаңбалардың (б.д.д. IV ғ.) қалдықтарын алып келген. Кейіннен пергаменттік беттерде Менандрдың екі пьесасы «Аралық сот» пен «Елес» сақталып қалғандығы мәлім болды. Осы олжаның негізінде орыстың академигі В.К. Ершлтедт 1891 жылы Менандрдың шығармашылығы жайлы ғылыми жұмыс жазып шықты.

Ал 1905 жылы француз ғалымы Густаво Лефев Египеттегі қазба жұмыстары кезінде құрамында бес комедияның үзінділерінен тұратын Менандрдың шығармаларын тапқан. Солардың ішінде ең жақсы сақталғаны – «Аралық сот» комедиясы.

1956 жылы Швейцариялық коллекционер Александрии базарынан «Күңкілдек» комедиясы жазылған папирусты сатып алған. Бұл Менандрдың біздің дәуірімізге дейін толық мәтінмен жеткен жалғыз комедиясы болып саналады. Оны 1958 жылы В. Мартен алғаш рет жариялады. Бұдан басқа «Аралық сот» және «Кесілген бұрым» комедияларынан 2300 өлең жолдары табылған. Ал «Самиянка», «Батыр» және «Жер иеленуші» комедияларынан аздаған үзінділер жеткен.

Аристофан мен Менандрдың арасында жетпіс бес жылдай уақыт айырмашылық бар. Бұл кезде Аристофан дәуіріндегідей саяси комедиялар жазылған жоқ. Грек қоғамы саяси оқиғаларға алаңдауды қойды. Аристофан мен Менандрдың арасында бірнеше комедиографтар комедия жазған. Оларды орта комедиялар деген атпен атаған. Бұлар да саяси тақырыптардан қол үзіп, тұрмыстық комедия жазудың жолына түседі. Алайда, орта комедияда шарттылық басым болып, күнделікті тіршіліктегі адамның өмірін көрсете алмады.

Менандр шартты мінездер жасаудан бойын аулақ салып, нақты мінездер сомдауға ден қойды. Оның бұған толықтай шамасы келмесе де, өз кейіпкерлерін әртүрлі өмірлік дәлдіктердің үстінде көрсете алды. Менандр комедияларының кейіпкерлері жеңілтек немесе салмақты жас жігіт, жомарт немесе сараң әке, біреулер ренжітіп қойған қыз, жеңілтек мінезді, бірақ қайырымды әйел, өз қожайынына үнемі көмектесетін адал құлдар, мақтаншақ және өзін жоғары қоятын жауынгерлер болып келеді. Менандр комедиялары осы типтес мінездерден шықпады. Осының өзі комедия жанрын дамытудағы үлкен қадам болды. Менандрдың адамдардың психологиялық толғаныстарын шынайы бейнелеуі Еврипидті еске түсіреді. Тіпті кейбір ежелгі жазушылар оны Гомерден кейінгі бірінші орынға қойса, Плутарх оны Аристофаннан жоғары бағалады.

Менандрдың «Күңкілдек» деген комедиясының оқиғасы Фил деген кішкентай ауылда өтеді. Онда тұрмыстан азап шегіп, күйінгендіктен барлық адамдар мен бүкіл адамзатты жек көретін Кнемон атты шаруа тұрады. Кнемон мінезінің қаталдығына

шыдамаған әйелі алғашқы күйеуінен қалған ұлы Горгийға кетіп қалады. Ол да кедей шаруа. Кнемон қызымен, кәрі күтушісімен бірге қалады, олар оның барлық қыңырлығы мен қиқарлығына төзе жүріп, сол жалғыздік кісіні өздерінше аяйды. Бірде бай отбасынан шыққан Сострат деген жас жігіт Кнемонның қызын кездейсоқ көріп қалып, ғашық болады және оған үйленбекші болады. Бірақ маңына жан жуытпайтын Кнемонның үйіне бару, жеңіл нәрсе емес. Сострат шалдың қожалығына Хересм атты параситімен барып, құлдарының көмегімен оның ұлымен жақынырақ танысуды кездейді. Алайда, ол бұл ойын жүзеге асыра алмайды. Бірақ ғашықтарға күтпеген кездейсоқтық көмектеседі. Ойламаған жерден Кнемон құдыққа құлап кетеді. Оны Сострат пен Горгий құтқарып, құдықтан шығарып алады. Тек сонда ғана Кнемон адамның күні адаммен екендігін ұғынып, өз көзқарасының мүлде дұрыс еместігін түсінеді. Комедия соңында Кнемон өз қызын Состратпен, ал Сострат өз қарындасын Горгийға қосады. Бұл комедияда Менандр байлар мен кедейлердің үйленуі арқылы, әлеуметтік теңдік орнайды деген идеяны көтеруге тырысқан.

Менандрдың «**Аралық сот**» комедиясынан 700 жолдай жетті. Соған қарамастан пьеса оқиғасының не туралы екендігі түсінікті. Комедияның негізгі тартысына отбасылық тартыс алынған.

Пьесаның бас кейпкері бай бозбала Харисий әйелімен үйленбес бұрын Таврополидегі мейрамда Памфиламен жақын болады, бірақ екеуі бір-бірін естеріне сақтап үлгірмейді. Сол оқиғадан кейін Харисий Памфиламен заңды некеге тұрады. Харисий бір жаққа кеткен кезде Памфила некеге тұрғаннан кейін бес айдан соң босанады. Бірақ ол да баласын Харисийдікі емес деп ойлайды. Сапардан оралған күйеуі де бала өзімдікі емес деп, әйелімен бірге тұрғысы келмей ажырасуға бел байлайды. Өзі достарымен және гетера Габротононмен уақыт өткізеді. Ал Памфила отбасындағы кикілжіңге шыдамай баласын басқа адамдарға береді.

Бала әуелі Харисийдің құлының қолына түседі. Ол Харисийдің досының құлына береді. Құлдар баланың затына байланысты өзара ұрсысып қалады. Өйткені, онда жүзік жүреді. Ол жүзікті Харисий жоғалтып алған кезде Памфила тауып алған болатын. Құлдар керісіп-керісіп, ақыры аралық сотқа төрелік жүргізуге Памфиланың әкесі Самикринді шақырады. Ол баланы затымен қосып, асырап алған құлға беру керек деп шешеді. Бірақ, Харисийдің құлы жүзікті танып сол арқылы баланың әкесін табады. Ал гетера Габротонон да, баланың Харисий мен Памфиламен екендігін дәлелдейді. Өйткені сол Таврополидегі мейрамға өзінің барғанын, сонда Памфиланың түрін көргенін айтады. Габротононның сөзіне сенген Харисий өз әйелін жазықсыз кінәлағанын мойнына алып, әйелімен татуласады. Драматург Габротонон арқылы оның адамгершілік қасиеттерін шынайы суреттеген. Мұндай кейпкерлер Менандр комедияларында көп кездеседі. Ол кейпкерлердің іс-әрекеті арқылы адамдардың өмірін құдай емес, адамдардың өздері жасайтынын көрсете алды. Менандар Еврипид тәрізді жаңа еуропалық драмаға жол ашты.

Жаңа аттикалық комедия – Грецияда жасалған соңғы драмалық жанр. Онда қоғамдық-саяси мәселелер қозғалмады. Ондағы тұрмыстық тақырыптар мен оқиғалар, жекелеген адамдардың тағдыры рим театрына, одан кейін жаңа дәуір театрларына көшті.

## II тарау ЕЖЕЛГІ РИМ ТЕАТРЫ

### Рим театрының негізгі көздері

Ежелгі Италия жерінде көптеген тайпалардан тұратын латындықтардың халқы мекендеген. Олар Тибрдің төменгі ағысында, Лациум деп аталатын облыста тұрды. Б.д.д. 753 жылы олардың астанасы Римнің негізі қаланды. Ежелгі Италияда этрускілер мен гректер маңызды орын алды. Гректердің ерте кезден-ақ Оңтүстік Италия мен Сицилияда өз отары бар болатын. Этрускілердің шығу тегі туралы күні бүгінге дейін ешқандай мәлімет жоқ. Олар VI ғасырдың басына дейін көптеген Италия тайпалары мен латындықтарды бағындырып келген. Этрускілердің өте жоғары мәдениет жасағанын археологиялық қазбалар айғақтайды. Б.д.д. VI ғасырда ғана римдіктер этрускілердің өмірінен құтылып, этруск патшасын қуады.

VI ғасырдың ортасында орта Италияны өзіне бағындырған римдіктер III ғасырдың басында Оңтүстік Италиядағы грек отарларын басып алады. Сөйтіп римдіктер бүкіл Аппенистік жартыаралды түбегейлі өздеріне қаратады.

Римдік аймақ алғашқы-қауымдық құрылыстан құлиеленушілікке өтіп, әлеуметтік-экономикалық дамуда дәл гректердің қала мемлекеттеріндей жолдан өтті, тек бір айырмашылығы Римдегі қатардағы азаматтар-плебейлердің саяси құқықтары болмады.

Б.д.д. VI ғасырдың аяғында Рим азаматтарынан құралған (нобилдер) Сенат басқарып отыратын ақсүйектік республикаға айналды. Құлдардың еңбегін кеңінен пайдалану, ұсақ жер иеленушілер мен қолөнердің құлдырауы, тап тартысының шиеленісуі – бұл б.д.д. I ғасырда Римде әскери диктатураны, кейін империяның тууына әкелді.

Өзінің мәдени дамуы жағынан римдіктер этрускілер мен гректерден әлдеқайда төмен болды. Этрускілер арқылы олар грек әлілбиімен және грек мифологиясымен танысып, кейін көптеген грек құдайлары мен батырлары римдік атау алды.

Римнің әдебиеті мен театры б.д.д. III ғасырдың ортасынан бастап дамыды. Бұл гректерде классикалық кезеңнің аяқталып, эллиндік мәдениеттің өркендеп тұрған тұсы болатын. Гректердің ғылымы мен өнері, архитектурасы мен қолөнері, діні мен мифологиясы Римге өте үлкен әсер етті. Әдебиет пен театр өнері саласында римдіктер гректердің дайын үлгілерін пайдаланды. Бұған қарап, римдіктер тұтасымен барлығын гректерден ала берді деуге келмейді. Римдіктердің өздеріне тән белгі-бедерлері болды. Олар грек шығармаларын өндеген кезде рим қоғамының талап-тілегіне сай жүргізді.

Б.д.д. III ғасырда Рим толығымен ақсүйектік республикасымен оқшауланған консервативті патриархальдық құрылыстың жолын қуған, күшті дамыған қоғамдық топтан тұрды. Үнемі басқыншылық соғыстар жүргізіле бергеннен кейін, рим халқының мінезінде жаугершілік пен қаталдықтың тууына себепші болды.

Рим мәдениеті Грециямен салыстырғанда артта қалды, тіпті Римде театр өз гүлденуіне жеткен тұста да, Грециядағыдай қоғамдық роль атқара алған жоқ.

Рим театрының бастау көзі дәл Грециядағыдай салт-дәстүрлік ойындардан туды, бұлар ойын-сауықтық (карнавалдық) элементтерге бай болды. Мысалы, Сатурн құдайдың құрметіне арналған Сатурналий мейрамы осыған дәлел. Бұл мерекенің ерекшелігі «біреуге айналу». Мейрам кезінде мырзалар «құлға», құлдар «мырзаға» айналып киінді.

Рим театры мен драмасының қайнар көзіне ауылшаруашылық өнімдерін жинау мейрамдары жатады. Тіпті ерте кездің өзінде-ақ астық жинау науқаны біткен кезде шағын ғана Лациум қауымдастығында мейрам өткізілген. Бұл мейрамдарда көңілді, дерекі әндер – **фесценниналар** орындалды. Грециядағы сияқты екі топқа бөлінген **жартылай хор** бір-бірімен әзіл-оспақ айтысып отырысқан. Фесценниналар – рулық қоғам кезінде пайда болып, одан кейінгі ғасырларда да өмір сүруін жалғастыра берген. Гораційдың айтуы бойынша, мұнда патрициялар мен плебейлердің әлеуметтік күресі көрініс тапқан. Фесценниналық әзіл-оспақтар атақты адамдарды да күлкі найзасымен түйреп, ашулануына себеп болған тәрізді.

Келесі бір ойын-сауықтың түрі – **сатура** (сөзбе-сөз аударғанда «аралас» деген ұғымды білдіреді) деп аталады. Сатураның тууына этрускі бишілерінің мимдік билері әсер еткен. Бұл туралы Рим тарихшысы **Тит Ливий (б.д.д. I ғ.)** өте қызық баяндаған. Б.д.д. 364 жылы Римді жұқпалы індет жайлайды. Сондықтан да, құдайлардың мейімінен дәмектен көпшілік сахналық ойындар қоюға шешім қабылдайды. Этрускіден бишілер шақырылып, өз билерін флейтаның көмегімен орындаған. Этрускі актерлеріне рим жастары еліктеп, биге көңілді өлең жолдарын қосқан. Сөйтіп, біртіндеп Сатура дамыған. Сатуралар тұрмыстық және комедиялық сипаттағы драмалық көріністер, ол диалогтан, әннен, музыкадан, биден тұрған, әсіресе музыкалық элемент айрықша роль атқарған.

Этрускі актерлерінің Рим театрының қалыптасуына тигізген ықпалына әсіресе, **гистрион** сөзінің этрускілерден шыққандығы дәлел бола түседі. Римде халықтың арасынан шыққан көңіл көтерушілерді осылай деп атаған. Гистрион атауы орта ғасырда да өзгеріссіз қалды.

Ертедегі комедиялық сипаттағы драмалық қойылымның бір түрі **ателландар** болды. Римдіктер мұны б.д.д. 300 жылдары Оңтүстік Италия мен көп жылдық соғыстар жүргізген кезде Кампаниядағы Оско тайпасынан алған. Кампанияда Ателла деген қалашық болған. Римдіктер осколықтардан келген комедиялық сахналарды сол қаланың атымен атаған.

Ателланда негізінен төрт тұрақты комедиялық кейіпкерлер: **Макк, Буккон, Папп және Доссен** болды.

**Макк** – өзін жындымын деп таныстырады, оны барлығы алдайды және сабайды. Ол өте қомағай, әрі шектен шыққан құмартқыш, үнемі комедиялық жағдай туғызып отырады. Оның төбесі таз, имек мұрынды, құлағы есектің құлақтарына ұқсас, қысқа киім киіп жүреді.

**Буккон** – екі ұрты томпиған, еріндері салбыраңқы күлкілі жігіт. Ол да тамақ жеуді өте жақсы көреді, дегенмен де оның еріндері тамақ жеуден емес, мылжың сөзден салбырап кеткен.

**Папп** – бай, сараң әрі ақылсыз кәрі шал.

**Доссен** – бүкір, қу, надан әрі дүмше, бірақ өзінен де қараңғы адамдардың жүрегін пәтуасыз әңгімелерімен баурап, өзін сыйлата біледі.

Бұл төрт кейіпкер – маскалар ателланның басты қаһармандары болып табылады, оларға халық театрынан басқа кейіпкерлер де қосыла алады. Ателланда дайын мәтін болған жоқ, бұл суырыпсалмалықпен орындалды. Ателлана маскалары б.д.д. I ғасырда әдеби өңдеуден өткеннен кейін барып, дәл мінездерге ие болды.

Халықтың драмаға **мим** де кіреді. Дәл Грециядағыдай, мим халықтың тұрмыстық сахналарынан құралды, кейде мифтердегі құдайлар мен батырларды әзіл түрінде сықақтап көрсетті. Сонымен, Римде Грециядағыдай салт-дәстүрлік ойындар өмір сүрді. Бірақ кейін драмалардың әлсіз урығы халықтық театрды одан әрі дамыта алған жоқ. Себебі, ертедегі драмалық қойылымдар (ателлана, мимдік



билер) көрші тайпалардан әкелінді. Мұны Рим өміріндегі консервативтік құрылыс пен абыздардың кедергісінен деп түсіну керек. Сондықтан Римде өзіндік поэтикалық үлгідегі мифологиялар дамымады, ал Грецияда мифология барлық өнер мен драмалық туындылардың нәрлі бастауы болған еді.

## Республика дәуіріндегі Рим театры Б.д.д. III ғасырдың ортасы мен б.д.д. I ғасырдың соңы

### Римде әдеби драманың пайда болуы ЛИВИЙ АНДРОНИК, ГНЕЙ НЕВИЙ және басқалар

Римдіктер әдеби драманы дайын күйінде грек әдебиетінен алып, латын тіліне аударып, өздерінің талғам-түсініктеріне лайықтады. Бұл сол уақыттағы тарихи жағдайларға байланысты болды. Оңтүстік Италия қалаларын басып алғаннан кейін, грек мәдениеті римдіктерге әсер етті. Гректер Римдіктерге ең алғаш рет тұтқын, дипломатиялық өкіл оқытушылар ретінде келе бастады. Нобилердің арасында грек тілін меңгеру кеңінен тарады. Гректердің мәдени ықпалы Пунистік соғыстың екі кезеңінде біріншісі (б.д.д. 264–241ж.ж.), екіншісі (б.д.д. 218–201) күшейе түсті. Бұл соғыста Рим мен Карфаген екеуінің саясат пен экономикаға байланысты бақталастықтары Рим жеңісімен тәмамдалды, бұдан соң олардың Жерорта теңізінде басқа бақталастары болмады.

Бірінші Пунистік соғыс аяқталғаннан кейін б.д.д. 240 жылғы мейрамдағы ойындарда драмалық қойылым қоюға рұқсат берілді. Оны б.д.д. 272 жылы Тарентті басып алғаннан кейін әскери тұтқын болып қолға түскен грек **Ливий Андроникке** (б.д.д. 280–204 ж.ж.) тапсырды. Ол Рим сенаторының құлы болды, өзінің Ливий деген римдік атын сол кезде алған. Бостандыққа жіберілгеннен кейін римнің белгілі адамдарының балаларына грек және латын тілдерінен сабақ берген. Ол мектептің оқытушысы болғанымен де мейрам кездерінде трагедия және грек үлгілерін өзінше өңдеп комедиялар қойған. Кейбір комедиялар грек немесе латын тілдерінен аударылған бойы көрсетілді. Бұл қойылымдар рим театрының дамуына түрткі болды.

Ливий Андроник 14 трагедия, 3 комедия жазды. Оның трагедияларының аттары сақталған. Олар: «Ахилл», «Аякс – соққы әкелуші», «Трояндық ат», «Эгисф», «Гермиона», «Андромеда», «Данай», «Ино», «Тезей» т.б. Драматургтің бұл шығармалары жоғары деңгейде жазылған жоқ. Цицеронның сөзімен айтқанда, олардың нашар болғаны сондай, екінші рет оқу мүмкін емес. Соған қарамастан Андроник рим драматургиясының көш басшысы және театр репертуарын алғаш жасаған драматург болып саналады.

**Гней Невий** (б.д.д. 280–201 ж.ж.) латындағы Кампании қаласының ерікті тұрғыны. Ол өзі қатысқан бірінші Пунистік соғыс аяқталғаннан кейін Римге келіп орналасып, әдебиетпен шұғылдануға кіріседі. Б.д.д. 235 жылдан бастап өз пьесаларын сахнаға қоя бастады.

Г.Невий толық мәнде римнің алғашқы ақыны. Оның өлеңдері (**сатуралары**), драмалары, “Пунистік соғыс” деген эпикалық поэмасы көркемдік және идеялық құндылығы жағынан өзіндік ерекшеліктерге толы. Оның трагедиялары да грек

түпнұсқасына жақын болды. «Троялық ат», «Данай», «Гесиона», «Андромаха», «Ифигения», «Ликург».

Г.Невий драматургиядағы алғашқы қадамын грек үлгілеріне қарап. Троя мифтерінің кезеңдері тақырыбына жазудан бастады. Онымен шектелмей, Рим тарихынан трагедиялар жазды. Мұндай трагедиялар римдіктерде **претекста** (сөзбесіз аударғанда жағасы қобырайған рим сенаторларының костюмі) деп аталды. Кейіннен претексталарға оқиға ретінде тарихи тақырыптармен қоса, сол заманғы оқиғалар алынды.

Невий трагедия ғана емес, комедия жазумен де танылды. Ол **паллиатты** әдеби комедияны яғни, жаңа аттикалық, тұрмыстық грек комедияларын алғаш жасаған драматург болып саналады. Грек түпнұсқасынан өңдеп жасалынған әдеби комедиялар – **паллиат** деп аталды. Паллиат б.д.д. III-II ғасырларда Римде қойылып келді. Оның аты **паллий** деген гректердің кең сулығына байланысты айтылды. Кейіпкерлері грек аттарын иеленіп, грек киімдерін киді және оқиғасы үнемі Грецияның бір жерінде өтіп жатты.

Г.Невий грек түпнұсқаларын Л. Андроникке қарағанда еркін игерді. Ол комедияға **контаминация** деп аталатын тәсілді енгізді, бұл Рим комедиясына екі немесе үш грек пьесасының оқиғаларын біріктіріп пайдалану. Г.Невий Римнің **тогата** деп аталатын ұлттық комедиясының да негізін қалаушы болуы мүмкін деген жорамалдар бар.

Оның бірқатар шығармаларында Римнің мемлекет қайраткерлерінің демократиялық принциптерді бұзып отырғаны күлкілі суреттелді. Сол дәуірдегі ең атақты шетелдіктерді әжуалады. Бұған ашуланған ақсүйектер Невийді жазалауды талап етіп, түрмеге жаптырады. Оған халық өкілдері ара түсіп, шығарып алады. Бірақ ол Римнен қуылып, ақыры Римнің отары болып табылатын Солтүстік Африкада қаза табады.

Невиймен қатар және одан кейін де басқа ақындар трагедиялар жазды. Б.д.д. III-II ғасырларда ең атақты рим трагиктері **Энний** (б.д.д. 239–169 ж.ж.), **Пакувий** (б.д.д. шамамен 220–130 ж.ж.), **Акций** (б.д.д. шамамен 170–85 ж.ж.). Олар гректердің Эсхил, Софокл, Еврипид тәрізді үш трагиктерінің шығармаларын өңдеп пайдаланды, солардың ішінен Еврипид түпнұсқаларына көп сүйенді. Себебі, Еврипид туындылары Эсхил мен Софоклге қарағанда өмірлік шындыққа жақын, отбасылық-тұрмыстық элементтерге толы болды.

Рим трагедияларында грек трагедияларындағыдай саяси, діни-философиялық және моральдік мәселелер көтерілмеді. Б.д.д. V ғасырдағы Греция мен б.д.д. III-II ғасырлардағы римнің әлеуметтік-саяси құрылымы мен мәдени дамуында жер мен көктей айырмашылықтар бар болды. Грек трагедияларында саяси мәселелер кеңінен көтерілгендіктен де, рим драматургтері оны өңдеген кезде трагедия мазмұнының желісін қоюлатып, сыртқы көтеріңкілігін күшейтуге мән берді. Олар грек трагедияларында бояу мен кейіпкерлерге римдік мінез-құлықтар беруге тырысты.

Рим трагедияларындағы хордың ролі грек трагедияларымен салыстырғанда әлдеқайда төмен еді. Трагедиялар гректердікіндей өлеңмен жазылды.

Драматургтер грек трагедияларын римдіктердің талғам-талаптарына икемдегендерімен де, рим көрермендерінің көп бөлігіне оның мазмұнын ұғу қиынға соқты. Комедияда көтерілген мәселелер өздеріне жақын әрі түсінікті болғандықтан да Рим халқы комедияны ықыластана көрді. Бұл кезеңнен не трагедия, не комедия бізге толық жеткен жоқ. Олар туралы мағлұматтар шағын үзінділер мен замандастары жазған түсініктемелер арқылы мәлім.





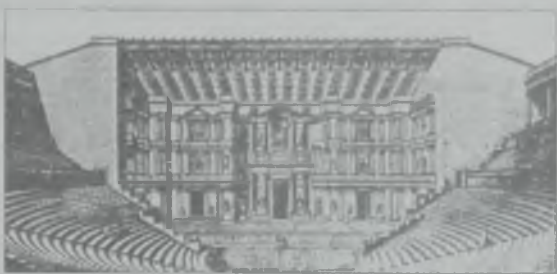
*Комедиялық сахнадан көрініс*



*Ежелгі Рим театры*



*Ателлана*



*Ореандағы Рим театры*



*Ежелгі греко-рим антикалық театры*



*Эллинизм дәуіріндегі театрдың әйел маскалары*



*Ежелгі театрдың маскалары*

## ПЛАВТ (Б.д.д. шамамен 254–184)

Тит Макций Плавт – Римнің атақты комедиографы. Ол Умбрида дүниеге келді. Оның өмірі туралы нақты деректер сақталмаған. Плавт шығармашылығы плөбейлік сипатқа ие, ол халықтық италискі театрының дәстүрлерімен яғни ателлан, фесценниналар, мимдермен тығыз байланысты. Плавт 130-ға жуық комедия жазған, бірақ б.д.д. I ғасырда өмір сүрген римнің атақты ғалымы әрі әдебиетшісі Варрон осы комедиялардың 21 бөліп алып, нақты Плавтікі деп анықтап берді. Бұл комедиялардың барлығы да бізге жетті. Олардың ішіндегі ең атақтылары «Қазына», «Менехмалар» (немесе «Егіздер»), «Мақтаншақ жауынгер», «Алдампаз құл», «Тұтқындар», «Амфитрион».

Плавт комедияларының тура қай жылы, қай күні жазылғаны анық емес. Жоғарыда аталған комедиялардың ішінде тек қана «Псевдол» (немесе «Алдамшы құлдың») нақты 191 жылы Фригийскі, «Ана құдайлар» храмының құрметіне арналып өткізілген Мегалесийскі ойынында көрсетілген.

Плавт Дифил, Демофил, Филемон, Менандрдың комедияларының оқиғасын пайдаланды. Драматург Аристофанның комедиялары саяси өткір мәселелерді қозғайтындықтан да, оның пьесаларына сүйенбеді, әрі Аристофан комедиялары б.д.д. III-II ғасырлардағы Рим үшін өзекті бола алған жоқ.

Жаңа аттикалық тұрмыстық комедиялардың оқиғасын Плавт жетістікпен пайдаланды. Ол оның демократиялық бағытын күшейтіп, дөрекілеу комизмнің элементі буффонға римдік бояу берді.

Плавт комедияларының әрекеті гректің қалалары мен Кіші Азия жағалауларында ербиді, оның қаһармандары – гректер болғанымен де, көрермендер бұл комедиялардан римдіктердің жүрек соғысы мен өз өмірлерінің өзекті мәселелерін көрді. Плавт комедияларында ән мен музыкаға үлкен орын берілген. Жаңа аттикалық комедияда ән мен музыка тек қана интермедия орнына антрактыда пайдаланылса, ал Плавт комедияларының кейбірінде музыкалық элемент басым. Мұны **кантиктер** (лат. **cancto** – «әндетемін») деп атаған. Кантиктердің бірінің ариясы болса, келесілері музыка сүйемелдеуімен речитативпен орындалды.

Плавтың барлық комедиялары **прологпен** басталады. Прологтар жаңа аттикалық комедия прологымен салыстырғанда тым ұзақ, бірақ мақсаты бірдей. Онда оқиғалардың қалай өрбіп, негізгі әрекеттің қалай шиеленісетіні туралы айтылады. Көптеген комедиялар күрделі әрі қиын болғандықтан да, көрермендерге қосымша түсініктер керек болды.

Негізгі әрекеттің өрістеуін көбінесе махаббат қозғап отырады. Махаббат желісі барлық комедияларда басты орында тұрады. (Тек қана «Тұтқындар» комедиясында жоқ). Плавт комедияларының көпшілігі көңілді фарсты елестетеді («Есектер», «Парсылар») немесе комедиялық жағдайлар таусылмайтын алдаулар мен нәзік өрілетін әрекеттің өрістеуіне құрылады. Оның шығармаларының ішіндегі өткір туындысы «Мақтаншақ жауынгер» комедиясы. Пьесаның бас кейіпкері Пиргополиник, әскер басшысы, ұрыс даласында көп ерліктер жасады және әйел біткен маған ғашық деген сияқты сөздерді айтып үнемі мақтанады. Ал шын мәнісінде ол өте қорқақ әрі әйелдер де оны ұнатпайды.

Пиргополиник Селевка патшаға қызмет етуге кіреді, ол арқылы римдік көрермендер сол кезеңдегі римдік әскер басшыларының сатиралық бейнелерін жазбай таныған. Пунистік соғыс тұсында олар ерлік көрсете алмай еңселері түссе,

бейбітшілік кезде өз жеңістерін айтып өтірік мақтанған Плавт кейіпкердің есімін де күлкілі етіп алған (мысалы: Пиргополиниктің мағынасы «қалалар мен мұнаралардың жеңімпазы» деп аталады).

Пиргополиниктің қолтығына көпшік қойып, шашбауын көтеруші оның параситі Артотрог. Ол Пиргополиниктің Үндістанда жүргенде пілдің сирағын бір салғанда сындырғанын; ең көп үлкен әскери бөлімдерді өз демімен аударып тастағанын; басқа бір жолы жеті мың жауды өлтіріп түбіне жеткені туралы адам қиялына сыймайтын өтіріктерді шындай етіп қожайынын мақтайды.

Пиргополиник мақтаншақ қана емес, барып тұрған ақымақ, әрі қу. Ол өзі тұратын Эфеске афиндық қыз Филкомасияны алдап қолға түсіріп алып кетеді. Ол қызды жас бозбала Плевсикл жақсы көретін. Оның адал құлы Палестрион Филкомасияны ұрлап кеткені туралы қожайынына айту үшін кемеге отырып келе жатқанда, қарақшылар шабуыл жасап, құл тұтқынға түседі. Қарақшылардың бірі Палестрионды Пиргополиникке тарту етеді. Ол құлды үйіне әкелген кезде қызбен жолығады. Филкомасия оңаша қалған кезде, мұңын шағып бұрынғы жігітін сүйетінін, ал мына Пиргополиникті жан-тәнімен жек көретінін жылап отырып айтады. Мәнжайға қаныққан Палестрион ебін тауып, жас қожайынына хабар беріп үлгереді. Бозбала түн ішінде Эфеске жасырын келіп, әкесінің досы Периплектоменнің үйіне орналасады. Шалдың үйі Пиргополиникпен көрші тұратын. Айласын асырған Палестрион Филкомасия жататын белменің қабырғасын тесіп жасырын жол салып, ғашықтардың емін-еркін кездесіп тұруына мүмкіндік туғызады. Филкомасияны күзетіп тұрған Скеледр құл қыздың көрші үйде жас жігітпен сүйісіп тұрғанын керіп қояды. Оған ол Филкомасияға өте ұқсайтын туған әпкесі Дикея өз ғашығымен сонда жатыр деп сендіріп қояды.

Плевсикл паналап жатқан үйдің иесі Периплектомен жағымды әрекеттерімен бірден көзге түседі. Ол ақылды, қайырымды үнемі адамдарға көмектесуге дайын тұрады. Епті де, ақылды құл Палестрионның кеңесімен Периплектомен өз клиенттерінің біріне әдемі көйлек кигізіп, өте бай әрі құрметті кісінің әйелі ретінде таныстырады. Сол әйелдің атынан қызметшілер Пиргополиникке жүзік апарып, оны кездесуге шақырады. Бұған шектен тыс таң қалып қуанған ақымақ жауынгер Филкомасиядан құтылуды көздейді. Сол сәтті пайдаланған Палестрион оны Эфесте жатқан шешесі мен әпкесіне қосып Афинге қайтарып жіберуге кеңес береді. Бұған қатты қуанған Пиргополиник Филкомасияға асыл бұйымдар мен көйлек тарту етіп, Палестрионды сыйға беріп шығарып салады. Қызды шешесі мен әпкесіне атаруға теңізшінің киімін киген сүйіктісі Плевсикл келеді. Ал әйелмен кездесуге аттанған Пиргополиник Периплектомен құрған торға түсіп, біреудің әйеліне көз қиығын салғаны үшін құлдардан өлімші боп таяқ жел үйіне қайтады. Сөйтіп, өз қожайынына адал қызмет еткен Палестрион құлдың ептілігі мен ақылдылығының арқасында ғашықтар қайта табысады.

Мақтаншақ жауынгердің бейнесі әлем драматургиясына әсер етті. Оның жалғасы ретінде Италияның комедия дель арте театрындағы мақтаншақ-капитан маскасын бөліп айту керек.

Плавт шығармашылығының биік шыңына «Менехмалар» («Егіздер») комедиясы да жатады. Пьесада егіздер туралы қызық оқиға күлкілі өрнектелген. Бұл оқиғаны жаңа аттикалық комедия жасаушылар пайдаланған болатын. Онда егіз ағайындылардың бірі бала кезінде жоғалып кетіп, екіншісі көп іздеп жүріп ақыры сыңарын табады. Ал «Менехмаларда» іс тіпті күрделеніп, екі ағайындылардың есімі бірдей болады. Өйткені, біріншісін жоғалтып алғаннан кейін ата-анасы екінші балаларына соның есімін қояды. олардың екеуі де Менехма.



Комедия оқиғасы жоғалып кеткен Менехма тұратын грек қаласы Эпидамнде өтеді. Сол қалаға оны іздеп ағасы – Менехма-Сосикл келеді. Пьеса оқиғасы тез өрбіп, қызғылықты дамиды. Оған комедиялық маскалар: параситтер, гетералар, ұрсысқақ әйел оның әкесі, құл қатысады. Егіздердің бір-бірінен аумайтын ұқсастықтары мен есімдерінің бірдей болуы шатастыруларға әкеп соғады. Ағайындылардың біріне арналған зат екіншісінің қолына түседі; гетерамен түскі асқа онымен байланысы бар егізді емес басқа Менехманы шақырады; тіпті бірінші Менехманың әйелі Матрона өз күйеуі екен деп екіншісімен ұрсысады. Көптеген комедиялық қателесулерден кейін барып Менехма-Сосиклдің құлы шындықты ашады. Бір-бірін тапқан егіздер туған қалалары Сиракузге кетуге ниет білдіреді.

«Менехмалар» – әрекеттің өрістеуіне құрылған жарқын комедия. Мұнда кейіпкерлердің мінезі айқын болмаса да, оқиға ұдайы дамып, кейіпкерлердің образдары қызғылықты суреттелген. Бас қаһармандардан басқа парасит пен Матрон бейнелері кіргізілген. Матрон өзінің бай жасау-жабдығын желеу етіп, күйеуін бағындырып ұстауды көздейді. Мұндай әйелдердің маскасы жаңа аттикалық комедияда жиі кездеседі. Римде де әйелдердің дүние-мүлікке деген үстемдіктерінің артуы «есеппен» некелесуді көбейте түскен еді. Сондықтан да, Плавт бұл мәселені өз комедиясында арнайы көтере білді.

Плавттың мифология оқиғасына құрылып жазылған жалғыз комедиясы «Амфитрион» да егіздер әуеніне құрылған. Мұнда егіздер сыңарының қос жұптан тұруы, тіпті шым-шытырық шатастыруларға әкеп соғады. Юпитер Алкменге бару үшін, оның күйеуі Амфитрионның түріне кіреді, ал Меркурий Амфитрионның қызметшісі Сосиидің кейпіне енеді. «Менехмалар» мен «Амфитрион» Шекспирдің «Қателесу комедиясының» жазылуына арқау болды.

Плавттың «Қазына» пьесасындағы шатастыру көптеген комедиялық сахналар тудырып отырады. Бұл шығарманың негізінде фольклорлық сарын бар, ол күтпеген жерден байып кеткен кедей адамның мінезіндегі өзгерістер туралы. Кедей Эвклион алтынға толы құмыра тауып алған соң, жан рахатынан айырылып, мазасыздыққа душар болады. Ол үйіне жақындаған адамдарды былай қойғанда, үй ішіндегілерді де ұрлықшы санап берекесі кетеді. Қолына алтын тиісімен әр тиынын санап қалтырайды. Тіпті қызының үйлену тойына да ақшасын жұмсағысы келмейді.

Оның өзі күткендей, алтын толған құмырасы жоғалып кетеді. Қазынаны Эвклионға құда түсіп жүрген бозбала Ликонидтің құлы ұрлап кетеді. Эвклионның қасіретінде шек болмайды. Плавт бұл сахнаны өте шебер шешкен. Эвклион көрермендерден көмек сұрап «Көмектесіңдер өтінемін. Оны алып кеткен адамды көрсетіңдер» деп жалынады. Бұл сөзді құлағы шалып қалған Ликонид қыздың өзімен болғанын әкесі біліп қойған екен деп ойлап қалады да: «Сізді қобалжитқан істі, мен істедім» деп мойындайды. Плавт осы сахнада бір нәрсені, мүлде басқа дүниемен шатастыруды комедиялық тұрғыда сәтті қолданған. Ликонид өзін ондай қадамға итермелеген махаббат екенін айтып ақталып жатса, Эвклионид қазынаның жоғалуы туралы ғана ойлап тұрып: "Біреудің дүниесіне тиісуге қалай дәтің барды?" – деп теріс-қағыс сауал қояды. Ал Ликонид болса әңгіме қыз жайында екен деп «Мен тиіскен екенмін, онда бір жола менде қалсын» дейді. Мұны естіген шал қазынаны айтып тұр екен деп айғайға басады. Ақыры, Ликонид Эвклионидтің мүлде басқа нәрсе туралы айтып тұрғанын түсінеді.

Пьесаның соңы бізге дейін жеткен жоқ. Бұл комедияның мазмұны туралы жазған Рим грамматигінің айтуына қарағанда Эвклионның қазынасы өзіне қайтарылады. Қазынаны қызының жасауына беріп, жаны қайтадан тыныштық табады. Ол Ликонид пен қызы Федраның үйленуіне рұқсат береді.



Плавттың бұл комедиясы да әлем драматургиясында талай сараңдардың түзілуіне негіз болды. Соның ішінде Мольердің «Сараңы» ерекше орын алады. Плавт комедиясының сарынын көптеген драматургтер: Ариосто, Аретино, Шекспир, Мольер т.б. өңдеді.

## ТЕРЕНЦИЙ (Б.д.д. 185–159)

Публий Теренций Афр Карфагенде (Солтүстік Африка) дүниеге келген. Ол кішкентай бала кезінде Римге әкелініп, Рим сенаторының құлы болған. Оның ғажайып талабын байқаған сенатор Теренцийге жақсы білім беріп, бостандыққа жібереді. Ол көптеген атақты адамдармен достық қарым-қатынаста болып, грек мәдениеті мен грек білімін дәріптеуші Сципион Кішінің үйірмесіне кіреді. Дәл осы уақытта Шығыс Жерорта теңізін басып алған Римдіктерге грек мәдениетінің ықпалы күшті болды. Римдіктер грек білімімен тікелей олардың отанында танысты. Себебі б.д.д. 146 жылы Грецияны Римдіктер басып алып, Рим республикасының құрамына кіргізді.

Сципион Кішінің үйірмесі грек философиясы мен адамгершілік ілімдерін насихаттады, оның негізіне әлеуметтік бейбітшілікті сақтау мен адамдар арасындағы адамгершілік қасиеттерді дәріптеу кірді. Мұны түбегейлі уағыздауға Теренций көп күш жұмсады. Теренций қаламынан алты комедия туды, оның барлығы сақталған. Драматург өз шығармаларының оқиғасын Менандрдан алып, саналы түрде грек колоритінің сақталуына мән берді. Теренций комедияларының тартысы отбасылық сипатқа ие және оның басты мақсаты адамгершілікті көрсету.

Теренций шығармаларында Плавткідей динамика мен әрекеттің өрісті дамуы жоқ; ол театрлық құралдар мен ателлан тәсілдерінен де бойын аулақ салды. Оның есесіне Теренций кейіпкерлерге терең психологиялық мінездер бере отырып, өмірлік образдар тудырды.

Теренцийдің ең үздік комедияларының бірі – «Ағайындылар» б.д.д. 160 жылы жазылды. Мұнда жастардың тәрбиесі туралы мәселе көтеріледі. Пьесада екі ағайындының өмірі суреттелген: Микион – бай азамат, нәзік жүректі және ел-жұртпен тез тіл табысады, ал Демейя – ауыл тұрғыны, сараң, патриархальдық тәртіпті сақтауға дағдыланған. Ол өзінің үлкен ұлы Эсхинді Микионның тәрбиесіне береді де, кішісі Ктесифонды өзі тәрбиелейді. Қала мен ауылда тұратын ағайындылар жастарды тәрбиелеуге байланысты, үнемі қарама-қайшы пікірлерге келе береді. Микион жастармен санасып, олардың немен айналысып жүргенін ашық түрде өздерімен ақылдасып отыруды жөн санайды. Демейя болса, балаларды көзден таса етпей аңдып, қатал ұстау керек деп ойлайды.

Комедия басталған кезде Демейяның пікірі дұрыс сияқты көрінеді. Ол Микионға келіп, ол тәрбиелеген Эсхин біреудің үйіне ұрлыққа түсіп, есігін сындырып, арфист қызды алып кеткендігін мәлімдейді. Ескі патриархальдық дәстүрмен тәрбиеленген Ктесифон мұндайға ешуақытта да бармайды деп сенімді түрде айтады. Бірақ, осының бәрін Эсхин өзі үшін емес, інісінің орнына жасағаны ашылады. Ал Ктесифонның әкесінен қорыққандықтан батыл қадамға бара алмай қорғаншақтап қалғаны мәлім болады. Сөйтіп, Демейяның тәрбие туралы айтқандары теріске шығады.

Зерттеушілер Теренцийдің Менандрдың «Ағайындылар» комедиясының соңын өзгерткен деп есептейді. Менандрда Микионның тәрбие туралы гуманистік

қағидалары талассыз жеңіске жетеді. Теренцийде Микионның педагогикалық тәсілдерінің дұрыстығын көрсете отырып, ескертусіз де қалдырмаған. Себебі, Микионның педагогикалық қағидаларының толығымен жеңіске жеткендігін көрсету сол кезеңге тән емес еді. Неліктен оның ұлдары Микионды жақсы көретінін талқылаған кезде, Демея өз ағасының балалардың сөзінен шықпай үнемі оларды құптай беретінін және оның өте қайырымды екендігін айтады.

Драматургтің пікірінше жастарды тәрбиелеуде өте жұмсақ мінезді болу да қауіпті екендігін рим көрермендерінің ойына салу.

Теренций комедиялары Рим көрермендерін Плавт кейіпкерлеріне қарағанда, жан дүниесі күрделі қаһармандармен таныстырды. Бұл жағынан оның туындылары Менандр пьесаларына жақынырақ болды. Теренций жаңа еуропалық драма тудырды. Еуропа театры оның шығармаларына дүркін-дүркін соғып отырды. Оның «Формион» комедиясының ықпалы Мольердің «Скапеннің айнасы», «Ерлер мектебі» пьесаларынан сезіледі.

XVIII ғасырда драматургтің гуманистік тенденцияларына деген жаңа қызығушылық буржуазиялық «мещандық» драманың қалыптасу кезеңінде пайда болды. Дидро Теренцийді өзінің көш басшысы деп есептесе, Лессинг «Гамбургсі драматургиясында» «Ағайындылар» комедиясын үлгілі комедия деп бағалап, толық талдау жасады.

## Тогата комедиясы. Әдеби ателлана. Мим

Римде комедияны тогата деп атаған. Оның қатысушы кейіпкерлері тога киіп қатысқан (рим әр азаматтарының сыртқы киімі). Жаңа комедияның пайда болуы Римдегі қоғамдық-саяси өмірмен байланысты болды. Басқыншылық соғыстың нәтижесінде Рим б.д.д. II – ғасырдың ортасында Жерорта бассейнін (146 ж. – Греция және Македония, 133 ж. – Пергам) басып алып үлкен құлиеленуші мемлекетке айналды.

Тогата комедиясының көшбасшысы Гней Невий, бірақ бұл комедияның гүлденуі Титиния, Афрания және Атта сияқты драматургтердің шығармашылығынан көрінді, бұлар б.д.д. II және I ғасырдың басында жазды. Олардың шығармаларынан біздің дәуірімізге дейін 600-ге жуық өлең жолдары ғана жетті.

Тогата комедиясының қатысушы кейіпкерлері: ауыл мен қаланың «кішкентай адамдары», яғни шаруалар, әртүрлі мамандықтағы қолөнершілер, ұсақ сауда иелері. Тогата комедиясы палиатты еске түсірді. Тогата комедиясының маскалары мен түрлеріне өзгерістер енді. Мысалы: паллиат күлдары – Тогата комедиясына кірмеді, күл өз қожайынынан ақылды болуы мүмкін емес. Әйел кейіпкерлер өзгерді: гетералар мен күлдардың орнына ерікті азаматтар- әйелдер, аналар, қыздар, өгей шешелер алынды.

Тогата оқиғасы шағын Италия қаласында, көшеде, қолөнершілердің дүкенінде өтті. Кейіпкерлер латын атымен немесе өздері немен айналысса сол бойынша аталды. Тогата авторлары ірі әлеуметтік және саяси сұрақтарды көтере алмады.

Ұлттық комедия жасаушылар тогатаға соққан жоқ. Б.д.д. I ғасырдың басында Помпоний мен Новий ежелгі ателланаға әдеби өңдеу жасады. Сөйтіп халық шығармашылығынан әдеби ателлана пайда болды. Помпоний мен Новий екеуі де Римде өте атақты болды. Бірақ олардың жазған шығармалары бізге жеткен жоқ.

Әдеби ателлана төменгі топтағы қарапайым адамдардың өмірін бейнеледі.

Помпоний мен Новий ателланның бұрынғы кейпкерлеріне Рим қолөнершілері мен балықшыларды, отын жарушыларды, нан пісірушілерді, дәрігерлерді т.б. кіргізді.

Әдеби ателланаға халық қиялынан туған түрлі құбыжықтар қатысты. Олар қорқынышты маскаларда бейнеленіп, балаларды шошытты. Мұндай құбыжықтар: Мандук – қомағай және Ламия. Мандуктың жақтары үлкен, тістері ақсиган, арандай аузы бар. Ол маска балаларды қорқытқан кезде, сақылдап қозғалып тұратындай етіп жасалды. Ламия – балаларды жұтып жіберетін, қорқынышты кемпір ретінде бейнеленген. Сахнада оның қарнынан тірі балаларды суырып алатын сәттер болған.

Ателлана оқиғасы – фарстық рухта айналды. Онда ойын-сауықтық ойындар мен дәрекі қалжыңдар, ашық эротика мен ұрыс-жанжал сахналары болғанына қарамастан, кей тұстарда қоғамдағы саяси оқиғалар да сыналды. Ателланада Рим ақсүйектері мен қолбасшыларының келеңсіз істері күлкі найзасына жиі ілініп отырды.

**Мим** Рим қоғамына бұрыннан таныс. Ол әсіресе, республиканың соңғы кезеңінде кең тарады. Актерлер мимге маскасыз қатысты, бұл мим өнерінің кеңінен тарауына жол ашты. Әйел рөлдерін әйелдер ойнады. Мим актерлері жалаңаяқ, немесе аяқтарына жұқа аяқ киім кигендіктен, жалаңаяқ болып көрініп тұрды. Сондықтан мимде ойнайтын актерлерді «жалаңаяқтар» деп атады. Мим мазмұнын астана тұрғындарының өмірі мен тұрмысы құрады. Мимде алаяқтық, соттың былықтары, әсіресе, жұбайлардың бір-біріне деген адалсыздықтары жиі көрсетілді. Мимде сөгіс сөздер, ұрыс-керіс, сабаулар үлкен рөл атқарды. Оның маңызды бөлімі флейтаның сүйемелдеуімен жүретін бимен өткізілді.

Б.д.д. I ғасырдың ортасына дейін мим импровизация қалпында жүрді. Тек қана осы ғасырдың екінші жартысында, Цезарь уақытында ақындар Децима Лаберия мен Публилия Сира әдеби өңдеулер жасады.

## **Театр ойындарын ұйымдастыру Рим театрының құрылысы. Актерлер**

Римде қойылымдар әртүрлі мемлекеттік мейрамдар кезінде көрсетілді. Пьесалар Римдік ойындар ұйымдастырылатын патрицтіктер мейрамында, Юпитердің, Юнона мен Минерваның құрметіне арналған қыркүйекті шығарып салуда, қараша айында өтетін плебейлердің мейрамында – Плебейлік ойындарда, шілдедегі Аполлон ойындарында қойылды. Спектакльдер жоғары қызметке сайланған адамдардың құрметіне және басқа да жағдайларға байланысты көрсетіле берді. Рим мерекелерінде сахнадан цирктік ойындар, гладиаторлардың жекпе-жегі, қол күресі т.б. сахналық қойылымдарды көрермендер жоғары бағалап, сүйсіне тамашалады.

Римде тұрақты театр мекемесі б.д.д. I ғасырдың ортасына дейін болған жоқ. Қойылым көрсетілетін кезде адам бойының жартысына жететіндей ағаш тақтай қойылды. Сахна алаңына 4-5 баспалдақтан жасалған жіңішке жол салынды, мұнымен актерлер сахнаға көтерілді. Трагедиядағы әрекет сарай алдында өтті. Комедияда декорациялар үнемі қала көшелерімен, сол көшеге қарайтын екі-үш үйді бейнеледі. Көрермендер сахнаның алдына қойылған орындықтарға отырды. Бірақ сенат мұндай уақытша театрларды салуға рұқсат етпеді, сенаттың пікірінше қойылымдарда отыру адамның бұзылғандығын көрсетеді. Спектакль аяқталғаннан кейін театр қайтадан құлатылды.



Комедия мен трагедияларда бұрынғыдай әуесқойлар емес, кәсіби актерлер ойнады. Олар актерлер немесе **гистриондар** деп аталды. Рим актерлері құлдықтан босатылған еріктілердің ішінен немесе құлдардың арасынан шықты. Гректермен салыстырғанда Рим актерлерінің қоғамдық жағдайы төмен болды. Себебі Рим театры пайда болғаннан бастап ақсүйектік мекеме болды. Ол ешқандай да дінмен байланысты (Грецияда Диониске табынған) болмады. Оның үстіне Римді басқарушылар көп уақытқа дейін театрды көңіл көтеретін орын деп қана қарады. Актерлер жаман ойнаса оларды соққыға жықты. Актерлер антрепренер-қожайын жетекшілік ететін труппаларға бірікті, антрепренер үкімет орындарымен келіссөз жүргізіп, театр қойылымдарын ұйымдастырды және өзі басты рольде ойнады. Труппада әйелдер болған жоқ, әйелдердің ролін ер адамдар орындады.

Римде халықтың ықыласына бөленген сыйлы актерлер де болды. Бұлардың қатарына біздің дәуірімізге дейінгі I ғасырда өмір сүрген трагик актер Эзоп пен комедия актері Росцийді жатқызамыз. Клодий Эзоп туралы айтушылардың әңгімелеріне қарағанда, ол әрбір рольдің ерекшелігіне байланысты іс-әрекетін жан-жақты ойластырған және маскаларды таңдауға салмақты қараған. Ол өз роліне құлай беріліп ойнағаны соншалықты, қиял мен шындықты ажырата алмай қалатын сәттері де кездескен. (Ол Атрей патшаның ролін ойнап жатқанда, қаһарланып байқаусызда скипетрмен (аса таықпен) құлды өлтіріп алады).

Квинт Росций де өз кәсібiне салмақты қараған. Ол ұзақ уақыт репетиция жасап, әрбір ишарасына дейін нақтылаған. Актердің маскалары өмір шындығымен астасып жатты. Оның актерлік ойынын римнің ұлы шешені және саяси қайраткері Цицерон жоғары бағалаған. Росций көптеген шәкірттер тәрбиелеп шығарды.

Б.д.д. III-II ғасырларда Эзоп мен Росцийге дейінгі трагедия мен комедияларда ойнаған кәсіби актерлер маскасыз ойнады. Бұл жанрлардың маскасы тым жайырақ б.д.д. 130 жылы (басқа мәліметтер бойынша шамамен б.д.д. I ғасырдың 90 жылдарында деген) пайда болды. Сондықтан да, Рим көрермендерінің гректерден айырмашылығы, олар актерлердің мимикасын қадағалаған. Римдік трагик актерлердің костюмдері гректерден алынған. Трагедия кейіпкерінің сыртқы келбетін асқақтатып, бойларын ұзартып керсете түсу үшін римдік актерлер биік котурндар, биік онкос пен масканың (театрға маска кіргеннен соң) үстінен парик киді.

Комедия актерлерінің костюмі кең бүрмелері бар грек сулығы-паллий. Жас адамдар, жауынгерлер, жолаушылар қысқа сулық – **хламида** киді. Гректердің **хитонына** римдік **туника** (әйелдердің өкшелеріне дейін түсіп тұратын сулығы) сәйкес келеді. Комедия актерлері аяқтарына **сокки** – өкшесі аласа жеңіл аяқ киім (өмірде мұндай аяқ киімдерді әйелдер киіп жүрген) киді.

Рим театр өнеріндегі басты оқиға тұрақты тас театрының салынуы болды. Бұл театр б.д.д. 55 жылы Гней Помпейдің күшімен бой көтерді. Бұған 40 мың адам сиып көтті. Б.д.д. I ғасырда тағы да екі театр – салынды: олар **Бальба** және **Марцелла**. Марцелла театрының қалдықтары бүгінге күнге дейін сақталған.

Рим театрының құрылысы гректердікіне ұқсас болғанымен де, өзіне тән ерекшеліктері бар. Рим театры қала типіндегі өзбетіншілік мекеме болды. Рим пьесасында хор болмағандықтан да, орхестрдің көлемі әжептәуір (тең жартысына) кішірейді, орхестрдің жартылай дөңгелегінен сенаторларға орын қалдырылды. Сахналық алаң (**просцениум**) орхестрден 1,5 метр биіктікте тұрды, жалпақтығы 6 метр. Скананың фасадтары өте әсем безендірілді. Просцениумның үстінен ағаш шытыр иінді Рим театрында шымылдық пайдаланылды. Римдіктер грек театрларының құрылысын театр мекемелерін салуға ғана емес, сонымен қоса ашық амфитеатрлар мен цирктер жасауға үлгі етті.



## Император дәуіріндегі Рим театры

Б.д.д. I ғасырда Римдегі республика азамат соғысының нәтижелерінен құлады. Антонижді жеңгеннен кейін (б.д.д. 31) Октавиан Август («Киеді») деген атты иеленіп, Римнің билеушісі болды. Ол үлкен бюрократтық аппарат пен әскери диктатура орнатты. Құлиеленушілер оның әмірін қабылдады, өйткені Октавиан құлдар көтерілісін басып, бейбітшілік орнатты. Рим қоғамы Октавианның әмір етуін «алтын ғасырдың» басталуы деп түсініп, қуана қостады. Себебі жүз жылға созылған аралықта римдіктер үздіксіз жүрген азаматтық соғыстар мен құлдар көтерілісінен, түрлі салықтардан әбден титықтаған болатын. Сондықтан да, рим қоғамының әлеуметтік топтары тыныштықтың орнауын жан-тәндерімен қалады.

Шексіз билікке қол жеткізген Октавиан-Август жыл өткен сайын ел іргесін нығайтып, өз империясын күшейте берді. Театрдың қоғамдық маңызын түсінген Август оның дамуына жағдай жасады. Ол Рим сахнасына өз елінің азаматтарын адамгершілік қасиеттерге баулитын грек трагедиясына ұқсайтын дүниелер қойдыруды көздеді. Оның бұл ниетін римнің атақты ақыны Горацій жүзеге асырып «Поэзия ғылымы» деген еңбегінде көрсетті.

Квинт Горацій Флакк (б.д.д. 65-8) өз замандастары тәрізді республиканың идеалдарынан қол үзіп, Августтің саясатын қолдады. Ол б.д.д. 65 жылы Италияның оңтүстігінде Везувиде дүниеге келді. Оның әкесі азаттыққа жіберілгеннен кейін шағын шаруашылық жүргізген. Өз ұлына жақсы білім берген. Горацій әуелі Рим мектебінде Гомер мен ертедегі Рим ақындарын оқыған, кейін Афинаға кетеді. Онда ол грек поэзиясы мен философиясын терең меңгереді.

Гораційдің тарих пен әдебиетке деген көзқарасын «Жолдау» деп аталатын кітабынан байқауға болады. Ол «Августке», «Флорға» және «Пизондарға жолдау» («Поэзия өнері туралы») атты үш хаттан тұрады. «Пизондарға жолдауын» әдебиетке жақындығы бар ақсүйек отбасыларына арнаған. Ол Август саясатын жүргізе отырып, идеялық мазмұны құнды өнер тудыруды үндеген. Горацій Рим ақындарына үш актері мен әрекеттің толыққанды қатысушысы болып табылатын хоры бар, жай және күрделі оқиғаға құрылған грек трагедиясын рим сахнасына әкелу қажеттігін баса айтты. «Поэзия өнері туралы» трактат Рим әдебиетінің сыны мен классицизмнің эстетикалық принциптерін көрсетіп берген құнды еңбек. Гораційдің поэзия өнеріне деген көзқарасы XVII ғасырдағы француз теоретигі Буалонның «Поэтикалық өнер» трактатының жазылуына негіз болды.

Август қанша күш салса да, Рим сахнасына күрделі жанр келе алмады. Қойылымдар жиі қойылғанымен де, көңіл көтеретін деңгейден аспай қалды. Театрдың қоғамдық мәні төмендеп кетті. Бұл театрдың репертуарына кері әсерін тигізді.

Империя дәуірінде қойылған трагедиялардың жекелеген сахналары ғана тартымды шықты. Онда актерлер өз шеберлігін көрсету мүмкіндігіне ие болды. Бұл актерлерді **трагедалар** деп атады. Олар трагедиялық спектакльдерде костюмдер киіп, маска таққандарымен де, көбінесе ән орындаумен шектелді, себебі қойылымның басым бөлігін актерлік ариялар құрап тұрды. Рим империясының соңғы күніне дейін жеке қойылым ретінде трагедиялардан ариялар орындау дәстүрі сақталып қалды.

## СЕНЕКА (Б.д.д. 4–65)

Император дәуірі кезіндегі трагедиялардан бізге жеткені – Сенеканың шығармалары. **Луций Анней Сенека** император Неронның тәрбиешісі болды, ол мемлекеттік ірі жұмыстарды басқарды, кейін императорға қарсы болды деген жала жабылған соң, Неронның бұйрығымен өз тамырын қиып өлген.

Ол философиялық көзқарас жағынан – стоик болды, бұл оның трагедияларының идеялық мазмұнына әсерін тигізді. Стоиктік философия б.д.д. IV ғасырда Грецияда туды. Фатум (тағдыр) барлығына әмір жүргізеді, онымен таласудың қажеті жоқ. Мұндай көзқарастар Рим ақсүйектерінің арасында, Тиберия, Калигула және әсіресе Нерон үстемдік еткен кездерде басым болды. Сенека трагедияларын өмірінің соңғы кезінде, Неронның өзіне деген көзқарасы өзгере бастаған тұста жазды. Ол тоғыз трагедия тудырды. Олардың мазмұны грек мифологиясымен тығыз байланысты. Еврипидтің «Медеясы» мен «Ипполитіне» қарап «Медея» және «Федра» трагедиясын, ал Софоклдың «Эдип патша» негізінде осы аттас пьеса жазды.

Сенека трагедиясының құрылысы, гректердікінен аз-ақ айырмашылығы бар: хор партиялары, кейпкерлер партиясынан кейін кезектесіп келіп отырады, сахнаға бір мезгілде үш актерден артық актерлер шықпайды. Алайда, әлеуметтік және саяси жағдайлардың әсерінен Сенека трагедиялары жаңа бағыт алды. Қылышынан қан тамған Неронның сүреңсіз дәуірінде тақырып анықтау оңайға түскен жоқ.

Драматург кейпкерлері – өте күшті сезімдер мен құштарлықтарға ие. Сол құштарлықтар үстінде қаһарман қазаға ұшырап жатса да, күшті аффектілерді (ашуланған, долданған хал, ашу қысқанда уақытша естен тану) бейнелеу-ақын үшін маңызды болып саналды. Сенека кейпкерлерінің ішінде – адамгершілік заңдарды аяққа таптап, өз құштарлығын қанағаттандыру үшін кез-келген қылмысқа ойланбай баратын жауыздар кездеседі. Бұған «Фиестегі» Атрей, «Агамемнондағы» Эгисф, Клитемнестра дәлел. Драматург трагедияларының кейпкерлері бір желіге тартылған. Ол кейпкерлердің бір мінезін алып, соны соңына дейін жеткізген.

Тақырып таңдаған тұста Сенеканың философиялық көзқарастары айқын сезіледі. Ол Грецияда құлиеленушілік құлай бастаған б.д.д. IV ғасырда пайда болған стоиктік философияны ұстанды. Стоиктердің философиясы бірінші орынға этикалық сұрақтардың шешімін табу мәселесін алға қойды. Бұл ілім Адам өзінің адамгершілігін шындап, барға қанағат ету сияқты қасиеттерді дамытып және өз құштарлығын басып ұстауға оқытты. Ізгілікке ұмтылу адам табиғатының заңдылығын құрайды: рақымдылыққа талпынуда ақылсыздармен, табиғилыққа қарсы аффектілермен күреседі. Стоиктер байлық пен даңққа нәмқұрайлы қарауға, жалпы жердегі өмірдің барлық қызықтарына шектен тыс көп берілмеуді ұстанған.

Сенека адамның мақсатына жетуді бостандық пен ізгілікті өмірде, ала адамгершілікті өмір табиғатпен біте қайнасақан, әрі оған саналылық тән деген. Ең бастысы ауру мен өлімге нәмқұрайлы қарауға рухты шындау қажеттігін еске салады. Барлық заттар мен оқиғаларға тағдыр әмір жүргізеді, оны ештеңе де өзгерте алмайды. Осыдан барып өмірдегі келеңсіздіктерге мойынсұнып, төзімділік пен табандылық көрсету уағыздалған. Сенека трагедияларында стоиктік философия белгілі бір анықталған саясатқа қызмет етеді. Ол Нерон мен соның төңірегіндегілердің деспотизміне (жеке адамның дара әкімшілігіне негізделген үкімет жүйесі) қарсылығының айқын қаруына айналды. Сенека ақсүйектік республиканың жақтаушысы болып көрген емес. Стоиктік философияның принциптерін жетекшілікке алған ол мемлекет басында қайырымды

монарх болуын тіледі. Нағыз патша адал да, әділ болуы керек, өйтпеген жағдайда оның үстемдігі жендеттікке айналып кететіндігін өз трагедияларында айқын көрсетті. Патшаның әділдігі жоғалған жерде «шындық, ар мен иман, жұбайлардың некеге деген адалдығы» сарайдан алыстайды («Агамемнон»). Зорлық пен жауыздыққа негізделген үкіметтің ұзаққа бармайтыны «Троялықтарда», ал тағдыр мен өлім, өзін-өзі өлтіруге қатысты ойлар «Эдип» трагедиясында айтылған.

Сенека трагедияларында қорқыныш пен үрейді бейнелеу басым: басты кейіпкерлері біреуден кек қайтаруға кіріседі, немесе керісінше сол кейіпкерлерден өзге біреулер өш алады. Мұның себебін сол кездегі Рим қоғамындағы қанды атмосферадан деп түсінген жөн. Оның трагедияларындағы кейбір көріністер өзінің натурализмдігімен сыртқа тебеді. Мысалы: «Федра» трагедиясындағы Ипполиттің қаза табуын былайша: «басы жартасқа соғылып, быт-шыт болып жер қанға бөкті», «жұлынған шаштар бұтақтарға ілініп қалды», «тастардың үстінде өліп бара жатқан дене мүшелері діріл қағады» деп суреттеген.

Сенеканың стилі сол тұстағы шешендік мектептердің әртүрлі тәсілдерімен қаныққандықтан, арасында көпірмелетіп жіберу де кездеседі. Пьеса кейіпкерлерінің монологтары тым ұзақ, риториканың ықпалы бар (Андромаханың кішкентай баласы Астианакстің өлімі туралы айтқан монологы). Афоризмдердің (нақыл сөздердің) төгіліп тұруы декламациялық стильді тудырған. Осы ерекшеліктеріне қарап, оны грек трагиктерінен ажыратуға болады. Ал екінші жағынан Сенека аяқталған ойды өткір, әрі нақты жеткізетін нақыл сөздің хас шебері.

Драматургтің «Медеясындағы» қатысушы кейіпкерлер Еврипидтің осы аттас бір актілі трагедиясындағы қаһармандармен бірдей. Хор коринфтік әйелдерден тұрады. Оқиға Медея үйінің алдында өрбиді. Егер Сенеканың «Медеясын» Еврипид «Медеясымен» салыстыратын болсақ үлкен айырмашылықтар байқалады. Еврипидтің Медеясы өз сезіміне алданып қалған әйел балаларын өлтіру туралы жантүршігерлік шешімге еріксіз барған қасіретті ана. Ол коринфтік хордың алдында отбасындағы әйелдердің ауыр халі туралы, ерлер мен әйелдер арасында тең құқықтың жоқтығын айтып, өз қылмысын ақтап шығуды іздестіреді.

Сенеканың Медеясы бірінші актыдан бастап кек алуға құлшынып тұр. Ол зұлым дауыспен жаңадан үйленгендерден өшін алуға барлық құдайларды шақырады, солардың ішінде «шаштарында жыланы бар» кекшіл құдай да бар. Медеяның магиялық сиқырлы күшін Сенека тәпшітеп жазған. Долданған Медея жер бетіндегі барлық құбыжықтарды шақырып, жауларын сеспей қатыратын тұнбаны әртүрлі улы шөптер мен жыландардың уынан араластырып жасайды. Бүкіл үйді өртеп жібереді. Тіпті Коринф қаласына қауіп төнеді. Ал Еврипидтегі Медея қалыңдық пен оның әкесін улап өлтіреді.

Сенека трагедиясындағы Медея монологтары афоризмге толы. Жақсы өрілген кейіпкер монологынан мақсатына жеткісі келген әйелдің бірбеткейлігі көрінгенімен де, оның адамгершілігі төмен. Өз сезімімен іштей арпалысқан Медея бесінші актыда Ясонның махаббатын қайтарғысы келеді. Егер оның беті өзіне бұрыла қалса, күйеуімен қашуға әзір. Еврипидтің Медеясы өзін алдап, махаббатын аяққа таптаған адамды мүлде кешірмейді.

Медеяның балаларын өлтіруі Еврипидте сахнаның сыртында өтсе, Сенеканың көрермендердің алдында өтеді. Әуелі ол бір ұлын, содан барып, Ясонның көзінше екіншісін өлтіріп, қанатты пәуескемен ұшып кетеді.

Негізінен Сенека трагедиялары сахнаға қою үшін емес, оқуға арналған. Оның пьесаларында әрекет өте аз. Кейбір сахналар техниканың күшімен көрсетуге жарамайды. Мысалы: сиқыр жасау, бет-әлпеттің өзгеруі т.б. Дегенмен де Сенека

трагедиялары батыс Еуропа театрларының дамуына зор ықпал жасады. Ұзақ уақытқа дейін (ғасырдың ортасы мен Қайта өрлеу дәуірінің бас кезі) Сенека ежелгі дәуірден жеткен жалғыз трагик ретінде есептеліп келді. Қайта өрлеу дәуірінің бас кезіндегі ғалымдар грек тілін білмегендіктен де, грек трагиктерінің мол мұрасынан мағлұматтары болмады.

Сенека трагедияларын шығармашылық тәжірибелерінде Шекспир, испан драматургтері, әсіресе француз классицизмінің көрнекті өкілдері Корнель мен Расин кеңінен пайдаланды.

## Ателлана және комедия

Римде драма түрлерінің ішінен паллиата, тогата, ателлана және әсіресе, мим қойылуын жалғастыра берді. Императорлық дәуірде саяси оқиғаларды астарлап көрсету мақсатында ателлана және мим жанрлары жиі пайдаланылды. Тиберия билеген тұста (14-37 ж.ж.) ателланда империяның шашыраңқылығын меңзеген тұстар қызу қолдау тапты. Тиберияның төңірегіндегілер ателлана актерлерінің әдепсіздіктерін айтып, үнемі шағымданумен болды. Император сенатқа жазбаша түрде ателлананың қойылуына тыйым салу қажеттігі туралы бұйрық берді. Калигула ел басқарған тұста (37-41ж.ж.) императорды күлкіге айналдырғаны үшін көрермендердің көз алдында ателлан актерлерінің бірін амфитеатрда тірідей өртеген кездер де болды.

Ателлана тек Италияда ғана емес, сонымен қатар солтүстік «тағылар» елді мекенінде және көбінесе Германияда жүрді. Бұған себеп оның мазмұнының күрделі оқиғаларға құрылмауында және адам бойында кездесетін кемшіліктерді әдейі асыра көрсету, көрермендердің көз алдында өтіп жатқан оқиғаларды әсерлі қабылдауына түрткі болды. Ателлана маскалары империя дәуірінен, Италияның оңтүстігінен, мысалы Тарентадан, басқа жақтардан Кельннан, Боннадан, Вормсадан және Германияның басқа жерлерінен келді. Бұл маскалардың барлығы бір-біріне өте ұқсас. Олар адамның бетін ұзын, мұрынын имек, ауызын қисық, қастарын асимметриялы, бастарын таз етіп бейнелейді. Кейде аузы арандай ашық, мұрнында, маңдайында, төбесінде сүйелдері болды. Нақты төрт кейіпкерлер – Макк, Буккон, Папп, Доссеннен басқа, ателланда ертегілер әлемінен Мандук пен Ламия қатысты. Олар тек Италия көрермендерін рахатқа батырып қоймай сонымен бірге, солтүстік елді мекендердің тұрғындарын да қызыққа бөлеген.

Паллиата мен тогата сол тұста ателланаға қарағанда сахнадан сирек көрсетілді. Римдік шешендік өнердің атақты ұстазы **Квинтилиан (шамамен 30-96 ж.ж.)** өзінің «Риторикалық мұраларында» комедияға бірнеше рет тоқталған. Ол Теренцийдің «Евнух» комедиясы туралы айқын жазғандығы сондай, оқырмандар сол пьесаны сахнадан көріп отырғандай әсерде қалған. Квинтилиан «Евнухтың» бас жағын, яғни Федрия өз сүйіктісіне сенбей, оның адалдығына күдіктене тұра, екі күнге қалдыруды өтінген Фаидының тілегін орындау керек пе, жоқ па, сол тұсты алған. Квинтилианның айтуынша, комедиялық актер бір шешімге келе алмайтын, өз-өзіне сенімсіз адамды ойнағанда, әр сөз сайын пауза ұстауы керек, дауысы мен мимикасын өзгертуі қажет екендігін айта келіп, «шешендік өнердің» артық болып кететіндігін дәлелдеген.

Светоний Неронның өмірбаянында Африанияда қойылған «Өрт» тогатасын сипаттап берген, бұдан сол уақыттағы театр өнеріне деген талғамның төмендігі



байқалады. Қойылым кезінде шынында да үй өртенген, орындаушылар іштегі заттарды сақтап қалу үшін барын салған. Актерлер өрттен алып шыққан әр дүниені өзіне алып қалуға құқылы еді.

Б.д.д. I ғасырдың соңына қарай, бәлкім одан да кейінірек комедия актерлері жүйелі білім алған. Шешендік өнердің оқытушылары өз шәкірттерін сөйлеу мәнеріне, мимика мен ишаралар жасағанда өздерін қалай ұстау керектігіне үйретті. Актерлік ойындарда шынайылық көріне бастады. Бірақ театрда әндетіп сөйлеуді, Квинтилиан орынды сынаған.

Сахнадағы әрбір қимыл–қозғалыс қадағаланды. Шалдардың, тұрмыс құрған әйелдердің, бозбалалардың, жауынгерлердің жүрісі баяу, қыздардың, балықшылардың, құлдардың жүрістері жылдам болды. Б.д.д. I ғасырдың белгілі актерлері Деметрий мен Стратокл болған. Деметрийдің бет-әлпеті өте сұлу, дауысы зор болды. Ол құдайларды, отбасының мейірімді отағасын, сыйлы әйелдерді, жас жігіттер мен қайырымды құлдарды ойнады. Стратоклдың дауысы қатқыл болды, аса жылдам қимыл–қозғалысымен өзгешеленген. Актер ұрысқақ, күңкілдек шалдарды, өтірікші құлдар мен параситтерді келістіре сомдады.

## Пантомим және Пирриха

Империя дәуірінде трагедиядан, ателланадан, паллиатадан, тогатадан жекелеген ариялар қойылды, сонымен қоса құрып бара жатқан трагедияның орнына пантомим келді. Бұл жеке орындалатын – би. Мұны бірнеше рольді қатар ойнайтын актер орындады. (Ол ерлер мен әйелдерді де ойнады.) Пантомим орындаушысы рольге сәйкес келетін театр костюмі мен маска киген. Бұл масканың трагедия маскасынан бір ерекшелігі аузы жабық болды. Би музыкамен, әнмен сүйемелденді, ал вокальдық партияларды бір актер емес, бүкіл хор орындады, себебі одан бидің мазмұны көрінді. Пантомим оқиғалары көбінесе грек мифологиясынан алынды, әсіресе құдайлардың махаббаты баяндалатын әңгімелерді жақсы көрді. Мысалы, Зевстің басынан өткен романтикалық сәттерін, Венера мен Марстың бір-бірімен жолығып тұрған кездесу кезінде, оларды алтын тормен Вулканның орап тастауы туралы оқиғалар көрсетілді. Сондай-ақ Ясон мен Медея, Ипполит пен Федра тап болған әртүрлі жағдайларды баян ететін пантомимдер де болды. Пантомим либреттоларын сол заманның атақты жазушылары жазды.

Август билік құрған тұстағы ең белгілі болған пантомим актерлері Александрилік Бафилл және Каликилік Пилад болған. Әсіресе, Пилад көрермендерді Вакхты бейнелеген кезде елітіп өкетті. Бір грек ақыны «оны өмірге қайта келген екінші Вакх» деп ойлап қалуға болады деген. Бафилл Пан және сатир рольдерімен ерекше көзге түсіп ерекшеленді. Екі орындаушы да өз мектептерін жасады. Олардың шәкірттері мен ізбасарлары сол уақыттың дәстүрі бойынша өз оқытушыларының есімдерін иеленді.

Жақсы актерлер пантомим оқиғасын хордың көмегіне сүйенбей, тек қана бимен жөткізуді басты мақсат етіп қойды. Бұл үшін әртүрлі айшықты, ырғақты қозғалыстар қолданылды. Орындаушылар көрермендердің көз алдында Ахилл мен Гектордың шынайы жекпе-жекке шыққанын, кейін Гектордың өлгеніне сендіре алуға тырысқан. Үнемі жаттығудың нәтижесінде пантомим актерлері өз денелерін меңгеріп алды. Сахнада әйелдің ролін ер адамның орындап жатқанын көрермендер ұмытып кетті.

Олар бірнеше роль ойнағандықтан киімдерін, маскаларын ауыстырып отырды. Актерлер ықыласқа бөленіп, жетістіктерге қол жеткізгенімен де, актерлік кәсіп сол заманда төмен бағаланды. Әдетте, пантомимде құлдар, Египет, Кіші Азиядан келген келімсектер, римдік емес еріктілер өнер көрсетті. Император сарайының өз актер-пантомимдері болды. Бай дәулетті адамдарда да, жеке меншік труппалар болғаны мәлім. Олар қожайындары мен оларға келген қонақтардың көңілін көтерді. Кейін келе пантомимде әйелдер де өнер көрсете бастады.

Пантомимге қарама-қарсы өнер түрі бұл – **пирриха**. Мұнда биді тұтас бишілер ансамблі немесе бірнеше бишілер орындады. Сахнадағы бишілердің саны тіптен бірнеше жүзге дейін жеткен. Пирриха да пантомим сияқты оқиғаны мифтен алды. Бірақ декорациялар мен әртүрлі сахналық эффектілерге көп көңіл бөлінді. Біздің заманымыздағы II ғасырдың жазушысы Апулей «Метаморфоздар» («Алтын есек») романында пирриханы кеңінен сипаттап, мол мәліметтер берген.

## Мим. Цирк пен амфитеатр

Империя дәуірінде кеңінен тараған театрлық жанрлардың бірі – **мим**. Ол өзінің прототипі – алаңдық фарстан және біздің дәуіріміздің I ғасырының әдеби еңделген мимінен өзгеше. Бұл оқиғалары шиеленіскен, қатысушы кейіпкерлері көп, күрделі сахналық аппараттары бар үлкен пьесаға айналды. Басты тақырыптары ерлі-зайыптылардың бірін-бірін алдауы, сондай-ақ қарақшылардың басынан кешкен шытырман оқиғалары болды. Қарақшыларға байланысты жазылған мимдердің ішінде Лавреол қарақшының қамаудан қашып шығып жасаған ерліктері баяндалады. Бірақ ол соңында билік орындарының қолына түсіп жазаға тартылады. Бұл қойылымға көп адам қатысып, мимнің өзі қанды сипатқа ие болған. Император Домициан (81-96) осындай қойылымның бірінде сахнаға нағыз қарақшыны алып шығып, жазалауға бұйрық берген. Лавреол туралы мимнің театр репертуарларында ұзақ сақталғандығы туралы мәліметті II-III ғасырлардағы шіркеу жазушысы Тертуллианның жазбаларынан кездестіруге болады. Ел билеушілері жиі ауысып тұрғандықтан көп жерлерде опық жеген аңқау императорлар жайлы мимнің болуы да мүмкін деген болжам бар.

Біздің заманымыздың II ғасырынан басқа мазмұндағы мимдерден де үзінділер жеткен. Оксирихскі папирусында Еврипидтің «Ифигения Тавридите» трагедиясының оқиғасына құрылған мим сақталған. Грек бойжеткені Харитиона Үнді теңізінің жағалауындағы «тағылар» билеушісінің қолына түседі. Оны ағасы мен қайырымды құлы жауларының масайып қалғанын пайдаланып құтқарады. Папируста музыканың басталуын көрсететін белгілер бар. Бұл мимде өлеңмен қатар, проза да пайдаланылған. Даттық ғалым Роструптың ойынша, папирус режиссерлік нұсқа секілді, онда мәтін толық емес, тек режиссер қай уақытта музыка немесе жарық беру керектігінен белгі беру үшін ғана пайдаланған.

Христиан дінін, оның салт-дәстүрін келемеждейтін де мимдер болған. Бұл қойылымдар христиан діні мемлекеттік дін болып жарияланбай тұрған кезде көрсетілген. Кейін келе шіркеу мимді өнегесіз, адамгершіліксіз деп айыптаған.

Бізге көптеген актерлердің есімдері белгілі. Олардың аттары белгілі бір императордың өмірбаянымен байланысты жеткен. Кейбіреулері өкімет билеушілеріне жақын жүрген. Мысалы, мим Латин Домицианның таңдаулы, сенімді

адамына айналғандықтан, ол императорға қаладағы бүкіл өсекті, тіпті басқа мимнің шеберлігіне дейін жеткізіп отырған.

Император дәуірінде мим, пантомим және пирриха жанрларына қарағанда, цирктік және амфитеатрлық ойын-сауықтар үлкен жетістікпен қойылды. Республика дәуірінде жоғары мансаптан үміткер адам халықтың назарына ілігу үшін осындай ойын-сауықтар ұйымдастырған. Мұндай тәсілді өзінің даңқын арттыра түсу үшін императорлар да пайдаланды. Біртіндеп аталмыш ойын-сауықтарды өкімет басына келген әрбір жаңа билеуші қоюға міндетті болды. Біздің дәуіріміздің II ғасырында сатирик Ювенал Римнің халқы жаңадан таққа отырған императордан «нан мен ойын-сауық» талап етті деген.

Цирктерде дөңгелектер жарысы, жүгіру, гладиаторлық шайқастар көрсетілді. Амфитеатрлар ең бастысы гладиаторлардың шайқасына арналып жасалды, мұнда қылмыскерлерді жазалау жүргізілді: оларды жыртқыш аңдарға пақтырып, талатты.

Театр мекемелері, цирктер мен амфитеатрлар италийскі жерінде ғана емес, рим билік жүргізетін Галлииде, Кіші Азияда, Египетте салынды. Амфитеатрлардың ішіндегі ең атақтысы римдік Колизей. Бұл біздің дәуіріміздің 80 жылы салынды. Колизей гладиаторлардың шайқасы мен аңдарды таластыруға арналған.

## I тарау ОРТА ҒАСЫР ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Батыс Еуропадағы феодализм дәуірі V–XVII ғасырлардың аралығындағы тарихи кезеңді қамтиды. Жаңа әлеуметтік-экономикалық формация – феодализм – құлиеленушілік Рим империясының күйреуінен басталды. Жаңа таптар пайда болып, құлиеленушіліктің орнына крепостнойлық кірді.

Ертедегі феодализм дәуірінде толық қалыптасқан ұлттар болған жоқ. Сондықтан да бұл тұстағы театр жеке мемлекеттердікі деп емес, жанрларға байланысты қарастырылады. Орта ғасыр театры екі бағытта дамыды. Ертедегі салт ойындары, гистриондардың ойын көрсетуі, зайырлық драматургияның алғашқы тәжірибелері мен алаңдық фарс – орта ғасыр театрының бірінші қатарын құраса, екінші қатарын – литургиялық драма, миракль, мистерия, моралите түзді.

Орта ғасыр театрының тарихы екі кезеңнен: ертедегі кезең (V–XI ғасырлар) және кемелденген (XII ғасырдан XVI ғасырдың ортасына дейін) орта ғасырдан тұрады.

Шіркеу ежелгі театрлардың ізін жоюға тырысса да, театр құрыған жоқ. Ол тағы тайпалар өмірінің жаңа жағдайында пайда болды. Орта ғасыр театрының қайнар көздерін халықтың дәстүрлі ауылдық ойын-сауықтары мен іргесі шайқалған құлиеленушілік Римнің өзінен және жер иеленушілердің тұрмысынан бастау алады. Бұл халықтар христиан дінін қабылдаса да, әлі де болса пұтқа табынушылықтың әсерінде болды. Шіркеудің қатаң құдалауына қарамастан, ауыл тұрғындары ертедегі пұтқа табынушылардың дәстүрі бойынша қыстың аяқталуы мен көктемнің келуін, астық жинау науқанын мейрамдады. Адамдар құдайларға деген сенімдерін ойындармен, билермен және әндер арқылы бейнеледі. Мұндай мейрамдар болашақ театрлық әрекеттердің тууына жол ашты. Швейцарияда жігіттер қыс пен жазды – бірін көйлекпен, бірін тонмен бейнеледі. Германияда көктемнің құрметіне арналып арнайы костюмдермен ойын-сауық шерулерді ұйымдастырылды. Англияда көктемгі мерекелерді атап өту кезінде көп адамдар қатысатын ойындар ойналып, би биленді, мамыр айының құрметіне жарыстар өтті. Италия мен Болгариядағы көктемгі мейрамдар ойындық элементке бай болды.

Мұндай жалпыға ортақ мейрамдар өзін-қалжыңға толы болып, халықтың шығармашылық күшін байқатты. Біртіндеп ғұрыптық–ғибадаттық мәнін жоғалта бастаған бұл ойындар ауыл өмірінің шынайы тұрмысын бейнеледі. Шаруалардың еңбек қарқыны дәстүрлі ойынға айналдырылып, көңіл көтеретін ойындық сипатқа ие болды. Бірақ мұндай қарабайыр формада театрдың дүниеге келуі мүмкін емес еді: себебі онда ежелгі гректердікіндей не поэтикалық түр, не азаматтық идеялар болған жоқ. Бір жағынан бұл ерікті ойындар пұтқа табынушылықты еске



түсіріп отырғандықтан, шіркеу тарапынан қыспаққа алынып қудаланды. Дегенмен де жекелеген ауылдық көңілді мейрамдардан халықтық ойынның жаңа түрі – гистриондардың өнері пайда болды.

## Гистриондар

XI ғасырда феодалдық Еуропа өмірі жандана бастады: табиғи шаруашылық сауда мен ақшаға жол беріп, қолөнер ауыл шаруашылығынан бөліне бастады. Қалалардың өсуі ертедегі орта ғасырдан дамыған феодализмге өткендікті көрсетті. Сауданың дамуы ауыл тұрғындарының қалаға жақындауын күшейте түсті. Феодалдардың жан түршігерлік қатыгездіктерінен құтылу үшін шаруалар жақсы өмір іздеп қалаға ағылды. Олармен бірге қалаға ауылдың қалжыңбастары да келді.

Еңбектің бөлінуі кешегі ауылдың өткір тілділері мен бишілерін қызықтырып әкетті. Олар кәсіби қалжыңбастар—гистриондар (Оңтүстік Франциядағы жердің атауы) деп аталды. Гистриондарды Францияда – жонглёрлер, Германияда – шпильмандар, Польшада – франттар, Болгарияда – кукералар, Ресейде – скоморохтар деген.

XII ғасырдан бастап гистриондардың саны мыңға жеткен. Олар ауыл өмірінен біржолата қол үзіп, өз шығармашылықтарының басты арқауы етіп орта ғасыр қалаларының шулы жәрмеңкелері мен қала көшелерінің абыры – сабыр тіршілігін алды. Гистриондардың өнеріне бастапқыда синкретизм тән болды: олардың әрқайсысы ән айтып, би билеген, ертегілер айтып, музыкалық аспаптарда еркін ойнаумен қатар, одан басқа да бірнеше күлкі тудыратын дүниелер жасай алған.

Бірақ, біртіндеп аудиторияның ерекшелігімен өз шығармашылықтарының саласына байланысты гистриондар жіктеле бастады. Замандастары комиктердің өнері – **буффондар**, циркке жақын, әңгімешілер өнерін, әншілер мен музыканттарды – **жонглёрлер**, әсіресе, өлең шығаратындар мен өлең оқытындарды, баллада мен ән билерін орындайтындарды – **трубадурлар** деп атай отырып, «ақсүйектерге ұнай білетіндер» деген айдар таққан.

Осылай бөлу шындыққа жартылай ғана жақын. Бұдан гистриондардың әртүрлі топқа жіктелгендігі байқалады. Олардың біразы феодалдарға қызмет көрсетуге келіскен. Гистриондардың дәрежесі әртүрлі болғанына қарамастан барлығы да, орта ғасыр қалаларының бостандық сүйетін тұрғындарының ерікті рухын көрсете алды. Трубадурлардың өнері феодал заңдарының сынына төтеп беріп, халықты көңілдендіре берді. Әсіресе, бұл бүліншілік рух **ваганттардың** істерінен айқын көрініс тапты. Ваганттар «кезбе сыбайластар» – олар оқу бітірмей қалған семинаристер немесе поптардың жақтырмаған адамдары болды. Олар латын тіліндегі сықақ әндермен, шіркеулік гимндерді және шіркеу ғұрыптарын әжуалады. Айталық, «Аса құдіретті Құдай» деудің орнына «Жапнай ішкізетін Бахус» деп тіл қатты. Ваганттардың ерескел сатирасы «Біздің әкеміз» деген дұғаны сықақтауға дейін жетті.

Ауылдың ғұрыптық ойындарынан өсіп шығып, қаланың төменгі тобының бүліншілік көңіл-күйін бойына сіңірген гистриондар өнері шіркеу басылары мен корольдің қуғындауына ұшырап отырды. Себебі, епископтардың өздері гистриондардың әзіл-қалжыңдары мен өмірге құштар қойылымдарының алдында арбалып қалды. Гистриондар одақтарға бірігіп, соның нәтижесінде актер-әуесқойлардың үйірмелерін құрды. XIV – XV ғасырларда гистриондардың тікелей ықпалымен гистриондардың әуесқой театрлық шығармаларының ауқымы кеңі түсті.

Дегенмен де. XIV–XV ғасырларда гистриондар өнері артта қалған кезеңге

жатқызылды. Бірақ олар театр өміріне терең із қалдырды. Гистриондар актерлік өнердің элементтерін жинай отырып, адам типтерін бейнелеудің алғашқы қадамдарын жасады. Олар фарстық актерлер мен ақсүйектік драматургияның тууына жол салды.

## Литургиялық және жартылайлитургиялық драма

Ерте орта ғасырдағы театр өнерінің тағы бір түрі – шіркеулік драма. Ежелгі театрдың қалдықтары мен ауыл шаруашылығы ойындарына және гистриондарға қарсы шыққан шіркеу қызметкерлері театрдың үгіттік қасиетін өз мақсаттарын жүзеге асыру үшін пайдалануға тырысты. Тіпті, IX ғасырда Иса пайғамбардың тууы мен өліп, қайта тірілуіне байланысты аңыздардың эпизодтары театрландырылған түрде қойыла бастады. Бұл диалогтардан ертедегі **литургиялық драма** туды. Мұндай драмалардың екі кезеңі өмір сүрді. **Біріншісі: рождестволық** – (Иисус Христос жөніндегі мифке сәйкес оның туған күнін қастерлеп, құлшылық етуге арналған христиандардың басты мейрамдарының бірі) Иисустың дүниеге келуі туралы әңгімелесе, **екіншісі пасхальды** – оның қайта тірілуі туралы тарихты әңгімелейді.

Рождестволық литургиялық драмада храмның (үлкен шіркеу) ортасына қара матамен оралған крест қойылған, бұл пайғамбардың денесі жерленген дегенді білдіреді. Сол күні қолына бала ұстаған Мария қыздың иконасы (христиан дініндегілер сиынатын «әулиелер суреті») шығарылған; бұған жаңа туған Иисусқа келе жатқан евангельдік малшыларды бейнелеген дін қызметшілері келген. Литургияға қызмет ететін дін қызметкері олардан кімді іздеп жүргендерін сұрайды, малшылар Иисусты іздеп жүргендіктерін айтып жауап береді.

Пасхальды литургиялық драмада үш Мария мен Христос табытының басындағы періште сахнасы ойналды (оларды төрт дін қызметкері бейнелейді). Періште былай деп тіл қатады: «Христиандар, табыт басынан кімді іздеп жүрсіңдер?» Мариялар хормен: «О, аспан тұрғыны, қол-аяғы керіліп шегеленген Иисусты» - деп жауап қайтарады. Періште оларға былай дейді: «Ол мұнда жоқ, ол ертеде айтылғандай қайта тірілді. Барып даңқын жайыңдар, ол табыттан қайта тұрғызылды». Бұдан соң хор Христостың қайтадан тірілгенін мадақтап дұға өндеткен.

Уақыт өте келе литургиялық драма құрделене түскен. Ондағы «актерлердің» костюмдері, мәтін мен қозғалысты дәл көрсеткен «режиссерлік инструкциялар» пайда болды. Мұның барлығымен дін қызметшілері өздері айналысқан. Өзінің бірінші кезеңінде литургиялық драма шіркеу қызметімен бірлікте болды. Бірақ, латын тілінде әндетіп айтылатын шіркеулік декламация келушілерге онша әсер етпеді. Сондықтан да, шіркеу өз «театрын» өмірлік жайларға жақындатып, драманы барша жұрттың ұғына мүмкіндік жасауға талпынды. Бұл қызғылықты әрі өте қауіпті жол көптеген нәтижелер бере бастады; литургиялық драманың екі кезеңінде де – рождестволық пен пасхальдықта діни жанрдың іштей даму элементтері байқалды. Драма динамикаланып, онда тұрмыстық нақтылаулар пайда бола бастады. Иисус Христос жергілікті халыққа түсінікті тілмен сөйледі. «Малшылар шеруінің» кейіпкерлері тұрмыстық тілмен сөйлесе, «Пайғамбарлар шеруінің» қаһармандары схолос ғалымдарға еліктеді. Костюмдер өзгеріп, дәлдікке көшті. малшылардың ұзын ақ сақалдары, кең жиекті калпақтары болды, жауынгерлер жарқылдаған дулыға киіп кербезденді. Иоанн Креститель аң терісіне оранды. Тілмен және костюмдермен бірге декорациялық жабдықтау да тұрмысқа жақындап, ишаралар табиғи бола түсті.

Литургиялық қойылым қоюшылар тәжірибе жинақтай келе Христос даңқының жайылуы мен Інжілдік ғажайыптарды халыққа шеберлікпен көрсетті. Кей кездерде храм күмбезінен күлкінің сыңғыры да естіліп қалып жатты. Өмірге жақындап, қойылымдық эффектілерді пайдаланған сайын, литургиялық драма келушілерді өзіне тартпай, керісінше алаңдата берді. Жанрдың дамуы өзін-өзі жоюға әкеп соқты.

Шіркеулік билік театр қызметінен айырылғысы келмесе де, театрды бұрынғыша өз күшімен ұстай алмағандықтан литургиялық драманы храм күмбезінен оның баспапдағына шығарып тастады. Сөйтіп, **жартылай литургиялық драма** (XII ғасырдың ортасы) туды. Мұнда шіркеулік театр, шартты түрде шіркеу басылардың билігінде бола тұрып, қала тобырының ықпалына түсті. Енді олар өз талғам-талаптарына сай қойылымды шіркеу мейрамдарында емес, базар күндері қоюды талап етті. Театр тілі көпшілікке түсінікті ана тіліне көшті. Шіркеуліктер өмірлік оқиғаларды тандап, тұрмыстық тілмен түсіндірілген Інжіл эпизодтарын жартылай литургиялық драмаға арқау етті. Халық әсіресе, **дьяблери** деп аталатын шайтандар сахнасын жақсы көрді, бұл діни спектакль оқиғасына қарама-қайшы келді. «Адам туралы оқиға» (XII ғасырдың ортасы) деген атақты драмада шайтандар Адам мен Хауа ананы тозаққа көңілді бимен күтіп алады. Бұл кейіпкерлер кейбір психологиялық ерекшеліктермен жасалды, ал шайтандар орта ғасырдағы ерікті ойшылдарды еске түсіреді.

Інжілдік аңыздарға уақыт ағымына сай поэтикалық жаңалықтар кіргізілді: **симультанды декорация** принципі түбегейлі орнады, яғни бір мезгілде оқиғаның бірнеше орны көрсетіліп, трюктардың саны арттырылды. Алайда мұның бәріне қарамастан шіркеулік драма шіркеумен тығыз байланысын сақтауды жалғастыра берді. Драма шіркеу қаржысына қойылды, оның репертуарын шіркеу қызметкерлері түзді.

## Зайырлы драматургия

Жаңа реалистік бағыттың алғашқы бастамасы трувер (трубадур) Адам де Ла-Аль (шамамен 1238–1287) есімімен тығыз байланысты. Ол француздардың Аррас қаласынан шыққан. Де Ла-Аль поэзиямен, музыкамен, театрмен ерекше айналысқан. Ол Парижде және Италияда (Карл Анжуйский сарайында) тұрып ақын, музыкант, драматург ретінде кеңінен танылды.

Оның «Күркедегі ойын» атты алғашқы пьесасы 1262 жылы жазылып, Аррастағы **пюи** («таңғажайып», «эстрада») деп аталатын үйірмеде ойналды. Пьесаның драматургиялық тіні үш желіден тұрады: лирикалық-тұрмыстық, сатиралық-буффонды және фольклорлы-фантастикалық.

«Күркедегі ойын» драмасының бірінші бөлімінде Адам деген бозбаланың ғылым үйренуге Парижге баруға шешім қабылдағаны туралы айтылады. Оның әкесі мэтр Анри ауруын сылтауратып, ұлына Парижге ақша беруден бас тартады. Содан соң Адамның бұрын қайтыс болып кеткен жарына деген поэтикалық еске алу сахнасы болады. Біртіндеп тұрмыстық элементке сатира араласады. Емші келіп мэтр Анридің ауруын табады, ол-сараңдық екен. Сөйтсе мұндай аурумен Аррастың көптеген бай азаматтарының қасірет шегіп жүргендіктерін емші тізіп шығады.

Кенеттен пьесаның сатиралық құрылымы ертегімен ауысады. Соғылған қоңырау Адамның қоштасу кешіне келе жатқан феялардың жақындағынан хабардар етеді. Алайда, ертегі феялары қаладағы өсекші әйелдерге ұқсап, соларды еске түсіреді.

Содан, ертегі қайтадан болған іске айналып, феялардың орнына азғындар шығады. ал оқиға орны ішімдік сатылатын кабакқа ауысады, онда жаппай арақ ішіледі. Ішімдікке сылқия тойған монах жаңа ғана дін тәртібін жарнамалаған реликвияны (діни сеніммен табынатын, бас ұратын зат) кепілге қалдырады. Бірақ, бұл эпизод кенеттен үзіледі де, қоңырау үніне Мария қыздың иконасына табынуға барлығы аттанады.

«Күркедегі ойынның» жанрлық ала-құлалығы драматургияның өне бастағандығынан хабардар етеді. Бұл аралас жанр – *pois piles* – «ұнтақталған бұршақ» («барлығынан аз-аздап» деген ұғымды білдіреді).

1285 жыл мөлшерінде Италияда Адам де Ла-Альдің «Робен мен Марион туралы ойын» деген пьесасы жазылып қойылды. Пьесада провансальдық және италиялық лириканың ықпалы күшті байқалады. Бір-біріне ғашық малшылар Робен мен Марионның алғыр сөздері мен билері және ойындары шынайы көрсетілген. Автор ауыл қалжыңбастары мен қала гистриондарын жақсы білгендігін таныта алған. Ол пьесаға әлеуметтік сын қосқан: идиллистік пастораль қас-қағым сәтте ауысып, зұлым рыцарь Обер Марионды ұрлап кетеді. Бірақ бұл сахна да тез өзгереді, себебі қыздың өтінішіне құлақ түрген Обер оны босатып жібереді. Одан соң қайтадан би биленіп, шаруалардың дәстүрлі ойыны «патша мен патшайым» ойналып, күлкі мен ән және халықтық ащы әзіл-қалжың жалғастырылып кетеді.

Халықтың тұрмысы, оның бұл әлемге деген толыққанды көзқарасы, үйлену тойына дайындалып жатқан көңіл-күй, поэтикалық өлең жолдарынан халыққа жақын сөздердің айтылуы ертедегі Еуропа театрының ерекшелігін көрсетеді.

Адам де Ла-Аль шығармашылығында халықтық-поэтикалық бастау сатирамен ұштасып жатты. Оның туындыларында болашақ қайта өрлеу дәуірі театрының тамырлары қалыптасты. Өкінішке орай, орта ғасырда бұл драматургтің шығармашылығын жалғастырушылар болған жоқ. Себебі өмірге деген құштарлық пен еркін ой-қиялды шіркеу қызметкерлері тұншықтырып, жарыққа шығуына қарсы тұрды.

Халықтық ойын-сауықтар мен Адам де Ла-Аль драматургиясындағы сатиралық бастамалар ары қарай фарстарда жалғасты, олардың кейіпкерлері жәрмеңке қалжақбастары, дүмше – дәрігерлер т.б. болды. Бірақ фарс жанры сәл кейінірек, XV ғасырда гүлдеді. XIII ғасырда комедиялық арна миракль театрымен тұмшаланды, оның да негізгі тақырыбы өмірлік жәйттерден алынды, бірақ дінмен байланыстырылды.

## Миракль

**Миракль** сөзінің атауы латынның «ғажайып» деген сөзінен шыққан. Миракль – діни өсиеттік тұрғыдағы өлеңмен жазылған драма, оның оқиғасы ғажапқа құрылған. Ол Франциядан бастау алып, кейін бүкіл Батыс Еуропада дамыған. Миракльде христиандардың адамгершілігі уағыздалған, көк күштің адам тағдырына әсері көрсетілген. Шын мәнісінде өмірде кездесетін барлық қарама-қайшылықтар, тартыстар аталмыш жанрда құдіретті күштердің – киелі Николай, Мария қыздың т.б. араласуымен жүзеге асырылды. Уақыт ағымының өтуіне орай бұл пьесалар өзінің діни моралін сақтай отырып, феодалдардың келеңсіздіктерімен, танымал ауқатты адамдарды иектеп алған құмарлықтың қара күштерін барынша айқын көрсетті. Бізге жақсы таныс **Жан Бодельдің** «Киелі Николай туралы ойын» миракльінің (1200) басты назарында ғажайып тұрды. Мұнда XII-XIII ғасырлардағы крест жорығына



байланысты оқиғалармен бірге діни идеялар насихатталған. Тұрмыстық сахналар да кездеседі.

Одан кейінгі «Роберт – шайтан туралы миракльде» қанды ғасырға айналған жүз жылдық соғыстың (1337-1453) жалпы суреті мен қатыгез феодалдардың қорқынышты кескіндері көрсетілген. Миракль герцог Нормандскийдің өз ұлы Робертке оның қатыгездігін бетіне басып, ұрсып жатқан кезінен басталады. Баласы әкесінің сездерін құлағына да ілместен, бұдан кейін де елді қырып – жойып, тонап, өлтіре беретінін шіміркенбестен айтып, жауап қайырады. Осы диалогтан кейін Роберт достарымен бірігіп алып, шаруаның үйін тонап, астан-кестені шығарады; шаруаның шағымына «Сені өлтіріп кетпегенімізге рахмет айт» деп жөндеріне кете береді. Одан кейін монастырьды тонайды. Барондардың барлығы да герцогқа келіп, оның баласы қорғандарын тас-талқан етіп, әйелдері мен қыздарын зорлап, жәбір көрсететінін айтып мұңдарын шағады. Герцог ұлына өзінің екі туысқанын жібереді. Бірақ Роберт екеуінің де оң көздерін ойып алып, кері қайтарады.

Осы эпизодтардың барлығында сол уақыттың шынайы суреттері анархия, тонау мен зорлық анық бейнеленген. Керісінше келесі көріністер шындыққа мүлдем жанаспайды. Онда қарапайым түрде мораль уағыздалған.

Роберт өз анасынан көп жылғы бедеуліктен кейін шайтанға жалбарынып, бала кетергенін біледі. Шайтанның жарылқауымен дүниеге келген бала – ол Роберт. Ақиқатты білгеннен кейін Роберт өкіне бастайды. Ол киелі Рим папасына барып, Мария қызға дұға бағыштайды. Мария оған істеген күнеларын жуу үшін, корольдің ит ұстайтын үйшігінде тұрып, қалдық тамақтармен қоректенуді бұйырады. Роберт-шайтан мойынсыну мен төзімділіктің үлгісін танытады. Соның сыйы ретінде соғыс даласына баруға рұқсат алады.

Миракль бақытты шешіммен тәмамдалады. Иттерден сүйекті тартып жейтін сіңірі шыққан кедейліктен құтылып, екі бірдей шайқаста жеңіске жетіп, ер жүрек рыцарға (серіге) айналады. Ол ханшайымға үйленіп, құдайдың көшіріміне ие болады.

Егер Робертте – шайтан бейнесіндегі қарақшылықтан серілікке өтуі сипатталса, ал бірқатар миракльдерде феодалдық қоғамда үстемдік етушілердің содырлықтары мен қатыгездіктері, дінбасылардың пайдакүнемдіктері мен азғындықтары жек көрушілікпен бейнеленді.

XI ғасыр – соғысқа, ұлттық толқулар мен рақымсыз жазаларға толы дәуір болғандықтан, қарама-қайшылығы мол миракль жанрын дамытты. Қалың шаруалардың біразы қолдарына балталарын алып көтеріліске шықса, бірқатары құдайға жалбарынды. Осыдан барып миракльде сынның элементтері мен діни сенімдер қоса жүрді. Көптеген миракльдер қала өмірінен алынған тұрмыстық («Гибур туралы миракль»), монастырь өмірінен «Құтқарылған аббатис» немесе орта ғасырлық қорған «Үлкен аяқты Берта туралы миракль» оқиғаларға құрылды.

«Үлкен аяқты Берта туралы миракльде» халықты қыспаққа алып қанап отырған үстем тап өкілдерінің ісін әшкерлеумен бірге, сондай ортада жүріп құмарлық пен бұзықтыққа шалынбаған жағымды адамдарды суреттеген. Олар жай еңбекшілердің арасына түскен кезде, өздерін қарапайым ұстап, бірден тіл табысып кетеді. Жала жабылып, қуғынға ұшыраған венгер ханшайымы Берта орманшының үйінде тұрады. Ол барлық ауыр жұмыстарды қиынсынбай жасап айналасындағы адамдарды момындығымен, ақылымен және еңбек сүйіштігімен тәнті етеді. Қуғындалған ханшайымның бейнесінен халық арасынан шыққан мінсіз қыздың кескінін елестетуге болады. Бұл оқиғаға, серілер туралы романдармен бірге, миракльдің дәстүрлі кейіпкерлері: құдай, Мария қыз, періштелер қатысты, бірақ олардың рөлі бұрынғыдай маңызды болған жоқ, бұлар оқиға дамуына әсер етпеді.

XV ғасырдағы Италия миракльдерінің оқиғасында біртіндеп діни желілерден арылғандық байқалады («Стелла туралы көрініс» және т.б.).

Егер тұрмыстық сахналардағы сатиралық бейнелеулерде, өмірлік өдет-ғұрыптар мен мінездер миракльдің шынайлығын көрсетсе, ал сол сындардың тұжырымдары таза шіркеулік, поптық тұрғыда қорытындыланды, яғни күнәһар шын жүректен жалбарынса, ол кешірімге ие болады. Мысалы, «Роберт – шайтан туралы миракльде» дәл осылай болды: қылмыскер жағымсыз кейіпкерден жағымды кейіпкерге айналды, бүкіл оқиғаның реңкі құдайдың қайырымдылығы туралы, тіпті күнәға белшесінен батқан күнәһарлар тәубасына келсе. Алланың кешіретіндігі жайлы тарихты уағыздауға бұрылып көтті.

Орта ғасырдағы театрдың одан әрі дамуы мистирия жанрымен байланысты болды.

## Мистирия

**Мистирия** театрының гүлденіп дамыған уақыты – XV-XVI ғасырлар, бұл тұста қалалар көркейіп, әлеуметтік қайшылықтар күшейе түсті. Мистирияда орта ғасыр қалалары мен мәдениетінің өркендеуі көрініс тапты. Ол «**мимикалық мистирия**» деп аталатын діни мейрамдардың құрметіне арналған қалалық **процессиядан** (топтанып салтанатты түрде жүру) және корольдардың салтанатты түрде көлікпен жүру құрметінен өсіп шықты. Осы мерекелерден біртіндеп ертедегі орта ғасыр театрларының әдеби және сахналық тәжірибелерін пайдаланған алаңдық мистирия қаланды.

Мистириялық қойылымдар шіркеуде емес, қала цехтары мен муниципалитеттерде (кейбір елдерде қалалық немесе ауылдық басқарма орны) ұйымдастырылды. Авторлары жаңа типтегі қызметкерлер – дін ілімінің ғалымдары, заңгерлер, дәрігерлер болды. Мистирия қойылымдарының жетекшілері буржуазияның патрициандық ортасы мен шіркеуліктер болғанына қарамастан, мистирия көпшілік алаңдық, өзіндік өнер болды. Қойылымға жүздеген адамдар қатысты. Сондықтан да, мистириялық драманы құраған шіркеулік аңыздардың инсценировкаларына (сахналық жүйесіне) халықтық, бұқаралық элемент өнгізілді. Еуропада екі жүзге жуық жыл үстемдік еткен мистирия өз тарихында өсіресе, Францияда діни және бұқаралық бастама күресінің жарқын мысалы бола алды.

Мистириялық драматургия үш кезеңге бөлінеді: «**Көне өсиеттік**» («**Ветхозаветный**») мазмұны Інжіл аңыздарынан тұрады; «**Жаңа өсиеттік**» («**Новозаветный**») – Христостың тууы мен қайта тірілуі туралы тарихты өңгімелейді; үшіншісі: «**апостольды**» («**апостольский**») – христиан дінін уағыздау. мұнда пьеса оқиғасына «Киевлілердің тіршілігі» және киевлілер туралы миракльдердің бөліктері алынды.

Ертедегі мистирияның жарқын мысалы ретінде бөлек-бөлек 38 эпизодтан тұратын «Ежелгі өсиеттік мистирияны» көлтіруге болады. Ол 55 мың өлең жолдарынан, 242 қатысушы кейіпкерлерден тұрады. Оның басты қаһармандары құдай, періштелер, Люцифер (шайтан). Адам ата, Хауа ана. Мистирияда әлемнің жаратылуы, құдайға қарсы Люцифердің көтерілісі (мұнда заңға бағынғысы көлмейтін феодалдардың көскіні түспалмен берілген) інжілдік таңғажайыптар көрсетілді. Мұның бәрі: жарық пен түнектің, жер мен көктің, жануарлар мен өсімдіктердің, ең соңында, адамның жаратылуы, одан соң оның күнәға батып, жұмақтан қуылуы эффектілі фокустармен көрсетілді.

Иисус пайғамбарға арналған мистериялардың ішінен «Ынтықтық мистериясы» кеңінен таралды. Ол қойылымның төрт күніне сәйкес, төрт бөлімге бөлінді.

Иисус бейнесі патетикаға, шіркеулік риторикаға толы болғанымен де, сонымен қатар драмалық бейнелер: Иисусты жоқтаған Әйел құдай (Богаматерь), күнәһар Иуда. Ад басқа мистерияларда бұл әртүрлі екі элементке тіпті ерте кездің өзінде-ақ, үшінші ойын-сауықты – сатиралық элемент қосылған-ды (мұның негізгі кейіпкерлері тозақ тұрғындары мен шайтандар).

Біртіндеп көпшіліктің көңіл-күйіне сай інжілдік эпизодтар интермедияларға жіктеліп, жәрмеңкелік қаһармандар: дүмше-дәрігерлер, дөрекі қазымырлар, ұрысқақ әйелдер т.б. кейіпкерлермен толықты. Дінді сыйламау кейбір эпизодтарда кездесті. Онда інжілдік мотивтер тұрмыстық интерпретациялармен көрсетілді.

XV ғасырдағы бір мистерияда Иосиф пен Мария кедей-жарлы болып бейнеленген. Оларға егінші «Кім жұмыс істемесе, сол ішіп-жемейді» деп айқайлайды. Алайда, идеологиялық және ұйымдастырушылық жағынан қала тұрғындарының қалың бұқара тобын құрап тұрған көкірегі жоғары топқа қарсы шығып, өлеуметтік қарсылық сарынын енгізу театрға оңай түскен жоқ.

Осыған қарамастан қоршаған ортаның өмір шындығын дәл көрсетуге деген талпыныстар жүзеге асырыла бастады. 1429 жылы Орлеан қоршауға алынғаннан кейін «Орлеан қоршауы туралы Мистерия» пайда болды. Онда тарихи кейіпкерлер әрекет етеді, тартыс құдай мен шайтан арасында емес, ағылшын басқыншылары мен француз патриоттарының арасында өтеді. Драма жасаушылар бүкіл патриоттық пафосты Францияның ұлттық қаһарманы Жанна д, Арк бейнесіне сыйдырды. Бұл мистерия қалалық театрдың емірді тарихи бейнелеуге талпынысының айғағы бола алады. Яғни сол дәуірдегі басты оқиғалардан патриоттық және қаһармандық драмалар жазу мүмкін екендігін көрсетті. Бірақ шындықты бейнелеу діни концепцияларға бағынып тұрған заманда, аталмыш мистерия да дінге, шіркеуге қызмет етуге мәжбүр болды. Бұл оның көркемдік сапасын төмендетіп жіберді.

Мистерия жанрында халықтық сипаттың бар болғанына қарамастан, ол діннің құрсауынан шыққан жоқ, сондықтан да бұл жанрда өмір шындығын бейнелеу салтанат құра алмады. Дегенмен де, мистерия орта ғасырлық театрдың тақырыптық аясын күшейтіп, үлкен сахналық тәжірибенің жинақталуына тетік болды.

Қала көшелері мен алаңдарында өткізілген мистерия қойылымдары әртүрлі безендірілді. Безендірудің үш түрлі нұсқасы болды: жылжымалы (*передвижной*) – мұнда көрермендердің тура жанынан арбалар жүрді – онда мистерия эпизодтары көрсетілді; келесісі: шеңберлі («*кольцевой*») - мұнда әрекет айналмалы тақтайдың әртүрлі бөліктерінде өтті және сонымен қатар төменде, жерде, осы тақтайдан жасалған шеңбердің ортасында әрекет жүріп жатты (көрермендер айналмалы тақтайды көтеріп тұрған бағаналардың жанында тұрып тамашалады), үшіншісі – күркеде («*беседочный*»). Тікбұрышты тақтайда немесе жай қала алаңында император сарайын, қалалық қақпаны, жұмақты, тазартуды, тозақты т.б. бейнелейтін күркелер тұрғызылды. Егер бұларды сыртқы түріне қарап ажырату мүмкін болмаған жағдайда, маңдайшаларына анықтамасы жазылған тақтайшалар ілінді.

Қолданбалы өнер қарапайым болды, оның есесіне сахналық эффекттер өнері жоғары деңгейді көрсетті. Ғажайып оқиғаларға толы діни мазмұн көрнекілікті қажет етті: натурализм халықтық ойын-сауықтардың міндетті шарттылығы болды. Сахнаға күнәһарды шығарып, оның денесіне қыздырылған қысқаштармен таңба салған. Өлім көл-көсір төгілген қанмен көрсетілді (құтыға құйылған қызыл сұйықтық көйлектің астына жасырылды, пышақ тығылған кезде құты тесіліп, адам қанға боялды). Ремаркада: «Екі солдат оны күшпен тізерлетіп отырғызып жатыр және ауыстырылу

жақсылық пен жамандық, рух пен тән. Бұл тартыс көбінесе екі тұлғаны, екі кейіпкерді бір-біріне қарсы қою арқылы, адамға әсер ететін мейірімділік пен зұлымдықтың бастауын бейнеледі.

Ақылды адамдар рақымшылықтың жолымен жүрсе, ақылсыздар бейбастақтықтың құрбанына айналады. бұл дидактикалық негізгі ойдың әртүрлі қалыптары барлық моралитені нығайта түсті. Сонымен «Ақылды мен Ақылсыз» (1436 ж.) деген француз моралитесінде бірінші кейіпкер ақылға сенімділік білдіреді, екіншісі өзінің серігі етіп Тыңдамаушылықты таңдайды. Ақылды Шаттыққа барар жолда Қайырымдылыққа, Оразаға, Ғибадатқа, Пәттікке, Төзімге, Тыңдаушылыққа, Шыдамдылыққа кездеседі. Ал Ақылсызды мынандай мейірімсіздер: Кедейлік, Қасірет, Ұрлық жағалап, соңынан еріп жүреді. Бірінші аллегориялық жолаушы өмірін жұмақта тәмәмдайды, екіншісі – тозаққа түседі.

Актерлер, қойылымға қатысушылар, риторлар сияқты нақты құбылыстарға деген өздерінің қарым-қатынастарын түсіндіріп тұрады, ал спектакльдер осындай пікірлердің өзіндік инсценировкасына айналады. Сондықтан да, моралитедегі актерлік ойын стилі ұстамдылыққа негізделді. Актерлер образдың жапаша түріне енуді қажет етпеді: олар жеткілікті детальдармен көрермендерге кейіпкерлердің қайсысы ғибадат пен жақсылықты немесе жамандық пен зұлымдықты қалағанын түсіндіре алса болды.

Моралитенің келесі бір ерекшелігі поэтикалық тілінде. Бұл айрықша назар аударарды. Кейбір моралитенің авторлары ертедегі гуманистер, орта ғасырдағы мектептердің профессорлары болды. Нидерландияда моралитені сахнаға қоюмен испан үстемдігіне қарсы күресіп жүрген патриоттар айналысты. Олардың пьесалары сол замандағы саяси оқиғаларды меңзеп тұрғандықтан да, авторлар мен актерлер қуғынға жиі ұшырады.

Моралите жанры өз дамуында қатаң аскеттік моральдан біртіндеп босады: жаңа қоғамдық күштердің әсерімен өмір шындығын көрсетуге біршама талпыныстар жасалды. Олардың моралитесінде әлеуметтік сынның әуені кездеседі.

«Сауда, Қолөнер, Егінші» моралитесінде аталған кейіпкерлердің әрқайсысы өмір сүрудің қиындап кеткеніне наразылық білдіреді. Уақыт келеді. Ол әуелі Бүліншілік деген ұғымды білдіретін қызыл көйлекпен, одан соң Соғыс ұғымын білдіріп қару-жарақ асынып шығады, ең соңында дәкемен таңылып, жыртылған сулықпен көрінеді. Оны осыншама соққыға кімдер жыққанын сұрағанда, мейірімділіктен айырыла бастаған сол заманның адамдары екендігін ашына айтады.

Аллегориялық жанрдың тарихи маңызы мынада: ол орта ғасыр драматургиясының құрылымын анықтап, театрға типтік бейнелер жасаудың міндетін қойды.

Діни идеология бұл жанрдың дамуына да мүмкіндік берген жоқ. Өнер өзінің жарқын көрінісін моралитемен қатар дамыған фарстық театрдан тапты. Бұл аса көңілді ойын – сауықтық өнер болды.

## Фарс

Фарс – алаңдық плөбейлік өзіндік театрлық жанр ретінде XV ғасырда пайда болды. Бұл латынның *farta* («**ишіне салынған**») деген сөзінен шыққан. Бірақ фарстың негізгі көздері тереңге кеткен – ол гистриондар мен ойын-сауықтық мерекелік қойылымдардан басталған. Гистриондардың әңгімелері фарстың тақырыптық аясы мен диалогтардың ортақ белгісін анықтап берді, ойын-сауық шерулері оның



жүргізіледі» деп көрсетіледі және олар ілезде адамды қуыршақпен ауыстырып, басын шабады. Тақуаларды темір пешке салу немесе үңгірдегі жыртқыш аңдарға лақтыру, оларды пышақпен түйрелеп, крестке шегеленгендерін көзбен көру кез-келген насихаттан зор болды. Сахнада жауыздықтар неғұрлым көп болған сайын, оның әсері де күшейе түсті.

Мистерия мәтіндерінің сахналық жүйесі үнемі өзгеріп отырды. Сондықтан да шіркеуге, феодалдарға, байларға деген қарсылықтарға құрылған спектакльдер туралы мәліметтер көп сақталмаған. Мистерияны орындаушылар қаланың адамдары болды. Театрлық қойылымның жекелеген үлкен эпизодтары әртүрлі қала цехтарында орындалды. Бұл барлық кәсіп иелеріне мол мүмкіндік берді. Мистерия театр техникасын дамытып, халықтың театрға деген талғамын қалыптастырды, ренессанстық драмалардың кейбір ерекшеліктерін дайындады. Алайда 1548 жылы мистерия ең кең тараған Францияда, мистериялардың көрсетілуіне тыйым салынды.

Мистерияның құруына себеп болған тағы бір жағдай: ол қоғамдағы жаңа прогрессивті күштерден қолдау таппады. Гуманистік көзқарастағы адамдар діни мазмұнды қабылдамады, ал алаңдық түр мен сыни элементтер шіркеу тарапынан қудаланды. Оның үстіне мистерия театрының қойылым көрсететін орындары қалмады. Корольдің бұйырығымен бүкіл цехтық одақтар мен қала көшелерінде мистерия қоюға тыйм салынды.

## Моралите

**Моралите** – француз (moralite) және латын (moralis) тілдерінен аударғанда «өнегелі» деген мағынаны білдіреді. Моралите сахнаға арналған өлең түрінде өсиет айту үшін діни және философиялық тақырыпта жазылды. Бұл шығармаларда жағымсыз кейіпкерлерді сынап, ізгілік пен қайырымдылықты, зұлымдықты көрсететін аллегориялық бейнелер болды. Жанр XV ғасырдан бастап XVI ғасырдың аяғына дейін өмір сүрді.

XVI ғасырда Еуропада реформалау қозғалысы жүргізілді. Ол феодализмнің идеологиялық тірегі болған католиктік шіркеуге қарсы күресті. Реформалық қозғалыс жеке тұлғаның қайырымдылық қасиеті мен «Жаратушымен дербес қатынаста» болу қағидасын ұстанды.

Буржуазиялық көзқарасты дәріптеуге талпынушылық **моралите театрын** тудырды. Ол мистериядан өсіп, діни пішіндегі ақыл айту дидактикасымен аяқталды, әрі комедиялық сахналардың тұрмыстық жағдайға жақын болуынан, әрдайым өзінің мағынасын жоғалтып отырды. Моралите діни жолды діни оқиғалардан, тұрмыстық оқшауланудан босатумен қатар, стильдік бірлік пен үлкен дидактикалық бағытты қалыптастырды. Бірақ осыған қарамастан, қойылымның әрекеттілігі мен кейіпкерлердің өмірлік кескіндері жасалған жоқ.

Моралитенің басты ерекшелігі **аллегоризм** болып табылады. Пьесада аллегориялық кейіпкерлер әрекет етеді, олардың әрқайсысы қандай да бір адамдық қасиет пен рақымшылықты, табиғат құбылысын, шіркеу ұғымдарын суреттейді. Бұл қаһармандарға жеке мінез тән емес, тіпті олардың қолдарындағы шынайы бұйымның өзі символға айналды: мысалы, Үміт – зәкірлі қайықты қолына ұстап жүрсе, өзін-өзі жақсы көру – айнаға қараумен түсіндірілді.

Кейіпкерлер қақтығысы тартысты тудыратын екі бастамаға сәйкес құрылды:



*Фарс көріністерінен.  
Ескі француз миниатюрасы*

әрекетті ойындық табиғаты мен топтық сипатын танытады. Фарста әу бастан-ақ әлеуметтік сын сарынының (тек феодалдарға емес, бюргерлікке қарсы) анық болуы, жанрдың қалыптасуында үлкен роль атқарды. Фарстық қойылымдардың ерекше типі шіркеулік қызметті әжуалады.

Фарс көңілді, әрі сатиралық бағытқа құрылған, өмірді бейнелеу тәсілі шынайы, әрі нақты. Фарс кейіпкерлері негізінен қалалықтар, ұсақ шежеуліктер, көрсоқыр сот, дүмше дәрігер, бетпақ әйел семинаристер т.б.

XV ғасырда қылжақбастар қоғамы бүкіл Еуропаға жайылды. Парижде төрт бірдей мекеме тұрақты түрде фарс қойылымдарын көрсетіп тұрды. Мұнда епископтар, мылжың соттар, корольдің қалаға шығуы күлкіге айналдырылды. Бұған жауап ретінде ақсүйектер мен шіркеу қызметкерлері фарс

қоюшылардың соңына түсіп қаладан қуды, түрмелерге жапты.

Әжуадан басқа, фарсшылар сатиралық сахналар соти – («есерсоқтық») ойнады. Бұл жанрда тұрмыстық кейіпкерлер: сайқымазақтар, жындылар: мансалқор Жынды-жауынгер, Жынды-алдампаз, Клэрк (кеңсе қызметкері) – парақор т.б. Сотиде моралитедегі аллегориялық тәсіл қолданылып, өмір шындығының суреттері көрсетілді. Соти жанрының гүлденген тұсы XV-XVI ғ.ғ. XII Людовиктің өзі халықтық фарс театрын II Юлий папасымен күресте пайдаланды. Бірақ сатиралық сахналарда шіркеуліктер ғана емес, бүкіл ақсүйектер қоғамы, байлық, дворяндық сын найзасымен түйрелді. Сондықтан да, бұл I Франциске тұсында сотидің жабылуына себеп болды. Жалпы сотидегі шартты-маскалы сипат бұл жанрдың түпкі негізінен шынайылықты бұрып әкетті.

XVI ғасырда топтық, ерікті, тұрмыстық дәлдігі нақты, әрекетті және буффонды фарс үстемдік етті. Мұнда адам мінездері бар (әрине, әзірше схемалы түрде). Сонымен қоса, фарс оқиғаларының негізіне тұрмыстық тарихтар алынды, Фарс өзінің бүкіл мазмұнымен және көркемдік құрылымымен шынайылыққа бет бұрды. Ол жауынгер тонаушыларды, алып-сатарлықпен айналысатын монахтарды, сараң көпестерді күлкіге айналдырды. Фарс авторлары шаруаларды да, назардан тыс қалдырған жоқ. Фарстың нағыз кейіпкерлері – соттарды, көпестерді тапқырлықпен, ептілікпен ақылымен жеңіп кететін жылпос азаматтар.

XV ғасырдың ортасында жазылған адвокат Патлен туралы фарстардың сериясы осы кейіпкер туралы әңгімелейді. Мұндай фарстарда орта ғасыр қалаларының тұрмысы мен әдет-ғұрпы жарқын бейнеленген. Кедейленіп қалған адвокат Патлен амалсыздан алаяқтыққа барады да, осы саланың бесаспап шеберіне айналып шыға келеді. Бірақ түрі тартымсыз малшы өзінің ептілігімен сараң әрі жауыз көпестерді де, топас сотты, пайдакүнем монахты, тіпті қулығына құрық бойламайтын адвокат Патленнің өзін жер соқтырып алдап кетеді.

Адвокат Патлен туралы фарс сериясының қаһарманы өзге ондаған фарстардағы оның жолдастары тәрізді жай ғана әрекеттің қозғаушы күші болып қойған жоқ. Оның белгілі бір анықталған мінезі болды, ал оның алаяқтығы көрермендердің аяныш сезімін тудырды. Орта ғасыр қаласының тіршілігінде ептілік салтанат құрса, сахнада

да. ақыл мен тапқырлық жеңіске жетті. Театрдың бас қаһарманы ептілігімен және іскерлігімен төңті ететін адам болды. Оның жасаған айла-тәсілдері сол заманның күштілерін қаралаумен бірге, халық арасынан шыққан адамдардың ақылын, күш-қайратын, ептілігін танытып отырды. Бірақ фарс театрының басты мақсаты осыларда ғана емес, феодалдық қоғамның кейбір қырсыздықтарын өткір түрде орынды көлекеледі. Фарс бағдарламасының төріс жағы, ол мешандық идеяларды нығайта берді. Бұдан буржуазиялық идеологияның ықпалы көрінеді. Соған қарамастан фарс халықтың төл баласына айналған прогрессивті және демократиялық жанр болды. Оның мәтіні халықтық тілмен жазылды. Фарс жанды, өмірлік типтер жасады.

Фарсшылар үшін актерлік өнердің басты принциптері: келемеж (пародия) карикатураға дейін жеткен мінездер, динамика және орындаушылардың белсенділігі мен өмірсүйгіштігі болды. Фарстар әуесқойлар қоғамының күшімен қойылып отырды. Бұлардың арасынан жартылай кәсіби актерлер өсіп шықты. Өкінішке орай олардың есімдері сақталмаған. Тек солардың арасынан француз **Жан де л' Эспин** (бүркешек аты-Понтале, Париждегі **Але** деген көпірдің аты) ғана белгілі. Понтале фарс пен моралитенің үздік орындаушысы болды. Сонымен орта ғасыр театры үш желіде дамыды: феодалдық-шіркеулік, бюргерлік және халықтық-плебейлік.

Орта ғасыр театры діннен құтылғысы келсе де, шіркеудің құрсауынан шыға алмады. Ақырында бұл оның шығармашылық тұрғыдан әлсіреуіне және мүлде құруына апарып соқты.

## I тарау ҚАЙТА ӨРЛЕУ ДӘУІРІНДЕГІ ИТАЛИЯ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Батыс Еуропадағы театр өнері өз кемеліне Қайта өрлеу дәуірінде немесе Ренессанс заманында (**Renaissance** – французша «қайта туу») жетті. Ренессанс – Батыс және Орта Еуропа елдері мәдениеті тарихындағы орта ғасырлық мәдениеттен жаңа заман мәдениетіне өту дәуірі (Италияда шамамен XIV – XVI, басқа елдерде XV – XVI ғасырлардың соңы). Қайта өрлеу дәуірі мәдениетінің негізгі ерекшеліктері – шынайылық, гуманистік дүниетаным, ежелгі мәдени мұраларға ден қою, оны қайта «көркейту». Қайта өрлеу театры XV – XVI ғасырлар аралығында қалыптасып, Италияда жаңа драматургия мен кәсіби сахналық өнердің тууына жол ашты. Испанияда өзінің «алтын ғасырын», ал Англияда Шекспир заманында өз кемеліне жетті.

Бұл ескі феодалдық формацияның ыдырап, жаңа капиталистік негіздердің басталған уақыты еді. Ірі еуропалық ұлттар және ұлттық мемлекеттер қалыптасып, шіркеудің ғасырларға созылған өктемдігі әлсіреді және адамның еркін ойы жеңісті жемістерін әкеле бастады.

Төңкеріс экономикада, саясатта, ғылымда, философияда, өнерде болып өтті. Театр саласындағы өзгерістердің маңызды болғаны соңшалықты, тілті Лопе де Вега немесе Шекспирдің драмаларымен мистериялық оқиғаларды салыстырғанда, орта ғасыр дәуірі тек театр шығармашылығының дамуына арналған даярлық саты болып, ал биік өнер тек Қайта өрлеу дәуірінде етек жайды деп айтуға болады.

Қайта өрлеу дәуірінің гуманистік мәдениеті ежелгі замандағы театр дәстүрін қайта жаңғыртып, оны халықтың ұлттық дәстүрімен ұластырды. Әсіресе ежелгі заман драматургиясының, драма теориясы (Аристотель, Гораций) мен театр архитектурасының (Витрувий) осы дәуірдегі сахна өнеріне ықпалы мол болды. Бірқатар елдердің төл драматургиясы қалыптасты. Сахна өнерінде алып тұлғалардың жан дүниесіне ден қою басым болды, актерлік өнер сол дәуірдегі ұлы драматургтердің поэтикалық түсінігіне сәйкес кең құлашты, эпикалық қуатымен ерекшеленді. Жаңа театр эстетикасы орындаушылар алдына драматургтің түпкі ойына терең бойлай отырып, көп қырлы, аса күрделі мінездер жасау талабын қойды. Театр өнеріндегі реализм шынайы өмір қайшылығын бейнелеу, халық өнерінің дәстүрін дамыту, трагедиялық және комедиялық, поэтикалық және буффонадалық элементтерді батыл шендестіру секілді мәселелермен сипатталды. Қайта өрлеу дәуірінде театр кәсібилікке бет бұрып, драматургия мен актерлік өнер теориясы



жасалды, алғашқы театр ғимараттары тұрғызылды. Әсіресе театр өнері Италия, Испания және Англияда өрледі.

Жаңа әлем жалпыға бірдей көтерілістер жағдайында туды. Елдің алдыңғы қатарында буржуазия келе жатты. Бұл қозғалыстың нақты қорғаны мен құдіретті күші – өз адамдық құқықтары мен азаматтық бостандығын қорғаған қала кедейлері мен ауыл шаруалары болды. Осы күресте негізгі азаттық, гуманистік ой қалыптасты.

Қайта өрлеу дәуірінің бірінші кезеңінде гуманистер өз армандары мен идеалдарының күшіне, адамның ішкі әлемі мен жаңадан қалыптасқан қоғамдағы үйлесімділіктің мүмкіндігіне берік сенді. Ежелгі Греция, Рим даналарының кітаптары мен ежелгі өнер бейнелері жаңа идеология негізі, өмірдің жаңа бейнесінің қайнар көзі ретінде қабылданды.

Ұлы гуманистердің ең маңызды идеяларының бірі – өзіндік ақылмен, құмарлықпен және ерікпен өмір сүретін адам туралы болды. Сондай ақылды да, іскер адам орта ғасыр адамына қарама-қайшы келді. Аскеттер пен фанатиктердің орнын азат әрі ақылды адамдар басты.

Бостандық идеясы да өте өзекті болды. Халықтың крепостнойлық тәртіппен күресте туған азат ойы, ренессанс идеологиясындағы орталық ойға айналды. Жаңа мәдениеттің адамдары – гуманистер өз уақыттарының ең негізгі стимулын ой бостандығынан көрді. Өйткені бостандық оларды езгіден азат етіп дербес тәуелсіздікке бастайды деп шешті. Адам мінезі жақсылыққа бейім деп ойлаған ғасыр ойшылдары мен ақындары өрескел де қатыгез адам табиғатын жеңуді талап етті.

Дегенмен гуманистік дүниетанымның жарқын армандары нақты ақиқаттың әсерінен жойыла бастады. Бірақ өз уақытының жаңа трагедиялық аспектілерін аша бастаған Қайта өрлеу дәуірінің суретшілері адамға деген сенімін жоғалтпады. Олар замандастарына ездері өмір сүріп отырған кезеңнің шындығын аша отырып, гуманистік драма қаһармандарының үлгісінде көрермендерді жауыздық, жамандық күштерімен күресуге жігерлендірді.

Кеше ғана өрескел ойын-сауықтар мен шіркеу парыздарының діни уағыздарын көрсететін театр — жаңа әлеуметтік идеяны жариялап, терең философиялық ойды насихаттайтын бүкілхалықтық мінбеге айналды. Сахнада ғасырдың трагедиялық коллизиялары мен адамның жан-дүниесінің күрделілігі зерттелді. Сонымен қатар, көрермендер қуанышты динамикаға құрылған күлкілі буффонадамен ұлттық фольклорды да қуана қабылдады.

Қайта өрлеу дәуірінің театр қайраткерлері партерді толтырған қарапайым халыққа сүйенді. Және оларды өз өнерлерінің негізгі көрермендері деп жариялап, берген бағасын ең ақылды әрі әділ деп есептеді. Қайта өрлеу театрының негізгі қаһарманы өзіндік қуаты бар, жарқын бояуларға толы адам. Мұндай қаһарман әрдайым халықпен бірге (ондай кейіпкерлерді біз Лопе де Вега драмаларында жиі кездестіреміз), немесе заман қайшылықтарынан шығудың жолын іздеп, бойында халықтың трагедиялық тағдырын үндестірген бейне болды (әсіресе Шекспир трагедияларындағы кейіпкерлер). Ренессанс дәуірінің қаһарманы тіпті жеке тағдырының трагедиялық жағдайда болғанына қарамастан, өз арманының жүзеге асатынына сенімді болды. Бұдан, ұлы суретшілердің өмірге сүйіспеншілігі, тарихи жолдағы ауыртпалықты көтере алатын халықтың күшіне сенімділігі байқалады.

Дүниежүзілік сахнаның ең ірі актерлері – Гаррик, Тальма, Киң, Сальвини, Росси, Моисси мен Гилгуд, Оливье, Скофилд өздерінің ең тамаша сахналық бейнелерін Қайта өрлеу дәуірінің данышпаны – Шекспир трагедияларында сомдады. Орыстың майталман актерлері Щепкин мен Мочаловтан бастап Ермолова мен Южинге дейін,

Шекспир мен Лопе де Вега кейіпкерлерінің жарқын бейнелерін терең және шабытты ойындарымен сахнаға шығарды.

Дүние жүзінде Шекспирдің трагедияларын, Лопе де Веганың комедияларын және Кальдеронның философиялық драмаларын қоймайтын бір де бір театр жоқ. Әрбір жас актер Ромео немесе Гамлетті сахнаға шығаруды армандайды, әрбір жас актриса өзінің күшін Джульетта мен Лауренсия рольдерінде байқап керуді қалайды.

## Қайта өрлеу дәуіріндегі Италия театры

Италияның ерте экономикалық дамуы оның әлеуметтік және мәдени өмірін анықтады. Крепостнойлық қатынастардың ыдырауы және капитализмнің дамуы ең алдымен Италиядан басталды. Географиялық жағдайына орай, Италия Шығыс елдерімен ертерек байланысқа түсті және бұл Италия қалаларының баюына әкелді. Генуя, Венеция, Флоренция сауда және өнеркәсіптің орталығы бола тұра, тәуелсіз қала мемлекет ретінде халықаралық экономикалық байланыс арнасына шықты. Сонымен қатар XIV–XV ғасырлардағы Италияда сауда және өнеркәсіппен қатар банкілік капитал да қоса дамыды. Әсіресе флоренциялық банкирлер, өз қолдарында бүкіл Италияның несиелі-ақшалы операцияларын ұстап қана қоймай, көптеген еуропалық елдердің қаржы мекемелеріне өз ықпалын тигізді.

Италия қалаларында капиталистік байланыстар Қайта өрлеу заманының басында, қаланың демократиялық тобымен одақтас болып, дворяндықпен қажымайтын және көбінесе табысты күресті жүрпзуі буржуазияның саяси жағдайына да әсерін тигізді. Феодалдық зорлық пен таптық билікке қарсы күрес буржуазияны қоғамның төменгі тап өкілдерімен біріктіріп қана қоймай, олардың прогрессивті ниеттерін оятты. Бірақ буржуазияның дворяндарды жеңуі ірі буржуазия және қолөнершілер мен қала жұмысшыларының арасындағы таптық қайшылықтармен бірге өрбіді. Енді жұмысшылар буржуазия жағынан көрген зорлыққа шыдамай өз қожайындарына қарсы шыға бастады. Әсіресе, XIV ғасырдың екінші жартысынан бастап демократиялық, қарапайым халықтың толқулары жиі болып тұрды. Мәселен, 1343 жылы Флоренциядағы, 1371 жылы Сиена мен Перудждегі көтерілістер және XIV ғасырдағы әлеуметтік күрестің ең көрнектісі 1378 жылғы Флоренциядағы жұмысшылар мен ұсақ қолөнершілердің (чомпи) көтерілістері осының дәлелі.

Капиталдардың мол қорлануы ірі буржуазияны Ақсүйектердің қатарына көтерді, ал бұл итальян мәдениетінің жалпы бағытына әсер етті: олар ақсүйектік мінез-құлыққа ие болып, феодализмге қарсы бағытты сақтады және қарапайым халықты хабарсыз қалдырып, тек сарай маңы мен ғалымдардың төңірегінде дамыды. Италияның гуманистік театр өнері бір шеңбер аясында ғана дамыды. Италия гуманистерінің пьесалары – комедия, трагедия және пасторальдар көпшілікке емес, тек ақсүйектер мен ғалымдарға арналды. Әуесқойлардың күшімен жүзеге асатын бұл спектакльдердің өзі де жүйесіз әрі көркемдік деңгейі төмен болды.

Халық фарсы және қалалық карнавал ойындарымен тығыз байланысты. Италияның халық театры өзіндік жолмен жүріп өдеби драмадан дербес дамығандықтан XVI ғасырдың ортасында суырып салмалық комедия театры – комедия дель арте ретінде шықты.

## Жазушы – гуманистердің драматургиясы

Италия гуманистері еуропалық драманың ары қарай дамуына мұрындық болған – комедия, трагедия және пасторальдің бірінші драматургиялық үлгілерін құрды. Алдыңғы екі жанр үшін өжелгі театрдың үлгілерін ұстанса пастораль ертедегі буколикалық поэзиямен байланысты болды (Буколикалық поэзияның қайнар көзі – бақташылардың әндеріне саяды (bukolikos греч. – «бақташылық»), Буколикалық поэзияның көрнекті өкілдері Ежелгі Грецияда Феокрит, ал Ежелгі Римде Вергилий болды.

Бастапқы кезеңде ежелгі драматургиямен италияндықтар тек ғылыми, философиялық түрде танысты. Плавт, Теренций, Софокл және Еврипид пьесалары Аристотель, Платон, Лукреций және Тацит шығармаларымен бірдей оқылды. Бұлардың театрлық табиғаты XIV – XV ғасырдағы ғалым-гуманистерді ынталандырмады.

Қала алаңдарындағы сирек көрсетілетін қойылымдар әлі де болса діни, мистериалық түрде көрсетілді және ғалымдар оларға орта ғасырдың қалдықтары деп қарады. Халық сахнасына ертедегі классиктердің туындыларын алып шығу гуманистердің пікірі бойынша, тіпті тіл тигізушілік болып саналды: өйткені ежелгі ақындардың трагедиялары мен комедиялары түпнұсқалық мәтінімен ғана тек таңдаулы ойшылдарды қанағаттандыра алды.

Ертедегі әдет бойынша Италиян гуманистері философиялық әңгімелерді ашық аспан аясында өткізді. Олар лавр ағаштарының саясында немесе жасыл алаңайларда жанның мәңгілігі туралы ой қозғап немесе Гораций мен Вергилийдің өлең жолдарын оқумен болды. Осындай әңгіме үстінде Рим университетінің профессоры Помпонио Лето (1427–1497), Плавт комедиясын «бар жан тәнімен» түсініп оқылатын туындылардың әлеміне кіру үшін кейіпкерлердің сөздерін бөліп оқуды ұсынды. Осылайша мың жылдық үрдістен кейін Плавт комедиялары Помпонионың ғылымға енгізген жаңалығы арқасында қайта сахна төріне шықты.

«Пұтқа табынушылықтың барлық түріне құмарлық» деп әйтеуір бірінші Рим ойындарын жасаушыны дінсіз деп айыптап түрмеге қамайды. Қатал тергеуден кейін сот «қауіптен гөрі ойынның өзі көп және өтірік пұтқа табынушылық есімдер мен сөздерден ары кетпеді» деген шешім шығарып босатады. Ал бостандыққа шыққан соң Помпонио өз оқушыларымен Плавттың пьесаларын рольдерге бөліп ары қарай дауыстап оқуды батыл жалғастырды.

Көп кешікпей Рим ғалымының жаңалығы туралы хабар бүкіл Италияға жайылды. Сарайлар жанындағы көптеген мейрамдар мен ойын-сауықтарда Плавт комедияларын көрсету сәнге айналды. Мұның күшті болғандығы соншалықты, тіпті Плавтты латын тілінде Ватиканда ойнады. Бірақ латын тілін барлығы түсінбегендіктен, 1470 жылдардың аяғында Феррар гуманисті **Батиста Гуарини** Плавт пен Теренций туындыларын италия тіліне аударды. Сөйтіп, ежелгі Римнің театр мұрасын игерудің екінші дәуірі басталды.

Плавт кейіпкерлері де итальянша бірінші болып Феррарада тіл қатты. 1486 жылы I Эрколе герцогтың сарай бағында арнайы салынған ағаш алаңында Плавттың «Менехмалары» көрсетілді.

Бірақ сарай қойылымында Плавттың оқиғасы тек әсерлі көрініс жасау үшін сылтау ғана болды. Көрермен көңілін драмалық әрекеттен гөрі мифологиялық интермедиялар көбірек қызықтырды. Кейіпкерлері көп те емес қойылымға 200 адам қатысқаны да осыған дәлел бола алады. Сахнада бес үйдің сұлбасы көтеріліп,



ал спектакльдің апофеоздық тұсында Менехмалардың екеуі де туған жерлеріне қайтатын кемеңің өзі «жүзіп» шықты.

1504 жылы Феррардың ханзадасы Альфонсе Д'Эсте мен Лукреция Борджониң үйлену тойына арналған мейрам салтанаттылығымен ерекшеленді. Мұнда әртүрлі интермедиялармен бес римдік комедиялар көрсетілді. Спектакль басталмастан бұрын қойылымның 110 кейіпкері керемет костюмдерімен сахна төрінде сән көрсетті. Осы арқылы көрермендерге герцог қойылымға ешқандай қаражатты аямай жұмсағанын бірден байқатқан еді.

Ежелгі өнердің өзіндік пайдасы да болды. Театр өнері діни сюжетке құрылған шығармалардан арыла бастады. Гуманист-жазушылар өткен күн тәжірибесіне сүйене отырып, жаңа заманның шындығын көрсетуге және кезінде Плавт пен Теренций жүріп өткен жолды өз күшімен өтуге тырысты. Италияндық драматургтердің адамға деген шынайы қызығушылығы, гуманистік идеалдары үшін күресте қажет болды.

Ең үлкен табыстарды өмірмен тығыз байланысты – комедия жанрында қол жеткізді. Италиян театрында оқыған жұртшылыққа арналып жазылған ғалым-гуманистердің драматургиясының бұл түрі “Оқу комедиясы” деп аталды.

### «Оқу комедиясы»

XVI ғасырдың басында Италия дағдарысты бастан кешірді. Екі ірі дүниежүзілік оқиға — түріктердің Константинопольді басып алуы (1453) және Колумбтың Американы ашуы (1492) – бірден болмаса да өзіндік белгілерін білдіреді: Италияның экономикасы құлдырап кетті. Ол Батыс пен Шығыс арасындағы монополдық делдалдылығын жоғалтты. Экономикасы төмендеген Италия әлемдік саудадан тыс қалды. Осы кезеңде экономикалық жағынан да, саясат жағынан да буржуазия әлсірей түссе, дворяндар керісінше күш жинады. Ұлттың ішкі бытыраңқылығын, италиян қалаларының қуаты мен мәртебесінің төмендеуін пайдаланған көршілері — Франция мен Испания елдің өте бай облыстарын тартып алды.

XVI ғасырдың 40-шы жылдарынан бастап Римдік папа мен испандық Габсбургтар жалпыеуропалық реакцияны басқарды. Оның орталығы Италия болды. Римде жоғарғы инквизициялық сот құрылды (1542) және әрбір ерікті ойлар үшін қатал жазалау басталды. 1545 жылы құрылған Тридент соборы Батыс Еуропаның барлық елдеріне католиктік реакция жүргізетін кең бағдарламаны жүзеге асырды. Ордендерін 1540 жылы Рим папасы Павли III мақұлдаған иезуиттер “Құдайға берілген иттер” ролін атқарды. Бірінен соң бірі «Тыйым салынған кітаптар индексі» шығып отырды. Рұқсат берілмеген әдебиетті оқу өлім жазасына апарды. Ғалымдар мен философтарды тірдей өртеген алаулар лаулап жанды...

Ренессанс өнері өзінің ақырғы сатысына жетті. Суретші-гуманистердің жарқын армандары әлі де өз өмірін жалғастырды, бірақ олар феодалдық-католиктік реакциядан қорғануға мәжбүр болды. Әр онжылдықпен бірге жалпы үйлесімділік иллюзиясын ыдырады; идеалды деген өмір енді өзінің ішкі жағын көрсете бастады. Дегенмен де, қоғамдық сананың оптимизмі әлі күшті болды, еркін ойлылық позицияларын қалдырмады, бірақ көзқарас ұстамдылығы, сарказм және келеке байқалды. Мұның бәрі комедия жанрынан айқын көріне бастады.

Жаңа театрдың шырағын ұлы италия ақыны, дүние жүзіне әйгілі «Қаһарлы Ролланд» («Неистовый Ролланд») поэмасының авторы **Лудовико Ариосто (1474—1533)** жақты. Оның «Сандық туралы комедиясы» 1508 жылы карнавал кезінде Феррар сарайы жанында көрсетілген болатын.



Бірінші «оқу комедиясы» Рим үлгісімен жазылғанына қарамастан, өзіндік дербес оқиғасы болды. Ариосто кіріспесінде: осыған баса назар аударып отырып: «Мен жаңа комедиямды таныстырмақпын: ол ежелгі комедиялардың қайталануы емес» деп кетеді. Шынында да, бұнда нақты бір антикалық пьесаның «қайталануы» болмады. Бірақ, сүйген қыздарын өз қызметшілерінің көмегімен құл сатушылардың қолынан құтқаруды ұйғарған екі бозбаланың оқиғасы рухы мен құрылысы жағынан таза Плавттікі болды.

Өмір шындығы Ариосто комедиясында көп болған жоқ. Құл сатушылар мен күндер, шапшаң үй қызметшілерімен олардың ештеңе ойламайтын мырзалары – барлығы ежелгі Рим театрынан келді. Сонда да ежелгі комедияның шартты түрлерінен италиандықтардың жанды тұрмысын байқауға болады.

Сонымен қатар, сарай комедиографы сол кездегі басқа да өрескел жағдайларды батыл айта алды. Мәселен, комедияның бір қызметшісі: «Мен бүгінгі дүниенің тетігін ұстап тұрған байлардың бүкіл әрекеттерін зерттедім... олар қызметшілеріне тек айлакер оңбағандарды, жеңгетайлар мен өте қауіпті адамдарды кіргізіп, ал жақсы, шыншыл өтірігі жоқ азаматтарды қууға бұйырады...» – дейді. Осы сөздерден-ақ автордың антикалық басшыларды емес, сол кездегі адамдарды қарағанын түсінуге болады.

Уақыт демі әсіресе үй қызметшілері арқылы қатты сезілді. Егер сарай маңындағы театрда көрсетілген «Сандық туралы комедия» дәстүр бойынша сәнді мифологиялық интермедиялармен (антрактарда) көмкерілсе, көрініс кезінде үй қызметшісі сахнаны тастап кетпейтін. Бұл сарай қойылымына демократиялық сарын беріп тұрды. Қызметшілер бір дауыспен қожайынның шарабын мақтап, оны «бөшкеlep ішуге» және «қуаныштан билеуге» дайындығын эпикурлік сарында жеткізіп отырды.

Комедиялық әрекет өміршеңдік, тұрмыстық динамиканы шынайы шығарушы ретінде туды, ал қызметшілер бұл бастамалардың ең жарқын көрсетушілері болды. Барлық осы Вольпино, Фальчио, Фурбалар өздерінің аяқ асты ойлапталқыштық пен қиялының арқасында неше түрлі қу жоспарлар құрып, олардың дарындылығы мен энергиясы жас қожайындардың махаббат армандарын бақытты финалға жетеледі.

Комедиядағы үй қызметшілері, тұрмыстық кейіпкерлер бола тұра, жарқын театрлық функцияларға ие болды. Дамуының бастапқы кезеңінде театр өзінің ойынға жақын табиғатын жасырған жоқ. Әрекет барысында бір сюжет ойланып табылмаса немесе қулыққа толы жасандылық (лицедейство) болмаса, ол театр ретінде қабылданбас еді. Ойын шындықтан әрі аспады, ал шындық болса тек ойын арқылы беріле алды (Осы екі бастаудың байланысы комедияның шындық болмысына жақындай түскенінен шындықтың үлесіне қарай ауысып отырды).

Ариостоның келесі «*Ауыстырылп алынғандар*» (1509) комедиясында әрекет оның туған қаласы Феррарада өтеді. Пьесада қаланың көптеген алаңдары мен көше аттары және Италияның басқа да қалалары: Венеция, Анкона, Сиена, Равенна т.б аталды. Кейіпкерлер арасында елде болып жатқан заңсыздықтар әңгімеленді. Комедия сюжеті ежелгі римдік шеңберде қалғанымен (Плавттың «Тұтқындары» және Теренцийдің «Евнух» пьесаларының желілері қолданылды), кейіпкерлер итальян аттарымен аталып, интригалар қажетті шарттылықты сақтай отырып, нақты итальян тұрмысына жақын болды. Сонымен қатар Ариостоның қаламынан тағы үш комедия шыққан. «*Студенттер*» (1518—1519), «*Сиқыршы*» (1520) және «*Жеңгетай*» (1529). Пьесаларындағы комедиялық ситуациялар реализм элементтерінің бой көтеруіне кедергі жасамады. Ариосто ізбасарларының шығармашылығы не таза ойын-сауықтық, не сатиралық мінез комедиясына жақын дамыды.

Әсерлі, көңіл көтеру үшін жазылған жанрлардың бірі – негізгі әрекеттің өрістеу (интрига) комедиясы. Мұның алғашқы үлгісін драматург **Бернардо Довацидін** (болашақ кардинал Баббиенна) «*Каландрия*» (1513) комедиясынан байқаймыз. Плавттың «*Менехмасының*» сюжетін пайдаланып, ағайынды егіздердің орнына ағалы-қарындасты ауыстырып, сырт киімдерін өзгерткен. Мұнда да егіздердегдей махаббат айналасындағы оқиғалар кезінде қыз бен жігіт көптеген комедиялық жағдайларға тап болады. Комедия Урбинодағы герцог сарайында керемет декорациялар, салтанатты мифологиялық интермедиялармен қойылды.

XVI ғасырдағы итальяндық комедия уақыт өте бір стандартқа келеді. Интриганың заңдылықтары бойынша құрылған комедияларда ауыстырып алынған балалар, еркек костюмін киген қыздар, үй қызметшілерінің қулық-сұмдықтарымен және ғашық шалдардың күлдіргі оқиғаларға тап болатындай жағдайлар әрдайым қайталанып отырды. Өз уақытының ақсүйек көрермендерін қызықтыру үшін қойылған бұл пьесалар көркемдік деңгейі жағынан ешқандай қызығушылық туғызбайды.

Осындай қысқа мазмұнды туындылардың ішіндегі Италияның Қайта өрлеу дәуірінің соңғы кезіне жататын гуманистік драматургияның жарқын үлгісінің бірі **Никколо Макиавеллидің** (1469—1527) «*Мандрагора*» (1514) комедиясы. Атақты жазушы, тарихшы әрі саясаткердің бұл пьесасы Ариосто шығармашылығының реалистік және сатиралық тенденцияларымен байланысып, оларды идеялық және көркемдік кемеліне келтірді. Жаңа ғасырдың өмірі қалтқысыз бақыт пен қуанышқа итермелемеді, сондықтан комедия өзінің мажорлық әсерін сақтай отырып жазушы-гуманистердің қалам ұшымен салмақтана түсті, ал сатиралық жағы өткір мысқылға толды.

«Мандрагора» пьесасының әрекеті авторға таныс Флоренцияда өтеді. Ақылсыз әрі бай құқық докторы мессер Нича интрига торына тап болады: оның сұлу әрі жас әйелі Лукрецияға Каллимако атты жас жігіт ғашық болып Лигурио атты алаяқтың арқасында ақымақ Ничаны алдайтын жолды ойлап табады. Нича ұлды болуды тілейді, ал жұбайы болса бірқатар жылдар ішінде бедеу. Сонда Каллимако, өзін әйгілі дәрігермін деп таныстырып, бұл сырқатқа қарсы ғажайып дәрісі барын айтады: әйелі мандрагора тамырының тұмбасын қабылдағаннан кейін бала кетере алады деп аңқау шалды алдайды. Бірақ бұл дәрінің қаупі де бар: ерм қабылдаған әйелге жақындаған «бірінші еркек міндетті түрде өледі». Әрине, мессер Нича қаншама балалы болуды қалағанымен өзінің өмірін қиюға әлі дайын емес. Қуларға да осы керек: мадонна жататын бөлмеге «бірінші кезіккен қаңғыбасты ертіп әкелу керек» деп «ақыл» береді. Бұған Нича көнеді. Ал бұл «бірінші кезіккен қаңғыбас» әрине, Каллимаконың езі болады.

Бірақ, ақ кеңілдігіне байланысты Нича алдамшылардың қармағына іліксе, ақылды да ізгілікті Лукрецияны алдау оңайға түспеді. Сондықтан, қу Каллимако іске Лукрецияның пірәдірі – монах фра Тимотеоны кірістіреді. Ол рухани таза әйелді махаббатсыз байланысқа итеріп: «Сен күйеуіңді алдасаң ғана күнәһар боласың, ал бұл іске баруыңды күйеуіңнің өзі қалағаннан кейін бұны күнә деп айтуға болмайды» – деп майдалап сөйлейді.

Лукрецияны көндіргені үшін пірәдір алтын ақша алады. Оның «құдайдың сөзімен» жүргізген саудасы өте жақсы жүріп жатады және арсыз Тимотеоның жаңа клиенттермен келісіп жатып залға қарап тұрып: «Бұларды менің саудам жоғары бағаланатын жерде – шіркеуде күтейін» деген сөздерінен автордың шіркеу адамдарына деген көзқарасын байқатады.

«Монахтар – арсыз жандар» деген комедияның бір кейіпкерінің сөздері Тимотеоның әрекеттерімен толық дәлелденіп тұр. Мольердің Тартюфына жол

салушылардың тізімінде Тимотео өдетте бірінші орын алады. Макиавелли бұзылған шіркеу арсыздығына Каллимаконың Лукрецияға деген құмар сезімі арқылы табиғи адамгершілікті қарама-қарсы қойып салыстырады. Күйеуінің ақылсыздығы мен пірадірдің оңбағандығына көзі жеткен Лукреция Каллимакомен қалуға бел буады. Бұл шешімде таза ренессанстық ой жатыр: ақылсыз кәрі күйеуіне қарағанда жас Каллимаконың Лукрецияның маххабатына көбірек құқығы болды.

Макиавелли комедияны идеялық күрес шеңберінен шығарып, одан **сатиралық комедия** жасады. Сатиралық комедия ары қарай дамуын XVI ғасырдың көрнекті авторлары **Пьетро Аретино (1492 – 1556)** мен атақты философ-материалист әрі драматург **Джордано Бруно (1548 – 1600)** шығармашылығымен жалғасын тапты.

Аретино «*Уста*» (1534), «*Сарай мәдениеті туралы комедия*» (1534), «*Дарын*» (1542), «*Екіжүзді*» (1542), «*Философ*» (1546) атты пьесаларында ежелгі римдік стандарттардан бас тартады. Ол шығармаларында замандастарының мінездерін шынайы бейнелеп, сюжеттеріне неше түрлі анекдоттық жағдайларды енгізді.

Осындай сатиралық күшке толы италияндық Қайта өрлеу дәуірінің соңғы комедиясы – Джордано Бруноның «*Шам қойғыш шамдал*» (1582; орыс аудармасында «*Неопалитандық көше*» деп аталған) болды. Пьесада азғындар мен өтірікшілерді, оңбағандар мен олжа тапқыштарды бейнелеу арқылы драматург сол кездегі қоғамда орнаған жағдайларды әшкереледі.

Италия комедиографтарының «оқу комедиясы» авторларының шығармашылығы, сахналық өнерден алшақ болды. Мұның себебі – театр ұжымдары «оқу комедиясы» жанрындағы пьесаларды қоймады. Авторлардың өздері өз туындыларын таза әдеби, тек оқуға арналған дүниелер деп есептейтін. Сондықтан комедия материалы әлсіз өңделді. Бұл жай П.Аретино мен Дж.Бруноның сатиралық комедияларына да қатысты. Бірақ олардың қоғамдық маңызы осыдан төмендеген жоқ. Барған сайын күшейіп жатқан реакцияға қарсы күресте сатиралық комедия ең өткір қарулардың бірі болды. Еркін ойлаушылардың артынан түсіп алған реакция тәуелсіз Венецияда пана тапқан Пьетро Аретиноға күш көрсетпекші болса, 1600 жылы Римде папаның қанішерлерінің қолынан Бруно қаза тапты.

«Оқу комедиясының» маңызы өте зор болды. Ежелгі комедия театрынан бастау алған бұл жанр көркемдік мазмұндық жағынан бағаланып қана қоймай, Испания, Англия, Францияда, тағы басқа да елдерде комедия жанрының өсіп өркендеуіне өз үлесін қосты. Тіпті Шекспир («*Асауға тұсау*») мен Мольер («*Махаббаттан сөлекет*») де осы «оқу комедиясының» оқушылары болып есептеледі.

## Трагедия

Гуманистік драматургияның екінші жанрына трагедия жатады. Егер комедия тақырыптық және идеологиялық жағынан қалалық, буржуазиялық қоғамға таяу болса, онда трагедия ақсүйектік ортаға арналды. Софокл, Еврипид және Сенека туындыларының үлгісімен жасалған XVI ғасырдағы итальяндық трагедиялар комедияға қарағанда антикалық канондарға, көне қағидаларға тәуелді болды. Хор, мифологиялық немесе аңыздарға құрылған сюжеттер, уақыт, орын, әрекет бірліктеріп сақтау — осының барлығы итальяндық трагедияларға стилизациялық мінез беріп тұрды. Трагедия жанры өз уақытының кең әлеуметтік және философиялық тақырыбынан алшақ болды.

Осы жанрдың бірінші үлгісі — **Дж.Триссиноның «Софонисба» (1515)** атты

трагедиясы. Мұнда әлі қатты байқалмаса да патриоттық сезімдер болды. Бұдан былай трагедия жанры «қорқыныш трагедиясы» жағына қарай дамыды. Сенеканың «қанды трагедиялары» рухында жазылған Дж.Ручеллаи, Л.Аламанти, С.Сперони, Л.Дольчениң пьесаларында адам шошырлық істер жасалып, қан судай ақты.

Жаңа трагедия көрерменнің «жанын алуға» ұмтылды. Әке өз қызының құпия некеден туған балаларын өлтіріп, олардың бастары мен қолдарын табаққа салып қызына әкеліп береді; есі шыққан қызы әкесін, одан кейін өзін өзі өлтіреді («Орбекка» Дж. Чинтио, 1541). Күйеуін қызғанған әйел оның ашынасына өз балаларын өлтіртіп, бастарын күйеуіне жібереді; күйеуі, өз кезегінде, әйелінің ашынасының басын шауып тастайды; финалда мейірімсіз жұбайлар бір-бірін улап өлтіреді («Далида» Л.Грото, 1572). Көріп тұрғанымыздай, әрбір трагедияның негізі жабайы құмарлық, қаһарлы кекшілдік пен мейірімсіздікке құрылатын. Тіпті осы жанрдың ең поэтикалық туындысы Торквато Тассоның «Король Торисмунд» трагедиясының өзінде (1586) бір туған ағайынды қыз мен жігіттің бір-біріне деген махаббаты суреттеліп, финалында бәрі бір-бірін өлтірумен тынады.

Осындай ақсүйектердің қонақ үйлерінде әуесқойлармен орындалатын туындыларға деген назары қоғамдық көңіл-күймен, заманның моральды келбетінің төмендеуімен байланысты болды. Қылмыс табыс әкелетін, сондықтан бетімен кеткен құмарлыққа толы қоғамда осындай «қанды трагедиялар» өзінше өміршең және өзекті болып табылды. Сол себептен, италияндық Қайта өрлеу дәуірінде жалғыз ғана **Пьетро Аретиноның** патриоттық тақырыптан жазған «Гораций» (1548) пьесасы жалпы суретті өзгерте алмады.

Жалпыхалықтық азаматтық және этикалық мәселесі жоқ италияндық трагедия нағыз поэзиялық биіктікке көтерілмегендіктен кейінгі ғасырларға жеткен жоқ.

## Пастораль

Гуманистік театрдың үшінші жанры – пастораль. Бұл жанрдың қайнар көзі римнің буколикалық поэзиясынан басталады. Бастапқыда пасторальдық бағыт поэзияда көрінді. Вергилий туындыларының желісіне негізделіп, Боккаччоның бақташылық поэзиясында («Фьезоландық перілер») айқын көрініс табады. **Анджело Полициано** лирикалық пасторальді драмалық қалыпқа түсіріп, соның арқасында «*Орфей туралы аңыз*» (1480) театрлық қойылымға тән пішінге ие болады. Пьеса махаббат пен табиғатқа арналған әнұран іспеттес. Сахнадан алғашқы рет махаббат күші әсем де ашық түрде көрсетілді.

Жас бақташы Аристейдің жүрегінде Эвридикаға деген махаббат оты жанады. Оның айтқан өлеңдерінде адам сезімі мен табиғаттың лебі байланысқан. Аристейдің канцонасы италияндық қайта өрлеу лирикалық поэзиясының асыл мұрасы болып қалды.

Ізгіленген бақташы Аристейдің қасында қарапайым Тирс атты бақташы суреттеледі. Аристейдің нәзік лирикасымен бірге табиғи бояуларға мол қарапайым ғана шаруаның сөздері естіледі. Ал Эвридика болса Орфейді жақсы көреді. Аристейдің құдалауынан қашып жүрген сұлу қыз улы жыланды басып кетіп қайтыс болады. Ашынған Орфей сүйіктісінің артынан тозаққа түсіп, өзінің өдемі өнімен оның қожайындарының жүрегін жібітеді. Плутон мен Прозерпина Эвридиканы Орфейге қайтарады. Бірақ тозақтан қайтып келе жатқан жолда қайтадан сүйіктісін жоғалтып үміт үзген Орфей енді ешқашан әйел затын сүймеуге ант береді. Қойылымның соңында өншінің әйелдерге нәмқұрайлығы үшін вахханалардың құрбаны болады.



Пьесада бар дауыспен махаббат пен табиғат жырланады: Орфейді табиғаттың заңдылығына қарсы шыққаны үшін жазалады, бірақ оның «дала шөбіне нәр берген» қаны әншіні табиғатқа қайта оралғанын меңзеп тұрғандай.

Ертедегі пастораль ренессанстық өмірді қуанышпен қабылдайтын негізін өзіне сіңірді: пасторальді сюжеттерде сезім орта ғасырлық аскетизмнің ықпалынан айырылып, әлемде үйлесімділік, адам мен табиғаттың бірлігі орнағанын паш еткендей болды. Бірақ, кейінірек, қоғамдық тоқырау кезінде, ізгіленген стилистикаға толы жоғарғы махаббатты дәріптеушілік орнады. Күнделікті тірліктен, қоғамдық тақырыптан мүлдем алыс пастораль жанры, XVI ғасырдың ортасында ақсүйектік ортаның ең сүйікті жанрына айналды. Нәзік те сұлу бақташы қыз-жігіттерді көрсеткен пастораль жанры сарай маңындағы ақсүйектік мінездерді бейнеледі. Бұл шығармалар махаббат мазасыздығына қызығушылығымен, шынайылық пен дерекіліктен бас тартуымен және жоғары сезімге ынтықтығымен стилизациялық және идеализациялық түрде сарайдың ақсүйектік мінезін сипаттады.

Пасторальді спектакльдерде өзінің сүйікті жары – бақташы қызға бар пәрменмен берілген ізетті қаһарман «село маңайындағы тынығудың» әдемі әлемін бейнеледі.

Пасторальдің туған жері – ренессанс комедиясының тарихында үлкен роль атқарған сол баяғы Феррараның сарайлары. Дж. Чинтионың «Эгле» (1545), Агостино Беккаридің «Кұрбандық шалу» (1554), Лоллионың «Арепуза» (1563) сынды ең бірінші бақташылар пьесалары да нақ осында көрсетілді. Пастораль жанры ең жоғарғы поэтикалық шарықтауына Торквато Тассоның «Аминте» (1573) пьесасында жетті.

Тассоның пасторалінде басты кейіпкер нимфа Сильвияға ғашық болған бақташы Аминтенің есімімен аталады. Ер адамдарды маңына жуытпайтын пәктіктің құдайы Дианаға қызмет ететін салжын қанды сұлу қыз Сильвияға жас бозбала ұзақ уақыт қол жеткізе алмайды. Тек бірнеше драмалық шиеленістерден кейін ғана Аминта төкаппар қыздың жүрегін жаулап алады. Тассо пасторальдарын әрекет бірлігінің заңдылығын және қойылымның жеңілдігі мен тазалығын сақтай отырып жазды. Қозғалыс пен лирикалық әңгімеленетін эпизодтардың симметриялық ауысуы оқиғаның үйлесімділігін шыңдады.

Ақсүйектік көзқараста болғанына қарамастан Тассо ренессанстық дүниетанымның шынайы тенденцияларын сақтады. Ақын барлық қиындықтарды жеңе алатын махаббат күшін дәріптеді. Тек үйлесімді сахналық оқиғаны басып тұрған кіші-гірім меланхолия ғана «Аминтаны» Қайта өрлеу мәдениетінің бастапқы кезінде емес, соңына қарай жазылғанын дәлелдей түседі.

Итальяндық пасторальдық драматургия XVI-XVII ғасырдағы «бақташылар» пьесасын жасаушы көптеген еуропалық драматургтеріне үлгі болды.

## Театр ғимараты және сахна

Комедия, трагедия мен пасторальдар тек әуесқойлармен қойылып, әрі жүйелі болмағандықтан, Италияда арнайы театрлық ғимараттарға қажеттілік болмады. Актерлер, әдетте, ойындарын сарай бақтарында уақытша салынған сахналарда көрсетті, ал осыған байланысты тұрғызылған амфитеатрларда көрермендер спектакльдерді тамашалады. Сарай қойылымдарының керкемделуі ете сәнді болды. Тіпті, декорацияны салтанатты да әсем шығару мақсатымен заманның әйгілі суретшілері де шақырылды. Италияның Қайта өрлеу кезеңіндегі театрдың

декораторлары арасында Леонардо да Винчи, Рафаэль, Мантеньи, Брунеллески аттары кездеседі.

Спектакльдердің көркемдеуіне кескіндемешілердің шақырылуы, әрине, жаңа кескіндеменің композициялық принциптерінің қолдануына әкелді, соның ішінде кескіндемелік кеңістіктің перспективті құрылу принципі үлкен жаңалық болды. Әрекеттің түрлі орындарда симулянтты орналасуы (мистериялардағы секілді) сахналық көркемдеудің жаңа жүйесімен алмасты: театр сахнасында бір ғана әрекет орны жасалды және осындай шектеулі сахналық кеңістік көрермендерге өзінің нақты масштабында көрсетілді. Мұндай көрініс перспектива заңдылықтарын қолданудан жетті.

Перспективалы декорацияны XVI ғасырдың басына атақты итальян архитекторы Браманте ойлап тапты. Ал осы жаңа принципті қолданған декораторлар Пеллегрини да Униде (Феррара) мен Бальдассаре Перуцци (Рим) болды. Феррарадағы жиі театрлық қойылымдар нақ осы қалада **1528 жылы бірінші театр ғимаратының салынуына** әкелді.

Италияда Рим театр ғимараттарының қалдықтары болғандықтан жаңа театрлардың жоспарлары ежелгі тәжірибеге сүйенді. Бұған Рим архитекторы Ветрувийдің шығармасы да көп септігін тигізді. Осы еңбекке сүйене отырып италияндық сәулетші Себастьяно Серлио 1545 жылы «Архитектура туралы» еңбегін жарыққа шығарды, мұнда Ветрувий принциптері сарай театрының қойылымдарының шарттарына сәйкес баяндалған.

Серлио жобасында ежелгі театр ғимаратының элементтерімен қатар, сол кездегі сахнаны көркемдеудегі кескіндемелік принциптерді де қолданған. Серлионың театры үш бөлімнен тұрды: көрермендер залы, сахна алдындағы кеңістік және сахнаның өзі. Қойылымдар жабық ғимаратта көрсетіле бастағандықтан, театр ғимараты жоспарланғанда бірден сарай залының түрін, яғни тіктөртбұрыш формасын алды. Залдың жартысы амфитеатрға беріліп, қатарлары ранг принципін қатал сақтаумен орналасты. Залдың ортаңғы бөлімі ежелгі римдік үлгімен жарты шеңберлі орхестрден және просцениум бойында созылған бос кеңістіктен тұрды. Амфитеатрдың сахнадан қашықтау орналасуы көрермендердің оптикалық иллюзиясына әкелді. Дәл осы мақсатпен сахнаның кеңістігі де екіге бөлінді – просцениумға және артқы сахнаға. Актерлер тек просцениумде ойын көрсетті; артқы сахна декорацияға арналған орын болды.

Сахнаның екі жағына да көжиекке қарай созылып жатқан үйлердің архитектуралық құрылыстары орналасты. Олар ұзыннан-ұзақ созылып жатқан көшені көрсетті. Сахнаның көлемді бөлімінің ары қарай созылып жатқаны көшені бейнелейтін суретпен көмкерілді. Осы әсерді күшейту ниетімен просцениумның ар жағында да адамдар жүргендей әсер беретін қуыршақтар қойылды. Ал сахналық әсерді жоғалтып алмау үшін актерлер екінші және үшінші декорацияларға жақындамай ойын көрсетті.

Сол замандағы театрдың үш жанрға тәуелді болғанын білген Серлио трагедияларға (храмдар және аркалармен көмкерілген сарай алаңы), комедияларға (әдеттегі үйлер, сәкілер мен трактирлерге толы қала көшесін, алаңды) және пасторальдерге (бұлақтар мен жасыл төбешіктері бар орман пейзаждары) арналған декорацияның тұрақты үш түрін ұсынды.

Серлионың жобасы түбегейлі жүзеге асырылмағанымен, оның ұсынған принциптері көптеген италияндық театр сәулеткерлері үшін негіз болды. Мәселен, осы үлгіде Виченцеде архитектор **Андреа Палладио** тұрғызған «Олимпико» театрын айтуға болады. «Олимпико» театры тек трагедия жанрында жазылған шығармалар

үшін арналды. Мүсіндер және бағаналармен бай көмкерілген просцениумның артқы қабырғасы сахнаны бағаналы көрермен залымен байланыстырды. Ал үш үлкен аркалардан кейін көрерменнің көз алдына тамаша қала көшесінің перспективасы ашылды. «Олимпико» театрының ашылуында Софоклдың «Эдип патшасы» көрсетілді (1585). 1580 жылы Андреа Палладио бастаған театрдың құрылысын оның ұлы әрі шәкірті **Винченцо Смакоцци** аяқтады. Театр әлі күнге дейін сақталған.

Театр өнерінің ары қарай дамуы сахнаның түпкі бөлімін қолдануды және декорациялардың алмастыруларын талап етті. Сөйтіп, Италия декорациялық өнерінде ежелгі театрда қолданған периакт принципі қабылданды. **Периакт** – б.д.д. IV ғасырда сахнаның кескіндемелі көркемдеуін толықтырған үш қырлы әшекейленген қабырғалы айналмалы призма. XVI ғасырдың 80-ші жылдары суретші **Бернардо Буонталенти** сахнаның екі жағына ағаш рамаларды кенеппен қаптаған айналмалы үш қырлы призманы — **теларииді** орнатады. Телариидің әр жағында перспектива заңдылығы сақтала отырып әртүрлі декорациялардың бөлімдері салынған. Телариилерді бір уақытта бұру және артқы полотнаны алмастыру арқылы декорацияны шапшаң өзгертуге мүмкіндік туғызды.

Декорациялық көркемдеудің одан ары жетілдіруі үлкен телариилерді жалпақ кулисалармен ауыстыруына әкелді. Суреттер енді ағашқа керілген кенептерде жазылды; енді жалпақ кулисалар бірінен соң бірі көп қойыла берді және бұл сахналық өзгерістерді көп қажет ететін пастораль қойылымдары мен операларда декорацияларды шапшаң әрі бірнеше рет өзгертуге мүмкіндік туғызды. Сонымен қатар сахналық техникада күрделене түсті: жарық және пиротехникалық әсерлер (эффектілер) қолданылды, сахнаның трюмдары пайдаланды. Театрда ұшып жүрген құдайларды, сиқырлы арбаларды, жерасты патшалығына сапарды, өрттерді, су тасқындарын және т.б. сахналық тамашалар көрсетілді.

Осы кезеңде сахнамен қатар көрермендер залы да өзгеріске ұшырады. XVII ғасырдың басынан театрлар кәсіпқойлардың қолында болып, енді олар залға көп көрермендерді кіргізуге ниеттенді. Осыған байланысты ежелгі **амфитеатрдың** орнына **ярустық** көрермен залының принципі орнықты. Кеп қабатты ложалар мен балкондардың орналасуы театрлардағы орындардың санын көбейтті. Әрине, тек ақшаға құныққан кәсіпкерлердің театрларындағы қойылымдардың сапасы енді әртүрлі болды, бірақ көрермен отырған орын билеттердің бағасына сай келді.

Итальяндық театр сәулеткерлері мен декораторлары декораторлық көркемдеу мен көрермен залының құрылысы бойынша жетістіктері барлық Еуропа елдеріне көшірілді. Францияда **Дж.Торрели**, Австрияда **Л.Бурначчини**, Исландияда **К.Лотти**, Германияда италиян декораторларының оқушысы **И.Фуртенбах** болды. Италиян декораторларының ықпалы орыс театрына да тиді: Алексей Михайлович патша ауласы жанындағы қойылымдарда кулистік перспективалы декорациялар 1672 жылы қолданылды.

## Дель арте комедиясы

**Дель арте комедиясы** (*commedia dell'arte* — нақты аудармада «кәсіби театр») мағынасын білдіреді. итальяндық халықтық импровизациялық театры, кейінірек **маскалар комедиясы** атын алған) едәуір мөлшерде барлық еуропалық сахналық өнердің кәсібиленуіне жағдай жасаған Қайта өрлеу заманның итальян театрының ең үздік жетістігі. Реакция күшейген жылдары, XVI ғасырдың ортасында пайда болған

комедия дель арте итальян қоғамының демократиялық топтарының оппозициялық рухы мен өміршеңдік ой бостандығын айқындады. Дель арте комедиясының спектакльдеріндегі сатира итальяндық қоғамның төмендеуіне әкелген дворяндық паразитизмге, буржуазиялық сараңдыққа және схоластикалық ақылдың кемдігіне қарсы бағытта болды.

Карнавал буффонадасы мен маскаралдың, халықтық фарстардың реалистік дәстүріне негізделген импровизациялық дель-арте комедиясы итальян театрының зор табысына айналды.

Италиядағы әдеби драматургия мен сахналық тәжірибенің арасындағы байланыстың болмауы жаңа халық театрының дүниеге дербес келуін әкелді. Еуропаның басқа елдеріндегі театрдың белсенді құрылысшылары болған жазушы-гуманистер дель арте комедиясын жасауға қол ұшын тигізбеді. Дель арте комедиясын суырып салмалыққа қабілеті жоғары актерлер дүниеге әкелді. Олардың осындай өнерлері спектакльдерді драматургиялық мәтінсіз ойнауға мүмкіндік туғызды.

Өзіндік сахналық репертуарын жасау халықтық фарс театры актерлерінің бұрыннан келе жатқан дәстүрі еді. XV ғасырдың аяғында – XVI ғасырдың соңында Италияның Венеция, Болонья, Мантуя, Флоренция, Сиене қалаларында актерлер ұжымдарға біріге бастады. Жартылай кәсіби бола тұра бұл труппалар әуесқойларға қарағанда тұрақты мінезге ие болды және өзіндік бір стилистиканы жасады. Фарстық суырып салма пьесалары мен буффондық ойнау мәнері оларды ортағасыр театрының халықтық реалистік дәстүрдің нағыз жалғастырушылары етіп көрсетті. Бірақ бұл ұжымдар жаңа идеологиялық және әдеби бағыттардан да бас тартқан жоқ.

Осындай ұжымдардың бірі драматург әрі актер **Анджело Беольконың (1502—1542)** труппасы болды. Білімді адам және балалық шақтан көп жылдар шаруалар ортасында тұрған Беолько қарапайым халықтық фарстар жазып, оларды өз труппасымен ойнап көрсетті. «*Село диалогтарында*» Беолько реалистік түрде шаруалардың мінездерін, деревнядағы кедейшіліктің аянышты халін боямсыз суреттеді. Сахналар әртүрлі мазмұнда болды: буффондық, комедиялық, тіпті аяғы өліммен бітетін драмалар да мездесті. Дель-арте комедиясы халық мүддесін көздеді. Ол «Оқу комедиясының» гуманистік тәжірибесі мен халықтық фарсының реалистік дәстүрін одан әрі дамыта отырып, Италияның кәсіби театр өнерінің өркендеуінің басында тұрды. Халық фарсы мен «ғылым» драматургиясы арасында синтез табу мақсатымен Беолько үлкен комедиялар жаза бастайды («*Қылымсыған әйел*», «*Анконтанка*»). Бұл комедиялар өзінің «Село диалогтарындағы» кейіпкерлер, буффонада, диалектілеренгізілді. Беолько спектакльдерінде өзгермейтін кейіпкерлер қатысты (*tipi fissi*) және олар пьесада пьесаға қарай неше түрлі психологиялық реңктер мен әртүрлі тұрмыс кейіптер ала бастады. Беольконың өзі Рудзанте (яғни, Эзилқой) ролінде ойнады. Рудзанте жайдары, өткір тілді, сөзшең деревнялық жігіттің, біресе алданған күйеу, біресе ақылсыз үй қызметшісі, біресе мақтаншақ жауынгердің т.б. рольдерде шықты. Кейде Рудзантенің аузынан шаруалардың мұң-мұқтажын айқын көрсететін сөздер де шығып жатты.

«Рудзанте диалогтарында» әлеуметтік сарын қатты байқалады. Кейіпкері мұнда да күлдіргіш, тілге өткір мінезін сақтайды, бірақ соғыстың қиыншылығы, қайыршылық пен заңсыздық оның мінезіне өз ізін қалдырды. Беолько өзінің сүйікті кейіпкерін көтермелеп суреттемейді: соғыста ол өзін қаһарман, батыр ретінде де көрсете алмады. Міне, оның досы Менато шынайы соғысты, ал соғыстан оралғаннан кейін Рудзантенің жас әйелін тартып алып кетті. Яғни, күлдіргі диалог аяқ астынан драмалық жағын көрсетеді.



«Екінші деревнялық диалогтың» финалы бұдан да гөрі драмалық сарынға толы Мұнда бас кейіпкер екінші шаруаның маскасы – Билора (бірақ мұнда жеңіс басты кейіпкердің артында қалды). Әйелінің тұрақсыздығы туралы айтып ол буффоналық диалогқа күндесін – бай шалды шақырады. Бірақ «алданған күйеу» фарстық маскасының астында ауырған, қалжыраған жан байқалып тұрды. Диалогтың аяғында шаруаның күндесіне деген ыза-ашуы шегіне жетеді: Билора пышақпен бай шалды өлтіреді.

Беолько шаруалардың қараңғылығы мен дәрекілігін ашық түрде көрсетті, бірақ олардың осы мінездерін ешқашанда күлкіге алған емес. Рудзанте көрермендерді өзі қуанышты болған кездерде ғана күлдірді; ал басына бір бәле түссе автор өз кейіпкерінің тағдыры туралы, неліктен ол дәрекі әрі қараңғы екенін ойлануға шақырады.

Беолько спектакльдеріндегі барлық кейіпкерлер-шаруалар падуан диалектісінде сөйледі және бұл оларға өмірлік мінез беріп тұрды. Беольконың шығармашылық ізденістері көрермендерге рухымен де, тілімен де жақын, тірі халық театрының құрылуына бағытталды. Өзінің кәсіби деңгейдегі мұндай театрды құруға әлі мүмкіндігі болмаса да, оның репертуарында суырып салмалық, маска-типтер, буффоналық комизмнің кең пайдалануы, халықтық диалект секілді дель арте комедиясының элементтері болды. Бұның барлығы дель арте комедиясына деген дайындық еді.

Жаңа импровизациялық театрдың негізі ретінде қалалық карнавал ойындарын да айтуға болады. Нақ осы арадан дель арте комедиясының сахнасына оның сан қилы маскалары келді. Солай, венециандық көпес Панталоне мен әзілқой шаруа жігіті Дзаннидің (Дзанни – Джованни есімінің бергамша және венецианша айтылуы. Дзанни бірден «қызметшілер» болған жоқ, басында олар деревнядан шыққан әзілқой, өткір тілді, пысық жігіттер болды) маскалары сахнаға шығып, театр типіне айналмай-ақ тұрғанда карнавалдарда танымал болды.

Карнавалдық әзіл-күлкі мен қуаныш атмосферасы, ән мен бидің, комедиялық трюктердің көптігі дель арте комедиясының динамикасын анықтады. Осындай екпінді және шаттыққа толы қойылымдарда карнавал ойын-сауықтарына тән шығармашылық ынта мен тапқырлықтың нұрлы рухы бір минутқа да өшкен жоқ.

Дель арте комедиясы, өзінің халықтық қайнар көзі – фарс пен карнавалдан басқа гуманистік әдебиетті: новеллалар және «оқу комедиясының» сюжеттерін, сол кездегі лирикалық поэзияның мәтіндерін де қолданды. Бұл пайдаланулар халық сахнасында фарстық өңдеуге ұшырап, стилистикалық және идеологиялық бірыңғай, тұтас қойылымға айналды.

Комедия дель артенің суырып салмалық (импровизация) спектакльдерінің негізі болашақ әрекеттің қысқаша сюжеттік схемасы бар сценарийлерден тұрды. Осы нұсқауларды негізге ала отырып, актерлер өздері спектакль кезінде қызықты, қисынды ойлап айтылған диалогтар мен тұтас әрекет құрды. Сценарийлердің көбі комедиялық болды, бірақ кей кездерде пасторальдық сценарийлерді, тіпті трагедиялық сюжеттерді кездестіруге болатын.

XVII ғасырдан бастап сценарийлер жинағы жариялана бастады. Дель арте комедиясының труппалар саны барған сайын өскендіктен әр ұжымға өзіне сценарий ойлап табу қиынға соқты. Бұндай жағдайларда репертуар басқа труппалардың сценарийлерімен толықтырылатын Жинақтардың авторы әрі құрастырушылары негізінен труппаның бас актерлері — **капокомиколар** болды. Ең танымал жинақтарды Ф.Скала (1611) мен Б.Локателли (1622) құрастырған.

Рольдерінің мәтінін суырып салмалықпен орындаған дель арте комедиясының актерлері әр уақытта қарқынды шығармашылық жағдайда болуға міндетті болды;

бұл актерлік шығармашылықтың кәсібилігінің ең басты міндеті болды. Өз бетімен жұмыс істеген актер өз бейнесінің жасаушысы болып, өмірден байқағандары мен кітаптардан алған көптеген материалдарға ие болып, әрқашан да өз маскасының атынан өзгеше және талқыр сөйлеп әрі әрекет жасауға тиіс болды.

Қойылым әрекетінің қозғаушы күші – суырыпсалу қабілеті орындаушылардың үйлесімділігін талап етті. Актерге диалогты еркін меңгеру үшін әріптесінің сөз талқыш қасиетін мұқият қадағалап, оның тосыннан туған сездерін іліп алып жалғайтын стимул іздестіру керек болды. Сахналық шығармашылықтың ең басты заңдылықтарының бірі – әріптеспен үзілмейтін байланыс, бүгінгі тілмен айтқанда, актерлік еңердегі **қатынас принципі** қалыптасты.

Бірақ дель арте комедиясындағы суырып салу өнері тек ауызша мәтін жасаумен шектелмеді. Бұл тәсіл спектакльдің әр түрлі буффонадалар – лаццида (Лацци – лаццо сөзінің көпше түрі, тікелей аударғанда «әрекет» дегенді білдіреді. Театрда көбінесе бір немесе екі Дзанидидің орындауындағы сюжетпен байланыспаған буффонадалық трюк) көрініс тапқан әрекеттік, пантомималық жағы да болды. Егер сценарий логиканы, әрекеттің сюжеттік схемасын айқындаса, ал импровизация сахналық ойынның тәсілі болса, онда мазмұнның өзі дель арте комедиясының спектакльдеріндегі идеологиялық және тақырыптық негізі осы театрдың типтік маскаларында айқын көрініс тапты. Карнавалдардан бастау алған маскалар тек ойындық мағына алмай, сонымен қатар бейненің типтік, әлеуметтік мінезін ашып отырды.

Актерлердің көпшілігі маскамен ойнады. Сатиралық бағытта қойылған спектакльдерде өмірдің мәнді мәселелеріне көңіл аударды. Мұндай спектакльдер актерлердің көрермен-көпшілікпен емин-еркін қарым-қатынас жасап отыруына құрылды, әрі жарқын реалистік бояуға, буффонада, гипербола, гротескіге құрылған өткір сатираға, нәрлі юморға, динамика мен музыкаға, ән мен биге толы болды және оларда халық диалектілерін (сөйлеу ерекшеліктері) кең пайдаланылды. Өзіне өзі тапсырылған актер өзіндік бейнені жасаушы болды және өз маскасының атынан талқыр әрі үйлесімді сөйлеу үшін өмір көріністері мен кітаптардан алынған үлкен материалға сүйенді. Диалогты қарапайым түрде жүргізу үшін әріптесінің импровизациясын бар назарымен байқап тұруы керек. Өйткені ол әріптесінің әңгімесін іліп әкетіп, сахна екпінін бұзбауы шарт. Фарстық ойын-сауықтар сияқты бұлар да қалың көрермендерге арналып, көбіне алаңдарда, ағаштан тұрғызылған сахналарда көрсетіліп отырды.

Комедия дель артенің барлық маскалары үш топқа бөлінеді.

Бірінші топ – дель арте комедиясының оптимистік пафосын, сатиралық күшін және оның әрекетінің динамикасын анықтайтын **үй қызметшілерінің халықтық-комедиялық маскалары**. Бұл маскаларға бірінші мен екінші Дзанини, Бригелла, Арлекин және Серветта жатады. Осы үй қызметшілері импровизациялық спектакльдердің жаны деуге болады: бәрін күлдіріп, ылғи да интригаларды ойлап табатын өнертапқыш Бригелла, балалық істеуге бейім, ақкөңіл және көріксіз Арлекин, жігерлі, өткір тілді Серветта.

Екінші топты **мырзалардың маскалары** құрды. Дель артенің әрқашанғы сатира объектісі ақылсыз, қомағай және гашық болғыш көпес-венециандық Панталоне, мақтаншақ және қорқақ испандық Капитан, жалған білімді, топас әрі мылжың Доктор болды. Бұлардың барлығы буффонды мінез-құлыққа ие және қу үй қызметшілерінің жарамсыз істерінің құрбандары болып отырды.

Дель арте комедиясының поэтикалық жағын **әашықтардың** идеалдық бейнелері ашты. Бұлар маскалардың үшінші тобын құрғанымен, актерлер масканың өзін кимеді. Бірақ типтік, ерекшеленбейтін мінездер бұл кейіпкерлерді де күлдіргі

сөріктері секілді маска қатарына жатқызды. Импровизациялық спектакльдерге ғашықтар ренессанс дәуірінің өмірге деген ынтықтығын көрсетті. Жас ғашықтардың бақытты махаббат үшін күрестері сахналық әрекеттің негізін құрады.

Дель арте комедиясына ескі өмір тәртібі мен жас күштің арасындағы конфликт тән. Жас ғашықтар әртүрлі таптық және дүние-мүлкілік бөгеттерге тап болады, бірақ жеңіс әрқашанда ғашықтар мен олардың үй қызметшілерінде қалады. Көпес Пантолоне, ақсүйек Капитан мен жалған оқымысты Доктордың іс-әрекеттері дель-арте комедиясының сын садағына әрдайым ұшырып отырды. Лирикалық махаббат кейіпкерлері маскалы қызметшілермен (Бригелла, Пульчинелла, Арлекин, Коломбина т.б.) бірге ұнамды бейнелер қатарында саналған.

Бұл жанрдың халықтығы тек сатирасымен және демократиялық күштердің жеңісімен айқындалған жоқ. Дель арте комедиясы тілі жағынан да халыққа түсінікті болды. Әр кейіпкер өз қаласының диалектісімен сөйледі: Пантолоне – венециалық (солай Венецияда банкротқа ұшыраған көпестерді күлкіге айналдырған), Доктор – болондық (ғылыми Болоньяда өзінің бұрыңғы дәрежесінен түсіп қалған заңгерлерге күлетін), Капитан неаполитандық диалектінде сөйлеген (Италияның оңтүстік жерлерін иемденіп отырған испан жауынгерлерін келеке ететін), ал қызметшілердің бергамдық диалектілері олардың көбінесе өздерін асырау үшін басқа қалаларға кетуге мәжбүр болған «аш шаруалар» шығатын Бергамо ауданын нұсқап отырды. Дель арте комедиясындағы лирикалық жұп тосқан тілінде сырласты. Ғашықтардың поэзия тілі – әдеби италиян тілі болып есептелді.

Әр кейіпкер өз маскасына тән театрлық костюм киді. Дзанни шаруалардың ақ жейдесі мен белбеуі бар кең ақ шалбар киді. Бригелланың жейдесі малайлар киіміне ұқсас тігілсе, Арлекиннің жейдесі оның кедейлігін көрсететіндей жамаулардан көрінбейтін. Бірақ бірте-бірте үй қызметшілерінің киім-кешегі өзгертілді, шаруа негізінен алыстап шартты және сыпайы түрге түсті.

Капитанда испан үлгісіндегі жартылай әскери костюм және міндетті түрде шлагасы болды, ол оны әрқашанда дұрыс суыра алмай дал болатын. Пантолоне қызыл шалбар, қызыл кеудеше, ақ шұлық пен қара плащ киіп жүрді. Доктор ақ жабомен (қатпарланған ақ жаға) безендірілген біріңғай қара түсті киім мен кең жиекті қалпақ киді. Ғашықтар ең соңғы сәнмен киініп шыққан.

Актерлер өзінің бүкіл сахналық өмірінде бір ғана масканы ойнады. Сондықтан да дель арте комедиясының труппасында үй қызметшісі немесе ғашықтар маскасының техникасын керемет көрсететін егде актерлерді және күлдіргі шалдардың рольдеріндегі жас актерлерді кездестіруге болады. Дель арте комедиясының даңқты шеберлері Джан Ганасса, Никколо Барбьери – Дзанни, Франческо Андреини – Капитан маскаларын жасаушылар. Бүкіл Еуропаға ағайынды Мартинелли, Тиберио Фиорилли, Доменико Бьянколлели және лирикалық кейіпкерді жасаушы атақты Изабелла Андреинидің аттары танымал болды.

Дель арте комедияларының спектакльдері жарқындығымен, динамикалылығымен ерекшеленді. Онда сөз, би, ән, трюк бірге қосылып өмір сүрді. Дель арте комедиясын жасаушылардың тілінде *l'anima allegra* («көңілді жан») деп аталатын эмоционалды жағдайға жеткізетін оптимистік үндестік негізін құрал, ойынның барлық құрамдас бөліктері бір мақсатқа бағындырылды.

Қойылымның сыртқы керемделуі өте қарапайым және ықшамды болды: сахна екі жағында үйлер орналасқан (жеңіл архитектуралық құрылыстар) көшені суреттеді: терезелер мен үйлердің балкондары қосымша әрекет орны қызметін атқарды. Декорациялар спектакль кезінде ауысқан жоқ. Екінші планда орналасқан үйлер перспективалы алыстау әсерімен салынды.

Импровизациялық комедияның сахнасында театрдың ең басты заңы – әрекеттің үзілмес тіні сақталды. Осында тұтас спектакль құрылды, ұжымның шығармашылығы (ансамбль) секілді сахналық ойынның нормалары бекіді және ең маңыздысы, ойын көрсетуші актердің шығармашылық белсенділігі қалыптасты. Актерлердің көшпелі труппалары ылғи да өкімет басшылары мен діни адамдардың құдалауына ұшырағандықтан Италиядан басқа елдерге жиі шығып тұрды. XVI ғасырдың соңында дель арте комедиясының сауыққойлары Франция, Австралия, Испания, Англия т.б. елдерді аралап ойын көрсетеді. Олардың шығармашылығы осы елдердегі ұлттық комедиялық драматургия мен сахналық өнердің қалыптасуына әсерін тигізді. Дель арте комедиясының Мольер драматургиясына ықпалы болғаны көрінеді.

Итальян актерлерінің Париждегі гастролінің нәтижесінде «Комеди Итальян» театры қалыптасады. Бірақ XVII ғасырда актер-импровизаторлардың ойыны сахна өнерінің ары қарай дамуына кедергі жасады. Бұл уақытта бай ренессанс драматургиясы қалыптасқан еді. Әдеби мәтіннен бас тарту және қалыпты масканың сақталуы бұл оның психологиялық тереңдеген әрі жеке дараланған бейнелері бар драматургияның талаптарына қарсы келді. Бір уақытта маска мен суырып салу өнерінің өзі де құлдырай бастады. Итальян өмірінен қол үзіп, көбіне сарай ортасымен байланысты болған дель арте комедиясы шетелде өзінің халықтық қасиетінен айырылып, ақсүйектік қасиетке ие бола бастады. XVII ғасырдың ортасында Италияның өзінде де құлдырап кетті. Феодалдық-католиктік реакцияның ықпалымен халық театрының қойылымдарынан оның мағыналы мазмұны жоғалды, әлеуметтік сатирасы төмендеді, буффонада өзіндік мәнді мағынаға ие болды.

## II тарау ҚАЙТА ӨРЛЕУ ДӘУІРІНДЕГІ ИСПАНИЯ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Италияға қарағанда ренессанс заманы Испанияда кешірек, тек XV ғасырдың соңында басталды. Бірақ Испанияның қайта өрлеу театры бірінші болып сахнасына гуманистік идеяларды көтерген қаһарманды шығарды.

Қайта өрлеу дәуірінің испан театры халықтың бай батырлық рухымен және халық поэзиясының дәстүрлерімен тығыз байланыста болды. Ұлттық классикалық драманың негізін қалаған Сервантес, Лопе де Вега және Кальдерон шығармаларында Испания өмірінің әр алуандығы: бостандық үшін эпикалық күресі де, ұлт ретінде қалыптасуы да және оның жаңа тарихының қайшылықтары да көрініс тапты.

Испания басқа жерлік басқыншылармен – Иберрийск (Пиреней) түбегінде VIII ғасырда орналасқан маврлармен көп ғасырлық күрес жүргізіп өз тәуелсіздігіне жеткен ел. Тек 1492 жылы аяқталған Реконкист («Соғысты аяқтау») деп аталған бұл азаттық соғыс испандықтардың ұлттық мінез-құлығына әсерін тигізді.

Испан шаруасы, шындығына келгенде, еш уақытта басыбайлы шаруа болған емес. Шаруалар одақтарға бірігіп билік өз қолдарында болған қауымдар құрды. Маврлардан жерлерін қорғау жолында өз бостандықтарына қол жеткізді. Реконкист барысында маврларды жеңгеннен кейін қалалар да бостандығын алып, тәуелсіз



бола бастады. Испандықтардың жеңісінің нәтижесінде бірыңғай ұлт қалыптасып, тұтас корольдық құрылды. Бұл Испанияда Кастилия мен Арагона сынды негізгі екі облыстарының бірігуі 1469 жылы Изабелла Кастильская мен Фердинанд Арагонскийдің некелесуіне байланысты болды.

Бастапқы кезеңде корольдық өкімет бүліншілік феодалдарға қарсы тұра алатын қала тұрғындары және село шаруаларымен одақтас болды. Бірақ грандтар корольдік саясаттан жеңілген соң, испан абсолютизмі ақсүйектік сипатты иеленді. Наразылықты байқаған корольдік өкімет негізгі соққыны бұрынғы одақтасына бағыттады. Енді бостандықтарын селодағы шаруалар да жоғалта бастады, ал олардың иелері – феодалдар, өздерінің байырғы құдіретін қалпына келтіруге ұмтылды. XV ғасырдың ортасында Испанияда мырзалардың зорлық-зомбылығына және корольдің жалдамшыларына қарсы бағытталған көптеген шаруалар және қалалық көтерілістер жандана түсті.

Корольдік өкіметтің жеңісі Испанияны бірінші үлкен орталықтандырылған мемлекет дәрежесіне әкелді. Көптеген әскери-теңіз экспедициялары нәтижесінде испан тәжі жаңа ашылған Америка континентінің байтақ жерлерін иеленді. Христофор Колумб Американы ашқаннан кейін (1492) басқа саяхаттар да жасалды. Олардың ішіндегі ең даңқтылары – 1496 жылғы Васко да Гаманың Үндістанға жол ашуы және 1519 жылғы Магелланның дүниежүзілік саяхаты.

Испан иеліктері еуропалық аумақтарда да кеңейе түсті. Фердинанд пен Изабелланың немересі – I Карл испан тағының мұрагері және герман императоры V Карл есімін иеленіп көптеген еуропалық жерлердің иесіне айналды. Сонымен қатар, Испания Оңтүстік Италия облыстарын да (Неопалитандық корольдік) жаулап алды. Жаңа жерлерді басып алудың нәтижесінде испандықтардың қазынасы байып, қаруының даңқы бүкіл әлемге жайылды. Реконкистаның жеңіспен аяқталуы және испан иеліктерінің Пириней түбегінен ары қарай кеңеюінің арқасында халық көзқарасына рыцарлық және христиандық идеологиямен байланысқан ұлттық рух көтерілді. Адамның қоғамдық және адамгершілік мінез-құлықтарының критеріі ретінде намыс заңдарын міндетті түрде сақтау алдыңғы қатарға шықты.

Гуманизм ғасырлар бойы қалыптасқан рыцарлық намысты жоққа шығарған жоқ, бірақ оны жаңа мазмұнмен толықтырды. Атақты сері немесе қарапайым селода тұратын шаруа болсын гуманизм позицияларынан «намыс адамы» деп бір идеалды көзқарастан бағаланды. Сондықтан да, испан драмаларында төменгі таптан шыққан қаһарман өзінің намысын түсіріп алған ақсүйектің алдында моральды жеңіске жетіп тұрған жайлар жиі кездесті.

Испан театрының гүлдену кезеңі – Лопе де Вега шығармашылығында – ар мен намыс идеясы адамның жалпы адамгершілік тұрғысынан бағаланса; реакцияның күшейіп, гуманистік өнердің тоқырау жылдары – Кальдерон драмаларында ар мен намыс идеясы қатаң, аскеттік реңкке боялса да, өзінің өнегелік және қоғамдық идеалын сақтап қалуға тырысты.

## Ертедегі испан драмасы

Испанияның қайта өрлеу заманының театры халықтық негізге ие болды. Өзінің қайнар көзінде ол алаңдық фарс ойындарымен байланысып, ал дамуының жетілген кезеңі – Реконкистаның қаһарлы ғасырында дүниеге келген ұлттық поэзияның ең жоғарғы жетістіктерін көрсетті.

Өзінің гуманистік кезеңін испан театры тәжірибелі итальян бауырластарынан алды. Осындай пасторальдық пьеса-эклогтар жазған бірінші испан драматургтері **Хуан дель Энсина (1469 – 1534)** және итальяндық «оқу комедиясы» тәжірибесі бойынша жазған **Торрес Наарро (1531 жылы қайтыс болған)** болды.

Бірақ өзінің ерте кезінен-ақ испан драмасы ұлттық өзгешелігімен, өзіндік өмірлік айқындылығымен және халықтығымен ерекшеленді. Дәл осылай, Энсинаның эклогтарында стилизацияланған желілер мен таңдаулы поэзиясы арқылы Кастиль шаруасының тұрмысы, өндері мен билері айқын көрінсе, Наарро пьесаларында драманың өмірмен жақындасу тенденциясы байқалады.

Наарро испан театры үшін барлық жанрлардың бірыңғай атын анықтады. Ол – комедия. Оның анықтамасына сәйкес «комедия – аяғында тамаша бітетін, кейіпкерлер арқылы жеткізілетін шебер әрі тапқыш үйлестіру арқылы ойлап табылған жайдары оқиға». Сайып келгенде, трагедия мен комедияны дәстүрлі қарама-қарсы қойып салыстырудан бас тартып, бір пьесаға «тамаша» (яғни, қаһармандық) әрекетті де және сатираны да кірпізуге мүмкіндік туды. Сонымен қатар, барлық коллизиялар жақсы аяқталу керек деген талап қойылды.

Наарро комедияны екіге бөлуге ұсыныс жасады: өмірлік бақылаулармен байланысты (*comedias a noticia*) және драматургтің поэтикалық елесінен (*comedias a fantasia*) туған деп. Наарро өз пьесаларын екі үлгіде де жазды. Әсіресе, оның бірінші үлгіде, яғни өзінің өмірден алған әсерімен жазылған комедиялары қызықты. Мәселен, «Жалшылар үйі» және «Солдатсымақтар».

«Солдатсымақтар» сатиралық комедиясы испан әскеріне қарсы бағытталған. Онда әскери адамдардан халықтың арамтамақтары болып кеткен солдаттар бейнеленген. Наарро сахнаға әскерлердің бұзықтықтары мен ұрлықтарына басында шағымданған, ал соңында мұқтаждықтан әскерге өздері де баруға мәжбүр болған Хуан мен Педро атты селолық екі шаруаны шығарған. Комедия ортасында шаруаларды солдатқа жазып жүрген Капитан мен Старшина. Басында Старшина өзінің кәсібин «соғыс – өте пайдалы іс, ең нашары қазір өте азғана соғыстар болып жатыр» деп мақтап, әрқашанда солдаттарға көп жұмыс беретін марқұм герцог Чезарь Борджани есіне түсіреді. Одан кейін жиналған шаруалардың алдына Капитан шығып сөз сөйлейді. Жауынгерлік айбын мен намыс туралы бір-екі ауыз сөзден кейін ашық түрде полкқа жазылғандар тіпті шіркеуге ұрлыққа түсе алатындығын айтады. Шаруалармен бірге соғысқа баруға монах та жазылады, алайда барлығы бірге трактирге монахтың киімі – рясаны сатып, ақшасын ішуге кетеді...

Испан комедиясының шығармашылық принциптерін бірінші болып қалыптастырған Торрес Наарро болса да, ұлттық сахналық өнердің басында ол тұрған жоқ. Бұндағы себеп тек қана сыртқы жағдайларда емес (Наарро комедияларында еркіндік көп болғандықтан қасиетті инквизициямен тиым салынған кітаптардың тізіміне қосылған болатын). Наарро драмалық шығармашылықтың дұрыс принциптерін тапқанымен, көбінесе басқа елде, Италияда тұрғандықтан испан комедиясының өзіндік нағыз үлгілерінің жасай алмады.

Испан ұлттық театрының ру басы, туған халқы мен театр өнеріне бар жанымен берілген адам **Лопе де Руэда (1510—1565)** болды. Кейін Лопе де Вега осы қарапайым кезбе актердің шығармашылығы туралы: «комедия Руэдадан басталады» деп айтып кетеді.

Актер әрі **аутор** (*Аутор* (автор) деп труппаның директорын атаған, себебі ол әрі труппаның жетекшісі, әрі пьесаның авторы болды) Лопе де Руэда труппасы аутордың әйелі Марианнамен бірге алты адамды құрап жиырма жылдан артық (1544—1565) испан провинцияларын кезіп жүрді. Актерлер Кордовада, Валенсияда, Севилья және

Сеговияда болды. Оларды жас кезінде Сервантес көріпті. «Дон Кихоттың» авторы «ойының өткірлігімен және сахнадағы ойынымен танымал ұлы Лопе де Руэданың ойындарын» еске түсіреді; ол «пасторальдық поэзияның таң қалдырарлық үлгілерін қалдырды – бұл жағынан одан осы уақытқа дейін әлі ешкім асып түспеді» деген. Лопе де Руэданың пьесалары туралы айта келе, Сервантес. «Комедиялары эклог түрінде жазылған екі немесе үш бақташылар арасындағы диалогтарды құрайды. Оларды бірде негр қызы, бірде айлакер, бірде ақымақ, бірде бискайлық туралы екі немесе үш интермедиялармен бастайтын. Осы төрт кейіпкерді, басқалары секілді Лопе өте нанымды және керемет суреттеп беретін» деген.

Сервантестің сөздеріне қарағанда, Лопе де Руэда бір уақытта пастораль өнерін жетік білетін білімді ақын, тұрмыстық интермедиялардың авторы және тамаша актер ретінде де көрінді. Ол – он саусағынан өнері тамған, нәше түрлі сюжет пен тақырыпты әр жерден: көне эклогтардан да, италяяң комедияларынан да, испан новеллаларынан да таба білетін ісмер, яғни кезбе труппаның кәдімгі ауторы болды. Бірақ Лопе де Руэданың дарындылығының ерекшелігі осы «дұрыс» (Қайта өрлеу дәуірінде «дұрыс» пьесалар деп Аристотель, Гораційлар шығарған сахналық өнердің заңдылықтарына сәйкес жазылған пьесаларды айтқан) пьесаларында ашылған жоқ. Драматургқа «испан комедиясының әкесі» даққын шолақ пьесалары — пасос әкелді. Оларға қоршаған адамдардың әдеттері, әңгімелері, құмарлықтары мен қыңырлықтары суреттелген өткір әңгімелері енген. Пасос арасындағы әсіресе қызықтысы «Зәйтүн ағашы» мен «Хауха елі».

Руэданың көптеген комедияларына қарағанда «Зәйтүн ағашында» адамдардың мінез-құлқытары өте айқын көрсетілген: ақкөңіл шал Торувии шаруа, оның қазымыр жұбайы Агеда, олардың аңқау қызы Менсигела және ақылды көршісі Алоха. Сюжет мінездердің өзінен шебер құрылған. Торувии енді ғана зәйтүн ағаштарын отырғызды, ал әйелі тұра қалып бұл ағаш қандай пайда әкелетінін, алғашқы өнімін базарға апарғанда қанша кіріс болатынын санап бастайды. Ақкөңіл Торувии болса, оның өте жоғары бағаға сатайын деп отырғанын айтады. Осыған байланысты үлкен дау басталады. Тек көршілері Алоха жұбайларға әлі жоқ зәйтүннің өнімін санап тұрғанын айтып ұрысты тоқтатады.

«Хауха елі» пасосында екі аш-жалаңаш алаяқтар түрмеге жеңгетайлық үшін отырғызылған әйеліне тамақ апара жатқан Мендруго атты шаруамен кездеседі. Мендругоның назарын тамақтан аудару үшін олар Хауха атты сиқырлы ел туралы айта бастайды: «Керемет ел онда адамдарға ұйықтағандары үшін ақша төлейді. Онда адамдарды жұмыс істегені үшін соғады». Ақкөңіл шаруа мәз, оған бұндай тамашалар туралы тағы айта түссе екен! Сөйтіп бірінші алаяқ өтірігін айтып отырған кезде, екіншісі шаруаның тамағын жеп жатады, сосын орындарымен алмасады. Және дәл осылай бірнеше рет жасайды. Ғажайып елдегі молшылық суреттері барған сайын тамаша бола береді: онда ұзындығы үш жүз адымдық істіктерде тауықтар, қораздар, құрлар, қояндар, қарабауырлар қуырылады, тосаппен, марципанмен, кампиттермен жәшіктер тұрады... Мүлдем есі кеткен шаруа айқайлап жібереді: «Бұның бәрі маған көріне бастады, мен оларды жұтып жатқандаймын... Созыңқырап сөйлеңіздерші, мырза...».

Әдемі түстен ояну қатал болады: ұрылар қашып кетті, ал аңқау шаруа өзінің бос ыдысын құшақтап қалады. Ол полицияға арыз жазамын деп жиналады да, өзін-өзі тоқтатып, назарын көрермендерге аударады: «Бірақ, мен біріншіден сіздерге маған тапсырылғанды айтуды қалаймын» деп үлкен комедияның алдындағы дәстүрлі комедиялық монологын айта жөнеледі.

Осындай қарапайым ғана фарстық сюжеттің түбінде айқын сатиралық мән



жатты: «Хуаха елі» дегеннің астарында Оңтүстік Америка жерлері айтылды, сол жаққа ертегідегідей байлықтарды табу үмітімен аш испан шаруалары ағылып кетіп жатты және бос ыдысымен қалған Мендруго секілді соңғы тиын-тебендерін тауысып қайтып келгендер де аз болған жоқ.

Лопе де Руэданың қарапайым халықтық үлгілері арасында испан театрының сүйікті кейіпкеріне айналған **bobo** («ақымақ») да болды. Сонымен бірге Руэдаға «негр қызы», «жеңгетай», «қуақы», «бискай шаруасы» маскалары да дәстүрлі. Бұл танымал кейіпкерлер Руэдаға күнделікті болмыс тіршілігінің әсерінен бірінші комедиялық театрлық типтерді жасауға көмектескен көрші итальян туысқандарының ықпалы болуы да мүмкін. Лопе де Руэда испан театрына үлкен қызмет көрсетті: өмірлік тақырыптарды драмалық шығармашылықтың негізі ретінде тәжірибеде бекітті, өз пьесаларында тірі психологиялық бейнелер мен халықтың тіл байлығын қолданып және ең негізгісі, театр өнерін халыққа жақындатты.

Осы ұлттық испан театрының бастаушысы нағыз алаң актері болды. «Осы атақты испандық тұрған уақытта, тігілген шолақ тондардан, төрт сақал мен париктардан және төрт қойшының таяғынан тұрған барлық театрлық мүлік бір-ақ қапқа сыйып кететін... Төрт орындықтың үстіне төрт немесе алты тақтайлар төселген және жерден сәл ғана көтеріліп тұрған сахна... Актерлердің кину бөлмесін бөлу үшін және ешқандай сүйемелдеусіз бір ескі романсты айтып тұратын хорды жасыру үшін қолданылған, екі арқанға ілінген ескі көрпе декорация болды», — деп Сервантес еске түсіреді.

## Ерте кезеңдегі сахналық өнер

Лопе де Руэданың труппасы жалғыз емес-тін. Сол кездегі замандастардың айтуынша, Испанияда жаяу да, арбамен де ел кезген актерлер өте көп болатын. Мұнда бірнеше рольді бірден орындайтын жалғыз актерлер де, кішкентай пьесаларды орындайтын күлдіргі дуэттер мен триолар да; сонымен қатар репертуарларында комедия, пастораль тіпті діни пьеса – аутолары да бар 10 – 12 адамнан тұратын үлкен ұжымдар да кездесті. Осындай труппалардың бірін саяхаттап жүрген Дон Кихот кездестірген. Аутоның орындаушылары қойылымнан кейін костюмдерін де шешпей, беттеріндегі гримдерін де сұртпей басқа деревняға бара жатқан. Олардың арасында Ібіліс, Өлім, Пайғамбар, Император, Купидон және діни қойылымның басқа кейіпкерлері де болды. Дон Кихот басында о дүниеден келген адамдар ма деп шошып кетіп, бірақ алдындағылар актер екендігін білгеннен кейін өте жақсы қабылдайды.

Көшпелі труппамен қоштасқан жиһанкез рыцарь және оның атқосшысы актерлар туралы неше түрлі ойларын айтады. Бұл айтқандарынан Сервантестің өзінің ойларын да айқын көруге болады. Санчо Пансо актерлардың барлығы «көңілді әрі қызықты» және «оларға барлығы әрдайым көмек беруге дайын» екендігін айтады. Қызметшісінің сөздерін Дон Кихот құптай келе: «Мен сенің комедияны, ал соның ішінде оны орындағандарды да, оны құрастырғандарды да бағалап және жақсы көргенімді тілеймін. Өйткені олардың барлығы мемлекетке үлкен пайда әкеліп отыр: олар әрдайым адамзаттың істерін көрсетіп отыратын айнаны бізге ұсынады және біздің қандай екенімізді және қандай болу керектігімізді комедия мен комедианттардан артық әрі анық ешкім көрсете алмайды» дейді.

Сервантестің кейіпкерлерінің аузына салған театр роліне деген жоғарғы баға



испан халқының барлығының театр ойын-сауығына деген махаббатты көрсетеді. Халық бар жан-тәнімен ойын-сауықты жақсы көрді. Қараңғы католиктік елде тіршіліктің қуаныштарын ашық түрде көрсететін сахна ғана болды. Тек театр қойылымдарында ғана қайыршылықтан шаршап, инквизициядан қорыққан халық өздерінің өмірлік күшін барынша сезіне алды.

Актерлік труппалар Севилья, Валенсия, Сарагосса, Вальядолида, Саламанка, Кордова, Толедо театрларында ойнады. Ал 1560 жылы астана болғаннан кейін Мадридтің актерлардан көзі ашылмады.

Мадридте театр ойындарын ұйымдастыру екі дини туыстықтың қолында болды – «Қасиетті құмарлықтардың туыстығы» (1505 жылы қалыптасқан) және «Қайғырған Құдай-ана туыстығы» (1567 жылы ақалыптасқан), оларда қоңақ үй аулаларын алуға және оларды актерлік труппаларға тапсыруға монополиялық құқықтары болды. Қоңақ үйлік аула – **корраль** (*corral* сөзінен («артқы аула») көпшілік испан театрларының аты пайда болды — **корральдар**) сахналық қойылымдар үшін жасалды. Бұл төрт жағынан өкі немесе үш қабатты үйлермен қоршапған кең аула. Бір жағында сахна орналасты, ал терезелер мен үйлердің балкондары лжалардың қызметін атқарды. Ғимаратқа жанастыра салынған орындық өзінше амфитеатр құрады. Дәл сахнаның алдында ақсүйектер мен даңқты адамдарға арналған орындықтар орналасқан, ал оның артындағы үлкен кеңістікті **патио** – спектакльді тұрып қарайтын қарапайым халықтық көрермендер жиыны толтырды. Арнайы әйелдерге арналған лжалар да болды (оларды «кастриоля» деп атаған). Залдағы тәртіпті бақылап отыратын атақты адамдар мен алькальдтар сахнаның екі жақ бүйірінде орналасты; осы жерде музыканттар да отырды.

Негізгі әрекет кең просцениумда өтті. Артқы сахна просцениумнан шымылдықыпен бөлінді; бұнда орындалатын эпизодтар ішкі бөлмелерде өтіп жатқандай қабылданды. Сонымен қатар, кішкентай жоғарғы сахна да болды (балкон түрінде). Ол спектакльде мұнара, тау немесе терезе қызметін атқарды. Әрекеттің жүріп жатқан жерінің орны өзгергендігі тек кейіпкердің сөзі арқылы ғана білінді. Декорацияда (задник) көше, орман немесе бөлме бейнеледі; сахнада бір-екі жиһаз немесе жалғыз ағаш орналасқан. Осындай реkvизит арқылы көрермендер әрекеттің жабық бөлмеде немесе табиғат аясында өтіп жатқанын түсінді. Сахналық техника әлі дұрыс дамымаған еді. Ең күшті машиналары «ұшу үшін және бұлғтарды» бейнелеуге арналған.

Сахнаның жұтаң көркемделуі халықты абыржытпады. Залға кіргеннен көрермендер оқиғалардың құйындай шапшандығына тап болатын романтикалық коллизиялар, трагедиялық тартыстар, тартымды билер, өткір әзілдер, сүйіскен жандардың сөздері, жекпе-жектер, ауысып киінулер, алдаулар, кастаньеттердің дыбыстары, көтеріңкі дауыстар және қарқылдаған күлкі – осының бәрі екі-үш сағаттың ішінде көрермендердің алдынан сыныптай сырғып өте шықты.

Спектакль әдетте әнмен басталды: актер мен актриса гитарамен сахнаға шығып әйгілі халық әндерін орындады. Бұдан кейін аутор немесе сүйікті актер шығып **лао** – алғы сөз (пролог) айтады, онда кейде ойналатын пьеса, оның авторы мен орындаушылары, кейде – көрермендер, қалалық өкімет немесе жергілікті әйелдер мақталатын. Лоа көбінесе драматург пен актерлердің өнерін көрермендердің жақсы қабылауы туралы өтінішпен аяқталды. Уақыт өте лоа диалогтер түріне ие болды және қызықты буффонадалармен толықтырылды. Ежелгі гистриондар (хугларлардың) рухындағы әзіл-оспақтар төгілді. Айтылатын әзілдердің бәрі бір мақсатқа сүйенді: патиода күлкі шақыру үшін және актерлердің сөзін тынымсыз халыққа тыңдату үшін. Лоадан кейін өзінің пьесасына алғысөз ретінде жазылған автордың кіріспесі

болды. Содан соң бірінші хорнада басталады. **Хорнада** (нақты аудармада «күн») – испан комедияларындағы акті. Ол міндетті түрде махаббат желісімен, неше түрлі шатасулармен және киім ауыстырулармен өтетін. Ашына амплуасындағы актер өз монологын бітіріп, үлгерместен сахнаға комедиялық кейіпкерлер жүгіріп шығып күлкілі интермедия ойналады. Кейде оны бір кейіпкер – комедиялық үй қызметшісі – **грасьосо** орындады. Актерлардан кейін сахнада қалған ол неше түрлі дауыстарды келтіріп, қыз-келіншектерді ложаларына одан да әрі тығылуға мәжбүр ететін, ал қарапайым халықты күлкіге кенелтетін дәреке әзілдерін тығлте береді.

Грасьосо кеткеннен кейін екінші хорнада басталады. Мұнда кейіпкерлердің қарым-қатынастары мүлдем шатасқан, көрермендердің құмарлығы мен қызығушылығында шек жоқ және ешкім күні бұрын қойылымның қалай аяқталатынын болжап біле алмайды. Бірақ бұл туралы ойлауға уақыт жоқ, себебі екінші хорнада да аяқталып сахнаға дүрсілмен, айғай-шуммен, әндермен, кастаньет дауысымен, оркестрдің ойнауымен билеген актерлер жүгіріп шығады. Сөйтіп **биле** – би мен жайдары шумақтарға толы интермедия басталады.

Лопе де Вега: «Испандықтар комедиялардың сайнетке (**сайнет** - өлеңдер мен билері бар комедиялық сахналар), байлеге және биге толы болғанын қалайды» – деп айтқан. Өзі комедияларында «би мен ән орындалады» деген ремаркаларды жиі қолданды. Ең сүйікті билер чакона, эскарраман, сегедилья және сарабанда болды. Көрермен мен сыншылардың бірі сарабанданы былай суреттейді: «Батыл қыз қолына кастаньеттер алып, әдемі аяқтарымен бір ырғақта соғады; жігіт бубенде ойнайды; оның аспапты әр соққаннынан әуен шығарған қоңыраулар дауысы қызды секіруге шақырғандай; әдемі де ырғақты қимылдармен орындарымен ауысып олар билей бастайды...».

Би біткеннен кейін актерлер жедел ырғақпен спектакль әрекетін аяқтайды. Барлық түсініксіз сәттер шешіліп, бір-бірін тапқан ғашықтар қосылып, той күні белгіленеді, енді өлең айтып, би билеуге болады. Сөйтіп комедия ақырында **мохугангу** — жалпыға бірдей масқалармен, шумақтармен және әзілдерге толы бимен аяқталады. Көрермендер әнге қосылып, **«Victoria!»** деп айқайлап, қолдарын барынша шапалақтайды.

Мадрид театрларының сахнасында тек махаббат туралы қызықты комедиялар жүрген жоқ. Қаһармандық пьесалар репертуардан әйгілі орын алды. «Дон Кихоттың» ұлы авторы халықтың бостандығы мен өжеттігін бейнелейтін «Алжир мінездері» мен «Нумансия» атты қаһармандық драмаларының табысын есіне түсіре отырып, бұл қойылымдардың «көрерменнің ду қол шапалағының астында» өткендігін жазды.

Қаһармандық репертуарда испан актерлері өз шығармашылығына деген әуестігін танытты. олардың оңтүстік темпераменті қызу декламацияны және жарқын билерді талап етті. Актерлер көрермендердің сезімдерін баурап алды. Көрермендер болса сахнада өтіп жатқан оқиғаға сенетіні соншалықты шындық пен ойын арасындағы шекараны жоғалтатын. «Егер актер сатқын адамды ойнаса, оған содан кейін ешкім ештеңе сатпайтын да, алыстан көре қалса бәрі тым-тырақай қашатын, ал ол жақсы адамды ойнаса оған тіпті қарызға ақша беріп, үйлеріне қонаққа шақыратын, сыйлықтар беретін» – деп Лопе де айтып кетті. Осындай көрермендердің алдында жалған немесе әлсіз ойнау да қауіпті болды. Актерлер монологты немесе мақамды жаман оқитын болса, залда отырғандар шірік апельсиндермен, қиярлармен атқылап, айғай-шу шығарып сахнадан қуатын. Бірақ көрермендерге бірдеңе ұнаса, олар айқайлап, ысқырып, шапалақтап өз қошаметтерін білдіретін.

Француз саяхатшысы мадам д'Онуа испан театрлары туралы: «Олар әрдайым плащ киеді, қылыш-қанжарларын асынады, саудаларын тоқтатады, өзін кавалермін

деп есептейтін көпестермен бірге қарапайым етікшілер мен қолөнершілер де келуді. Пьесаның жақсы-жамандығын да шешетін осылар. Қатарлардың өкі жағында түрегеліп тұрып бір оқтай атылуға дайын тұратын оларды «мушкетерлер» деп атайды. Осы мушкетерлер автордың тағдырын шешеді» деп жазды. Сөбөбі олар пьесаны жаман деп ысқырып немесе жақсы деп қол шапалақтайтын.

Испанияда театрға деген махаббат жалпыға бірдей болды. Қойылымдар күн сайын жүргеніне қарамастан, корральдар еш уақытта бос болмайтын. Кейбіреулері келе-келе тұрақты театрларға айналды (1608 жылы театрларға арналған өрежелер мен инструкциялар жарық көргеннен кейін «корраль» дудің орнына ресми түрде «театр» деп атау қабылданды).

Мұнда аса көрнекті драматург Лопе де Вегадың мектебі және Х. Руис де Алаконның, Тирсо де Молинаның пьесалары қойылып, қайта өрлеу дәуірінің гуманистік және демократиялық драматургиясын қалыптастырды. Испан комедияларының кейіпкерлері – арды бірінші қатарға шығаратын қатты мінезді адамдар. Жарқын да тапқыр интермедияларды, халықтық батырлығы туралы жоғары ойлы трагедиялық пландағы пьесаларды атақты жазушы Мигель Сервантес жазған XVII ғасырда ауто жанры дамыды. Ол шіркеу мейрамдары кезінде жылжымалы платформа-апаңдарда қойылып отырды. Испан театрының «алтын ғасырының» шыңында Лопе де Вега тұрды. Ол XVI ғасырдың аяғында Еуропа сахналарының арасында испан театрын бірінші орынға шығарған жаңа драматургия түрін қалыптастырды. Ал драматург Педро Кальдерон де ла Барка есімімен испан театрының «алтын ғасырының» кемелденген кезеңімен байланыстырылады. Кальдеронның философиялық трагедияларында адам тек өзін өзі ойламай, қатып қалған жүрегіне қарамай жоғары моральдық және патриоттық идеалдарға бара алатындығын көрсетті. XVII ғасырдың екінші жартысында феодалдық-католиктік әсердің қуғынына ұшыраған театр өнері төмендеп, труппалар саны кеміп кетті.

## СЕРВАНТЕС (1547 – 1616)

Испан театры әртүрлі жанрдағы пьесаларға бай болды. Мұнда халықтық батырлар туралы аңыздарының негізінде жазылған тарихи драмалар, Сенека рухындағы қанды трагедиялар, таңқаларлық шатасулардан тұратын романтикалық комедиялар мен ойдан шығарылған сюжеттерге құрылған пасторальдық туындылар қойылды. Қайсыбір драмалық туындыларды алсақ та олардан комедиялық түйіндеулер, күтпеген жерден туындаған трагедиялық бұрылыстар мен пасторальдық іс-әрекеттердің аяқталуын кездестіруге болады. Драматургия халықты сахнадағы іс-әрекетке құрылған материал ретінде қанағаттандырды, бірақ өзі толық әдеби туынды ретінде көріне алмады. Бір кездері көркемдік жағынан құнды пьесалар болғанымен, сахналық жағы әлсіз болды. Сондықтан да тек қана әуесқойлардың күшімен шағын орталарда ғана қойылды. Тәжірибе жүзінде театр өз ғасырының барлық талаптарын бейнелеп көрсетіп бере алмады.

Театр мықты таланттардың келуін күтті. Яғни адамдарды жаңа қырынан танытатын, ашық және күшті поэтикалық формадағы гуманистік идеалын паш ететін жаңа формалар қажет болды.

Жаңа драматургияның басында атақты «Дон Кихот» шығармасының авторы, данышпан **Мигель де Сервантес Сааведра (1547-1616)** тұрды. Сервантес



комедияны адам өмірінің айнасы болу керек деп есептей келе, мінездер мен ақиқаттың үлгі-өнегесін көрсетті және кейінгі драматургиядағы сюжеттердің бей-берекетсіздігін, жөнсіздігін ұнатпады.

Емшінің ұлы Сервантес жастайынан жоқтықты көрді. 1570 жылы ол корольдық флотқа жазылып біріккен испан-итальяндық күштің құрамында Лепанто жанында (1571) өткен атақты түріктермен болған соғысқа қатысты. Бұдан кейін ол бірнеше жыл Италияда өз отрядымен қалып, Испанияға қайтар жолында Алжир маврларының қолына түсіп, тұтқында төрт жылын өткізеді. 1580 жылы Сервантес тұтқыннан ақшамен шығарылып, отанына қайтып келгеннен кейін, нан табудың мақсатында салық жинаушы шенеуніктің жұмысын атқаруға мәжбүр болады. Өзі кедей, ол халықтың қайыршылығын көріп, тұрмыстың ауырлығын түсініп халыққа деген жанашырлығы тереңдей түседі.

Адамдардың ауыр тағдыры Сервантесті алжирлық тұтқында болған кездің өзінде ойландырған. Құлдықтың барлық азаптарын тартқан ол өзінің басынан өткендерді айтуға кіріседі. Оның бірінші пьесасы, тұтқыннан кейін жазылған «Алжирлық мінездер» (1580) болды. Бұл пьесаның желісі тұтқында жүргенде пайда болды. Пьесаның сюжеті ойдан шығарылғанымен, ондағы кейіпкерлер Сервантестің өмір сүрген ортасынан алынған. Мысалы, Сааведра атты кейіпкер құлдың өмірбаяны өмірден алынған.

Пьесаның сюжеті маврлық сұлтан Юзефтің қолына түскен ерлі-зайыпты екі ғашық Аурелио мен Сильвияның және сұлтанның әйелі Саарамен арадағы оқиғаға құрылған. Юзеф Сильвияға ғашық болса, сұлтанның әйелі Саара Аурелионың қыр соңынан қалмайды. Саараның қызметшісі мавр қызы Фатима қожайынының атынан жас жігітке ақша да, атақ та ұсынады, тіпті аяғында Аурелионы сиқырмен баурап алуға тырысады. Бірақ жігіттің христиандық беріктігі мен махаббатқа деген адалдығына алдында ешқандай сиқырдың күші жетпейді. Шайтандар Фатимаға жас испандыққа Кездейсоқтық пен Қажеттілікті жібер деп ақыл-кеңес береді. Осы аллегориялық кейіпкерлер арқылы Аурелионың ішіндегі күрес айқын көрсетілген: бірінші кейіпкер осындай басыңа түскен кездейсоқ бақытынан айырылмауға, ал екіншісі опасыздық қажеттіліктен туғандықтан ар-ұжданды ұмыт қыл дегенді айтады. Бірақ Аурелионың отанына, дініне, махаббатына берілгендігі сақтануына күш береді. Дәл осылай Сильвия да сұлтанның махаббатынан бас тартып өз беріктігін, күшін, сенімін жоғалтпайды.

Әрекеттің фабулалық дамуы Алжир тұтқынында болған неше түрлі эпизодтық кейіпкерлердің шығуымен үзіліп отырады. Мұнда өзінің дінін сатқан ренегат Леонаро да, тұтқындарды қашуға үндеген құл Сааведра да, пірәдірдің азапты өлімі туралы әңгімелеген жас құл да бар. Пьесаның ең драматизмге толы эпизодтарының бірі – ата-аналарынан қайырымсыздықпен тартып алынған, құл сататын жәрмеңкедегі балаларды сату сахнасы. Пьесаның соңында Сааведра испандық тұтқындардың атынан король II Филиппке Алжир жағасына флотын жіберіп он бес мыңдай христианды құлдықтан босатуды сұрайды. «Құтқарушы-әке орденінің» Сильвия мен Аурелионы тұтқыннан сатып алып, пьеса екеуінің бостандығымен аяқталады.

Сервантестің екінші «Нумансия» (1558) атты пьесасы он бес ай ішінде Рим әскерлерімен қоршауда болған ежелгі иберриялық Нумансия қаласының тарихына арналған. Оқиға б.з.д. 135 жылы өтеді. Римдіктер Нумансия қаласын сыртынан қоршап алады. Атақты қолбасшы Сцепион Кіші испандықтарға еш қарсылықсыз, бейбіт жолмен берілуге ұсыныс жасайды. Бірақ испандықтар өз еріктерімен берілуге қарсы. Сахнаға Испания мен қала орналасқан өзеннің рухы Дуэро шығады. Олар қоршауда отырғандардың өлімін көріп, бірақ келешекте Аттила мен герцог



Альбаның римдіктерден Нумансия қаласын бұзғаны үшін өш алатыны туралы сезгенін айтады.

Испандықтар шайқасуға дайындалады, бірақ римдіктер олардың бәрібір жеңілетінін біле тұра бұл ашық соғыстан бас тартады. Ақын бірінен-бірі өткен қорқынышты сахналарды суреттейді: аштан өлейін деп жатқан баланың анасынан тамақ сұрауы; жаулар жағынан ұрлап өкелген нанын сүйгеніне ұсынып барып өлген жігіт, т.б. Патриоттық рухқа толы нумансиялықтар құл болмас үшін өздерін өзі өлтіруге барады. Ер адамдар әйелдер мен балаларды өлтіргеннен кейін, өздеріне қол жұмсайды. Қала ақырындап өмірін тоқтатады. Бос қалада Соғыс, Ауру және Аштық сынды аллегориялық кейіпкерлер ғана қалады. Бірақ оларға да бұнда істейтін жұмыстары қалған жоқ.

Қала халқынан Вириат атты кішкене бала ғана аман қалады. Ол қолына қала қақпасының кілтін алып мұнараның төбесіне шығады. Сцепион балаға егер қала кілтін берсе, өзіне бостандықпен бірге байлық та беретіндігін айтады. Бірақ Вириат Нумансияның бостандығы туралы қаһармандық рухқа толы монологын оқып, биік мұнарадан құлап өледі. Сцепионды баланың өлімі қатты толғандырады, өйткені бала осы ерлігімен-ақ оны жеңгенін көрсетіп тұр.

«Нумансия» – үлкен көтеріңкі күш трагедиясы. Жоғары патриотизм кезеңдерінде испан халқы осы пьесаға әрдайым оралып отырды: дәл осылай 1808 жылы Наполеонның шабуылы кезінде және 1937 жылы Мадридті республикалық әскерлермен қорғаған күндері болды. Ұжымдық қаһарман болып бүкіл халық көрсетілген бұл эпикалық трагедияда кейіпкерлердің өлімі олардың әлсіздігінің емес, керісінше халықтың күшін, отандарына деген сүйіспеншіліктерін бейнелейді. Аталған пьесалардан басқа Сервантес сегіз комедия және сегіз интермедия жазды. Олардың барлығы әрекет қызулығымен, бейнелілігімен, тілдің құнарлылығымен ерекшеленді.

Сервантес өз интермедияларында Лопе де Руэданың ласос дәстүрін жалғастырды және халықтың новеллалық әдебиетіне жақындығын көрсетті. Интермедияларының басты кейіпкерлері – кедейленген идальголар, жүргіш монахтар, алаяқтар мен көңілді қыз-келіншектер, ақымақ еркектер, актерлер, студенттер, шенеуніктер мен қала тұрғындары.

Интермедиялардың сүйікті кейіпкері **пикаро** – қалалық алаяқтар болды. Оларға Сервантес «Жесір қалған алаяқ» және «Жалған атты Бискайлық» интермедияларын арнаған. Біріншісінде түрмеден қайтып оралған танымал ұры Эскарраман туралы айтылса, екіншісінде екі алаяқтың тапқыр қулықпен алтын алқаны жасанды алқаға алмастыруын көрсетеді. Сервантес өзінің көңілді де қамсыз алаяқтарының теменгі нәпсісін жасырмай, еш нақылды сөздерсіз бейнелеп, жәрмеңке кейіпкерлерінің өмірге деген құштарлығына, шабытына, әр уақыттағы қуаныштарына қызыға отырып суреттеген. Қайта ерлеу дәуірінің нағыз азаматы ретінде драматург қулықты емес, ақымақтық пен көргенсіздікті әшкерелеген. Оның «Қызғаншақ шал» интермедиясында бірін-бірі жақсы көрген жастарға кедергі жасағаны үшін кәрі шал жазаға ұшырайды. Ал «Саламанкі үңгірі» комедиясында өзінің қараңғылығы мен ырымшылдығына байланысты Саламанкі үңгірінен келіп жүрген «шайтандар» әйелінің жігіттері екенін білмеген ақымақ шаруа туралы. Бұл фарстардың беретін гибраты да түсінікті: егер адам табиғат заңдылығын бұзса немесе қараңғылықта күнін өткізсе ол әрқашанда жазасын тартады.

Осылардың ішінде мазмұны жағынан толыққанды және қызығы деп «Ғажайыптар театры» интермедиясын айтуға болады. Қарапайым сюжетте қасиетті инквизицияға өткір сатира байқалады. Маврларды, морискилерді (*морискилер* – христиан дінін қабылдаған маврлар) және еврейлерді қатаң қудалаған, бір ғана «заңсыз» тууына

немесе «таза емес» қанына деген күмән адамды қоғамнан алыстататын жылдары Сервантес ұлтшылдықты ащы күлкіге айналдырды.

«Ғажайыптар театрының» басты актері Чанфалья губернаторға келіп қойылым көрсетуді ұсынады. Бірақ, егер көрермендердің біреуі заңсыз некеде дүниеге келсе немесе аралас ұлтты болса, яғни қаны «таза» болмаса сахнада көрсетілетін ғажайыптарды көре алмайды деп ескертеді. Дәл осыны Чанфалья спектакльдің алдында тағы қайталайды. Осындай, елдің үрейін кетіретін прологтан кейін ол бос сахнаны сілтеп інжілдік Самсонның келгенін айтады. «Ардақты көрермендер! Самсонды көріп тұрған кейіппен тұрады. Одан кейін актер сахнаға қаһарлы бұқаның шыққанын айтқанда көрермендер бұқадан қорыққандай дірілдей бастайды. Ал шындығына келгенде, олар бір-бірінен ғана қорқады: егер көршің сенің ештеңке көрмей отырғаныңды байқаса қаныңның «таза» еместігін немесе еврей екендігіңді бетіңе басады ғой!

Ал сахнаға дүлей күштер, табиғат апаттары, қорқынышты аңдар бірінен соң бірі шығып жатыр. Көрермендер сахнадан қашып, орындықтардың үстіне шығып, өтірік айғайлап жүр. Кеңет сахнаға тірі офицер шыққанда бәрі де тірі жанды көргеніне қатты қуанады. Яғни қандары «таза» болып шыққаны ғой.

Сервантес өз пьесаларында үлкен азаматтық тақырыптарды көтерді, ынтымақтастық, бостандықты сүю, патриотизм сынды сезімдердің даңқын шығарды. Оның пьесаларының басты кейіпкерлері халықтың өзі болды. Бірақ, қатал сюжеттік құрылымынан айырылған, үлкен әңгіме түрінде баяндалатын элементтермен және аллегориялық пішіндерге толы бұл шығармалар жанды театрға ескірген пьесалар ретінде көрінді. Тіпті Сервантестің интермедиялары да ескірген пасос жанрына ұқсас болды. Адамның ішкі әлемін терең және жүйелі ашу үшін драматург көп санды кейіпкерлер галереясынан басты қаһармандарды бөлмей көрсетті. Сервантес драматургиясында биік поэзия мен проза арасында байланыс болмады.

Поэзиядағы қажетті синтез бен шындық Сервантестің сөзімен айтқанда «театр империясының билеушісі» болған тек қана Лопе де Веганың шығармашылығында пайда болды.

## ЛОПЕ ДЕ ВЕГА (1562 – 1635)

«Театр империясының билеушісі» Лопе Фелис де Вега Карльо Испанияның ең ұлы драмалық ақыны болды. Дүниежүзілік драматургияда оның есімі Шекспир және Мольер аттарымен қатар тұруы заңды. Лопе де Веганың даңқы жоғары болғаны соншалықты, испан тілінде *Es muy Lope* («бұны Лопе істеді») деген сөз де бар.

Лопе де Веганың шығармашылығында аңызға төн таңғажайып нәрселер көп кездеседі. Мәселен, әлі күнге дейін ол қанша пьеса жазғаны нақты анықталмаған. Ақынның замандастары екі мыңнан (1800 ақсүйектік шығармалар мен 400 ауто – діни пьесалары) асады деп айтып кеткен. Лопенің 500 пьесасы сақталғанын есептесек, бұл саннан әлі бір де бір драматург асқан жоқ. Л. де Веганың тақлақпен жазған пьесаларының жазылуы да аңызға айналған: таңертең бір акт, екі-үш күнде бір пьеса тудырған. Бес жасында Лопе испан және латын тілдерінде оқыған; әлі жазуды білмесе де суырып салу қабілетімен өлеңдер шығарған оны өзінен үлкен достары жазып алған. Он жасында Клавдианның «Прозерпинаны ұрлауы» шығармасын аударса, он төрт жасында «Сенімді дос» деген тырнақ алды пьесасын жазды.

Бірақ бұл оның ең бірінші тәжірибесі емес. Өзінің өмірбаянында айтқандай, Лопе: «сөйлеуді енді үйренгеніме қарамастан өзімнің бірінші өлеңдерімді жаза бастадым» дейді. Бұдан драматургтің поэзияға деген ынтықтығы мен табиғи дарындылығы ғана емес мол білім иесі екендігі көрінеді.

Кедейленген дворянның баласы Л. де Вега Мадридтегі иезуиттер коллегиясында, кейін Корольдік академияда оқыды. Білімге құмар жігіт математика мен астрономияны, тарихты, философия мен ежелгі әдебиеттерді зерттеді, итальяндық гуманистердің трактаттары мен поэмаларын оқыды. Лопе латын, итальян, португал француз және көнегрек тілдерін білді.

Жас ақын Мадридте ұзақ шыдамады. Ерікті түрде испан әскеріне жазылып, Терсейро аралына португалдармен соғысуға аттанады. Отанына оралған Лопе герцог Альбаның немересіне хатшы болып орналасып, оның сұрауымен «Аркадия» атты бақташылар поэмасын жазады; театр директорының қызы Елена Осорноға ғашық болады (кейін ол туралы «Доротей» романын жазады); оның намысына сөз келтірген дворянмен дуэльге шығады; көзіне шөп салған сүйіктісіне арнап өткір памфлеттер жазады. Осының көсірінен жас ақын түрмеге қамалады, кейін Мадридтен қудаланады. Сөйтіп, ол әдебиеті және театрларымен атағы шыққан Валенсия қаласына барып өзінің бірінші комедияларын қоя бастайды.

XVI ғасырдың 80 жылдардың ортасында оның есімі испандықтардың аузынан түспеді. 1588 жылдың көктемінде Л. де Вега «Жеңілмейтін Армада» атты испан эскадрасымен ерікті түрде жай жауынгер қатарында Англияға соғысқа аттанады. Бірақ испан эскадрасы жеңіліп Лопе отанына оралған аз жауынгерлердің бірі болады. Өзімен бірге соғыс алаңында жазылған 11000 өлеңнен тұратын Ариостоның «Қаһарлы Ролланд» кейіпкерлерінің ары қарайғы жеңістері мадақталған «Анжеликаның сұлулығы» атты поэмасын жарыққа шығарады.

Испанияға оралған Лопе қайтадан Валенсияны қоныстап драматургиямен қарқынды түрде шұғылдана бастайды. Және мұны өзінің айтуында «ермек үшін емес, отбасын асырау үшін» жазған. Астанаға қайтып келген кезде оған барлық мадридтің есіктері айқара ашылады. Осы кезеңнен бастап испан сахнасының «алтын ғасыры» басталды деп айтуға болады. Драматург испан театры жинаған барлық тәжірибесіне сүйеніп гуманизм идеалдарын көрсететін, нағыз поэзияның шыңына көтерген ерекше ұлттық драматургияны айқындады.

Испан театрына Наарро анықтап кеткен екі бағыт – *a noticia* пьесасы мен *a fantasia* пьесасы өзінің ары қарайғы дамуында тұрмыстық комедиялардың идеясынан айырылып, өзінің тақырыбын күнделікті дерекі өмірді суреттеумен шектегеніне, ал ойдан шыққан комедияларда қарапайым жағдайлар мен шынайы мінездердің қасында фантастикалық коллизиялар, ғажайыптар және аллегориялық фигуралардың жүруіне әкелді. Лопе бұл қарама-қайшылықтарды жойды: қаһармандық сюжеттерді қисынсыздықтан арылтты, тұрмыстық тақырыпты поэзия дәрежесіне дейін көтерді. Оның комедияларындағы фабула ішкі логикаға сүйеніп кейіпкерлердің шынайы іс-әрекеттеріне байланысты дамып отырды. Лопе кейіпкерлерінің тілі де текті поэтикалықты сақтай отырып, қарапайым тілмен сөйледі.

Лопе де Вега тек драматург қана болған жоқ. Оның қаламынан көптеген романдар, новеллалар, эпикалық поэмалар, тақпақтар мен өлеңдер туды. Бұл жағдай оның пьесаларының жалпы стиліне де әсерін тигізіп өтті. Лопе драматургиясының поэтикалық табиғилығы дәстүрлі түрдегі трагедия мен комедияны бір-біріне қарсы қоядан бас тартты. Жаңа түрдегі комедияның кейіпкерлері де неше түрлі ерліктер жасап бекзаттыққа толы болды. Сөйтіп, тек трагедия жанрына қатысты болған жоғары тақырып өзінің бастапқы өмірлік қайнар көзіне қайта оралды.

Л. де Вега пьесаларында өмірлік жағдайларды толық суреттеуге тырысқан жоқ. Бірақ ол өз кейіпкерлерін поэзия әлеміне орналастырса да, сол жердегі поэзияны сақтап, өмірдің өзін поэтизациялады. Ұлттық поэтикалық комедияның бірыңғай жүйесін құрған Лопе де Вега жанрлық, шығарма тақырыбының түрлілігін және олардағы шиеленіс драматизмінің дәрежесін жақсы түсінді.

Драматургтің барлық пьесаларын екі үлкен топқа: **қаһармандық драмалар мен комедиялар** деп бөлуге болады.

Лопенің қаһармандық драмалары туралы айтқан кезде, бірінші кезекте **рыцарлық ортаның** шеңберінде ашылатын **элеуметтік мәселелерді** көтерген драмаларды және ұлттық тарих пен шаруалар тұрмысының тағдырымен ашылатын **жалпыхалықтық мәселелерді** көтерген драмаларды бөліп айтуға болады. Сөйтіп, Лопе де Вега драматургиясындағы бір жанрдың ішінде рыцарлық «намыс драмаларынан» бастап халықтық-эпикалық драмаларына дейінгі дәстүр бар.

Комедия жанрындағы шығармаларын да **ғұрыптар комедиясы** және **жағдай комедиясы** деп жіктеуге болады. Бұл жанрда да дворяндық ортаны көрсететін («Сулық пен семсер» комедиясы) және оқиғасы шаруалар ортасында өтетін пьесалар болды. Лопе де Вегаға ақсүйектік ортада жүрген шаруа кейіпкері бар аралас комедияның түрі де тән. Сонымен қатар, шаруа кейіпкер, тіпті «сулық пен семсер» комедияларында нағыз рыцар ретінде шығады. Осы жанрлық топтар бойынша Лопе де Веганың драматургиясын рыцарлық нұсқадағы «намыс драмасынан» бастап қарастырайық. Бұл жанрдың ең үздік үлгісі – «Севилья жұлдызы» пьесасы (1623).

Реконкиста кезеңінде рыцарлық намыс идеалы демократиялық, жалпыұлттық мағынаға ие болды. Испанияның жағдайында жаңа, үлгілі адам туралы гуманистік көзқарасы **намыс адамы** бейнесінен көрініс тапты. Бірақ намыс идеясының феодалдық түсінігі де сақталды. Тек текті адамдарда ғана намыс болады, ал қарапайым адамдар мен шаруалар намыстан жұрдай деген қағида қалыптасты. Намыс идеясының реакциялық түсінігінде тіпті корольге қызмет көрсету өз арыңа қарама-қайшы келгеннің өзінде жеке сезімдерді король алдындағы парыза бағындыру керек болды.

Өнегелі ерлік пен король алдындағы парызды сөзсіз орындау секілді намыстың екі түрлі концепциясының қақтығысы «Севилья жұлдызы» драмасының басты тартысына айналды.

Севильяның ақсақал алькальді дон Педро жаңадан келген корольға халықтың бостандығын, оның ежелден келе жатқан заңдарын сақтауын сұрайды. Севильядағы бостандық адамдарды бұзақылықтан, жеке тұлғаға деген зорлықтан сақтайтын заңдарды пір тұту болып келеді. Драманың барысында корольді ант бұзушы, намыс заңдылықтарын бұзушы ретінде аша бастайды. Арсыз корольге Севильяның барлық азаматтары қарсы шығады. Солардың ішінен «Севилья жұлдызы» атанған сұлу Эстрельяның ағасы Бусто Табера өзінің тура сөзімен, өжеттілігімен оқшау тұр.

Король дон Санчо Эстрельяның сұлулығына тамсанғанда, оның кеңесшісі дон Арьяс тез жеңіске жететіндігінде күмәні болған жоқ. Кеңесші қарындасының ар-намысын сақтап отырған қырсық Бусто Таберді ақшамен, даңқпен өздеріне қаратпақшы болады. Бірақ Арьястың бұл ойы іске аспайды. Корольге толығымен бағынышты Бусто Табера намысты корольдік биліктен жоғары қояды. Сөйтіп, түнде ұрланып Эстрельяға келген корольді айыптайды. Ұсталып қалған король енді кек алмақшы болады. Өзіне рыцар Санчо Ортисі шақыртып, «қорлаушысын» дуэльде өлтіруін талап етеді. Санчо Ортис өзінің ең жақын досы әрі болашақ қалыңдығы Эстрельяның ағасы Бусто Табермен соғысатынын білмей король алдындағы парызын орындауға уәде береді. Намыстың таптық борышы үшін досын өлтіріп,



сүйіктісін жоғалтқан Санчо Ортис басынан үлкен трагедияны өткізеді: король алдындағы парызы үшін ол өмірдегі ең қымбат адамдарын жоғалтты.

Санчо Ортисті түрмеге отырғызады. Король оны құтқаруға мүмкіндігі бар, бірақ ол үшін король Санчоны досын өлтіруге өзі жібергендігін бәріне айтуы керек. Ал король оны жасай алмайды. Рухани кедей, өтірігінде шатасып кеткен ол бірде Ортисті өтірік айтуын сұрайды, бірде қазылардан дұрыс емес шешімді қабылдауды сұрайды. Бірақ ешкім оның өтінішін қабыл алмайды. Тек соңында ғана король дұрыс жасамағандығын мойындап, кешірім сұрайды. Әрине, өмірде бұндай нәрселер бола бермейді. Осындай таңғажайып оқиғаны суреттеген Лопе шынайы болмыстан утопиялық әлеуметтік фантазияға кеткенін байқаймыз. Ақын шынайы болмысты емес, ол қатыгез басқарушылардың адамгершілігін оятуын көздеген халықтың үмітін көрсеткен гуманистердің арманын суреттейді.

Лопе де Веганың қаһармандық драмаларының ішіндегі ең үздік үлгісі – «Фуэнта Овехуна». Бұл пьеса халықтық-эпикалық кең планда 1604 пен 1618 жылдар аралығында жазылды (Бастапқы кезде Лопенің шығармалары автордың рұқсатынсыз және жазылған уақыты көрсетілмей басылды. 1604 және 1618 жылдары Лопе өзінің бірқатар драмалық шығармаларының жазылған уақыты қойылған тізімін басып шығарды). Шығармада Фуэнта Овехуна деревнясының шаруалары озбыр әрі зорлықшыл Калатрав орденінің командорына қарсы көтеріледі және феодалдармен күресінде олар корольдің көмегіне сүйенеді.

Л. де Вега осы пьесаны ежелгі испан жазбаларындағы белгілі тарихи деректерге сүйене отырып жазды. Онда Фуэнта Овехуна жеріндегі шаруалардың көтерілісі және өздерінің қожайыны дон Гоместі өлтіргендері туралы жазылған. «Фуэнта Овехунада» Лопе де Вега намыс идеясы мен адамдардың жеке ізгілігін және өздерінің құқықтарын сезінумен байланыстырған. Егер басында Лауренсия командормен күресін өзінің арын сақтап қалу үшін бастаса, әрекет барысында бұл жеке жағдай халықтық көтеріліске дейін жеткізілген.

«Фуэнта Овехунаның» оқиғасы, негізгі тартысы мен стилистикасы пьесаны қаһармандық драмаға жатқызуға мүмкіндік береді. Халықтық әрекеттің күшімен драмада эпикалық сарын, ал кейіпкерлердің әсерлі бейнелері мен халықтың тұрмыстық суреттері пьесаға бірде комедиялық, бірде лирикалық аспект беріп тұр. Осындай жанрлық көп қырлылық Лопе де Вега драматургиясының ерекшеліктерінің бірі. Оның плащ пен сағы комедияларында драмалық бастама да, көтеріңкі лиризм де бар. Сондай шығармаларының бірі ұлы драматургтің комедиялық мұрасының ең тамаша үлгісі – «Шөп қорыған ит» (1604) пьесасы.

Адамдардың теңдігі туралы гуманистік идеялар махаббатта айқын көріне бастады. Шынайы сезімдер пайда болған жерде әлеуметтік дәрежелер өз мағынасын жоғалтады. Таптық тосқауылдар мен субъективті нанымдарды сындыратын үлкен махаббат тақырыбына «Шөп қорыған ит» комедиясы арналды.

Графиня Диана өзінің қызметшісі, хатшы Теодороға ғашық болып қалады. Ол оған тұрмысқа шығайын десе, оның дворяндық атына зақым тигізетін қоршаған адамдарының мінеушілігінен қорқады. Дианының таптық менменшілдігі әрдайым сынақтан өтіп отырады: махаббат сөзімі графиняға дворяндық намысына қарамастан Теодороға бірінші адымды жасатқызады, тексіз жіптке осындай келіншектің махаббаты тек арман ғой. Бірақ, өз дегеніне жеткеннен кейін араларындағы таптық айырмашылықты есіне түсіріп Диана оған неше түрлі тосқауылдар қоя бастайды. Бұл махаббат ойыны кейде драмалық, кейде комедиялық бояуларға толы. Комедияның түйінін Теодороны ақсүйектің баяғыда ұрланып кеткен ұлы деген өтірік өсек таратқан қу қызметші Тристан шешіп береді. Диана бұл өтірікке сенбесе де

бірден Теодороға тұрмысқа шығады. Ол үшін ең бастысы қоршаған адамдардың осы өтірікке сенуінде. Ал өзі үшін Теодоро ең ақылды, әдемі, мейірбан адам.

Лопе де Веганың демократиялық көзқарасы көптеген пьесаларында байқалады. Мәселен, «Хетафелик шаруа қызы» (1609), «Өз үйінде ақылды» (1606 – 1613 жж. аралығында), «Құмыралы қыз» (шамамен 1627), т.б. Адам ең жақсы қасиеттерін махаббатта көрсетеді, сондықтан Лопе де Веганың ең басты тақырыбы – махаббат тақырыбы болды. Адамның негізі болмысын махаббатта көрген, жас кезінен пірәдір болған Лопе өзін діни киімінің астында ыстық жүрегі бар ұлы гуманист ретінде санаған. Осындай ойлары үшін Лопе де Вега шіркеудің қудалауына ұшырап, 1625 жылдан өмірінің соңына дейін пьесаларын да жариялатпайды.

Оның атақты драматург деген даңқы бүкіл Испанияға таралғанына қарамастан Лопе де Вега өмір бойы өзіне бай қорғаушылар іздеп, олардың қасында хатшы ролін орындауға мәжбүр болды. Лопе де Вега Альба герцогының (1590), Мальвлик маркизінің (1596) және Лемос (1598) герцогының хатшысы қызметінде болды. Герцог де Сесса өлгенше оның сырласы мен қорғаушысы болды (1605-1635). Оның драмалық шығармашылығының өркендеуі осы кезге келеді. 1609 жылы Лопе де Вега familiah del Santo oficio de la Inguisicion (инквизицияның ерікті қызметкері) атағын алып, замандастарының айтуынша 1623 жылы күпіршілік күдігімен франциск монахының өртеу рәсімін басқарды. Мария Стюарттың дәрежесін көтеруге арналып жазылған «Қасіретті тәж» поэмасы үшін VIII Урбан папасы оған теология докторы атағын берді.

Король сарайында шынайы танылмағанымен 1635 жылдың 27 тамызында қайтыс болған Лопе де Веганың қабірінің басында мыңдаған астана тұрғындары қоштасып жүрді. Әр елдің көптеген ақындары ұлы драматургтің өсіміне арналған испан, латын, француз, португал тілдерінде өлеңдер, одалар жазды.

Испан ренессанстық драмасының басты мәселелерін тұжырымдады. Пьесаларының үлкен бір тобы әлеуметтік саяси, тарихи тақырыпқа арналған. Оларда кебінесе Польша, Жапония, Ресейдің өткен тарихы туралы әңгімелейді. Соның бірі, 1617 жылы Лжедмитрий туралы жазылған «Мәскеудің ұлы Герцогы» атты пьесасы болды. Бірақ тарихи драмаларының көбінде Л. де Вега испан халқының өмірінен алынған батырлық оқиғаларды суреттеді, өз заманының зәру мәселелерін көтерді. Әділеттіктен тайған корольді сынап «Нақақ қан», «Севилья жұлдызы», «Жазалау кек алу емес» драмаларында өзінің утопиялық қиялынан туған халық үшін қызмет ететін мінсіз әкімдерді бейнелейді. «Король Вамба», «Кастилья соттары», «Кардобаның ер жүрек Педро Карбонеро», «Астурияның тамаша қыздары» т.б. пьесалары шаруалар күресін көрсетуге арналған халықтық ерлік драма дәрежесіне көтерілді. «Шөп қорыған ит», «Құмыралы қыз», «Би үйретуші» т.б. пьесалары интригаға құрылған типтік комедиялар. Ақындық поэтикасында өмір құбылыстарының күнгей және күйкі жақтарымен қатар әсем шырқау биігі де бейнеленген. Қарапайымдылық пен асқақтықты синтездеу – оның халықтық стиліне тән қасиет. «Біздің уақытымызда комедия шығарудың жаңа өнері» дейтін өлеңмен жазылған трактат қалдырды.

Лопе де Веганың пьесалары – Қайта ерлеу дәуіріндегі испан драмасының классикалық үлгісі. Ол Испания мен Батыс Еуропада драма өнерінің дамуына ықпалын тигізді. Оның шығармалары ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап орыс тіліне аударыла бастады. 1961 жылы «Шөп қорыған ит» комедиясы М.О.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрында «Қызғаныштан махаббат» деген атпен қойылды.

## ТИРСО ДЕ МОЛИНА (шамамен 1583 – 1648)

**Тирсо де Молина** (*шын өсімі – Габриэль Тельес*) Лопе де Веганың дәстүрін тікелей жалғастырушы бола тұрып, ұстазынан өзгеше өмірге деген прозалық көзқарасымен ерекшеленді. Тирсо де Молинаның дәуірінде өмірге деген гуманистік көзқарас, адамның үйлесімділік табиғатының сенімділігі, эгоистік және өзімшілдік бастамалармен жойылып кетіп отырды. Сондықтан да өмірге деген көзқарасы өзгеше болғандықтан жаңа заман кейіпкерін Лопе де Веганың қаһармандарына қарағанда сол бір поэтикалық даңқсыз көрсеткен. Бірақ Тирсо де Молина өз заманының мінезін сынай отырып, қайта өрлеу дәуіріне тән өміршеңдікті сақтай білді.

Тирсо де Молина драматургиямен айналыса тұрып, шіркеуде де қызмет істеген. Ол прәедір бола тұра пьеса жазған үшін талай қиындықтарға тап болды. Бірақ оған пьеса жазуға тыйым салынғанына қарамастан әдеби шығармашылығын тоқтатқан жоқ. 1627-1638 жылдар аралығында 5 томдық пьесасын шығарған. Драматург барлығы 84 комедия, 5 ауто жазған.

Тирсо де Молинаның ең танымал комедиясы Дон Жуанның бастан кешірген оқиғаларының бірінші өңделген түрі берілген «Сивильдік бұзақы, немесе Тас мейман» (шамамен 1616 жыл). Бұл комедияның сюжетінің негізіне драматург, әйелдердің жүрегін жаулап алатын, атақты идальго Хуан Тенорьо туралы халық аңызын негізге алған.

Дон Хуан ерте ренесанстық комедиялардың кейіпкерлеріне қарағанда махаббат майданында өзінің сезімталдығын шынайы көрсете алмайды. Өмірге деген көзқарасы өте ерекше болғандықтан, шынайы ғашық болған алдыңғы кейіпкерлерге қарағанда Дон Хуан алдына қойған мақсатын өзінің сымбаттылығымен, сезімталдығымен емес басқа жолдармен жетеді. Ол ештеңеден қорықпайтын бұзақы, алдамшы, қатал болған. Бірақ өзінің жеңістерін тек нәпсісін қанықтыру үшін жасағанмен, жеңіске күйзеліспен емес арамдықпен жетеді. Герцогиня Изабелланың үйіне Дон Хуан соның жары герцог Октавио ретінде кіріп алады. Үйленемін деген уәдесін беріп, ақ көңіл балықшы қыз Тисбеяны алдады. Атақты командар Дон Гонсаланың қызы донья Аннаға күйеу жігіті Маркиз де ла Мото болып кіріп алды. Бірақ бұл соңғы ісі сатсиз аяқталды. Анна өтіріктің бетін ашып, әкесін көмекке шақырады. Сол кезде Дон Хуан қыздың әкесін қанжармен шаншып өлтіреді.

Сивиль бұзақысының ең соңғы алдағаны шаруа қызы Аминта болды. Бұнда да Дон Хуан қызды арбаумен емес, алдаумен әрекет жасайды. Басында күйеу жігіттің көзінше Аминтаға жала жабады. Содан кейін күйеу жігіт одан бас тартты деп айтып, оның орнына өзін ұсынады. Аминта Тисбея секілді Дон Хуанның еркіне көнсе де оған онша да сенбей, алдап кететінін сезеді. Дон Хуанның суыққанды сезімдері ешкімнің жүрегін жылытпайды.

Дон Хуан өз іс-әрекеттерін еш қорқынышсыз жасайды. Аспаннан да ол қорықпайды, күнелары үшін ақы төлеу әлі ерте деп есептейді. Жер бетіндегі заңдардың да қорқынышы жоқ. Ол аруақтан да сенбейді. Өзінің қызметшісі Каталинонаның үрейіне қарап күлген Дон Хуан: «Менің әкем заңды қолдайды. Корольдың таңдаулы адамы. Неменеге қорқасың?» – дейді.

Дон Хуанға бәрі қарсы шығады: оған алданып қалған әйелдер, олардың күйеу жігіттері, туған әкесі, тіпті жоғары мәртебелі король да. Бірақ Дон Хуан өмірге деген көзқарасын өзгерпейді. Оның тілі өткір, қолы мықты және өзінің бақыт жұлдызына көміл сенеді. Ештеңеден қорықпай тастан жаралған командорды өз үйіне кешкі асқа

шақырады, сонан кейін оның шіркеуіне қонаққа барады. Дегенмен, Дон Хуанның осымен қызықты күндері аяқталады. Командор оны тастай құшағына бас салып, жер астына алып кетеді. Өлім алдында Дон Хуан құдай алдына кешірілген боп бару үшін пірадірді шақыруға өтінеді, бірақ өте кеш болады. Тирсо де Молина өзінің кейпкеріне өте қатаң қарады. Дон Хуанның махаббатқа деген көзқарасы өзгеше болғандықтан, өзіне ләззат әкелгенімен, басқаларды бақытсыздыққа бөледі.

Тирсо де Молианың өмірге деген құштарлығы оның бүкіл әлем репертуарындағы ең керемет жазылған «жағдай комедиясы» «Дон Хиль көк шалбар» (1615) пьесасында байқалады. Пьесаның негізі драматизмге толы да сол кездегі жағдайларды ашық көрсетеді: өте бай идалго дон Мартин бір қызды, яғни донья Хуананы алдап тастап кетеді. Жігіттің әкесі біліп қойып, ұлына «Дон Хиль» деген лақап есім беріп басқа қалаға жібереді. Өзінің досының қызы донья Инесаны айттырады. Қыздың әкесі күйеу жігіт өте атақты және бай болғандықтан өз рұқсатын береді. Бірақ бұлардың жоспарларына дон Хуан тастап кеткен ақылды, қарапайым қыз донья Хуана кедергі жасайды. Донья Хуана еркектердің киімін киіп алып (көк шалбарды), Мартиннің артынан Мадридге аттанып жігіттен бұрын қыздың үйіне жетіп оның лақап атымен (дон Хиль) өзін өзі таныстырады.

Донья Хуана Инесаның басын айналдырып алады және қыз әкесіне, өзінің дон Хильға ғана күйеуге шығатынын айтып, басқа күйеу жігіттерді менсінбейді. Содан кейін донья Хуана бәрін шатастырады. Екі дон Хильға тағы көк шалбар киген басқалар қосылады. Бұл комедия қызметші Караманчелдің келуімен аяқталады. Ол үстіне көк шалбар кигендерге қарсы неше түрлі көз моңшақтар жапсырып келеді.

Тирсонның комедияларында көбінесе киім ауыстырулар кездеседі. Тек қана өстіп алдамшылықпен өте қатаң шарттарды бұзуға баратын кейпкерлер, басқа адамдардың кейпінде өздерінің тапқырлықтарын, күш-қуатын көрсете алды. Өздеріне басқа есім беріп адамдардың ішкі жан дүниесіне кіре білетін. Әйелдер еркектердің киімін киіп алуы көп кездесетін. Алданып қалған қыздар еркектің киімін киіп алып, күресе білетін.

Тирсоның комедияларының жанры – киім ауыстыруы мен ерекше, кейпкерлері осы жағынан өздерін жақсы көрсететін.

## КАЛЬДЕРОН (1600 – 1681)

Лопе де Веганың ізбасарлары және оның мектебін құраған драматургтер (Тирсо де Молинамен бірге Руис де Аларкон, Велес де Гевара, т.б.) ұстаздарына қарағанда шындыққа жақындай түсті, өмірдің қарама-қайшылықтары мен қиыншылықтарын көре білді. Сондықтан да олардың комедияларында сыни аспекті айқынырақ көрінді, бірақ поэтикалық деңгейі төмендеді. Дәстүр бойынша комедиялар өлеңмен жазылса да, ондағы поэзияның рухы жоғалды. Сонымен бірге комедия үлкен философиялық мазмұннан да айырылды.

Испанияның Қайта өрлеу дәуірінің соңғы ұлы ақыны **Педро Кальдерон де ла Барка** есімімен сахнаға күшті поэтикалық сарын мен терең философиялық ой қайта оралды.

Лопе де Вега өнеріне еліктеу кезеңін өткеннен кейін өз заманының тоқырауын, гуманистік иллюзиялардың күйреуін түсінген Кальдерон өте аз уақыт ішінде тартыстарының өткірлігі бойынша трагедияларға жақын және өзіндік жүйесіне ғасырдың өткір мәселелерін сыйдыра алатын драманың жаңа үлгісін жасады.



Кальдерон шығармашылығында гуманизмнің негізгі сұрақтары – өмірлік идеал, қоғамдық тәрбие, болмыстың мәні, жалпы адамзат үшін құрбан болу, өмір мен өлім туралы мәселелер қайтадан көтерілді. Ренессанс театрының дәстүрін сақтай отырып Кальдерон өз драмаларымен сахнаға осыларды қайта шығарды.

Педро Кальдерон де ла Барка – XVII ғасырдағы Испанияның ұлы драматургі. Ол Мадридте, ауқатты әулетте дүниеге келді. Әкесі II Филипп пен III Филипптің билік құрған тұсында министрдің көмекшісі қызметін атқарған. Иезуит діни коллегиясында тәлім алып, содан кейін Саламанкадағы университетте дінтану, математика және заң пәндерінен дәріс алды. Содан кейін әскери қызметке қабылданып, Италия мен Фландрияда жорықтарға қатысқан. Лопе де Веганың қазасынан кейін сарай тұсындағы драматург лауазымын алып, 1637-ші жылы Сант-Яго сері орденімен марапатталады. Бірнеше жыл бойы Каталониядағы бүлікті басуға қатысады. 1653-ші жылы сарай тұсындағы капелланың тәлімгері болып тағайындалады. Бұл корольдің Кальдеронды сарай маңындағы драматург және мерекелерді ұйымдастырушы ретінде қалғанын қалауымен және драматургтың шіркеуде қызмет ету қалауымен сәйкес келген. Оның бұл қалауы 1666-жылы жүзеге асады. Кальдерон әулие Петр иезуит бауырластығының басына келген соң, зайырлы драмадан рухани драмаға ауысады.

Өзінің шығармашылық қызметін, жоғарыда айтып кеткендей, Кальдерон Лопе де Вега үлгісіндегі комедиялар жазудан бастайды. Киім ауыстырулар мен шатасқан оқиғаларға толы «Махаббат пен жағдай ойыны» (1625) пьесасы шәкірттік кезеңнің үлгісі.

Кальдерон дәстүрлі шым-шытырық комедияға жаңа мотивтер енгізеді. Ол оның құрылымын ғана өзгертіп қоймады, комедия драматургтың дүниетанымына сай болуы керек. Лопе де Веганың комедиялық қойылымдарында орын алатын жеңілдік пен сұңқанақтық жоқ. Кальдерон шығарған қиын тағдыр үшінші хоронадада беріледі. Бір-біріне қарсы шыққан ғашық кейіпкерлер құпияға бөленеді. Бұрын қас болған пенделер кенет мейірбан дос болып шығады. Бақталастар өздерінің ғашықтар екендеріне көздері жетеді. Кальдеронның шығармаларында көбінесе қосымша детальдар емес, жанды адамдар болды. Ол өзінің пессимистік тұжырымына берік ұстанды. Бұл пьесалардың нақты кейіпкері – кездейсоқтық. Кальдеронның таңдаулы комедияларының санын тізіп шығуға болады. Міне, сондықтан бұл комедиялардың негізі адамдарға емес, олардың мінез-құлықтарына да емес, кездейсоқтыққа байланысты болады.

XVII ғасырдың 20 жылдарының екінші жартысынан бастап Кальдерон өз шығармашылығының басты кезеңіне жетеді де, философиялық драма негізгі жанрына айналады.

Бастапқыда драматург комедиялық пьесаларға деген қызығушылығын жоғалтпады, біртіндеп оның қаламынан астынан комедия жанрының түрі өзгере бастады. Оған мысал ретінде «Елес әйел» (1629) комедиясын келтіруге болады. Бұл пьесаның екі жағы бар: жас жесір Анхеланың үйінен тыс шынайы өмір мен барлық комедиялық түсінбеушіліктерге толы мистификацияланған үйдің өзін. Шынайы өмір еш қуанышсыз: онда намыстың қаһарлы заңдылықтары орнап, әр уақытта біреудің қаны төгілмек. Пьесаның барлық қаһармандарында – Анхеланың өзінде, оның сүйген жігіті Мануэль мен ағаларының да жұмыстары бастан асады. Дегенмен, олардың жұмысқа толы өмірлері әрекеттен тыс жүріп жатыр. «Елес әйел» шығармасының кейіпкерлері шындық өмірден құпия өсігі бар көршілес екі бөлмелі үйді паналайды. Бөлменің біреуінде Анхела тұрса, екіншісінде ол далада көріп ғашық болып қалған кабальеро дон Мануэль тұрады. Жас келіншекті ағалары марқұм күйеуі қалдырып

кеткеннен кейін, жағдайы жақсарғанша үйден шығармай қамап қояды. Сонда ол ерікненн ешкімге көрінбей «елес» секілді көрші бөлмеде не болып жатқанын көруге бекінеді. Осыдан көптеген қызықты оқиғалар мен шатасулар болады. Кейіпкерлер бастарынан өтіп жатқан ғажайып оқиғаларды көзге көрінбейтін елестер деп есептеуі комедиялық әсерді күшейте түседі.

Егер Кальдерон комедияларында ғажайып өмірлік оқиғаларды қызықты түрде шешсе, философиялық пьесаларында жер мен аспан күштерінің қайшылығы діни идеалдардың жеңісімен аяқталады.

Сол 1629 жылы Кальдерон өзінің бастапқы діни драмасы «Табанды ханзаданы» жазды. Марокко сұлтанының қолына түскен Фернандо ханзадаға король Сеут атты христиандардың қаласын мақсылмандарға берсе бостандық бермек. Бірақ ханзада шіркеудің мұндай қорлығын көрмей, жанын Құдайға тапсыруға дайын. Өлім оны қорқытпайды, өйткені ол мәңгілікке баратын жолдың бірі. Ақыры, Фернандо ханзада құлдықта жүріп көзін жұмады. Аш-жалаңаш түрінде соңғы демін шығарады, бірақ оның өлімі қаһармандыққа толы, өйткені ол өзінің мақсатына жетті. Өлгеннен кейінгі оның қолында оты бар рухы христиандарға келіп, оларды шіркеудің жауларына қарсы жорықты бастайды.

Кальдеронның осындай діни сюжетінің астарында маңызды қоғамдық және философиялық мағына жатыр. Оның бостандықтан бас тартқан себебі де, христиандық Сеут азаматтарын басқа діннің адамдары – мұсылмандардың қолынан қаза тапса да сақтап қалуында. Яғни, ханзада өзінің отаны мен халқына деген адалдығын аяғына дейін берік ұстанады.

Кальдеронның философиялық ойларға толы тағы бір пьесасы – «Өмір дегеніміз түс» (1632-1635) шығармасы. Сехисмундо туғанда көріпкелдердің айтуынша, өскенде мемлекеттің шырқын бұзады дейді, мұны естіген әкесі король Базилио баласын кішкентайынан алыстағы үңгірде ешкімге көрсетпей өсіреді. Көп жылдар өткеннен кейін король ұлының мінезін байқауға бел буады. Ол оны ұйықтатып тастап сарайға алғызады да оянғаннан кейін шындықты айтып береді.

Билік басына келген Сехисмундо өте қатыгез билеушіге айналады. Бір сағаттың ішінде бірнеше қылмыс жасап, тіпті қызметшілерінің бірін өлтіріп үлгереді. Сонда оны қайта ұйықтатып тастап бұрыңғы түрмесіне апарып, оянғанда барлығы түс болды деп сендіреді. Қайсысы өңі, қайсысы түсі екендігін түсінбеген Сехисмундо дал болып, бүкіл өмірдің қызығынан бас тартады. Ханзада Сехисмундо бостандығының жоқтығына қатты қайғырады. Бостандық туралы Сехисмундоның монологу әлем поэзиясының ең тамаша үлгілерінің бірі.

Драматургтың үздік шығармаларының бірі «Саламей алькальді» (1640-1645). Бұл шығармада Кальдерон Лопе де Веганың «Фуэнта Овехунада» бастап кеткен дәстүрін ары қарай жалғастырады.

Оқиға желістерінің әр алуандығына қарамастан, Кальдеронның барлық шығармалары діни-этикалық идеяларды, иезуиттік-католиктік бағытты дәріптейтіндігі айқын көрінеді. Бір оқиғаны әртүрлі драмалық формаларда өңдеуі байқалады. Осы мақсатта ол испан драматургтерінің құнды мұраларын пайдаланады. Соның арқасында ол өзінің шығармашылығын толығымен солардың идеяларымен толықтырады.

Оның шығармаларын былайша жіктеуге болады. *Трагедия, тарихи драма, аңыз, діни, философиялық, рухани, шым-шытырық комедия, сарсузлалар мен интермедиялар*. Жалпы, Кальдеронның барлық әдеби шығармаларын сахналаудағы материалды өңдеуін үш түрге бөледі. *Аллэгориялық драма, ауто* мен кейбір *діни және философиялық драмалар* жатады. Өмірінің соңғы жылдарындағы шығармалар көбінесе ауто жанрында жазылды.

**Ауто** – Кальдеронның сүйікті жанры болатын. Құрылымы бойынша, діни идеяның сахналық көрінісі емес, қайта Жаратқанға арналған дұғалар сияқты болатын. Соның арқасында абстрактылы діни белгілерді таураттық бейнелер, әулиелер мен жапа шеккендермен үйлестіру мүмкіндігі болатын. Ауто – пролог пен интермедиямен жандандырылып, би-әндермен аяқталатын бір актілі пьесалар.

Халықты жек көретін, контрреформация мен абсолютті монархияның ақыны, көрермендерді ауқатты испандықтардың нышандар ретінде белгіленген мінсіз әлемге жетелеп әкететін драматург Кальдерон – қара уайымның жаршысы болды. Ол өзі сияқты иезуит-пірәдарлар сияқты драматургтардың басында тұрды. Кальдерон өз шығармашылығының шынайы жанашары болды. Ол ағынан жарылатын драманы ойластырғанда, формалар мен жанрлар иезуит-католик дүниетанымы арқылы өңделіп өтетін. Испан абсолютизмінің құлдырау кезеңінде оның драматургиялық шығармашылығы испандықтардың ой-санасын билеуге ұмтылған шіркеу мен тәжге адал қызмет етті. Кейінгі кездегі әдебиет оның драмаларына жиі жүгінетін, оның мінсіз әлемінен қажетті бейнелерді алып, романтизм, символизм мен декаденттіктен безендіретін.

Кальдеронның ең тамаша шығармалары Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина пьесаларымен қатар әлем репертуарына енді. Бұл пьесалар испан театрының «алтын ғасырының» ұлы да мәңгі тірі ескерткіштері болып қалды.

### III тарау ҚАЙТА ӨРЛЕУ ДӘУІРІНІҢ АҒЫЛШЫН ТЕАТРЫ

#### Жалпы сипаттама

Еуропалық қайта өрлеу дәуірінің театры ағылшынның ұлы драматургі Уильям Шекспирдің драматургиясымен кемеліне жетті. Шекспир театры ұлттық ағылшын театрының дамуының шегі болды және бұның алдындағы ежелгі және жаңа кезеңнің сахналық мәдениетінің жетістіктерін біріктірді. Сонымен қатар өмірді әлеуметтік-философиялық жағынан түсіну, адамның ішкі жан-дүниесін терең ашу жолдары бойынша Шекспир шығармашылығы театр мен драманың ары қарай дамуына перспективалар ашты.

Шекспир театрының ащы реализмі – Қайта өрлеу дәуірінің реализмі – тек қана ақынның жеке басының дарындылығының арқасында келген жоқ, оған көптеген объективті факторлар әсер етті: Шекспир дәуіріндегі театр халықтық және ұлттық дәстүрмен байланысты. Қайта өрлеу дәуіріндегі театрдың гуманистік позициясы қоғамдық көзқарастармен айқындалды.

Шекспирлік ренессанстық реализмнің ерекшелігі – ауқымды тарихи оқиғаларды жалпылай білу қабілетінде, заманның басты қайшылықтарын айқындай білуінде, адамға деген шексіз сенімнің сақталуында. Мұндай ерекшеліктерге ие болған реализм тек қана ғасырдың қайшылықтарын жойқын күшпен аша білді, ескі феодалдық және жаңа капиталистік күштердің қақтығыстарын алға тартты. Осылайша, италиян және испан театрларынан кейін дамыған ағылшын театры XVI – XVII ғасырлар тоғысында идеялық кемелдігімен ұштастырылған – феодалдық формалардың құлатылуы мен буржуазиялық қоғамның негізі қаланған кезде нағыз өнер жасады.



Феодалдық дворяндық өзінің экономикалық өктемдігі мен саяси билігін ең алдымен Англияда жоғалтты. Бұл «Англияның бақытына орай ескі феодалдық барондар бірін-бірі жойып жіберген» (Ф.Энгельс) көптеген және көпжылдық соғыстармен түсіндірілді. Екі феодалдық рулардың арасындағы Ақ және Алқызыл раушан соғысы (1445 – 1485 жж.) – Ланкастер және Йорк әулеттерінің арасында болып, Генрих Тюдордың кіші өкілі Ланкастерлердің жеңісімен аяқталды. Тюдорлар әулеті (1485 – 1603) ағылшын қоғамы жағдайында белгілі бір саяси құқықтары бар жаңа капиталистенген дворяндық пен ірі буржуазиядан қолдау тапты. XV ғасырдың 80-жылдарынан бастап Англияда XVI ғасырда VIII Генрик пен Елизавета Тюдор тұсында дамуының прогрессивті кезеңін өткізген абсолютизм жүйесі орнықты. Феодалдарды біршама әлсіретіп, католик шіркеуінің ықпалынан шығып, абсолюттік мемлекет елдің ұлттық бірігуіне және өндірістің, ауыл шаруашылығының, сауданың дамуына жағдай жасады. Бірақ, елдің кейінгі экономикалық дамуы тұрғысынан қарағанда, прогрессивті құбылыс – феодализмнен капитализмге өту – қалың бұқара үшін қайғылы болды. Еңбек рыногына капиталистік өндіріс жағдайында шаруашылықтың феодалдық формалары кезінде де көптеген адамдар қатыгез эксплуатацияға ұшырады. Бұрынғы сословиелік теңсіздік заңымен қатар адамдардың мүлік принципі бойынша теңсіздігі айқындала түсті.

Осылайша, адамдардың жағдайы, әсіресе кедейшілігі қайғылы еді. Себебі жаңа театр темір бұғаудан, енді ғана ортағасырлық қанаудан босанған, бостандықты аңсаған, ол үшін күресіп, алғаш рет өз тағдырының иесі деп сезінген адамға тағылды. Осы адамның жігер-күшін алдымен қуаныш үстінде, одан кейін қайғы мен қасіретте, қиын күресте де сынбаған, өлмеген, жоғалмаған күшті Шекспир суреттеді.

## Ертедегі ағылшын театры

«Трагедия алаңда туды» деген сөзінде Пушкин Шекспирді және оның шығармашылығының алыстаған қайнар көзін астарлаған еді. Шынымен, ағылшындық Қайта өрлеу театры идеяларының тереңдігі мен көркемдік формасының деңгейіне қарамастан, халықтың алаңдық сахнасында туып, өркендеді.

Қайта өрлеу дәуіріндегі ағылшын театры халықтық алаңдық сахнада дүниеге келіп дамыды. Бұл ұлттық ерекшелік демократиялық көрермендердің тікелей қатысуына әкелді.

Ағылшын феодализмінің салыстырмалы түрде әлсіздігі және қалалардың ерте гүлденуі арқасында халық сахнасында кең тараған жанр діни мистерия емес, керісінше моралите мен фарстар болды. Сонымен қатар, моралите діни және аллегориялық кейіпкерлермен бірге тарихи қаһармандарды да қосып мистерия көлеміне дейін жетті. Егер моралитеде таза діни сюжет сақталса, онда бұл жанр сатиралық сарынға, кейде ашық халықтың наразылығы байқалатын тұрмыстық комедиялық эпизодтармен толықтырылды.

Ұлыбританияда VIII Генрихтен (1509 – 1547) басталған таптық күрестер діни драматургияның беделін біржолата түсірді, сөйтіп Елизавета Тюдор (1558 – 1603) кезінде мистерия қойылымдарын көрсетуге тиым салынады. Бірақ моралите мен фарс XVI ғасырдан өзінің дамуының жаңа кезеңіне өтіп, гуманистік драманың бірінші қатарына қосылады. Ағылшын театрында фарстар әдетте *интерлюдиялар* деп аталады.

Осылайша Давид Линдсейдің «Үш соловие туралы қызықты сатира» (1540) моралитесінде аллегориялық кейіпкерлерді корольдің билігінің белгісі ретінде



қолданды. Саяси партиялар, дін догматтары және үш сословие: руханишылық – Қызғаныш, дворяндық – Таршылық және көпестік – Алдау болып астарланып, әшкереленді. Пьесада сондай-ақ автордың аяушылығынан туған кедей кейіпкер – Паупер болды. Финалында монахтар қудаланып, пайғамбарлар дарға асылды.

Моралитеге әлеуметтік тақырыптың енгізілуі біртіндеп жаңа – **тарихи шежіре** жанрының қалыптасуына әкелді. Осындай араласқан түрдегі пьесалардың бірі, ағылшын реформациясының танымал қайраткері Джон Бейльдің «Король Джон» (1548) пьесасы. Шығарма негізінде – XIII ғасырда өткен шынайы оқиға, мұнда ағылшын патшалары бірінші рет католиктік шіркеудің ықпалынан шығуға деген ұмтылыс көрсетіледі. VIII Генрихтің папа Климентпен арасындағы күресі өзекті болды. Король Джон жақсылықтың жаршысы, папа – биліктің заңсыз өкілі, паптық легат – Шу көтеруші бейнелерінде алынды. Пайғамбардың дәстүрлі кейпі – ағылшын шіркеуінің басты қарсыласы Кентерберийский епископына тағылды.

Жаңа театрдың орта ғасырмен тығыз байланысы фарс, интерлюдия арқылы көрініп тұрды. Халықтың сүйікті жанрларын ары қарай қайта өрлеу дәуірінің қайраткерлері дамытты және оларды таптық пен оның көп санды агентураларына қарсы қолданды.

Әсіресе, сарайлық ақын, музыкант және ойындарды ұйымдастырушы **Джон Гейвудтың (1495 – 1580)** интерлюдиялары өткір және мысқылға толы болды. Гейвудтың танымал интерлюдиялары – «Индюльгенцияны сатушы мен монах», «Төрт П», «Джоан күйеу мен оның әйелі Тиб және пірадар сэр Джон туралы қызықты комедия». Бұл қысқа да қызықты сахналарда сатирикалық түрде суреттелген поптардан басқа әкеңіл шаруалар, айлакер шаруа әйелдері, қушаң таратушылар, дәріханашылар және басқа да ауылдық және қалалық адамдар болды. Сондықтан да жанр жаңа идеялық талпыныстарына қарамастан, әлі жаңа мен ескі театр арасындағы байланыс қана болып келді.

Театр өнері саласындағы жаңа бағыт пен қозғалыс тек орта ғасырлық бір қалыпты шеңберден шығу арқылы жүзеге асты. Ағылшын сахнасы ренессанс мәдениетінің тәжірибесін сол кездегі рухани бай елдердің бірі – Италияның дамуын игерумен ғана шыңдалды. Италияндық мәдениет пен өнерге жақындау антикалық өркениетті түсінуге көмегін тигізді.

Ұлыбританияда феодалдық араздықтардың бітуі және абсолютизмнің орнығуы ағылшын гуманистері мен итальяндықтардың байланысының нығаюымен бірге келді. Ұлыбританияда грамматикалық мектептер ашылып, латын тілі етек жаяды, XV ғасырдың аяғынан бастап университеттерде Плавт пен Сенеканы қарқынды түрде оқыта бастайды. Бұдан кейін латын комедиялары мен трагедияларын ағылшын тіліне аударып, оларды колледждерде, сарайларда, ақсүйектердің үйлерінде қоя бастайды. Мысалы, 1520 жылы «Әулие Павл мектебінің» шәкірттері VIII Генрих алдында Плавттың комедиясын, ал 1527 жылы «Менехмалар» комедиясын көрсетті; келесі жылы Теренцийдің «Формионы» қойылды.

Антика жазушыларын зерттеумен бірге итальяндық поэзия мен новеллистикасына деген қызығушылық арта түсті: ақсүйектік салондарда Петрарканың өлеңдері мен Ариостоның поэзиялары оқылды, қалың бұқара Боккаччо мен Банделлоның новеллаларын қызыға тыңдады. Сарай маңайында маска деп аталатын театр қойылымының жанры құрылды. Осы сарайлық ойындарға итальяндық пасторальдердің сюжеттері мен бейнелерін қолданды.

Антикалық және итальяндық тәжірибемен танысудың нәтижесінде ағылшын сахнасына ұлттық драматургияның алғашқы үлгілері – комедия мен трагедия келді.

Бірінші ағылшын комедиясы «Ральф Ройстер Доистердің» (1551 ж.ш.) авторы Николас Юдолл – білімді гуманист, сарай ойындарының ұйымдастырушысы. Өзінің комедиясының алғы сөзінде ол Плавт пен Теренцийдің үлгілеріне сүйенетіндігін және адамдарды жақсы өмірлік ережелерге үйреткісі келетіндігін айтып кеткен. Пьесаның орталық кейіпкері – мақтаншақ, ақылсыз және қорқақ жауынгер Ральф Ройстер Дойстерден Плавттың мақтаншақ жауынгерін көруге болады. Пьесада Плавт комедиясының сюжеттік схемасы да қолданылған комедиялық кейіпкер қызға деген махаббатын көрсетуге ұмтылады, ал қу қызметші мен жас ғашықтар оны неше түрлі күлкілі жағдайларға ұшыратады.

Бірақ, дәстүрлі сюжет пен бейнелерге қарамастан, римдік үлгі бойынша жазылған бірінші ағылшын комедиясында жарқын бейнелер, ұлттық колоритпен дүниетаным сезілді. Ральф кейіпкерінде сатыралық бояу тапқан ағылшын рыцарларының өкілі көрінді, ал оның бақытты қарсыласы, жас көпес Гулак жаңа тап адамдарының саналылығы мен артықшылықтарын бейнеледі. Ральфтың құлы Мерригриктің бейнесі де ұлттық реңк алды: оның кейпінде халық сахнасы үшін дәстүрлі болып кеткен шут – пайғамбардың жаңа үлгісі бейнеленді. Моралитедегі жағымды кейіпкердің ерекшеліктері комедия кейіпкеріне берілді, оның есімі де өзіне сәйкес – Констанция, яғни «Тұрақтылық» деген мағынаны білдіреді. Бірінші ұлттық ағылшын трагедиясы 1562 жылы Елизавета сарайының маңында қойылған Томас Нортон мен Томас Секвилдің «Горбодук» пьесасы болып есептелді.

Бұл жерде римдік үлгілерге, әсіресе Сенека трагедияларына еліктеушілік көрінеді (қанды өлімдер, жаршының монологтары, хордың шығуы, пьесаны 5 актіге бөлуі). Бірақ сюжеттің өзін антикалық әдебиеттен алмай, орта ғасырлық шежіреден алып, ежелгі британ королі Корбодук кезіндегі оқиғалар баяндалды.

Король көзі тірісінде өз жерін екі ұлына бөліп береді, ал кіші ұлы ағасын өлтіреді. Үлкен ұлын қатты жақсы көрген ана-королева, оның өлтірушісін өлтіреді, осындай король отбасындағы ішкі қайшылықтарды пайдаланған феодалдар король мен королеваны өлтіреді. Осыдан кейін лордтардың арасында соғыс басталып, бүкіл елге жайылады.

Тарихи сюжет сол кез үшін өзекті болды: феодалдардың ұрыс-керістерін сынады. Трагедия моралі аллегориялық пантомимдермен үйлесім тапты. Олар акт арасында қойылып отырды.

## Университеттік білімпаздар

Қоғамның феодалдық негізінің жойылуы демократизацияға әкелді.

Жаңа драманы қалыптастырушылар демократиялық ортадан шыққандар болды. Олар тәуелсіз кәсіби жазушылар, халық аудиториясына жақын қайратты ойшылдар болды. Марло, Кид, Грин т.б университеттік білімпаздар деп аталды. Өйткені, олар университеттерде оқыған өте білімді азаматтар еді.

Бұл топқа Шекспирдің ең үлкен замандасы драматург Джон Лилиді (1554 – 1606 ж.ш.) қосады. Ол керемет поэтикалық дарындылығымен ерекшеленген және Қайта өрлеу дәуірі адамының жаңа эмоционалды дүниесін пасторальді және мифологиялық сюжеттердің шартты түрлері арқылы жеткізген ағылшын театрының бірінші ғалым драматургі болды. Лили өз шығармашылығында ағылшын театрының ерте кезеңі мен оның нағыз гүлдену дәуірін ұштастырды. Оның комедияларында Гейвуд пен Юдоллдың дерекілеу юморы орын алмады: Лилидің өзінің айтуы бойынша

«комедия сыртқы көңіл емес, ішкі қанағатқа әкелуі тиіс». адамдардың өзара қарым-қатынастарының жоғары сезімдері мен гумандық принциптеріне үйретуі керек.

Оның танымал комедиясы «Александр мен Кампаспа» (1584) грек тарихшысы Гленияның әңгімесі негізінде жазылды. Онда драматург Александр Македонскийдің кең пейілін көрсетті: өзінің суретші досы Апеллестің тұтқындағы Кампаспаға деген махаббатын көріп, оны досына береді. Парезбен сезім тайталасында Парез жеңеді. Патша былай дейді: «Өзін-өзі ұстай алмаған жағдайда Александрдың әлемді басқаруы ұят болар еді».

Сарай маскасы жанрын дамытқан Лили мифологиялық және пасторальдық кейіпкерлер жасады. Ол Елизавета патшайым мен айналасындағыларды бейнелейтін бірнеше комедия жазды. Комедияның ерекше ситуациялары метафораларға толы. поэтикалық тілмен астарланды. Лили пьесаларының бұл тілі оның «Эвфуз немесе өткір ойдың анатомиясы» романының кейіпкерінің аты бойынша «эвфуизм» деп аталды. Бұл Лили комедияларын шартты пастораль жанрынан көтерді. Ол оны сарай төңірегіндегі адамдарға ғана көрсетті. Осыған байланысты комедияны сарайлар мен ақсүйектердің үйлерінде әулие Павл капелласының әнші ұлдары орындайтын. Соған қарамастан Қайта өрлеу дәуіріндегі ағылшын театрының тарихында Лилидің ролі зор. Ол романтикалық комедияның негізін қалады.

Ағылшын ренессанс драмасының көш басшысы **Кристофер Марло (1564 – 1593)** болды, тарихшылар оны «Қайта өрлеудің данышпаны» деп атаған.

Етікшінің баласы, кедей, тиын санап, білім алып ғылым магистры атағын алған Марло жас кезінен көп оқығандығымен, терең ойларымен, батыл да тәуелсіз көзқарастарымен ерекшеленді. Кембридж университетін бітірген соң, діни қызметтен бас тартып Марло актер ретінде труппаға кіріп (кейінірек аяғын сындырып алып, сахнаны тастап кетеді), кейін әдеби шығармашылықпен айналысады. Драмалық шығармалармен қатар ол философиялық және атеистік мазмұндағы еңбектер жазды. Марлоға қойылған айыптардың ішінде «құтқарушы өтірікші болғанын, інжілді құр, бос ертегілердің жинағы, ал дін – саясаткерлердің ойлап тапқаны екенін дәлелдейтін кітаптар жазды» делінген. Осындай идеялармен туған Марло трагедияларының ең алғашқысы – «Ұлы Тамерлан». Марлоның замандасы Грин: «Құдайды аспаннан Тамерланның қопымен қумақ болған» адам ретінде суреттейді.

Корольдік Құпия кеңес Марлоны қауіпті адам деп санап, 1593 жылдың 30 мамырында Құпия кеңес жіберген агентпен өлтіртеді.

«Ұлы Тамерлан» трагедиясы – екі бөлімнен тұратын монументалды шығарма (I бөлімі – 1587 ж., II бөлімі – 1588 ж.). Бұл XIV ғасырдың аяғындағы атақты шығыс билеушісінің драмалық өмірбаяны. Марло өзінің кейіпкеріне аңыздағы батырлардың күші мен бейнесін берген. Және ең маңыздысы ол танымал феодал руынан шыққан, тарихта болған Темірді (Тамерланды) кәдімгі қойшыға айналдырып, тек өзінің ақылымен, жігер-күшімен билікке жеткенін суреттейді. Тамерланның өзі де мақтанышпен осыны айтады.

Пьесада Тамерланның қаһарлы күшіне оның әйелі Зенократа қарсы тұрады. Тамерлан әйелін қатты сүйеді, оның қазасына қайғырады, бірақ өзінің сезімдерін тек жаңа қатыгез қылықтары арқылы жеткізеді: Зенократа қайтыс болған қаланы өртеп, барлық тұрғындарын өлтіруге бұйырық береді. Монументалды образ салған Марло, кейіпкерінің ұлылығын оның күшінен, билігінен көреді; алайда, кейіпкердің батырлығын нағыз күшін жасаған игілігі мен адамдарға әкелген пайдасы арқылы көрсете алмады. Автор өз кейіпкерін сынамайды, керісінше трагедия тиранды әсірелеу сөздерімен аяқталады.

Марлоның келесі «Доктор Фаустың трагедиялық хикаясы» (1588) атты



пьесасындағы кейіпкері білім мен өмірдің қуанышын білгісі келеді. Фауст өз жанын Мефистофельге сатып, білім табады, соның арқасында қолынан барлық іс келетін күш иесіне айналады. Фаустың ерекше бітімімен қатар, оның мінезінде демократиялық бағыттар бар; қоршауында өзінің сүйікті студенттері болады. Бірақ философтың ойында Шекспир кейіпкерлерінің басты ерекшелігіне айналатын сол дәуірдің әлеуметтік қарама-қайшылықтарын тануға ұмтылыс жоқ.

«II Эдуард» (1593) атты трагедиясында Марло аңызға негізделген сюжеттерден кетіп, ағылшын тарихының құжаттарына жүгінеді.

Марло пьесаларымен қатар сол кезде **Томас Кидтің (1557 – 1595)** шығармалары да сахнада қойылды. Ол бірнеше пьесалардың авторы, соның ішіндегі ең танымалысы «Испан трагедиясы» (1587). Бұл пьеса ағылшын сахнасына кек трагедиясы жанрын әкелді. Оның кейіпкері Иеронимо ұлы мен әйелінің өлімі үшін жауларынан кек қайтарып, ақырында өзін де өлтіреді. Антикалық «қанды драманың» дәстүрлерін сақтай отырып, Кид кәрі Иеронимо арқылы кек алу мақсатымен жанданған кейіпкердің бейнесін жасады.

Марлоның енді бір замандасы – **Роберт Грин (1558 – 1592)**, бірнеше пьесаның авторы. Ол «Джордж Грин, векфильдік алаңдық күзетші» (1592) деген батырлық комедиясында өз ерекшелігін көрсете білді. Феодалдық көтеріліс туралы тарихи сюжетті пайдаланып, Отанын сатқан граф Кендальмен ашық жекпе-жекке шыққан шаруа Джордж Гриннің бейнесін мықты жасады. Өз адамдық қасиеттерін сақтаған Джордж Грин мен басқа да шаруалардың Кендаль мен оның жақындарына деген жек көрушіліктері көпшіліктің бірыңғай қарсылығын көрсету үшін пайдаланылған.

Шекспирге дейінгі драматургтер ренессанстық комедия мен трагедияның жаңа үлгілерінің негізін қалады. Біраз оларға халық болашағына деген гуманистік қызығушылық пен көпшілік алдындағы жауапкершіліктің байланысы жетіспеді.

## Театр. Сахна. Актерлер

XVI ғасырдың аяғындағы ағылшын драматургиясының қарқынды дамуы театр өнерінің тууымен байланысты болды. Осы ғасырдың соңғы он жылдығында халықтық алаң театры күнделікті үлкен топ халықты жинайтын жерге айналды. Жаңа театрдың халықтығы сахна қайраткерлерінің әлеуметтік жағынан да байқалды. Актерлер көбінесе кедей болғандығы соншалықты, тіпті патшалық үкімдерде үйсіз қайыршыларға теңеліп, оларды қатаң түрде қудалайтын. Өкіметтің қудалануынан сақтану үшін актерлер танымал адамның «қызметшісі» қатарына қосылатын. Тіпті, Шекспир ойнаған труппаның өзі «Лорд Камергердің қызметшілері» деп аталатын (король I Иаков таққа отырғаннан кейін (1603 – 1625) труппа «Король қызметшілері» деп аталды). Бірақ, бұлардың шығармашылығы ақсүйектің қарауында болғанымен тәуелсіз болды.

Ғасырдың басынан қонақ үйлердің аулапарында ойындарын көрсеткен актерлер демократиялық аудиториямен тығыз байланыста болды және бұл олардың шығармашылығына әсерін де тигізді. Әр онжылдық сайын театр өнерінің танымалдығы өсе бастады, бұл жаңа актерлік ұжымдардың пайда болуына және жаңа театр ғимараттарының өсуіне әкелді. Өте қысқа мерзімде Лондонда бірнеше театр ғимараттары салынды. Олардың ішіндегі ең біріншісі, 1576 жылы кәсіпкер Джемс Бербедж салған «Театр» болды. Қайта өрлеу дәуіріндегі негізгі Лондон театрлары: «Театр» (1576 – 1598), «Куртина» (1576 – 1627), «Блэкфрайерс» (1596 – 1655), «Роза» (1587 – 1625), «Лебедь» (1595 – 1632); Шекспирдің шығармашылығы өткен



театр «Глобус» 1599 жылы салынып, өрттен кейін 1613 жылы қайта тұрғызылып 1645 жылға дейін жұмыс істеді.

Көпшілік театрлардан басқа сарай театрлары да болды, бірақ ренессанс драматургиясы мен сахна өнерінің дамуын қарапайым халық көрермені баратын театр айқындады. Ұйымдастырылуы жағынан да бұл театрлар екі түрлі болды. Біріншісі – актерлер өздері басқарған паядағы серіктестік. Мысалы, лорд камергер труппасының басында Джемстің ұлы Ричард Бербедж тұрды, кейінірек оған труппа драматургі ретінде Шекспир қосылды. Труппаның кірісі жүргізуші актерлер арасында бөлініп отырды. Екінші қатардағы актерлер және әйелдер ролін ойнаушы бозбалалар жалақы алды, бірақ кірісті бөлуге қатыспады.

Екінші түрі – капиталистік түрдегі кәсіпкерлік, оның басында театр ғимараты, костюмдер мен бутафориялардың иесі, драматургтерден арзанға пьеса алып және труппаны жұмысқа алатын кәсіпкер тұрды. Труппа оның қарамағында болды. Осындай бірнеше театр ғимараттарының, соның ішінде «Роза» театрының иесі театр кәсіпкері Филипп Генсло болды. Генсло пьесаларды Марло мен Гриннен алатын, кейде драма үшін оларға театр костюмінен де арзан ақша төлейтін.

Барлық Лондондық театрлар Темза өзенінің оңтүстік жағалауында орналасқан. 1576 жылдың 6 желтоқсанында Қауым кеңесі Лондонның өзінде театр қойылымдарын көрсетуге тиым салынғаны туралы бұйрық шығарды. Өйткені театр мейрам күндері қалалықтарды шіркеуден әкететін. Бірақ театрларды қудалап, қаладан тыс шығаруы олардың қирауына әкелмеді. Оңтүстік жағалауда, жасыл алаңқайларда бірінен соң бірі көпшілік театрларының ағаштан жасалған үлкен театр ғимараттары бой түзе бастады. Олардың біреуі шеңбер, біреуі төртбұрыш, кейбіреулері сегізқырлы («Глобус» сияқты) болып келді. Бұл ғимараттардың тек сахна үстін жапқан кішкентай шатыршасы болды. Қойылымдарға 1500 – 2000 жуық адамдар жиналатын. Сахна алдында қарапайым халық орналасса, театрды жағалай орналасқан үш ярусты галереяларда ауқатты адамдар отырды. Сол уақыттағы театрдың декорациясынан бізге «Аққу», «Глобус» театрларының ішкі бейнесі, суреттері сақталған. Сахна үшке бөлінетін: алдыңғы — проscениум, үсті қамыспен жабылып, артқы екі жағы бағаналармен бөлінген және үстіңгі сахна балкон түрінде бейнеленген. Сахна кілем және төсеніштермен безендірілген, ал жоғарыға үлкен мата ілінетін; трагедияларда — қара түсті, комедияларда — көгілдір. Театр спектакльдерінің декорациясы өте аз болды, тіпті мүлде декорация дегенді білмеді десек те болады. Көріністің қай жерде болып жатқаны кішкентай детальмен белгіленетін, сахнада ағаш тұрса көрініс тоғайда, тақ тұрса — сарайда өтіп жатыр деп есептелетін т.б. Көбінесе әрекет өтіп жатқан жерді тақтайшаға жазып ілетін. Сонымен қатар, оқиғаның қайда өтіп жатқанын көрермен актердің сахнаға шығып айтқан сезінен де түсінетін. Дәл осы тәсіл оқиға бір жерден екінші жерге ауысқанда да қолданылатын. Сол себептен қойылымдар үзіліссіз бір күнде үш сағаттан алты сағатқа дейін жүре берді. Көрермендер көбінесе актерлердің костюміне, олардың ойындарына зер сала қарады. Актерлердің костюмдері өте бай әрі әдемі болып келді, бірақ олардан тарихи немесе ұлттық ерекшеліктерді табу өте қиын болды. Актерлердің саны (труппаның) 8-14 адамнан құралды. Кейде әр актерге қойылым кезінде екі-үш рольді бірден орындауға тура келді. Әдемі бойжеткендер ролін нәзік пішінді жас жігіттер ойнады. Әйел актрисалар сахнаға алғаш рет 1660 жылы (Англияда) шықты.

Ірі трагедия актерлері К.Марло пьесаларында ойнаған Эдуард Аллейн және Гамлет, Макбет, Лир мен Отелло рольдерін орындаған Ричард Бербедж болды.

**Эдуард Аллейн (1566 – 1626)** Шекспирлік драманың типті актері. Генсло труппасында жүріп Марло трагедияларындағы титандық кейіпкерлер – Тамерлан,

Фаустты сәтті шығарған. Шекспирде ескі және дәрежі көрінген алаңдық трагиктерінің – темперамент, қатты дауыс, екпінді ишара мәнері сақталды.

**Ал Ричард Бербеж (1567 – 1619)** ойыны жаңа сахна мәнерін қалыптастырды. Бербеж Шекспирдің досы болды, олардың ойлары да бір жерден шығатын. Ол Шекспир трагедияларындағы: III Ричард, Гамлет, Отелло, Лир, Макбет, Просперо сияқты басты рольдерді ойнаған.

Ағылшын сахнасына комедиялық рольдерде Ричард Тарлтон, Уильям Кэмп және Роберт Армин шықты. Тарлтон және Кэмп өз ойындарында алаңдық комедиант-буффондық дәстүрді сақтаған: олардың көңілді юморлары, шектен асып тасыған импровизациялары көрермендерді баурап алды. Бірақ драматургияның дамуына байланысты буффондық комиктер «пьесаның маңызды жерлеріне» кедергі ғана болып қоймайды, олар драматург бейнелеген комедиялық характерлерге терең бойлай алмады. Сондықтан олардың орнына жаңа стильдегі драматург шығармасымен үндестік тапқан актерлер келді. Солардың ішінде Ромерт Армин – шекспирлік комедиялық кейіпкерлердің орындаушысы болды. Мысалы «Бұл сізге қалай ұнайдыдағы?» сайқымазақ Оселок.

Шекспир сахнаны жақсы білді және актер ойынының дамуына үлкен әсер етті. Оның қойған талаптары Гамлеттің актерлерге қарап айтқан сөздеріндей болды – жаңа сахна өнерінің нақты бағдарламасы пайда болды. Шекспир актерлерден артық кетпей, шекке жетпей де қалмайтын шыншыл ойынды талап етті: «Әрекет пен сөзді, сөз бен әрекетті байланыстырыңдар; табиғи қарапайымдылықтан аспаңдар» деген.

«Глобус» театры Лондонда 1599 – 1644 жылдары жұмыс істеді. Фимараттың алдында иығымен жерді көтерген Геркулестің мүсіні тұрғандықтан театр «Глобус» атанды. Глобусқа рим жазушысы Петронийдің «Бүкіл әлем ойнайды» деген сөзі жазылған болатын. Онда 1642 жылға дейін театрдың бас актері, трагик Ричард Бербеж (1567 – 1619) жетекшілік еткен «Лорд Камберггердің қызметшілері» труппасы қызмет етті. Кейіннен труппаға Бербежден бірге Уильям Шекспир де басшылық жасады. «Глобуста» Шекспирдің және Қайта өркендеу дәуірінің басқа да туындыларының қойылуы – бұл театрды елдің мәдени өмірінің ең басты орталықтарының біріне айналдырды.

Англияның буржуазиялық төңкерісі кезінде 1642 жылы парламент шығарған арнайы қаулымен театр ойын-сауығын көрсетуге тыйым салынды. Бұл қаулы 1660 жылы Ұлыбританиядағы монархияның қайта оралуына байланысты өз күшін жойды.

Қайта өркендеу дәуіріндегі У. Шекспир, М. Сервантес, Лопе де Вега, П. Кальдерон т.б. секілді ұлы драматургтер пьесаларында тарих мәселесі өткір әлеуметтік және саяси талас-тартыстар үстінде ашылды; олар өздерінің өмірлік мақсат-мұратын орындауға ұмтылған, ойлау мен әрекет жасау қабілеті жойқын, кесек мінезді ерен жандардың бейнесін алдыңғы қатарға шығарды. Жоғары адамгершілік пен қаһармандық негізінің болуы, өмірге деген философиялық көзқарас, поэтикалық, қайырымдылық пен зұлымдылықтың ымырасыз кереғарлығы, арлылықтан арсыздыққа, трагедиялықтан комедиялыққа табиғи түрде ауысу. Қайта өркендеу дәуірі драмасының ерекшелігін айқындады және оның барлығы сол дәуірдегі сахналық мәдениеттің де ерекшеліктерін қалыптастырды. Драматургияның халықтығы театрдың да халықтық сипатын айқындады. Спектакльдерді қою өнері жөнінен театр негізінен алаңдық ойын-сауыққа тән қарапайымдылық пен шарттылық тәсілдерін ұстанды. Бірақ Қайта өркендеу дәуіріндегі реализм тенденциясының ықпалынан актер өнері ішкі қуатқа, қызу қандылық пен эпикалық күшке толы болды; сондай-ақ адамзат болмысының психологиялық мінез қайшылықтарын, жеке

адамның рухани жан дүниесін тереңірек ашуға ден қойылды. Негізінен актерлерді тәрбиелеп үйретуге бағытталған авторлық режиссура кең өріс алды. Драмалық әрекетке музыка, ән мен би табиғи тоғысты. Еуропа елдерінде кезбе актерлер труппасынан басқа театр антрепренерлері басқарған жекеменшік немесе актерлер жолдастығы типіндегі тұрақты кәсіпорындар (мысалы, Лондондағы «Глобус» театры) пайда бола бастады. Көптеген сарай театрлары ұйымдастырылды. XVI ғасырдың аяғы мен XVII ғасырдың басындағы феодалды-католиктік реакция Қайта өркендеу дәуірі реализмнің даму өрісін тарылтып, театрдағы демократиялық ағымдарға тұсау салды.

## ШЕКСПИР (1564 – 1616)

Шамамен төрт ғасыр бұрын жазылған Шекспирдің трагедиялары, тарихи шежірелері мен комедиялары әлі күнге дейін көрермендер мен оқушы қауымды төбireнтпей қоймайды. Ең озық әлем театрлары мен танымал актерлер Шекспир шығармаларын сахнаға шығаруды және онда ойнауды бақыт, құрмет және үлкен сахнаға шығуға емтихан деп есептейді. Ұлы драматургтың өмірі туралы деректер өте аз. Шекспир өзінің ойларын жазып, күнделік жүргізбеген. Оның замандастарымен жазысқан хаттары да, тіпті пьесаларының қолжазбасы да сақталмаған. Бізге дейін оның өмірі жайлы бір-екі деректі бірнеше құжат қана жеткен.

**Уильям Шекспир** шығармашылығы – ағылшын және жалпыеуропалық театрдың Қайта өрлеу дәуірінің қорытындысы және биік шыңы болды. Ол әлемдік мәдениеттің қол жеткізген бар жетістіктерін өзіне сіңірді.

Шекспир шығармашылығының философиялық негізі – ренессанстық гуманизм. Ұлы драматургтің шығармаларында әлеуметтік қысым көрсетудің кез-келген түрі және феодалдық, жаңа буржуазиялық бағыттар көрегендікпен шешіліп отырды. Шекспир феодалдық рыцарлардың өктем өзімшілдігін де, жаңа заманның жыртқыштық индивидуализмін де қабылдамады. Мұны оның шығармаларындағы III Ричард, Яго, Эдмонд бейнелері дәлелдейді. Шекспир үшін рухани күші мен жан дүниесі жақсылыққа бағытталған адам ғана шын мағынасында ұлы болып саналады.

Шекспир шығармашылығы – Қайта өрлеу дәуіріндегі ағылшын және жалпыеуропалық театрлардың ең биік шыңы. Қайта өрлеу дәуірі, оның күрделі тарихи процесі мен әсем трагедиялық тұстары Шекспир драматургиясынан толыққанды көркем әдісін тапты. Оның шығармаларында өмір шындығы, соған сай түрлі конфликтілер, шынайы адами мінездер суреттелген. Шекспирдің драматургиясы ерекше әрі әрқилы. Пьесаларындағы кейіпкерлердің жан дүниесі, әлемі өте терең ашылады. Оның трагедияларының кейіпкерлері ашық, мықты, жеке дара тұлға. Сонымен қатар Шекспир шығармашылығы Қайта өрлеу адамының тұлғалығын, оның табиғи сұлулығын дәріптейді. Болмыстың дәл өзіне ене отырып, өзінің және өзгенің бақыты мен бостандығы жолындағы құқықтарын қорғап зұлымдық пен аяусыз күрес жүргізеді. Гамлет, Отелло, Лир бейнелері дәл осындай. Жаңа заманның трагедиялық мәнін ұққан Шекспир еркін және әсем адамдардың үйлесімді қоғамы жайындағы гуманистік армандарынан бас тартпайды. Шекспир гуманизмі – жауынгердің, күрескердің, философтың және адамдық пен ақиқат салтанат құратынына сенімді гуманизм.

Шекспир шығармашылығы табиғатынан халықтық сипатта болды. Оның

драматургиясының түп тамыры алаңдық плебейлік театр тарихынан сусындаған. Ол өзінің пьесаларын Лондондық, «Глобусының» ішін толтырған қарабайыр тобырына арнап жазды. Шекспир драматургиясы арнайы тарихи және салтанатты тұстарды ғана бейнелейді, ол халықтың өмірі, қайғы-мұңы жайында сыр шертеді. Оның драмасы әлемдік реализмдегі ұлы жетістіктердің бірі болып саналады. Ол реалистік мәнердің шынайы шебері. Қайта өрлеу әлемі мен адамы жайындағы бүкіл шындық қаншалықты қайғылы болмасын, ол Шекспир шығармашылығында аяғына дейін айқындалған.

Шекспирдің халықтық сипаттағы шынайы гуманизмі – Ұлы ойшыл мен суреткердің мәңгі өмір сүретіндігінің кепілі. Ұлы драматург Шекспир – театр үшін өмір сүрді. Ол өзінің пьесаларын оқырман үшін емес, көрермен үшін жазды. Сол себепті өзінің көзі тірісінде бірнешеуі ғана басылып шықты. Оның драмалары – әлем өнерінің ұлы жетістіктері. Шекспир – адам мінезін сомдауда үздік жаратушы. Оның драмалары өз заманының шын келбетін көрсете отырып, күнделікті өмір ағымынан жоғары көтеріліп, драматургке ең терең қайшылықтарды ашып, ең қиын мәселелерді көтеруге жол ашады.

Шекспир 1564 жылдың 23 сәуірінде кәсіпқой отбасында Англияның Стратфорд-он-Эйвон қаласында дүниеге келген. Оның әкесі Джон Шекспир қолөнерші, саудагер болды. Анасы Мери Арден кедейленген ақсүйек отбасында дүниеге келген.

1671–78 жылдары Стратфорд грамматикалық мектебінде дәріс алды. Онда латын және ежелгі грек тілдерін үйреніп, сонымен қатар антикалық тарихи дүниелерді, әдебиеті мен мифологиясын да оқып сусындайды. Әкесінің кедейленуіне байланысты ол түрлі жұмыс істеуге мәжбүр болады. 1587 немесе 1588 жылдары Шекспир Стратфордты тастап, кезбе труппаға ілесіп олармен бірге біраз уақыт провинцияда гастрольмен жүреді. 1580-жылдардың аяғында Лонданға келіп лорд Стрэйдждің труппасына орналасады.

1585–1612 жылдары Лондонда тұрды. Бұл жерде ол театр маңын төңіректен, алғаш рет театрға қадам басады. Басында не ақшасы, не дос-туысы жоқ Шекспир күн көрудің мақсатымен театр алдындағы ақсүйектер мініп келген аттарды күзеткен. Кейінірек сол театрға жұмысшы болып орналасады. Ол актерлердің сахнаға уақытында шығуын бақылап, рольдерді көшіріп, кейде суфлерді ауыстырып отырған. Драматургтың қызметі 1590 жылы басталады.

Біртіндеп астана сахнасында Шекспирдің бірінші драмалық шығармалары қойыла бастайды. Олар туралы пікірлер әртүрлі. Жазушы әрі драматург Томас Нэш «Ақшасыз Пирс» (1592) памфлетінде Шекспирдің «VI Генрих» шығармасын жоғары бағалайды. Ал Роберт Грин «Миллион өкінішке сатып алынған соқыр тиын тұрмайтын ақыл» трактатында Шекспирді «мансапқұмар», «сәнденген қарға», «актер денесіндегі жолбарыс жүректі» (сол пьесадағы бұрмаланып аударылған сөздер) деп мазақ қылады.

1594 жылы Шекспир Р.Бербедж басқарған «Лорд Камергердің» труппасына қызметке орналасады. Ол көбінесе кішкентай рольдерді сомдады; олардың ішінен тек екеуі ғана белгілі: Гамлеттің әкесінің аруағы және «Бұл сізге қалай ұнайды» комедиясындағы кәрі қызметші Адам. Бірақ труппадағы оның ең басты орны актерлік емес, драматургиялық қызметімен айқындалды: ол труппаның негізгі драматургі болды.

Шекспир театрдың адамы болды. Ол болашақта өзінің туындыларын мойындалуын күткен жоқ, керісінше «Глобус» театрының залын толтырған халық үшін, замандастары үшін жазды. Оның пьесаларының құрылымы сол кездегі сахна құрылысымен тікелей байланысты. Драмасын жазу барысында Шекспир оны өз театрының сахнасында көріп жазды, онда қандай рөлді қай актер ойнайтынын



және труппа актерлерінің ерекшеліктерін біліп жазды. Өзінің пьесаларын Шекспир оқырманға емес көрерменге арнады. Сондықтан да тек бір-екі шығармасы ғана көзі тірісінде жарық көрді.

Лорд Камергердің труппасында (1603 жылы ол «Король қызметшілері» труппасына айналды) Шекспир 1612 жылға дейін қызмет етті. Ал 1612 жылы театрдан кетіп, өзінің шығармашылық жолын аяқтайды. Соңғы төрт жылын ол өзінің туған қаласы Стратфордта өткізеді. 1616 жылы өзінің туған күні 23 сәуірде Шекспир қайтыс болды.

Шекспир 37 пьесасымен қатар көптеген сонеттер, «Венера мен Адонис» (1593 жыл), «Лукреций» (1594 жыл) т.б. поэмалар жазды.

Ағылшын ғалымы Э.Чемберс жасаған Шекспир шығармашылығының хронологиялық кестесі мынандай:

1590 – 1591	VI Генрих, 2- бөлімі VI Генрих, 3- бөлімі
1591 – 1592	VI Генрих, 1- бөлімі
1592 – 1593	III Ричард Қателіктер комедиясы
1593 – 1594	Тит Андроник Асауға тұсау
1594 – 1595	Екі верондық Жеміссіз махаббат Ромео мен Джульетта
1595 – 1596	II Ричард Дуалы түнгі думан
1596 – 1597	Король Джон Венециандық көпес
1597 – 1598	IV Генрих, 1- бөлімі IV Генрих, 2- бөлімі
1598 – 1599	Түкке тұрғысыздан көп дау V Генрих
1599 – 1600	Юлий Цезарь Бұл сізге қалай ұнайды? Он екінші түн
1600 – 1601	Гамлет Виндзорлық күлегештер
1601 – 1602	Троил мен Кресида
1603 – 1604	Істің соңы – той-думан
1604 – 1605	Өлшемнен өлшемге дейін Отелло
1605 – 1606	Король Лир Махбет
1606 – 1607	Антоний мен Клеопатра
1607 – 1608	Кориолан Афиналық Тимон (Тимон Афинский)
1608 – 1609	Перикл
1609 – 1610	Цимбелин
1610 – 1611	Қысқы ертегі
1611 – 1612	Боран
1612 – 1613	VIII Генрих

Шекспирдің шығармашылығы үш кезеңді қамтиды:

**Бірінші кезең – 1590–1600** жылдар аралығындағы пьесалар оптимистік сарында болып келеді. Бұл кезде драматург адамдардың табиғи қайырымдылығына деген гуманистік сезім, жеке тұлғаның еркін дамуы және жалпы үндестіктің салтанат құратынына сенімді көзқараста болды. Бұл кезеңде комедия мен драмалық хроникалар жазылды. Комедияларында адамдардың бақытқа ұмтылу жолындағы кездесетін қиындықтармен күресі суреттеледі («Қателіктер комедиясы», «Асауға тұсау», «Екі верондықтар», «Жазғы түндегі түс», «Бұл сізге қалай ұнайды?», «Он екінші түн» т.б.). Шекспирдің бұл пьесалары қуанышқа, күлкіге, әзіл-оспаққа және поэтикалық махаббатқа толы. Шекспирдің комедияларында ағылшынның қайта өрлеу дәуірінің оптимистік жақтары суреттелген. Адамдар тек күліп қана қоймайды, қызу таласқа түседі. Бір-біріне ғашық болады, философиялық айтыстарға барады. Мұндағы романтикалық сезім күлдіре тұрып, ойға жетелейді. Буффонада салмақты драмалық оқиғаға ұласады. Ертегілік фантастика тұрмыстық шындыққа айналады.

Шекспирдің саяси көзқарасы пьеса-хроникаларында айқын көрінеді. «VI Генрих», «III Ричард» т.б. пьеса-шежірелерінің негізгі идеясы – мемлекеттік бірліктің қажеттілігі. Уильям Шекспир пьесаларында дүние жүзінде алғаш рет драматургияда саяси күресті мифтік емес, реалистік әдіспен бейнелейді. Тарихи хроникаларында көп қан төгілсе де, оптимизмге толы болды. Алайда ірі гуманистік иллюзиялар адамдар феодалдықтан құтылып, буржуазиялық құлдыққа тап болғанын суреттеді. XVI ғасырдың 90 жылдары Ұлыбританияда тарихқа деген жалпы халықтық қызығушылық болды, ол жанрлардың ішіндегі ең көп тараған түрі еді. Шекспир хроникалары көп актілі драмалардан құралған. Олардағы конфликті корольдік үстемдікпен феодалдар арасында болды. Шекспирдің саяси идеалы – мемлекет тұтастығы, халықты сүйетін ақылды корольдің болуы.

Шекспирдің бірінші атақты трагедиясының кейіпкерлері — жас Ромео мен Джульетта бірін-бірі жақсы көреді. Бірақ олардың махаббаты үлкен кедергіге – отбасыларының ертеден келе жатқан араздығына тіреледі. Ғасырлық нанымға, қанды әрі мағынасыз заңдарға қарсы күресу үстінде Ромео мен Джульетта қаза табады.

Шекспир шығармашылығының **екінші кезеңі (1601 – 1608)** Англия өміріндегі қоғамдық-саяси өзгерістермен тұстас келді. Осы жылдары жазылған Шекспир трагедияларында тіршіліктің сан-алуан қайшылықтары, ғаламат тартыстар, құштарлықтар мен сезім шайқасы, ойлар мен идеялар қақтығысы, аса терең шындықпен бейнеленеді. XVI-XVII ғасырда Шекспир дүниетанымында және бүкіл Англия гуманизмінде трагедиялық құлдырау басталады. Осы дәуірдің шиеленісті тартыстары оның мүшкіл жағдайлары Шекспир трагедияларынан шынайы кемеңгерлік шешімін тапты. Бұл жылдары ол бірқатар әлеуметтік-философиялық пьесалар жазды: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний мен Клеопатра», «Афиналық Тимон», «Кориолан» т.б. Шекспир туындылары шындыққа қалтқысыз сенуді, өмірді сүюді уағыздайды. Дат ханзадасы Гамлет қайтыс болған әкесін ойлап қайғырып жүргенде, оның өзгенің қолымен өлтірілгенін біледі. Ал әкесінің түбіне жеткен – корольдің орнына таққа отырып, шешесіне үйленген әкесінің туған ағасы. Трагедияда Гамлеттің зұлымдықтың табиғаты туралы, сарай қабырғаларындағы өтірік туралы, өз заманының қасіреті туралы ой-толғаныстары баяндалған. Шекспирдің осы трагедиясының мазмұнын айтып беру және мағынасын түсіндіру өте қиын. Егер де осы пьесаға арналған әлемнің әр тілінде жазылған барлық мақалалар мен кітаптарды жинаса үлкен кітапхана шығар еді. Гамлеттің бейнесінен кейбіреулер батылсыздықты, жасқаншақтықты, әлсіздікті, қорғалақтауды



Педро Кальдерон де ла Барка

Лопе де Вега

Уильям Шекспир



Лувендегі театр алаңы



Мадридтегі корральдің макеті



«Глобус» театры



«Ақху» театрының алаңы.  
XV а.

ғана болады. Бірақ, осының арқасында тапталған, жәбірленген, алданған халықтың жағдайы одан да трагедиялы бола түседі. Кед пен оның артынан бәрін істеп отырған Йорк герцогының өз пайдасы үшін халықтың уайымы, олардың әлеуметтік әділет туралы арманын пайдаланып отырғаны және көтерілістің заңдылығын Шекспир көркемдік шындықпен бейнелеген. Дегенмен де Шекспир халықтың өзі үкіметті басқарып, өз тағдырын шеше алтынына сеніңкіремейді.

Драматургтің бірінші шежірелерінде бейнеленген монархтар өзінің идеалдарына сай келмейді. VI Генрих қайырымды, адамгершілігі мол, бірақ өз бетімен кеткен феодалдықпен күресуге мүмкіндігі жоқ, әлсіз. Оны өлтірген герцог Глостер, болашақ III Ричард – болаттай қайрат-жігер мен үлкен ақыл иесі болғанымен, ақсақ, бүкір кемтар. Өзінің кемтарлығының кегін таққа отырып, тұлға ретінде танылуды қалайды. Кемтарлығын бір сәтке де ұмытпай, сол үшін басқа адамдардан кек алғандай болады.

Ричард Глостер таққа сатқындық, зұлымдық, адам өлтіру жолымен келіп отырады. Оның философиясы: «Жұдырық біздің арымыз, қылыш – біздің заңымыз». Ричард – титандық тұлға, онда данышпандық пен зұлымдық бірге тоғысқан. Ол адамдардың жанын оқи алады, оларды өзіне бағындыра алады.

Эдуард ханзаданың жесірі, VI Генрихтің келіні леди Анна Генрих табытының артында келе жатқанда оның жолын Ричард бөгейді. Біраз уақыттан кейін біздің көз алдымызда таңғажайып өзгеріс болады: Ричардтың дилмарлығынан, оның махаббат сөздерінен жеңілген леди Анна оның қолынан сақинасын алады. Ал одан кейін сүйікті күйеуін өлтірген адамға тұрмысқа шығады.

Ричардтың адам үстінен билігінің құпиясы тек оның ақылды да қу саясаткерлігінде ғана емес, сонымен қатар данышпан актер де, оған маскаларын ауыстыру, өзі бастап отырған ойынының мақсаты – билік секілді жан рахатын береді.

Келесі тарихи шежірелер – «IV Генрих» пен «V Генрих» екі бөлімді драмалық трилогия болып, мұнда Шекспир Уақытқа берік корольді, яғни күмәнсіз көсемнің гуманистік идеалын жасауға тырысқан.

Феодалдық жүйенің, ортағасырлық моральдың құлдырауы Шекспирдің шежіресінде тарихи трагедия сияқты да, фарс секілді де шешілген. Серілік намысты жоғары санаған жалынды да ер жүрек батыр Гарри Готспер мезгілі өткен дүниетанымды қорғаймын деп өзін өлімге кеседі. Мұндағы қайратты серінің трагедиялық өлімі де, кедейленген, серілікті күлкі еткен сэр Джон Фальстафтың олжалы болуы да заңды.

Фальстаф түрлі күнәларға толы: ол қорқақ, мақтаншақ, ішкіш, мешкей, ләззат құмар. Бірақ, кәрі күнәһар сахнаға шыққан мезгілден бірден көрерменнің жүрегін жаулап алады. Оның тартымдылығының құпиясы – аскеттік моральдан бос болуында, өмірге құштарлығында, сарқылмас қуанышында. Соғыс құмарлық ұрандар, қылыштардың дауысы мен қарулардың атысы арасында, бітпес зұлымдық пен қастандық арасындағы қайшылықтар, Таверна қабырғасының ар жағындағы оқиғаларға мүлдем немқұрайлы Фальстаф тек қуаныш пен шаттыққа толы өмір сүруде.

Фальстаф – күлкінің нағыз данышпаны, нағыз ренессанстық тұлға. Оның бойында театрлық басқа түрге еруге, комедиялық ойынға деген құмарлық бар. Оның өтірік айтуы өнертапқыштыққа, тіпті өзіндік артистизмге толы. Достары толық серіге әзілдеп тиісіп, одан қалжыңдарын ары қарай жалғастырып, керемет қойылымға татарлық әзіл күтеді. Және дегендеріне жетеді де. Әрине, бұдан Шекспир соншалықты мешкейлікке салынғанды, әйелге деген құмарлықты және ең бастысы шектен шыққан арсыздықты жақтаушы деп қабылдауға болмайды. Бірақ Фальстаф



жағында шындық бар. О дүние туралы ойларды айтпай, өмірдің барлық тәттісін, жақсысын алуға дайын тұрған Ренессанстық тұлғаның шынайылығын көрсеткен.

«IV Генрих» бірінші кезеңнің екі басты жанры – комедия мен хрониканың үйлесуі болып табылады. Бұл Шекспирдің комедиялық өнерінің ең гүлденген кезеңінде жазылған шежіресі.

## Комедиялар

Шекспирдің комедиялары ағылшын Қайта өрлеу дәуірінің ең оптимистік кезеңінде дүниеге келіп, заманның ең жақсы жақтарын көрсетіп кетті. Олар гуманистердің армандарын дәуірдің шынайы конфликтілерін гуманизм идеалының рухында шешілетін поэтикалық ертегі арқылы жеткізді. Шекспир комедиялары күн сәулесіне толы, ренессанстық дүниетаным мен тәуелсіз адамның шынайы жақсылығына деген сенімге толы. Шекспир комедияларының әлеміндегі күлкі дәстүрлі әшкерелеуші комедиядағы кекесін күлкіге мүлдем ұқсамайды. Ол наразылық пен ызаны байқатпай, керісінше өмірдің қуанышын, денсаулығы мықты да бақытты адамдардың жарқын күлкісін көрсетеді.

Шекспир комедияларында адамдар тек қуанып, күліп қана қоймай, олар ғашық болады, бір-бірімен дауласады, философиялық әңгімелер айтады, жылайды, ыза болады, жауларымен күреседі. Шекспирдің комедиялары айналаны қоршаған шындықтың барлығын өзіне сіңіруге тырысады. Көтеріңкі-романтикалық сезімдер мысқылды дұрыс ойлаумен, буффонада – байсалды драмалық оқиғалармен, ертегілік фантазия – өмірлік шындықпен ұласып жатады.

Шекспир комедиялары көптеген әдеби және әдебиеттен тыс деректермен, соның ішінде антикалық әдебиет пен италияндық «оқу комедиясы», ортағасырлық фарс, халық ойын-сауықтарының дәстүрі, ағылшын фольклорын бойына сіңірген. Шекспирдің кемеліне жеткен комедияларында осының барлығы бір синтетикалық бірлікте болып келеді. Жас кезінде драматург өзін әр жанрда сынап көрді, сөйтіп ақырындап, адымдап жаңа түрдегі комедияның жасаушысы болды.

Шекспирдің бірінші комедиясы – **«Қателіктер комедиясы»** Плавттың «Менехмаларынан» алынған сюжетке құрылған. Бірақ, «Менехмаларда» бір ғана егіздер болса, Шекспирдің шығармасында екі жұп егіздер жүр. Комедиялық түсініспеушіліктердің көбейгені соншалықты, тіпті пьеса кейіпкерлерінің шатасулардан басы айнала бастайды.

**«Асауға тұсауда»** Шекспир «оқу комедиясы» мен халықтық фарс тәжірибесіне сүйенеді. Ариостоның «Ауыстырып алынғандар» комедиясынан Шекспирдің пьесасына ғашығының үйіне басқа кейіппен енген жігіттің оқиғасы алынады (Люченцо мен Бьянканың желісі). Ал негізгі Катарина мен Петруччионың желісі ағылшын халық фарсынан алынған.

Бір қарағанда Шекспир өзінің комедиясына дәстүрлі фарстық сюжетті ала салған секілді: дарақы күйеудің қыңыр әйелін жуасытуы. Бірақ, фарстық сюжетке драматург жаңа мағына берген. Катарина мен Петруччионың дөрекі қалжыңдарынан, бірінен бірі қалыспайтын бәсекелестігінен, қырсықтықтарынан бір-біріне деген сыйластық пайда болады, махаббат сезімі бүршік атып, барған сайын есе түседі. Шекспирдің комедиясы шынайы сезімдердің сұлулығын, ер адам мен әйелдің арасындағы теңдікті паш етеді.

Шекспирдің басқа да комедияларындағы секілді, Катарина мен Петруччионың

ғашықтықтары бір-бірімен қалжыңдасуға кедергі жасамайды. Олар нағыз Ренессанс заманының жарқын күлкі мен қуанышқа толы адамдары. Көптеген қалжыңдар мен қызықты ойында комедия кейіпкерлерінің өмірлік энергиясы, тапқырлығы мен қиялы бірінен соң бірі алмасып, көрерменді бір минут жалықтырмайды.

Алайда, Шекспир комедияларындағы үйлесімділік әлемінде идиллиялық алаңсыз тыныштық жоқ. Кейіпкерлер өз бақыттары үшін күреседі, өздерінің өнегелік идеалдарын қорғап қалуға тырысады. Дәл солай, «Екі верондықтарда» Протейдің сатқындығы Валентин мен Сильвияның бақытын бұза жаздайды.

«Екі верондықтар» Шекспирдің бірінші романтикалық комедиясы. Бұл шығармадағы фарстық сахналар екінші планға түскен. «Екі верондықтардың» негізгі тақырыбы – жоғарғы сезімдердің романтикасы, шытырман оқиға.

Өлім, қирау, қайғы-қасірет секілді бейнелер Шекспирдің көптеген комедияларында төніп тұрғанымен, бұл трагедиялық сәттердің мағынасына көп мән бере беруге болмайды. Өйткені, Шекспирдің өзі әлемде зұлымдықтың билік құра алатындығына сенбейді. Комедиялардағы жағымды кейіпкерлер әрқашанда жеңіп шығады. Ал «Екі верондықтардағы» Протей секілді зұлымдар шығарманың аяғында өз істеріне өкініп, жақсы сезімдері оянып, кешірім сұрап аяқталады. Яғни, әлемдегі бұзылған үйлесімділік қайтадан қалпына келеді.

Шекспир комедияларының ішіндегі ең поэтикалық сарынға толы шығармасы – «**Дуалы түнгі думан**». Мұнда ғажайып түрде нәзік лиризм, сиқырға толы қиял мен дәрекі-комедиялық тұрмыс қызықты байланысқан. Бұл шығарма Шекспирдің қуанышқа толы ең қызықты дүниесі болып келеді.

## Трагедиялар

XVI – XVII ғасырлар тоғысында Шекспирдің дүниетанымы мен жалпы ағылшын гуманизмінде трагедиялық өзгерістер басталды. Оның негізі – гуманистік иллюзияларды дүниеге әкеліп, кейін өзі одан бас тартқан тарихи процестің қарама-қайшылығында.

Адамзат тұлғасының мүлтіксіз сұлулығы мен кемелділігін паш еткен қуанышқа толы комедиялар мен Уақыт билігінің қайырымдылығын көрсететін шежірелері ауыртпалық пен қайғы-қасіретке, ашу-ызаға толы трагедиялармен ұласты.

Шекспирдің трагедиялық коллизиялары кейіпкерлердің жеке тағдырын ғана көрсетпеді. Енді трагедияларда әлемдік мәселелерді, адамзат пен болмыстың, табиғат күштерінің қақтығыстары сөз болды. Шекспир өз трагедияларын мұның алдында да, тарихи шежірелер мен комедия жазған кезеңінде де шығарып отырған. Бірақ ондағы философиялық ой, қақтығыстар, кейіпкерлер мінезі, барлығы да басқаша еді. Мәселен, бірінші кезеңіндегі «**Ромео мен Джульетта**» трагедиясында феодалдық қақтығыс, орта ғасырлық нанымдарға қарсы Қайта өрлеу дәуірінің өмірге құштар жастары шығады. Екі дүниенің қақтығысы трагедиялық нәтижеге әкеледі. Бірақ, верондық ғашықтардың қайғылы тағдыры әлем әдебиетіндегі бәрін жеңетін махаббат күшін жырлаған ұлы поэмаға айналды.

Ромео мен Джульеттаның махаббаты аяқ астынан, лезде лаулап жанады. Ромеоның Джульеттаға бірінші қараған көзқарасынан-ақ, оның бүкіл болмысын өзгертіп, мүлдем жаңа түсінігі бар, маңызды өмірге итермелейді.

Трагедияның кейіпкерлері көрермен алдында есейе түседі, жас бозбала мен кішкентай қыздан сезім даналығын бойларына жиган, өз бақыттары үшін күресе

алатын азаматтарды көреміз. Ромео мен Джульеттаның махаббаты әкелерінің рулық тартысына қарсы тұрады. Ғашықтар қаза болады. Бірақ олардың сезімдері салтанат құрды, олардың сенімдері бөріктігін сақтады. Жас кейіпкерлерді өлтірген күштер енді өткен заманда қалды. Ромео мен Джульетта – кетіп бара жатқан орта ғасырдың соңғы құрбандары. Ғашықтардың денесінің басында Монтеки мен Капулеттидің татуласуы Ренессанстық идеялардың жеңісі.

Екінші кезеңдегі трагедиялардың кейіпкерлері жаңа заманның болмысымен қарама-қайшылыққа түседі. Олар түсініксіз, быт-шыты шыққан таң қалған әлемге тап болады. Сондай трагедиялардың бірі – «Гамлет». Біз трагедия кейіпкерін өмірінің ең ауыр кезеңінде, жан күйзелісінің сәтінде кездестіреміз. Оның өмір туралы қияли ойлары табан астында жоқ болды. Ол үшін адамгершіліктің символы болған әкесінің кенеттен қайтыс болуы, шешесінің тез арада тұрмысқа шығуы, әкесінің елесі ашып берген Клавдийдің қылмысының құпиясы Гамлетті толғандырғаны соншалықты, оның өмірге деген көзқарасының өзгеруіне әкеледі. Оған шындықтың барлығы ашылып, болмыстың трагедиялық шындығымен бетпе-бет қалады.

Гамлеттің ақыл-ойы дүние болмысының түбіне жетеді, ол өмірдің құпияларын түсіне бастайды. Енді өзінің жеке басындағы драмасы бүкіл адамзат трагедиясын түсінуге әсерін тигізеді. Ол өмірде тек жамандық билік құрып отырғанына көзін жеткізеді. Гамлеттің қайғы-қасіретін жалғыздық та тежей түседі. Оның бірге оқыған студент достары енді артынан тыңшы болып жүр. Таза да пәк деп сеніп жүрген Офелияның да құлықтылығы төмендеген. Бүкіл әлем жазылмас дертке енген.

Бірақ Гамлет жауыздыққа қарсы шығады. Ол өзін барлығына да жауапты екенін сезеді. Ол өзінің алдында, бүкіл адамзат алдындағы борышын өтеуге дайын.

## Романтикалық драмалар

Шекспирдің әр жаңа трагедиясында ренессанстық идеал мен өмірдің шындығы қабыспай, керісінше алшақтай түседі. Шекспир заманының шындығы, болмысы трагедиялық конфликтілердің жақсы шешілуіне үміт бере алмайтынына күннен күнге сене түседі. Енді драматург гуманистік идеалдардың болашақта жеңіске жететіндігі туралы утопиялық армандарды суреттейтін фантастикалық сарындағы шығармаларды дүниеге әкеледі. Бұлар Шекспир шығармашылығының соңғы кезеңінде жазылған пьесалар болды. Оларды романтикалық драмалар деп атайды.

Шекспирдің романтикалық драмалары поэтикалық шарттылық заңдылығына тәуелді. Мұнда неше түрлі оқиғалар, таңғажайып қақтығыстар, қызықты сиқырлар болып жатады, бізге таңғажайып, экзотикалық елдерді көрсетеді. Романтикалық драмаларының біреуі «Қысқы ертегі» деп аталуы да жайдан жай емес. Бірақ, осы пьесада айтылғандай «қысқа қайғылы ертегілер жарасымды». Романтикалық драмалары жақсылыққа толы болса да, Шекспирдің комедиялары жарқын қуанышынан айырылған Қияли, таңғажайып оқиғалардың артында дәуірдің шынайы драматизмі көрініп тұр. Сондықтан да, романтикалық драмаларының трагедиялардағы оқиға сарынын қайталап отыруы да кездейсоқтық емес. «Қысқы ертегідегі» король Леонтты жиі Отелломен салыстырады. «Цимбелин» пьесасындағы жауыз Якимо Ягоға ұқсайды. «Боран» шығармасындағы оқиғалардың бірі – монархты ағасының тақтан түсіруі – «Гамлеттің» сюжетін еске түсіреді.

Бірақ, трагедияларда күйреуге әкелетін қақтығыстар романтикалық драмаларда жақсылықпен аяқталады.

Философиялық символдық «Боран» өртегісі – Шекспирдің ең мүлтіксіз үйлесімді дүниелерінің бірі. Бұл оның уақыт пен әрекет бірлігі толығымен сақталған жалғыз шығармасы. Романтикалық драманың оқиғасы өзінің билікқұмар ағасымен қудаланған миландық герцог Просперо өмір сүретін таңғажайып аралда өтеді. Данышпан әрі сиқыршы Просперо табиғат күштерін өзіне бағындырған. Оған жамандықтың рухы, қорқынышты Калибан мен рухани негіздің символы жеңіл Ариэль тәуелді. Аралда, Проспероның қызы Миранда бақытты да алаңсыз өмір сүруде. Осындай керемет утопиялық әлемге Проспероның билікқұмар ағасы Антонио өз нөкерлерімен тап болады. Олар шынайы өмірдің барлық жауыздығын – араздықты, қызғанышты, қатігездікті өздерімен бірге әкеледі. Бірақ, Просперо билік құрып отырған аралда еш жауыздықтың күші жоқ. Сиқыршы Просперо өз дұшпандарынан кек алуға тырыспайды, керісінше ол олардың жанын зұлымдықтан тазартуды ұйғарады. Просперо өзінің сиқырлы күшімен жауыздарға олардың табиғи жақсылығын қайтарып береді.

Шекспирдің ең жарқын үміті ғашық кейіпкерлер – Миранда мен Фердинандпен байланысты. Олар әлі жас, оларды махаббат пен мейірбандық өмірді өзгертетін болашақ күтіп тұр. Пьесаның аяғында барлық кейіпкерлер үлкен әлемге қайта оралады. Просперо өз аралын тастап, Ариэльді бостандыққа жіберіп, өзінің магиялық кітаптарымен қоштасып, сиқырлы таяғын сындырады. Проспероның сиқырымен қоштасқан сәті бір нәзік қайғыға толы, мүмкін Шекспирдің өзі театр өнерінің сиқырымен қоштасқан шығар. 1613 жылы «Глобус» театрында «Бораннан» кейін жазылған «VIII Генрих» драмалық шежіресі сахнаға шықты. Бірақ бұл пьесаны Шекспир Дж. Флетчермен бірлесіп жазған еді.

Сондықтан «Боран» Шекспирдің ең соңғы драмалық шығармасы болып есептеледі. Бұл пьесаны, сондай-ақ Шекспирдің поэтикалық өсиеті де деп атайды.



## I тарау КЛАССИЦИЗМ ДӘУІРІНДЕГІ ФРАНЦУЗ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Классицизм дәуіріндегі француз театры XVII ғасырдың екінші жартысында күллі Еуропа театр өнерінің көш басшысы болды. Классицизмнің аяғынан тік тұруы Қайта өрлеу реализмінің мәдени құндылықтарының құлдырауымен әрі тоқырау кезеңіне тұспа тұс келіп, Корнель мен Расин трагедияларының, сондай-ақ, Мольердің «жоғары комедиясының» тууымен байланысты еді.

Италия мен Испаниядағы феодалдық-католиктік қозғалыс күштері бұл елдердегі театр өнерінің бұрынғы маңызын жойды. Ал Англиядағы пуритандық төңкеріс арнайы заңмен театр қойылымдарының барлық түрлеріне тыйым салды. Франциядағы қайта өрлеу театры бірқатар қызықты жетістіктерге қол жеткізгенімен, ол XVI ғасыр бойы созылған феодалды-діни соғыстардың нәтижесінде кең құлаш жайып дами алмады.

XVII ғасырдағы Францияның қоғамдық өмірі өте ауыр еді. Ірі бай-шонжарлардың орталықтандырылған билікке бағынғысы келмеді. Қоғам үш тапқа: шіркеу, ақсүйектер және адамдардың ең көп мөлшерінен тұратын қарапайым халық болып бөлінді. Соңғысының қатарына, бай буржуазия да (өз еңбектерімен байыған қарапайым адамдар) кірді.

Қоғамдық өмірдің тұрақтануы Францияда IV Генрих кезіндегі абсолюттік монархия жүйесінің орнығуымен байланысты еді және XIII Людовик (1610 – 1643; шындығында билік бұл кезде кардинал Ришельенің қолында еді) пен XVI Людовик (1643 – 1715) билік құрған кезде біржолата орнықты.

Кардинал Ришөлве, кейіннен XIV Людовик те ғылым мен өнерге үлкен мән берді. Олар дарынды адамдар мемлекеттің атақ-даңқын асқақтатады деп есептеді. XVII ғасырда Францияда өнердің барлық түрлері: сәулет, мүсін, музыка мен кескіндеме және әдебиет те кемелденіп өркендеді. Бірақ қоғам өміріндегі айрықша маңыздылыққа театр өнері ие болды.

Бұл кезеңде, алдымен Италияда, сонан соң Францияда ерекше классицизм стилі пайда болып, өркен жайды. Классицизм (classicus – латын тілінен аударғанда – үлгілі деген сөз) эстетикасын ұстанушылар Ежелгі грек және Ежелгі Рим өнеріне еліктеді. Ол ежелгі антикалық құндылықтар мен ақыл-парасатты дәріптеуге сүйеніп, антикалық ақындар мен драматургтердің шығармаларынан үлгі алды. Классицизмді ұстанушылар, антикалық туындылар ақыл мен парасаттылық, сұлулық пен үйлесімділік заңдылығына сай жасалғандықтан, олардың жасалу ережесі маңгілік, уақыттан тыс деп есептеді.

**Классицизм** – өнердің лайықты мазмұны ретінде қоғамдық-адамгершілік мәселелерін алға тартады. Оның ең басты мақсаты – адамды өркениетті түрде

жетілдіруге күш салу, жақсылыққа, отанға деген махаббатқа, игілікті армандар үшін құрбан болуға тәрбиелеу еді.

Біртіндеп классицизм теориясы қалыптасып, дами бастады. Көркем шығармаларға қойылатын: шығарма құрылымының біртектілігі, оқиғаның қаралайымдылығы, тілдің айқындылығы мен түсініктілігі, т.б. талаптар жүйесі жасалды. Классицизм эстетикасы көбінесе Аристотельдің көзқарастарына сүйеніп, жанрларды: «жоғарғы» және «төменгі» деп екіге бөлді. «Жоғарғы» (трагедия, эпопея, ода) жанрда мемлекеттік деңгейдегі оқиғалар, тарих және мифология аңыздарынан алынған көріністерді; «төменгі» (комедия, сатира, мысал) орта шаруалардың, төменгі тап екілдерінің күнделікті тыныс-тіршілігін көрсететін. Әрбір жанрдың өзіндік қатаң шекарасы мен белгілері болды. Комедиялық пен трагедиялықты, қаһармандық пен тұрмыстық элементтерді араластыруға қатаң тыйым салынды.

Комедияда драматург замандастарының өмір салтын, тыныс-тіршілігін көрсете алса, ал трагедияда көбінесе корольдер, қолбасылар, ел билеушілер, құдайлар бейнеленетін. Трагедия оқиғаларын драматургтер мен жазушылар Эсхил, Софокл, Еврипид, Сенека сынды антикалық авторлардан немесе тарихи шежірелерден алатын.

Классицизм эстетикасы «өмірді боямалап, әсірелеп, көтермелеп бейнелеу ұстанымына негізделді. Тілдік шектеу бойынша трагедия көтеріңкі, поэтикалық тілмен, нақты өлең өлшемімен (александрлық өлең деп аталатын) жазылуы керек болды.

Аталмыш эстетикада үш бірлік теориясы ұсынылды: орын бірлігі – пьеса оқиғасы бір жерде ғана өтуі керек; мезгіл (уақыт) бірлігі – оқиға 24 сағаттың ішінде өтуі керек; әрекет бірлігі – тартыс бір оқиғаның төңірегінде ғана өрбуі керек. Ал классицизмнің толықтай сараланған теориясын **Никола Буало (1636 – 1711)** «Поэтикалық өнер» (1674 ж.) атты өлеңмен жазылған еңбегінде жариялады.

Классицистік театрдың өзіне тән ерекшеліктері болды. Әдетте сахнада уақиғалар аз өтетін, көбінесе сөзге көңіл бөлінетін. Кейіпкерлер өз ойлары мен сезімдерін монологтар мен диалогтар барысында жеткізетін. Сол себепті де сахналық қаһармандар өз жан-дүниелерін көрерменге ашып көрсеткендей әсер қалдыратын. Сондай-ақ, трагедия да, комедия да бес актіден тұруы керек, әрі өлеңмен жазылуы шарт еді.

Классицизмнің өркендеп дамуы француздың ұлы тұлғалары, дарынды драматургтер Пьер Корнель, Жан Расин және Жан Батист Мольердің есімдерімен тығыз байланысты. Корнель өз пьесаларында батыр, батыл ер жүрек жандарды, кесек мінездерді, кез-келген шайқастарда жеңіп шығатын, өз сезімдері мен құмарлықтарын жеңе білетін адамдарды көрсетсе, Расин – нәзік, сезімтал жандарды, өз құштарлықтарын құрықтай алмайтын әлсіз кейіпкерлердің болмысын, жан тебіреністерін бейнеледі. Ал Мольер қоғамның өкілдерінің, менмендігін, арамзальғы сынды жағымсыз жақтарын күлкі садағымен түйреп өтті. Ол комедия өнері арқылы өркениет кемшіліктерін, өмір келеңсіздіктерін сынады.

## КОРНЕЛЬ 1606 – 1684

Классицизм дәуірінің көрнекті өкілі, жаңа қаһармандық трагедияны жасаушы **Пьер Корнель** болды. Корнельдің 1636 жылы жазылған «Сид» трагедиясы француз театрының елеулі кезеңін бастады: классицистік трагедия жанры дүниеге келді.



Пьер Корнель

ұзақ тұрақтамады: оның шығармашылығы саяси талаптарға сай тар шеңберге сыймады.

1636 жылы Корнель «Сид» трагедиясын жазды. Туынды желісі испан драматургі Гильен де Кастроның «Сидтің жастық шағы» пьесасынан алынды. Корнель пьесаны езінің досы Мондориге сахналауға береді. 1636 – 1637 жылдардың қысқы маусымында Маре театрының сахнасында трагедияның премьерасы болды.

Спектакль ғаламат сәттілікке ие болды. Родриго роліндегі Мондори мен Химена роліндегі де Вилье көрермендер залын тамсандырып, бұрын болып көрмеген үлкен табысқа бөленді. Трагедияның әрбір көрінісі дуылдаған қол шапалақтарына ұласып жатты.

«Сид» трагедиясының негізі оқиғасы махаббат пен парыз арасындағы күрес туралы. Граф Гормас өзінің ескі досы дон Диегоның намысын аяққа таптайды. Өз тегінің намысын қорғау үшін дон Диего баласы Родригоға кегін қайтаруды талап етеді. Родриго граф Гормасты (өз сүйіктісі Хименаның әкесін) жекпе-жекке шақырып, өлтіреді. Бұл уақиға Корнель трагедиясында терең гуманистік мағынаға ие болды. Батырлық парыз – таптық сезімнен жеке бастың, әдептің әрі айбындылықтың белгісіне айналды.

«Сид» пьесасының тартысы өздігінен шешімін табады. Корольдің жарлығымен Родриго соғысқа аттанады. Мазрлар жеңілді, корольдер қолға түсті және мұның бәрін бір Родриго жасады. Родригоның жеңістері халықтың алдында оның мәртебесін арттырды. Жастар (Химена мен Родриго) корольдің жарлығымен үйленуге тиіс болды. Сөйтіп трагедия сәтті аяқталды.

Трагедияны көпшілік жақсы қабылдағанына қарамастан, кардинал Ришельенің көңіліне жақпады. Оның бірнеше себебі бар болатын, соның бірі – саяси жағы еді. Франция мен Испания арасындағы қарым-қатынас ұшығып тұрған Ришелье француз драматургінің бас кейіпкері испандықтардың ұлттық қаһарманы болғанына көңілі толмады. Екінші жағынан – кардиналдың да аздап трагедия жазатын әуестігі бар еді, сондықтан жас автордың даңқы шыққанын ол көре алмады.

Ришельенің шешімімен «Сид» француз Академиясының қарауына ұсынылды. Алты айға созылған талқылаулардың нәтижесінде «Академияның ойы» жарық көрді. Академиктер былай деді, Корнель бірлік заңын бұзған «Сидтің» оқиғасы 24 сағатта емес, 36 сағатта өтеді; уақиға белгілі бір жерде емес, қаланың барлық жерінде өтеді; әсіресе, әкесін өлтірген Родригоны әлі де сүйетін Хименаның әрекетін масқаралық



деп шешті; инфантаның Родригоға деген махаббаты эпизодтық тақырып ретінде көрініп, оқиғаның тұтастығын жояды; т.б. осы сияқты сындар айтылды. Бір сөзбен айтқанда, академиктер Ришельенің тілегін орындап, «Сидті» ұлы драматургтің бір туар ғаламат шығармасы емес, бар болғаны белгісіз Корнель деген біреудің түкке тұрғысыз пьесасы деп түсіндірді.

Өкпелі Корнель туған қаласына қайтады. 1640 жылы Парижге «Гораций» және «Цинна» пьесаларын әкеледі. Екеуі де классицизмнің ережесіне сай, сезім мен парыз, жеке тұлға мен қоғам арасындағы тартысты көрсететін. Осылардан кейін «Полиевкт», «Помпей» трагедиялары мен «Өтірікші» (1643) комедиясы жазылады. Бұл пьесалар Корнельді Францияның бірінші драматургі болып саналуына әсер етеді. Ал Корнельдің туындылары қойылған Маре театры көрермендер арасында аса танымал болды.

«Сидтің» Академия талқысына түсуі Корнельдің осыдан кейінгі шығармашылығына едәуір ықпалын тигізді. Оның «Горацилер» трагедиясы классицистік қағида-ның барлық ережелеріне сай жазылды.

Ол «Горацилер» трагедиясының желісі ретінде Тит Ливий шығармасының қысқа бір көрінісін пайдаланады. Рим мен Альба елдерінің арасындағы қанды соғыстың тоқтауы Римнің құрметті тұрғындары үш ағайынды жігіттер Горацилер мен Альбаның ең ардақты азаматтары үш ағайынды Куриацилер арасындағы жекпе-жекке байланысты еді. Горацилер мен Куриацилердің өзара достығы мен татулығы, сондай-ақ олардың туысқан болуы қақтығысты одан да бетер қайғылы әрі күрделі ете түседі. Горацилердің біреуінің әйелі – Куриацилердің қарындасы Сабина болса, Куриацилердің бірінің қалыңдығы Горацилердің қарындасы Камилла еді. Ұрыс барысында алдымен Горацилердің екі ағасы опат болады, бірақ үшіншісі қаһармандық танытып өз қарсыластары Куриацилерге тойтарыс беріп, туған елі Римге жеңіс алып береді.

«Горацилер» трагедиясы арқылы драматург абсолюттік монархияның нығаюына мемлекеттің әрбір азаматы адал қызмет етуі керек деген азаматтық идеясын жеткізгісі келді.

Корнель трагедияларының негізгі кейіпкерлері классицизм теориясы талап еткендей әрқашанда патшалар, қолбасылары мен қоғам қайраткерлері, тарихи тұлғалар болды. Драматургиялық тартыс – сезім мен парыз, намыс пен ынтықтық күресіне құрылатын. Кейіпкерлері қоғамдық құндылықтар, мемлекеттік мүдделер үшін жеке басының қызығушылығын тәрк ететін. Оның кейіпкерлері өз заманындағы саяси істерге араласып, ұлттық мемлекеттің қалыптасуына ықпал етті. Корнель өз трагедияларының тақырыптарын тұрмыстың тар шеңберде емес, керісінше кең көлемдегі саяси-қоғамдық және моральдік ой-пікірлерден алды.

Корнель туындыларының ұлылығы тек сыртқы оқиғасымен, кейіпкерлерінің атойлаған қаһармандығымен ғана өлшенбейді. Оның ғажайып бейнелі тілі мен өлеңдерінің керкемдігі жан сүйсінтерлік еді.

XVII ғасырдың орта шенінде 40 жылдары Кардинал Ришелье мен XIII Людовик қазасынан кейін феодалдық күштер қуат алып, таққа талас басталды, саяси қақтығыстар күшейді. Билікке таласқан күштерді бақылап жүрген Корнель биік азаматтық және моральдік құндылықтарға деген сенімінен айырыла бастайды.

1644 жылы Корнель «Родогуна, парфян патшайымы» атты трагедиясын жазады. Онда биік мемлекеттік мүдделерді қарақан басының қамы үшін пайдаланбақ болған зұлымдық күштерінің билікке таласы бейнеленеді. Сирия патшайымы Клеопатра заңсыз түрде қолына түскен биліктің арқасында рахат өмір кешіп жатты, бірақ қантөгістер мен қиындықтар арқылы қол жеткізген билікті басқалар тартып ала ма



деп қорқады. Ол жас Родогунанан күдіктеніп өз ұлдарына – Антиоха мен Селевхаға (ал олар Родогунаны сүйетін) Родогунаны өлтіруді талап етеді. Мұндай ашулы кек Родогунаның жүрегінде де қайнап жатқан болатын. Бірақ «Родогунада» жауыздық лайықты жазасын тартып, жақсылық жеңеді. «Родогунанан» драматургтің сыртқы әрекетке, күрделі фабулаға қызыға бастағанын байқауға болады.

Корнельдің кейінгі жазған трагедиялары біржақты, бірсарынды бола бастады. Олар өздерінің драмалық қызулықтарынан айырылып, өлеңмен жазылған адамгершілік туралы трактаттарға айналды. «Теодор» (1645), «Иракий» (1646), «Пертарит» (1652), «Никомед», т.б. трагедиялары халық арасында айтарлықтай сәттілікке ие бола алмады.

«Пертариттің» (1652) сәтсіздігінен кейін Корнель Руанға оралды. Ақын алты жылдай үнсіз жатты. Тек 1659 жылы «Эдилті» жазды. Пьеса риторика мен саяси пікірлерге толы болды. Қартайғанына қарамастан Корнель театр өміріндегі өз орнынан айырылғысы келмеді, бірақ оның ұстанымдары көнерген еді, ал ол жаңалықты қабылдай алмады, оған күші де жетпеді.

## РАСИН 1639 – 1699

Классицистік трагедия жанры дамуының екінші кезеңі Жан Расиннің есімімен байланысты. Ол бұл жанрды терең этикалық мәселелермен және кейіпкерлерді психологиялық нәзіктікпен сипаттап, суреттеумен байытты.

Ж.Расин Пьер Корнельдің драматургиясына тән әрекет қуаты мен риторикалы маңыздылығына адамның ішкі психологиясын ашып көрсетуді қарама-қарсы қойды. Корнельдің мемлекеттік және қоғамдық мүдделерді көрсететін күрделі оқиғаларын қарағанда, Расин трагедияларының желісі қарапайым отбасылық, адамдардың жеке қарым-қатынастарына құрылатын. Асқан құштарлықтың орбуі және маңызды да терең адам мінездердің қақтығысы расиндік драманың әрекетін анықтайды. Жан дүниесін құмарлықтың оты билеп алған, ерік жігерін бір мақсатқа көндірген Расин кейіпкерлері бір жақты әрекет етеді. Сондықтан Расин трагедияларының оқиғалары негізгі тақырыптан ауытқымайды және тұрмыстық егжей-тегжей мен басы артық эпизодтық көріністер жоқ. Жасалу құрылысының үйлесімділігі, әрекеттің даму барысында қатаң логикаға бағындырылуы, ырғақ сымбаттылығы мен поэтикалық



Жан Расин

тілінің өуезділігі Расин трагедияларын бір ізді өрі классицистік драматургияның мүлтіксіз шығармаларына айналдырды.

Әрекеттің шынайылығына және адам психологиясының болмысын дәлдікпен суреттегеніне сендіре отырып, ақын бейнелі түрде өз кезеңнің басты кемшіліктерін ашып берді. Драматург толыққанды, қажырлы адамдарды бейнеледі, олардың зұлым да, менмен құмарлықтарға қарсы шыға алатынын көрсетті.

Жан Расин Ле-Ферте-Милон қаласында облыстық заң қызметкерінің отбасында дүниеге келген. Ол бір жасқа келмей тұрып, шешесі қайтыс болады. Ал үш жасқа

толғанда әкесінен де айырылады. Он жасқа келгенде баланы Бовэ қаласындағы колледжге орналастырады. Ал он жеті жасында Пор-Рояль шіркеуінің янсенистік мектебіне түседі.

Янсенизм католицизмнің айрықша бір тармағы еді. Янсенистікті ұстанатындар дінді мораль арқылы шектейтін. Олардың ең басты мақсаты адам өзін-өзі жетілдіруі: өз істеріне есеп беруге, істеген қылықтарына терең үңілуге, өзін-өзі дұрыс ұстауға және аскетизмге баулыды. Расиннің Пор-Рояльде өткізген жылдары оның рухани қалыптасуына көп әсерін тигізді.

Еті тірі, еркін болмысты, антика поэзиясымен әуестенетін Расиннің әдебиет пен театрға деген махаббаты жастайынан байқалды. Расиннің туысқандары мен ақылшылары оны шіркеу қызметшісі немесе заң қызметкері болады деп дәмеленді, бірақ жас жігіт өз өмірін арманы болған поэтикалық шығармашылыққа арнайтынын анық шешті.

Расин Парижге қоныстанып, д'Аркур колледжінің логика сыныбында оқыды, ол сарайдағы мерекеге арналған «Сена нимфасы» атты одасын жазады, ақындық ісіндегі алғашқы сәтті қадамын жасайды. Сол кездегі әдебиеттік талғамның заң шығарушысы академик Шаплен, оданы мақтай келіп, жас ақынға жүз лиудоры бар әмиан жібереді. Корольдің шапағаты түскен Расин ұлттық өнердің ошағы саналатын Версаль сарайына кіруге рұқсат алады. Парижде Расин Буаломен, Лафонтенмен және Мольермен танысады. Мольердің кеңесі бойынша өзінің алғашқы – «Фиваида немесе ағайынды-жаулар» (1663) трагедиясын жазады. Одан кейін, жас драматургтің қаламынан «Ұлы Александр» (1665) трагедиясы туады, мұндағы басты кейіпкер бейнесінен замандастары мадақталған XIV Людовиктің кескінін оңай сезді.

Расин өл билеушісін шын жүректен мақтады. Осы кезеңде француздардың өнеркәсіптері мен сауда-саттық саласы өркендеп дамыды. Халық ұлттың күшті рухын жас король бейнесі арқылы көрді. Расиннің бұл пьесаны жазуындағы басты себеп көпшіліктің корольге деген сенімі мен махаббатында еді. Бірақ шәкірттік пен албырттықтың уақыты артта қалды. Расин «Александрдан» соң, екі жылдан кейін «Андромаха» (1667) трагедиясын жазды. мұнда ол мінез-құлықтарды айқын бейнелей білетін, қоғамдық ой-сананы терең, жан-жақты аша алатын суреткер ретінде қалыптасқанын байқатты.

Гектордың жесірі Андромаха Ахилдің ұлы Пирр патшаның қолына тұтқынға түседі. Пирр өз махаббатын білдіріп, оның қыр соңынан қалмайды және балаңды өлтіремін деп қорқытады. Андромаха қаза болған күйеуіне адал болып қалғысы келеді және өз намысын жерге тапталпас үшін батыл қарсылық көрсетеді.

Трагедияны 1667 жылы қараша айында «Бургунд отелінде» көрсетті. Залдағы көрерменнің көпшілігі көзіне жас алып, ду қол шапалақтарымен қоштап отырды. Күллі Париж «Андромаханы» көруге құлшынды. «Ол «Сид» сияқты соншама көп шу шығарды, – деп жазады замандасы. – Ас пісіруші, көшір, ат бапкері, тіпті, су тасушыға дейін «Андромаханы» талқылауды жөн көрді». «Андромаханың» халық арасындағы сәттілігі трагедияның жалпы моральдық рухында еді. Трагедияның құпиясы бір қарағанда сезіле бермейтін, бірақ сол кезеңдегі қоғамдық тәртіпке маңызды сын айтуында еді (тіпті, автордың тілегінен тыс болуы мүмкін).

XIV Людовик ел басқарған кезеңде мемлекеттің жалпы мүдделерінен тыс, корольдік билік өзінің тәуелсіздігін бекітуге құлшынған мықты күш ретінде көрінді. Корольдің кез-келген тілегі, кез-келген ықыласы заң болды.

Корольдің шектеусіз билігі мен ұлттың азаматтық құқықтары арасындағы қарама-қайшылық сол заманның ең негізгі кемшілігі болды. Расин трагедиясының негізгі тартысы – ақылды билеп алған зорлық-зомбылыққа апаратын құштарлықтар

мен жеке тұлғаның тәуелсіздігін аяққа таптатпайтын, зорлыққа қарсы тұра алатын ой-сананың қақтығысы еді, оны автор алғаш рет «Андромахада» ашып көрсетті. Әрине, шыншыл әрі ер жүрек Андромаха бейнесі демократиялық көпшіліктен шыққан көрермендерді терең толғантпай қоймады. Қайратты ананың қаһармандық ерлігі оларға жақын, әрі түсінікті еді, себебі ол кәдімгі адам құқықтары үшін жауыздықтың зорлық-зомбылығымен күресуді бейнелейді.

Расин Пиррді адами сезімдерден құр алақан қалдырмады: Пирр Андромаханы шын сүйеді, бірақ тұтқыны оның махаббатын қабылдамағанда, оны билік күшімен бағындыруға тырысу арқылы қылмыскерге айналады. Жеке басының нәпсіқұмарлығы Пиррдің іс-әрекетін анықтайды: басқарушы ұлттың «ой-санасы» мен «ерік-жігерін» насихаттаушы болудан қалып, заңсыз ел билеуші, мемлекеттік билікті қарақан басының мақсаттарына пайдаланған менменшіл – эгоист қана болады. Андромаханың махаббатын иелену үшін Пирр оның ұлының өмірін сақтауға уәде береді, өзінің одақтастары гректерге соғыс ашып, өзі қиратқан Андромаханың туған қаласы Трояны қайта тұрғызуға да көнетінін айтады. Бірақ Пиррдің бұл игілікті істері бар болғаны өзінің арам ойларын іске асыру үшін құрылған тұзағы еді. Андромаха өз отанының жауы, ұлтының жан алғышы болған Пиррдің әйелі бола алмайды: Пиррдің махаббатын қабылдаса, өріксіз оның зұлымдық істерінің жақтаушысы болады. Өзінің кішкентай ұлының өмірін сақтап қалғысы келген әйел Пиррдің ұсынысына жалған келісім береді де, некелесу рәсімінен кейін өзі-өзі өлтіруге бел буады. Сөйтіп ол масқара өмірге көнгенше, өлімге баруды жөн санайды.

Андромаханың отанына опасыздық жасағанша, өлгенді жөн санайтын мұндай ерлігі нағыз азаматтық ерлік десе де болады. Ар-ұятының тазалығы, сенімінің табандылығы – Андромаханы трагедияның басқа кейіпкерлерінен биік етіп көрсетеді.

Андромаха трагедия соңында тірі қалады: Пирр сарайда өзіне асқан құмарлықпен ғашық болған Гермидоның тілегін орындаған Оресттің қолынан қаза табады. Гермидона шарасыздықтан Пиррдің денесінің қасында тұрып өзіне-өзі қол жұмсайды, Орест есінен айырылады, – сезімдер бірін-бірі талап-тармап кетті және бұл астан-кестеңі шыққан әлемді Андромаха билеп қалды: «Мұнда, енді, барлығы да Андромахаға бағынады».

«Андромахадан» кейін екі жылдан соң Расин «Британик» (1669) пьесасын жазады. Жаңа трагедияның оқиғасы Тациттің Неронның патшалық етуі туралы жазған әңгімесінен алынады. Расин Нерон мен XIV Людовик арасында тікелей ұқсастықтар жүргізген жоқ, бірақ халықтың құқығын төмендеттіретін рақымсыздық тақырыбы ақынның ой мен қиялын бекер оятқан жоқ. Трагедия арқылы ақын корольді мемлекетті басқару ісінде кер соқыр құмарлықтардың емес, ой-сананың әмірімен әрекет етуге шақырды.

Расин зұлымдықтың негізін бастауын қоғамда орын алған менменшілдік құштарлықтардан көреді және жақсы адамдар оларға төтеп бере алмайды деп есептеді. Ақын мұндай ойларын «Береник» (1670), «Баязет» (1672), «Митридат» (1673) трагедияларында жалғастырды, пьесалардағы кейіпкерлердің ішкі жандүниесінің тереңдігі, жан-жақтылығы және жоғарғы поэтикалық құрылымымен айрықша көзге түседі.

«Андромахадан» кейін тек «Ифигения Авлидада» (1674) ғана Расин тағы да зорлыққа қарсы тұра алатын ержүрек кейіпкерді сомдайды. Мұнда да, Еврипидтің осы аттас шығармасының желісін ала отырып, француз драматургі антикалық трагедияның азаматтық үнін кемітіп және Ифигенияның ерлігінің жігерлілігі халыққа қызмет ету идеясында емес, адамзаттылықтың салтанат құруында деп білді.

Расин санасыз қоғамдық өмір салтын емес, «өнегелі» бассыздықты сынады.



Сондықтан трагедияларының тақырыбы отбасылық оқиғалармен шектелетін, ал кейіпкерлерінің сезімдері әдептілік шекарасынан аспайтын. Бірақ Расиннің ұлылығы мен ерекшелігі – ол отбасылық тақырыптарды трагедиялық биікке және адами ұстанымға көтеріп, сол арқылы қоғамның маңызды мәселелерін айқын көрсетіп берді. Мұндай трагедияның түріне «Федра» (1677) мысал бола алады.

Федра туралы трагедияның желісі Еврипид пен Сенека шығармаларынан алынды. Федра өзінің өгей ұлы Ипполитті сүйеді, жан-тәнімен, шексіз, көзсіз, үмітсіз сүйеді. Ол арманы іске аспайтының, өз құмарлығының күнә екенін де түсінеді. Егер Федра күтушісі Энона айтқандай өз ар-ожданымен келісімге келсе болғаны, жандүниесіндегі қайғы-қасіретінен арылар өді. Бірақ Федра бұл қадамға бара алмайды. Ол моральді өзіне икемдемейді, өзін моральға бағындырады және сол арқылы адамдардың өзін-өзі ұстаудағы қоғамдық ережесіне өнеге көрсетеді. Көптеген трагедиялық саттерді басынан өткізген Федра, шарасыздықтан өзін-өзі өлтіреді. Өз өлімімен ол менменшілдік пен ессіз сезімдер әлемінен биіктейді, салтанат құрады.

«Федрада» Расиннің ақындық дарыны шарықтау шыңына жетті. Бірақ ақынның жаулары оған ауыр соққы берді: герцогиня Бульонская, өз маңына Расиннің бұрынғы қарсыластарын біріктіре отырып, спектакль билеттерінің көп мөлшерін сатып алып, «Федраны» сәтсіздікке ұшыратады. Осыдан кейін Расин театрдан кетіп қалды. Ол ұзақ уақыт бойы ештеңе жазбай жүрді. Мадам де Ментенон (корольдің ресми емес әйелі) ақынды Сен-Сирск пансионатының тәрбиеленушілеріне арнап пьеса жазып беруін өтінеді. Расин «Эсфирь» (1689), сосын «Гофолия» (1691) трагедияларын жазады. «Гофолияда» халыққа мүлтіксіз қызмет ету және билік басындағыларды әшкерелеу тақырыптары басты орын алды. Жасырын түрде драматург халықтық көтерілістің дұрыстығы туралы ой қозғайды. Трагедия өзінің тақырыптық кеңдігі және қатысушылардың құрамы жағынан (соңына қарай сахнада көтерілісшілер – левиттер көрсетіледі) жаңашыл шығарма болып табылды. XVII ғасырдағы классицизмнің шекарасын кеңейте отырып, ол Ағартушылық кезеңнің философиялық-саяси драмаларына жаңа жол сілтеді.

XIV Людовик «Гофолияны» жақтырмады, көп кешікпей ақынның өзі де халық бақытсыздықтарының тізімін жазғаны үшін корольдің қаһарына ұшырады. «Гофолиядан» кейін Расин сегіз жыл өмір сүрді, бірақ ештеңе де жазбады.

## МОЛЬЕР

### 1622 – 1673

**Мольер** – француз ұлттық комедиясының атасы. Театр тарихында Мольердің есімі комедияның ұлы реформаторы ретінде қалды. Ол комедия жанрын терең қоғамдық мағынамен толықтырып, сатиралық бағыт берді және жарқын театрлық пішінін қосты.

Адамгершіліктің игілікті ойларымен қанаттанған ол француз халық театрының фарстық дәстүрлерін және италияндық суырып-салма комедианттарының тәжірибесіне сүйене отырып, әдеби классицистік комедияның жетістіктерін пайдаланып, жоғарғы комедия жанрын дүниеге әкелді. Сол арқылы ол өзіне дейінгі комедия жазушылардың озық ерекшеліктерін байланыстырды және батыс еуропа драматургиясының ары қарай дамуына жол ашты.

Мольер (оның шын аты-жөні *Жан Батист Поклен*) 16 қаңтарда 1622 жылы Парижде сарай маңы қызметшісі – тұсқағаз жабыстырушы әрі жиһаз жасаушының





Жан Батист Мольер

отбасында дүниеге келеді. Ол Клермон колледжіне түседі. Мұнда бес жыл бойы жас Поклен көп салалы білім алып, антикалық әдебиет пен философияға жақындығын байқатады. 1639 жылы коллежді аяқтаған ол өз өмірін театр өнерімен байланыстыруға тәуекел етеді. 1643 жылы өзіне Мольер деген бүркеншек есім алған соң, басқа да театрмен әуестенетін жастармен және бірнеше кәсіби актерлермен бірігіп «Жарқырауық театрды» ұйымдастырады. Драматургиялық дүниелердің әлсіздігі мен тәжірибесіз орындаушылардың нашар ойыны көп ұзамай-ақ, жаңа театрдың жабылуына әкеп соғады. Мольер мен оның жолдастары Парижден кетуге мәжбүр болып, одан кейінгі он үш жылда (1645 – 1658) шет аймақтарда өнер көрсетіп жүрді.

Шет жақтарда өткізген жылдарында Мольер халықтың өмірін мұқият бақылап жүрді. Сол кездері халық бірқатар қарулы қақтығыстарға, көтерілістерге шықты. Бұқара халықтың жағдайы ауыр еді. Болашақ драматург қайыршылықтың қайғылы көріністерімен қатар, халықтан шыққан адамдардың қайратын, қуатын сезінді, олардың адамдық құқықтары үшін күресін көрді. Осы кезеңде Мольер король билігінің «ақыл-парасатына» қалай сенсе, халықтың күшіне де солай сенген болатын. Халыққа деген сенім жылдар өткен сайын өсіп, нығая берді. Ал король билігіне деген сенімдері өше бастады. Осылайша Мольердің халыққа деген ыстық махаббаты оның күллі шығармашылығына игі әсерін тигізді.

Франция қалаларында – Нант пен Тулузда, Нарбонн мен Лиможда, Лион мен Греноблде, Безье мен Руанда – Мольер мен оның актерлері доп ойнайтын залдарда, қонақүйлердің алаңқайларында, тіпті, ашық аспан астында да өнер көрсетіп жүрді. Көпшілік қауым өзінің қол шапалақтарымен, күлкісімен немесе көңілі толмаған дауыстарымен жас Мольердің талғамының өсуіне ықпал етті. Бұл көзеңнен есте қалатыны сол, Мольер қолына қалам алып, халықтық фарс рухындағы пьесалар жаза бастады.

Оның алғашқы фарсы – «Барбульенің қызғанышы» (қай жылы жазылғаны белгісіз) деп аталды. Соның ізінше дүниеге келген «Ұшқыш дәрігер» фарсы да ол италияндық комедия дель арте рухында жазды.

1655 жылы Мольер аты шулы италияндық актер Н.Барбьеридің «Ақылсыз» комедиясын өзгертіп «Шәлкес» деген атпен жазады. Жас Лелий қызметші Маскарильдің көмегімен құл сатушы Труфальдинаның қолынан өзінің сүйіктісі Селияны құтқарып алмақ болады. Пьесаның оқыс және күлкілі сәттері тура мінезді, әрі қарапайым Лелияның Маскарильдің асқан қулықпен ойластырылған жоспарларын бірнеше рет бұзып жіберуіне құрылған еді.

«Шәлкес» шын мәнінде фарстық пьесалардың қатарынан шыға алмады. Мұнда әлі де болса кейіпкерлердің шынайы мінез-құлықтары мен тұрмыстық айқындықтар жетпей жатты, қаһармандары шартты сахналық әлемде әрекет етті. Бірақ айлакер, сүйкімді, қалжыңбас әрі қайратты, дөрекі пайдақұмарлықтан ада және жастық пен махаббатқа әрдайым көмекке әзір тұратын Маскариль бейнесі, Мольер комедияларында шынайы халықтық негіздің туындағанын меңзейтін. Дәл осы халықтық ойды, жайдарлылық пен жігерлілікті білдіретін Маскарильден, атақты мольерлік қызметшілер галереясы бастау алады.

Дегенмен, Мольер қулықты-қылжақты оқиғаларға қанағаттана алмады. Сол

кезеңдегі әдеби драмалар үлкен әрі күрделі құрылымдарды, психологиялық жағынан шыңдалған драматургиялық қайшылықтарды меңгерген болатын. Мольер халықтық театр мен әдеби драматургияның қол жеткізген жетістіктерінің басын біріктіруге талпынды. Өзінің кезекті пьесасы – «Махаббат екіншінде» (1656) ол бұл жетістіктердің біте қайнасуына алғашқы қадам жасады. Мольер бұл комедиясының желісін Н.Секкидің «Пайда» пьесасынан алған болатын. Бірақ пьесаға көп өзгертулер енгізбеді. Кейіпкерлердің мінездері мен оқиға желісін сол қалпында сақтады да, тек психологиялық шынайылықпен және лирикалық нәзіктілікпен жазылған бірнеше диалогтарды қосады. Мольер труппасының шет аудандардағы сәттілігі олардың Парижге оралуына мүмкіндік берді.

1658 жылы Пуврда XIV Людовикпен оның сарайының алдында сәтті өнер көрсеткен Мольер труппасы үшінші париждік театр «Бургунд отелі» мен «Маре театрымен» қатар атанды. «Король ағаның труппасы» деген атпен олар Пти-Бурбон сарайының залында, ал 1661 жылы – Пале-Рояль театрының ғимаратында өнер көрсетіп жүрді.

Парижде Мольер ақсүйектік «асыл» өнерге қарсы күрескен философ-материалист П.Гассендидің жақтаушылары ақын Сирано де Бержерак, суретші Пьер Миньяр, ағайынды Пьер мен Том Корнельдер, классицизмнің теоретигі Буало, мысалшы Лафонтенмен, жас Расинмен жақын араласа бастайды. Бұл топтың көңіл-күйі Мольер шығармашылығына айтарлықтай әсерін тигізді. Оның Парижде жазған алғашқы комедиясы «Күлкілі бәлсінулер» (1659) – салонды-ақсүйектік мәдениетке соққы берді. «Күлкілі бәлсінулердің» сәтті өткені соншалық; пьеса отыз сегіз рет көрсетілді.

Мольердің келесі туындысы – «Сганарель, немесе жалған ашына» (1660) фарсынан бейнелің психологиялық мінездемесінің жан-жақты тереңдей түскенін, мінездер комедиясына қарай бет бұрғанын байқауға болады. Мольер халықтық қойылымдарды кәсіби драматургиялық өнердің тәжірибелерімен байытуды жалғастыру жолында одан әрі ілгерледі. Сганарельдің фарстық бетпердесі арқылы пьесаға париждік буржуазның шынайы бет-бейнесі ене бастады.

Дегенмен де, Фарстарды жазумен шектелсе, ол қарапайым әрі өмірден алынған шынайы оқиғаларға әлеуметтік-этикалық мәселелерді енгізе алмайтын болды, ал драматург ең басты мақсаты осы екенін жақсы сезінді. Бұл ойды іске асыруды ол «Ерлер мектебі» (1661) пьесасымен бастайды. Ал шынайы өмірге бет бұру сатиралық «Мазасыздар» (1661) пьесасында айқын көрінеді. Бұл комедияның кейіпкерлері – еріккен-ақсүйектер ертеден кешке дейін сарай залдары мен саябақтарда ерігіп жүреді, қарта ойнағанды жандары сүйеді, би билеуден жалықпайды – Мольер оларды күнде өз көзімен көріп жүргендіктен, еш қиындықсыз суреттеп берді. Суреттеудегі өмірдегідей дәлдік оған жиынтықтық бейнелерді сыртқы, буффонадалық әсірелеусіз-ақ көрсетуге мүмкіндік берді. Фарстық драматургияның буффонадалық комизмі «табиғи» шынайы көріністер мен мінездерді суреттеу нәтижесінде туындаған жаңа комедия түріне ауысты.

Бірақ жаңа әдісті қолданғанда Мольер халықтық театрдың бай айла-тәсілдерін, айқындау құралдарын – әрекеттілігін, ащы мысқылды қызуын, поэтикалық көтеріңкілігін және театрлық мәнерлілігін сақтай білді.

Жаңа жанрдың алғашқы қарлығашы «Әйелдер мектебі» (1662) болды. Мұнда «Ерлер мектебінде» басталған мораль мәселелері жалғасын табады.

Асқан бай әрі атақты буржуа Арнольф қарапайым! шаруа қызы Агнесаны тәрбиелеу үшін қарамағына алады. Оны өз үйіне қамап қойып, әйелдікке алмақ болады. Агнесаны осы рольге даярлау үшін Арнольф оған арнап жазылған некелік ережесін жаттауға мәжбүрлейді және әйел күйеуінің айтқанын екі етпейтін, тіл

алғыш болуы керек дегенді әрдайым қайталап отыратын. Агнеса өз қамқоршысына жас Орасты сүйетінін шын жүректен мойындайды. Ал Орас та Арнольфқа Агнесаны сүйетінін жеткізеді, бірақ ол Арнольфтың өз тәрбиеленушісіне деген ойларын сезбеген еді. Жауыз-қамқоршы қарапайым ғашықтарды алдап соғатынына сенімді еді. Бірақ уақиғалар барысында Арнольф өзі құрған тұзағына түсіп, жас ғашықтар жеңіске жетеді. Бостандық жауыздықты жеңіп салтанат құрады.

«Әйелдер мектебі» қарапайым көпшілік арасында жылы қабылданғанымен, ақсүйектік ортада, жоғарғы өнерді «бағалаушылардың» қаһарына ұшырады. Мольерді олар азғын деп есептеді. Мольер мұндай намысына тиетін сөздерді естуге одан әрі төзімі жетпеді де, оларға, комедиясын сынаған зұлымдарға жауап беруді жөн көріп, «Әйелдер мектебіне сын» атты (1663) комедиясын жазады. Мұнда автор комедияның жағымды кейіпкерлері Дорант, Элиза мен Уранияға «Әйелдер мектебін» бәлденген Климена мен маркиз әрі ақын Лизидастың шабуылдарынан қорғата отырып, өзінің жаңа бағытының бүтіндей бір бағдарламасын көрсетеді.

Мольердің атын күллі әлемге паш еткен оның «Тартюф» комедиясы еді. Ол 1664 жылы жазылғанымен үлкен сахнаға тек бес жылдан (1669) кейін ғана шығуға мүмкіндік алды.

Тақуа Тартюф өзінің діншілдігімен, құдайшылығымен бай буржуа Оргонды баурап алады да, өз еркіне көндіреді. Нәтижесінде Оргон екіжүздіге қарсы шыққан ұлы Дамисті өз үйінен қуып шығады; қызы Мариананың Тартюфпен некесін қиюға рұқсат етеді; өз үйін Тартюфтің жекеменшігіне бергені былай тұрсын, оған құпия құжаттар сақтайтын қобдишасын сеніп тапсырады. Туыстары Оргонның көзін ашуға талпынғанымен, еңбектері еш кетеді. Егер Оргон Тартюфтің өзінің әйелі Эльмираға «ғашықтығын» айтып жатқанына куә болмағанда өзі табынатын піріне адал болып қала берер ме еді. Досының сатқындығы мен пайдақұмарлығына ашуланған Оргон Тартюфтің қылмысын әшкерелейді. Бірақ Тартюф құдайшылықтың бетпердесін сыпырып тастап Оргонның өзін үйінен қуып, түрмеге отырғызбақ болады: енді жағдайдың қожайыны Тартюф еді. Бірақ Тартюфке корольдің өзі қарсы шығады да, оны қамауға алады. Сөйтіп комедияның соңы жақсы аяқталады.

Бұл пьесасы арқылы Мольер өз еліндегі жалған дін өкілдеріне қарсы шықты. Әсіресе, шіркеудің саяси және мәдени үстемдігін күшейтуге ұмтылған діни-қарсылықты «Құдайдың құдіреті қоғамының» қуаты дүркіреп тұрды. Осы қоғамның көптеген тыңшыларының бірінен Тартюф бейнесі жазып алынған еді.

Мольер өзінің жаңа сатиралық комедиясы – «Дон Жуан, немесе Тас мейманды» (1665) сахнаға шығарды. Дон Жуан бейнесі арқылы Мольер азғындап кеткен, ұяттан жұрдай ақсүйектерді әшкерелейді. Олар істеген жауыздықтары үшін жазаланбай-ақ сайран салып жүреді, өзінің шыққан тегіне сеніп, ойына келгенін жасап, кез-келген адамға бірдей өмірдің жазылмаған заңдылықтарын, әдептілікті бөлінен басып кете береді. Кісі намысын жерге таптау, әйелдердің абыройын аяқ асты ету, олардың пәк те сенгіш жандарын жәбірлеу – осының бәрі ақсүйектердің құрықталмаған нәпсіқұмарлықтарының нәтижесі ретінде комедияда ашық көрсетілді.

Егер өмірде Дон Жуанды жөнге салатын ешкім болмаса, онда сахнада Мольер ақсүйек қылмыскерге қарсы өзінің ашуға толы даусын көтере алды, және комедияның соңында Дон Жуанға түскен найзағай мен күннің күркіреуі – дәстүрлі сахналық әсірелеу емес, жоғарыдан жіберілген әділ жазаның бейнелік көрінісі еді.

1666 жылы Мольер «Мизантроп» атты комедиясын аяқтайды. Мұнда драматург дунитанымның азаматтық негіздерін толықтай көрсетеді.

Ақсүйектік ортаның күллі кемшіліктерін міней отыра, Мольер буржуазияның әдеттерін көтермелеуден алыс еді. Оның шығармашылық мұрасында айрықша орын алатын «Сараң» (1668) комедиясы мен «Сарайдағы тоғышар» (1670) комедия-



балетінде байлыққұмар, атаққұмар адамдардың сатиралық бейнелерін көруге болады.

«Сараң» комедиясының негізі Плавттың «Қазына» пьесасынан алынғанымен, өзінше еткір үнділігімен ерекшеленді. Байлыққұмар Гарпагон күллі ғұмырын байлық жинауға арнайды. Осы байлық жолында ол балаларын құрбандыққа шалуға даяр. Қызы Элизаны жасаусыз-ақ бай шалға күйеуге берсе, ал ұлы Клеантты жағдайы жасалған бай жесір әйелге үйләндірсе – міне Гарпагон өзінің әкелік парызы сонда ғана өтеледі деп ойлайды.

Гарпагон сараңдығымен қоса нәпсіқұмар. Ол байлықтың арқасында өмірдің барлық рахатының дәмін татып қана қоймай, балғындай жас Марианнаға үйленгісі келеді. Ал ұлы өзінің бақталасы екенін білгенде, оны мұрасынан айырып, қарғап, үйінен қуып жібереді. Қызына да осындай қаталдық көрсетеді: үйінен алтын сақтайтын қобдишасы жоғалғанда Гарпагон Элизаға ашумен, алтын жоғалғанша, сен неге өлмедің деп айғайлайды.

Гарпагон үшін алтынның ұшты-күйлі жоқ болуы өліммен тең – сараң терең қайғыға, шарасыздыққа түседі. Ол кез-келген адамнан күмәнданып, оларды ұстап, қамауға алуға, тіпті, дарға асуға да дайын еді. Алтын Гарпагонның жүрегін улаған: бұл енді адам емес, зұлым әрі ашкөз, тіпті, хайуан десе де болғандай. Ол ешкімді сүймейді, оны ешкім сүймейді, ол жалғыз әрі бейшара еді.

«Сарайдағы тоғышар» комедия-балетінде ақшаның буына семірген Журден бейнесін көруге болады. Байлыққа кенелген Журден енді ақсүйек болуды армандайды. Оның ойынша ақшаның көмегімен ол ақсүйек бола алады, шынында да сан алуан «ғылымды» және этиканы үйренген ол мақсатына жетеді де, бірақ Журден өз болмысын өзгерте алмады. Сол баяғы мінезімен, тұрмыстық және психологиялық ерекшеліктерімен, сол қарапайым кейпінде қалады. Бұл комедиясы арқылы Мольер Франциядағы Журден сияқты ақсүйектікке құштарлардың бет-бейнесін ашып көрсетеді.

«Скапеннің айласы» (1671) Мольердің соңғы комедияларының бірі. Мұнда қожайындарының топас та жеңілтек мінездерін әшкерелейтін қызметші Скапеннің іс-әрекеті арқылы Мольер қоғамдағы келеңсіздіктерді көрсетеді.

Мольер пьесалары бүгінгі таңда да әлемнің түкпір-түкпіріндегі театр сахналарынан түспей келеді. Елімізде де оның бірқатар комедиялары қазақ тіліне аударылып қойылған.

Мольер 1673 жылы 17 ақпан күні көз жұмды.

## Театр және актерлер

Классицизмнің драматургия саласындағы жеңістері, сөз жоқ, сахналық ойын мәнеріне де өз әсерін тигізіп, классицистік стиль ережелеріне сай өнер көрсетуді талап етті. Бірақ бұл өзгеріс біраз уақытқа созылды, себебі Париждің бас өнер ордасы «Бургунд отелі» театрының актерлері әлі де болса дәстүрлі репертуарды ұстанды: олар трагедия, пасторальдар мен фарстарды көрсетіп, классицистік трагедиядан бойларын аулақ ұстауға тырысты.

1548 жылы «Құдай құштарлығы ағайындастығы» салдырған «Бургунд отелі» Парижде драмалық қойылымдар көрсетуге монополиялық құқығы бар еді (Ағайындастық діни мистериялар көрсететін монополиялық құқықты 1402 жылы алған болатын).

1548 жылы Париж парламенті Ағайындастыққа «қасиетті мистерияларды»



ойнауға тыйым салды. Осы кезден бастап Ағайындастық мүшелері сахнада өнер көрсетулерін азайтқанымен, монополияларынан бас тартпады. Өз ғимараттарын бастапқыда күлдіргіштердің көркемөнерпаздық бірлестігіне, кейіннен шет аймақтық кәсіби труппаларға жалға беретін болды.

1599 – 1600 жылдардағы маусымда «Құштарлық ағайындастығы» Париж жәрмеңкелерінде өнер көрсететін француз труппалары мен гастрольдік сапармен жүрген италияндық өнерпаздармен бәсекелестікке түсе алмағандықтан, монополиядан мүлдемге бас тартуына тура келеді де, «Бургунд отелі» ғимаратына Валлеран Леконттың труппасына жалға береді. Труппа бес ай бойына тұрақты спектакльдер көрсетіп тұрды, сөйтіп бірінші француз кәсіби театрының негізі салынды.

Италияндық өнерпаздардың бәсекелестігін жеңе алмаған Леконттың труппасы Парижден кетуге мәжбүр болды; бірақ олар жеті жылдан кейін астанаға оралған кезде труппаның жағдайы тәуірлене бастады. Леконттың труппасы «Француз королінің комедианттары» құрметті атағына ие болды. Театр сахнасында көптеген пьесалар қойыла бастады: А Арди, Ж.Скюдери, П. Дю Рийе және т.б. классицистік кезеңге дейінгі драматургтердің трагедиялары, трагикомедиялары мен пасторальдары жүріп жатты.

XVII ғасырдың 20 жылдары «Бургунд отелі» труппасының белгілі актері әрі директоры **Бельроз** (Пьер Лемесье) болды. Ақсүйектік салондармен тығыз қарым-қатынастағы Бельроз сырбаз ғашық жігіт амплуасын жасау арқылы өзінің пасторальдік кейіпкерлерінің назды қылығымен және әуенді дауыс мәнерімен (декламация) көрерменді баурап алды. Осындай айрықша стилімен көзге түскен Бельроз трагедиялар мен комедияларда да көптеген рольдер орындайтын.

Бельроздың көтеріңкі ойнау мәнері «Бургунд отелінің» басқа актерлерінің дәрежі, карнавалдағыдай жарқын фарстық ойын тәсілімен тікелей қарама-қайшылыққа түсіп жүрді. Мұндай стильдік екітүрлілік XVII ғасыр басындағы француз сахнасына тән ерекшелік еді, себебі «Бургунд отелінде» ақсүйектер салонының талғамына сай, сондай-ақ, ескі фарстық дәстүрдегі пьесаларда көрсетілетін еді.

«Бургунд отелінің» фарсылар арасында ең белгілілері Готье-Гаргиле – күлдіргі қожайын-шал Гро-Гийом – жайдарлы, ебедейсіз-жалшы және Тюрлюпен – айлакер әрі жылпос қызметші болды. Бұл үштіктің көңілді фарстық көріністері әдетте «Бургунд отелінің» спектакльдерін аяқтайтын.

Жаңа, классицистік драматургия өзінің қатаң эстетикалық ережелерімен, жоғарыда айта кеткендей, «Бургунд отелінің» шығармашылық бағытынан алшақ еді. 1629 жылға дейін «Бургунд отелі» Франциядағы жалғыз кәсіби театр еді. Жаңа стиль екінші париждік театрдың – Маре театрының туындауына себепші болды; оған кардинал Ришелье қамқорлық жасап, театр басшылығына актер **Мондори** (Гийом Дежильер; 1594 – 1651) тағайындалды.

Корнельдің драматургиялық дарынының ашылуына себепші болған Мондори еді. Жас драматургтің «Мелита» комедиясымен оның кейінгі шығармалары, тіпті, «Сид» пен «Горацилер» де Маре театрының сахнасында қойылған болатын.

Мондори, қайта құрылған Маре театрын басқара жүріп, Корнель өлеңдерінің айбынды ұлылығы мен әуезді үйлесімділігін қабылдай білді және психологиялық мәнерлілікті ашық, жігерлі декламациямен көрсететін, қатаң пластикалық мәнерлілік жүйесіне сүйенген жаңа ойнау тәсілін ойлап шығарды.

Мондоридің орнына келген актер **Флоридор** (Жозиас де Сулас, 1608 – 1671) декламациялық стильді жалғастыра отырып, Мондори сынды жасандылық пен көпірме, елірмеліктен қашып, оның қатаң ойын тәсілін сақтай білді. Флоридор «Бургунд отеліне» (1643) ауысқан кезде, театрда классицистік мәнер сіңісе бастаған.

болатын. XVII ғасырдың ортасына қарай мұнда фарстық ойындар көрсетілмейтін. Жетекші драматургтер Пьер Корнель мен Жан Расин, ал жетекші стиль – классицизм болды.

Қалыптасқан бір бағыттың ішінде әр түрлі бейімділіктер байқалды, тым шаргты, әндеткен, асқан мәнерлікке (**Монфлери**) және нәзік, лирикалық орындауға (**Мари Шанмеле**, Расин трагедияларындағы басты әйел рольдерін орындаушы) жақындық бар еді. Бірақ бұл өзгешеліктер XVII ғасыр Классицизм дәуіріндегі француз театрларындағы трагедиялық актерлерінің қалыптастырған сахналық стилінің жалпы болмысын өзгерткен жоқ.

Театр шығармашылығы ендігі жерде классицистік терминологияға сай, l'art de declamation – «декламация өнері» деп аталды. Бұл өнер үйрәсімді әрі мәнерлі өлең оқу мен іс-қимылдың, ым-ишараттың әдемілігінен құралды.

«Игілікті табиғат» ұстанымы, Буалоның «Поэтикалық өнерінде» толықтай сараланбай туырып-ақ, классицистік драматургияның ғана емес, сонымен қатар, сахналық ойын мәнерінің орындалуын да айқындап беріен болатын. Көпшіліктің көзқарасы бойынша, актер ойыны оның декламациялық мәнерінің бекзаттылығы мен әсемділігіне қарай бағаланатын. Мондоридің талантына табынушысы жазушы Гез де Бальзак былай деп жазды: «Ол декламация жасаған кезде өлеңге ерекше әсемдік беретін, олар мұндайды тұрпайы ақындардан ести алмайды... Оның дауыс үні, ықыласты ым-ишараттарымен қосыла келіп, ең қарапайым әрі түкке тұрғысыз оқиғаларды көркемдеп жіберетін».

Ақсүйектік әсемділікпен қатар классицизм эстетикасы бейнелерді монументті, қаһарманды, ірілендіріп көрсетуді қалады. Буало: «Театр мұндай кең құлашты ірілендіруді тек дауыстан, декламациядан ғана емес, ым-ишараттардан байқалуын қалады» деп жазды. Бірақ классицистік мектептегі бұл асырып, ірілендіріп көрсетудің мистериалдық құрықсыздық пен Шекспир театрының актерлерінің жоғарғы эмоционалды қызу ойынының арасында ортақ ештеңе де жоқ болатын. Классицистік театрда кең құлаштылық пен орындау сезімталдығы үйлесімін тауып, эстетикалық түрде көрінді және лирикалық сыбырдан екпінді пассажға өткен кездегі әсерлі ауысу арқылы декламацияның музыкалы әуезділігі танылды.

«Француз актерлерінің трагедиядағы декламациясы – бұл ән айту сияқты» деп жазады «Сырлы сұхбаттың» белгісіз авторы. Ал Буало, атақты Мари Шанмеленің ойнау мәнерінің ерекшелігін айта келе және оның декламациясының ерекше тәсілдерін көрсету мақсатымен «Актриса Расиннің «Митридаде» пьесасындағы «Сүйіп ек біз...» деген сөздерден кейін кенет дауыс екпінін күрт көтереді де, «Мырза, түріңіз өзгеріп кетті» – дегенді бір октаваға жоғарлатып орындайды» деп көрсетеді. Осылайша эмоциялық әсерлікке жеткенін, XVII ғасырдың ұлы сыншысы жоғары бағалайды. Дауысты декламацияның үнділігі принципіне қатаң түрде бағындыру актер ойынын вокалдық өнерге жақындатқандықтан, сахна тіліндегі жоғарылау, төмендету, дыбыс үзілістерін жазып отыруға арналған өзгеше ноталар керек болды. Ал енді, Мари Шанмелені декламацияның қыр-сырына баулыған Расин сабақтары туралы айтар болсақ, атақты драматургтың баласы былай дейді: «Алдымен ол оған өзі жатқа айтатын өлеңнің мән-мағынасын түсіндіретін, іс-қимыл ым-ишараттарын үйрететін және дауыс екпінінің де қандай болу керек екенін көрсететін, тіпті, кей кездері ноталармен орындап беретін». Мұндай тәсілмен ойнауды замандастары асқан эмоционалды ойын деп қабылдады. Шанмеле туралы де Севинье ханым: «Ол қайғығанда барлығы да қатты толқып, жылайтын» десе, тағы бір көрермен: «Олар қаншама ақылға салуға, өздерін өздері ұстауға тырысса да, көздің жасын көлдетуге мәжбүр болды» – деп жазды.

Классицистік актер, сахнада іс-әрекет етеді, толқиды, бірақ бейненің жан

дүниесіне енбейтін – барлық рольдерінде өзімен өзі болып қала берді. Сондықтан әр спектакль үшін кейіпкердің психикалық және сырт тұлғасының ерекшелігіне сай орындаушылар таңдалып алынатын болды. Осындай таңдау нәтижесінде театрлық амплуа қалыптасты. Патшалар мен батырлар ролін дене бітімі сымбатты, дауысы зор, әрі күшті актерлер; албырт ғашық жігіттер рольдерін нәзік, сезімдері тез тұтанатын актерлер; ал мейірімсіз билеушілерді қызу қанды, қайратты әрі жігерлі актерлер; әкелер бейнелерін салмақты, ұстамды актерлер орындайтын. Актерлердің жеке басының мінез-құлқы театр қаһарманының мінезіне айналды.

Бірақ бұл жеке ерекшеліктер өнердің «тазартушылық» қасиетінің ықпалына түсті. Классицистер табиғатқа еліктеуге шақырды, бірақ үлгі болуға кез-келген табиғат емес, тек *la belle nature* – «көркем табиғат» бола алатынын ескертті. Классицистердің ұстанымы бойынша, ақиқат өнерді тудырмайды – ақиқат ақсүйектер талғамының қағидаларына сай өңдеуден өткеннен кейін ғана басталады.

Олар актерден жан тебіренерлік толғаныстарды күтті, бірақ бұл сезімдер әсемделген, көркемделген қалыпта көрсетілуі керек деп есептеді. Және бұл мінсіз қалып шексіз қағидаға айналды. Әрбір көрсетілетін сезім мен құштарлықтың өзінше біржолата табылған қалпы болды. Ойнаудың эстетикалық ережесі Цицеронның: «Жанның әрбір қимылының айқындалуында өзіндік кәдімгі дауысы, бет құбылысы және ым-ишараттары болады» деген сөздеріне негізделді.

Әрбір сезімнің дауыс арқылы өзіндік айқындалуын анықтай келе, жаңа бағыттың жақтаушы теоретигі былай деп жазды: «Махаббат нәзік, ынтық дауысты; өшпенділік – қатал әрі жағымсыз, ащы; қуаныш – көңілді, әсерлі; ашу – жылдам, шапшаң, асығыс айтылған; жек көру – жеңіл кекесін мағынасында; таңырқау – таң қалған, жартылай сыбырлаған, әрең естілетін; аяныш – мазасыз, қайғырған, айқайлаған».

Бірақ дауыстың осындай сан түрлі реңктері болғанына қарамастан өлең оқу барысында мәнерлілік пен анықтық заңдылығы сақталу керек еді. Декламация кезінде белгілі бір елді-мекенге ғана тән айрықша сөйлеу мәнері, күнделікті сөйлеу екіпіндерін қолдануға болмайтын. Қатаң александрлық өлең ырғағы сөйлеудің жалпы ерекшеліктерін анықтады және дауыстың ерекше қойылуы мен күшті жетілген тыныс алу жүйесіне мән берілді.

Классицистік театрдың сахналық тәжірибесі уақыт өте келе адамның әр алуан сезімдерін білдіретін толық бір шартты ым-ишараттар жүйесін қалыптастырды. Ережеге сай әрбір жан қимылының өзіндік өзгермес классикалық ым-ишаратты қалпы болды. таңырқау – иықпен тұстас орналасқан білектен бүгілген қолдар, алақандары көрерменге қаратылған; жек көру – бас оң жаққа бұрылады, қолдар сол жаққа созылып, алақандарымен сол жек көру нысанасынан безініп тұрғандай, жалбарыну – алақандары қосылған қолдарымен билеуші ролін орындайтын серіктесі жаққа созылады; қайғы – саусақтары бір-біріне жұмылған, қолдарын басына қояды немесе беліне салады; ұялту – сұқ саусағы созылған қолы серіктесі жаққа созылады, т.б. Ал актердің жай қалпында серіктесіне сөйлер алдында ол жаққа қолын созады, ал өзі туралы айтатын кезде алақанын жүрек тұсына қояды.

Актер, кез-келген рольді орындау барысында, ең алдымен салмақты әрі мәртебелі болып көрінуі керек. Оның қадамы нық, әрі екіпінді, аяқтары балет позициясында (екшелері бірге, аяқтарының ұштары алшақ) қойылған. Қолдарының қозғалысы шынтақтан басталып, содан кейін барып толықтай бұрылады; саусақтары антикалық мүсіндегідей қойылған. Тағзым ету тек бас қимылымен жасалады да, денесі қозғалмайды, ал тізе бүгерде сырт киімнің бүрмелері көркемдігіне қарай, тек бір аяқпен отырады.

Классицистік актердің пластикасы көңілді сарай салтанаттары мен балеттерінен



алынды. «Антикалық маңыздылық» туралы айтқанда, олар шын мәнінде өз заманының шектен шыққан сән-салтанаттылығын меңзеді.

Ақсүйектер қоғамының талғамдары сахналық костюмдерге де өз ықпалын тигізді. Антикалық қаһармандарды ойнайтын актерлер үлкен париктер пен барқыт камзолдар, биалай киді және жарқыраған банттар тағып ойнады. Актрисалар сән-салтанаты асқан, әдемі көйлектер киіп Химена мен Андромаха ролін оқитын еді. Расин кезеңінде сахналық костюмдерге бірқатар өзгерістер енгізілді. «Римдік» киім үлгісі жасап шығарылды: желбірлермен көмкерілген етегі бар, елі мыңыннан келетін паршадан тігілген және ұзын жеңді белдемше тәріздес сауыт, балтыр мен тізені ашық етіп тұратын қонышы биік, баулы етік және дене түстес шұлық, үшбұрышты бас киім немесе үкі таққан дулыға.

Қойылымның ақсүйектік ерекшелігі мынадан байқалды, трагедия қаһармандарының қасында, дәл сахнаның үстінде, театр сахнасының айтарлықтай көлемін алып атақты бай-патшалар отырды. Актерлерге тек кішкентай алаңқайда ойнауға тура келді. Олар әдетте бір қатарда тұратын, басты қаһармандар – ортада, ал қосалқы кейіпкерлер – қырынан орналасатын.

Француз трагедияларында сахнада тек король ғана отыратын, ал қалған кейіпкерлер тұратын. Мизансценалар қарсы алдында немесе көкжиекті түрде құрылды. Сахналық ауысулар жиі болмайтын және графикалық құрылымның қатаң тәртібіне бағындырылып жасалатын. Әдетте актерлер жүздерімен көрермендер залына қарап тұратын; монологтар тура көрерменге қарап оқылатын, ал диалогтар кезіндегі мизансценалар актер серіктесімен әңгімелесе тұрып, көрерменге арқасын бермейтіндей етіп құрылды. Бұл үшін сөйлеп тұрған актер сахнаның арт жағына шегініп, серіктесіне сөйлегенде беті көрермендер залына қарап тұрды. Сөзін аяқтаған соң, ол серіктесіне қарап, ишаратпен «әңгіменің» аяқталғанын білдіре алатын.

Трагедия әрекеті сахнаның алдыңғы жағында өтетіндіктен, декорациялар кескіндеме түрінде жасалып, спектакльдің фоны қызметін атқарды. Орын бірлігі заңдылығы декорацияның өзгермейтін принципін тудырды, ал классицистік трагедияның абстрактті ерекшелігі барлық уақыт кезеңдері мен кез-келген елдерге бірдей мезгіл-мекен бірлігін қалыптастырды. Декорация жайында айта келіп: «Екі бөлек орынды бейнелейтін бір декорация қажет және екеуі де арнайы атпен аталмаса, бірақ бір ортақ орынды білдіретін болса: Париж, Рим, Лион, Константинополь т.б. сияқты» деп жазады Корнель.

«Бургунд отелінің» безендірушісі Мишель Лоранның жазбаларында трагедия үшін «жалпы сарай» керек деп ұдайы көрсетілетін. Бұл «жалпы қамалдың» қабырғалары Версаль сарайының мәнерінде салынған, Корнельдің «Горацилерінде» Рим болса, «Гераклияда» – Константинополь, «Эдипте» – Фив қаласы болды.

Расин трагедиялары да сол әмбебап қамалда ойналғанымен, бірақ бірқатар өзгерістер де енгізілді. Мысалы: «Ұлы Александрда» сахнаның артқы жағында әскери шатырлар тігілді. «Береникте» керемет «король бөлмесі» жасалды, ал «Баязитте» – зал түрік стилінде безендірілсе, «Андромахада» алдыңғы жақта колонналы қамал тұрғызылып, ал декорацияның ішкі жағында кемелер жүзіп жүрген теңіздің көрінісі бейнеленді.

Сарай спектакльдері қалалық театрлардағы спектакльдерге қарағанда анағұрлым әсерлі болды. Классицизмнің аяғынан тік тұрып, дами бастаған кезінде-ақ, Пале-Кардиналда Ришельенің «Мирам» (1641) атты трагикомедиясы қойылды. Бұл қойылымның бір артықшылығы әрекеттер арасында жарық берудің қуаты мен түрі ауысып отырды, осылайша тәулiк бойындағы уақыт өзгерісін көрсетіп берді. Бірақ сарай спектакльдері бірсарынды, таптаурын болған қалалық қойылымдарға ықпал етпеді. Бұл жағдай актерлерді де, көрермендерді де толғантқан жоқ: олар



театрға декламация тыңдауға келді және өлеңдер әсерлі әрі көркем оқылған сайын спектакльдің құндылығы артып, ал актердің танымалдығы арта түсті.

Классицизмнің сахналық мектебінің театр өнерінің тарихы үшін аса маңызды орны бар: актердің жалпы мәдениетің талғамын арттырды, рольмен саналы түрде жұмыс істеуді үйретті. Классицистік театр нақты амплуаны дүниеге келтірді және актерлерге өз өнерлерін табиғи дарынына сай әрі қарай дамытуға мүмкіндік берді. Сахналық сезімдер мен мінездерді көптеген қағидалармен шектей отырып, нормативтік эстетика алғаш рет кейіпкердің ішкі жан дүниесінің толқыныстарын жеткізіп беретін сыртқы айқындау құралдарының нақты пішінін қалыптастырды. Классицистік айнау ережесі ортақ бір жүйеге біріктірілді – бұл драмалық ойынның бірінші сахналық мектебі еді.

Соған қарамастан дәл осы ережелер сахна өнерінің дамуын артқа тартты. Жас актер өзінің тәжірибесі мол серіктесінің барлық сахналық тәсілдері мен амалдарын меңгеруі керек болды, тек содан кейін ғана шебер деп саналды. Әрине, мұндай ұстаным таптаурындықтың пайда болуына себепкер болды. Тек аса дарынды бірен-сарандары ғана өз шығармашылығында ерекшелене алды, ал қалған барлық актерлердің бір-бірінен айырмашылығы жоқ еді, себебі олардың бәрі де сол бір егжей-тегжейіне дейін ойластырылған ережеге бағынатын және бірі қалмастан міндетті түрде өз ойындарымен «игілікті» табиғатты бейнелеулері керек еді.

Классицистік комедия өзінше басқа бағытта дамыды, олардың мықты қамалы Мольер театры (алғашқыда Пти-Бурбон, ал кейіннен Пале-Рояль) еді. Классицизмнің трагедиялық сахнасы қаһармандық, поэтикалық поэзияны қажет етсе, Мольер өз театрының сахнасына өткір әшкерелейтін және адам мінездерінің шындығын көрсетіп беретін комедиялық поэзияны әкелді. Бірақ Мольер театрының спектакльдері тұрмыстық жағдайларға құрылғанына қарамастан, өмірден алынған шынайы көріністер емес еді, олар комедиялық қойылымдар болатын. Бұл қойылымдарды олар топ болып партерді қоршап алған тіпті, сахнаның үстінде шығып кеткен халықтың қақ алдында ойнады. Көпшіліктің мұншама жақын орналасуы кей кездері кедергілер келтіргеніне қарамастан, қалыпты жағдай еді, әрі күлдіргіштердің дарынына «ұшқын» бөріп, ойынды одан ары қызықты да, өткір ете түсті. Бұл көрермендердің әсерінен үздіксіз қуат алатын, «көпшілік арасындағы жалғыздықты» іздейтін емес, керісінше, жұрт алдында ашылып, көпшілікпен байланысқа түсетін ойын еді.

Мольер театры сахнасындағы өмір әсіреленген көрініс болды. Демократиялық халықтың көрсеткен спектакльдері өзінің алаңдық қойылымдарымен байланысын үзбеді. Ал жабық жерлерде ойналатын спектакльдер бұдан кішірейіп қалмады. Комедияда суреттелетін көріністер үй ішінде емес, көбінесе көшеде өтетін. Егер оқиға барысында үйдің ішкі жағы көрсетілуі керек болса да, бәрібір Арғанның немесе Журденнің үйі тұрмыстық кейіпте көрінбейтін. Сахнаға орындық немесе үстел шығару ғана жеткілікті еді, қалғанын көрерменнің қиялы өзі-ақ түсініп алатын. Мұнда ең бастысы мерекелік көңіл-күйді, эмоционалды қызулықты, көңілді ойынды сақтап қалу еді.

Осылармен қатар, Мольер өз актерлерінен жинақталған өміршең бейнелерді жасауды талап ететін. «Егер оларды жақсылап бақыласам, әрқайсысының әлсіз жерін ұстап алуға болады» – дейді Мольер өзінің «Версальдік экспромт» комедиясында. Бұл комедияның оқиғасы Мольер труппасының репетициясы қалпында құрылған.

Өз комедияларында өнер көрсете жүріп, Мольер сан алуан, сан қырлы жайдарлы, күлкілі (Маскариль, Сганарель) және өткір мінезді (Оргон, Журден, Арган), драмалық және қаһармандық (Гарпагон, Альцест) бейнелерді сомдай

білді. Сөйтіп, ол өзінің сахналық шығармашылығының мысалында сахналық өнердің жаңаша үлгілерін көрсетіп берді. Мольердің асқан шеберлігі кепшілікті табындырды. Оның бір көрермені: «Ол басынан аяғына дейін актер болатын, оның бірнеше дауысы бар сияқты болып көрінетін; оның барлық мүшесі сөйлейтін – ол бір қадам жасаса, жымиса, көздерін сығырайтса немесе басын шайқаса болғаны ең керемет айтқыштың бір сағатта айтатынын ол нәрсенің мәнін жақсы ұғындыруымен түсіндіріп бере қоятын».

Мольердің шығармашылық шабыты таңқаларлық еді, дарынының шекарасы шектеусіз болатын: ол қуақылар мен шешендердің, жайдарлы ішкіштер мен өздердің, албырт шындық сүйгіштердің, менменшіл сараң, құдай жолына беріліп кеткен діншілдер, т.б. сандаған рольдерді ойнады. Мольер бір спектакль барысында үш-төрт роль орындай беретін: (мысалы: «Масасыздардағыдай») немесе әп-сәтте «тірі бейнелер» галереясын («Версальдік экспромттағыдай») көрсетіп беретін. Ол халықтық фарстарда да және жоғарғы комедияда да біркелкі тамаша ойнайтын. Оның ойынын еске ала отырып замандасы: «Өнердің барлық қыр-сырын жете меңгерген ол өзінің шынайы сезімдерді айшықты көрсете білуінің арқасында тамашалаушысын таңқалдыратыны сондай, олар тіпті бейнеленген кейіпкер мен оны орындаған актерді ажырата алмай жататын» – деген.

Адамның типтерін бақылап, олардың ең осал жерін табу – Мольер сахналық мектебінің негізгі ұстанымы еді. Мольер актерлерінен қағидаға бағынған ережелерді емес, мінездерді саралау, кейіпкердің жан дүниесіне үңілуді талап етті. Ол актерлеріне: «Рольдерінің ішкі жан-дүниесіне еңіңдер және өздерің елестеткен адам екенмін деп ойлаңдар» – деп ұдайы айтып отыратын.

Режиссер актерлеріне орындап жатқан рольдерінің мағынасын түсіндіруге тырысқан. Бұл Расиннің Мари Шанмелені оқытқанына ұқсамайды. Мұнда актерлер әуендетіп оқудың тәсілдері мен сымбатты ым-ишараттарды жасауға үйренбейді, кейіпкердің өзіне ғана тән мінезін және болмысының негізіне үңілуге үйренді. Ақыл айтқыш ақынды ойнайтын актер Дюкраузиге Мольер «ақылгөй-уағызшыл мәнді және сөйлеудегі әріпшіл дәлдікті» табуды талап еткен. Адал сарай қызметшісінің ролін ойнайтын Брекуруға ол «салмақты түрге еніп, дауысының табиғи үнділігін сақтауға және ым-ишараттарды қолданбауға» кеңес берген екен. Мадемуазель Эрвеге режиссер «мейлінше ақсаусақ әйелдің әдеттерін үйренуге» жол сілтеген.

Адам болмысының кертартпалы жақтарын көрсеткенде Мольер белгілі мөлшерде табиғатқа қарсы келмейтін карикатуралықты пайдаланды. Мысалы, ол байсалды-мейірбан әйел бейнесін орындайтын Дебриге: «Осы бейнені үнемі көздеріңіздің алдында ұстаңыз, әрі оны карикатуралық түрде көрсетіңіз» – деп айтқан екен.

«Версальдік экспромт» комедиясы арқылы өмірде шынында да болған репетиция барысы, нұсқаулар ерекшелігі және режиссерлік ескертулер бізге дейін жетті. Осының арқасында сол кезеңдегі бейнені тұрмыстық бақылауларға құрған және жалпы бейненің өзіндік ерекше бояуын таба білген комедиялық актердің қандай болғанын көз алдымызға елестете аламыз.

Мольердің ұстанымдары кейіпкер мінезінің психологиялық сан қырлылығынан әлі де болса алшақ еді және фарстық дәстүрден толықтай босана алмады. Бірақ, олардың сахналық өнерде батыл бетбұрыс жасағаны даусыз. Халықтық дәстүрлер мен XVII ғасырдың кәсіби театрының керемет жетістіктерінің қосылысы, декламациялық өнерден шынайылыққа бетбұру, ойынның тұрмыстық толыққандылығы сахналық реализмнің негізін салуға себепкер болды, бұл тек комедия саласында ғана емес, трагедия өнерінде де сезілді. Кейінгі классицистік театрдың ағартушылық кезеңінен байқала бастайды.

## I тарау АҒАРТУШЫЛЫҚ ДӘУІРІНДЕГІ АҒЫЛШЫН ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырда тарихта жаңа дәуір – Ағартушылық дәуірі басталды. Бұл уақытта феодализмге қарсы күрес экономикада, саясатта, мәдениетте жаппай жүрді. Күрестің нәтижесі өте жемісті болды. XVIII ғасырдың соңы мен XIX ғасырдың басындағы Батыс Еуропадағы экономикасы дамыған мемлекеттерде феодалдық-крепостниктік қатынастардың қалдықтары жойылды, саясатта абсолюттік басқару жүйесі қирады, мәдени-рухани төңіректе діннің ойға қысым жасау процесінен босану басталып, жеке адамның бостандығы туралы идеалдар алғашқы орынға шықты.

Ағартушылық әр мемлекетте әртүрлі дамыды. Англияда XVII ғасырдың ортасынан бастап буржуазиялық төңкеріс болды. Ғасыр соңына қарай төңкеріс кезеңі «даңқты төңкеріспен» (1668 жылдың желтоқсанынан 1689 жылдың қаңтарына дейін) тәмамдалды, бұған буржуазия мен феодал жер иеленушілер арасындағы өзара келіспеушілік себеп болды. Сондықтан да Англиядағы Ағартушылықтың міндеті төңкеріс нәтижелерін одан әрі нығайтып, дамыту болды.

Франциядағы Ағартушылыққа басқаша сипат тән болды. Егер ағылшын төңкерісі феодалдық Еуропаның мекемесін сілкілтіп қана өтсе, француздар оны қиратты. Франциядағы төңкерісті идеологиялық жағынан ағартушы оқымыстылар дайындады. Жүз жыл ішінде (1689 - 1789), 1689 жылы Англияда төңкеріс дәуірі аяқталғанда, француз төңкерісі енді басталып, Ағартушылық үлкен жолға түсті.

Германия мемлекетінде Ағартушылық басқаша дамыды. Бұл елде буржуазиялық ережелер күрделі және айналмалы жолдармен бұлтың қақты, ал буржуазиялық заңдылықтарды Наполеонның басқыншы армиясы әкелген болатын. Дегенмен де, әдебиет пен театр төңірегіндегі ұлы неміс ағартушылары өздерінің еуропадағы ағайындастарының шығармашылық және өмірлік тәжірибелеріне сүйене білді. Германияда да төңкерістер болып өтті, бірақ ол не саяси, не әлеуметтік емес, көркемдік және философиялық тұрғыда болды. Германия Еуропаның басқа мемлекеттерінің өмірінде болып жатқан оқиғаларды рухани тұрғыда бағамдап, барлығының қорытындысын жасады.

Италиядағы Ағартушылықтың аясы тым тар болғанына қарамастан, шығармашылықтарының жалпыеуропалық маңызы бар ойшылдар мен суреткерлерді алға шығарды.

Бұл дәуір туралы айтқанда, Англияда басталған буржуазиялық төңкеріс діни (пуритандық) форманы жамылып, ол үш төңкеріспен тәмамдалды: Францияда саяси



буржуазиялық, Англияда өндірістік, Германияда рухани төңкеріс болды. Бұл ғасыр төңкеріспен басталып, төңкеріспен аяқталды. Сондықтан да, әр мемлекеттің тарихи жағдайына байланысты өзгерістерге қарамастан, Ағартушылық Еуропаның түкпір-түкпірінде бір мақсатты көздеді. Ағартушылық идеологиясы «үшінші сословия» идеологиясының формасы болды, ол феодализм мен оның қалдықтарына қарсы күреске көтерді. Әртүрлі мемлекеттердің қойылымдар жүйесінде ғана емес, көптеген жазушылар мен актерлердің суреткерлік тәсілдерінде ортақ мақсаттар көрініс тапқан, өзара жақындық байқалды. XVIII ғасыр театры әлем мәдениетіне шығармашылық даралықтарымен ерекшеленген суреткерлер мен өнер теоретиктерін берді. Олар: Англияда Шеридан мен Гаррик, Францияда Бомарше мен Лекен, Германияда Лессинг, Гёте мен Шиллер, Италияда Гольдони мен Гоцци.

Қайта өрлеу дәуірінен ағартушылар жеке бас бостандығы мен еркін даму идеясын мұраға алды. Ағартушылар болашаққа оптимистік көзқараспен қарады. Олар әлеуметтік, философиялық сұрақтарды адамдар арқылы адамдар үшін жасады.

Англиялық философ **Джон Локктың (1632-1704)** «Адам ақылы туралы тәжірибе» (1690) деген трактатында Ағартушылық өзінің философиялық негізін тапты. Локкқа дейін адам дайын идеялармен дүниеге келеді деген ұғым қалыптасқан еді. Локк бұл идеяларға қарсы шығып, барлық идея сыртқы әлеммен қатынас арқылы пайда болатынын дәлелдеп берді. Локктың ілімі сол дәуірдің идеологиялық тұтқасына айналды.

Ағартушылықтың әдістемелік негізін XVII ғасырдағы ғылыми төңкеріс жасады, бұған басқа ағылшын философы **Френсис Бэконның (1561-1626)** – «Жаңа органон» (1620) атты еңбегі негізгі құжат болды. Бэкон ғылыми зерттеулерде теориядан дерекке емес, деректен теорияға бару керектігіне ұсыныс жасады. Зерттеуге осы тұрғыдан келу әлемдік ғылымға үлкен жемістер алып келді, ол табиғат пен қоғамды шынайы түрде көруге көмектесті. Ғылым, білім мен ақыл Ағартушылықтың ескі қоғамға қарсы шығуының қаруына айналды. Ақылмен тексерілмеген дүниенің барлығы да, ақылсыздық болып табылды.

Ағартушылар «сезім мен ақыл» туралы сөз болған кезде, мұнда олар да жүйелілік талап етті. Англиядағы ағартушылық өнерінің I кезеңі – **ағартушылық классицизмде** ақыл сезімді биледі. II кезең – **ағартушылық реализм** деп аталды. Өнер дамуындағы келесі III кезең – **сентиментализм** – көптеген ағартушылар сезімге ерік берген.

Ағартушылық өнердің соңғы кезеңінде әсіресе, театр мен бейнелеу өнері қайтадан классицистік формаға жақындады. Бірден айту керек, бұл алдыңғы кезең жетістіктерін бойына сіңірген классицизмнің жаңа типі болып саналады. Францияда драматург Андре Шенье мен актер Франсуа-Жозеф Тальма сахнаға төңкерістік классицизм әкелді. Англияда классицистік тенденциялар ұлы трагик актриса Сара Сиддонс пен оның бауыры Джон-Филипп Кембл шығармашылығынан көрінді. Германияда ғасыр соңына қарай Гёте мен Шиллер ежелгі өнермен жан-жақты танысып, өз шығармашылықтарында пайдалануға тырысты. Бұл кезеңдегі олардың театр мен әдебиеттегі жұмыстары веймарлық классицизм деген атауға ие болды.

Ағартушылар ескі қоғамға қарсы күресте театрға үлкен көңіл бөлді. XVIII ғасыр – өнерінің бұл кезеңі ерекше дамыған ұлы дәуірі. Бұл кездегі театр тек өз уақыты үшін құнды болған жоқ. Оның даму жолында театр табиғаты туралы түсінік кеңі түсті. Сол уақытта жасалған үздік шығармалар, бүгінгі күнде де өз маңыздылығын жойған жоқ. Голдсмиттің «Түнгі қателік», Шериданның «Өсекшілер мектебі», Бомаршенің «Фигароның үйленуі», Гольдонидің «Трактирші», Гоццидің «Турандот ханшайымы», Шиллердің «Зұлымдық пен махаббат» т.б. шығармалар әлем



театрының репертуарларынан берік орын алды. Сонымен Ағартушылық дәуірі тарихтан маңызды орын иеленуімен қатар, театр өміріне де өшпес із қалдырды.

## Ағылшын театры

XVIII ғасырдағы ағылшын театры Ағартушылық драматургиясының негізін қалап қана қоймай, өзі де мол үлес қосты. Буржуазиялық ғасырда трагедия жетістікке жеткен жоқ. Оның орнын жаңа драмалық жанр басты: оны **мещандық драма** немесе **буржуазиялық трагедия** деп те айтады. Оның алғашқы үлгілері Англияда пайда болды, кейін Франция, Германия, Италия театрлары қабылдады. Комедия жанры жақсы дамыды. Оның түрі мен мазмұны Қайта өрлеу уақытында түбегейлі қалыптасқан болатын.

Қайта өрлеу театрынан Ағартушылық театрына өту ұзаққа созылды. XVII ғасырдың 30-шы жылдарының соңымен 40-шы жылдардың басында Англияда қайта өрлеу театры жойылды. Оған ең соңғы соққыны пуритан төңкерісі берді.

Пуританның ертедегі «Қатал өмір» дәстүрі жаңа уақыт рухына сәйкес келді. Жарқын да, жайдары, шаттанып өмір сүріп жатқан Англия күрт өзгеріп құдайға сиынып, дін тәртібін ұстана қалды, униформа киіп алғандай барлығы қара көйлекпен жүрді. Бұлардың арасында театрға орын болмады. Театрлар әуелі жабылды, кейін ертелді.

Келесі тарихи оқиға Стюарттардың Қалпына келтіруіне алып келді. 1660 жылдың 25 мамырында ақ атқа мінген II Карл Лондондағы алаңға шықты. Монархияның дәстүрлі институттары толық болмаса да, қалпына келтіріле бастады. Пуритан буржуазиясы қабылдамай қойған театр қайта тірілді.

II Карл әуелі парламентпен тіл табысты, кейін олармен күресті, 1685 жылы оның інісі кертартпа, католиктік тақуа II Иаковтің патшалыққа келуі қайтадан мемлекетті төңкерістік ахуалға әкелді. Бірақ енді билеуші кластар ымырашылдыққа қол жеткізді. Абсолютизмге шыдау мүмкін болмады, бірақ халықтық төңкеріс қорқыныш тудырды. 1688 жылдың соңында негізгі саяси партиялар таққа отыруға Нидерландтардың штатгальтері, ағылшын ханшайымы Марияға үйленген Вильгельм Оранскийді шақырды. Иаков Стюарт Францияға қашып кетті. Англияда конституциялық монархия орнады.

## Драматургия

Ағылшын театр дамуындағы Қайта өрлеуден Ағартушылыққа өту өзгерісі 1688-1689 жылдары болған «Дақты төңкерістен» кейін болды.

Билікке келген стюарттар театрды қалпына келтірді. Бірақ бұл алдыңғы дәуір театрынан мүлде өзгеше еді. Аталмыш кезеңнің ертеректегі драматургтері Бен Джонсоннан, кейінгілері Мольерден үйренді. Шекспир уақытындағы театрдың алаңдық түрлерінің орнына, **сахна-қорап** пайда болды. Ол пьесада композиция дәлдігі мен тұрмыстық нақтылықты талап етті.

Театр табиғатының эстетикасы ғана емес, этикасы да өзгерді. Қалпына келтіру кезеңінде барлық адамгершілік құндылықтарды тұрақты қалпына келтіру күшті жүрді. Театр осы жаңа мінез-құлықтарды көрсетті.

Қалпына келтіру комедиясы ескі фарстардың моралін мұра етіп алды. Фарстық жағдайға деген сүйіспеншілік қайтадан оралды. Комедиялық өткірлік пен

айқындылық, тілдік, афоризм (нақыл) дәлдігі – Қалпына келтіру комедияларының басты жетістігі болып саналады. Қалпына келтіру комедиографтары өз кейіпкерлерін ойдан шығарған жоқ, барлығын да өмірден алды, олардың комедиялары әлеуметтік типаждардың дәлдігімен ерекшеленеді.

Еуропалық комедия жаңа кезеңге аяқ басты. Кейіпкерлердің әлеуметтік – тұрмыстық мінездерін негізге ала отырып, күнделікті өмірдің жағдайларына байланыстырылған шынайы тенденцияны ұстанған **ғұрыптар комедиясы** жасалды.

Ғұрыптар комедиясына сатиралық элементтер тән, бұл белгілер қалпына келтіру комедиясы бастаушыларының бірі **Джон Драйден (1631-1700)** мен трагедия төңірегінде жұмыс жасаған **Джордж Этеридждің (1634-1691)** шығармашылығынан байқалды. Осы бағыттағы келесі пьесаларда сатиралық элементтер күшейе түсті.

Қалпына келтіру кезеңінің ең маңызды да, өткір драматургтерінің бірі **Уильям Уичерли (1640-1716)**. 1671 жылы «Ормандағы махаббат немесе Сент-Джеймскі бағы» комедиясымен көпшіліктің назарын өзіне аударды. 1675-1676 жылдары лондондық сахнаға оның тағы да екі үздік: «Ауылдық әйел», «Әділ» пьесалары қойылды. Соңғы шығармасы шын мәнісінде сол кезеңдегі барлық комедиялардың ішіндегі кемшіліктерді әшкерелеуші болып есептелді.

Қалпына келтіру кезеңінің комедиясына тән сипаттар. Қалпына келтіру заманы артта қалғаннан кейін де дами берді. Бұл драматургиялық мектеп айқын сахналық эффектiлi стиль жасады. Бірақ 1688-1689 жылдардағы оқиғадан бір жыл өткеннен кейін Д. Локктың «Адам ақылы туралы тәжірибесінде» ағылшын Ағартушылығының негізгі жағдайы баяндалды. Бұдан соң драматургияда да белгілі бұрылыс болды. Бұл кезеңнің комедиясын **ағартушылық алдындағы комедиялар** деп атады.

Аталған уақыттың драматургтері Қалпына келтіру драматургтерінің комедиясындағы айқын техниканы мұра етіп алды. Бірақ олардың әлемге деген қозқарастары, адамгершілік ережелері өзгерді. Мұның өзі ағартушылық алдындағы кезең комедиясын әлеуметтік типтендіруге бейімдей түсті. Бұл комедияның негізгі мақсаты қоғамда қабылданған адамгершілік ережелерден ауытқуды көрсету болды.

Ағартушылық алдындағы комедияның көшбасшысы **Уильям Конгрив (1670-1729)**. Ол өзінің алғашқы «Көрі бойдақ» (1692) комедиясымен белгілі жазушылар қатарына қосылды. Ең үздік ағылшын комедияларының қатарына оның «Қосжанды» (1693), «Махаббаттан соң махаббат» (1695), «Зайырлы өмірге жолдар» (1700) пьесалары жатқызылады. Әсіресе «Махаббаттан соң махаббат» комедиясының сахналық тағдыры табысты болды. Бұл Англияда қазіргі күндері де қойылып жүр.

Конгрив пьесаларындағы көңілділік, еркін комедиялық ойын Шекспир уақытынан қалған мұра. Бірақ оның өзі ағартушылардың кейбір заңдылықтарына үлкен мән берді. XVIII ғасыр бойы созылған адам туралы, сезім мен ақыл адамзат өмірінің мән-мағынасы туралы пікірталастар Конгрив пьесаларынан басталады.

Ағартушылыққа жақын пьеса жазған келесі драматург – **Джордж Фаркер (1678-1707)**. Ол Қалпына келтіру комедиялары аясында «Егіз – бақталастар» (1702) пьесасын жазды. Одан кейін Фаркер шығармашылығында саяси және әлеуметтік сатираға бұрылыс болды. «Офицер – тартушы» (1706) комедиясында ағылшын армиясына әскерге тарту тәсілдері әшкереленді. «Сәнқойлардың айналасы» (1707) осы ғасырдағы ғұрыптар комедиясы дамуының көрсеткішіне айналды. Фаркерден кейін ғұрыптар комедиясының дамуы тоқтап қалды. Бұл сатиралық комедия дәстүрін жағынан да онша жинақы болған жоқ. Сондықтан жаңа өмірдің қожайындары болып есептелетін буржуазия өкілдерінің көңілі толмады.

Театрдың соңына түсу жиіледі. **Джереми Коллиер** «Ағылшын сахнасындағы өнегесіздік пен арсыздық туралы қысқаша очерк» деген памфлетінде сол уақыттағы комедия авторларын кіналады. Д.Коллиер дін ілімімен айналысатын ғалым болғандықтан да, драматургтерге «бұзықтарды бейнелеп, оны насихаттап құдайға қарсы шықты» деген айып тақты. «Тақуалық пен дінге театр үлкен кеселін тигізіп отыр. Театр ақылға сымайтын құмарлықтар мен кеселді істерді дәріптеушіге айналып кетті» деп қарсылығын ашық жазды. Коллиер памфлетінің жетістігі реалистік ғұрыптар комедиясының жолына маңызды тосқауыл қойды. Оны комедиядағы сентиментальді ақыл беретін жаңа бағыт ығыстыра бастады. Бұл комедия өткір тартыстар мен жарқын комедиялық жағдайлардан бойын аулақ ұстады. Оның мақсаты күлдіру емес, керісінше ақыл үйрете отырып, көрермендерге жақсылықты жариялау болды. Белгілі журналист **Ричард Стил (1672-1729)** 1701-1722 жылдардың аралығында ақыл беретін тенденциясы басым төрт пьесасын жазды. 1722 жылы Стилдің «Арлы ғашықтар» комедиясы жетістікпен қойылды. Пьеса 1760 жылдардың ортасына дейін сахна төрінен түспей жүрді. Дегенмен де сентиментальді – ақыл беретін комедия Англияда көркемдік жетістікке жетпеді. Ол комедия жанрының талабына сәйкес келмеді. Бірақ оның жетістікке ие болуы кездейсоқтық емес. Сентиментальді комедия буржуазиялық тұрмыс көріністерін жанашырлықпен бейнеледі, буржуазияның этикалық ережесін қалыптастырды. Қалпына келтірудің тәртібі құлағаннан кейінгі адамгершілік атмосферасындағы жалпы өзгерістерді, сонымен қоса экономикалық ілгерілеулерді көрсетуге тырысты.

1730 жылдардың басында тағы бір жанр пайда болды. Бұл буржуазиялық трагедия немесе мешандық драма. Оны сентиментальді – ақыл беретін комедия белгілі бір дәрежеде даярлап кетті. Жаңа жанр дүниеге келгеннен кейін ақыл беруші комедия бұрынғы маңызын жоғалтты, бірақ сахнада жүріп жатты.

Мешандық драманың сахнадан орын тебуіне **Джордж Лиллоның (1693-1739)** «Лондондық көпес немесе Джордж Барнвелдің тарихы» (1731) пьесасының үлкен жетістікпен жүруі жәрдемдесті. Пьесада приказчик Джордж Барнвел жеңіл жүрісті Милвудпен бірігіп, қожайынның ақшасын ұрлайды, одан кейін тезірек мұраны иелену үшін өзінің атасын өлтіреді. Бұл қылмыстың соңы Барнвел мен Милвудтың жазаға тартылуымен аяқталады.

Келесі «Қатерлі әуестік» (1736) трагедиясы өлеңмен жазылды. Мұнда да адам өлтіріледі. Қайыршылықтан қажыған қариялар өздерінің үйіне түнеп шығуды өтінген бай жолаушыны өлтіреді, сөйтсе бұл жолаушы ұзақ жылдардан кейін кәрі әкешесін қарауға келген өз ұлдары болып шығады.

Д.Лилло өз пьесалары арқылы әлеуметтік кемшіліктердің түп тамырын жасырмайды. Адамдарды қылмысқа итермелейтін жағдайлардың неден бастау алатынын көрсетуге тырысты. Бірақ кез-келген қылмыстың соңы, жазаман төмадалатынын да ашық айтады. Сондықтан да, оның «Лондондық көпес» пьесасына ауқатты буржуалар өз есебінен билеттерді сатып алып приказчиктері мен қызметкерлерін жіберді. Лилло «кішкентай адамдарға» жақындап, оларды жаман әдеттерден сақтандыруды алғашқы кезекке қойды.

Келесі Еуропа драматургиясына үлкен ықпал жасаған белгілі буржуазиялық трагедия «Лондондық көпестен» кейін жиырма жылдан астам уақыттан соң жазылды. Бұл **Эдвард Мурдың (1712-1757)** «Ойыншы» (1753) пьесасы. Мұнда автор өз замандастарын карта ойынына деген құмарлықтың зардабынан сақтандыруды көздеген.

XVIII ғасырда ағылшын театрында кіші жанрлардың гүлденуі басталды. Пантомима, балладальдық опера, репетиция кеңінен танымал болды. Соңғы екі жанр өмір сүріп тұрған тәртіптерге сыни тұрғыда қарады.

Балладалық опера пародиялық қағытпа жанрға жатады. Әндер оған сай емес әуендермен орындалды: көңілді сөздер қайғылы әндермен, қайғылы әндер көңілді айтылды. Кейіпкерлердің мінездері екі логикаға бағындырылды: олар қарақшыларды бейнелесе, көрермендер көз алдарындағы «қарақшылардан» саяси қайраткерлердің іс-әрекетін көрді.

Репетиция эстетикасы жағынан бір сарынды жанр болды. Өз бастауын Букингемнің «Репетиция» (1671) пьесасынан алды. Букингем Драйденнің «қаһармандық трагедияларына» пародия жазды, ол пародияның зор жетістікке ие болғаны сондай, оның атын тұтас жанрға берді.

Балладалық операның гүлденуі, жалпы сыни бағыт кіші жанрлармен байланысты. Ол **Джон Гейдің (1685-1732) «Қайыршы операсы»** (1728) қойылымынан басталды. Спектакль үлкен жетістікке ие болды. Гей операсының әндері дүкендердің кермелерінде жазылып, көшелерде әндетілді. Театрдың кіре берісінде спектакльге билет таппай екі айға жуық халық топталып тұрды.

Гей пьесасында қылмыскерлер әлемін бейнелейді. Алып-сатарды ұрлап кеткен Пич, сұлу қызы Полли, оның күйеуі тартымды бандит Макхит қоғамның азғындары қатарына жатқызылғандарымен де, олар жоғары топтың озбырлықтарын әшкерелейді. Кейін Б.Брехт мұны қайта өңдеп «Үш тиындық опера» деген атпен белгілі болған пьесасын жазды.

1730 жылдардағы ағылшын драматургиясының ірі өкілі – **Генри Филдинг (1707-1754)** болды. Ол жиырма бес пьеса жазды. Драмадағы басқа да драматургтердің тәсілдеріне сүйенді. Оның комедияларында әлемге, ағартушылыққа деген кезқарастары айқын көрінді. Филдингтің ертеректе жазылған пьесалары сатиралық өткірлігімен айқындалады. «Қақпан құрған сот» (1730) комедиясында да ағылшын сотын билеп алған зорлық-зомбылық пен парақорлықты әшкерелейді. Сот Скуизем өзіне пара беруді тосып отырмайды, қайта өзі кінәсіз адамдарды қылмыскер етіп, қоқан-лоққы көрсетіп оларды пара беруге мәжбүрлейді. Кінәсіз адамдар ешнәрсені де дәлелдей алмайды. Себебі Скуиземнің жалған куәлері оның сөзін сөйлеп істі соттың пайдасына бұрып жібереді. Филдинг бір ғана Скуиземнің әрекеті арқылы бүкіл қоғамда орын алған әділетсіздіктерді бейнелеген. Үкімет басындағылардың беделі жоқ қарапайым адамдармен санаспайтынын ашық әшкерелеген.

Филдингтің есімін 1730 жылы жазылған екі бірдей фарсы танымал етті. Біріншісі «Трагедиядағы трагедия, немесе кішкентай саусақтай ұлы Балақайдың өмірі мен өлімі» фарсында бүкіл трагедияға пародия жасалған. Мұнда қызыл сөзге кетіп қалғаны үшін Шекспирді де аямаған. Екіншісі «Авторлық фарс» фарсы Филдингті маңқа бөледі. Мұнда кедей әдебиетші Лаклестің күтпеген жерден бентам тағының мұрагері болып шығуы туралы оқиға суреттелген және де бүкіл лондондық зауалым иелері күлкі найзасымен түйрелген. Бұл көптеген сатиралық әндерді пайдаланған аса көңілді фарс Лондонда үлкен жетістікке ие болды.

Филдинг шағын жанрларды да өндіре жазды. Ол ағылшын театрында онша дами қоймаған фарс жанрына да қалам тербеді. Оның фарстарында кейбір ғұрыптар өткір сыналды. «Дон Кихот Англияда» (1734) – испандық рыцарь Англияда үстемдік етіп тұрған тәртіптің әділетсіздігіне қарсылық білдіреді. Сол сияқты «Пасквин» (1736) – репетиция пьесасында ағылшындардың сайлауы сатиралық тұрғыда суреттелген.

Филдингтің сахнаға қойылған соңғы комедиясы – «1736 жылға арналған тарихи күнтізбе» (1737) пьесасы. Түрі жағынан бұл «репетиция». Ол бірнеше сахнадан тұрады. Солардың бірінде өкімет отырысы суреттелген. Бірақ саясаткерлердің топастықтары мен надандықтарының кесірінен ешнәрсе де талқыланбайды. Бұл пьесадан кейін парламент театрларды лицензиялау туралы заң қабылдады, бұдан



былай театрлар өкіметтің рұқсатымен ғана жұмыс істейтін болды. Филдинг мұндай рұқсатты тоспастан театрдан кетіп қалды.

1728-1737 жылдардың аралығында **сатиралық драматургия** гүлдеді, театр оппозициялық күшке айналды. Драматург – сатириктер кіші жанрлар төңірегінде де шығармалар жазды, алайда «дұрыс» комедияны игере алмады.

1760 жылдардан бастап сыни тенденциялар «дұрыс» комедияға бойлай бастады. Конгрив пен Фаркерден кейін толыққанды **ғұрыптар комедиясы** қайта жасалды. Сентиментальді комедияға көңілді комедия қарсы тұрды.

Бұл термин **Оливер Голдсмитке (1728-1774)** тән. Ол «Театр туралы тәжірибе, немесе кеңілді және сентиментальді комедияны салыстыру» трактатын және «Қайырымды» (1768), «Түнгі қателік» (1773) комедияларын жазды. Оның алғашқы комедиясы жетістікке ие болған жоқ. Ал «Түнгі қателігі» пьесасы өте көңілді комедия болды. Пьеса бірден комедиялық ойыннан басталып кетеді. Жас мырза Марло Лондоннан құда түсуге келеді. Қызып алған серіктестері жігітті қонақ үйі деп болашақ қайын атасының үйіне бағыттап жібереді. Бір қызығы жас Марло ақсүйек бойжеткендерден тым жасқаншақтайтындықтан да үй қызметшілерімен тез тіл табысып кетеді. Сондықтан бұл қателік барлығының пайдасына шешіледі. Марло әуелі болашақ қайын атасының үйіне бір көрініп (әкесін ренжітпес үшін) қайтадан кері қайтуды ойлап келеді. Алайда ол өзін қызметшімін деп таныстырған болашақ қалыңдығы Кэтке ғашық болып, үйленуге сөз байласады. Осындай жарқын да, көңілді оқиғаға құрылған пьеса кейіпкерлерінің мінездері айқын.

«Түнгі қателік» пьесасына ұқсас бірнеше пьесалар қатар жазылды. Көңілді комедия сол уақыттағы Конгрив пен Фаркер және басқа да драматургтердің жетістіктеріне сүйенді. Бірақ, 1730 жылдардағы сатириктерден ерекшелігі өз пьесаларында толыққанды бейнелер сомдап, адамгершілікті өсиеттеуден бойларын аулақ ұстамады.

«Көңілді комедия» мектебі XVIII ғасырдағы ағылшынның ірі драматургі **Ричард Бринсли Шериданның (1751-1816)** келуіне жол ашты. 24 жасында ол өзінің алғашқы комедиясы «Бақталастарды» (1775) қойды. Оның соңынан «Дуэнья» балладалық операсын және «Киелі Патрик күні немесе ибалы лейтенант», «Өсекшілер мектебі» (1777), 1779 жылы соңғы комедиясы «Сыншы» пьесасы жазылды. Шеридан – комедиографтың шығармашылығы бес жылға толар -толмас уақытты қамтиды. Тек 20 жыл өткен соң «Писсаро» (1799) трагедиясын жазды.

1776 жылы алғашқы драматургтік жетістіктен кейін ол Гарриктен Друри-Лейн театрын сатып алады. Бұл оны қарызға белшесінен батырады. Шеридан ескі театрды құлатып, орнына жаңасын салады. Көрермендер залы екі есеге дейін үлкейтілді, өртке қарсы ерекше шаралар жасалды. Сахна өзенге айнала алды, театр ашылған күні көрермендердің көзінше актерлердің бірі қайықпен жүзіп жүрді. Тағдыр тәлкегінен болар, дәл осы театр он бес жылдан кейін өртеніп (1809) кетеді. Бұл уақытта Шеридан белгілі саясаткер еді. Ол театрға қарағанда саясатқа көбірек қызықты. Өкінішке орай оның саясаттағы карьерасы сәтсіз аяқталып, парламенттен қуылады. Ол өмірінің соңында қайыршылық күй кешіп, жоқшылықта көз жұмды.

Шериданның барлық комедиялары үлкен жетістікпен қойылды. Солардың ішіндегі ең атақтысы «Өсекшілер мектебі» комедиясы. Драматургтің басқа шығармаларында дәл осы пьесадағыдай сатиралық өтірік жоқ. Екіжүзділік ағылшын қоғамының ең бір осал жері болды. Шыншыл – ағартушылар ағылшындық Тартюф бейнесін жасауға тырысып келді. Шеридан соны жасап шығарды. Комедияның орталық кейіпкерлерінің бірі Джозеф Сэрфес «Өсекшілер мектебінен» кейін ағылшындардың екіжүзділік бейнесіне айналды. Бірақ Шеридан Джозеф тұлғасын суреттеумен

шектеліп қалған жоқ, оның айналасындағы «өсекшілер академиясын» құрап тұрған ұсақ, арамза адамсымақтардың бейнелерін де жасады. Мұндай адамдар өздерінің түкке тұрғысыз бейшаралықтарын сездірмес үшін өзгелерге жапа жауып ардан безеді. «Өсекшілер мектебі» XVIII ғасыр соңындағы ағылшын комедиясы тарихының нәтижесін шығарды. Ондағы бейнелер мен композиция дәстүрлі, сонымен қоса мүлде соны Шеридан шығармашылығының масштабы кең, оның кейіпкерлерінің психологиясы басқа замандас драматургтермен салыстырғанда нәзік әрі күрделі. Дәл соның шығармашылығында жағдай комедиясынан мінез комедиясына өту түбегейлі жүзеге асырылды, мінездерді өңдеу әрекетті бәсеңдетпейді, керісінше қызығалықты ете түседі.

Сэр Питер мен леди Тизл дәстүрлі бейнелер. Ағылшын комедиясы ондаған сараң әрі жүргіш күйеулер мен ысырапшыл әйелдерді біледі. Бірақ Шеридан бұл кейіпкерлерді өзінше сомдады. Сондықтан да әрекет күтпеген бұрылысқа тап болады. Леди Тизл өзінің жақсы ниетінен бұрыннан демеленіп жүрген Джозеф Сэрфеске келеді. Кенет оның күйеуі сэр Питер де келе қалады. Алайда жағдай парадоксальді кейіпте шешіледі: ажырасуға шақ қалған дәл осы сәтте ерлі-зайыптылар Питер мен Тизл бір-бірін жете танып бағалайды.

Тіпті дәстүрлі өсиетшіл де Шериданда мүлде басқаша көрінеді. Бұл кейіпкер ағартушылық комедияда патриархальдық моральдің дәріптеушісі болды, дәлірек айтқанда ағартушылар патриархальдық моральді адамзат моралінің негізі деп есептеген. Соған байланысты өсиетшіл өзінің атынан ештеңе айтады, тек «адамзаттың» атынан сөйледі. Өсиетшілдің өзіне тән қасиеттері жоқ болды. Драматургтер XVIII ғасырда да классицизм эстетикасының ықпалынан шыға алмады. Классицизм эстетикасы заңдылықтарының бірінде неғұрлым аз кейіпкер болса, олардың құндылығы соғұрлым арта түседі делінген. Өсиетшіл осы заңдылыққа сәйкес әрекетке мүлдем қатыстырылмады. Ол бар болғаны жағдайды бағалап, кінәлілерді айыптап, мейірімділерге сый-сыйапат көрсету үшін ғана шығатын. Ал «Өсекшілер мектебіндегі» өсиетшіл сэр Оливер мүлде басқаша. Ол ағайынды Сэрфестердің қайсысының мұраға лайық екендігін анықтап білуге тырысады. Джозеф туралы қоғамдық пікір өте жоғары, ал Чарлзді елдің барлығы да жамандайды. Осылардың ақ, қарасын ажырату үшін екі ағайындының әрқайсысына бөлек-бөлек басқа киім киіп, өзге біреудің атын жамылып түрін өзгертіп барады. Джозеф көмек сұрап келген «кедей туысқанына» (сэр Оливерге) жәрдем беруден бас тартады. Ал Чарлз шын мәнісінде ысырапшыл қаңғығанды жақсы көретін адам болып шығады. Соған қарамастан «кедей туысқанына» мейірімділік танытады. Дәстүрлі әділ өсиетшіл Чарлзден бас тартар еді. Ал сэр Оливер Чарлздің кемшіліктеріне көз жұмып қарап, оны өзінің мұрагері етеді.

«Өсекшілер мектебінің» маңызы ағылшын театрының шекарасынан шығып, алысқа тарады. Бұл пьеса ағартушылық реализмнің үздік үлгісі болып саналады, әлемдік комедия тарихынан үлкен орынға ие болды.

## Сахналық өнер

Қалпына келтіру кезеңі басталған уақыттағы сахналық өнер классицизмге жақын болды. XVII ғасырдың аяғы мен XVIII ғасырдың басындағы көрнекті актер **Томас Беттертон (1635-1710)** өз шығармашылығында қайта өрлеу реализмі мен классицизм элементтерін біріктірді. Одан әрі классицизмге жақындаған актер **Джеймс Куин (1693-1766)** болды. Бірақ ағылшын классицизмі ешуақытта да

француздардікіндей бір ізді болған емес. Куиннің орындауы ағылшындарға тым классицистік болып көрінсе, француздар одан өмірлік дәлдікті көбірек көрді.

XVIII ғасырда реализмге алғашқы қадамды **Чарлз Маклин (1699-1797)** жасады. Ол комедиялық характерлі рольдерде ойнады, осыған табиғаты жақын келетін Шейлок ролін 1741 жылы сомдады. Ол кезде бұл роль комедиялық болып саналды. Алайда Маклин оны трагедиялық етіп шығарды. Бұл жекелеген рольдерді трактовкалау шеңберімен шектелмеген, үлкен эстетикалық жаңалық болды. Маклин өмірді кең де, жан-жақты етіп бейнелейтін сәт туғанын түсінді және де көптеген дүниелерді релативизмнің арқасында дұрыс шешті.

Ағартушылық дәуіріндегі сахналық өнерден **Дэвид Гарриктің (1717-1779)** қызметі маңызды орын алады. Ол Маклиннің шәкірті болды. 1741 жылдың көктемінде **Гудменс-Филдс** театрының сахнасында ойнап, сол труппамен бірге жазғы гастрольдерге шығады. Маклиннің ақыл-кеңестеріне құлақ түре жүріп, қазан айында оның атын шығарған **III Ричардтың** ролін жарқырата ойнайды.

Лондонда ол уақытта екі басты театр болды. Біріншісі **1682 құрылған Друри-Лейн**, екіншісі елу жылдан кейін құрылған **Ковент-Гарден** театры. 1747 жылы Гаррик Друри-Лейн театрын сатып алып, оны отыз жыл уақыт басқарды. Гарриктің әкесі офицер болғандықтан да, ұлын осы мамандыққа баулыды. Отбасымен театрға баруды ұнататын олар Дэвидтің әуесқойлар спектаклінде көзге түсіп жүргенін көрсе де, ата-анасы баласының заңгер болғанын қалайды. Лондонда заңгерлік мамандықты құлықсыз оқыған Д.Гаррикті театр өмірі баурап әкетеді.

Орта бойлы, мығым денелі жылдам қозғалатын жарқын жүзді Гаррик тума талант еді. 1744 жылы Гаррик жасырын атпен «Актерлік ойын туралы тәжірибе» деген шағын жұмысын жариялайды, онда рольді қалай жасау керектігі жайлы түсінік берген. Бейне жасау үшін актер, кейіпкердің қандай жағдайда не сезінетінін анық білуі тиіс. Ал келесі кезеңде актер сезімді берудің сыртқы мәнерін іздестіреді. Жұмысқа мимика, пластика, дауыс қосылады. Мұның барлығы Гарриктің актерлік техникасының мықтылығын көрсетеді. Ол трагедиялық рольден комедиялық рольге бірден ауыса алатын. Бірақ Гаррик өнерін салқын қанды өнер деп айта алмаймыз. Өйткені оның сезімдерінің асып тасатындығы соншалық, ол сахнада өзін ұмытып та кететін. Бірде ол Король Лирді ойнау үстінде басындағы парикті жұлып алып, шымылдық артына қарай лақтырып жіберген. Гаррик темпераменті өте күшті және бейімделгіш болатын. Оны сезім билеген жоқ, ол сезімді биледі. Актердің осындай ерекшеліктері оның стиліне мінездеме беретін. Ол ағартушылық реализм стилі болатын. Ақыл сезімді бақылады, сезім суық ақылды жұмсартты. Бұл ағартушы-реалистер аңсаған «сезім мен ақылдың» үндестігін танытады.

Шекспир пьесаларын қоюда, Шекспир кейіпкерлерінің бейнелерін сомдауда Гарриктің еңбегі ерен. Друри-Лейн театрының барша репертуары ұлы драматург шығармаларынан түзілді. Бұл театрда Шекспирдің жиырма бестен астам пьесалары қойылды. Бүкіл Еуропада атақты ағылшын драматургінің шығармашылығына қызығушылық өсе түсті. Гаррик өз ойынымен және қойылымдарымен Шекспирді сол ағартушылардың замандасы, адам жанының білгірі, ұлы реалист ретінде көрсетті. Шекспир арқылы Гаррик өзінің күшін, талантын, актерлік шеберлігін жайып салды.

Гаррик шығармашылығында Шекспирмен тілдесу Ағартушылық дәуірінің талабына сәйкес жоғары деңгейде болды. Бір ескеретіні ағартушы өкілдерінің реализмге, өмірге деген көзқарастары шекспирдікімен сәйкес келе бермеді. Шекспирдің тереңділігі мен жан-жақтылығына олар бойлай алмай жатты. Сондықтан да XVIII ғасырда Шекспир пьесалары көп өңделді. Бұл өңдеулердің мақсаты бір жерден шығып отырды. XVIII ғасыр талғамында Шекспир тым қатаң ымыраға



келмейтін драматург болды. Оның пьесаларынан көрермендер көңілінде әділеттілік тудыратын сахналар алынып тасталды. Үнемі жақсылық салтанат құрып, жауыз жазаға тартылды, сондықтан пьеса финалы үнемі өзгеріп отырды. Жекелеген авторлар трагедиялық сарыннан комедиялық түске енетін тұстарды жұмсартуға тырысты, тіпті болмаса трагедиядағы комедиялық сахналарды мүлде алып тастады, олардың ойынша мұндай қарама-қарсылықтар жалпы әсерді төмендетеді деп есептеді. Соның нәтижесінде Шекспир пьесалары жұпыны тартып, көбірек ақылға жеңдіріліп, түзу сызықты – оптимистік болып түпнұсқаға ұқсамай кетті.

Осыған қарамастан Шекспирді өз ғасырларының талғамына икемдеп қою арқылы, ағартушылар оның адамдарға деген әсерін сақтап қалды, Шекспир шығармаларының ғасырлар қойнауында ұмыт қалуына жол бермеді. Гаррик үшін бұл аса маңызды болды: дәл осы Шекспир арқылы ол өзін актер ретінде жарқырата көрсетті. Оның шығармашылық өмірбаянынан «III Ричард», «Король Лир» және «Гамлет» үлкен орын алады.

III Ричард ролі ағартушылық реализмді ағылшын сахнасына түбегейлі орнатып, Гарриктің театрдағы беделін көтерді. Актер замандастарының бірі: «Оның өз кейіпкерімен біте қайнасыл кеткені сондай, бір сезім келесісімен тез астасып, жүзі сан құбылып отырды» деп жазды. Әсіресе өзінің қолынан мерт болған жандардың рухтарымен кездесетін сахнасы өте сәтті шыққан.

Гарриктің Гамлеті көрермендерді тағы да таң қалдырған. Актер қасіреттен жапа шеккен, бірақ аса қайратты адамның бейнесін жасап шығарды. Гамлетпен өтетін қарама-қайшы сөзімдерге толы әрбір сахна айқын да, мәнерлі болды. Әкесінің елесімен кездесетін көріністе оған деген махаббат сезімімен қоса, аруақ алдындағы қорқынышын да иланымды берген. Ол өзін тоқтатпақшы болған достарының қолынан сытылып шығып, елестің соңынан ереді, оны оздырып жіберіп, қылыш ұстаған қолын алға соза, жұлқына адымдап, тоқтаңқырап барып қайта жүреді.

Лир ролінде ойнаған Гарриктің шеберлігі көрермендер көңілінен бірден шығады. Ол кейіпкердің ішкі жан дүнесіне терең бойлап, Лирдің қайғы-қасіретін шындық деңгейде көрсетті.

Атақты ағылшын суретшісі Джошуа Рейнолдстың «Гаррик трагедия мен комедия арасында» (1762) шығармасында ұлы актерді екі аллегориялық тұлғаның екі жаққа тартып тұрғанын бейнелеген. Гаррик жоғарыда айтып кеткендей трагедия мен комедияның екеуінде де бірдей жақсы ойнаған. Осындай жан-жақтылық оның талантының әр қырынан ашылуына көмектесті.

Комедиялық актер ретінде Гаррик өз пьесаларында көп ойнады, дегенмен де ең мықты бейнелер Шекспир пьесалары мен өз замандас драматургтерінің шығармалары арқылы жасалды. Ол рольдер Ағылшын театр тарихынан айрықша орын алады.

1763 жылы Гаррик Еуропаға екі жылдық жол сапарға шығады. Одан оралғаннан кейін жаңа рольдерде ойнаған жоқ. Өйткені ол режиссерлік жұмысқа ден қоя бастайды. Шын мәнісінде жаңа ағылшын режиссурасының тарихы осы Гарриктен бастау алады.

1747 жылы Друри-Лейн театры басшылығын қолына алысымен Гаррик сахнадан көрермендерді қуды. Олардың сахнада болуы, классицистік спектакльдерге кедергі келтірмеді, бірақ Гаррик қойылымдары өте белсенді сыртқы әрекеттер мен үлкен сахналық иллюзияларды қажет еткендіктен олар үлкен кедергі келтіретін. Осы мақсатпен 1765 жылы рампа кіргізілді. Сахна көрермен залынан шеткерірек орналастырылды. Сонымен қоса рампа актер мимикаларын анық көрсете түсті. 1771 жылы Англияға келген танымал француз декораторы әрі театр машинисі Жан



де **Лотербургті** Гаррик Друри-Лейн театрына шақырып алады. Лотербург ағылшын суретшісі Джошуа Рейнолдспен және сол уақытта Англияда өмір сүрген американдық тарихи кескіндемеші **Бенджамен Уэстпен** бірлесе отырып Друри-Лейн театрындағы костюмдер реформасын қолға алды. Бірақ бұл реформа аяғында жетпей қалады. Өйткені Гаррик қалыптасқан дәстүр бойынша Шекспир шығармаларында жаңа заман үлгілерінде ойнай беретін (тек III Ричардтан басқа). Гаррик спектакльдердің театрлық айқындалығына барынша мән берді.

Гаррик өз театрына Лондондағы ең үздік актерлерді жинады. Олар әр театрлардан келгендеріне қарамастан, Гаррик олардан бір труппа жасай алды. Өздерінің алдында тұрған көркем міндеттерді Гаррик актерлеріне жете түсіндіріп, репетицияға баса назар аударды. Репетиция кезінде декламацияға барынша жуымауға тырысып, рольдің табиғи шығуына мән берді. Гаррик репетициялары актерлер үшін өте ұзақ әрі қиын еді, бірақ нәтижесінде тамаша спектакль жасалды. Гаррик актерлік өнерді жаңа баспағдаққа көтерді.

Дэвид Гаррик ағылшын театрының тарихында ағартушылық дәуірінің ұлы тұлғаларының бірі ретінде мәңгіге қалды.

Гарриктен кейін ағылшын театрына жаңа **классицизм дәуірі** келді. Бұл бағыттың тарихы ең алдымен актерлер отбасы Кемблдармен байланысты еді. **Сара Сиддонс (1755-1831)** және оның бауыры **Джон Филипп Кембл (1757-1823)** сол уақыттағы театрдан үлкен орын алды. Олар белгілі провинциялық актер және антрепренер болған өз әкелерінің труппасында балалық шақтарынан бастап ойнаған. Ата-аналары балаларына жақсы білім беруге барын салады.

С.Сиддонс Друри-Лейн театрында жиырма жасында тұсау кесер рольдері Шекспирдің «Венециялық көпесіндегі» Порцииді, III Ричардте леди Аннаны ойнайды. Бұл екі ролі де сәтсіз шыққаннан кейін, провинцияға кетіп, алты жылдан соң Лондонға қайтадан оралады. Ол бірінші трагик актриса ретінде танылды. С.Сиддонс отыз жылдан астам уақыт бойы сахнадан сұлулық пен трагедиялық ұлылықты дәріптеуші болды.

Актриса Қалпына келтіру дәуірі драматургтерінің пьесаларында, Конгривтің «Қаралы қалыңдығындағы» Зараны, «Шекспирдің «Джон короліндегі» Констанция ролдерін үлкен жетістікпен сомдады.

С.Сиддонс Англия репертуарындағы басқа да трагедиялық рольдерді зор шабытпен ойнады. Әсіресе Шекспирдің «Макбет» трагедиясындағы леди Макбет ролі актриса шығармашылығынан маңызды орын алады. С.Сиддонс оны төкаппар етіп бейнелегенімен де, ол жауыз емес. Дунканды өлтіру туралы ой сүйген адамын биік шыңнан көргісі келген тілектен туындайды, оның ақыры өзінің есінен айрылуына әкеп соғады. Ол ойнаған түнгі сахна көрермендерді таң қалдырды. Қолына май шам ұстап шығады да, оны үстел үстіне қойып, сахнада бей-жай қозғалып, кеудесіне дейін көтерілген қолдарын бір-біріне үйкеп, онда жағылған қанды сүртіп тастағысы келгендей болады. Ол қанды бір жерге жағып алмайын дегендей жиһаздардың арасынан аса еппен сыналап өтеді. Оның үрейге толған көздері бір нүктеге қадалып қалған. Орындаушы сол қалпымен бүкіл сахнаны жүріп өтіп, қасіретті дауыспен ақырын ғана «Қарғыс атқан дақтар, менен ары» деп үн қатады.

Театр сыны С.Сиддонстың интонация байлығын, пластикасын, ішкі сезімталдығын ерекше бағалаған.

Д.Ф.Кембл өз өлкесіндегі өте сұлу, сонымен қоса аса мәдениетті, ақыл парасатымен көпшілікті тәнті еткен. Сондықтан да, ол ойнаған рольдер классикаға айналды. Бірақ онда эмоциялық күш аз болды. Вальтер Скоттың пікірінше, Кембл қандай да бір құмарлықты талдап көрсететін рольдерде шынымен де ғажап ойнады, алайда сезімдерді беруге мүмкіндігі жетпеді. Оның сәтті сомдаған рольдерінің

қатарына Шекспирдің «Кориоланындағы» Кориолан, «Юлии Цезарындағы» Брут, «Гамлеттегі» Гамлет жатады.

Кембл ағылшын режиссурасы тарихынан да маңызды орын алады. Ол тарихи дәлдікке құрылған декорациялар мен костюмдер жасауға талпынды. Актерлік орындаушылықты барынша қарапайым етуге күш салды.

## II тарау АҒАРТУШЫЛЫҚ ДӘУІРІНДЕГІ ФРАНЦУЗ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырдағы Француз тарихы осы елде болған төңкерістің нәтижесінде пісіп жетілді. Үшінші дәрежелі бұқара халық пен француз қоғамының жоғарғы сатысындағы феодалдардың арасындағы қақтығыстар он жылдықтан, келесі он жылдыққа дейін созылып күшейіп отырды. Осы жылдары бостандық туралы идеялар кеңінен тарай бастады. Мемлекет алдында өнер мен ғылымның дамуы ең негізгі мақсат болып саналды. Ф.Энгельстің айтуынша «француз ағартушылары жақындап қалған төңкеріс үшін жұмыс істеген. Бұл олардың театрға көп көңіл бөлуіне ықпал етті».

Ал 1773 жылы француз драматургі **Себастьян Мерсье** былай деп жазды: «Адамзат санасын ерекше күшпен қаруландыру ол ағартушылардың ең басты шипасы еді. Өйткені ағартушылар идеясының қорытындысы театрда болатын».

Төңкеріс жақындаған сайын ағартушылардың сөздері бұқара халықпен бір жерден шығып, қоғамдық көңіл бөліне бастады. Француз ағартушылары дәуірінің басынан бастап театрдың қоғамдық ролі зор болды.

1715 жылы XIV Людовиктің өлімі бір дәуірдің қорытындысын шығарды. Сол кездегі абсолюттік жүйе мемлекеттің күйреуіне әкеліп соқты. Елде үлкен бір төңкерістің керек екендігі, сананы түбегейлі өзгерту үрдістері айdan анық болды. Француз ағартушылары дінге, ғылымға, саясатқа деген ескі көзқарасқа қарсы шықты. Осының барлығының нәтижесі ретінде Гольбахтың «Табиғат жүйесі», Гельвецияның «Ақыл жөнінде» жұмыстарын корольдік цензура «барып тұрған іріп-шіріген құштарлықтың кодексі» деп атады. Барлығынан жоғары тұрған ұлы ағартушы **Дени Дидроның** және басқа да философтардың еңбектерінде материалдық көзқарас қалыптаса бастайды. Ағартушылар соқыр нанымдарға қарсы шығып, білім үшін күресті. Соқыр нанымдар сол кездегі ескі тәртіптің негізі болды, ол ілгерілеуге, алға басқан аяққа тұсау болып, өркендеуге кедергі келтірді. Мемлекетке үлкен өзгерістің керектігі көрініп тұрса да, барған сайын оны жасау мүмкін еместігі айшықтала түсті. Бұған тұмсықтарын терең батырып халықты кеңедей сорып жатқан ұсақ камарильдер жол бермеді.

Тамыры тереңге жайылып кеткен корольдік билік француз төңкерісіне кері әсерін тигізді. 1723 жылы XIV Людовиктің шөбересі XV Людовик таққа отырды. Ол мемлекеттің тынысына ешқандай да қызығушылық танытқан жоқ. «Бізден кейін топан су басса да мейлі» деген сөздерді жиі-жиі қайталайтын. XV Людовиктің тәртібін халықтың жек көргендері соншалық, ол өлгелі жатқанда жанындағы жан

ашырларының өзі шетелге қашып кетеді. XVII ғасырдың 70–80 жылдарында қоғамның төменгі жағындағылар ғана емес, жоғарғы жақтағылар да ескіше өмір сүру мүмкін еместігін түсінді.

XVI Людовик тұсында мемлекет ұлттық жаңа реформа жүргізе бастағанда-ақ жоғарғы тап өз мүддесіне шешті. Сонысымен корольдік билік қарапайым халықтың жағдайын емес жоғарғы жақтың қызығушылығын қорғайтындығын анықтады. Қоғамдық күштің басында төңкеріске қарсы шыққан буржуазия табы тұрды. Корольдік биліктің сенімді кеңесшілері болған олар өздерінің дворяндық билік жолдарының шашырап жоғалып бара жатқандығын жақсы түсінді.

Феодалдық мемлекеттің табанында тоналған кедей халық сауда-саттықпен айналыса алмасы хақ еді. Буржуазияның мақсаты мен өзінің жеке мақсатын толық түсінбеген халық, олардың соңынан дәл бір өз жетекшілерінің артынан жүргендей ерді. Буржуазия мен халықтың ортақ жауы біреу болды – ол феодализм. Міне, осы кезде барлық сұрақтың жауабы анық болды, ол – біріге күресу еді. Сөйтіп, Батыс Еуропа тарихындағы төңкеріс буржуазиялық төңкеріс болып аяқталды. Бұқара халықтың кеңінен араласуы оған халықтық мінез-құлық берді. Төңкеріске жақындаған сайын француз ағартушыларының идеологиясы мен көркемдік тәжірибесі күш ала бастады. Егер ағартушылар мен сарайдағылар бір-бірімен сол ғасырдың ортасында біржолата ат құйрығын кесіссе, олардың арасындағы қақтығыс ілгеріректе, ағартушылық идеологияның қалыптаса бастаған кезінен кейін барып пісіп жетілді. Бұл Вольтер шығармашылығынан толығымен аңғарылды. Ол – Францияның ұлы ағартушысы, XVIII ғасырдың ғұлама ойшылдарының бірі еді.

## ВОЛЬТЕР (1694-1778)

**Франсуа Мари Аруз** кейіннен **Вольтер** деген жасырын атты қабылдаған ол «дворян мантиясынан» шыққан. Оның әкесі жағынан ата-бабасы бай буржуа болған, сондықтан да оларды осылай атаған. Әкесінің мамандығы заң қызметкері болғандықтан, Париж сотынан өзіне үлкен қызметті сатып алып, артынша дворян атанады. Шешесі қарапайым дворян отбасынан шыққан. Ата-тегінің дворян аталуы сенімсіз болса да, Вольтердің шығу тегі оның білім алып, ақсүйектермен емін-еркін жүріп-тұруына, ойшылдар үйірмесіне кіруіне үлкен жол ашты. Оның әжүе өлеңдері жоғары бағаланды. Билік басындағылар жас талапкердің өзілдерін көтере алмады. Сондықтан да Вольтер уақытша Парижді тастап кетуіне тура келді. Бірақ мұнымен іс бітпеді. Жаңадан түскен шағымның ізімен оны Бастилияға қамайды, одан он бір айдан соң шығады. Вольтер Бастилияда өзінің бірінші трагедиясы «Эдипті» (1718) аяқтайды. Бұл шығармасы үлкен жетістіктерге жетіп оны драматург деген атқа ие етті. Бірақ оның атақ-даңқы қыр-соңынан қалмай келе жатқан құдалаудан құтқара алмады. Оны бір ақсүйекпен керіскені үшін 1726 жылы екі жұмаға тағы да Бастилияға жабады да, артынша Франциядан қуылады. Үш жыл Англияда жүрген кезінде Вольтердің философиялық, саяси және эстетикалық көзқарасы қалыптасады. Вольтер зұлымдық пен қараңғылықтың жауы болды. Жендеттік билік пен католик шіркеуі үшін одан асқан қауіпті қарсылас болмады. Вольтер сынының күштілігі соншалықты жоғарғы қоғамдық ортаны аралай бастайды. Кейбір кездері қылпылдаған жүзі өтпей қалса да, ақырын өз дегенін жасай берді. Сөйтсе де Вольтер ақырғы шешімдерін жасаудан аулақ болды. Феодалдық езгі мен діни ырым-жырымдарға қарсы күресте вольтершілер тақ пен дінге қауіп - қатер төндірмеді.

өйткені олар ағартушылық абсолютті жақтады және діни сауалдарға төзімділікпен қарады.

Вольтердің көркемдік танымы мен шығармашылығы түсінушілікпен белгіленді. Ол тек қана ескі классицизммен қоштасып қойған жоқ, оны жаңартуға, жаңа уақытқа, өз заманына лайықтау үшін аянбай тер төкті. Корнель мен Расиннен кейінгі үшінші атақты классицизм трагигі атанды. Бірақ бұл классицизм басқаша ағартушылық классицизм болды. Вольтердің кейіпкерлері жалынды, сахналық әрекеттерге бай әрі екпінді күшке ие. Ағартушылық эстетикасының бұл қыры классицизмнің бос қағидаларын артқа сырып орнын толықтырып отырды. Классицизмді нығайтуды көздеген Вольтер оны бүгінгі заманға лайықтап романтизмнің келуіне сүрлеу салды.

Әрине Шекспирдің әсерінсіз Вольтердің стилі қалыптаспаған болар еді. Шекспир шығармаларымен Вольтер Англияда жүргенде танысады. Өз стилінің қалыптасуына оның ықпалы зор болды. Ол Шекспирдің бірнеше үзінділерін француз тіліне аударған, тіпті оның кейбір оқиғаларын пайдаланған. Одан сезімді бейнелеуді үйренді. Бірақ Шекспир шығармаларының көптеген қыр-сыры классицист Вольтер үшін қолайсыз болды. Шекспир емір сүрген «жабайы ғасырда» оның еркін стилі өз заманына сәйкес келмейтініне ешбір күмәні болған емес. Ол Шекспирдің кемеңгерлігіне таң қала отырып, оның шығармашылығына деген сын негізсіз деп түйіндеді.

XVIII ғасырдың 30 жылдарында Францияда Шекспир «тұрпайы» әрі өте нашар драматург болып саналды, сондықтан Вольтердің Шекспирді мадақтауы батылдық еді. Кейіннен Шекспирдің беделі өсе бастағанда (Вольтердің қатысынсыз), керісінше ағылшынның ұлы драматургі туралы ертеде Вольтердің айтқандарын негізге алып Шекспирді жамандаған деп оны сөгеді. Бір қызығы қартайған кезінде Шекспирді классицизм үшін «қауіпті» деп түсінген Вольтер оған қарсы шықты.

Вольтердің жазғандарының ішінде жеңіске ие болған трагедиялары «Заира» және «Магомет». «Заираның» оқиғасы XII ғасырда Сирияда өтеді. Христиандар Иерусалимнен айырылып қалғаннан кейін ол жерді мұсылмандар иеленеді. Трагедияның бас кейіпкері Сұлтан Оросман кішкентай кезінде мұсылмандардың қолына тұтқынға түскен Заира деген қызға қашық болып, онымен үйленуге сөз байласады. Заира да Оросманды жақсы көреді. Міне, осы арада Заираның бұрынғы Иерусалим христиандарының королінің қызы екені анықталады. Әкесі дүниеден өтер алдында қызынан христиан болып қалу жөнінде сертін алады, ал ағасы Нерестан қарындасын қашырып жіберуді көздейді. Бірақ Заира қашудан бас тартып, нар тәуекел деп Оросманға тұрмысқа шығуға шешім қабылдайды. Ол оны жақсы көргендіктен сезімді діннің алдындағы міндеттен жоғары қояды. Адамдарды олардың дініне қарап емес, адами қасиеттеріне қарап бағалайды. Бірақ кездейсоқтық пьеса кейіпкерлерін қайғыға душар етеді. Оросман қалыңдығымен Нерестанның кездескенін біліп қалады. Заира ағасына өзінің қашпайтынын айтуға бара жатқанда, артынан аңдып келген Оросман Нерестанды өзінің қарсыласы деп түсініп, Заираны өлтіреді, одан соң бар шындықты білгеннен кейін өзін-өзі өлтіреді.

«Заира» – бұл Отеллоның ағартушылық және классицистік түсіндірмесі. Вольтер өзінің бастауынан қанша алыс кетсе де Шекспирдің әсері бары сөзсіз. А. С. Пушкиннің айтуы бойынша: «Отеллоны» қызғаншақтықтың емес, сенгіштіктің трагедиясы деп түсіндірген ең бірінші Вольтер болды».

Вольтердің ағартушылық ойлары «Фанатизм немесе Магомет пайғамбар» трагедиясында анықталады. Бұл пьеса 1739 жылы жазылды. Бірақ сахнаға 1741 жылы Парижде емес, Лион қаласында қойылады. Бір жыл өткен соң Парижде көрсетіледі. Үш қойылымнан соң репертуардан алынып тасталады. Тек тоғыз жылдан соң қайтадан қалпына келтіріледі.



«Магомет» шіркеу мен мемлекет тарапынан алып қарағанда тұлғаның жеке мүддесін қалыптастыруға қарсы қойылған өте күшті қойылым болды. Көйіннен Магометті Вольтердің өзі «Қолына қару ұстаған Тартюф» деп атаған. Бұл кейіпкер жоғарғы жақтағылар мен діни ортаның ішкі жан дүниесінің азып-тозғанын, адамгершілік қасиеттен жұрдай болғанын паш етіп көрсетеді.

Трагедия басталғанда Магомет араб руларын топтастырып, соларға келген әмірші екендігін айтады. Меккені алу үшін осы қаланың шейхы Зопирдің көзін құрту керек болады. Ол Зопирге өзінің жақтасы Сеидті жібереді. Сеид қарындасы Пальмира екеуі бала кездерінде Магометтің қолына тұтқынға түседі, осы жерде өсіп-жетілгендіктен әкелерінің Зопир екенін білмейді. Тек әкесін өлтіргенде барып бар шындық ашылады. Сеид өзінің не істегеніне көзі жеткен кезде, Магометті сол қанжармен өлтіруге ұмтылады. Бірақ Магомет оған алдын-ала «у» ішкізіп қояды. Қанжарды сілттей бергенде кеңеттен өліп кетеді. Осының бәрін қадағалап тұрған тобыр «пайғамбарға қол көтергені үшін құдай сазайын берді» деп бет-бетіне қаша жөнеледі. Магометтің қылмыспен жеткен мерейі үстем болады. Бірақ қуанышы ұзаққа бармайды. Сүйгені Пальмира сұрқия сұмның қолына түспес үшін өзін-өзі өлтіреді. Өлерінде: «Мына жарық әлем жер бетіндегі өтірік пен езгіні таптасын. Бұғауларды шешіп, төгілген ар-ождан үшін кек алыңсын» деген сөзді айтып көз жұмады.

Өткен ғасырдағы классицистердің шығармаларында борыш сезімдері жеңді және адамгершілік сезімдерді бағыттады, ал Вольтер шығармаларындағы кейіпкерлер борыштың билігіне иланып өзін де, өзгені де қайғыға ұшыратады. Оның жеке басы сол кездегі тәртіпке қарсы тұрды.

Вольтердің кейінірек жазылған трагедияларының бірі – «Танкред» (1760) романтизмнің кейбір жақтарын қамтыған. Пьесада орта ғасырда қоршауға алынған Сиракус республикасының тәуелсіздік үшін күресі баяндалған. Бұған тарихи шындық пен қоғамдық өмірдегі нақтылы құбылыстар, болған оқиғалар арқау болды. Бұл әрине романтиктердің аса құрметтеп, бағалайтын сипаты еді. Қимыл-әрекеттері, жүріс-тұрыстарының ширақтығы көп қырлылықтарымен ерекшеленеді. Кім жағына күресері түсініксіз. Жалғыздық қапасына қамалған француз рыцарі Танкредтің өзі де романтик кейіпкерге жақындау.

Вольтер барлық әдеби жанрда жұмыс істеді, сөйтсе де өзін драматургпен деп есептеді. Ол елу төрт драмалық шығарма оның ішінде трагедия, комедия, либретто т.с.с. бар. Осы санның ішінен тек он үш трагедиясы үшін «нағыз трагедия драматургі» деген лауазымға ие болды. «Эдип» трагедиясынан бастап ол театр үшін жұмыс істей бастады және алпыс жыл өткен соң «Ирена» (1778) трагедиясының алтыншы қойылымында Вольтерді ағартушылық пен театрға сіңірген еңбегін бағалап лавр жапырағынан жасалған венок тақты.

Француз Ағартушылары көп жылдар бойы Вольтердің шығармашылық принциптеріне сеніммен қарап келеді. Бұл оның ізбасарларының ары қарай жетіліп дамуына еш кедергі келтірмеді.

## ДИДРО (1713 – 1784)

XVIII ғасырдың ортасында француз тарихында жаңа дәуір басталды. Екінші және үшінші жоғарғы сословие арасындағы қарым-қатынастар барған сайын ушыға түсті. Монархия мекемесі құлдырай бастады. Осы жағдайларда өнердің формасы мен мазмұны да едәуір өзгерістерге ұшырады.

Француз ағартушы қайраткерлерінің көбі қарапайым ортадан шықты. Солардың

бірі Дени Дидро Лангре деген шағын қалада дүниеге келді. Оның әкесі пышақ қайраушы болған. Парижден білім алған жас жігіт сабақ беріп, аудармалармен айналыса жүріп, өзінің білімін де жетілдірді. Білімге деген құштарлығының арқасында Дидроның адамзат тарихындағы орны анықталды. Дидро «Ғылым энциклопедиясы, өнер және кәсіпқойлық» деп аталатын көп томды энциклопедияның авторы әрі редакторы болды. «Соқырлар туралы хат, көзі көретіндерге насихат» деп аталған философиялық трактаты үшін үш айдан астам түрмеге жабылады. Міне осы жерде отырғанда энциклопедия жоспарын жасайды. Энциклопедияның екі томы өртелгеннен соң, қалған бөлігі астыртын жолмен шығарылды. Осындай қиындықтарға қарамастан Дидро және басқа да энциклопедистер бастаған істерін аяғына дейін жеткізді.

Адамзат ойының ақырғы жетістіктері мен білімін бір арнаға құйып жинақтаған бұл баспа, білімге сусындаған адамдардың тынысын кеңейтті. Ағартушылардың ойлары адамдардың ғасырлар бойы жинаған білімі мен тәжірибесінің қайталанбас қорытындысының шешуі болып табылды. Сонымен қатар француз ойшылдары тек қана рухани жақындастықты сезіп қойған жоқ, олар жұмыла бірікті. Дидро XVIII ғасырдың ұлы ойшылы ғана емес, ұйымдастырушысы да бола білді. Ол үшінші топтың өкілдеріне сенді және болашақты осылардан көре білді.

Дидроның басты қызыға көңіл бөлгені театр болды. Ұлы философ драматург ретінде де, драматургия туралы теориялық жұмыстардың авторы ретінде де, актерлік өнер жөнінде өткір пікірлерін ортаға салып отырды. Дидроның пьесалары театр репертуарынан тұрақты орын ала алмаса да, драматургиядағы жаңа бағыт «мещандық драманы» қалыптастыруда үлкен роль атқарды. Мұндай пьесаларының алғашқысы- «салмақты» комедия «Асыранды ұлда» (1757) ағартушылардың ар-ождан туралы жаңа түсінігін бекіту мақсат етілген. Басты кейіпкерлері шым-шытырық жағдайларға тәп келеді. Дорваль өзінің досы Клервильдің қалыңдығы Розалияға ғашық болады, ол да бұған кет әрі емес сияқты, ал Клервильдің қарындасы Констанция Дорвальға ғашық. Бұл оқиғаның аяғы өте сәтті аяқталады. Розалия Дорвальдің қарындасы болып шыққандықтан емес, қандай қолайсыз жағдайлар болса да өкі дос ар-ожданды пір тұтып бір шешімге келеді. Мұндай адамдар біреудікін емес, өзінде барды құрбан ететіндер. Олардың биік моральдерінің негізгі көзі – прогрессивті қоғамдық көзқарастар болып табылады. Бұл пьесаның кейіпкерлері әрбір минут сайын өздерінің бақыты мен байлығын құрбандыққа шалуға даяр екендіктерін байқатады. Тіпті нақты бір адамға деген махаббат пен достық сүйіспеншілігі себеп болмаса да, олар жаңа әлемнің моралін орнықтырып жатқандықтан солай етті. Корнельдегідей олар өздерінің ортақ ісі үшін жеке бастарын құрбандыққа шалады, бірақ бұл жолы мемлекет үшін емес, адамгершілік негіздері енді ғана қалыптаса бастаған буржуазиялық қоғам үшін болды.

Дидро кейіпкерлерінің іс-әрекеттері Вольтерге қарағанда шынайы жағдайда өтеді. Оның кейіпкерлері қарасөзбен сөйлейді. Сөйтсе де Дидро классицизмнен кете алмады. Кейіпкерлерінің барлығы да бұрыннан, дайындалған тезиспен жүріп, өздерінің басын өлімге әкеледі. Сол жолмен ғана жүреді. Мұның себебін түсіну оңай. Дидро басқа ағартушылар сияқты буржуазиялық қоғамда туған қарама-қайшылықтарды көрмейді, көре алмады. Оның пьесаларында жеңетін де, оған көлеңкесін түсіретін де идеализацияланған тенденция.

Дидроның үлкен өмір шындығының өзгешелігімен ерекшеленген пьесасы «Отағасы» (1758). Мұнда да рахымдылық жеңеді. Әкесі баласының теңі болмаса да, оның үйленуіне ешбір ішкі қарсылықсыз рұқсат береді. Буржуазиялық пайдакүнемдікке адами ізгіліктері қарсы шығады. Алайда пайдакүнем ол емес, тіпті

буржуа Орбессон да емес, феодалдық мемлекетте өсіп тәрбиеленген және өзінің пасық жоспарларын соған сүйеніп жасайтын оның балдызы командор Овил болып шығады. Өмірдегі мұндай түрлі құбылыстар мен идеалистік тенденциялар Дидроның театр туралы жазған теориялық жұмыстарынан байқалады. «Асыранды ұл» пьесасын ары қарай «Асыранды бала әңгімесі» трактаты, ал «Отағасы» пьесасын – «Драмалық поэзия жөнінде ой-толғаулары» жалғастырды. Бұл екі трактатында да Дидро театр өнері жөнінде көптеген қызық пікірлерді ортаға салады. Ондағы этика мен эстетиканың байланысы туралы ойларын баса айтқан. Дидроның айтуынша эстетика өз негізін этикадан алады. Сондықтан да Дидроның ізгілік деген сөзі тек жеке бастың емес, азаматтық деген ойға саяды. Ол «Драмалық поэзия туралы ой-толғауларында» «Егер адамгершілік жүйесі бұзылса, оның дәмі де міндетті түрде кермек татиды, не өтірік болады» деген.

«Ақиқат пен рақымдылық бұлар-өнердің қос құрбысы сияқты» деп жалғастырады Дидро. «Автор болғыларың келе ме? Сыншы болғыларың келе ме? Ол үшін алдымен ізгілікті адам бола біліңдер»-деген.

Дидро өзінің жаңашылдығы жөнінде «Асыранды ұл» пьесасында айта кетеді. Бұл арада бірінші рет буржуазиялық драма теориялық негіз алды. Дидро тек қана өзінің бұл салаға жасап жүрген тәжірибесінің қорытындысын шығарып қойған жоқ (Англиядан Джордж Лиллоның пьесалары, Германиядан Лессингтің «Мисс Сара Сампсон», Детуштың «жасаураған комедиялары» және Франциядан Лашоссе) болашақтағы жаңа жанрдың бастамасын керегендікпен ескереді. Классицизм эстетикасына сәйкес драматургиялық поэзия комедия мен трагедияға бөлінді. Дидро өмірдің өзі жаңа ортадағы жанрдың қажеттігін талап етіп тұрғанын алға тартты. Адам үнемі не қайғырып, не қуанып жүрмейді ғой, көбінесе бір қалыпты күйде болады. Міне ортадағы жанр адамның осы кезін көрсетуі керек. Әрине драматургтер бұл жанр үшін өзінің кейіпкерлерін таңдайды. Бұл кәдімгі адамдар, сондықтан да орта жағдайдағы адамдарды бейнелесе болады. Ортадағы жанр буржуазиялық ортамен шектеліп қалмауы керек. Егер драматург сол адамды жақсы білсе қажет кезде корольдің мантиясын да кигізе берсін, тек оның адам болып қалғаны қажет. Сондықтан да ортадағы жанр комедия жағына да, трагедия жағына да дами берсе болады. Бұл Дидроның керемет көріпкелдігін көрсетіп өтеді. Атақты француз философының айтқандарын Германияда Лессинг іске асырды. Ол кез-келген қоғамдық ортаны алып бейнелейді, бірақ өмірге деген адалдығын сақтап, демократ болып қала береді. Ондағы кейіпкерлердің барлығы жан-жақтан келеді, ал бір-бірімен қақтығысулары әлеуметтік тұрмыстық күрестің барлық саласынан туындайды.

Дидро фабуланы басқаша принциппен құруға шақырады. Бұл арада классицистік комедияда мінез ерекшеліктерінің қақтығысы емес, үстем тап өкілдерінің қақтығысын алады. «Осы уақытқа дейінгі комедияда адам бойындағы мінез басым суреттелді, ал қоғамдық жағдай тек аксесуар болып келді. Ал шын мәнісінде алдыңғы қатарға қоғамдық жағдайды шығару қажет, ал мінез аксесуар болуы керек. Олардың жеке, үйдегі қарым-қатынасынан, қаншама қажетті эпизодтар мен жаңа жағдайларды тудырса болады. Қоғамдық орындағыларда қарама-қайшылық жоқ деп ойлайсыз ба, ал мінез-құлықтарында ше? Ақын осыларды қарама-қарсы қойып пьеса жаза алмайды дейсіз бе?»-деп өз пікірін ортаға тастаған.

Дидроның «Актер туралы парадокс» атты трактаты 1773 жылы жазылып, тек 1830 жылы жарыққа шықты. Бұл трактатында Дидро драма театрындағы өзінің принциптерінен алысқа кетпейді. Актер шеберлігіне ерекше оң беріп қызығушылығы арта түсті. Дидро актер ойынынан адамдардың тағдырын өмірді шыншылдықпен



бейнелейтін, олардың мінез–бiтiмiн, характерiн типтiк жағдайда көрсетудi iздедi. Бұл – реализм принциптерi актер өнерiне қызығушылық тудырды

«Үш үлгi бар – дейдi ол: – табиғаттың жаратқан адамы, ақын туындысындағы адам және актердiң сомдауындағы адам. Табиғаттың жаратқаны ақын туындысынан кiшiрек, ал екiншiсi ұлы актер сомдауынан кiшi, ал үшiншiсi – барлығынан да әсiрелеп көрсетiлген бейне». Актердiң ойыны туралы сұраққа Дидро рационалды позициясын сақтап қалды. Дидро кейiпкержандылық пен кейiпкерсiндылық арасындағы айырмашылықты анығырақ та, шешiмдi түрде айтты.

Осынысына қарамай, ол өзiн кейiпкерсiндылық өнер жағында екенiн жариялайды. «Актер суық қанды, әрi ақыл-есiн жоғалтпай салмақты бақылаушы болуын қалар едiм». «Әрiне мен оның тереңдiгiн, көрегендiгiн қаласам да сезiмiн емес, елiктеу өнерiнде, айталық кез-келген роль мен мiнездi беру мүмкiндiгiн ашар едiм. Оның қабiлетi сезiну үшiн емес, сол сезiмнiң сыртқы кейiпiн бiлдiру, сiздердi алдау үшiн жұмсалуды тиiс», – дейдi. Дидроның актер өнерiнiң жаңашылдығы туралы ойының қорытындысы мынандай: суық, бiрақ бәрiн орындай алатын актер терең сезiнушi болып көрiнедi және көрерменнен әсерлi жауап күтедi. Сахнада шынайы қатты қобалжыған актер керiсiнше көрермен залынан қолпаштау таппай ыңғайсыз сезiнуi мүмкiн. Театр өзiнше ерекше тiлмен сөйлейдi ғой. Залда отырғандарға актердiң жасағанының бәрi «өмiрдегiдей» көрiнуi үшiн, ол оны өмiрдегiдей жасамауы керек. Өзiнiң сезiмдерi мен өзiн-өзi ойнап актер бейненi ұсақтатып жiбередi. Оның негiзгi мақсаты (ең жоғарғы деңгейдегi бейнеге жету үшiн) ақынның елесiнде туған бейненi, одан ары орындаушының қиялымен өсiп, бейненiң ең жоғарғы нүктесiне көтерiлу. Сол сәтте актердiң сезiмi жоғалып кетуi мүмкiн. «Сезiмтал» актер рольдi екi рет жаңылмай ойнай алмайды. Кейiпкерсiнды актер керiсiнше спектакльден спектакльге бiр қалыпты қайталап ойнай бередi. Осы талаптарды ол да қажет етедi. Актер шығармашылығындағы жан дүниесi мен табиғи сезiмдерiне қарсы шыға отырып: «Сезiмталдық – ол өте дарынды адам үшiн басты ерекшелiк болмауы керек. Сезiмтал адам кенеттен болған жағдайларда өзiн-өзi жоғалтып алады. Ондай адам ешқашан қолбасшы министр де, мемлекет басшысы да, адвокат та, дәрiгер де бола алмайды. Көркем комедияда да, өмiр комедиясында да маған осы бiр ой қайта-қайта орала бередi, барлық жалынды тұлғалар сахнадан орын алған да, ал кемеңгерлер партерде отырады. Алғашқылары ессiздер де, кейiнгiлерi өздерiнiң ақымақтық қылықтарды көшiрiп алғанымен iсi жоқ керемет ойшылдармыз деп есептеушiлер». Сөйтсе де Дидро бiр жақтылықтан алшақ болды. Актер шығармашылығындағы сезiмнiң ролiн жоққа шығармайды, сезiм мен сананың арасындағы байланысты орнатқысы келедi. Әрiне ағартушы ретiнде өзiнiң даусын ол санаға бередi: тек сана ғана өмiрдi танып бiлу үшiн жалпылама аспап тәрiздес. Дидроның жүйесiнде сезiмнiң де алатын орны бар. «Актер ойын кезiнде көркемдiк биiктiкке шейiн көтерiлiп, оның жолын дарынды түрде сезiнiп, сол сәттi шыдамдылықпен ұстап тұрып, салқын қандылықпен көрсетуi керек». Бйлайша айтқанда, Дидро сезiмге тек рольге даярлану барысында ғана көңiл бөлген. Роль даяр болғанда оны салқын ғана қайталау керек деп есептедi. Сахнадағы салқындық ол релетиция залындағыдай емес, Дидро осынысымен кейiпкержандылық мектебiн жақтаушылармен екi ортаға көпiр салды. Атақты орыс актерi, режиссер, театр педагогi П.Ленский Дидроның айтқан көзқарастарына қарсы болды. «Дидроның салқындық дегенi актерға керектi сапа, оны өзiн-өзi меңгеру деп атау керек. Дидроның сахналық өнерге деген бiр қателiгi менiң ойымша актердiң өзiн-өзi меңгеруде терең сезiмдi қажетсiз деп түсiнгенi» деп жазды. Егер актерде сезiм болмаса не керiсiнше шектен шыққан сезiмдi билей алмаса онда ол адам сахнаға жарамсыз болады. Өзiн-өзi ұстай алатын жақсы актер орташа сезiм мен шектен тыс



сезімді толық билей алса ғана ұлы орындаушыға айналады. Дидроның керкемдік және теориялық шығармашылығына мұның бәрі әсерін тигізді. Дидро мектебінің драматургтері Францияның XVIII ғасыр өнерінен XIX ғасыр өнеріне біртіндеп өтуіне көмектесті.

## БОМАРШЕ (1732-1799)

Дидроның тікелей жолын қуушы XVIII ғасырдың ірі француз комедиографы Бомарше болды. Оның ертеректегі «Евгения» (1767) және «Екі дос» (1770) пьесалары Дидроның тәсілімен жазылды. Рақымдылық нәпсіні, жақсылық зұлымдықты жеңеді, ал кейіпкерлер Дидродағыдай біреулер үшін өздерінің қызығушылықтарын құрбан етеді.

Бомарше «Евгенияда» драма туралы теориялық трактатын жалғастырды, бұл арада автор Дидро айтып кеткен жағдайды одан әрі дамытып, драматургиядан одан да әрмен кеңдікті, шынайылықты талап етті. «Трагедия кейіпкерлерінің қоғамнан алатын орнының жоғары болмағаны менің оған деген қызығушылығымды арттырады. Мұнымен ол өзіне кедергі жасайды. Қайғы-қасірет шеккен адамның жағдайы менкіне жақын болған сайын оның бақытсыздығы одан бетер жанымды ауыртады» - деп жазды Бомарше. Алайда автор ретіндегі нағыз жетістікке Бомарше өзінің көңілді комедиялары «Севильдік шаштаразшы» мен «Фигароның үйленуі» атты жаңа шығармаларымен қол жеткізді. Көңілді, парасатты, күш-қуатқа толы комедиялары Бомаршенің дарындылығы мен өмірлік ұстанымдарына сәйкес келді. **Пьер Огюстен Карон** кейіннен өзінің дворяндық атына, Бомарше дегенді қосып алады. Ол сағатшының отбасында дүниеге келді және алғашқы жетістіктеріне басқа салада жеткен Жас Бомарше дарынды механик ретінде сағаттың ғана пружинасын бұрап қойған жоқ, пьесаның да пружинасын бұрауды үйренді. Кейіннен ол тағы да өзінің басқа мүмкіндіктерін көрсетуге мәжбүр болды. Кезінде өзі ойлап тапқан сағат механизмінің бөлшегін ұрлап алған сағатшымен керісе кетуі сол жердегілердің назарын аудартады. Бала кезден музыкаға қызыққан Бомарше кейіннен XV Людовиктің қыздарына музыкадан сабақ береді. Сол кезде ол арфаның қазірге дейін қалыптасып қалған жаңа құрылысын ойлап табады.

Әлбетте, жас Бомаршенің тапқырлығы механика төңірегінен алысқа кетеді. Ол өзінің «сарайдағы» жағдайын пайдаланып тез арада қаржы ұрлығына араласып, байлыққа кенеледі. Бірақ бұл адалдықты сүйетін Бомаршенің көңілінен шықпайды, ол театрдағы ортада табысқа жетуді көксейді. Француз ағартушылар қоғамы басқармасының ойынша олар өз ортасына «сарай» шошақайын қабылдағылары келмейді. Алайда сарай өкілдерімен соттасқан жанжалда Бомаршенің бар білген шындығын жайып салуы алдыңғы қатардағы мемлекет өкілдеріне қатты ұнайды. Кейіннен жарық көрген «Мемуарларында» ол сол ақиқаттарды дәлелдеп берді (1773-1774). Соның нәтижесінде түрмеге отырып та шығады. Бомарше қоғамдық көзқарасында қарапайым адамдардың заңы мен беделін қорғады. Сол кездерде Бомарше «Севильдік шаштаразшы» комедиясын аяқтайды, ол тек 1775 жылы XV Людовиктің өлімінен кейін ғана қойылды.

Бомарше «Фигароның үйленуін» сахнаға шығару үшін көп тер төкті. Ол 1781 жылы жазылса да, сахнаға үш жылдан соң ғана қойылды. Пьесаны оқыған XVI Людовик «Бұл адам мемлекеттің қатерлі деп есептейтінінің барлығына күлген»

дел пьесаның сахнаға қойылуына тиім салады. Бірақ сол кездерде Бомарше өзінің корольді жеңетініне сенімді еді. Ал қауіпті ойға келетін болсақ, оның шешімі «Фигароның үйленуінен» кейін бес жылдан соң жүзеге асырылды. 1789 жылы Париж халқының көтерілісі Бастилияны алып, оның күл-паршасын шығарды. Наполеон «Фигароның үйленуін» «Төңкеріс қозғалысқа кіріскен» деп атады.

Бомаршенің атақты кейіпкері алғаш рет «Севильдік шаштаразшыда» пайда болды. Ол жастығына қарамай өмірлік тәжірибесінің көптігінен, ескі тәртіптерді жақтыртпауының жемісі еді. «Севильдік шаштаразшы» негізінен оппозициялы үшінші сословия тобының өкілі ретінде көрінді. Оның әңгімелерінен бірнеше мамандықты ауыстырғанын, шаштаразшының ролі де уақытша екені анық байқалады. Көрермендердің алдына Фигароның қаламын қайшымен ауыстырып шығуы кездейсоқтық емес. Ол үшінші таптың өкілі болды.

Дидроға үшінші таптың өкілдері буржуазиялық дворяндар болса, Бомаршеде ата – тексіз шаштаразшы. Бұл тек идеясымен, өзінің жаратылысы мен ғана демократты емес, сол уақыттағы француз комедиялары кейіпкерлерінің жаратылысын танытады. Фигаро өзінің мырзасы граф Альмавивке қарағанда, белсенді, рухани тұрғыда бай, өмірге бейім. Комедия оқиғасының құрылысында таптық айырмашылық, буырқанған қақтығыстар кезінде онша да біліне қоймайды. Кейіпкерлер таптық жағдайларға байланысты емес, әлемге деген көзқарасымен бөлінеді. Өзінің шығу тегімен шаруасы жоқ көңілді Алмавив пен Фигаро ретроградтықтарға қарсы бірге күреседі. Олардың ішінде буржуа Бартоло мен Базиль де бар.

«Фигароның үйленуінде» жағдай басқаша болды. Бірінші пьесаның қойылымымен, келесі пьесаның арасында он шақты жылдар өтті. Бірақ бұл жылдар жақындап қалған төңкерістің жағдайына байланысты еді. Бомарше келе жатқан оқиғаны алдын-ала білгендей, пьесадағы жағдайды басқаша өзгерткен. Альмавивтің жоспарын орындауға Фигаро бұдан кейін көмектеспейді, ол оған қарсы күреседі. Ретроградтық Бартоло мен Базиль керісінше Альмавив жағына шығады.

Екі комедияда да кейіпкерлердің бір-бірімен қақтығысуы жеке ортада өтеді. «Севильдік шаштаразшыда» Фигаро Альмавивтің Розинаға үйленуіне көмектеседі. Өйткені ол қызды көрі әрі ақымақ Бартоло алғысы келген, ал «Фигароның үйленуінде» Альмавив Фигароның жақсы көрген қызына ауыз салады. Екінші комедияда Фигароның ар-намысы үшін күресі бірден тап өкілдерінің қақтығысына әкеліп соғады, әрине ол жерде құқық мәселесі дәрекілікпен тапталады.

«Севильдік шаштаразшыдағы» Фигаро енді ірі тұлға болмай қалған сияқты көрінеді. Өткен он жылдықта Севильден келген шаштаразшы бәрін таң қалдырса, сексенінші жылдардағы Фигаро бұрынғысының өкшесін басып, өзінің күш-қуатымен, тапқырлығын жоғалтпайды. Сөйтсе тұра көпті көрген кеменгерлігімен, ерекше сезімталдығымен, зеректігімен, тапқырлығымен тәнті етеді.

Бомарше кейіпкерін қайтадан туғызғандай болды. Оған қайтадан өмірбаянын айттырады. Бұрын өзгелердің арсыздығынан көп қасірет шегіп, өзі де кез-келген сумақылыққа дайын тұратын көңілді әзілкеш, сословиелік қоғаммен ымыраға келе алмайтын білімді әрі рақымды адамға айналды. Төменгі таптан шығып тамақ тауып жейу үшін ғана тапқырлығы мен білгіштігін көрсете алды, мұндайды тіпті ғасыр ағымындағы Испанияны басқаруда да қолданылған емес. Ол химияны да, фармакологияны да, хирургияны да оқиды, бірақ жақсы мен жайсаңдар оған тек мал дәрігерлігін береді. Ол «Ақшаның құны, оның кірісі мен шығысы» деген сұрақтармен айналысқаны үшін түрмеден бір-ақ шығады. Содан кейін ол журналистика саласына пайдасын тигізуді ойлайды, бірақ оның баспасын жауып тастайды. Бұл тіпті цензураның әлсіреп бара жатқан кезеңі еді. «Екі-үш

бақылаушының қадағалауымен не жөнінде болса да, емін-еркін жазуға болатын, тек билікке, дінге, саясатқа, құлықтылыққа сенімді корпорацияларға, опера театры мен оларға қарасты адамдардың барлығына тимесең болды». Ал дандайсыған ақсүйектерден көп ақыл мен білімді талап етіп тұр ма? Ол бар жоғы өзінің қайта жаратылуына еңбек етеді, бар болғаны сол Фигароның өзі де алдап-сулап, қулық істеуге даяр тұрады. Бірақ нәліктен барлығының опырып жеуіне болады да, жалғыз одан адалдықты талап етеді. Ол ешкімнің аяғына жығылып, өзін-өзі кемсітіп, қорланып жатқан жоқ, керектісін күресе жүріп алады. Бұл кейіпкер келеңсіздікпен және жақсылықтың түпкілікті орнауына жол бермейтін кедергілерді мысқылмен түйреп, өзінің қарсыласынан асып түседі. Фигаро қарапайым халықтың символына айналды. Өйткені ол қожайындарға қызмет жасаудан мезі болған. Өз бойындағы таусылмас қайрат, жігермен әлемді жаулап аларына сенімді еді.

1792 жылы Бомарше трилогиясының ақырғы бөлімін жазды. Оны «Қылмыскер ана» деп атады. Бомарше шығармаларындағы ақиқат пен шындық демократизмнің уақытша жемісі болды. Төңкеріс оның көзқарасы мен ойының өзгеруіне әсер етті. Ол халықтық болған сайын, оның бұрынғы сәуегейлерінің зәре құтын қашырды. Әлемге әйгілі кейіпкердің бұлай өзгеруін (метаморфоза) тек контрреволюциялық бүліктің сол кездегі салқындыққа, ұстамдылыққа шақыруы деп есептесе болады. Якобиндік диктатура кезінде Бомаршеге қару-жарақ ұрлады деген жала жабылып сырттай ату жазасына кесіледі. (Ол кезде ол Англияда болады). Оның дүние-мүлкі талан-таражға түседі. Францияға ол тек термидорион көтерілісінен кейін бірақ келеді. Өмірінің соңында Бомарше жоқшылықтан қайтыс болған.

## Сахналық өнер

XVIII ғасырдың жүз жылдығында Францияның ең басты театры «Комеди Франсез» (Француз театрының комедиясы) болды. Ол 1680 жылдың 18 тамызында король бұйрығының негізінде құрылып, бір жұмадан соң ашылады.

«Комеди Франсездің» пайда болу қарсаңында көптеген оқиғалардың легі өтті. 1673 жылдың ақпанында Мольер қайтыс болды. Соның артынша Мольер труппасы бірнеше жетекші актерлерінен (олар «Бургундік отельге» ауысып кетті) және өздерінің ғимараттарынан айрылды (Паль-Рояльді опера театрына беріп салады). Бұдан кейін труппа Генего көшесіндегі отельге кешеді де, Маре театрының труппасымен бірігеді. Сөйтсе де Генего театры үлкен жетістіктерге жете алмады.

«Бургундік отельдің» жағдайы да онша бола қоймады. Екі театрдың арасындағы таластың көркемдік тұрғыда емес, коммерциялық сипатқа ие болуы жағдайдың одан әрі ұшығуына әкеліп соқты. 1680 жылы «Бургундік отель» труппасының ұсынысымен театрлар бірігіп «Комеди Франсезді» құрды. Бұл корольдік монополиялық театр болды. Бұған мемлекет тарапынан біраз дотация (жәрдем қаржы) берілді.

Екі труппаның ішінен ең үздік жиырма жеті актерлер таңдалынып алынды. Олардың он бесі – ерлер де, он екісі әйелдер (қалғандарына провинцияларға баруға ұсыныс жасалды). Осы жиырма жеті адам театрдың жарнашыларына айналды. Олар барлық пайданы өзара бөлісіп отырды, бірақ еңбек ақылары әрқандай болды, жарна мөлшері басында берілген пайдың жиырма бір, одан кейін жиырма үш болды, кейбір актерлер соның жартысын иеленді, осының салдарынан жарнашылардың саны артып кетіп жарнаның төрттен бірі тиді. Жарнашылардан басқа зейнетақы алатын актерлер де бар еді. Жарнашылар театрдың толыққанды жетекшілері болып

есептелмеді, Корольдік сарайдың атынан театрды төрт камер-юнкерлер кезектесіп басқарды. Жарнашылардың кез-келген шешімі олардың мақұлдауын алуы қажет болды. Камер-юнкерлер театр өміріне дәрекі түрде араласып тұрды. Олар кезектесіп келген кезде алдыңғылардың нұсқауларын өзгертіп, жүйкені тоздыратын жағдайларды тудырып отырды. Сонысына қарамай «Комеди Франсез» Францияның ең жақсы актерлерінің барлығы ойнағысы келетін басты театр болды. Осындай жағдай 114 жыл бойы сақталынып келді. Тек 1793 жылы театрды якобиндіктер жауып тастайды. 1799 жылы «Комеди Франсез» театры қайтадан ашылып, қазіргі күнге дейін өмір сүріп келеді.

Корольдік патентті иеленген драмалық театрдың бірі – «Комеди Итальянн» (Италия театрының комедиясы). Мұның тарихы онша сәтті болмады. Театр Францияны мекендейтін тұрғылықты актерлерден құралды. 1660 жылы итальяндық труппа үнемі Паль-Рояльде Мольердің труппасымен кезектесіп ойнап, бұлар да корольден үлкен ақшалай көмек алып тұрды. Басында италия тілінде, одан кейін жазбаша мәтінді французша, суырыпсалмалықты италиянша, ақырында толығымен француз тіліне көшіп кетеді. Олар музыкамен көркемделген пантомимо, фарстар, пародиялар, сатиралық комедиялар қойды. Бірақ корольдің сүйіктісі Ментенон бикешпен арада болған ұрыс-көріс театрдың тағдырына қатты әсерін тигізді. 1697 жылы 4 мамырда «Италия театрының комедиясы» жабылды.

1716 жылдың мамырында регент Филипп Орлеанский театрды қайтадан қалыптастырады, бірақ ол труппаның негізін Италиядан шақырылған актерлерден құрады. Бұл театр да біртіндеп француз тіліне көшіп кетеді. Театрдың алғашқы құрамындағылар комедия дель артеі өз репертуарларынан алып тастай алмаса, енді оған мүлде аз орын берілді. Бұл театрдағы комедиялар әнмен, бимен көрсетілді, одан басқа пародиялар, трагикомедиялар, салондық комедиялар репертуардан берік орын алды. 1870 жылы бұл таза француз театрына айналды. Осы жерде Мариво өзінің драматургтік қайраткерлігін бастады.

Париждің театр өмірінен **жәрмеңкелік театрлар** да кіші-гірім орын алды. Театр монополиясының жағдайында олардың өмір сүруі қиын болды, кей кездерде оларды тұртпектеп, жойып жіберіп отырды. Бұл театрлардың актерлерін француз тілінде сөйлетпеді, сондықтан олар жаргон сөздермен сөйлеп, ишарамен білдірді, тіпті диалогты да пайдаланпады. Әрбір актер өз ролінің мәтіні жазылған кішкентай плакаттарды бірінен соң бірін көрермендер алдында ашып көрсетіп тұрды. Егер пьеса өлең тілінде болса, онда көрермендер музыканың сүйемелдеуімен актерлердің орнына айтты. Қаншама тығырыққа тіреп қысса да, жәрмеңке театрлары жоғалмады. 1760 жылдан бастап олар бульварларға орналаса бастады, соған байланысты бульварлы театрлар деген атты иеленді. Бульварлы театрлар француз өнерінің дамуында үлкен жолға түсе алмады. Бұл жол тек «Комеди Франсез» театрының сахнасынан өтті. Театрдың құрылғанына елу жылдай уақыт өтсе де біресе лаулап, біресе жалындаған екі мектептің күресі жүріп жатты. «Бургундік отельде» қалыптасқан Расиндік мектептің атынан «Комеди Франсез» театрында Расиннің шәкірті **Мари Шанмеле**, оның оқушысы **Кристина Демар** мен **Мари Дюкло** өнер көрсетті. Бұлардың мектебі өлеңді әндетіп оқитын, алғашында психологиялық нәзік иірімдермен айқындалған аталмыш тәсіл біртіндеп өздерінің қасиеттерін жоғалтты.

Мольер мектебінің өкілі Мюльердің шәкірті **Мишель Барон (1653 – 1729)** болды. Ол ойынды асқан шыншылдықпен нанымды көрсетіп әрі серіктесін тыңдай білгенімен де мәнерлеп сөйлеуден құтыла алмады. Негізгі ойды жеткізуде ол кей кездерде өлеңнің құрылымын бұзуға дейін барды, өлең қарасөздегідей оқылды, үлкен кідірістерде күрсіну, жылау тәсілдерін және ишаралық ойынды пайдаланды.



1691 жылы Барон майдан даласын қарсыластарына тастап театрдан кетеді. Бірақ 1720 жылы сахнаға қайтадан оралған соң, өзінің ойынын ары қарай жалғастырды. Барон театрға оралардан үш жыл бұрын «Комеди Франсез» театрына актриса **Адриенна Лекувьер (1692 – 1730)** келді. Оған «Өнерде құштарлықты бейнелеуде алдына жан салмайтын қайталанбас актриса» деп Вольтер баға берген болатын.

XVIII ғасырдың отызыншы жылдарында «Комеди Франсез» театрының сахнасына келген актерлер Вольтер репертуарындағы ең жақсы рольдерін сомдады. Вольтер драматургиясының ерекшеліктерін олардың шеберліктерін әр қырынан жарқырата ашытты. Актерлік өнерді дамытуда үлкен үлес қосқан актриса **Мари Дюмениль (1713-1803)**. Оның өнері жалынды да, қызу құштарлыққа толы. Дюмениль өз ролін сахнада көрерменнің көз алдында жасады. Ол өзінің кейіпкерлерінің жан-дүниесін, ішкі сезімінің құпия сырларына бойлай кіріп, әсерлендіріп асқан шеберлікпен нанымды көрсете білді. Бірақ бұл сәттер тұрақты емес еді. Сондықтан Дюмениль ойыны бір қалыпты болмады. Дидроның «Актер туралы парадоксында» актердің сезім құшағына беріле ойнағаны өте қауіпті деп осы Дюмениль ойынын айтқан болатын. Ішкі техниканың жоқтығынан Дюмениль өзінің театрдағы орнын біртіндеп жоғалтады. Дюмениль тек қана Вольтер театрының эстетикасының бір жағын ғана көрсете алды. Ол өз кейіпкерінің көтеріңкі көңіл-күйін, психологиялық ерекшеліктерін айнытпай сомдады. Өмірде өзіне керекті шешім жасаған кездері найзағайдың жасынындай жарқ етіп, кейіпкер жанын жарқыратып жіберетін. Вольтер драмасын осы қырынан қарағанда актриса көрермендердің жанын шүберекке түйе білетін, біресе қорқытып, біресе қайғыртып, не таңқалдыратын. «Осыншама сұлулықты бойына жиған оған деген менің таңқалысым, сыйластығым арта түсті» деп жазды Гаррик.

Дюменильдің қарсыласы әрі толығымен оған қарама-қарсы, техникасы өте мықты актриса **Ипполита Клерон (1723-1803)** болды. Вольтерден ол тек ойлау жүйесін зерттеуді қабылдады. Бұл оның құштарлықты бейнелеуге өтуіне кеп көмегін тигізді. Оның техниканы меңгергені соншалық «құштарлықты» ойнағанда шындықтан ажырату қиын еді. Клерон өз өмірінде білімге құштар болды – анатомия, психология, әдебиет, сурет, мүсін, музыкамен айналысты және осы білімінің барлығын рольдеріне пайдаланды. Ол беттің әрбір бұлшақ етінің қалай орналасқанын білді, қай уақытта қай сезімді ойнатқанда оны қозғау керектігін жақсы түсінді. Клерон образға талдау жасай отырып, өз кейіпкерінің әлеуметтік бола ма, басқа ортадан бола ма бәрі бір оның істеген ісіне не итермелегенін түсінуге тырысты. Осыншама терең талдау жасалынған образды көрсету үшін әрине тіл тазалығы мен дене қозғалысы тағы басқаларға көңіл аударды.

«Комеди Франсез» сахнасына Клерон 1743 жылы келді, оған дейін алты жыл шет жатқан кіші калаларда, біраз уақыт Париж операсында жұмыс істейді. 1765 жылы шығармашылығының дүрлідеп тұрған кезінде сахнадан кетеді, осы жылы сарай маңындағылармен жанжалдасқаны үшін уақытша түрмеге қамалады, одан шыққан соң актриса актерлер де, басқа азаматтармен тең болсын деген талап қояды. Бірақ бұл ұсыныс қаралмады. Клерон сахна төрімен қош айтысады.

Вольтер театрының атақты актері **Анри Луи Лекен (нағыз аты – Кээн) (1729-1778)** ұстаның отбасында дүниеге келген. Өзі де өмір жолын ұсталықтан бастаған ол он сегіз жасында әуесқойлардың труппасына келіп кіреді. Олар ақсүйектердің үйіндегі театрда жұмыс істейді. Бұлардың театрының атақтарының шыққаны соншалық «Комеди Франсез» театры оларды қызғанып жаптыртып тастайды. Лекен рольдерді сомдаумен бірге, қойылымдарды өзі қоюшы еді.

Вольтермен танысқанан кейін одан актер өнерінен сабақ ала бастайды. Лекен онымен бірге тұрып, бірнеше рольдерді Вольтер үйінің театрында даярлайды. Осы спектакльдердің жетістіктерінің арқасында «Комеди Франсез» театрына ілігеді. Бұл

театрда Лекен бірден жетістіктерге жете қойған жоқ, өйткені ол кішкентай бойлы, өңсіз, дауысы да жоқ сырт пішіні қораш болатын. Алғашында Лекенді труппа қабылдамай, оны ысырып шығарып жібергілері келді. Көрермендердің де біразы қабылдаған жоқ. Алайда Лекен тынымсыз еңбектеніп ишара мен дауыс, дене қозғалысын жетілдіргені соншалық оның кемшіліктері көрінбей қалады. Ол халық сүйіспеншілігіне бөленіп тез арада Францияның бірінші актері атанады.

Вольтер актерлері мәнерлі болмады. Дюмениль мен Клерон пантомималық сахналарды шебер ойнауларымен атақтары шықса, Лекен дене қозғалысы жағынан олардан қалыспады. Одан басқа Дюменильдің интуициясы мен эмоциясы, Клерон ойының анықтығы Лекеннің бір өзінен табылды. Адам бойындағы қасиеттердің барлығы да еркін де, нақты өсіп азаматтық парызға ауысты. Лекен Вольтердің барлық репертуарын ойнап шықты, одан басқа түсіндіруші болмады.

Вольтердің табыспен жүрген спектакльдерінің бірі «Қытай жетімі» (1755). Бұл спектакль француз театрының тарихында белгілі бір себептермен есте қалды. Аталмыш спектакльде Лекен Шыңғыс ханды, Клерон оның серіктесі Идаме деген қытай қызын ойнайды, осы жерде бұлар қаралы киімнің орнына ұлттық киім киіп шығады. Магомет пен Оросмон Лекенге табыс алып келді. Лекенге дейін ойнаған актер ойынында Шекспирден ештеңе талпаған (өйткені олар сұлтанды емес, француз сарайындағыларды ойнап келген), ал ол рольді түсіну үшін Отеллоға көп көңіл бөліп талдау жасады, содан соң барып Оросманның шешімін тапты.

Лекен «Семирамидадағы» Арзас ролімен Вольтерді Шекспирге одан әрмен жақындатады. Лекеннің Шекспирге деген қызығушылығы тегін емес. Бірақ ол классицизм табалдырығын аттаған емес, тек кейбір қырларын аша түсіп, оған сәл бояу беріп романтизмге тартылатын.

Өмірінің ақырғы жиырма жылында Лекен режиссураға көп көңіл бөлді. Оның режиссерлік жұмысы француз театры үшін елеулі жаңалық әкелген 1759 жылы басталды. Ол осы жылы сахнаны көрермендерден босатып, сахнада қойылымдардың еркін жүруіне мүмкіндіктер туғызды. Лекен жаңа сахнаны игерген бірінші режиссер болды.

### III тарау АҒАРТУШЫЛЫҚ ДӘУІРІНДЕГІ ИТАЛИЯ ТЕАТРЫ

#### Жалпы сипаттама

«Дель арте» комедиясы құрылғаннан кейін екі ғасыр бойы Италияның драмалық театрының тарихында ешбір жаңалық болған жоқ. Әрине, бұл таңғаларлық іс емес. Себебі мемлекеттің саяси – экономикалық жағдайының құлдырауы театрға да кері әсерін тигізді.

XVIII ғасырдың басында Италияның қоғамдық және саяси өмірінде елеулі қозғалыстар байқала бастады. Буржуазиялық реформалар жүзеге асты. Саудасаттық өрістеді, экономика мен мәдениеттің өрлеуі байқалды. Ағартушылық идеологиясы барған сайын дамып елдің рухани дүниесін жаулап алды және бұған дейін қалыптасып қалған көзқарастарды ысыра бастады. Театр айналасында әдет-ғұрыптар комедиясын құру негізгі мақсат етіп қойылды, бұл арада өмірге

деген ағартушылық көзқарасты қорғай отырып, италия көрермендерінің әдетінше айшықты қойылымды сақтап қалды. Біз білетін маска театрының актерлері суырыпсалмалықты және өз сөзін өзі ойлап табумен шектелген болатын. Олар әдеби мәтінді жаттауды қарастырмаған еді. Актерлер үнемі бір масканы киіп бір кейіпкерді ойнағандықтан, әртүрлі бейнелер жасау қиынға соқты. Театр өнеріне өзгерістер қажет болды.

## ГОЛЬДОНИ (1707-1793)

Италия театрының реформасын Карло Гольдони іске асырды. Гольдони кезінде өте бай болған, кейіннен кедейленіп кеткен буржуазиялық отбасынан шықты. Ол он бір жасында алғашқы пьесасын жазған, ал он екі жасында сахнадан өнерін көрсеткен. Гольдонидің айтуынша, он бес жасында Макиавеллидің «Мандрагорлар» шығармасын көргеннен кейін италия театрына реформа жасауды ойластырады. Бұл реформаны өздігінен іске асыра алатынына күмәнданды. Себебі ата-анасы Гольдонидің дәрігер болуын қалаған. алайда ол заңгерлік оқуды тәмәмдайды. Университетті жиырма төрт жасында бітіріп адвокаттықпен айналысады. Ол үш жылдан кейін Венециядағы Сан-Самуэль театрында ойнап жүрген Джузеппе Имердің труппасы үшін пьесалар жазып бере бастайды.

1734-1743 жылдар аралығы Гольдони шығармашылығының жетілген кезеңі еді. Адвокаттық қызметте жүріп Пизада үлкен тәжірибеден өтуіне байланысты, келесі бес жылда аз жазады. Осы кезде Венеция труппасының антрепренері **Джироламо Медебака** Гольдониден Сант-Анджело театрына пьеса жазуды ұсынады. Медебакаға жылына сегіз пьесадан бес жыл бойы жазып беруге келісім шартқа отырады. Гольдони бұл шартты (1748-1753) бұлжытпай орындайды. Тіпті 1750-1751 жылдардағы театр маусымында қаржылық қиындыққа ұшыраған театрға он алты комедия жазып құтқарады. Қалам ақысын көбейтуден бас тартқан Медебакамен керісіп қалған Гольдони келісім шарттың уақыты біткенде **Сан-Лука** театрына кетеді. Бұл театрда ол 1753-1762 жылдар аралығында қызмет етеді.

Театрға реформа жасау ісіне драматург ретінде тәжірибе жинақтағаннан кейін барып кіріседі. Ол оны аса сақтықпен 1738 жылы «Ақсүйек адам немесе Момоло, қоғамның жаны» комедиясымен бастайды. 1743 жылы комедияны сахнаға шығарады. Бұл реформаның басы болатын Гольдони реформасын жүзеге асыру үшін актерлерді арнайы тәрбиелеу керек болды. Аса еңбекқор әрі керемет театр педагогі Гольдони бұл міндетті жүзеге асырды. Бірақ бұған көп жылдарын сарп етті.

1750 жылы «Комедиялық театр» атты пьесасында драматургия мен сахналық өнерге деген көзқарасын білдірді. Пьесада актерлер мен көрермендердің бүгінгі талғамына лайық қойылым қажеттілігі айтылады. Гольдони тәжірибеде өзінің драматургтік реформаларын осыған сүйеніп жасады. Оның пьесалары алғашқы нұсқада әдеттегідей маскалармен шықты және көбінесе диалектімен жазылды. Одан кейін маскалар жоғалып кетті немесе танымастай болып өзгерді, айталық шартты Панталонның орнына көрермендер алдына жас емес, күлдіргі, театр негізін қаласушылардан көп нәрсе үйренген Панталон сол дәуірдегі көпестерді айнытпай бейнеледі.

Гольдони әлеуметтік белгілерін жоғалта бастаған комедиядель арте маскаларын

белгілі бір әлеуметтік типажға көтерді. А. В. Амфитеатрованың анықтамасы бойынша Гольдони масқаларды амплуаға ауыстырды. Драматург жасаған бейнелер даралық келбетімен айқындалып өмірлік жаңа материалдармен толықтырылды. Алғашқы нұсқаларда суырыпсалмалық қалғанымен де, уақыт өте келе жазылған мәтінге орнын босатып берді, комедия тілі диалектикадан әдеби тілге ауысты. Сонымен қатар актерлердің техникасы да өзгерді.

Гольдони маска комедиясының реалистік бастамасын пайдаланды және қайта тудырды. Дель арте комедиясынан оқиғаны ұшықтыру шеберлігі мен жағдайдың өткірлігін үйренді.

Гольдонидің басты мақсаты сол кезде өтек жайып бара жатқан әдет-ғұрыптарды сынға алу еді, оның комедиялары мораль мектебіне айналды. Ол құрғақ ақыл айтудан аулақ болды. Драматург адамдардың мінез-құлықтарын ерекше бір ыждаһаттылықпен, зейін қоя зерттеуді жақсы көрді. Кейбір кездерде Гольдони өз комедияларын **әдет-ғұрыптық комедия** деудің орнына **орта немесе ұжым комедиясы** деп атады. Гольдони пьесалары орын, уақыт, әрекет бірлігі принциптеріне құрылған, сондықтан да оқиғаны бір орыннан екінші орынға ауыстырғанды ұнатпайтын. Ол Мольерді өзіне пір тұтатын, одан классицизм бірлігінің театрға деген пайдалы жақтарын көрді. Түзу нәрсе ешқашан да қисаймауы керек деп түйді.

Гольдони спектакльдер үшін күрделі әрі көп қырлы, әрі нақты декорацияларды пайдаланды. Мысалы: «Кофехана» (1750) комедиясының декорациясы былайша көрінді: «сахнада Венецияның кең көшелері, арғы жағында үш дүкен, ортада кофехана, оң жақта – шаштараз, сол жақта – ойынхана, дүкеннің жанында терезесі көшеге қараған бөлме, оң жақта (көшенің арғы жағында) көрермендерге жақынырақ жерде – бишінің үйі, сол жақта – қонақ үй көрсетілді.» Осындай өмірлік дәлдікпен бейнеленген жерде қызық оқиғалар мен әрекеттер өрбиді. Адамдар ұрсасады, татуласады, өсектеседі, тіл табысады. Көрермендердің көңілі бір кейіпкерден екіншісіне ауып арбалып қалады, бірақ тынымсыз өмір бір минутқа да толастамайды. Гольдонидің ойында осы тектес комедияларда басты кейіпкерлер болмауы керек. Барлық кейіпкерлерге бірдей көңіл бөлінуі керек. Драматургтың мақсаты әлеуметтік өмірдің шындығын боямасыз суреттеу еді. Гольдони «ұжымдық комедиясының» принциптерін қатаң сақтай отырып қала тұрмысын, әртүрлі тап өкілдерінің өмірін суреттеген. Мұндай пьесаларға жоғарыда аталып кеткен «Кофехана», «Жаңа пәтер» (1760), «Кьоджиндік айтысулар» (1762), «Желпуіш» (1763) және басқа да пьесалары жатқызылады. Әсіресе «Кьоджиндік айтысулар» ерекше көңілді комедия. Онда балықшылардың тұрмысы қызық суреттелген.

«Екі қожайынға бір қызметші» (сценаріі 1745, мәтіні – 1749) пьесасында Труфальдино бейнесі арқылы дель арте комедиясының күрделі кейіпкерлерін сомдаған. Гольдонидің «Трактирші әйел» (1753) пьесасындағы Мирандолинаның аты әлемге жайылды. «Есерсоқтар» комедиясында әпербақандық қылықтар сынға алынған. Оның әрбір кейіпкері өзінің жеке тұлға екенін ұмытпай еске салып отырады.

Гольдони кез-келген ортаның келеңсіз жағдайлары мен ақымақтығын, жағымсыз қылықтарын күлкі ете білді, әсіресе дворяндарды келемеждеді. Әрине өткір әжуалар олардың ізгіліктерін жоғалтты. Әр адамды жөнге салса болады. Бірақ «Феодал» комедиясындағы маркиз Флориноны бүйірге түйгіштеп жөнге салуға тура келеді. Жүгенсіз кеткен жас жігіт әйелінің ары үшін күрескен шаруадан таяқ жейді.

Гольдони және басқа да Италияның ағартушы қайраткерлері таптық теңсіздік пен ескіліктің қалдықтарымен күресуде, өздерінің жақтастарын басқа елдерден тапты. Италия мәдениетінің беделі қайта өсті. 1766 жылы Гольдониді жоғары бағалаған



Вольтер «Осыдан жиырма жыл бұрын Италияға тек антика өнерінен сақталған ескерткіштерін көруге, музыкасын тыңдауға ғана барса, енді мұнда жоқтан өзгеге сеніп, жанкүйер болғандарды жек көретін ойыншыларды көруге барады» деді. Гольдони өзінің туған қаласынан қолдаушыларды ғана емес, жауларын да тапты. Драматург олардың жалған сықақ шығармалары мен пародияларының астында қалды.

1761 жылы К.Гоццидің «Үш апельсинге деген сүйіспеншілік» ертегісі үлкен жетістікке ие болды. 1762 жылы «Турандот» одан да асып түсті. Венеция көрермендерінің түріндегі өзгерісті көрген Гольдони Париждегі Италия театры комедиясының драматургі болуға келісім береді. 1762 жылы ол Венецияны тастап кетеді.

Мұнда пьесаны дель арте комедиясының негізінде жазуды талап еткендіктен, басқа орын іздейді. Ол біраз уақыт Италия тілінен сабақ береді. Оқушыларының ішінде XV Людовиктің қыздары оқыған, солар Корольдік зейнетақы тағайындаттырады. Өзгелерді италия тіліне үйрете жүріп, өзі француз тілін оқиды. 1771 жылғы бір мерекеде (болашақ корольдің XVI үйлену тойында) «Комеди Франсез» театрында оның француз тіліндегі «Күңкілдек-жарылқаушы» пьесасы мақтауға ие болды. Бұл оның театрдағы соңғы жетістігі еді.

1787 жылы үш томдық «Мемуарын» жазды. Онда XVIII ғасырдағы Италия және Франция театрлары туралы құнды мәліметтер бар еді. Төңкеріс кезінде Гольдонидің корольдік зейнетақысы тоқтап қалады, тек драматург Мари – Жозефа Шеньенің көмегімен қайтарылады, бірақ Гольдони оны естіп үлгермейді, ол содан бір күн бұрын көз жұмады.

## ГОЦЦИ (1720-1806)

**Карло Гоцци** кедейленген графтық титулы бар отбасында дүниеге келген. Жиырма жасында әскери қызметке алынған. 1744 жылы Венецияға оралады. Жастайынан поэзиямен, театрмен әуестенген. Поэзияны, ертегілерді және «Италияның мақтанышы» болып табылатын комедия дель артені жақсы көрген.

1747 жылы «Гранеллескілердің Академиясы» (мағынасы бос сөздің Академиясы) әдеби тобының мүшесі болды, бұлар ағартушыларға қарсы күресушілер еді. Олар Гольдони мен Кьяри пьесаларын театрды ұлттық маска мен суырыпсалмалықтан алшақтатып бара жатыр деп кінәлаған. Академия мүшелері әрбір өлеуметтік тап өз орнын білуі керек деп түсінді. Олар Гольдонидің комедияларындағы төменгі таптың өкілдері жоғары таппен қатар суреттелгеніне қарсы шықты.

Гоцци моральдің негізі – сенім деген. Ол өткенімен өмір сүрді, ойын да, киімін де ештеңесін өзгертпеді. Венецияда өткеннің жұпар иісі бар деп жақсы көрді. 1761 жылы Гольдонига қарсы шығуға үлкен мүмкіндіктер туды, соны іске асыруға тырысты. Оның «Үш апельсинге деген сүйіспеншілігі» **фьябы** (*театрға арналған ертегі*) Антонио Сакки труппасының ойнауымен сәтті қойылды. Бес жылдың ішінде фьяб жанрында он пьеса жазды. «Үш апельсинге деген сүйіспеншілік», «Қарға» (1761), «Король – марал», осы жылы – «Турандот», «Әйел – жылан» (1762), «Зобейда» (1763), «Бақытты қайыршылар», «Көк құбыжық» (1764), «Жасыл торғай», «Дзеим жындардың королі» (1765). Бұдан басқа испан тәсіліндегі «**Сулық пен семсер комедиялары**» бойынша жиырма үш пьеса жазған, бірақ фьябтарындай табысты болмады.



*Карло Гольдони*



*Карло Гоцци*



*Иоганн Фридрих Шиллер*



*У.Шекспирдің «III Ричард» трагедиясындағы Ричард ролінде Дэвид Гаррик. «Друри-Лейн» театры*



*Париждегі «Комеди Франсез» театры*



*«Друри-Лейн». Театр ғимараты мен көрермен залы*

1772 жылы Гоцци өзінің жинақтарын шығарды, оның кіріспесіне «Менің он ертегімнің тарихы және олар туралы пікірім» деп жазылған. «Егер Италиядағы театрлардың барлығы жабылып қалмаса суырыпсалмалық комедиясы жоғалмайды және маска да құрымайды. Мен суырыпсалмалық комедиядан Италияның беделін көремін оған көңіл көтеретін ойын ретінде қараймын. Ол алдын-ала ойланып жазылған пьесалардан түбегейлі ерекшеленеді», – деп жазды. Бір жағынан алып қарағанда Гоццидікі де дұрыс. Комедия дель артенің дәстүрлері жемісті болды және оның көптеген түрлері тіршілікке бейім тұрды. Алайда Гоццидің өз шығармалары дәстүрлі комедия дель артенің үлгісі бола алмады. Гольдонимен қақтығысқанына қарамастан, Гоцци жанрды сақтауды емес, оның дамуына мүмкіндік туғызды. Ол театрды «күнәсіз көңіл көтеретін» орынға айналдыруды армандады. Алайда ол ойы жүзеге аспай қалды. Гоцци комедия маскараларымен, бірақ одан едәуір өзгешелігі бар жаңа театрлық жанр жасады. Оның комедиясы суырыпсалған жоқ, арнайы мәтінмен жазылды. Драматург пайдаланған дәстүрлі маскараларда әртүрлі мінездер жасырынып жатты, ал кейде алдыңғы планнан мүлде жоғалып кетті. Гоцци суырыпсалмалық комедия мен масканы шебер қиюластыра білді. Комедия дель арте театрының өміршеңдігін көрсете алды. Кезінде Италияның комедия дель артеcі француз комедия операсының жанрына көп әсерін тигізсе, енді керісінше француздардың жәрмеңке театрының дәстүрі Гоцциге үлкен көмегін тигізді. Ол италияның суырыпсалмалық комедиясын жазбаша жанрға айналдыру үшін оның үлгілеріне сүйенді. Бірақ драматург бұл арада комедиялық операның эстетикасын едәуір өзгертті.

Кеңестік зерттеуші А.Гвоздевтің айтуынша француз операсының лирикалық-қаһармандық әрекеттері Гоцциде «кейіпкерлерінің іс-әрекеттері көңіл кірбінінен басталып, қайғы–қасіретке айналады. Алаңсыз маужыраған тыныштық, жандүниенің түршіктірер адамның қиналысына ауысады, әдемі жеңіл комедиялық опереттаның орнына қайғылы комедия Гоццидің өзі айтқандай «трагикомедиялық ертегі» болып кетеді. Гоцци таңғажайып оқиғаларға құрылған қалжыңды жақсы көрді, ол жасаған бейнелер қайратты, сертінде тұратын, қорқуды білмейтін адамгершілігі жоғары кейіпкерлер болды.

Гоцци бұрынғы дворяндық ескі құрылыс пен патриархальдық мінез-құлықтарды жақтады. Сондықтан да ағартушылардың идеясын қолдаған жоқ, тіпті түсінуге де тырыспады. Ол ағартушыларды жөк көрді. Олардан адамдық қасиеттердің барлығын – ар мен ізгілікті, рақымдылық пен достықты, сүйіспеншілік пен махаббатты қорғайтындай көрінді. Негізінде барлығының көздегені бір мақсат еді. Гоцци тура ағартушылардай халықтық моральдің озық үлгілерін дәріптеді. Мысалы: «Король – марал» ертегісі осының айғағы. Корольдің таңдап алған жары Андриана Дерано – сүйген жарының жаны қайыршының денесіне кіріп кеткенін білмесе де, корольдің жанын жазбай танып оны жақсы көруін тоқтатпайды. Бұл трагикомедиясы әлемдік драматургиядан ерекше орын алған шексіз махаббат пен сенімге толы шығарма.

Гоццидің кейбір ертегілері автордың ойлаған мақсатына сәйкес келе бермеді. Айталық «Жасыл құс» ертегісінде ол ағартушыларға шабуыл жасауды көздеген. Алайда оның оғы нысанаға дөп тимеді. Себебі ағартушылар өзіншілдік пен қайырымсыздықты ешуақытта да қолдаған емес. Есесіне Гоцци ерке өскен қайырымсыз балалардың өмірден таяқ жел ізгілік пен қайырымдылық жасауға үйренгені туралы тамаша ертегі жазып шығады.

Гоцци ескі моральдің жақтаушысы болғанына қарамастан өз ертегілерінде ағартушылардың идеясын қолдап отырғанын сезбей де қалған. Мысалы атақты

«Турандот» фьябының бас кейіпкері Турандот ханшайым өзінің тағдырын өзі шешкісі келіп, айтқанынан қайтпайды. Сөйтіп ескі моральге қарсы тұрады.

Гоццидің пьесалары кейбір әріптестерінің туындыларынан әлдеқайда жоғары тұрды. Оның шығармаларында қиял мен шындық, сиқыр мен түрлі таңғажайып оқиғалар өзара қабысып әдемі үндестік тапты. Драматургтің қиял көкжиегінің кеңдігі, өмірден көрген түйгендерін кестемен өрнектегендей қағаз бетіне түсіре алатын шеберлігі қайран қалдырады. Сондықтан өмірлік шындықтарға батыл бара алмаған замандас драматургтерінен көш ілгері кетті. Драматургияда барлық фьябтары жетістікке ие болды, бірақ Венециядан тысқары жақтарда қойылмады. Бес жылда он фьяб жазған Гоцци бұл жанрдан бас тартады. Бұдан кейін көп жылдар бойы сахна үшін жазып тұрды. Алайда бұрынғыдай шабыты болмады. 1782 жылы Сакки труппасы тараған соң театрды мүлде тастайды. Гоцци да қарсыласы Гольдонидің жасында, сексен алтысында ұмыт болып қайтыс болады.

Гоцци шығармаларын жаңа өмірге қайта тудырған Шиллер мен романтиктер болды.

## IV тарау АҒАРТУШЫЛЫҚ ДӘУІРІНДЕГІ НЕМІС ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырдағы неміс театры әлемдік мәдениетке құнды дүниелерді қосты. Неміс драматургтері – Лессинг, Гёте мен Шиллер Ағартушылық дәуіріндегі әдебиет пен театр жетістіктерінің қорытындысын шығарып, ағартушылық реализмнен XIX ғасырдағы сыни реализмге кең жол салды.

XVIII ғасырдағы неміс өнері Еуропаның басқа мемлекеттері тәрізді дамудың барлық баспалдақтарын, яғни, ағартушылық классицизм, ағартушылық реализм, сентиментализм, романтизмнің алды және кейінгі классицизм кезеңдерін басып өтті. Бірақ Германиядағы осы ағымдардың мағынасы өзге мемлекеттердікімен барлығы бірдей сәйкес келмеді. Францияда гүлденуінің биік шыңына жеткен классицизм, Германияда өзінің құнарлы топырағын тапқан жоқ. Бірақ та, ағартушылық қозғалыстардың кейбір міндеттері әсіресе ертедегі кезеңде классицизм көмегімен оң шешімін тапты, сондықтан да Германияда классицизмнің пайда болмауы мүмкін емес еді.

Ертедегі неміс ағартушылық классицизмнің өкілі **Каролина Нейбер (1692-1760)** аса ауқатты адвокаттың отбасында дүниеге келді. Жиырма алты жасында өмірін театрге арнау мақсатында әкесінің үйінен қашып кетеді. Оның есімі «француз мектебінің» өкілі ретінде тез арада белгілі болды. Ол александрлық өлең айту өнерін меңгерген алғашқы неміс актрисасы. К.Нейбер 1727 жылы Лейпцигте өз труппасын құрып, актерлік ойынның лейпцигтік мектебінің негізін салды. Оның труппасының репертуарын лейпцигтік профессор **Иоган Кристоф Готшед (1700-1766)** анықтап берді. Ол талантты, әрі еркін ойлайтын адам емес еді, бірақ оның энтузиазмі мен жан-жақты білімділігі көп кәдеге жарайтын. Готшед классицизмді дер кезінде қорғап, неміс сынынан орталық орын алуына жәрдемдесті.



Ертедегі неміс ағартушылық классицизмі үлкен әлеуметтік идеялар әкеле алмады. Бұл Готшедтің заңды тыңдағыштығы мен классицизм идеяларының көркемдік түсінігінің шектеулілігінен болды. 1740 жылдары Готшедтің беделі төмендеді. Сол уақытта К.Нейбердің де труппасы нашарлай бастады. Ол біртіндеп көрермендерін жоғалтты, көптеген елдерге гастрольге барса да (соның ішінде Ресейге 1740 ж.) оның күйреуін тоқтата алған жоқ. 1750 жылы труппасын таратуға мәжбүр болды. Дегенмен де осы қысқа мерзім ішінде аса талантты К.Нейбер неміс театры үшін орасан зор жұмыс жасады. Ол неміс актерлерінің рухани, адамгершілік және кәсіби деңгейін елеулі биікке көтерді. Лейпцигтік мектеп Германияның ағартушылық театры тарихының одан арғы тарихына негіз болды.

## ЛЕССИНГ (1729-1781)

Германиядағы Ағартушылықтың көрнекті өкілі Готгальд Эфраим Лессинг К.Нейбер театрымен араласып тұрды. Бұл театрда 1747-1748 жылдары классицистік тәсілмен жазған жеті пьесасының үшеуі қойылды.

Лессинг саксондық Каменц қаласында пастордың отбасында дүниеге келген. Он жеті жасында Лейпцигтік университетке түсіп, екі жылдан кейін тастап, кредиторлардан қашып кетуге мәжбүр болады. Ол тек қана 1752 жылы атақты әдебиетші болған кезде барып Виттенбергте еркін өнердің магистрі деген атақ алды.

Лейпцигтен қашып Берлинге келгеннен кейін, Лессинг журналистика және аудармамен айналысады. 1755 жылы оның «Мисс Сара Сампсон» атты пьесасы жарық көрді. Бұл Лессингке зор даңқ әкелді, оның есімін Германияға ғана емес соның маңындағы мемлекеттерге де танымал етті.

1760 жылдардан бастап Лессинг өнер теоретигі ретінде үлкен беделді иеленді. 1759-1765 жылдар аралығында өзінің досы, кітап сатушы әрі Ағартушылықтың көрнекті қайраткері Николаймен бірігіп «**Жаңа әдебиет туралы хат**» деген журнал шығарды. Онда Германияға француз классицизмінің әсері зиянды екендігін мәлімдейді. Лессинг драматургтерге үлгі ретінде Корнель мен Расинді емес, Шекспирді ұсынады.

1765 жылы Лессинг кескіндеме мен поэзия мәселелеріне арналған «Лаокоон» атты трактатын жариялайды. 1767-1768 жылдары ол өзінің Ағартушылық дәуірі театрының жұмысы туралы жазылған «**Гамбургсілік драматургия**» атты теориялық еңбегін жазып бітіреді.

Лессингтің айтуынша, актерлік өнер кескіндеме мен поэзияның арасында тұрады: ол өнер мен (ең біріншіден пластика заңдылықтарына) сөз заңдылықтарына бағынады. Актер келісті тұлғалы, өзінің денесімен жұмыс істей алатын, сахна шеңберіндегі тұлғасының басқалармен үйлесімділігін бақылап, сонымен қатар «әрдайым ақынмен бірге ойлап, ол жасаған қателіктерді түзетіп отыруы керек».

Лессингтің алдында Дидроны толғандырған «Қайсысын таңдауымыз керек: сезімтал актерді ме, әлде суық мінезді актерді ме?» деген сұрақ тұрды. Лессингтің жауабы ағартушылық реализмге жақындау болды. Ол сезім мен ойдың үйлесімділігін жақтады. Тек біреуін таңдау мүмкін емес. Лессинг классицистік суықтықты қаламады және де тұрмыстық егжей-тегжейліктен де сақтанды. Дегенмен де, Лессингтің Дидро секілді «сезімтал» актерге деген сенімсіздігі де болды. Оның айтуынша, сезім «ол

ішкі құбылыс және оны біз тек сыртқа шығару арқылы білеміз”, сондықтан тек қана сезімді көрсететін актер “өзінің немқұрайлығы мен суықтығына қарамастан сахнаға әлдеқайда тиімді”. Сонымен қатар, Лессинг “актерлік шеберлік жанды сезімдерді оята алады, ал бұл театр сахнасына керекті жай” – деді. Кітаптың үлкен тарауын алатын драматургия бөлімінде Лессинг 1759 жылы “Жаңа әдебиет туралы хаттарда” бастаған классицизммен бәсекелесін одан ары жалғастырды.

Алайда Лессинг классицизмнен мүлдем арыла алмады. Өйткені классицизм ағартушылық реализмде, оның ең басты екілі Лессинг болды. Бірақ ол өз замандастарының арасынан алғашқылардың бірі болып ескі өнерден ары кетті.

“Мисс Сара Сампсонды” драматург ағылшын үлгілеріне, соның ішінде Лиллоның “Лондондық көпес” пьесасына ұқсатып жазды. Лессингті адам сезімдері туралы айта алу мүмкіндігі қызықтырды. Немістерге ХІІІ ғасырдағы азаматтық еркіндік үлгісі болып көрінген Англиядан ол өз пьесасына көркемдік үлпелермен қатар қаһармандарды да тапты. Пьесада екі әйелдің, өз әйелі леди Марвуд пен сүйгені Сара Сампсонның ортасында жүрген ақсүйек Мелефонттің бастан кешкендері баяндалады. Пьеса соңында леди Марвуд Сараны ұлайды, ал Мелефонт оның өлігінің алдында өз-өзіне қанжар салып мерт болады.

«Минна фон Барнхельм, немесе солдат бақыты» (1767) комедиясында Лессинг қаһармандарын Германиядан, әскери ортадан табады. Бұл комедия 1763 жылы, жалпыеуропалық жеті жылдық соғыстан кейін, Лессинг досы генерал Тауэнциннің басшылығымен 1760-1765 жылдары Бреславлда губерниялық хатшы қызметін атқарып жүрген кезінде жазылған. Комедия оқиғасының уақыты да сол кезеңге жатады.

1772 жылы Лессинг он бес жыл бұрын ойластырған «Эмилия Галотти» трагедиясын аяқтайды. Әрекет Италияда өтеді. Бұл бір өте сәтті шешім болған еді. Себебі Италия да Германия тәрізді көптеген княздіктерге бөлінген болатын және де онда адамдардың құштарлығы айқын байқалатын. Бұл ағартушылық дәуіріндегі Германиядағы жеңдеттерге қарсы жазылған алғашқы пьеса болатын. Алайда пьесаның бас кейіпкері княздіктің билеушісі Хеттор Гонзага ханзада жауыз болып көрсетілмеген. Ол өзінше бір «ағартушы монарх». Лессинг тіпті оның аузынан өзінің өнер туралы ойларын айтқызыған. Бұл сезімтал адам. Ол полковник Одоардоның қызы, граф Аппианидің қалыңдығы Эмилияны сүйеді және княздік билікті қолданбай өзін салмақты ұстайды. Бұл арқылы Лессинг өз пьесасына саяси сипат береді. Ол зұлым адамды емес, монархтық басқару жүйесін, сонымен қатар Вольтер сенім артқан «ағартушылық монархияны» сынға алады. Өзінің қайырымды ниетіне қарамастан ханзада биліктің буымен бөтен адамдардың қолымен сұмдық зұлымдық жасайды. Ол Аппианиді өлтіріп, Эмилияны өз-өзіне қол жұмсауына мәжбүрлейді. Лессинг бұл пьесада өзімшілдікті емес, саяси зұлымдықты әшкерелейді.

Лессинг 1770 жылдан Волфенбюттельде тұрды. Сонда герцог Брауншвейгскийдің қол астында жұмыс істеп жүрген кезінде «Эмилия Галотти» сахналанды. Өз пьесасының жетістікке жетуіне сенімсіздікпен қараған Лессингтің ойын спектакльдің сәтсіздігі дәлелдеді. Содан кейін ол сахна үшін жазбауға бел буады. Алайда бірнеше жыл өткеннен кейін белгілі бір жағдайлардың себебімен ол шешімінен бас тартады.

Лессинг фанат-клерикал пастор Геценің діни полемикасына қарсы сөз айтады. Ал Геце болса герцог Брауншвейгскийді Лессинг памфлеттерін шығаруына рұқсат етпеуге көндіреді. Олар Лессингтің шындықты айтуына тиым салуға тырысады. Сонда ғана Лессинг өзінің ескі трибунасы – театрға оралады. Осылайша оның соңғы пьесасы – «Данышпан Натанды» (1779) жазады.

Сонымен Лессинг неміс драматургиясына жаңа күш, өзіндік пішін және бостандық идеяларын берді. Оның бар ғұмыры әділеттің салтанат құруына арналды. Лессинг

өмірінің соңғы он жылындағы тоқырау әрекетпен алмасып, заңға бағынбаушылық көтеріліске ұштасты. Германияда «Дауыл мен шабуыл» деген әдеби бағыт пайда болды.

## ГЁТЕ (1749-1832)

Еуропа елдерінен артта қалған Германияда, тек XVIII ғасырдың соңғы он жылында әдебиет пен театр жылдам қарқынмен дамып, басқа елдерді басып оза бастады. «**Дауыл мен шабуыл**» – штурмерлердің – қозғалысы болашақ өнерге өту кезеңінде болашақтан бір нәрсені анықтап алу қажет болды. Штурмерлік өзіне сентиментализм мен романтизм алдының кейбір тұстарын біріктірді

Штурмерлер халықтың жанды тіліне жол ашты. Неміс драмасын «шекспирлендіруге» тырысты. Бұл міндетті Лессинг өзіне ешқашан қойған емес. Штурмерлер өздерін осы міндетті атқаруға қабілеттіміз деп есептеді. Штурмерлердің арасында ең атақтылары **Якоб Ленц (1751-1792)** және **Фридрих Максимилиан Клингер (1752-1831)** және олардың арасында ең талантты жастардың бірі **Иоганн Вольфганг Гёте** де болды

Гёте Франкфуртта, ауқатты отбасында дүниеге келді. Арғы атасы ұста, өз атасы – трактирші, сонымен қоса тігінші болған Әкесі заң докторы, мұраға қалған ақшасының пайыздарымен өмір сүріп, өз бетінше білім алумен және ұлын тәрбиелеумен шұғылданған. Отбасындағы мықты білімін Гёте Лейпцигте, содан соң Страсбург университетінде жалғастырды. Страсбургте жүргенде ол Шекспирді насихаттаушы және «Дауыл мен шабуылдың» аса көрнекті теоретигі **Иоганн Готфрид Гердермен (1744-1803)** кездейсоқ кездеседі. Гердер оған үлкен әсер қалдырды. Гёте Веймардан өзіне үй алып, 1776 жылдан Гердер дүниеден озғанша онымен бірге көрші тұрды.

Гёте Страсбургте атақты «Гёц фон Берлихинген» (1773) атты алғашқы пьесасын жазды. Бұл бүкіл халық өміріне арналған немістің бірінші тарихи драмасы болды және ол жаңа әдебиеттің қалыптасуында үлкен роль атқарды. Пьесадағы тартыс отбасылық-тұрмысқа емес, әлеуметтік-саяси мәселелерді көтерді. Пьеса желісі XVI ғасырдағы Шаруалар дәуіріндегі соғыстан басталады. Оның басты кейіпкері – тарихи тұлға. Вольтер және тағы басқа ағартушылардан Гётенің ерекшелігі – тарихқа деген адалдықты сақтауға ұмтылысы зор болды. Шаруалар соғысын Гёте феодалдар мен шаруалар арасындағы ашық таптық тартыс ретінде бейнелейді. Қулиеленушілерге қарсы шыққан шаруаларды жақтайды.

Гётенің кейін жазылған драмалық туындылары – «Клавихо» (1774, оқиғасы Бомаршенің «Мемуарларымен» байланысты), Джонатан Свифттің өмірбаянынан алынған эпизодтарға негізделген «Стелла» трагедиясы (1776) және «Сезімталдықтың салтанат құруы» (1777) атты комедиялық қалжыңындағы мәселелердің маңыздылығы, көркемдік жағынан «Гёц фон Берлихинген» трагедиясына тең келмейді.

Гётенің маңызды пьесасы тек көп жыл өткеннен кейін ғана пайда болды. Бұл XVI ғасырдағы Недерланд көтерілісінің оқиғасына арналған тарихи драма еді. Басты кейіпкері де тарихи тұлға – испан герцог Альба өлтірген граф Эгмонт. Ол «Эгмонтты» 1775 жылы бастап, тек 1786-1788 жылдар аралығында Италияға саяхат жасаған кезінде аяқтаған Гёте аталмыш пьесасында Нидерландықтардың тәуелсіздігі үшін күрескен екі қолбасшы граф Эгмонт пен ханзада Оранскийді

бейнеленген. Ханзада Оранский – ақылды, парасатты саясаткер, ортақ іске, көтеріліске дайын адам. Эгмонт басқаша. Ол да өз халқы үшін жанын қияды, бірақ оның ойынша Нидерландтың еркіндігін көтеріліссіз-ақ қорғауға болады. Тек бұл үшін провинцияларды басқару өз қолында қалса болды деп есептейді. Корольдің кез-келген бұйрығы оның қолынан өтіп жұмсарады, халық өзіне қажеттің бәрін алады, сол арқылы репрессияны болдырмауға тырысады. Шынында да, ол корольдің бұйрығымен бастарын шабу керек протестандық уағыздаушылардың жасырын түрде шекарадан асырып жібереді, құдай ананың суретін қорлаған алты протестандыққа сөгіс береді; жазаланған шаруаларды аяп, олардан артық салық алмауға бұйрық береді.

Нидерландыға герцог Альба бастаған испан әскері басып кірген кезде, саяси жағдай туып, Эгмонтқа жауапты шешім шығаруға тура келді. Герцог Альба Эгмонт пен ханзада Оранскийдің алдына келіп, бағынуларын талап етеді. Ханзада тез арада провинцияға кетуге кеңес береді. Ал Эгмонт керісінше герцог Альбаның алдына баруды жөн деп есептейді. Ол соғысты болдырмау үшін кез-келген тәуекелге бару керек деп санайды. Оранский болса Альбаның Эгмонтпен екеуін өлтіріп, ұлт-азаттық қозғалысты басшысыз қалдыратындығына сенімді еді. Олар өлген жағдайда көтеріліс лап етіп басталып кеткенімен де, жеңіске жетудің ауылы алыс қалары күмәнсіз.

«Егер олай болмаса ше?» – деп ойлайды Эгмонт. – Егер олар өздерін құтқарып, өзгелерді өлімге апарса не болмақ?» Оранский адамдарды мыңдаған деп есептейді. Ал Эгмонт үшін ербір адам, оны ешқашан көрмесе де қымбат. «Егер бұл қате болса, қандай күнәні мойныңа алатыныңды түсін, – дейді ол Оранскийге. – Сен ең қатерлі соғысты шақырып отырсың... Саған қарсы қыздардың, балалардың, қала тұрғындарының өлігі өзен болып ағады. Егер кімнің бостандығы үшін қолыңа қару алғаныңды білмесең, олардың өліміне сен қорқынышпен қарайтын боласың. Ал егер сен жасырын: өзімнің қара басымның аман қалуы үшін алдым! – деп жауап берсең, сенің жан дүниең не болмақ?» Бірақ, Оранский испандықтардың ниеттерін жақсы түсінді. Оның қашуы саяси қажеттілік болды. Ал герцог Альбаға барған Эгмонт тұтқындалып өлтіріледі. Сонымен, Оранский жақсы саясаткер, Эгмонт – ештеңеге де жарамсыз болып шығады. Тарих Оранскийдің жаңылмағанын жақтап жазды. Онда Гётенің басты кейіпкері неге граф Эгмонт? Мұның – екі жақты мәні бар. Гётеге Оранскийдің төңкерісшілдігінен гөрі, Эгмонттың либерализмі жақын. Эгмонттың тұлғасын жасауда Гётенің тек саяси бітімгершілігін ғана емес, ең алдымен біз «Эгмонтта» Гётенің – гуманист екенін көреміз. Ол да Лессинг сияқты, халық бұқарасының зорлық-зомбылыққа қарсы тұруға қабілеттілігі, халықтың адамгершілік қасиеті қаншалықты өскеніне тәуелді екенін біледі. Эгмонт халық үшін қадір-қасиеттің, ар-намыстың, руханилықтың үлгісі болды. Егер Эгмонт болмаса, Оранский де керек болмас еді.

1775 жылы Гёте герцог Карл Август Саксен Веймарскийдің шақыруымен Веймарға көшіп келіп, көп кешікпей ол бірінші министр болды. Гёте өміріндегі бұл өзгеріс оның көзқарасындағы эволюциямен байланысты еді. Ол Веймарға келгеннен кейін бірнеше жыл бойы ешнәрсе жазбады. Тек Италия ғана оны қайта шығармашылыққа әкелді, ол онда «Эгмонтты» аяқтады, сонымен қатар, Веймарда уақыты болмаған көптеген шығармаларды дүниеге әкелді. Бұл туындылар құрылымы жағынан «Гёцтан» ғана емес, «Эгмонттан» да өзгеше болды.

Гётенің «Фауст» пьесасын оның шығармашылығының белгілі бір кезеңіне жатқызу қиын. Гёте «Фаустқа» бүкіл өмірін арнаған. «Дауыл мен шабуыл» кезеңінде-ақ «Фаусты» жазу туралы ой келіп, 1790 жылы бірінші бөлімнен үзінді жарияланған уақытпен екінші бөлімнің (1832) аралығында қырық екі жыл өткен. Гёте



трагедиясының басты кейіпкері – өмірде болған тұлға. Реформалау жылдарымен Шаруалар соғысы кезінде Германияның қалалары мен ауылдарында доктор Фауст деген атпен біреудің жүргені мәлім. Оны ғалым-дәрігер, табиғат зерттеуші немесе шебер көз бояушы болғандығын тап басып айту қиын. Дегенмен де, ол халық санасына үлкен әсер қалдырған, доктор Фауст аңыз кейіпкеріне айналып кетеді. Фауст туралы жазу көптеген ағартушылардың арманы болған, бірақ бұл оқиғадан көркемдік мазмұны терең шығарма жасау тек қана Гётенің қолынан келді.

Ол адам және әлемді тану, табиғаттың құпияларын ұғынып, одан өз орнын табуға ұмтылыс сияқты орасан күрделі аспектіні қабылдап, оны Ағартушылықтың негізгі идеясы етіп жеткізе білді. Фауст «бір адам бейнесіндегі бүкіл адамзаттың жиынтығы» (В.Г.Белинский), сондықтан да Фауст өміріндегі әрбір эпизод символды. Белинскийдің сөзімен айтқанда, «Фаустта» «Германияның өткен және қазіргі жүз жылдықтың басындағы философиялық қозғалысы айқындалған», сонымен қатар Гёте «неміс қоғамының сол заманғы өмірін толық бейнелеген».

Біз Фаустпен жұмыс бөлмесінде магиямен айналысып, «жаратылыспен байланыс түзуге» үміттеніп отырған сәтінен бастап танысамыз. Фауст өз ақылымен әлемнің құпияларын ұғу мүмкін емес деп түйіндейді. Енді ол үшін өмірдің маңызы жоқ, өзіне-өзі қол жұмсауға дейін барады. Пасхальдық қоңыраудың даусын естігенде, Фауст қолындағы у құйылған бокалды тастайды. Енді оған өмірде үміт, мән-мағына бар сияқты сезіледі. Фауст оны тұрмыстағы қуаныштан іздейді. Ол халық ішінде көпшіліктің сөйлеу мәнерін бойына сіңіріп, өмірге құштарлық сыйлайтын бақытты қайта басынан өткеруді көксейді. Осы кезде оған Мефистофель кезігеді де, оған өз өмірін ұсынады. Фауст шайтанмен келісім-шартқа отырады. Келісімнің шарты ерекше: егер Фауст өмірінің бір сәттілік қызығына құмартып, сонымен қанағаттанса Мефистофель Фауст жанына иелік етеді.

Мефистофель өз мақсатына қол жеткізу үшін Фаустқа шаттық сезімін береді. Грөтхенмен танысуға көмектеседі. Мефистофель ойлағандай емес, Фаусттың ішкі рухани әлемі терең Фауст бейкүнә, пәк қызға шын ғашық болғанымен, ол Грөтхенмен қалмайды. Өйткені, ол үлкен әлемнің кішкентай да бір бөлігін әлі танып, білген жоқ. Екінші бөлімде Фауст мемлекеттік қызметке араласып, соғысқа қатысады. Фауст барлық саладан өмірдің мәнін іздейді. Әрдайым бір нәрседен көңілі қалады. Тек трагедия соңында өмірдің мәні – өмір үшін күресте екенін түсініп, өмір мен еркіндік үшін күресін әр күн сайын қайта жаңартып отырады.

Гёте тек драматург қана емес, сонымен қатар тәжірибелі театр қайраткері. Ол 1791-1817 жылдар аралығында Германияның театр өнері тарихының бетінде өлеулі із қалдырған Веймардағы сарай театрына жетекшілік етті.

## ШИЛЛЕР (1759 – 1805)

Германияда Ағартушылық дәуірде драматургиялық қабілеті Гётемен деңгейлес Иоганн Кристофор Фридрих Шиллер болған. Оның ата-тегі (өкесі жағынан да, шешесі жағынан да) наубайшылар болды, бірақ өкесі шіркеу шаштаразынан “хирургиялық өнерді” оқып, жастық өмірін фельдшер ретінде әскери жорықтарда өткізеді. Көп кешікпей ол Вюртемберг герцогтығында әскери қызметке орналасып, капитан шеніне дейін көтеріледі.

Шиллер он үш жасқа толғанда ашылғанына көп бола қоймаған “Карл Академиясының” заң факультетіне өз еркінсіз түседі. Академия тәртібін түрме

казармасының тәртібіндей деп айтуға болатын еді. Тіпті мұндағы тәрбиеленушілердің ата-аналарымен кездесуі тек қана күзетшілердің қатысуымен рұқсат етілді. Заң факультетінде Шиллер табысқа жете алмады. Медициналық факультет ашылғаннан кейін сонда ауысып, бітіргеннен соң полкқа емші болып тағайындалады.

“Қарақшыларды” жазуды Шиллер Академияда оқып жүргенде бастады. Жазылып болған сахналарды ол түнгі уақыттарда жолдастарына сабақ ретінде оқып беретін. Олардың мінез-құлықтары пьесаның кейбір кейіпкерлеріне негіз болды. Шиллер 1781 жылы шекарамен көршілес герцогтық Мангеймге құпия түрде өтіп, сол жердің театрына пьесасын ұсынды. 1782 жылы қаңтарда болған премьеры Шиллердің салтанатты мерекесіне айналды. Бірақ Герцог оны рұқсатсыз кетіп қалғанымен қоса, жазушылық өнері үшін де жазалады. Шиллер дереу абақтыға қамалып, оған медициналық дүниелерден басқа шығармалар жазуға тыйым салынды.

Шиллердің абақтыда бастап жазған “Фиеско қастандығы” мен “Зұлымдық пен махаббаты” (бірінші нұсқада “Луиза Миллер”) Карл Евгенийдің қуғынына түспей тұрғанда-ақ қойылған болатын. 1784 жылдың 11 қаңтарында орташа табыспен “Фиеско қастандығы”, сол жылдың 15 сәуірінде “Зұлымдық пен махаббат” көрсетілді. Соңғы пьеса үлкен жетістікпен жүрді. Бұл Шиллер тағдырындағы күтпеген жағдай еді. Бірақ мұндай пьесаның қойылуынан театр директоры әлердей қорқып, Шиллер Мангеймнен кетуге мәжбүр болды.

Шиллердің ертеректе жазған пьесаларында “Дауыл мен шабуылдың рухы” өртүрлі көрінді. Барлығынан мықты “Қарақшыларға” көптеген оқиғалар желісі негізделген. Штюрмерлер тарихын суреттейтін “Фиеско қастандығының” қызу екпініне қарағанда, бұл жерде драматургтің парасатты сыни ақыл-ойды көрсетіп тұрғаны анық. “Зұлымдық пен махаббатта” құштарлық пафос қайта орын алғанмен, бұл құштарлық лессингтік шындық негізінде өріс алды. Мінездерді психологиялық тұрғыда өңдеп-жасау реалистіктің бастамасы болып табылады. Осы “Зұлымдық пен махаббаттан” Шиллердің ағартушылық реализмге қарай шығармашылық жолы басталады.

“Қарақшылардың” оқиғасы XVIII ғасыр әдебиеті мен драматургиясы үшін қарапайым болды. Ағайынды екі жігіттің қақтығысы Фильдингтің “Том Джонсынан”, Фаркердің “Егіздер–бақталастар”, Шериданның “Файбат мектебі” және басқа да көптеген шығармаларынан алынған. Әйткенмен Шиллерде екіжүзді арам, жақындарының өзіне деген ықыласын теріс пайдаланатын Франц Моор, ал екіншісі адал да албырт, оқиға барысында қуғынға ұшырау жағдайына тап болған Карл Моор деген ағайынды жігіттердің тарихы суреттеледі. Карл Францтың жала-өсеппен әке ықыласы мен мұрагерліктен айырылып, қарақшы болып кетеді. Ол өзінің тонаушылар тобымен халықты қанаушыларға қорқыныш алып келді. Олар үнемі байлардан жиналған түсімді кедейлерге үлестіріп жүреді.

Мейірімді қарақшы туралы халық аңызы бұл жерде барлық заңды аяққа таптаған еркін тұлғаның штюрмерлік идеалымен байланысқан. Тартыстың осындай түрін үй-ішілік ортаға ауыстыруды кездеп, Шиллер ағартушылық дәуірден Шекспирге қайта оралады. Күрделі және ауқымды мағынаға ие болған екі жігіттің тартысы “Король Лирді” еске түсіреді. Әйткенмен де Шиллер нақты әлеуметтік ой қозғайды. Бұл пьесадағы зұлым Франц Моор “Король Лирдегі” Эгмонт Глостер тәрізді ашкөз атаққұмар емес. Ол – феодалдық қанаушылардың өкілі. Адамдық көзқараспен қарағанда Франц Моор – зұлым, әрі қылмыскер. Бірақ феодалдық қоғам көзқарасында ол – өз құқығын жүзеге асырып жүрген адам. Демек, қылмыс жайлаған қоғамының заңдарын жоймай тұрып, адамдық қасиетке баға беруге болмайды. Өзге заң күшімен бекітілген соғысқа үндеу – “Қарақшылар” пьесасының

негізгі пафосы. Пьесалар басылған екінші кітаптың алғашқы бетінде Шиллердің "Жендеттерге!" деген жауынгерлік ұранды жазуы бекер емес.

Төңкеріс тақырыбы Шиллерді үнемі тартып отырды. Сол тақырыпқа арналған "Вильгель Телльмен" (1804) оның барлық шығармашылығы байланысты болды. Алайда, "Қарақшылар" төңкеріс туралы ойды көрсетіп қана қоймай, сол төңкерістік әрекетке ерекше рух берді. Бұл пьесаның тақырыбы төңкерістік театр жарқағазына (афиша) сән мен әдемілік беретін болған 1789-1793 жылдардағы төңкеріс кезінде Шиллерді француз көрермендері осы "Қарақшылар" (қайта өңделген нұсқасы) арқылы таныды. Конвент қаулысымен Шиллерге 1792 жылдың 26 тамызында "Француз Республикасының Құрметті азаматы" атағы берілді. Бұл қаулы "өзінің жаратылысымен, батылдығымен халық азаттығына күш салған, сондықтан ол Францияға жат емес" деген мәтінде жазылды. "Қарақшылар" Шиллердің басқа да шығармалары тәрізді бұрынға КСРО -да төңкеріс уақытының алдында, Ұлы Қазан төңкерісі және азаматтық соғыс жылдарында үлкен табыспен жүрді.

Әйтсе де Шиллер Карл Моормен соңына дейін бірге болмайды. Драматург оны айыптап, әділ соттың төрелігіне жүгінуге мәжбүр етеді. Қарақшы бола жүріп (мейірімді болса да) Карл өз дәуірінің заңына бағынуға көнген еді. Соңынан бақылайтын қанаушы топтың, яғни, тонаушылар, ашкөздер мен жәбірлеушілердің алдында оның өзіндік міндеті тұрды. Оларды Карл Моорды рухтандырған идеалды ниетпен басқару мүмкін емес. Барлық талап-тілекті әділдік басқаратынын ескерсек, Карл Моор сияқты адамдардың қылмысқа еріксіз тартылғандығына көз жеткіземіз.

"Фиеско қастандығын" жазу барысында тарихи драма жанрынан тәжірибе жинақтаған Шиллер "Зұлымдық пен махаббат" трагедиясын жазады. Пьеса оқиғасы бүгінгі күнде өтіп жатады, кейіпкерлері – белгілі бір әлеуметтік ортадан өсіп шыққандар.

Бұл трагедияның саяси мазмұны орасан зор. Бұл жерде феодалдық қысым нақты түрде көрсетілген. Жоғары лауазымдылар қылмыс арқылы, яғни адамды ұстап алып, өздерінің мүддесі үшін шайқасуға әскер қатарына жіберу арқылы жетістікке жетіп отырады. Ол уақытта тыныш өмір үшін нақты заңдар болмады. Деспотизм мен жендеттік ұғымы әдетке айналды. Адамдық қасиет жойылып, мүлдем құлдырап кетті.

"Махаббат пен зұлымдық" Лессингтің "Эмилия Галотти" пьесасы желісімен жазылған тәрізді. Пьеса адамның жеке тағдырына деспоттық биліктің килігуі, жеке тұлғаның құқығына жасалған қастандық туралы. Басты қаһарман Луиза Миллер бейнесі лессингтік Эмилия Галоттиді еске түсіреді. Десек те, осы бір орасан шығармашылық қадамның өзі Германияға ағартушылық реализм алып келді. Лессингтің жауыздармен күресетін трагедиясында оның басқа шығармаларына қарағанда өмірге деген сенім аз болды. "Зұлымдық пен махаббат" Шиллердің "Мария Стюартқа" дейін жазылған пьесаларының ішіндегі әлеуметтік және психологиялық тұрғыдан алғанда шыншылдық пен әділдікке құрылған.

Шиллер өз трагедияларында немістердегі мәселелерді жалпыеуропалық жағдайда көрсетті. Фердинандтың еуропалық және немістік екі жағдайы бұл образдың ішкі тартысын айқындайды. Фердинанд трагедиясы – бір жағынан алып қарағанда оның негізгі өкіл екенін кеш түсінген барлық штымерлердің трагедиясы.

Осы екіжақтылық пен неміс адамдарының дүниетаным мәселесі Шиллердің келесі "Дон Карлос" пьесасында айтылады. Бұл "Зұлымдық пен махаббаттан" кейін бір жылдан соң 1783 жылы басталып, кейін өзгерістер енгізілді. "Дон Карлос" шындықты жоғары деңгейде суреттейтін шығарма ретінде қабылданды. Аталмыш пьеса Шиллер көшіп барған Веймарда 1787 жылы аяқталды. Оның қалған өмірі

осы қалада өтті. Ол поэзиямен, прозамен айналысқан тәжірибесімен және табанды түрде тарихпен шұғылданған төрт жылдан кейін драматургияға қайтадан оралды. Ұлы Француз төңкерісі туралы хабар бұл қалаға да жетеді. Шиллерді “Француз Республикасының Құрметті азаматы” атағын берген мақтау қағазы 1798 жылы ғана талсырылды. Бірақ бұл кезде Шиллер француз төңкерісіне қарсы шықты. Оны террорлық әрекет деп түсінді.

Соған қарамастан Шиллер шығармашылығында бұл төңкеріс айқын суреттелді. Төңкеріс оның ойшыл-суреткер ретінде танылуына мүмкіндік берді. Оның шығармаларынан романтикалық қаһармандар маңызды орын алды. Шиллер халық жеке тұлғадан тұрады, әрбір адам асқан қызу екпінмен шынайы сезімге ие бола алады деп сенді. Осындай мәселелер Валленштейндегі Отыз жылдық соғыстың қолбасшысы туралы трилогияда: “Валленштейн лагері” (1798), “Пикколomini” және “Валленштейн өлімі” (1801) мен “Вильгельм Телльде” (1804) көтерілді.

Шиллердің ағартушы-реалист ретіндегі үлкен жетістігі – “Мария Стюарт” трагедиясы (1800). Мұнда неміс драмасының жаңа ғасыр алдындағы керемет табысы байқалады. Шиллер “Мария Стюартты” аналитикалық (талдау) драма деп атады. Автор оқиғаның барлық желісін көрсетпейді, тек олардың нәтижесіне талдау жасайды. Пьеса оқиғаның шексіз шарықтау шегін бейнелейді. Мұндай шығарманың үлгісі “Эдип патша” деп шешті драматург. Ол бірақ Софокл трагедиясының сыртқы формасын дәлме-дәл беруді көздемеді, антикамен әуестену оған психологиялық трагедияның жаңа түрін жасауға көмектесті.

## Сахналық өнер

Гёте мен Шиллер неміс театрын бұрынғы қалпынан біршама өзгеріске ұшыратты. Неміс театры Каролина Нейбер кезеңінен Гёте мен Шиллерге дейін дейін ұзақ жылдар даму үстінде болды.

Өзінің туыны Каролина Нейберге борыштар Лейпцигтік мектеп Германияда сахналық өнердің пайда болуына өз серпінін берді. Ғасыр ортасындағы неміс актерлерінің біразының шығармашылық жолы Нейбермен байланысты болды. Классцистік шынығу оларға септігін тигізді. Жүйе, шеберлік, рөлге баса назар аудару Лейпцигтен шыққан актерлерге тән қасиет болатын. Алайда мұндай классицизм уақыт өте келе оларды қызықтыруын тоқтатты. Бұлардың барлығы реализмге біршама жақындай түскен еді.

Нейбер антрепризасының соңына қарай Иоганн Фридрих Шенеман басқарған атақты труппа дүниеге келді. Ол өзінің қарсыласы Нейбердің заңдылықтарын ұстанды, бірақ оның труппасында актерлік ойын сипаты өзгеріс үстінде болды. Актерлер көбінесе қарапайымдылық пен шынайылыққа бас ұрды, ал репертуар ағартушылық реализм шығармаларымен толықтырылды. Мұндай өзгерістерді көрермен жылы қабылдады, зал әрқашан толып отырды. Шенеман актерлердің ақша табуына кедергі жасамады. Ол актерлерді өте сәтті тапқан болатын. Бәлкім, бұл сәттілік ол үшін әділ болмаған болар (Шенеман өзінің сараңдылығымен ерекшеленетін), алайда ең мықты деген актерлер ұзақ уақыт болмаса да Шенеманға жұмыс істеген еді.

Солардың ең атақтысы **Конрад Экгоф (1720-1778)** труппада он жеті жыл қызмет атқарды. Мұны түсіндіру қиын емес: ол труппаны басқару ісімен айналысты, сонымен қатар адами жағынан кірпияз емес еді. Ол етік жасау арқылы күн көріп жүрген қала қарауылының баласы, актер болғанға дейін кеңсе хатшысы болып



қызмет атқарған. Театрға ол бұған дейін өмірлікпен айналысқан Софи Шрёдермен келді. Бірақ бір жылдан соң Шрёдер театрдан кетіп қалады. Ал Эгоф сонда қалып, тез арада труппада үлкен актер ретінде аты шығады. Эгофтың сыртқы келбеті онша тартымды болған жоқ. Ол жетістіктерге өз ақылымен, өнерімен және еңбексүйгіштігімен қол жеткізді.

Эгоф Лессингтің жақын досы әрі пікірін бөлісушісі еді. Ол тек рөлді жасап қана қоймай, оның қалай жасалғанын түсіндіре алатын. Актер 1753 жылы театрда «Театр өнері академиясын» құрды. Мұнда репертуар талқыланып, актерлік шеберлік сабақтары өтетін, этикалық сұрақтар шешілетін семинарлар өткізілетін. Өкінішке орай, он үш ай өмір сүріп академия құлады. Соған қарамастан Германияда осындай дүниелердің игі бастамасы болып, одан әрі өз жалғасын тапты. Содан бері Эгофты неміс актерлік өнерінің әкесі деп атайды. Эгоф өте жан-жақты актер болатын. Ол трагедиялық және комедиялық рөлдерді бірдей жақсы ойнайтын, ол әр кейпкерге терең үңіліп мінез ерекшелігін қарапайымдылықпен шебер ойнап шығатын.

Эгоф сезімтал актер болды ма? Олай емес. Дәлірек айтқанда оның сезімі рационалистік бағыттағы актер тәріздес өз-өзін қойған жағдайлардан туындады. Лессингтің «Гамбургсі драматургиясында» мұндай актерлік сезім жайында айтқан пікірлері, әлбетте, Эгофқа байланысты еді.

Лессинг пен Эгофты тағдыр 1767 жылы Гамбургте жүздестірген болатын. Бұл Эгофтың Шенеманнан кеткеніне он жыл болған шақ еді. Ол жылдары Эгоф қызмет атқарған театр ұжымдарының ішіндегі ең ірісі оның Шенеман труппасынан шыққан жақын досы **Конрад Аккерманның (1710-1771)** жеке труппасы болатын. Орыс армиясының бұрынғы солдаты, кейіннен көрермендерді әдемілікпен, батырлық кескін-келбетімен, ашық даусымен таңқалдырған актер еді. Ол тіпті театр кәсіпкері ретінде де танымал болатын. 1747 жылы ол өз труппасымен Ресейге барып, онда бес жыл тұрақтайды. Кейін бүкіл Германияны шарлап, 1764 жылы Гамбургке келіп тоқтайды. Онда Аккерман жаңа театр ғимаратын салып, кеңінен жұмыс жасап, ақыр соңында сазға отырады.

Сол кездері театр қайраткерлері мен актерлер Гамбургте Ұлттық театр ашуды ұйғарады. Оларда ғимарат та, құрамында Эгоф бар керемет труппа да болды, тек қаржы болмаған еді. Ақша табуға жазушы Иоганн Фридрих Левен бел буады. Ол Гамбургтік он екі көпесті театрды жәрдем ақшамен қамтамасыз етуге қол жеткізеді. Алайда театр табыстан гөрі шығын көп әкелгендіктен көпестер жәрдем ақша төлеуден бас тартады. Бір жылдан аса уақытта әрі бай, әрі тәуелсіз Гамбургтің өзінде екі театрлық ұжым өз жұмысын тоқтатады.

Неміс театрының тарихындағы жаңа кезең атақты актер әрі режиссер **Фридрих Людовик Шрёдердің (1744-1816)** есімімен тығыз байланысты. Ол сол баяғы 1740 жылы Эгофпен Шенеман труппасына келіп, бір жылдан соң онан кетіп қалған Софи Шрёдердің баласы болатын. Жылдар өте келе бұл актриса тағдырында біршама өзгерістер болған. Ол Аккерманға тұрмысқа шығып, онымен Ресейде болады, кейіннен олар Кёнигсбергте тұрақтауды ойластырып, ыңғайы келмегендіктен Гамбургке көшеді.

Бұл уақытта кішкентай Фридрих жергілікті пансионда оқитын. Кейін оны осы жерде тастап кетеді. Оқуы үшін ақша төленбегендіктен ол тез арада далада қалады. Содан соң Фридрих етікшінің оқушысы болады, кейіннен оны тәрбиелеуге ағылшын эквилибрисі (цирк актері) Стюарттың жұбайы ат салысады. Стюарттар кішкентай баланы өздеріне қалдырып, ағылшын тілін үйретеді. Оның үстіне олар Фридрихтан керемет акробат жасап шығарады.

Бұл өнер оған 1759 жылы өз отбасын бүкіл Германияны шарлап іздеген кезінде септігін тигізді. Акробатика мен эквилибристика арқасында күн көріп, ұзақ уақыт

дүние шарлаған он бес жасар бала өз отбасын Швейцариядан іздеп тауып, актер болады.

Драмалық рөлдер Шрёдерді аса қызықтырмайтын. Ол тез арада пантомима актері, комиктік би шебері ретінде танылды. **Жан Жорж Новер (1727-1810)** атақты француз балетмейстері, хореография өнерінің реформаторы әрі теоретигі балетімен танысу өзін қоюшы ретінде бағын сынап көруге итермелейді. Оған драмалық рөлдерде ойнауға тура келді, әсіресе комедиялық және фарстық рөлдерді сәтті шығарды. Алайда Шрёдер бұл рөлдерден ұялатын. Сонда да оған актер болуға тура келді. 1771 жылы Аккерман дүниеден өтеді. Жиырма жеті жасар Шрёдер Гамбург театрының директоры болып, 1780 жылға дейін басқарды. Бұл Шрёдердің «бірінші гамбургтік антрепризасының» уақыты. оның дарынының жан-жақты толық ашылған шағы еді.

Оған қоса сол уақыттың жағдайы да септігін тигізген еді. Ол кездері Лессинг тірі болатын, Геттөмен қатар «Дауыл мен шабуыл» драматургтері жаза бастаған. Дәл осы штюрмерлер Шрёдердің назарын Шекспирге аудартты. Кейін ол Шекспирді неміс сахнасында бекіткен болатын. Бұл Шрёдердің еңбегі сіңген туындыларының бірі болды. Ол өз театрында «Гамлетті» қойды (Гамлет рөлінде И.Брокман). Спектакль аса ірі табысқа ие болып, көрермендерді Шекспирдің келесі «Отелло», «Макбет», «III Ричард», «Король Лир», «IV Генрих» т.б. Шығармаларына деген қызығушылығын арттыра түсті.

Шынығына келгенде, Шрёдер өз заманынан аса алмады: ол Шекспирді артық трагизм мен сайқымазақтар сахнасынан тазартылған өзіндік жеке прозалық өңдеумен қойды. Мұндай трагедия мен комедияның араласуы XVIII ғасырда мүмкін емес болып көрінетін, бұған тіпті Дидроның өзі қарсы шыққан болатын. Шрёдердің театрды басқарған қалған екі кезеңі («екінші гамбургтік антреприза» (1785-1797) және «үшінші гамбургтік антреприза» (1811-1812) неміс театры үшін үлкен әсер қалдырмады.

Актер ретінде де, режиссер ретінде де Шрёдер өз ғасырын нақты көрсете алды. Лессинг теория жүзінде неміс өнері рухы жағынан француздарға қарағанда ағылшын өнеріне жақын екендігін дәлелдеу үстінде еді. Шрёдер өз шығармашылығы арқылы мұны көрсете білді. Ол трагедиялық рөлдерді ағылшын актері Маклин тәрізді гротескілі комедиялық ойын мәнерін үйренгеннен кейін ғана сомдай бастады. Бұл Шрёдердің ағылшын өнеріне жақындай түсуіне себепкер болды. Сонымен қатар Шрёдердің репертуары, әсіресе шекспирлік шығармалар да септігін тигізген еді. Ол өз рөлдерін қолы қалт ете қалса шекспирлейтін. Тіпті, замандастары оның Шиллерлік II Филипп шекспирлік образ тәріздес деген екен.

Шрёдер өнерінің негізі Гаррик тәрізді ағартушылық реализмге жақын болатын. Ол өз ойынынан «сезім мен сана үйлесімділігін» іздеді және де Шрёдер өз темпераментін бақылауға шебер еді. Ал оның темпераменті тасқындап жататын. Шрёдердің «Король Лирдегі» Гонерильямен бірге болатын сахнасын оның замандасы былай суреттейді: «Мұның әсерлілігі соншалық, тіпті веналық Бургтеатрдың Гонерилья рөлін сомдаушы актриса өз ұрпағының болашағы үшін қорқып, Шрёдермен ойнаудан бас тартады».

Шрёдер рөлдің жеке даралықта болуын бірінші мақсат етіп қоятын. Ол «Мен әр рөлге тиесілі нәрсені асырып та емес, жеткізбей де емес, тура бергім келеді. Сондықтан олардың әрқайсысы бір-біріне ұқсамайтын өзіндік ерекшеліктерге ие болады» дейтін.

Актер әрқашан адамның тағдыры мен сезімін қайталанбас тұстарын көрсететін. Оның мақсатының қиындығы сол ол қарапайым тұрмыс оқиғаларынан қашты.

классицистік мәнерден бас тартты. Актердің қаһармандары күйкі тірліктен жоғары, алып күш иелері. Ол шынайы да бірбеткей емес, көзге түсетін қағылез қасиетке ие еді. Сондықтан да оны «табиғаттың ұлы сәнімі» деп атайтын.

Шрёдер сыртқы бітімі жағынан сол заманғы ұлы актерлермен салыстырғанда қатты келісті болмады. Дауысы да зор емес, тенорлық, бет әлпеті комедиялық рөлдерге көбірек келді, ұзын бойлы әрі арық, көздері кішкентайлау болатын. Бірақ сахнаға шыққанда оның дауысы зор, көзқарасы көз жауын алатын. Ерекше құрылған әмбебап техникасы оны жеткізі келген дәрежеге дейін көтерді.

Шрёдердің шығармашылығы арқылы Германияның сахналық ағартушылық реализмі өзінің шырқау шыңына дейін көтерілді. Экгоф енді «ұлы театр ораторынан» асып түспейтін ұлы актер ретінде ғана көрінді. Шрёдерді тек оның «неміс Шрёдері» болғандықтан «неміс Гарриги» атамады. Тіпті оған бөтен атақты алу да қажет болмады.

Алайда Шрёдер өнері тек белгілі бір уақыт аралығында ғана сұранысқа ие болды. 90-шы жылдары оның атағы құлдырай түсті, ал 1811-1812 жылдары сахнаға қайта оралуға деген талпынысы ол үшін екіншпен аяқталды.

1780 жылы Германияда классицизм өз күшіне ене бастаған еді. Кейінгі ағартушылық классицизм өз сөзін сахнаға да шығарған болатын. Гёте 1791 жылы өрттен кейін қайта қалпына келтірілген Веймардағы театрға жетекші болып келіп, оны 1817 жылға дейін басқарды. Бұл театр Германиядағы кейінгі классицизмнің шаңырағы болды.

Веймарлық театр неміс өнерінің дамуына көп үлесін қосты. Германияның бірнеше қаласы керемет актерлерімен мақтана алса да, олардың ешқайсысында да мұндай ансамбль жоқ еді. Бұл театр өзінің бірлігімен көзге түсетін. Гёте актерлерінің құлағына құйып жүрген ұстанымында артқа шегінушіліктің болмауын қадағалады. Бұл принциптерді либеральды тәсілдерге негізделді деп айтуға болмайды. Гётенің актерлік мамандық туралы пікірі өте жоғары болды. Афишадағы актер фамилиясының алдына «мырза» немесе «мадам» деп жазуды қажет деп таппады. Оның ойынша мырзалар көп, ал суреткерлер аз. Бірақ сол суреткерлер репетиция кезінде Гётенің алдында нағыз азарты бастан кешірді. Тіпті спектакль жүріп жатқан кезде олар дұрыс ойнамай қалса, Гёте көрермендердің көзінше оларға ескерту жасай берді. Соған қарамастан Гётенің суреткерлік принциптері көптеген жетістіктер әкелді. Ол француз классицизміне көзсіз еліктеген жоқ. Оның классицизмі шын мәнісіндегі ағартушылық реализм болды. Гёте өз уақыты театрының озық тәжірибесінен көш ілгері кетті. Ол антикалық дүниелерді қоюға мән берді. Грек трагедияларын қойған кезде актерлерге грек мүсіндерінің позасын үйренуді талап етті. Ал «Валленштейнді» қойған кезде Отыз жылдық соғыс уақытындағы ауыр жағдайды нанымды беруге күшін салды. Ол ампуаны мойындамады. Актерлерге кез-келген рольді беріп, әртүрлі кейіпкерлерді сомдаған кезде олардың жаңа ізденістерге баруын талап етті.

Бұл театрдың репертуары кілең классицистік шығармалардан тұрған жоқ. Мұнда Август Шлегелдің классикалық аудармасымен Шекспирдің «Гамлеті», Шиллердің «Мессиндік қалыңдық» және Валленштейн трилогиясы мен «Мария Стюарт», сонымен қоса Еврипид пен Кальдерон, Вольтер мен Гоцци шығармалары қойылды. Репертуар жан-жақты болды. Поэтикалық драмаға айрықша көңіл бөлінді. Веймарскі театрының актерлері бүкіл Германияда өлеңдерді жақсы оқи алды. Театр сол уақыттың рухына сай болды.

## VI БӨЛІМ

# XIX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ ЖАРТЫСЫ МЕН ОРТАСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЛАРЫ

## I тарау ФРАНЦУЗ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XIX ғасырда қоғамдық өмір мен мәдениеттің барлық салалары өркендеп, биік шыңға көтерілді. Өмірге болашақта дүниежүзілік аренада классик атанатын суретшілер келді. «Франция 1789 жылдан бастап бүкіл Еуропаның тарихында үлкен роль атқарды», – деп Энгельс бекер айтпаған.

XIX ғасырдың әлемдік театр мәдениетінде Франция жетекші орындардың бірін иеленді. Қоғамдық-саяси өмірдің қарқынды оқиғалары француз өнерінің гүлденуіне әсерін тигізді. XIX ғасырдың бірінші жартысындағы француз театры романтизм бағытында дамыды. Басқа елдерге қарағанда Францияда дәстүрі берік сақталған классицизмге қарсы күрес бүкіл романтиктердің басын жұмылдырды. Театрды романтикаландыру үшін күрестің көбі саяси мағынаға ие болды. Бұл процесс тек 1830 жылғы төңкерістен кейін Франция театрларының сахнасында берік орын алған романтиктердің толық жеңісімен аяқталды. 1820 жылдардан бастап театр өнерінің жаңаруын тілеген романтиктермен қатар сыни реализмнің бірінші шеберлері Стендаль мен Мери́ме көрінді. XIX ғасырдың ортасында Бальзактың реализмі өз шегіне жетеді. 1820-1830 жылдардағы Франция театр өнерінің ерекшелігі – В.Гюго, А.Дюма-әкесі, А. де Виньидің романтикалық драмаларының театр тәжірибесімен байланысы артты. Ал реалистік драматургия (Мери́ме, Бальзак) керісінше, театр сахнасын көре алмады немесе түбегейлі өзгертілген түрде қойылып отырды.

XIX ғасырдың бірінші жартысында Францияда театрлар саны күрт өсе түсті. Осы кезеңде баспасөзді сатып алатын, клакиларды (клаки – көрермен залында қойылымға табыс әкелу үшін қол шапалақтап, немесе керісінше құлату үшін ысқырып, шірік көкіністі лақтырып отыратын, ақшаға сатып алынған адамдар) шығарған коммерциялық театрдың жаңа түрі қалыптасты.

1848 жылдан кейін француз театрында үлкен өзгерістер басталды. Бұл жылдары француз театры идеялық драмаутригиядан бас тартып, үлкен әдебиеттен алшақтады. Коммерциялық театрлардың репертуары бір жағынан ойын-сауық жанрларымен, екінші жағынан «жақсы жасалған пьесалармен» (Ожье, Сарду, Дюма-баласы) толықты. Әрине, бұл актерлік өнерге де әсерін тигізді. Тек француз сахнасының шеберлерінің кейбіреулері ғана француз театрының дәстүрін сақтап қалуға тырысты.



## Француз буржуазиялық төңкеріс театры

1789 – 1794 жылдар театр тарихында барлық саясаттық төңкерістердің өзекті айнасы болған ауыр кезең. Француз төңкерісі бірінші күндерден бастап театрды үгіттік, халыққа идеялық және эмоционалды әсер ету мақсатымен қуатты құрал ретінде пайдаланды. Театр саясаттың өткір қаруына айналды. Осы уақытта театрдың бағыты мен ролін төңкерістің негізгі екі кезеңімен қарастыруға болады.

Бірінші кезең – 1783-1792 жылдарды қамтиды. Бұл кезде өкімет басында төңкерістің өршіп кетуінен сескенетін француз буржуазиясының ірі өкілдерінің мүддесін қорғаған жирондистер тұрды. Олардың ойларынша, мемлекетті басқарудың ең тиімді тәсілі – конституциялық монархия болды және осы ойларын жүзеге асыру мақсатында тыным таппай жұмыс істеді. Төңкерістің екінші кезеңі – 1792-1794 жылдар. Бұл кезеңде мемлекет басында якобиндіктер тұрды. Якобиндіктер Францияның төңкерістік қарқындағы ұсақ буржуазиямен және бұқара халықпен тығыз байланыста болып монархияны құлатуды, корольді дарға асып және Францияда республика құруды талап етті.

Театрға деген төңкерістің көзқарасы үкіметтің театр аумағындағы заң шығаратын бірінші актісінде айқын айтылған болатын. 1791 жылы құрылтай жиналысының бірінші мақаласында ескі театрлық жүйенің негізін мүлдем өзгертетін декрет қабылданды, онда: француз театрлары ендігі жерде бай немесе кедейлерге арналған театрлар деп бөлінбейтін болсын делінген. Барлық театрлардың құқықтары теңестірілді, субсидиялар мен монополиялар жойылды, жеке ынта бостандығы жарияланды, яғни театр ашқысы келген әрбір адамның мақсатын жүзеге асыра алатын құқы болды. Ашылған театрларда қойылатын пьесаларға да шектеулік қойылмады, яғни, әр жанрдағы, талғамға байланысты пьесалар қойылды. Екіншіше орай, театр репертуары тек театрды басқарып отырған адамның жеке талғамына байланысты болды. Бірақ, осы заңға сай бір жылдың ішінде тек Париждің өзінде он сегіз жаңа театр ашылды.

Декреттің келесі бөлімі авторлық құқыққа арналды. Театрлар қалаған пьесаны қоюына мүмкіндіктері болды, бірақ тек авторлардың келісімі арқылы ғана. Театрлар үстінен басшылық қала өкіметі – муниципалитетке берілді. Француз театрының негізгі бағыты XVIII ғасырдағы ағартушылық классицизммен байланысты төңкерістік классицизм болды. Антикалық өмірге деген қызығушылықтың асқаны соншалық, ол төңкерістің барлық түрлерінен көрініс тапты. Бұқара халық бойында отанға деген сүйіспеншілікті оята алған ежелгі дәуірдің өнері – төңкерістің өзіндік құралына айналды.

Төңкерістік классицизмнің асқар шыңында **Мари-Жозеф Шенье (1764 – 1811)** тұрды. Оның «IX, Карл немесе корольдерге сабақ» атты трагедиясы театр тарихында маңызды орын алды. Пьесаның публицистикалық күшін Дантон «Егер «Фигаро» дворяндықты өлтірсе, онда «IX Карл» корольдік билікті елтіреді» – деп дәл анықтап берді. Шенье трагедиясы — корольдік өкіметке көрсетілген айыптау актісі болды. Король көрермен алдына кісі өлтіруші және жауыз ретінде көрсетілді.

Тарихшылардың айтуынша, халықтың бойындағы ыза-кегінің оянғаны соншалық, олар пьеса аяқталысымен король мен оның нөкерлерін сол мезетте өлтіріп кететіндей сұстанатын.

Замандас пьесалармен қатар сол кезеңнің саяси талаптарымен өзгертілген Корнель, Расин, Мольердің де классикалық пьесалары жүрді. Пьесалардан феодалдық-ақсүйектік атақтардың қолдануы алып тасталынды. «месье» және «мадам» орнына «азамат» және «азаматша» деген сөздер қолданылды. Корнельдің

«Горацин» драмасы соңғы актiсiз жүрдi, сйткенi онда монархия дәрiптелдi. Вольтердiң «Цезарь өлiмi» пьесасы ендi Брутқа деген сүйiспеншiлiк салтанат құрған Бостандық мүсiнiне сыйластықпен бiттi. Комедия да осындай өзгерiстерге тап болды. Ендi «Тартюфта» төңкерiстiк үкiмет Тартюфты ұстай отырып «Жаман адам нағыз патриоттардың өмiрiмен ойнай алмайды. Артымнан жүрiңiз!» – деп аяқталды. Мольердiң «Жорж Данден», «Дон Жуан», «Ерiксiзден үйлену», «Скапеннiң айласы» т.б. пьесаларын қоюға тиым салынды. Мұндай тиымдар сол кездегi төңкерiстiк баспасөзде жазылғандай: «Бiз кавалерлер мен маркиздердiң ақсүйектiк киiмiнде сахнада өз қызметкерлерiн сабауын қаламаймыз. Қызметкерлер де, қожайындар да ендi жоқ», – деп түсiндiрдi. Осы жылдары, Францияда пайда болған **мелодрама жанры** үлкен прогресшiл роль атқарды. Әсiресе, **Монвельдiң** «Монастырь құрбаны» мелодрамасы үлкен сүйiспеншiлiкке бөлeндi. Оның финалы көрермендердiң дуылдата қол шапалақтаулармен аяқталды. Ұлттық гардия отряды қомағай, жауыз сопылармен қамауға алынған монастырь зынданынан ғашықтарды босатып алады. Көрермен залындағы қызуқандылық пен әсерлiлiктiң күштiлiгi соншалық, театр әкiмшiлiгi тiптi пьесаның әр қойылымы сайын ошжалардың бiреуiнде «талып қалу мен айқайды басуға барлық керек-жарағы бар дәрiгер көзекте отыр» деп арнайы түрде хабарлайтын болды.

«Монастырь құрбандарынан» басқа **Ламартельердiң** «Роббер қарақшылардың атаманы» мелодрамасы үлкен табыспен жүрдi. Бұл Шиллер драмасының қайта өңделген түрiедi. Спектакльдiң үлкен табыспен өтуi Ламартельердiң — «Қорқынышты трибунал немесе Роббер қарақшының жалғасы» деп аталатын пьесасын жазуына түрткi болды. Әсiресе яkobиндiктер өктемдiк құрған жылдары саяси тенденцияларды, төңкерiс идеяларын үгiттейтiн кiшкене үгiт-насихаттық пьесалар кең етек жайды. Осындай үлгiде жазылған ең әйгiлi пьесалардың бiрi – дәстүрлi ұлттық баспап тығыз байланысты **Пьер-Сильвен Марешальдiң** «Корольдердiң үстiне жасалған қорқынышты сот» (1793) атты саяси фарсы болды. Ол өзiнше театрлық агитплатат едi, бұнда төңкерiстi мерекелеу пафосы өткiр сатирамен және жарқын әзiл-оспақпен органикалық түрде байланысты. Оқиға ешкiм бiлмейтiн мұхиттағы жоғалған аралда өтедi. Онда жер аударылған «ескi режимнiң құрбаны» француз отыр. Осы аралға Еуропаның барлық ұлттарының санкилоттары жиналады. Олар да халқымен құдалаған өздерiнiң монархтарын алып келген Саяси, патетикалық сөздерiмен санкилоттер төңкерiстi мадақтап, деспотизм мен монархияны жамандап, Франция ең бiрiншi болып монархияны құлатты деп мақтанды.

Монархтар арасындағы үкiмет, билiк үшiн дауласқанын көрсету арқылы комедиялық элемент енгiзiлген. Пьеса финалында вулканның тасуынан монархтардың өлуi – халық наразылығының тұспалы ретiнде алынған.

Төңкерiс кезiнде халық театры, бұқаралық мейрамдарды iске асыру туралы ой туады. 1793 жылы төңкерiстiң ең iрi суретшiсi Луи Давидтiң ұсынысымен Марсово даласында «төңкерiстiң ең негiзп оқиғаларын» пантомима арқылы көрсететiн үлкен театр салуды шешкен болатын. Келiсiм алаңы да бұқаралық ойын-сауық көрсетуге арналсын деген шешiм қабылданады. Төңкерiс мейрамдарына – бұқаралық әрекеттер, салтанатты шерулер, жүз мың азаматтар мен әскерлер төңкерiстi мадақтайтын кантата, ораториялар, әнұрандарды орындайтын оркестр мен хорлар қатысты Ақыл-ой салтанаты, Республика, Бостандық мейрамдары, Бастилияның тәуелсiздiгiнiң мерекесi (14 шiлде 1790 жыл) өзiнiң салтанаттығымен, халықтығымен ерекшеленуiмен қатар үгiттiк-насихаттық роль ойнады. Сонымен қатар, театрлардың бәрi бiрiнен соң бiрi патриоттық рухты, ұлттық сана-сезiмдi оятатын пьесаларды қоюға мiндеттi болатын «Халық театрын» ашу көзделдi.

XVIII ғасырдағы ағартушы көсемдерінің Халық театрын құру туралы идеясы алғаш рет төңкеріс күндерінде іске асырылып, XX ғасырға дейінгі Француз театрының көптеген алдыңғы қайраткерлерін рухтандырды.

Демократиялық театр ұйымдастыруда мемлекет тарапынан көптеген шаралар жүзеге аса бастады. Соның бірі театрларда спектакльдердің тегін көрсетілуі. Әдетте осындай ұсыныстар маңызды саяси оқиғалармен орайлас болды. Дәл осылай XVI Людовик дарға асылғаннан кейін «тиран елімі» туралы қуаныштың салтанатымен халық атынан және халық үшін тегін» деген жаңғырықпен спектакль көрсетілді.

1791 жылғы декреттен кейін Парижде театрлардың саны көбейеді, бірақ «Ұлт театры» деп аталған «Комеди Франсез» негізгі театр болып қалды. Төңкеріс жылдарында ішінде саяси бірлік болмағанымен бұл театрдың күйі қиындады. Труппаның басым бөлігі төңкерісті қабылдамады, ал театрдың жас актерлері төңкерісті айрықша қуана қарсы алып оған қызмет етуді қалады. Бұл күрес әсіресе **Шеньенің** «IX Карл» трагедиясымен өткірлене түсті. Театрдың консервативті фракциясы пьесаны сахнаға шығаруға өз наразылығын білдірсе де, ұлттық жиналыстың арнайы шешімі бойынша, пьеса 1789 жылдың 4 қарашасында сахнадан көрсетілді.

Дегенмен де, отыз үш қойылымнан кейін қарсыластар тарапынан трагедияның репертуардан түсуіне ықпал жасалды. Сонда бірнеше депутаттар театр әкімшілігінің жиналысында пьесаның қайта сахналануын талап етті. Басшылар қарсыласқанымен төңкерістік рухтағы көрермені болысқан жас актер Тальма да қарсы шықты. Ұзаққа созылған дау Тальма мен труппа актері Нодэнің дуэлімен аяқталды. Ақыры театр актерлері «қара» және «қызыл» эскадраға бөлінді. 1791 жылғы декретті пайдаланып, «қызылдар» бастаған Тальма, Дюгазон, Вестрис және басқа актерлер өздерінің жаңа – «**Республика театрын**» құрды.

«Республика театры» «Корольдердің үстіне жасалған қорқынышты сот» т.б. осындай пьесаларды көрсетіп жатқан кезде, «Ұлт театры» монархиялық Лейдің «Заңдар досы» атты драмасын көрсетіп отырды. 1793 жылы Невшатонның «Памалә» атты комедиясының қойылымынан кейін «Ұлт театры» қамауға алынып, түрмеге жабылды.

«Комеди Франсез» театр труппасының қайта туу және қайта қосылуы 1799 жылы Корнельдің «Сиді» және Мольердің «Ерлер мектебі» қойылымдарымен ашылды.

## ТАЛЬМА (1763 – 1826)

Ұлы Француз төңкерісінің танымал актері – **Франсуа Жозеф Тальманың** театрдағы орны ерекше. Тальма тек керемет актер ғана емес, сонымен қатар театр өнерінің реформаторы да болды. Оның балалық және жастық шағы Лондонда өтті. Мұнда ол өмірбойы пір тұтып өткен Шекспирдің драматургиясымен танысады. Францияға қайтып келгеннен кейін Париждегі Корольдік ән мен декламация мектебін бітіріп, 1787 жылдың «Комеди Франсез» театрында ойнай бастады. 1806 жылдан Париж консерваториясының драма класы бойынша профессор атағын алады. Тальма ағартушы классицизм актерлері Лекен, Клерон және Дюменильдің реформаторлық бастауларының жалғастырушысы болды.

Оның көркем-идеялық көзқарастары ағылшын және француз ағартушыларының әсерімен қалыптасты. Тальма Ұлы француз төңкерісінің алғашқы күнінен бастап-ақ

театрды төңкерістік идеяның насихаттаушысы етуге ұмтылды. Төңкерістік бағыттағы актерлердің алдыңғы қатарында болған Тальма «Комеди Франсез» театрынан қол үзіп, 1791 жылы «Республика театрын» ұйымдастырды. Ол төңкерістік пьесаларда ойнап, VIII Генрих (М.Ж.Шеньенің осы аттас пьесасында), сондай-ақ Лассаль, Фульвий Флакк (Шеньенің «Жан Калас немесе Сол сабағы» мен «Кай Гракхында»), Муций Сцевола (Лансивальдің осы аттас пьесасында) сияқты қаһарман патриоттардың сахналық бейнесін жасады. Француз театрында классицизмнің атақты өкілі бола тұра, Тальма сахна өнеріне көп жаңалықтар әкелді. Сахнадағы шындықты іздеп, кейіпкерінің ішкі жан-дүниесін толық ашты. Мысалы, Шеньенің саяси мағынасы бар «IX Карл» трагедиясында актер мейірімсіз билеушіні сомдап қана қоймай, кейіпкерінің ішкі жан дүниесіне бойлауды көздеп, оның қатыгездігімен қатар әлсіздігін, қырсықтығын, өкінішін, жан дертін көрсетуді көздеген. Тальма Магомет, Оросман, IX Карл Брут, Эдиптерді ойнап портреттік грим, тарихи және этнографиялық (орта ғасырлық, ежелгі римдік, шығыс, ренессанстық) костюмдерді енгізеді. Шекспир драматургиясы ішіндегі Тальманың ең сүйікті және ең танымал ролі Гамлет болды. Сол кездері Францияда Шеспирдің шығармалары Дюсидің классицистік еңдеулерімен жүргеніне қарамастан, актер гуманистік шабытпен Шекспирдің құмарлық күшін дәл жеткізе білді. Тальма 1799 жылы «Комеди Франсез» театрына қайта оралды. Ағылшынның сахналық өнері мен Шекспир шығармашылығымен танысқаннан кейін, Тальма француз классицистік театр дәстүріне сын көзбен қарап, өзінің реформаторлық бастамасын сахналық костюм мен грим саласында жүргізді. Осыған байланысты сахналық бейне жасауда тарихи және этнографиялық нақтылықтың болуына көңіл аударды. Костюм реформасында оған суретші Луи Давидтің көмегі көп тиді. Тальманың көптеген костюмдері суретшінің эскиздері бойынша тігілген. Актер өмірінің соңғы жылдарындағы ойынынан реалистік элементтер айқын көрініс тапты.

Тальма өмірінің соңғы жылдары жаңа рольдермен өте сирек шықты. Оның заманда театр мен репертуарға наразылығы ұлғая түсті. «Мен Шекспирді сұрасам, маған Дюсиді береді!» – деп ол Гюгоға айтқан болатын. Тальма шығармашылығы француз классицизмінің құнарын қорытып, жаңа өнер ағымы – романтизмнің келуіне ықпал жасады. Келесі – Консулдік (1799—1804) және Империя (1804-1814) дәуірінде француз театрының сипаты да мүлдем өзгереді.

Театрлардың бостандығы туралы декрет 1791 жылы ез күшін жойды.

## **XIX ғасырдың бірінші жартысындағы француз мелодрамасы**

Наполеон тағынан құлап 1848 жылы Екінші республиканың орнауына дейінгі ширек ғасырдан астам уақыт бойы Франция қарқынды саяси өмір сүрді. Корольдік үкіметтің қайта жандануы мен қудаланған Бурбондар әулетінің қайта оралуы (1815) елдің жағдайын жақсартпады. Франция халқының сана-сезімдері мен ойтанымдарын әйгілеген жалпы қоғамдық ой – Бурбондар үкіметіне қарсы болды. Үкіметтің реакциялық әлеуметтік күші – жергілікті ақсүйектер мен католиктік шіркеу еді. Корольдік үкімет барған сайын күшейіп бара жатқан әлеуметтік төңкерістерді репрессиялармен, цензуралық тыйымдармен, террормен тоқтатуға тырысты. Дегенмен де антифеодалдық жағдайды сынау, кейде ашық, кейде жасырын түрде шыға бастады: баспасөз бетінде әдеби сын, көркем әдебиет шығармаларында, тарихи деректерде сонымен қатар театрда бой көрсетті.



XIX ғасырдың 20-шы жылдарында Францияда романтизм ең негізгі бағыт-бағдар болып қалыптасты. Романтизм өкілдері эпигондық классицизмге қарсы күресті күшейтті. Романтикалық драма мен театр ұлттық тарихқа, фольклорға, халық эпосына назар аударып, халықтың ұлттық сана-сезімінің оянуын, өсуін бейнелеп көрсетті. Романтикалық қозғалыстың алқапты арнасында театрдың реалистік негізі зор қарқынмен дами бастады. Бұл бағыт театр өнерінде 1810 — 1840 жылдары түбегейлі орнықты. Дүниедегі әділетсіздік атаулыға қарсы болу, терең гуманизм — бұл актерлерді бір идеяға жұмылдырды. Романтизм кезінде театр эстетикасының негізі актерлік қиял мен сезімге құрылды. «Табиғат құшағында болу» сынды классицистік принципке қарсы шыққан романтизм актерлері адам өмірінің ішкі қайшылықтарын бейнелеуге баса назар аударды. Қоғамдық пафос, шындыққа деген құштарлық, айқын мақсат актерді буырқыған эмоция мен айқын драмалық экспрессияға, екпінді қимылға жетеледі. Алайда романтикалық өміртаным шығармашылық субъективизм қаупін өзімен бірге өрбтті. Романтикалық театр тұңғыш рет актерлік өнердің негізі болып табылатын сахналық толғанысты туғызды.

20-шы жылдары романтизм мен классицизм арасындағы қайшылық көбінесе әдеби пікір, көзқарастармен шектелді (Стендальдің «Расин және Шекспир», Гюгонның өзінің «Кромвель» драмасына кіріспесі). Француз театрларының сахнасына романтикалық драма бірден жол таба алмады. Театрлар әлі күнге дейін классицизм жағында еді. Париждің бульварлы театрларының репертуарын көрермендер талғамына сай болып, сол кездегі драма мен сахналық өнерге үлкен әсерін тигізді.

Консульство мен Империя жылдары Монвель мен Ламартельердің пьесаларын ерекшелендіретін, тікелей төңкерісшіл түсінен айрылған мелодрама Париждің демократиялық театрымен пайда болған жанрдың басты сипатын сақтап қалды. Бұл көбінесе қоғам мен заң итеріп тастаған немесе әділетсіздіктен жапа шегіп жүрген кейіпкерлердің жақсылық пен жамандық секілді қарама-қайшы қақтығыстарға толы сюжеттерден көрініс тапты. Мұндай тартыстар демократиялық көрерменнің талғамына қарай жақсылықтың жеңісімен аяқталып отырды. Жанрдың демократизациялылығы мелодраманың бәріне жақын және түсінікті болуынан өді. Әдеби-театрлы манифестердің пайда болуынан бұрын романтиктердің классицизмнің дәстүрлі заңдылықтарынан бас тартып, романтикалық теорияның ең негізгі принциптерінің бірі — көркем шығармашылықтың бостандығы туралы принципті қалыптастырды. Сонымен қатар мелодрамалық театрдың еркін көрінісі — көрерменді қызықтыру болды. Көрерменге эмоционалды түрде әсер етуге тырысып, мелодрама театры сахналық эффектілердің неше түрлі тәсілдерін қолдана бастады: декорациялардың «таза ауысуы», музыка, дыбыс, жарық-сәуле т.б.

Кейін романтикалық драма мелодрама тәсілдерін қолданады. Ал мелодрама болса, 20 жылдары идеялық мәселелері бойынша романтикалық драмаға жақындай түсті.

Төңкерістен кейінгі мелодрама жанрын қалыптастырушы және осы жанрдың «классиктерінің» бірі **Гильбер де Пиксерекур (1773—1844)** болды. Оның пьесалары халықты өзінің атымен-ақ тартып қызықтырды: «Виктор немесе Орман сәбиі» (1797), «Селина немесе құпия сәбиі» (1800), «Үш бетті адам туралы» (1801) және т.б. Бұл пьесалар көрерменді — таңғажайып оқиғасымен және сахналық эффектілерімен таңқалдырды. Пиксерекур пьесалары гуманистік және демократиялық тенденциялардан алыс емес еді: «Виктор немесе Орман сәбиі» драмасындағы басты кейіпкер өз ата-анасын білмейді, дегенмен де ол өзінің жақсы істерімен көпшілікке ұнайды. Аяғында оның әкесі жамандықты жазалап, әлсіздерге көмек көрсету үшін қарақшылардың атаманы болып жүрген ақсүйек дворян болып

шығады. «Үш бетті адам туралы» пьесасында өте әділетті де батыр қаһарман, доғбен әділетсіз жазаланып, сенатпен қамауға алынған венециялық патриций, әртүрлі есімдермен бүркеніп, тығылып жүріп үлкен жауыздық пен қастандықты ашып, отанын қорғайды.

Жалпы Пиксерекурды күшті, адамгершілігі мод, әділетсіздікке қарсы күресуді мақсат еткен бейнелер қызықтырғанын байқауға болады. «Текели» мелодрамасында (1803) Венгриядағы ұлт-азаттық көтеріліс қаһарманының бейнесін жасайды. Пиксерекур мелодрамаларында әлеуметтік тартыстардың сарыны байқалады.

Мелодраманың атақты өкілі **Луи Шарль Кенье (1762 – 1842)** шығармаларының ішіндегі Франция және шетелге ең танымал «Ұры-сауысқан» (1815) мелодрамасында демократиялық тенденциялар қарқынды түрде көріне бастады. Пьесаның басты кейіпкерлері халықтан шыққан қарапайым адамдар – бай фермердің үйіндегі қызметкер Анетта және офицердің құдалауына шыдамай армиядан қашып кеткен оның әкесі суреттеледі. Үйде жоғалған күмісті Анетта ұрлады деп әділетсіз сот басы оны өлім жазасына кеседі. Тек жоғалған күмістің аяқ астынан сауысқанның үйшігінен табылуы ғана Анеттаны құтқарады. Кеньенің бұл мелодрамасы Ресейде кеңінен танымал болды. Анетта ролін орындаған крепостнойлық актрисаның трагедиялық тағдыры туралы М.С.Щепкиннің өңгімесі кейін А.И.Герценнің «Ұры-сауысқан» повесінің арқауына айналды.

20-жылдары мелодрама романтикалық бағытқа жақындады. Мысалы, **Виктор Дюканждың (1783–1833)** «Отыз жыл немесе ойыншы өмірі» (1827) атты әйгілі мелодрамасында адамның өз тағдырымен күресу тақырыбы ашылады. Оның кейіпкері – жас жігіт карта ойынымен әуестеніп кетеді. Ойын құмарына елітіп кеткен жігіт, бәрінен ұтылып аяғында қайыршыға айналады. Соның өзінде де бүкіл ойын карта жаулап алған, қалайда ұтамын деген ой мазалап оны қылмысқа итереді, ақыры туған баласын өлтіре жаздап өзі өледі. Осындай қорқынышты оқиғалар мен сахналық эффектілерге толы бұл мелодрамада күрделі тақырып – сол кезеңдегі қоғамды әшкерелеу, жастардың мақсат-мүдделерінің жоқтығы ашылады. Пьеса ХІХ ғасырдың бірінші жартысындағы ең зор трагедиялық актерлердің репертуарына кірді.

1830 – 1840 жылдары француз драматургиясы мен театр репертуарында елдің экономикалық және саяси дамуының жаңа кезеңіне байланысты жаңа тақырыптар пайда болды. 1830 жылғы төңкерістің басында тұрған халық пен демократиялық зиялы қауым республикалық көзқараста болып, Июль монархиясының құрылуын халық пен елдің ойы мен жағдайына қарсылас реакция ретінде қабылдады. Монархияны жою және республиканы орнату идеялары Франция демократиялық күшінің ең басты саяси ұранына айналады. Осы кезеңде байлар мен кедейлер тақырыбы ең басты тақырыптардың бірі болды.

Антимонархиялық тақырып және әлеуметтік теңсіздікті сынау 30-40-жылдардағы әлеуметтік мелодраманың негізі болды. Оның ірге тасын **Феликс Пиа (1810 – 1899)** қалады. Жазушы-демократ, республикалық және Париж Коммунасына қатысушының шығармашылығы Шілде монархиясы кезіндегі театр өміріне үлкен әсерін тигізді. Оның ең жақсы пьесаларында 1830 – 1848 жылдардың аралығындағы екі бірдей төңкеріс толқынының ақырындап көтерілуі айқын көрініс тапқан.

**Романтикалық драматургияның** ірі өкілдері Виктор Гюго, Альфред де Виньи, Альфред де Мюссе, Проспер Мериме, Эжен Скриб, Оноре де Бальзак өз шығармаларын көрермендерге ұсынды. Бұлардың туындыларында зұлымдық пен жауыздықтың иелері әдетте қолында билігі бар, бай, үстем тап өкілдері болып келеді. Ал адамгершілік пен ізгілік мәселелері аталған жанрлардың әлеуметтік

бағытын айқындай түсті. Сезім табиғилығы мен психологизм, қарама-қайшылыққа құрылған сахналық ойын жүйелері, қоғамды әшкерелеу пафосы мен жарқын демократиялыққа ұмтылу романтик актерлердің өзгеше сипаттарын айқындап берді. Мұндай сипаттар П. Бокаж, М. Дорваль мен Фредерик-Леметр т.б. актерлер шығармашылығынан толық көрініс тапты. Сахнада өмірдің ұнамсыз жайлары үлкен әлеуметтік тұрғыда қорытылып, кейіпкерлердің өткір гротескілік мінездерін жасау шеберлігі қалыптасты. Дүниежүзілік театрда романтизм дәстүрі тіпті кейінгі жылдары да үзілген жоқ, қайта ол реализммен сабақтасып, жарыса дамып отырды. Тіпті осы заманғы театрда да ол өзіндік бояу-сипатын тапты.

Алдымен Ағартушы классицизм дәуірі, одан кейін романтизм театры ықпалымен қалыптаса бастаған реализм XIX ғасырдың ортасында зор қарқынмен дами бастады. XIX ғасыр театрында реализмнің қалыптасуы кейіпкер бейнесін жан-жақты, нанымды жасауға бағышталған актер шығармашылығындағы әдісті өзгертумен бірге, сахнадағы әлеуметтік нақтылы-тарихи жағдайларды көрсету барысына бетбұрыс жасады. Осыдан келіп театрдың барлық компоненттерін — сахна кеңістігі, декорация, түс пен жарық, дыбыс партитурасын дәл ұйымдастыру сияқты ансамбль қажеттілігі туды. Бұл құбылыс XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басында режиссерлік өнердің театрда аса маңызды және спецификалық элемент болып қалыптасуына ықпал жасады.

## ГЮГО (1802-1885)

Романтикалық театрдың ең ірі драматург-романтигі әрі теоретигі – **Виктор Гюго** болды. Ол наполеондық әскер генералының отбасында дүниеге келген. Жазушының анасы монархистік көзқарастарды берік ұстаған бай буржуазиялық отбасынан еді. Гюгоның ерте әдеби тәжірибелері монархист пен классик ретінде атын шығарды. Бірақ төңкеріс алдындағы Францияның саяси атмосферасы Гюгоның идеялық-эстетикалық көзқарасын жеңіп, романтикалық қозғалысты жақтап, кейін — прогресшіл демократиялық романтизмнің басшысы болды.

Гюго шығармашылығының идеялық пафосының негізгі оның дүниетануымен анықталды. Әлеуметтік әділетсіздікті жеккөрушілік, барлық қорланған және бақытсыздыққа ұшырағандарды қорғау, зорлық-зомбылықты сынау және гуманизмді уағыздау туралы ойлары Гюго романдарында, поэзиясында, драматургиясында, публицистика мен саяси памфлеттерінде ашылды. Егер Гюгоның жас шағында жарияланбаған трагедияларын есепке алмасақ, драматургиясының басы деп «Кромвель» (1827) романтикалық драмасын айтуға болады. Ол бұл драманың алғысөзінде классицизмге және оның эстетикалық заңдарына қарсы екенін бүкпелсіз айтты.

Гюго шығармашылығында дамуын тапқан романтикалық гротескінің теориясы алғысөзде өте маңызды орын алған. Гротескіні автор танымындағыдай тек қана асырмалау деп қабылдамай, сонымен қатар шындықтың, болмыстың қарама-қайшы түсініктерінің байланысы, осы арқылы ғана шындық, болмыс толығымен ашылады деп түсіндірген. Төмен мен жоғарыны, трагедия мен комедияны, сұлулық пен кемтарлықты салыстырулар арқылы біз өмірдің сан қырларын аңғарамыз. Гюго үшін өнерде гротескіні керемет қолданған суретші Шекспир болды.

«Кромвель» сахнаға шыға алмады. Автор пьесаның алғысөзінде мәлімдегеніндей

көркемдік реформаға кірісуге тырысқан. Бірақ оған туынды идеясының анық еместігі мен драматургиялық әлсіздігі кедергі жасады. Композицияның әлжуаздығы, көп сахналық пен әрекетсіздік Гюго шығармасының сахнаға шығуына кедергі болды.

Гюго «Марион Делорм» (1829) атты келесі пьесасында романтизмнің идеялық-шығармашылық принциптерін керемет іске асырды. Бұл драмада Гюго алғаш рет «төменгі» тектен шыққан романтикалық бейнені ақсүйектік қоғамға қарама-қарсы қойған. Пьеса сюжеті Дидье атты кедей жас жігіт пен жезөкше қыз Марион Делорм арасындағы биік трагедиялық махаббат пен корольдік өкіметтің қатыгездігі арасындағы тартысқа құрылған. Әрекет уақытын Гюго өте дәл анықтаған, ол 1638 жыл еді. Автор сол кездегі тарихи жағдайларды нақты жазуға ұмтылады, онда Испаниямен соғыс туралы да, гугеноттардың да, дуэлянттардың да өлім жазаларына кесілуі туралы айтылады. тіпті 1636 жылы премьерасы өткен Корнельдің «Сиди» туралы пікірталас та жүреді.

Гюгоның сахна көрген бірінші драмасы – «Эрнани» (1830). Бұл қарапайым романтикалық драма Пьесадағы мелодрамалық оқиғалары орта ғасырдағы Испанияның көз тартарлық фондарында өтеді. Классицизм трагедияларында мәлімделетін маңызды оқиғалар енді романтизм талаптарымен сәйкес сахнада көрсетілді. Пьеса әрекеті классицизм бірлігімен шектелген жоқ. Классицистік драманың салтанатты александриялық өлең жолдары кейіпкерлердің қызу сөз ырғақтарымен бұзылды.

«Эрнани» драмасы 1830 жылы «Комеди Франсез» театрында қойылды. Спектакль кезінде көрермен залында «классиктер» мен «романтиктердің» арасында үлкен күрес шықты. Париждің көрнекті театрында қойылған «Эрнани» спектаклі романтизмнің ірі жеңісі болды. Ол француз сахнасында романтизм драмасының бекітілгенін паш етті.

1830 жылғы Шілде төңкерісінен кейін романтизм басты театрлық бағытқа айналды. 1831 жылы Бурбондардың басқаруының соңғы жылдары, көрсетілуге тиым салынған Гюгоның «Марион Делорм» драмасы сахнаға шықты. Ал оның артынша бірінен соң бірі: «Король ермек етеді» (1832), «Мария Тюдор» (1833), «Рюи Блаз» (1838) пьесалары репертуарға енеді. Сюжеттерімен қызықты, мелодрамалық әсерлерге толы Гюго драмалары үлкен табысқа ие болды. Бірақ танымалдылығының ең негізгі себебі, демократиялық сарындағы қоғамдық-саяси бағыты еді.

Гюго драматургиясындағы демократиялық пафос «Рюи Блаз» драмасында толық көрініс тапты. Пьеса әрекеті XVII ғасырдың соңында Испанияда өтеді. Бірақ, Гюгоның басқа пьесаларындай бұл да тарихи сюжетке жазылғанымен «Рюи Блаз» тарихи драма емес.

Рюи Блаз – биік мақсаттарға қол жеткізуді армандайтын мейірбан қаһарман. Кезінде ол өз елінің, адамзаттың игілігі туралы армандады және өзі де үлкен істерге арналғанына сенді. Бірақ, өмірде ештеңеге қолы жетпей, король ауласына жақын тұрған бай, атақты мырзаға амалсыз малай болуға мәжбүр болады. Рюи Блаздың ашуланған қу жоқасы ханшадан өш алуды көздейді. Бұл үшін ол Рюи Блазға өзінің бұзылған дон Цезар де Базан атты туысқанының лауазымын және есімін береді. Өтірік Цезар – ханшайымның ашынасы болуға тиіс. Оның арам ниеті – төкаппар ханшайымды малайдың ашына әйелі ету. Барлығы жоспарланған жолмен жүреді. Бірақ аула жанындағы малай ең мейірбан, ақылды және сыйлауға лайықты адам болып шығады. Некелі тууы құқығымен өкімет басында отырғандардың арасынан тек малай ғана ақылды болып шығады. Рюи Блаз корольдік кеңес мәжілісінде үлкен сөз сөйлейді. Ол елдің, мемлекет халінің нашарлағанын ашкерелейді. Сонымен қатар ханшайымды да ұятқа қалдырмайды, ал ханшайым Рюи Блаздың жақсы



қасиеттерін көріп оны сүйіп қалады. Рюи Блаз болса у ішіп, тіпті шын атын ашпай өзімен бірге шындықты алып кетеді.

Театрда «Рюи Блаз» орташа табысқа ие болды. Буржуазиялық көрермен, төңкерістен қорқып, өзінің қорқынышын романтизм әдебиетінде де көрсете бастайды. Гюго болса романтикалық драманың жаңа үлгісін жасауға талаптанып, эпикалық мінезді «Бургграфтар» (1843) трагедиясын жазды. Бірақ пьесаның поэтикалық күші оның сахналық жағынан әлсіздігін құтқара алмады. Драма сәтсіздікке ұшырағаннан кейін Гюго театрдан кетіп қалды.

## ДЮМА (1802—1870)

Романтикалық драманың күрескері Гюгоның ең жақын серіктесі, мушкетерлер туралы белгілі трилогия мен «Граф Монте-Кристо» романының авторы **Александр Дюма**. Ол 20 жылдардың соңы мен 30 жылдардың басында романтикалық қозғалыстың ең белсенді қатысушыларының бірі болды.

Дюманың әдеби мұрасынан маңызды орынды драматургия алады. Ол барлығы алпыс алты пьеса жазды, оның көбісі 30-40-жылдардың ендісіне жатады. Дюмаға әдеби және театрлық табысты – 1829 жылы «Одеон» театрында қойылған «III Генрих және оның ауласы» атты бірінші пьесасы әкелді. Одан кейін оның «Антони» (1831), «Нель мұнарасы» (1832), «Кин немесе Данышпандық пен оңбағандық» (1836) және тағы басқа пьесалары танымал болды.

Дюманың пьесалары – романтикалық драманың кәдімгі үлгілері болды. Буржуазиялық күнделікті өмірге – ол тамаша әсерлер мен қарқынды күреске, өткір драмалық ситуацияларға толы өмір кешкен кейіпкерлерді қарсы қойды. Дегенмен де, Дюманың пьесаларында Гюгоның романтикалық шығармаларын ерекшелендірген күш пен жігер, демократиялық пафос пен келіспеушілік жетіспеді. Оның «III Генрих» және «Нель мұнарасы» драмалары феодалды-монархиялық әлемнің қорқынышты жақтарын, патша мен оның маңайындағы ақсүйектердің жауыздығы мен неше түрлі қылмыстарын көрсетеді. Ал бүгінгі өмірдің көріністерін бейнелейтін пьесаларда («Антони», «Кин») ақсүйек қоғамымен күреске шыққан ар-намысшыл кейіпкерлер демократиялық көрермендердің жүрегін баурады.

Дюма басқа драматург-романтиктердей мелодрама тәсілдерін пайдаланды. Оның пьесалары ерекше қызықты және сахналық жағынан әсерлі болды. Дегенмен де өлім, қылмыс, неше түрлі зорлық-зомбылыққа толы сахналарында ол натурализмге кетіп отырды.

1847 жыл «Марго ханшайым» спектаклімен Дюма өзі құрған «Тарихи театрын» ашты. Оның сахнасында Францияның ұлттық тарихи оқиғаларын көрсету жоспарланған болатын. Театр ұзақ өмір сүрмесе де (ол 1849 жылы жабылып қалды), ол Париж бульварлы театрларының тарихында белгілі орын алды. Жылдар өткен сайын Дюма драматургиясынан прогресшіл тенденциялар кете бастайды. 1848 жылдың қазанында Дюма өз «Тарихи театрының» сахнасында А.Макемен бірге жазылған «Каталина» пьесасын қойды. Бұл спектакльді буржуазиялық қоғам қуана қабылдаған болатын.

## МЮССЕ (1810—1857)

Францияның романтикалық театры тарихында ерекше орынды **Альфред де Мюссе** алады. Оның есімі – романтизмнің негізін салушылардың аттарымен бірге айтылады. Мюссенің «Ғасыр ұлының тәубесі» романы – Францияның әдеби өміріндегі ең ірі оқиғалардың бірі болды. Романда сол кездегі жас жігіттің бейнесі арқылы Реставрация жылдары, төңкеріс, Наполеон соғысы жақсы көрініс тапқан. Мюссе драматургиясында лирикалық, драмалық күлкі бар бірақ бұл сатира емес, бұл барлығына қарсы бағытталған зұлым ирония Мюссенің айтуынша, «ирония – комедияның негізгі принципі».

30 жылдарда жазылған Мюссе пьесалары («Венециялық түн», «Марианның баптары», «Фантазио») жаңа үлгіде ұсынылған романтикалық комедиялардың керемет үлгілері болды. Мысалы, «Венециялық түн» (1830) пьесаның соңы дәстүрлі махаббатқа, қызғаншақтыққа және өлімдерге толы қанды драманы алдын ала болжайды. Жүргіш және ойыншы Разетта сұлу қыз Лауреттаға ғашық. Қызды асыраған қамқоршысы оны неміс ханзадасына күйеуге бермек. Осыны білген Разетта албырт әрекетке батыл баруға ұйғарады. Ол өз сүйіктісіне ханзаданы өлтіріп, Венецияға қашуға ұсынатын хат пен пышақ жібереді. Ал егер бұны Лауретта істемесе, ол өзін өзі өлтірмек. Бірақ, жас қыз өзін-өзі ақылға шақырып дұрыс шешімге келеді. Лауретта сүйіктісімен қоштасып, ханзаданың әйелі болуды ұйғарады. Разетта да өзін-өзі өлтіру туралы ойынан бас тартады. Жастармен бірге кешкі тамағын ішіп, гондолада жүзіп кетеді және шымылдық жабылу алдында барлық есі ауысқан ғашықтардың жағдайы дәл осылай аман-есен бітсін деп тілек айтады. Дегенмен, Мюссенің кейбір комедиялары, мәселен «Марианның баптары» (1833), «Махаббатпен әзілдеспейді» (1834) трагедиялық финалмен аяқталады. Мюссе комедиялары әртүрлі елдерде, қалаларда өтеді және әрекет уақыты анықталмайды. Негізінде бұл пьесаларда ерекше шартты театрлық әлем көрінеді.

«Махаббатпен әзілдеспейді» пьесасындағы оқиғалар маңызды емес, бірақ кейіпкерлердің психологиялық әсерленгіштігі олардың рухани дүниесін ашып береді. Бұл пьесада Камилла мен Пердикан атты қыз бен жігіттің бір-біріне деген шексіз махаббаты әңгімеленеді. Бірақ оларға Камиланың шіркеу тәрбиесі кедергі болады. Оның ойынша еркектердің барлығы да алдамшы, сол оймен Пердиканға күйеуге шықпайтынын айтады. Ыза-кек баураған Пердикан қарапайым шаруа қызы Разеттамен кездесе бастайды. Тіпті оған үйленемін деп уәдесін де береді. Ақырында Камилла мен Пердикан бірін-бірі сүйетіндерін ашық айтады. Оларды естіп қалып, алдағандарына шыдай алмаған Разетта қайтыс болады. Осындай жантүршігер оқиғадан кейін Камилла мен Пердикан мәңгілікке қоштасады.

Мюссенің әлеуметтік пессимизмі «Лорензаччо» (1834) драмасында айқын көрініс тапқан. Бұл драмада Мюссенің көтеріліс жолымен тарихты өзгерту жөніндегі трагедиялық әрекеттер туралы ойлары тоғысқан. Мюссе «Лорензаччода» 30 жылдардағы Францияның саяси екі төңкеріс тәжірибесі мен көптеген көтерілістерді ұғынуға тырысты. Сюжеты – орта ғасырлық Флоренция оқиғаларына негізделген. Лоренцо Медичи (Лорензаччо) жауыздықты жек көреді. Бруттың ерлігі туралы армандап, ол жауыз Александр Медичиді өлтіріп отанына бостандық әкелуді ұйғарды. Бұл террористік акті республикашылдардың қолдауымен өтуі тиіс болатын. Лорензаччо герцогті өлтіреді, бірақ ештеңе өзгермейді. Республикалықтардың қарсы шығуға батылдары бармайды. Халықтың әр жерде тұтанған көтерілістерін

басып тастайды. Лорензачоның басына тағайындалған ақша үшін оның арқасынан пышақ салып өлтіреді. Флоренция тәжін жаңа герцогке тапсырады.

«Лорензаччо» драмасы жеңіл үлгіде жазылып, классицизм қағидаларын мүлдем ұстанбаған. Пьеса отыз тоғыз қысқа сахна-эпизодтарға бөлінген, олардың алмасуы әрекет дамуының шапшаңдығына, оқиғалардың кеңдігіне, сонымен қатар әртүрлі әрекеттердің өрбуі мен негізгі кейіпкерлердің мінез-құлықтарының ашылуына мүмкіндік берген.

«Лорензаччодан» кейін Мюссе басқа үлкен әлеуметтік тақырыптарға бармады. 30-жылдардың екінші жартысынан кейін ол зиялы қоғам өмірінен қызықты және әсем комедиялар жазады («Шам қойғыш шамдал», 1835; «Қыңырлық», 1837). Бұндай үлгідегі комедияларда сыртқы әрекет жоқ және барлық назар сөзге аударылған, сонымен бірге сөз классицистік немесе романтикалық драмалардағыдай театр формаларына енбей, диалогтар түрінде, кәдуілгі әңгіме ретінде алға шығады.

1840 жылдардың ортасынан Мюссе комедия-мақалдар секілді жанрды дамытады, бұл таза салондық-ақсүйектік сипатта болды. Мюссенің комедия-мақалдарға бой ұруы оның шығармашылық шабытының әлсіреуінен сыр береді. Негізінде Мюссенің драмалық туындылары француз театрының репертуарынан өзіне тиісті орнын алмағанымен, XX ғасырдың француз театрының идеялық-эстетикалық келбетіне үлкен әсерін тигізді.

## БАЛЬЗАК (1799 – 1850)

30-40 жылдардағы француз драмасының реалистік бағыты Францияның ұлы романистерінің бірі Оноре де Бальзактың драматургиясында ерекше топысқан күшпен көрінді. Суретші-ойшыл шығармаларында қоғамдық өмірге талдау жасап, дәуір мінездерінің тарихын көрсетті.

Өзінің шығармашылығында нақты ғылымдарға сүйенуге тырысты. Жаратылыстану ғылымдарының табыстарына, соның ішінде ағзалардың біртұтастығы туралы Сент-Илердің зерттеулеріне сүйене отырып, Бальзак қоғамның дамуы арнайы заңдылықтарға бағынатындығын шығармаларында суреттеген. Адамдардың ойлары мен сезімдерін «қоғамның әсері» деп есептеген Бальзак, ағартушылардың соңынан еріп, адам табиғаты бойынша «жақсы да, жаман да емес», бірақ «пайдалы жағын іздестіру, оның жағымсыз қасиеттерін дамытады» деп есептеген. Бальзактың ойынша, жазушының мақсаты әлеуметтік орта, қоғамдық ой мен адамдардың мінезі тудыратын осы сезімдерді суреттеу.

Бальзактың шығармашылығы сыни реализм тәсілінің іргетасы және теориялық дамуының негізгі кезеңі болды. Өмірлік деректерді жинап, зерттеу, адамдарды «өмірдегідей көрсету» Бальзакты қарапайым натуралистік тұрмыстық жанрға апарды. Ол жазушы «нақтылы суреттеумен» қатар «осы әлеуметтік жағдайлардың негізін немесе көптеген типтердің сезімдерін, оқиғалардың мәнін түсіндіру» керек деп есептеген.

Бальзакты театр арқашан да қызықтырды. Ол жазушы тәрбиелеуші әрі жетекші болуы керек деп есептеді. Театр өнерінің көрерменге тигізер әсерін дұрыс түсінді. Сол кезеңдегі француз театрының репертуарларына Бальзак сыни көзқараспен қарады. Ол өмірлік шындықтан алыс пьесалар деп – романтикалық драма мен

мелодраманы жақтырмады. Бальзак театрға романдарынан көріп отырған өмірлік шындықты, сыни реализмнің принциптерін енгізуге тырысты.

Реалистік пьесаны құру жолы өте күрделі болды. Бальзактың бастапқы пьесаларында, драмалық ойларында романтикалық театрға тәуелділігі сезіледі. Жазушы 20-30 жылдары драматургиядағы өзіндік жолын іздестіріп реалистік принциптерді ұстана бастады. Осы уақыттан драматург шығармашылығының ең гүлденген кезеңі басталды. 1839-1848 ішінде Бальзак алты пьеса жазды: «Үйлену мектебі» (1839), «Вотрен» (1839), «Киноланың үміттері» (1841), «Памела Жиро» (1843), «Іскер» (1844), «Өгей ана» (1848). Әр түрлі көркемдік бағыттағы драматургиялық жанрлардың тәсілдері мен түрін қолдана отырып, Бальзак ақырындап реалистік драманы жасау жолына түседі. Сол кездегі француз сахнасын толтырған драмалық шығармаларға ұқсас пьесаларды жазуды ұйғарған Бальзак: «Тәжірибелік жұмыс ретінде мен мещандық тұрмыстан жай, қарапайым ғана, ешқандай у-шу тудырмайтын, басқаларға «шынайылық» қандай әсер беретінін көру үшін драма жазып жатырмын» деді. Бірақ оның «қарапайым ғана» пьесасы өте күрделі мәселеге арналды. «Үйлену мектебі» – егде жастағы Жерар атты коммерсант пен оның фирмасының жас қызметшісі Адриенна арасындағы махаббат, осындай «қылмысты» сезімге қарсы шыққан оның отбасы мен туысқандарының күресіне құрылды. «Адамгершілік» үшін күрескен өте қатыгез, көшелігі кемшін адамдар оқиғаның трагедиялық шешімін туғызды.

Отбасылық тақырыпты осылай шешу Бальзактың «жақсы жасалған пьесасына» қарама-қайшы келді. «Үйлену мектебі» сахнада қойылған жоқ, дегенмен де, сол кездегі қоғамдық өмірді драмада реалистік тұрғыда бейнелеуге тырысқан тырнақ алды дүние болғандықтан француз театрының тарихында елеулі орынға ие болды. Бальзактың келесі пьесаларында мелодрамалық сарын күшейе түседі.

Осындай пьесалардың бірі «Вотрен». Бұл мелодраманың басты кейіпкері – Бальзактың «Горио әкейі» т.б. шығармаларында қалыптасқан түрмеден қашқан Вотрен. Ол полицияның іздеуінде болса да, ештеңеден хабарсыз Вотрен Париж ақсүйектерінің арасында көңіл көтеруде. Париждің қылмыс әлемімен байланыста болған оң бүкіл құпияларын біледі, сөйтіп өте үлкен тұлғаға айналады. Әрекет барысында, Вотрен өзінің кейіпін өзгертіп, кейде биржалық мақләр, кейде сыпайы ақсүйек, ал соңғы сахнада, тіпті «Наполеонды» ойнап шығады. Бүкіл осы бейнелер оны әрине «романтикалық» кейіпкер санатына қосады.

Бальзактың ең танымал драматургиялық шығармасы «Іскер» комедиясы. Бұл сол кездегі мінездер мен қоғамды сатиралық түрде бейнелеген комедия. Пьесаның барлық кейіпкерлері байлыққа ұмтылып, баю жолында ештеңеден тайынбайтынын көрсетеді. Шығарманы жазу барысында Бальзак XVII–XVIII ғасырлардағы француз комедиясының дәстүріне сүйенді. 1838 жылы жазуды бастаған Бальзак «Іскер» пьесасын тек алты жылдан кейін ғана бітіреді. Автордың тірі кезінде пьеса сахна терін көре алмады. Бальзак пьесадағы басты кейіпкер Іскер – Меркаде ролін Фредерик-Леметр ойнауын қалады. Бірақ «Порт-Сен-Мартен» театры автордан пьеса мәтінін өзгертуді талап етеді, ал Бальзак оған келіспейді.

Бальзактың драматургиялық шығармашылығы «Өгей ана» пьесасымен аяқталады. Мұнда «шынайы пьеса» жасау мақсатына жетеді. Пьеса табиғатын автор «отбасылық драма» деп анықтады. Отбасылық қарым-қатынастарды талдай отырып, Бальзак қоғамдық мінездерді зерттеді. Дәл осы «отбасылық драмаға» үлкен әлеуметтік мән берді. Сырттай жақсы да енгелі буржуазиялық отбасының сезімдері, саяси ойлар күресі, махаббат, қызғаныш, жеккөру, отбасылық зомбылық балаларының бақытын аңсаған әке драмасы ашылады.



«Өгей ана» драмасы 1848 жылы «Тарихи театрда» қойылды. Бальзактың барлық драмалық шығармаларына қарағанда осы пьеса көрерменнің илтипатына ие болды.

Бальзактың реалистік әлеуметтік драманың жаңа түрін жасауға қосқан үлесі зор болды. Бірақ, өзінің драматургиясы реалистік романдарында суреттеген өмірлік жағдайлардың шеңберінен шыға алмады. Тіпті ең жақсы деген пьесаларында Бальзактың реалистік көзқарасы әлсірігені байқалады. Мұның себебін XIX ғасырдың ортасында француз драматургиясы роман жанрынан баяу дамуымен түсіндіре аламыз. Бірақ, соған қарамастан Бальзак Францияда реалистік театрдың алғашқы күрескерлері қатарында аталады.

## Сахналық өнер

XIX ғасырдың бірінші жартысындағы Франция театрларының өміріндегі ерекшелік: театрлар «ақсүйектік» және «төменгі» деп жікке бөлініп, өзара бәсекелестікпен өмір сүрді.

Ақсүйектік театрлар үкімет тарапынан қолдау тапса, «төменгі» театрлар әрі қарай өмір сүруі үшін күресумен болды. Ақсүйектік театрлар ішінде консервативтік өнерімен және ақсүйек көрермендерімен ерекшеленген «Комеди Франсез» театры болды. Атақты Тамплъ бульварында орналасқан «Бульварлық театр» атанған «төменгі» театрларда көрермен талғамына бағытталған спектакльдер қойылып, еркін ойынымен ерекшеленді. Олар үкіметтің құдалауына ұшырап, өздерінің еріптестері – «Комеди Франсез» актерлерінің қыспағына түсті.

«Порт–Сен–Мартен», «Амбигю-Комик» және «Гете» сияқты үлкен театрлар бастаған бульварлық театрлар өмірге жаңа драманы әкелген өзіндік тәжірибеге айналды. Бұл театрларда Леметр, Дорваль, Бокаж сияқты ұлы француз романтик-актерлерінің өнерлері қалыптасып, биікке шырқады. Кәсіпкерлігі жағынан бір-біріне мүлдем ұқсамайтын бұл актерлерге бір қасиет тән еді. Олар үйреншікті классицистік заңдарға бағынбайтын кейіпкерлерді сахнаға әкелді. Актерлар өздерін сахнада сұлу болып жарқырап тұруға міндеттемеді, олардың басты мақсаты – кейіпкерлерінің ішкі жан-дүниесін көрерменге жеткізіп, сахнадағы оқиғаға баулып, кейіпкермен бірге күйіндіріп, қуандыру болды. Романтик-актерлердің еркі қойылымның мазмұнында, оған қоса, шеберліктерінің көркемдік тәсілінде де айқын көрінді.

Өзіндік ерекшеліктерімен қатар бұл актерлерді ортақ мүдделер біріктірді: олардың декларациясында шартты әуенділік болған жоқ, керісінше қызу-мәнерлі, сөйлеу ырғағының әртүрлілігін сіңірді; пластикалары динамикалы, өткір және классицистік әдемі қозғалыстар кездеспеді. Бұл актерлер сахнада тартымды көрінуге тырыспады — олардың мақсаты көрерменге кейіпкерлерінің ішкі жан дүниесін жеткізіп, құмарлық күшімен таңқалдырып, қаһармандарының қайғысына ортақтасуға мәжбүр еткізіп, сахнадағы күрделі де нәзік рухани өмірге жақындату болды. Романтик актерлердің бұқарашылдығы, өнерінің идеялық мазмұны мен көркемдік тәсілінде де ашылды.

## ФРЕДЕРИК-ЛЕМЕТР (1800 — 1876)

Француз актері Фредерик-Леметрдің шын аты-жөні – Антуан Луи Проспер Леметр. Француз ұлттық театрындағы сыни реализмнің негізін салушы және демократиялық реализмнің ірі өкілі.

XIX ғасырдың төңкерістік толқулары Леметрдің ауыр да күрделі өміріне әсерін тигізді. Оның өміріне сол заманының қарама-қайшылықтары, зор табысы өз таңбасын қалдырды. Әлемнің ең үздік ойшылдары – Гюго, Бальзак, Диккенс, Герцен, т.б. мадақтау сөздерін арнаса, жаулары жауыздықпен, өсекпен, күлкімен табалап отырды; театрлық үлкен табыстар оның артына түсіп алушылықпен ауысты; байлықтан кейін қайыршылық келді: көрі, ауру Леметр өлімнен аман қалу үшін бәрінің көзінше өзінің үй-мүлкін аукционнан арзандатылған бағамен сатуға мәжбүр болды. Оны жерлеген кезде, табыт басында Гюго француз сахнасының ғұламасы алдында басын иіп, ізгілікке толы сөз айтты. Осы сөздерінде жазушы актер шығармашылығының мәнін дәл анықтап берді.

Леметрдің өнерін арнайы бір жанрдың ауқымында зерттеу қиын. Ол өмірдің барлық аспектілерін – трагедиялық, күлкілі, ұсқынсыз, сұлу жақтарын көрсетуге тырысты. Шығармашылық жолын 16 жасында Париждің бульвар театрларының («Порт-Сен-Мартен», «Амбигю-комик», «Гёте», «Фюнамбюль» т.б.) сахнасында ойнаудан бастады. Осымен қатар 1818 жылдан бастап Консерваторияның драма класында оқиды. 1820 жылы «Одеон» театрының труппасына қабылданды. Бірақ мұнда ұзақ болмады, 1823 жылы бульвар театрларына қайта оралып, өмірінің соңына дейін оның есімі демократиялық театр актері ретінде белгілі болды. Дарлингтон, Кин (Дюма-әкенің «Ричард Дарлингтон» және «Кин немесе Данышпандық пен оңбағандығында»), Дженнаро, Рюи Блаз (В.Гюгоның «Лукреция Борджа» және «Рюи Блазында»), Жорж Жермани (Дюканждың «Отыз жыл немесе Ойыншының өмірінде») т.б. рольдерді орындады. Әсіресе Антье, Сент-Аман және Полианттың «Адренің керуен сарайы» атты мелодрамасынан қашқын Робер Макердің ролін орындауы зор сахналық оқиғаға айналды. Актер тұнжыр ойлы мелодрамалық бейнені сатиралық эксцентрияға айналдыра отырып, өз өнерімен Бурбондар өкіметінің өкілдерін өткір сынға алды. Актер осы бейненің екі нұсқасын жасады.

Біріншісінде, 1823 жылы Леметр іштей мелодрама таптауырындылығын үзетін пародиялық бейне жасауды мақсат тұтты. Соның арқасында импровизация, қалжың, трюктерге толы жарқын, ырғақты, қызықты спектакль дүниеге келді. Әрекеттің ортасында келбетімен баурап алатын, батыл да арсыз түрмеден қашқан Робер Макер жүреді. Жалғыз өзі полицияға қарсы шығып, ложаларға өлі жандармдардың денесін лақтырып кетеді. Бұл Леметрдің бастапқы Робер Макері еді.

1830 жылғы төңкерістен кейін, Луи Филипптің монархиясы кезеңінде Леметр Макердің бейнесіне қайта оралады. Енді эксцентрикалық күлкілі кейіпкер түрмеден қашқан адамнан финансистке, өзі білгенін істеп, акционерлерді ұрлап-тонайтын акционерлік қоғамның төрағасына айналған. Пьесаның соңында ол әуе шарыменен басқа елдерде де өзінің финанстық қабілеттерін таныту үшін ұшып кетеді. Робер Макердің есімі жалпы есімдердің бірі болып кетті, тіпті Францияда «макеризм» деген термин пайда болды. Суретші О.Домье Фредерик-Леметрдің өрісті өнерінің әсерімен 1837–38 жылдары және 1840–41 жылдары «Жүз бір Робер Макер» атты сатиралық суреттер сериясын шығарды.

Фредерик-Леметр шығармашылығы 1930 жылғы төңкерістен кейінгі Шілде монархиясы кезеңінде айқын саяси бағыт алды. Оның өнері осы кезеңдегі демократиялық бұқара-көпшіліктің көңіл-күйін бейнеледі. Тозығы жеткен классицистік театр ережелерінен бас тартқан Фредерик-Леметр актерлер – П.Бокаж және М.Дорвальмен бірлесіп отырып, сахналық өнер реформасын жүзеге асырды.

Сатиралық гротескілік Макермен қатар актердің трагедиялық–романтикалық бейнелерінің бірі – Дюканждың танымал «Отыз жыл немесе Ойыншының өмірі» мелодрамасындағы Жорж Жермани болды (1827). Жорж бейнесі арқылы Леметр адамның байлық құмарлығы адамгершілігін жойып, ақшаның ең басты құндылыққа айналуының қорқынышын көрсетті. Актер кейіпкерінің құлдырауын нанымды берді. Отыз жылдың ішінде Жорж өзінің тағдырына күші мен сенімі мол жас жігіттен, ақырында қылмысқа дейін барған қажыған шалға айналған. Күрделі де ащы әңгімені актер романтикалық шабытпен, кейіпкерінің ішкі жан дүниесін психологиялық үндестікпен тамаша жеткізе алған. Леметрдің ойынының арқасында қарапайым мелодрама трагедиялық биікке көтерілді.

Леметрдің ең поэтикалық бейнелерінің бірі Гюгоның «Рюи Блазы» болды (1838). Оның Рюи Блазы халықтың дарындылығы, күші мен қайғы-қасіретінің жиынтық бейнесіне айналды. Актер бүкіл өмірін әділеттілікті орнатуға арнады. Осы ролімен көрерменге үлкен эмоциялық әсер берді. Леметр өнерін кезінде В.Гюго, А.И.Герцен мен И.С.Тургенев өте жоғары бағалады.

## РАШЕЛЬ (1821 – 1858)

Ұлы актриса **Элиза Рашель** француз сахнасына классикалық трагедияны қайта оралтып, ұмыт бола бастаған Корнель мен Расинді қайтадан жаңғыртты, жаңа леп берді. Темпераментінің күштілігімен тірлікті әрі ондағы бекітілген классикалық форманы сақтады.

Камилла («Корнельдің «Горацийында»), Федра (Расиннің «Федрасында»), Гофолия (Расиннің «Гофолиясында») рольдерінде Рашель өз кейіпкерлерінің күрделі трагедиялық әлемін психологиялық шындықпен ашу арқылы көрермен залын баурап алатын. Оның сахнадағы эмоциялық әсерінің күшін, актерлік ерекшелігін Герцен дәл тауып айтқан: «Оның түрі көріксіздеу, бойы аласалау, арық, кейіп шаршаған; дегенмен оған сұлулық, бойдың не керегі бар? Рашельдің бойында ең бастысы – алай-дүлей сезімдерді көрсететін жүзі бар. Оның ойыны таңғажайып: сахнадағы әр қимылынан көзіңді ала алмайсың. Кішкентай бойлы, әлсіз адам еңсеңді басып тұрады; егер қойылым кезінде әсеріне кіре алмаған адам болса, мен ол адамды сыйламаушы едім. Дәл қазіргідей жүрегіңнің түбіне жететін жанарын, денені сілікіндіретін сезімдерін көріп тұрмын. Ал даусы ше, даусы таңғажайып! Ол дауыспен баланы уата алады, ғашықтық сөздерін сыбырлап жауын да өлтіреді; оның дауысы көгершіндей гуілдейді де, арыстанша ақырады» деп айтып кеткен.

XIX ғасырдың 40 жылдары классицистік трагедияны қайта жаңғыртқан Рашель, былайша айтқанда демократиялық өнерге соққы тигізді. Өйткені, сол кезеңде классицизмге қайта оралу артта қалған қоғамның мақсат-мүддесін қорғаумен парапар болды. Бірақ оның қаһармандық өнері үлкен төңкерістік күшті көрсетті. Осының арқасында актриса демократиялық халықтың ризашылығына бөленді.

Рашель өнерінің қаһармандық пафосы 1848 жылғы төңкеріс күндерінде «Марсельезаны» оқуымен есе түсті.

1848 жылдан кейін төңкерістік патетика сахнадан өз орнын жоғалтты. Рашельдің өнері тоқырауға тап болды. Ол 50 жылдары азаматтық пафос пен үлкен әлеуметтік тақырыптан айырылды. Актрисаның шеберлігінен жанды эмоция, адамилық қасиеттер өшіп, өнері мәнерлі, суықтыққа ауысты.

## II тарау АҒЫЛШЫН ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың басында – Англияда өнеркәсіп төңкерісін басынан кешіреді. Бұл ел өмірінде көп нәрселерді анықтады. Англияның әдебиеті мен театры даму сатысында басқа Еуропа елдері бастан өткерген кезеңдерді кешірді.

XIX ғасырдың бірінші онжылдығы – романтикалық қозғалыстың көтерілуімен, соның артынша лезде құлдырауымен ерекшеленеді. Поэтикалық «кел мектебіне» Байрон мен Шеллидің төңкерістік романтизмі қарама-қайшы келді. Шеллидің шығармашылығында социалистік идеялар байқала бастайды. Ал 30 жылдардың екінші жартысынан бастап Англияда сыни реализм бастау алып, 1870 жылы аяқталады.

Францияға қарағанда классицистік тенденциялар Англияда еш уақытта жүйелі және айқын болмады. Сондықтан да француз романтизміне тән антиклассицистік реакция мұнда қатты байқалмады, тіпті ұлы романтик Байрон италиялық кезеңіндегі пьесаларында классицистік «бірліктерден» бас тартқан жоқ.

Англиядағы романтизмнен сыни реализмге өту жолы өте байсалды болып, сыни реализм оның алдындағы тәсілдің кейбір мінездеріне ие болды. Театр саласында бұл мелодрамалық репертуардың сақталуына және реализмге жақындай түскен актерлердің романтикалық ойын техникасына ұзақ уақыт әсерін тигізді.

Мелодраманың тұрақталуы жаңа көрерменге лайықты репертуардың мұқтажығынан туды. Сонымен қатар, реформалардың нәтижесінде театрға келген жаңа көрермен ақырындап классикалық репертуарға үйрене бастады.

XIX ғасыр Батыс Еуропаның басқа елдеріндегідей ағылшындар үшін де драматургияның құлдырау кезеңі еді. Драматургия Диккенс пен Теккерейдің реалистік романдарынан әлдеқайда кем тұрғанымен актерлік шеберлік өте жоғарғы деңгейде болды. XIX ғасырдағы Англия өлемге ұлы романтикалық актер Эдмунд Кинді, ірі реалистік актер Чарлз Макредиді берді.

### БАЙРОН (1788-1824)

Романтикалық драматургия тарихынан ұлы ағылшын ақыны **Джордж Гордон Байронның** шығармашылығы елеулі орын алады. Байрон драматургиясы сахна әлемінде көрнекті жаңалық әкелмеді. Оның барлық пьесаларынан – «Марино Фальеро» (1821) ғана ақынның тірі кезінде қойылған болатын, бірақ табысқа ие



болмады. Бұдан кейін Байронның барлық пьесалары сахна көрді, бірақ барлығы бірдей табысты болған жоқ.

Байронның туылуы Вильгельм Жаулаушының уақытына сәйкес келеді. Соған қарамастан кедей шотланд деревнясында өткізген балалық шағы өте ауыр болды. Байрон он жасында нөмере атасының өлімінен кейін оның мұрагері болып лорд лауазымын иеленді. Ол Харроу жабық ақсүйектік мектебін және Кембридждік университетті аяқтады. 1805 жылдан бастап Байрон өлең жаза бастайды, сол жылы алғашқы «Демалыс сағаттары» атты өлеңдер жинағы жарық көреді.

Байрон өзі ақсүйек болғандықтан ел тағдырына, соның ішінде өлемнің тағдырына жауаптымын деп есептеді. Лордтардың палатасына кіре салып, ол бейшара тоқымашыларды қорғап станоктар туралы сөз айтады, осы техникалық жетіспеушіліктер оларды аштық пен өлімге душар ететіндігін ескертеді. Ол бұдан былай өзі азаттық қозғалыстарды құптап отырды, өзі де соларға тікелей қатысты.

1816 жылы Байрон үлкен табысқа кенелген «Чайльд Гарольдтің» салдарынан отанын мәңгі-бақи тастауға мәжбүр болды. Ол Швейцарияға, одан Италияға кетіп, онда австриялық отарлықтан құтылу мақсатымен болған карбонар қозғалысының басшыларының бірі болды. Артынан түріктердің отарынан босану мақсатымен көтерілген гректердің қозғалысы басталғанда, ол гректерге қару-жараққа толтырып кеме жібереді де, артынан өзі сол жаққа аттанады. Сол жақта жүріп қаза тапты. Бостандық идеяларына сенімін Байрон өзінің бүкіл өмірімен және өнерімен көрсетті.

1816 жылы Швецарияда Байрон «Манфредті» жазады. Пьеса оқиғасы да сол жақта өтеді. «Манфред» Гётенің «Фаустының» ықпалымен жазылды. Байрон неміс тілін білмегендіктен оның Швецариядағы достарының бірі оған Гёте трагедиясының бір бөлігін аударып берді. Бұдан Байрон ең бірінші адам рухының күші туралы, оның барлық құпияларға еніп, алдында тұрған қамалдарды бұзып шығатынын түсінді. Оның «Манфреді» «Фаустке» деген өзіндік пессимистік эпилогы болды. Гётенің Фаусты адамдарға көмегін көрсету үшін өмірді танып, оның үстінен билікті алғысы келеді. Ал Байронның қаһарманы – әлемдегі барлық құпияларды, адамның жандүниесіндегі тереңдікті сезінген, оған табиғат күшінің рухы да тәуелді, бірақ оның бұл білімі не өзіне, не басқаларға бақыт әкелмеді, өйткені дүниенің заңы – қайғы деп біледі. Әлем мен адам жаратылысын тану үшін Манфред тіпті қылмысқа барады, оның бір-ақ тілегі бар – мәңгілікке жету. Тек сол ғана оның қолында емес.

«Манфред» басынан сахнаға лайықтанбаған өді. Бірақ оның поэтикалық күшінің үлкен болғаны сондай, ол 1834 жылы «Ковент-Гарден» театрында қойылды. 1850 жылы Р.Шуман «Манфредке» музыка жазды, ал П.И.Чайковский «Манфред» атты симфонияның авторы (1885).

Келесі пьесаларында Байрон сахнаға лайықты деген принциптерін қолдана бастайды. Өзінің алғашқы жұмыстарының бірі – «Ағылшын барды және шотландтық шолушылар» (1809) атты поэмасында ол өзін ағартушылық драматургия мен театрдың қолдаушысы ретінде ұсынады. Алайда, ағартушылыққа жақын болғанымен ол драмалық бірлікті сақтауға шақырды. Дегенмен, ол бұл принципті өзі әрдайым ұстанбайтын мысалы, ол одан өзі «Каин» мистериясында, «Вернер, немесе мұра» драмасында және басқа да шығармаларында бас тартады.

Драманы құрудағы классицистік ережелерді Байрон Венеция тарихынан алынған «Марино Фальеро», «Екі Фоскари» атты екі трагедиясында және «Сарданапал» трагедиясында қатал түрде сақтаған.

«Марино Фальеро, венециандық дож» (1820) трагедиясы Байрон өзі зерттеген тарихи материалдарға негіздеген. Марино Фальеро немесе Фальери (шамамен

1278–1355) венециандық қолбасшы болды. Оны дож ретінде сайлағанымен билік оның қолында болған жоқ. Сондықтан да ол венециандық патрицаларды қырып, өзін князь сайламақшы болады. Бірақ, оның астыртын әрекеті ашылып, Марино Фальеро өлім жазасына кесіледі.

Байронның келесі «итальяндық трагедиясы» «Екі Фоскаридің» (1821) басты кейіпкерлері 1423 жылы Венецияның дожь болып сайланған венециандық қолбасшы Франческо Фоскари (шамамен 1372–1457) мен саяси қылмысқа қатысқаны үшін жаулармен жақын болғаны үшін республикадан үш рет қуылған ұлы Джоккопо болды. Бірақ Байрон Джоккопоның қылмысты істеріне көп сенікпегендей, дож туысқандарын өлтірді деп есептеп одан көк алғысы келген 10 патрицийлердің тұратын Кеңестің жетекшісі Лоренадонның қастығының құрбаны бопды деп алады. Байронның Джоккопо Фоскариі – отанының нағыз патриоты, өзге елде тұра алмайтын азамат. Оны елінде жаңа қастықтар мен қуғындар күтіп тұрғанын біле тұра, ол қайта-қайта өз отанына оралады. Ал оның әкесі мемлекеттің басты адамы – дож ретінде 10 патрицийлердің Кеңесінің шешімін әрдайым құптап отыруға мәжбүр. Бірақ өзінің ары мен табиғат күшіне қарсы келе алмайды: зорлық-зомбылыққа шыдамаған ұлы өлгеннен кейін өзі де көп ұзамай артынан кетеді.

Бұл пьеса бірінші рет «Ковент – Гарден» театрында 1834 жылы қойылды. 1821 жылы Италияда «Сарданапал» трагедиясы жазылды. Оны 1834 жылы Чарльз Макреди «Друри Лейн» театрында, ал 1853 жылы Чарльз Кин «Принцесса театрында» қойды. Соңғы қойылым Ч.Киннің режиссерлік эксперименттеріне үлкен маңызын тигізді.

«Сарданапал» трагедиясында Байрон IX ғасырға оралады. Байронның ассириялық патша Сарданапалы Фоскари дождың антиподы. Егерде үлкен Фоскари – үкімет алдында басын исе, Сарданапал – ойын-сауықты қатты ұнататын төкаппар адамның бірі. Бірақ оның ішкі жан дүниесі өте батыл бұл трагедияның соңында байқалады. Ол батырлық жасап қаза табады.

Байронның романтикалық драматургиясының шыңында 1821 жылы Италияда жазылған «Каин» трагедиясы тұр. Бірақ ол сол кезеңде жазылған басқа драмалық шығармаларынан едәуір айырмашылығы бар. «Каинда» Байрон «Манфредтегі» секілді өзінің классицистік ережелерге сүйенетінін ұмытып романтикалық түрдегі трагедия жазып шыққан. Оқиға әлем кеңістігінде өтеді, ал оның кейіпкерлері – Люцифер, Адам, Хауа ана және олардың балалары. Мұнда Байрон философиялық тұрғыда сөйлейді, сондықтан да бұл трагедия Ұлыбританияның патшасы IV Георгке ұнаған жоқ. Себебі, Байронның «Каины» мүлдем басқа. Мұнда Каин адамның құдайға табынуын түсінбейді және қабылдамайды. Каин – құдайға құлшылық еткісі келмейді, ал оның ағасы Авель керісінше. Бірақ бір күні Каин Құдай алдына барады, бірақ құдай оны қабылдамайды. Каин от жағады, бірақ Авельдің оты лаулап жанса, Каиндік сөніп қалады. Қасарысып қалған Каин Авельді отқа аларып, басына күлін лақтырып ұрады.

Ұлыбританияда қойылмаған «Каин» басқа елдерде қызықты сахналық шешімдерін тапты. 1924 жылы МАКТ сахнасында оны К.С. Станиславский қойды. Англияда ең көп сахналық қойылымдарды Байронның «Вернер немесе мұра» (1822) пьесасына түсті. Макреди оны «Друри – Лейнде» 1830 жылы, Фелпс «Сэдлерс Уэллсте» 1844 жылы және Ирвинг «Лицеумде» 1887 жылы қойған. Бұл таңқалатын жай емес. Автор өз жанрын трагедия деп атағанымен ол романтикалық мелодрамаға жақынырақ болды. Ал бұл жанр ағылшын сахнасында танымал болды. Ағылшын көрермендерінің алдына шықпай жатып бұл пьеса 1836 жылы Нью-Йорктегі «Парк-театрда» қойылған еді.

«Вернерді» Байронның бірінші әрі соңғы пьесасы деуге болады. Он төрт жасында Гарриет Лидің «Крьюцнер, немістің повесті» атты повесін қызығушылықпен оқып шыққаннан кейін, ол оның сюжетіне «Ульрих пен Эльвина» атты драмасын жазады. Байронның өзі кейін айтқандай оны өртеп жіберген. 1815 жылы ақын бұл сюжетке қайта оралып жаңа драманың бірінші актісін жазды, бірақ Англиядан кетуге мәжбүр болды. Ол жоқта қолжазба жоғалады. Ал ақынның осы сюжетке қызығушылығы оралған кезде өзінің көзқарасы өзгерген еді.

Өзге шығармаларға қарағанда «Вернерде» іс-әрекет өте көп. Бұрындары іс-әрекеттің бір ортада өтуін қаласа, уақыт өте келе іс-әрекеттің көп жерде орындалуын қалады. Сонымен қатар Байрон аяқталмаған әлемдік топан суды суреттейтін «Аспан мен жер» мистериясы (1822) және кең тарихи-философиялық полотно ретінде шешілген «Өзгеріске ұшыраған кеміс» (1822) драмаларын жазды. Байрон әр уақытта драманы әдейілеп театр сахнасына жазбағанын айтып отырды. Англиядан қуылған соң, оның пьесаларын сахнаға жіберілмейтінін ол айқын білді.

Жалпы Байрон драматургиясы тек ағылшын ғана емес, сонымен қатар еуропалық драмада маңызды орын алады. Оның шығармалары терең идеяларымен, прогрессивті бағытымен, поэтикалық шеберлігімен ерекшеленді. XIX ғасырда Байронның дүниежүзі әдебиетіне әсер еткені соншалық, басқа ұлттық әдебиеттерде «Байроншылдық» қозғалысы пайда болды. Байрон көркем әдіс ретінде романтизмнің жаңа қырларын ашты, әдебиетке жаңа қаһарман әкелді, поэтикалық формаларды жетілдірді, саяси сатираның жаңа түрін жасады. Тек бір ғана жазушы Байрон-драматургтың қатарына қосыла алады, ол сол замандағы Англия жазушысы еді.

## Сахналық өнер

XIX ғасырдың I жартысында болған екі жағдай ағылшын театрының бет-бейнесін айқындады. Олар: театр монополиясының үстемдігі мен қатал цензура. Бұл кезеңде Лондонда атақты екі театр жұмыс істеді. Олар: «Ковент – Гарден» және «Друри – Лейн» болды. Оларға қарсы бір топ «кіші театрлар» пантомима, опера, мелодрама, фарс т.б. драмалық жанрларды қоюға мәжбүр болды. XIX ғасыр Англияда драматургияға қарағанда актерлік шеберлік жоғары деңгейге көтерілді. XIX ғасырдың бірінші онжылдығында романтикалық бағыт күшейді. Бірақ ақырындап бәсеңдей бастады. Англиядағы ұлы романтикалық актер Эдмунд Кин мен шыңшыл актер Чарльз Макреди болды.

Ағылшын театрында театр монополиясы мен қатал цензура қатар жүрген еді. Алайда 1834 жылы театрлық монополия жойылып, цензура өз күшін сақтап қалды. Цензура әлі де қоғамдық сұрақтарды сахнаға шығаруға тиым салды. Цензураның күшеюі театрдың Байрон, Шелли, Диккенс, Теккерей жасаған поэзия, прозадан яғни әдебиеттен қол үзуіне әкеліп соқты. Ағылшын театрының қиын жағдайы, яғни сол кезеңнің маңызды ойларын ашып айта алмауы театрдың жойылуына себеп болды. Театр басшылары «Ковент – Гарден» және «Друри – Лейн» театрларының ғимаратын үйретілген жануарлар, өтештердің шайқасы және цирк ойындарын көрсету үшін жалға беруге мәжбүр болды. Ақыр аяғында қаржылық күйреуге байланысты «Ковент – Гарден» 1850 жылы драмалық театр ретінде өмір сүруін доғарды. Бұл кезде «Друри – Лейн» театрының жағдайы да мез емес еді. Осындай жағдайға ұшырамау үшін «Друри-Лейн» Эдмунд Кинді шақыртады



*Элиза Рашель*



*Эдмунд Кин*



*Карлос роліндегі  
Карл Зейдельман.  
И.В.Гёте «Клавихо»*



*Мелодрама. Француз суретшісі  
О.Домьеннің бейнелеуі*



*Фредерик-Леметр*



*Трагедиялық  
спектакльдегі  
Франсуа Жозеф Тальма*



## КИН (1787 – 1833)

XIX ғасырдың I жартысында талмас еңбектің нәтижесінде театр өзінің бағасын арттыра түсті. Өзіне көптеген актерлер, режиссерлерді жинады. Осылардың ішіндегі ең беделдісі романтикалық актер Эдмунд Кин болды.

Эдмунд Киннің өнер жолындағы ағылшын романтизмі актерлік шеберліктің жан-жақты дамуымен орнықты. Актердің қысқа да қиын өмір жолында шеберлігі бағаланбай кетті. Ерекше қабілетімен Кин жақсы адамдардың қарсы көзқарастарын әлеуметтік және саяси жағдайда еуропалық ағыммен қатар көрсете білді. Көзқарасы мен үлкен актерлік шеберлігі өзіне жақсы идеал іздеген Кинді біршама Байронға жақындата түсті. Байрон мен Киннің мақсат-мүдделері бірдей, екеуі де XIX ғасырдың бірінші онжылдығындағы Англияның өнер жолында күресті. Кин романтикалық актер ғана емес, сонымен қатар осы ағымға бағыт-бағдар сілтеп жол салған. Кин – жандүниесімен берілген романтикалық актер. Сол кездегі билік иелеріне өзінің ренішін білдіре отырып: «Мен лорд Байроннан басқа барлық лордтарды жек көремін» деп айтқаны бар. Англиядағы билік басындағы адамдар Кинді бұқара актері деп атап, қуғындап, өмірін улады. Ал демократиялық халық оны шамасы келгенше қолдады. Азаматтық батылдық пен ішкі жан-дүниесінің байқампаздығы Киннің өмірін мәңгілік жекпе-жек күрес майданына айналдырды. Осындай күрестің аяғы ұлы актерді 46 жасында өмірден алып кетуіне әкелді.

Кин 1787 жылы актер отбасында дүниеге келді. Жастай жетім қалып бала кезінен өзін асырау үшін жұмыс істеуге мәжбүр болады. Кішкентайынан актер болған Кин жиырма жылда Англияның түпкір-түпкірін түгел аралады. Ол осы қаңғырып өткізген жылдарында өмірдің ең қиын кезеңдерін басынан кешіріп актер ретінде жақсы сабақ алды. Бірде Киннан «Жақсы мықты актер болу үшін не істеу керек» деп сұрағанда Кин «Аш жүре біл және аштыққа төзе біл» деген екен. Провинциядағы театрларда барлық жанрда өз талантын байқап көрді. Провинцияда танымал болған Кинді Лондондық «Друри-Лейн» театрын сақтап қалу үшін 1814 жылы орталыққа шақырады. Ол алғашқы дебюті ретінде Шекспирдің «Венециялық көпес» шығармасындағы Шейлоқтың ролін сомдау арқылы бүкіл Лондонды өзіне қаратады. Кин үшін Шекспир өте жақын драматургтердің бірі болды. Ол белгілі драматургтің пьесалары арқылы өзінің жан дүниесін ашуға, өмірдің қатыгез тұстарын, әділетсіздікті ашып көрсетуге мүмкіндігі болды. Шекспирдің шығармалары Кинді қатты қызықтырды. Ол Шейлок, III Ричард, Гамлет, Макбет, Отелло, Яго, Лир, Ромео рольдерін сомдады. Осы рольдер арқылы Кин Шекспирді басқа жаңа қырынан ашты. Ол Лондондағы бірінші спектаклі «Венециялық көпес» арқылы Шекспирдің жаңашылдығын түсіндіріп берді. Ол Шейлоқтың қатыгез өзімшілдігін жасырмай көрсетіп, сол арқылы ғасырлар бойы құдалауда, халқының аңдауында қорланған адамгершілігін айқын көрсетті. Романтикалық тақырып Шейлоқтың жан дүниесінің құбылыстарымен дәл нәзік үйлесім тауып жатты. Романтикалық тақырыпта ақталған зұлымдық кешірімсіз, қайырымсыз сарказммен өзінің жалғыздығын қиналып мойындады. Қатал күлкі кенеттен өксік жылау, қара-қызыл костюм, дәстүрлі Сары парикті алмастырған бұйра қара шаш – бәрі-бәрі атақты актерді көруге келген ағылшын көрермендеріне күтпеген жағдай болды. Киннің бұл рольді сезімге беріле жан дүниесімен ойнағандығы соншалық, осы алғашқы спектакльден кейін-ақ, оны Англияның ұлы актері ретінде қабылдады.

Киннің ең сүйікті рольдері Отелло және Гамлет болды. Гамлетте ойнаған

Киннің негізгі мақсаты көңілсіз өмірді және жай ғана емес зұлымдық басқан өмірді көрсетіп, оған қарсы тұру мүмкін еместігін және оны жеңуге болмайды деген ойды көтереді. Огелло бейнесінде Кин кейіпкердің Дездемонаға деген махаббатын айқын ашықтайды. Ондағы жанының тазалығы, адамдарға деген сенімі сияқты мінезін жақсы қырынан көрсете білді. Кин Макбеттің ролінде дәстүрлі трактовадан бас тартып, бар көңілін басты кейіпкердің жан дүниесін ашуға бағыттады. Ал III Ричард жұмсақ күлдіріп, ішкі зұлымдығын көрсетті.

Кин Шекспир рольдерінен басқа Ф.Мессинджердің «Ескі қарыздарды өтеудің жаңа тәсілі» пьесасында қатыгез өсім алушы Оверричтің ролін сомдады. Актер ойыны, яғни спектакль финалындағы кедейленіп қалған Оверричтің жындануы көрерменге қатты әсер етті, тіпті спектакльге қатысқан Байрон актер ойынынан есінен танып құлап қалған. Кин кейіпкерінің ішкі жан дүниесін, психологиясын ашуда асқан шеберлігін танытты.

«Ұлы актер» атағын Кин көзінің тірісінде алды. Өзінің дарындылығымен, талантымен осы атаққа қол жеткізді. Үлкен сахналық қызулық, алғыр ақыл және байқағыштық, сезімталдық, үздік актерлік шеберлікпен ұшталған сыртқы бейне секілді қасиеттер – Киннің сахналық дарынының ерекшеліктері. Кин арқылы «Друри – Лейн» театры да биікке көтерілді. Кин ойнаған әрбір қойылымдардың табысына костюм мен декорациялардың әдемілігімен Киннің экзотикалық салтанаттылығы үлкен көмегін тигізді. Актерлік өнерде Кин сахналық техниканы жақсартуға үлкен мән берген. Ол әрдайым өзінің дикциясымен жұмыс істеп, пластикасын жақсарту мақсатымен фехтование, би және спорттың барлық түрлерімен шұғылданды. Кин өзінің эмоциялық және шығармашылық қиялының байлығына, интуицияға ғана сеніп қойған жоқ, керісінше ол өзінің білмейтінін оқып, кемшіліктерінің орнын толтырып еңбек етті.

1833 жылы 25 наурызда Кин сахнаға соңғы рет шықты. Ол өзінің сүйікті Отеллосын ойнап, «Отеллоның еңбегі аяқталды» деген сөзбен есінен танып жығылады да үш аптадан кейін қайтыс болады. Эдмунд Киннің кезінде ағылшын театрында шынайылықтың бір қыры ашылған болатын. Ішкі драматизмге толы, қысқа да нұсқалы өмір сүрген ұлы актер-романтик Эдмунд Кин дүниежүзілік сахна өнерінде өшпес із қалдырды. Бұл саладағы алғашқы актер Уильям Чарлз Макреди болды.

### III тарау HEMIC ТЕАТРЫ

#### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырдың аяғында Германия Еуропадағы ең артта қалған мемлекет еді. Сандаған жекелеген княздықтардан құралған феодалды Германияның экономикасы баяу дамып, буржуазиялық төңкеріс жасауға мүмкіндігі болмады. Дегенмен де Франциядағы буржуазиялық төңкеріс Германияға өз әсерін тигізбей қалған жоқ. 1772 жылы төңкерістік идеялардың мемлекетке еніп кетуінен қорыққан Германия Францияға соғыс жариялады.

Немістердің қоғамдық және саяси дамуында Наполеон шабуылы өзіндік орын алды. Наполеонмен күрес ұлттың бірігуіне, ұлттық сана-сезімнің оянуына ықпал етіп, халықтық-бостандық қозғалыстарын тудырды. Наполеонның жеңілісінен кейін, 1815 жылы Пруссия Еуропадағы төңкерістік көңіл-күйге қарсы құрылған Қасиетті одаққа кіреді. Осыған қарамастан, елде XIX ғасырдың бірінші жартысында көтерілістер мен студенттік толқулар жиі өтіп жатты.

1790 – 1800 жылдар аралығында Германия Франциядағы төңкеріске үн қосып, соның нәтижесінде елде өнердегі жаңа бағыт **романтизм** пайда болды. Неміс романтизмі айқын философиялық өзгешелігімен ерекшеленді. XVIII ғасырдың аяғында Веймар маңындағы Иен деген кішкентай қалашықтағы «Иен үйірмесінде» неміс романтизмі эстетикасының іргесі қаланды. Неміс романтизмінің басты теоретиктері ағайынды **Август Вильгельм Шлегель (1767 – 1845)** және **Фридрих Шлегель (1772 – 1829)** болып, олар өз еңбектерінде романтизм теориясының қағидасын жасады.

Романтиктер классицизм мен ағартушылық реализмді қабылдамады. Ф.В.Шеллингтің (1775 – 1854) бостандық, адам жанының еркіндігі туралы философиялық танымдарына сүйене отырып, романтиктер шексіз еркіндік беретін өнерді нығайту керек деп есептеді.

Неміс романтиктерін адамзаттың көркемдік жағынан өркендеуі мәселелеріне қызығушылық танытқан алғашқы әдебиет тарихшылары десек те болады. Өткенге көз жүгірте отырып, олар өз тамырларын фольклордан, ертегілер мен халық шығармашылығынан табады. Сондай-ақ, романтиктер Шекспирді өздерінің жол сілтеушісі деп қабылдады. XIX ғасырдың басында Германияда Шекспирге деген жаңаша көзқарастар пайда болады. Ағылшын ақынын өздерінше қабылдай отырып, неміс романтиктері XVII және XVIII ғасырларда Шекспирдің өзгеріске ұшыраған дүниелерінен бас тартып, оны қайта аударып, осылайша ұлы драматургпен Еуропа сахнасын қайта қауыштырды.

Романтиктердің фольклор мен өткен тарихқа бет бұруы текке емес еді, олардың шын өмірге көңілдері толмады, қанағаттанбады. Сөйтіп, олар қиял мен арман еліне назар аударды. Бірақ бұл неміс романтиктердің шығармаларында шынайы өмірдің көрінісі жоқ деген сөз емес. Олардың туындыларында нағыз өмір романтикалық иронияның қырынан көрінді. Романтикалық ирония – неміс романтиктерінің эстетикасындағы басты қағида – ол қоршаған ортаның көрінбей жатқан мүмкіндіктерін, өмірлік құбылыстардың салыстырмалылығын көрсетуге кемектесті.

Драматургия мен театрда романтизм классицизм ережелеріне қарсы тұрып, сахналық шындықтың жаңа түсінігін қалыптастыруды көздеді. Алғашқы драматург-романтик **Людвиг Тик** болды. Сондай-ақ, романтикалық драманың дамуы Германияда **Генрих фон Клейст** шығармашылығымен тығыз байланысты. Актер-романтиктер **Иоганн Фридрих Флек** пен **Людвиг Девриент** неміс сахнасына буырқанған эмоционалды қызулықты әкелді.

Романтизмнің аясында өнердің басты бағыты – реализмнің негізі қалана бастады. Романтизм мен сыни реализмнің алғашқы нышандарының тоғысында **Георг Бюхнер** мен **Карл Гуцковтың** драматургиялық шығармалары дүниеге келді.

## БЮХНЕР (1813 – 1837)

XIX ғасырдың бірінші жартысындағы көрнекті неміс драматургі **Георг Бюхнер** болды. Өзінің қысқа ғұмырында ол үш драма және бірнеше прозалық үзінділер қалдырғанына қарамастан, әлем театр тарихында елеулі орын алды.

Бозбала шағын ол Страсбургте өткізді және осында университеттің медициналық факультетінде оқыды. Францияға барған сапары оның дүниетанымына ерекше әсер етіп, жас Бюхнердің көзқарастарын қалыптастырды. Бұл кезде Францияда саяси толқулар жиі өтіп тұратын. Отанына ол төңкеріске дайын тұрған белсенді қайраткер ретінде оралды.

1834 жылы Гессенде Бюхнер басқаратын құпия «Адам құқығы қоғамы» құрылады. Бюхнерлік үйірме тарататын «Гессендік ауыл жаршысы» шаруаларды көтеріліске шақырды. Көп ұзамай полиция оларды әкшерелеп, бірқатар қатысушыларды тұтқынға алып, Бюхнер Страсбургке қашып кетеді.

Төңкерістің идеясымен жалындаған Бюхнер француз буржуазиялық төңкерісінің тарихына зер сала отырып, жиырма екі жасында алғашқы пьесасы «Дантонның өлімін» (1835) жазады. «Дантонның өлімі» – тарихи драмасында Робеспьер, Сен-Жюст, Демулен сынды француз төңкерісінің қайраткерлерін сахнаға шығарады. Драманың тартысы Дантон мен Робеспьер арасында өтеді. Бірақ пьесада осы екеуінің тағдыры ғана емес, мұнда халықтың тағдыры да жан-жақты суреттеледі. Бюхнер «Дантонның өлімі» пьесасына Шекспир трагедияларындағыдай халықтық сахналарды көп енгізген.

Г.Бюхнер шығармашылығының маңыздылығы сол ол Германиядағы натуралистік ұсақ-түйектен ада әлеуметтік реалистік драманың үлгісіп жасап кетті. Бюхнер «Дантонның өлімімен» «төңкерістік драманы» жасай отырып, өзімен, өз жақтастарын мазалаған мәселелерге жауап іздеді, Германиядағы төңкерістік күрестің, туған отанының тағдыры осы жауаптарға тәуелді еді.

Халықтан шыққан қарапайым адамның ауыр жағдайы туралы ойларын Бюхнер «Войцек» драмасында жалғастырды. Бұл пьесаның да желісі өмірден алынған оқиғаға құрылған. Пьеса аяқталмай қалған. Романтиктердің туындыларының орталық кейіпкерлері, көбінесе, теңдесіз тұлғалар болса, Бюхнер драмасында қарапайым, кедей, сауатсыз, сақал қырушы бейнесін көрсетіледі. Бұл драмасында Бюхнер өз кейіпкері Войцекті қылмысқа итермелеген қоршаған ортаның, әлеуметтік теңсіздіктің әсері дегенді меңзейді. Сол арқылы неміс қоғамының келеңсіз кемшіліктерін ашып көрсетеді.

Бюхнер шығармашылығы тек XX ғасырда ғана толықтай зерттеле бастады.

## ГУЦКОВ (1811 – 1878)

«Жас Германия» бағытының көрнекті драматургі **Карл-Фердинанд Гуцков** болды, оның шығармалары неміс театры мен драматургиясының дамуына өзіндік әсерін тигізді.

Ол демократиялық зиялылар қауымынан болатын. Оның қоғамдық-саяси көзқарастарының қалыптасуына утопист Сен-Симон идеялары мен Гейненің төңкерісшіл публицистикасы ықпал етті. Гуцковтың қолдауымен Бюхнердің



«Дантонның өлімі» пьесасы жарық көрді. Гуцков драматургияға 1830-жылдары келді. Оның алғашқыда жазған пьесалары неміс қоғамына деген сыни көзқарастарға толы болғанымен, биік деңгейге жете алмады. Оның кейінгі дүниелері «Ричард Сэвэдж» (1839), «Тартюфтің бейнесі» (1844), «Корольдің ескерткіші» (1843), т.б. толыққанды драматургиялық шығармалар.

Театр тарихында Гуцковтың есімі «Уриэль Акоста» (1848) трагедиясының авторы ретінде қалды. Бұл трагедия оның атын Германияға ғана емес, күллі әлемге әйгіледі.

Пьесаның негізі шынайы тарихи деректерден алынып, XVII ғасырда өмір сүрген діни ойшыл философтың қайраткерлігі туралы баяндайды. Акоста еркін ойлылығымен, шіркеу басшылығына құлша бағынып, табынбайтын дара адам. Сондықтан ол қудалауға түседі. Ақыры, оны шіркеуліктер күнәсінен арылу үшін көпшіліктің алдында өз көзқарастарынан бас тартуға мәжбүрлейді және ол шіркеудің адамды кемсітетін іс-шараларынан өткен соң, өзін-өзі өлтіреді. Міне, осы тарихи дерек пьесада шынайы трагедиялық қуатпен көрсетіледі.

Уриэль арқылы Гуцков батыл ойшыл адемігершілікті, шындық сүйгіш адамның жарқын бейнесін жасайды. Өз кейіпкерінің мінезін өміршең әрі табиғи ету мақсатымен драматург махаббат шытырманын енгізіп, Уриэльдің анасы мен бауырларына деген қарым-қатынасы арқылы оның бойында барлық пенделерге тән сезімдердің, тіпті, әлсіздіктердің бар екенін көрсеткен.

Тарихи деректерге сай пьеса Уриэль Акостаның өзіне-өзі қол жұмсауымен аяқталады. Бірақ өз идеясы үшін күресте ол жеңімпаз болып қалды. «Уриэль Акоста» тарихи пьеса болмағанымен, философиялық идеясы анық драма. Пьеса кейіпкерлері өздерінің ішкі толғаныстары мен іс-әрекеттерімен емес, әрқайсысына тән ақыл-парасаттарымен ерекшеленеді. Гуцковтың «Уриэль Акостасы» Германияның барлық театрларында сахналанған.

## Сахналық өнер

XIX ғасырдың бірінші жартысындағы Германияның театр өмірі мемлекеттің саяси ыдыраңқылығының нәтижесінде өзінің шашыраңқылығымен ерекшеленді. Барлық театрлар екі топқа бөлінді – князьдік сарайлардағы театрлар, олар ел билеушілердің талғамына тәуелді болды. Ал жеке театрлар, олар қалалық көрерменге қызмет етті, әрі жергілікті тұрғындардан шыққан өз қожайындарының толық иелігінде еді. Тек саусақпен санарлықтай қалаларда, мысалы Дюсельдорфте, театрға арналған ғимараттар кәсіби актерлердің бірлестіктеріне жалға берілді, бұл салыстырмалы түрде ұжымның жоғары көркемдік деңгейде жұмыс жасауына мүмкіндік туғызды.

Саяси қарсылық күштері мен көрермендердің филистерлік (өз басының қамынан басқаны ойламайтын) әуестіктері Германиядағы актерлік өнердің өркендеуіне кері әсерін тигізді. Олар театрдың көркемдік жағынан дамуын артқа тартты, жаңашыл ізденістерге кедергілер жасады. Соған қарамастан XVIII ғасырдың аяғынан бастап неміс актерлік өнерінде романтикалық стильдегі ойынның пайда болуына әкелген жаңаша тенденция байқала бастады. Сондай-ақ, актерлік өнердегі романтизмнің қалыптасуы – әсіресе, Шекспир мен Шиллер драматургиясының негізінде – тіпті, романтикалық репертуардың пайда болуына ықпал етті.

XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың бірінші жартысында немістің көрнекті актерлері Флек, Девриент және Зейдельман есімдері тарихта қалды.

## ФЛЕК (1757 – 1801)

Германияның сахна өнерінде Иоган-Фридрих-Фердинанд Флек романтизмнің негізін салды. Шредердің шәкірті. Флек өз ұстазының жалындаған шабыты мен трагедиялық күшін мұра ете отырып, орасан зор эмоциялы және алапат жойқын темпераментті актер болды.

Флек Бреславльде, шенеунік отбасында дүниеге келген. Гимназияны тәмамдаған соң, ол Галла университетінің құдайсөзі (богословский) факультетіне түседі. Бірақ көп ұзамай сахна өнерімен әуестеніп, 1777 жылы Лейпцигте дебют жасайды. Төрт жыл көлемінде Флек Гамбург театрында (1779 – 1783) Шредердің жетекшілігімен қызмет етті. Мұнда ол өзін қаһармандық және өткір мінезді рольдерді тамаша орындаушы ретінде көзге түсті. Содан кейін Берлин театрына ауысып, өмірінің соңғы күніне дейін аталмыш өнер ордасында қызмет етті.

Берлинде қызмет еткен 18 жылда Флек екі жүзден астам роль ойнады. Мелодрамалар мен мещандық драмалардан басқа, актер классикалық шығармаларда жиі ойнап, өзінің елеулі еңбектерін жасайды.

Флектің ең көрнекті рольдері, шекспирлік репертуарда – Лир, Макбет, Шейлок, Отелло, шиллерлік репертуарда – Карл Моор, Фердинанд, Фиеско, Валленштейн. Бұл рольдерде актер көрерменді өз эмоциясының қуатымен таңқалдырды. Актердің дәл осы бір қасиетін романтиктер, әсіресе, Людвик Тик жоғары бағалады.

Л.Тик жастайынан Флектің жалынды табынушысы еді. Өзінің актер туралы жазған бірқатар мақалаларында Тик ең алдымен Флектің «даналық шығармашылық қиялы» мен оның шығармашылығының жойқын эмоционалдығына тоқталады. Тик Флек өз жұмысында толықтай шығармашылық түйсігіне бағынып, ешқашан рольдің деректерін сараламайды, пьесаның мазмұнына мән бермейді деп есептеді. Флек көрерменді өз эмоциясының күштілігімен ғана емес, сондай-ақ, бір сахналық көңіл-күйден екінші сахналық көңіл-күйге жеңіл ауысып кететіндігімен, күлкі мен көз жасы, таңғажайып пен қарапайымдылық, ұлылық пен ұсақтық сияқты қарама-қайшылықтарды тұла бойына тұндыра білген батылдығымен тамсандырды. Флектің ойыны құбылмалылығымен ерекшеленді, әрі өзінің шабыты мен көңіл-күйіне тәуелді болды. Сондықтан Берлинде театрға бара жатып, «қай Флекті көретініңді ешқашан білмейсің, «үлкенін» бе, әлде «кішкентайын» ба» дейді екен. Бірақ актер сомдаған бейнелер ешқашанда жабығыңқы әрі қарабайыр болмайтын. Сәтті спектакльдер кезінде олар (бейнелер) шын мәнінде алып тұлға болып көрінетін. Әсіресе, сыншыларды мойындатқан Флектің ең белгілі Карл Моор ролі актердің елеулі еңбегі.

Атап өткен барлық ерекшеліктер – жоғары эмоционалдық, ойынның қарама-қайшылығы, бейнелердің алыптылығы – Флекті Германиядағы актерлік өнердегі романтизмнің жаршысы деуге толықтай мүмкіндік береді. Бұл ірі сахна шеберінің шығармашылығындағы романтикалық бағыттар, оның әрбір туындысының шынайы өмірден жоғары тұруымен, әрі жарқын даралығынан байқалды, сондықтан Флекті романтизмге жол салған суреткер деп танимыз.

## ДЕВРИЕНТ (1784 – 1832)

Германияның ірі романтикалық актері – Флектің ізбасары, әрі оның ізденістерін жалғастырушы **Людвиг Девриент** болды.

Девриент Германияда, бай саудагердің отбасында дүниеге келді. Жастайынан ол буржуаздық отбасылық тәртіптің қиындықтарын сезініп өсті. Әкесі үйреткен сауда-саттық жұмыстан құтылғысы келген Девриент әскери қызметке тұрғанымен, көп ұзамай одан шығып кетеді. Лейпцигте, үлкен ағасының үйінде жүріп Девриент артистік ортамен танысып, өз өмірін сахнамен байланыстыруға шешім қабылдайды.

Шет аймақтағы актерлік дебюті сәтсіз болғанымен, 1805 жылы оған алғашқы сәттілік келді – Франц Моор (Шиллердің «Қарашыларында»), сазгер Врум (Шиллердің «Зулымдық пен махаббатында») және Гарпагон (Мольердің «Сараңында») сынды өткір мінезді рольдерді ойнап көзге түсті. Девриент шығармашылығының шарықтау шыңы оның Бреславлда (1809 – 1815) қызмет еткен жылдарға сай келеді. Бұл жерде актер өзінің ірі трагедиялық рольдерін – Лир, Шейлок, Яго, сондай-ақ, бірқатар комедиялық бейнелерді – Фальстаф, т.б. сомдады. Кейінен ол Берлин театрына ауысып, өле-өлгенше сол жерде қызмет етті.

Театр тарихында Людвиг Девриент Э.Кин, П.Мочалов, Ф.Леметр сынды табиғатынан талантты, данышпан романтик-артистермен қатар тұрады. Белгілі драматург Лаубе Девриент туралы, ол өз өнерімен көрерменді «таңқалдыратын, баурап алатын, әсерлендіретін, құлшындыратын, ынталандыратын», тек стильдің жалған әсемдігімен емес, сондай-ақ, ол сезімдерді «шынайы көрсетуімен», «кейбір сәттердегі жан тебіренерлік қызулығымен де» ерекшеленетін деп атап өтеді.

Ақтердің өнері туралы оның інісі, режиссер Э.Девриент былай деп жазды: «Ол әсем қимылдамайтын, мәртебелі де емес, жатық сөйлемейтін. Оның даусы қатаң, жағымсыз, көмейден шығатын, қатты екпіндер кей кездері өлеңді бұзып жіберетін. Теңдесіз адамзатты таза әсемдігімен бейнелеу оның міндеті емес еді... Оның жаны адамзатқа жат жаман қылықтарды, қорқыныш тудыратын сұрқиялықты шегіне жеткізіп көрсетуге құштар – міне, оның аумағы осындай болатын...»

Девриент атақты жазушы Гофманмен рухани жақын болды. Гофман оған арнап пьеса жазбады, бірақ оның әлем мен өнерді танудағы тоғышарлыққа деген қарсылығы, туындыларындағы қиял мен шынайы өмірдің бітеқайнасып жатуы романтик Девриенттің дүниетанымы мен шығармашылық ұстанымдарына мол ықпалын тигізді.

Девриент-актер үшін бейнені түйсігімен түйсіну (мұны Гофман «алтыншы сезім» деп атаған) басты маңыздылыққа ие болды. «Бейнелеуге берілген мінезге толықтай сиңіп кету» оның ерекшелігі еді. «...ол үнемі өзі ойнайтын рольдің мәтінін қалтасына салып, бірге алып жүретін. Трактирде немесе кез-келген басқа жерде жай ғана сөйлесіп отырып, кенет үндемей қалады. Оның бетінен ішкі тебіреністің ұшқындары жүріп өткенін байқауға болады. Сол кезде оны ешкім тоқтата алмайтын, актер өзі ойнайтын «тамаша жігіт» туралы айта бастап, мәтінді ала салып, оны мұқият тыңдап тұрған кез-келгенге оқып беретін, сосын тек оның түсінікті ым-ишараттары мен бет-әлпетінің қозғалысынан ұғынықты болатын үздік-создық мәнерінде кейіпкерін бейнелейтін. Осылайша оның жасаған бейнелері көрсеткен сайын қызықты бола түсетін». Оның рольге жан-тәнімен берілетіні соңшалық, тіпті, мысалы, король Лирді ойнау барысында ол үзілісте есінен танып қалатын

Девриенттің сүйікті драматургі Шекспир болатын. Оның ең таңдаулы ролі Шейлок еді. Неміс көрермендері көбінесе Шейлоқты комедиялық жауыз ретінде танитын, ал Девриент оларға қайратты кек алушы бейнесін көрсетті. Шейлок-Девриент қуанышты батылдықыпен өз жәбірленушілеріне сөз қайтарды: бұл шындықсыз әрі зұлым әлемнен жапа шеккен қорқынышты да күшті адам бейнесінен ешқандай күлкіні табын да байқамаймыз. Жалғыз әрі ызаға булыққан бұл Шейлок өзіне жанашырлық танытуды қалайтындай.

Шиллердің «Қарақшыларындағы» Франц Моор ролі де оның жан-дүниесіне іштей, етене жақын еді. Бұл Девриенттің ойынша, шиллерлік репертуардағы риторикалық мәнерліліктен ада жалғыз роль болатын. Актердің бұл рольді қалай ойнағаны туралы сақталған жазбалардан біз Девриент сомдаған бейненің бойындағы зұлымдықтың алапат күші мен оның кескін-келбетін көз алдымызға елестете аламыз: «тікрейген шашы бар, жағы мен маңдайы жүдеген, ерні дірлдеп тұр, тастай қатқан қезқарасы адасқандай әсер қалдыратын, екі тізесі қалтырайды» – міне, Девриент-Франц Моордың сыртқы ерекшеліктері осындай. Трагедия туралы ой бөліскен Гофман «көрермендердің трагедиялық ынтасының өзі» актер «ойынының шынайылығын» растайды. Мұның айғағы ретінде ол Девриенттің Франц Моор ролін ойнағандағы көрерменге берген әсерін суреттеп береді. Әйгілі түс көру сахнасында көрермендер залы «сілтідей тына қалды, ал ол аяқталған соң – ауыр әрі терең күрсіністер, тіпті, күмілжіп шыққан айқай, кеудені жарып шыққандай ақырын ғана естілетін «ах» деген дыбыстар естілетін» Гофман, бұл данышпан актер «көрушілерінің қорқыныш пен үрей билеген бет-әлпеттерін ойша көретін және ол өзі де осындай жантүршігерлік дүниелерді жасағанда бойындағы қанының суып бара жатқанын сезінеді. Дәл осы тебіреніс сәттерінде оның болмысында әлдебір биік рух оянып және оның кейіпкерінің бейнесіне өніп, ары қарай өзі емес, сол кейіпкер ойнайтын.» Міне, романтик Гофман Девриент шығармашылығының мәнін осылайша пайымдайтын.

Девриенттің Франц Мооры зұлым әзәзіл ретінде көрініп, ірілігімен әсер ететін. Актердің орындауындағы Яго бейнесі де осындай ірілігімен байқалып, Отеллоның жауы болуға тұрарлық тұлғаға айналды.

Девриенттің сомдаған бейнелері өзінің әсірешіл, әрі қияли болғанына қарамастан, әрқашанда шынайы, нақтылы, дәйекті еді. Бұл актердің реализмге деген құлшыныстарын байқатады. Әсіресе, бұл Девриенттің өмірден «жұлып алғандай» әсер ететін комедиялық рольдерінен айқын көрінетін. Осылайша, ұлы романтик-актер неміс сахна өнерін романтизмнен XIX ғасырдың екінші жартысында жүзеге асқан реализмге ауысуына ықпал етті. Бұл кезеңнің орталық тұлғасы Карл Зейдельман болды.



## I тарау ФРАНЦУЗ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Француз қоғамының жаңа даму кезеңі 1871 жылдың 18 наурызынан Париж Коммунасының қалыптасуынан басталады. Өзінің 72 күн өмірі ішінде Париж Коммунасы буржуазиялық мемлекетті құлатып шынайы демократиялық мемлекетті құрды. Ол тұрақты әскерді жасақталған халықпен ауыстырды, шіркеуді мемлекеттен алыстатты, барлық үкімет адамдарын сайлау және олардың орны ауысатыны жөнінде заңдар қабылдады. Төңкерістік қайта құру рухани өмірдің барлық салаларына таралды: ақысыз білім беру жүйесі заңдастырылды, жеке кәсіпкерлердің театрлары Ағартушылық Комиссиясына тапсырылды.

Француз буржуазиясымен теңсіз күресінде Париж Коммунасы құлады. 1871 жылғы қанды «мамыр апталығы» және коммунарлардың қатыгез соққы астына түсуі енді басталған жаңалықтардың жолын кесті. Бірақ Коммуна тарихта өшпес ізін қалдырып әлемге бірінші рет пролетариаттың төңкерістік мүмкіндіктерін паш етті. Париж Коммунасы күндері Францияның одан кейінгі дамуына тән болған идеологиялық күрестің келіспеушілігі бар күшімен байқалды.

XIX ғасырдың соңғы ширегінде Франция «республикандықтарсыз республика» буржуазиялық республиканың қалыптасуының күрделі процесін басынан кешіреді. Үшінші республиканың үкіметі қиын да ұзақ айтыстардан кейін конституцияны қабылдап (1875) өз позицияларын нығайта түседі. Франко-прустық соғыстан және прусстық оккупациядан кейінгі тоқырау кезеңі 1870 жылдары Еуропадағы бұрынғы орнын жоғалтып алған Францияның өміріне қатты әсерін тигізді. Қарқынды түрде дамып келе жатқан АҚШ пен Германия экономикалық дамуы жағынан алдыңғы қатарға шығып кетеді. Сонымен қатар Францияда өнеркәсіптің, әсіресе банктік капиталдың шұғылдандыру процесі жүріп жатты. 1880 жылдардан бастап Франция мемлекеттік несиелер берудегі экспортгерге айналды. Қиын қыстаудан шығу амалымен өкімет басы Африка мен Азия елдеріне отарлық экспансия саясатын жүргізеді. Ғасырдың басында халықаралық жағдай күрделене түсті. Германия, Австро-Венгрия мен Италияның Үштік одағына қарсы 1904 жылы Франция, Англия мен Ресей бірлесіп «Антанта» құрды.

Мемлекеттің ішінде ішкі қайшылықтар үдей түсті. Кабинеттердің жиі ауысуы, көптеген саяси даулар – барлығы терең саяси дағдарыстың куәсі. 1880

жылдардың басында жұмысшылардың қозғалыстарымен, пролетариаттың өсуімен ерекшеленеді. Француз жұмысшылар қозғалысында буржуазиялық көңіл-күйлердің күштілігінің басым болуына қарамастан, 1880 жылы Гаврдағы съезде Жұмысшылар партиясының ұйымдасқаны құжатталынып, кіріспесін К.Маркс жазған бағдарлама қабылданды.

1890 жылдары пролетариат пен буржуазиялық өкімет арасында таптық қарама-қайшылықтар күшейе түседі. Жұмысшылар қозғалысының көтерілуіне 1905 – 1907 жылдардағы орыс төңкерісі үлкен өсерін тигізді. 1905 жылдың басында "Орыс халқының достары қоғамы" пайда болды. Сол 1905 жылы Біріккен социалистік партия құрылды. Қарама-қайшылықтар өскен сайын үкіметтің қоғамдағы оппозициялық қуаты күшейе түсті, ресми баспасөз ашық түрде реакциялық-шовинистік насихаттармен шыға бастайды. 1914 жылдың 37 шілдесінде жұмысшылар класын жақтаушы, империалистік соғысқа қарсы шығушы Ж.Жорес өлтірілді. Ал 1914 жылдың 3 тамызында Германия Францияға соғыс жариялады.

Соғыстың төрт жылы француз халқына өте ауыр тиді. Өкіметтің реваншистік шақыруына қарсы армияларда қозғалыстар басталады. Қазан төңкерісі туралы жаңалық француздарды батыл қадамдарға итереді. 1918 жылы соғыстан қалжыраған Германия капитуляция жасауға мәжбүр болады. 1918 жылдың 11 қарашасында Компьен орманында бейбітшілік келісімі қабылданып, нәтижесінде Франция жеңіске жеткен елдердің қатарына қосылады. 1918 жылдан бастап оның тарихи дамуының жаңа кезеңі басталады.

XIX – XX ғасырлар аралығы француз театр өнері үшін идеялық-шығармашылық ізденістердің кезеңі болды. Париж Коммунасы күндерінде кіші-гірім жоғарылау мен ұйымдастырушылық-шығармашылық өзгерістерді басынан кешіреді. Бірақ Коммунаның құлауынан және оның барлық шешімдерінің жоғалуынан кейін буржуазиялық көрерменнің көңіл көтеретін ойын-сауығына айналған коммерциялық театр қайта бой көтереді. Ж.Муне-Сюлли, С.Бернар, Б.К.Коклен сынды сол кезеңтің ірі актерлері жұмыс істеген «Комеди Франсез» театры да академиялық консервативті (ескі) дәстүрлерді сақтаушысына айнала бастады.

1870–1880 жылдардағы еуропалық өнердегі жетекші бағыт натурализм нақты Францияда өзінің кемеліне жетеді. 90-жылдар мен XX ғасырдың басы импрессионизм, неоромантизм, символизм жанрларының түрлілігімен ерекшеленеді. Жаңа театрлық ізденістер студиялық театрларда жүргізіле бастады. Осы қатардағы бірінші театр француз режиссері, Золяның шәкірті әрі ізбасары А.Антуанның театры болды. Оның бастаған жұмысын ары қарай П.Фор мен Люнье-По іліп әкетті. Олар академиялық дәстүрден де, коммерциялық театрдың тәртібінен де айқын ерекшеленетін мүлдем жаңа шығармашылық принциптерді бекітуге тырысты. Бұл репертуарды түзу, актер өнеріндегі өзгерістер мен режиссураның дамуынан көрінді.

Француз жерінде «жаңа драманың» жарқын үлгілері болмады, бірақ, алғашқы француз режиссерлері басқа елдердің сол кезеңдегі ең үздік драматургиясын кеңінен қолданды. Сөйтіп, Ибсен, Л.Толстой мен Гауптман, кейінірек Стриндберг пен Горький пьесалары театрдың бағытын өзгерткен спектакльдерге айналды.

Толыққанды, идеялық репертуарды іздестіру жолында студиялық театрлардың жетекшілері әдебиеттің ірі шығармаларынан инсценировка жасауды тәжірибеге енгізді. Сахнаға Бальзактың, ағайынды Гонкурлардың, Золя, Ж.Ренарды т.б. француз авторларының кейірінек шетелдік жазушылардың, көбінесе Достоевскийдің романдары сахна төрінен көріне бастайды. XIX–XX ғасырлар тоғысында Францияның көптеген қалаларында халық театрларының қозғалысы кең етек жайды. Бұл театрлардың бағыттары бірдей болмады: кейбіреулері жұмысшылар қозғалысы

мен социалистік идеологияның дамуымен байланысты болса, кейбіреулері діни-мистериалды ойын-сауықтарды жандандыруды көздеді.

Халық театрын Ромен Роллан қолдады. Оның театрлық-эстетикалық көзқарасы мен драматургиясы француз театрының дамуына үлкен әсерін тигізді. Халық театры туралы идея кейін Ф. Жемье, Ж. Копо және XX ғасырдың басқа да сахна шеберлерінің қызметінде дамыды.

## Париж коммунасының театры

1870 жылы Франция мен Пруссия арасында болған соғыс француздардың жеңілісімен тәмамдалды. 1871 жылдың 18 наурызында Парижде әлемдегі бірінші пролетарлық революция өтіп, 72 күнге пролетариаттық диктатура – Париж Коммунасы орнатылды. Француз театрының тарихында Париж Коммунасы кезеңі үлкен маңызға ие.

Жұмысшы өкіметтің театрға деген көзқарасы буржуазияның саясатынан мүлдем ерекше болды. Коммуна театрды ағарту құралы ретінде қабылдап, көпшілікке арналған жоғарғы идеялық және биік көркемдік деңгейдегі репертуар түзуді талап етті. Коммуна жеке меншік принциптерді бұзып шығармашылықты жұмысшылар мен мемлекеттік ағартушылық ұйымдардың қол астына беріп жаңа түрдегі театрды жасауға тырысты. Соғыс кезінде қоршауда қалған Париждегі театрлар құлдырап кетті. Буржуазиялық «Ұлттық қорғаныс өкіметі» Париждегі барлық театрлардың жабылғанын хабарлады. Театр ғимараттарының көбі әскери ведомстволардың қолына ауысты. Мәселен, «Гран Опера» ғимаратында әскери наубайхана орналасты.

Коммуна бірінші кезекте Париж театрларының жұмысын қайта қалпына келтірді. Коммуна өкіметі актерлерді әскери міндеттен босатып, артистердің федерациясын құрды. Театр қызметкерлерінің жұмысын ыңғайластырып, театрға бұқара халықтың баруын қалады. Осы мақсатты жүзеге асыру үшін Ұлттық гвардия солдаттарына, жұмысшыларға тегін билеттер таратты.

Өзінің репертуарлық саясатында Коммуна театрға қоғамдық тәрбие және ағартушылық құралы ретінде қарады. Сондықтан олар театр репертуарларында классикамен қатар саяси өзекті пьесалардың жүруін талап етті. Сөйтіп, Коммуна театр репертуарында франко-пруссиялық соғысты, Парижді қоршап алу оқиғаларын суреттейтін пьесаларды кіргізді. Бірақ, негізінен репертуар француз классикалық шығармаларынан (Корнель, Расин, Мольер) мен пролетарлық Париждің көңіл-күйін белгілейтін водевильді-опералық драматургиядан тұрды. Дегенмен де, саяси қызу уақытта классиканың көптігі, мәселен, «Комеди Франсез» театрында осы театрдың реакциялық тобына саботаж үшін сылтау болды.

Театр репертуарынан көңілі қалған Коммуна концерттік қызметпен қарқынды түрде айналыса бастады. Концерттерде төңкерістік, патриоттық және азаматтық тақырыптағы шығармалар, әлеуметтік әділетсіздікке қарсы жазылған В. Гюго, Э. Моро, А. Бувьенның өлеңдері, антимонархиялық пьесалардан үзінділер, классикалық музыканың шығармалары – Ж. Вердидің «Риголетто», «Эрнани», «Трубадур», Дж. Россинидің «Вильгельм Тель» операларынан ариялар орындалды. Әсіресе көпшілік қауымның сүйіп тыңдайтыны сол кездегі төңкерістік «Жорық әні» мен «Марсельеза» әндері Коммунаның әнұранына айналды. Концерттік қызмет Коммуна күндерінде Париждің театрлық өмірінде үлкен роль ойнаған Мари Агар (1832

– 1891) мен Розали Борданы (1841 – 1896) көрерменнің сүйікті актрисаларына айналдырды.

Париж Коммунасының театрға реформа жүргізу туралы мәселесі, ол құлағаннан кейін де жалғасын тапты. Ғасырдың соңына қарай театрдағы тоқырауды жеңу жолдары әрі қарай іздестірілді. Театрдың зиялы қайраткерлері театр өнерінің жаңаша ізденісін көру мақсатымен Коммуна күндері басталған істі ары қарай жалғастырды. Бірінші болып сол қатарда Эмиль Золя тұрды.

## РОСТАН (1868 – 1918)

XIX ғасырдың аяғында әдебиет пен театрда натурализмге қарама-қайшы келетін тенденциялар байқалады. Әдебиет тарихында неоромантизм деп аталатын бағытты дүниеге әкелген романтиктер өнеріне қызуғышылық арта түсті. Неоромантизм натурализмнің қарапайымдылығына, декаденттік дүниетанымның бітпес пессимизміне реакция ретінде пайда болған бағыт. Неоромантиктер адамның ерлік жасауын, оның рухани адамгершілігін, өмірді толығымен сезінуін т.б. қасиеттерін жырлады. Неоромантиктердің пьесалары сюжетінің қызықтылығымен, әсерлі сахналығымен, жарқын поэтикалық тілімен ерекшеленді.

Француз театрының дамуында неоромантикалық тенденциялар Эдмон Ростанның драматургиясында көрініс тапты. Жазушының дүниетанымы мен шығармашылығы қарама-қайшылыққа толы. Саяси көзқарастарында ескі, күнделікті өмірдің мәселелерінен поэтикалық арман әлеміне ұмтылған әдебиетшіге, сонымен қатар өміршеңдік пафос, адамның рухани күшіне деген сенім, сұлулықты іздеуге деген бітпес талпыныс та тән.

Ростанның бірінші шығармалары – қызықты түрде махаббат тақырыбын ашқан «Екі Пьеро немесе кешкі ақ ас» (1891) атты өлеңмен жазылған пьесасы және 1894 жылы «Комеди Франсез» театрында қойылған «Романтиктер» комедиясы. Соңғы пьесасында Ростан Ромео мен Джульеттаны кәдімгі тұрмыстық өмірге енгізген.

«Греза ханшайым» (1895) пьесасында Ростан адамның рухын көтеретін, қаһармандық ерлікке күш беретін романтикалық арманның жыршысы ретінде көрінеді. Драмада орта ғасырлық Жофруа Рюдельдің ешқашан ешкім көрмеген сұлу Мелисинда ханшайымға деген таза да, пәк махаббаты туралы айтылады. Әдемі өлеңдермен жазылған пьеса «Сара Бернар театрында» 1895 жылы қойылып, Ростанға лирикалық драманың шебері атағын әкелді.

1897 жылы париждік «Порт-Сен-Мартен» театрында үлкен табыспен Ростанның қаһармандық комедиясы «Сирано де Бержерак» қойылды. Өзінің қаһарманын жасай отырып, Ростан XVII ғасырдың дарынды ақыны, философ, драматург және батыр Сирано де Бержерактың өмірбаяны мен мінезіндегі ұқсастықтарды пайдаланды. Сахнаға шыққанынан соңғы минутына дейін Сирано жалған, өтірікші ақсүйектерге қарсы шығып, жәбірленушілердің барлығын демейді. Бұл пьесаға гуманистік сарын берді.

Ростан кейіпкерінің тағдырының драматизмін романтикалық контраст тәсілі арқылы күшейте түседі. Ақын әрі сері Сирано – кейіпсіз. Бірақ, бұл қорқынышты емес, өйткені Квазимодо өзінің кемтарлығына қарамастан айбынды болатын. Сирано өзінің тым үлкен күлкілі мұрнынан қымсынатын. Кейіпкердің бетіндегі осы кемістік махаббат тақырыбындағы әрекеттің өрістеу сипатын айқындайды.



Сирано бар жанымен Роксананы жақсы көреді, ал ол болса – әдемі, бірақ, ақылсыз Кристианды ұнатады. Өзінің кемшілігін білетін Сирано сүйікті қызы мен жақын досын қосудың ниетімен Кристианның атынан Роксанаға әдемі, махаббатқа толы хаттар жаза бастайды, тіпті бір түнгі кездесуге оған жігіттің орнына барып, өзі айтқысы келген сөздерді айта бастайды.

Испаниямен соғыс басталып кетеді. Қантөгіс майданда Кристиан қаза табады. Он бес жыл бойы Роксананың жан жолдасы бола отырып, Сирано Кристианның құпиясын ашпайды. Қорқақ жауларының қолынан қатты жарақаттанған Сирано Роксанаға Кристианның өлер алдында жазған хатын оқып байқаусызда өзін білдіріп қояды. Бірақ, бәрі де кеш еді. Сирано де Бержерак туралы қаһармандық комедия Ростан шығармашылығының шыңы болды.

Ростанның Наполеонның ұлына арналған «Бүркіт балапаны» (1899) атты драмасы да танымал болды. Өмірінің соңында Ростан «Дон Жуанның соңғы түні» атты драмасын жазды. Ақынның ең үздік шығармалары ХІХ ғасырдың соңындағы француз драматургиясы тарихының беттерінде мәңгі қалды.

## МЕТЕРЛИНК (1862 – 1949)

ХІХ ғасырдың аяғында драматургия мен театрда тағы бір бағыт – символизмнің идеялық-эстетикалық принциптері қалыптасты. Символистер күнделікті тіршілік адамды әлемнің құпиясынан, адамдардың тағдырын шешетін күштерден бөліп тұратын перде ғана деп есептейді. Олардың ойынша, өмірді шынайы бейнелемеу керек, өйткені өмірдің негізін шартты ғана – символмен беруге болады. Символистер натурализмге қарсы шықты. Символизмнің ірі драматург әрі теоретигі бельгиялық жазушы **Морис Метерлинк** болды. Оның шығармашылығының ерекшелігі Бельгияның және оның мәдениетінің дамуымен байланысты.

ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басындағы театр мен драманың дамуына әсерін тигізген Метерлинктің шығармашылығы француз мәдениетімен тығыз байланысты. Метерлинктің алғашқы пьесалары **Поль Фордың (1890 – 1892) «Көркем театры»**, **Люнье-Поның «Шығармашылық» театры** секілді Париж символистерінің пьесалары студиялық театрлар репертуарының негізін қалады. К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд, М.Рейнгардсынды ірі режиссерлер Метерлинктің драматургиясына бір емес, бірнеше рет қайта соғыл отырып, еуропалық әрі әлемдік режиссураның жаңа принциптерін жасады.

Метерлинк өзінің философиялық кредосын «Момындардың қазынасы» (1896) және «Қос бақ» (1904) кітаптарында байқатты. Бұнда өзінің «статистикалық театрдың» теориясы мен «үнсідік» теориясын шығарды.

«Статистикалық театрдың» теориясы «күнделікті өмірдің трагизмін» ашуға шақырады. Сахнадан сыртқы оқиғалардың орнына, адамның ішкі дүниесін көрсету керек, өйткені «өмірдің шынайы трагизмі қызықты оқиғалар, қайғы-қасіреттер мен қауіптер аяқталған кезде ғана басталады» деп Метерлинк жазды. Ал драманың жаны – «тірі жан мен оның тағдырының салтанатты әрі бітпес диалогы». Бірақ бұл теорияны тек «үнсідік» теориясымен бірге жүзеге асыруға болады. «Статистикалық театрдың» теориясы «еш уақытта жоқ болып кетпейтін «үнсідік» теориясымен толықтырылады. Өйткені «жалғыз, із қалдыратын шынайы өмір үнсідіктен тұрады». Метерлинктің ойынша, адамдар түкке тұрмайтын нәрселерге көп мән береді де,

ең бастыларын назардан тыс қалдырады. «Драмалық шығармада, – деп ойын жалғастырады Метерлинк – бастапқыда мүлдем керек емес секілді болып көрінген сөздерге мән беру керек. Осы сөздерде драманың жаны бар. Диалогтың қасында, әрқашанда артық болып көрінетін тағы бір диалог бар».

Метерлинктің эстетикалық концепциясында актёр мәселесі үлкен орынды алады. Ойнаудың мүлдем жаңа тәсілі керек, шарттылық принципін толық шығару үшін «сахнадан тірі жанды қуыршақ – марионеткамен ауыстыру керек». 1894 жылы жарық көрген өзінің бірінші жинағын Метерлинк қуыршақ театрына арнаған.

Метерлинктің «Мален ханшайым» (1889), «Шақырылмаған» және «Соқырлар» (1891), «Анда, іш жақта» (1894) және «Тентанжильдің әлімі» (1894) пьесалары оқушыны түске, ұмытылып кеткен қорқынышты аңыздарға әкелгендей болады. Кейбір шығармалары ертегілік немесе шартты-тарихи сюжеттерге жазылса, кейбіреулері қазіргі өмірді суреттейді. Метерлинктің бастапқы пьесаларында өмір алдындағы қорқыныш, адамның күшіне сенбеушілік, оның өмірінің мәніздігі туралы ойлар үлкен поэтикалық күшпен суреттелген. Бірақ Метерлинк шығармашылығының басқа да қыры болды. Ол театрдың жаңа жолдарын, жаңа театрлық формалар іздейді. Сонымен қатар, Метерлинк өзінің шығармашылық ізденістерінде А.П.Чеховтың драматургиялық және сахналық жаңалықтарына жақын келеді.

XX ғасырдың басында Метерлинктің драматургиясы өзгеріске ұшырайды. Елдегі қоғамдық өзгерістердің әсерімен Метерлинкте шындықты көрсетуге бет бұрады. Метерлинк енді көрерменге шынайылықты ашатын символдың көркемдік тәсілдерін түсінеді. Енді оның кейіпкерлері өз идеяларын қорғап, сезімдердің құшағындағы нағыз жанды адамдарға айналады.

1908 жылы Метерлинк өзінің ең үздік шығармаларының бірі «Көк құсты» жазды. Пьесаның кейіпкерлері – балалар, бүкіл өмірді, қоршаған ортаның таңғажайыптарына, сұлу әлем ретінде қабылдап, соның барлығын адамнан жақсылық пен ерлікті талап ететін балалардың көзімен көрсетеді. Егер Метерлинк бастапқы кезеңде күнделікті өмірдің трагизмін ғана бейнелесе, енді оның сұлулығы мен поэтикалығын паш етті. «Көк құс» пьеса-ертегісі неше түрлі қиял-ғажайып оқиғаларға толы. Бірақ бұл қорқынышты ертегі емес, керісінше сиқырлы көк құсты іздеуге аттанған Тильтиль атты үл мен оның кішкентай Митиль атты қарындасының бастан кешкендері қызық баяндалады. Көк құс – бақыт пен сұлулықтың символы.

«Көк құс» драмасы тез арада танымал болып, Метерлинктің ең үздік пьесасына айналды. Бұған 1908 жылғы Ресейден тыс жерлерге де атағы жайылған, Мәскеу Көркем театрының қойылымы да септігін тигізді. Метерлинктің әлеуметтік мәселелерге деген қызығушылығы да арта түседі. Жазушының шығармашылығында бұрын-сонды байқалмаған сатирлік сарын көрине бастайды. 1903 жылы Метерлинк «Әулие Антонийдің ғажайыбы» атты «сатирлік комедиясын» жазады. Гротеск заңдылығына сүйенген драматург сол кездегі қоғамды суреттеуге фантастиканы батыл түрде қолданады.

Метерлинктің соңғы, 1948 жылы шыққан пьесасы «Жанна д'Аркта» француз қызының қаһарманды оқиғасы жайдан жай қозғалмайды. Метерлинк фашизмге қарсы соғыста жеңіс үшін өмірлерін қиған өзінің қандас-бауырларының күресімен үндесетін шығарма жазуға тырысқан. Бельгиялық жазушының шығармашылығы XIX–XX ғасырлар тоғысындағы батысеуропалық драманың дамуындағы маңызды кезең болды және осы тарихи кезең театрдың эстетикасы мен практикасына үлкен әсерін тигізді.

## РОЛЛАН (1866 – 1944)

XX ғасырдың танымал сөз шебері, драматург әрі театр теоретигі **Ромен Роллан**

Көптомдық «Жан Кристоф» және «Таңдандырған жан» романдарының авторы, жазушы-публицист, Еуропаның қоғамдық өміріне белсенді қатысушы, өнерді зерттеушісі Ролланның көпқырлы қызметінің ішінде драматургия мен театр маңызды орынды алады. Оның он екі пьесасының біріншісі «Әулие Людовик» 1897 жылы, ал соңғысы «Робеспьер» 1938 жылы жазылды.

XVIII ғасырдағы ағартушылардың мыңдаған көрерменді толғандыра алатын, оларды ағарту, өміріне өзгеріс енгізетін батыл қадамдарға итермелейтін қаһармандық өнер туралы арманы Ролланды театрға алып келді. Екі тарихи кезеңнің ортасында жұмыс істеген, капитализмнің тоқырауын көзімен көрген және өмірді түбегейлі өзгерткен Ұлы Қазан төңкерісінің замандасы Роллан театрға «жаңа қоғам, социализмнің көрінісі», «ескірген қоғамға қарсы әскери қаруы» ретінде қарады. Сөйтіп, Ролланның үздік пьесаларын оның «әскери қаруы» деп есептеуге болады. Драматург «Халық театры» кітабында театрлық ойларын ашық айтты. Онда XX ғасырдың әлемдік театр мәдениетінің дамуы анықталған.

Роллан әртүрлі драматургиялық жанрларда жұмыс істеді. Бірақ, қандай жанрда жазбасын, ол неше түрлі идеялардың қақтығысын, төңкерістік толқуларға толы тарихтың қозғалысын назарға ұстады. Тарихқа деген қызығушылығы шығармашылығының негізі болды. Роллан өнердегі бірінші қадамдарынан бастап буржуазиялық мораль мен идеологияны қабылдамай, «жаңа шындықты» іздеумен болды. Ол мәдениет шеберлерін «адамзат жиі кездесіп тұратын әлеуметтік әділетсіздікпен» күресуге, «жаңа адам, оның адамгершілігі мен шындығын жасауға» шақырды.

Өзінің шығармашылығында осы мақсаттарды жүзеге асыру үшін Роллан еуропалық театр тарихында мүлдем жаңа бағыттағы драматургияны қалыптастырды Шекспир, Ибсен, Толстоймен елігіп, неоромантизм, символизм мен декаденттікті сынға алып, Роллан өнерге өз жолымен келді. Ол үлкен мәселелер мен күшті мінездерге толы, психологиялықтан гөрі философиялық, дүниетанымның қарама-қайшылығы мен тарих қозғалысындағы идеялардың қақтығысын ашатын монументалды-қаһармандық драманы жасады.

1890 жылдардың басында жазылған Ролланның бастапқы жарық көрмеген пьесалары идеясы жағынан де, көркемдік деңгейі жағынан да төмен болды. Дегенмен де олар да буржуазияға қарсы бағыттталып, XIX ғасырдың аяғындағы буржуазиялық эпигондық реализмді жақтырмаушылық байқалды. Тіпті, тақырыптардың өзінен өмірге налығандығы байқалады: «Калигулада» Рим империясының құлдырау кезеңі; «Бальонида» – Италиядағы ренессанстың төмендеуі; «Мантуяны қоршауға алуда» – қоршауға алынған қаланың жоқ болуы... Софоклдың, Шекспирдің поэтикалық драмаларының үлгісінен шабыттанып, символизмнің әсерін сезген Роллан ертеректе жазылған пьесаларында ескі әлемнің күйреуін суреттейді.

90 жылдардағы пьесалары мүлдем бөлек сарында болды. Драматург «Әулие Людовик» (1897) пен «Азртеде» (1897) кезеңінің маңызды сұрақтарын, үлкен тарихи масштабтағы оқиғаларды бейнелеуге тырысты. Әлеуметтік мәселелерге бас бұрған Роллан символизм мен декаденттікті жоққа шығаратын қаһармандық мінездер жасауға тырысып, бірінші рет халық тақырыбын қозғайды.

Жазушы «Төңкеріс драмалары» кезеңінің бірінші пьесаларымен және «Халық театры» кітабын жарыққа шығарумен ғасырлар тоғысын қарсы алды. Роллан сол кездегі Франциядағы халық театрларының қозғалысының белсенді қатысушысы болды. Жалпы оның мақсаттарына, репертуарына, сахналық эстетикасына, ұйымдастырушылық принциптеріне арналған мақалалармен көрініп жүрді. Кейін осы мақалалары оның «Халық театры. Жаңа театр эстетикасының тәжірибелері» (1903) атты кітабына жинақталды.

Ролланның кітабы – ауыспалы кезеңнің жарқын құжаты іспетті. Көрікті һәм зиялы қауымды Роллан халық өміріне үңілуге, шығармашылығын халық мүддесіне арнауға шақырады. Драматург кітабында Ұлы Француз буржуазиялық төңкеріс кезеңіне жиі тоқталады. Ол халық театры үшін – халық күресінің суреттерін, тарихи бейнелердің қуатты мінездерін, шындық пен нақтылықты философиялық ойлармен тоғыстырып, сахнаны төңкерістік армандардың перспективалары ашылған «Францияның қаһармандық эпопеясын» жасауға шақырады. Дәл осы жылдары Ролланның «Төңкеріс драмалары» жаңа бағыттағы драматургияның дүниеге келуінің бір кезеңі еді.

Роллан драмалар кезеңін «Он екі жармалық полиптих» түрінде шығаруды ойластырады. Ол төңкерістің тарихи маңыздылығын, халық ерлігін ашуды көздеді. Бірақ, кезеңнің бірінші үш драмасы – «Қасқырлар» (1898), «Ақыл салтанаты» және «Дантонда» (1900) жазушының жеке дүниетанымына, нағыз тарихилыққа жат ойының метафизикалығына және өз шығармаларында саяси күштерден жоғары көтерілуге тырысуына байланысты бұл ойлары жүзеге аспады.

1901 жылы Роллан «14 шілде» атты пьесасын «Париж халқына» арнап жазады. Пьеса идеялық-көркемдік арнаға ішкі бірлікпен тоғысқан көптеген сахналардан тұрады. Көтерілген париждіктердің Бастилияны алуын деректі нақтылықпен суреттеп, поэтикалық құралдармен оқиғаның масштабтығын үлкейте түсті. Басты кейіпкері – халық. Халық бұқарасынан кейде көрініп қалған тарихи бейнелер, олардың халықпен байланысын ашуға көмектеседі. Республиканың болашақ генералдары Гош пен Гюлен әрекеттерін сүйемелдеген публицистикалық комментарийлер шығарманың нақты саяси бағытын, саяси күштердің орналасуын ашады. Әрекеттің поэтикалығы төңкерістік дауылдың атмосферасын беретін оркестр мен хордың енгізілуімен күшейе түседі.

«14 шілде» өткенді айтып, бүгінгі меңзейтін пьеса. Оның шығармашылығында бірінші рет, автордың өз кіріспесінде айтып кеткендей «халық қаһармандығы мен сенімін төңкерістік эпопеяның жалынынан жандыруға тырысатын» шығарма болды.

Былай қарағанда, Роллан – қаһармандық әрі монументальді, өзекті мәселелерге және әлеуметтік оптимизмге толы драманың жаңа түрін жасаушылардың бірі болды. Бірақ, жазушының келесі шығармасы соғысқа қарсы патриоттық «Сәті туады» (1902) драмасында Роллан абстрактілі-гуманистік көзқарасын жеңуінен әлі алшақ екенін байқатты. Драматург пьесасында империалистік жаулап алушылық соғыстарды қатты айыптап және азаттық қозғалысты жанашырлықпен суреттеуі арқылы ХХ ғасыр өнерінің еткір мәселелерінің бірін түсінген бірінші адамдардың қатарына енді.

Бұдан кейінгі жылдары Роллан «Жан Кристоф», «Кола Брюньон» сияқты ұлы адамдардың өмірбаянына арналған романдарын жарыққа шығарып, музыка тарихына байланысты баяндамалармен, соғысқа қарсы арналған публицистикасымен көрінді. Театрға деген қызығушылығы бірінші дүниежүзілік соғыстың аяғындағы Еуропадағы төңкерістік қозғалыстардың есуімен дәл келеді.



Миллиондаған адамдардың өмірін әкеткен қантөгіске өзінің ойын көрсеткен бір актілі «Лилюли» (1918) атты «лирикалық фарс» жазады. Бұл өткір соғысқа қарсы және антиимпериалистік бағыттағы символдық гротескілік комедия.

«Аристофандық түрдегі» пьесада Роллан фольклорлық мотивтарды, символдарды, дәрекі көше қалжыңын қолданып, гротескілі маска–символдарды шығарады. Соқыр Ақыл жынды болып кеткен Махаббат, қолында қамшысы бар Бостандық, қолындағы қайшысымен бәрін бірдей қырқып келе жатқан Теңдік, аузында дұғасы бар қанышер кейпіндегі Бауырластық және «галлипулет» пен «урлюберлош» халықтардың (яғни, француздар мен немістерді) бір-бірін өлтіруге шақырып отырған Құдайдың өзі дегенді меңзейді. Шығармадағы жалғыз жағымды кейіпкер – күлі әкелуші Полишнель.

«Төңкеріс драмалары» циклін Роллан «Махаббат пен өлімнің ойыны» (1924), «Қызыл талдық жексенбі» (1928), «Леонидтер» (1927) пьесаларымен жалғастырады. Бірақ бұл шығармалар Ролланның басқа дүниелеріне қарағанда көркемдік жағынан төмендеу болып шықты.

Фашистік қауіптің өсуі жағдайында өткен француз революциясының 150 жылдық мерейтойын Роллан «Робеспьер» (1939) атты монументалды трагедиямен қарсы алды. Дантонның дарға асылуынан Робеспьердің өліміне дейінгі төңкеріс шежіресін жасай отырып, Роллан кең тарихи фонда психологиялық күрделі де қуатты бейнелерді сомдаған. Сол кездегі тарихнама, публицистикамен айтаса жүріп, төңкерісшіл азамат қайраткер Робеспьердің рухани ұлылығын ашады.

«Төңкеріс драмалары» циклін аяқтаған «Робеспьерде» Ролланның адамдарға ой жарығын, өмірін өзгертуге деген ниетін ашатын нағыз халық театры туралы арманы орындалды.

## Сахналық өнер

1864 жылы «Комеди Франсез» мен «Одеон» театрларындағы монополияның жойылуы Францияда коммерциялық театрлардың кең етек жаюына әкелді. Сонымен қатар бульвар театрлары демократиялық аудиториямен қол үзіп ақырындап коммерциялық антрепризаларға ауысады. Олар да, басқалары да буржуазиялық аудиториямен жұмыс істей бастайды, бұл әрине өнерге өз әсерін тигізді. Париж театрлары, әсіресе Париж Коммунасы құлағаннан кейін мюзик-холлдар мен кафе-концертке жақындап «ойын-сауық индустриясына» айнала бастайды.

Коммерциялық театрлардың сахнасында көбінесе салондық пьесалар жүрді. Бұның былай болуына, бір жағынан буржуазия өкілдердің көзқарасы мен кәсіпкер антрепренерлердің кассалық қызығушылығы болса, екінші жағынан сол жылдары үлкен театрлық беделі болған Ф Сарсэ бастаған сыншылар тобының көзқарасы болды. Сарсэ және оның жақтаушылары француз сахнасына Ибсеннің, Л.Толстойдың, Гауптманның және алдыңғы қатарлы француз авторларының пьесаларын шығаруға қарсы болды. Бұл жағдай коммерциялық бульварлы театрлардың бағытына да ықпалын тигізді. Бұл жерде көрермендердің көңілінен шығатын ойынға мән берілді, «жұлдыздар» жүйесі қалыптасты. Осы жағдайларда ұлттық сахна дәстүрін сақтап қалу және ары қарай дамыту мақсаты тууы керек секілді. Бірақ «Комеди Франсез» осы жылдары театр-мұражай ролін ғана атқарды. Оның сахнасында жүріп жатқан классикалық қойылымдар өткен театр дәуірінің ұлылығын көрсетіп, бүгінгі күннің тынымсыз күйі тірлігін көрсетуден бас тартты.

Париж консерваториясының оқушылары мен «Комеди Франсездің» жас актерлері өз мұғалімдерінің ойнау мәнерін алды. Бұл Еуропадағы ең ескі театрларының өнеріне өз есерін тигізді.

## БЕРНАР (1844 – 1923)

XIX ғасырдың аяғы – XX ғасырдың басындағы француз театрының ең танымал актрисасы **Сара Бернар** болды. Ол Париж консерваториясын бітіргеннен кейін, 1862 жылы Жан Расиннің «Авиладағы Ифигения» трагедиясындағы Ифигения ролімен алғаш рет «Комеди Франсез» театрының сахнасына шығады. Бірақ дебюты сәтсіз аяқталғандықтан Сара Бернар театрдан кетуге мәжбүр болады. 1862–1872 жылдары Бернар «Жимназ», «Порт-Сен-Мартен» және «Одеон» театрларында жұмыс істеді. 1872 жылы ол «Комеди Франсезге» қайтып келіп, онда 1880 жылға дейін ойнады. «Комеди Франсезді» екінші рет тастаған Сара Бернар өзінің театрын құруға тырысып, «Порт-Сен-Мартен», кейін «Ренессанс» театрларының басында тұрады. Тек 1898 жылы ол өз театрын – «Сара Бернар театрын» ашады.

Француз актрисасының өнерінде идеялық шектеуліктің салдарынан үлкен өмірлік шындық пен трагедиялық масштаб болмады. Бірақ оның актерлік шеберлігі эстетикалық аяқталуымен таңқалдыратын. Сара Бернардың ролді орындау тәсілі асқан шебер, сыртқы техникаға – дауыс интонациясының, жүріс-тұрысы мен қимыл-қозғалысының ырғақтылығы мен мәнерлігіне негізделген. Оның өнері «кейіпкерсындылық мектебінің» эстетикалық принциптеріне негізделген еді. Актрисаның таланты, өткір бақылағыштығы және керемет техникасы көрерменін сәндіретін және ойдың қызуқанды трагедиялық масштабын талап етпейтін рольдерде әсер туғызатын.

Сара Бернардың ойыны Ресейге барған гастрольде көп сыналды. Чеховтың айтуы бойынша: «Актриса көзінде көрерменнің жүрегіне дейін жететін жалын жоқ». «Комеди Франсез» театрында Бернар Расин мен Вольтер трагедияларындағы кейіпкерлерді үлкен табыспен орындады. Кейбір сыншылар оның трагедиялық темпераментінің жоқтығын нұсқағанымен, кейбір сахналарда актриса ойынын театр білгіштері Рашельмен салыстырды. Сонымен қатар, оған В.Гюгоның «Эрнани» драмасындағы донья Соль, «Рюи Блазда» ханшайым рольдері де табыс әкелді. Бірақ, француз театрының бірінші актрисасы деген атақты Сараға қазіргі заман тақырыбына жазылған репертуар әкелді.

Бернардың аса көрнекті рольдерінің бірі А. Дюманың «Гүл таққан келіншек» драмасындағы Маргарита Готье еді. Орыстың ұлы сыншысы Кугельдің айтуы бойынша: «Белгілі бір ортаға жататын әйел бейнесін, оның қоғамдағы орнын, терең тебіреніске толы көңіл-күйімен, сырға толы сезімін жеткізу, көрсете білу мүмкін емес». Бұл «қоғамдағы мәдени көркем құжат болды». Актрисаның осы шедеврін еске ала отырып: «Актриса әйелге тән нәзік қасиетке ие, оның көз жасы, ішкі толғанисы, әкесі Дювальға ашылуында жақсы көрсетілген». Сонымен қатар, Б.Шоу актрисаның Мюссе драмасындағы «Лорензаччо» ролін өкінішпен еске алады. Актриса Лорензаччо мінезіне көп қарама-қайшылық келтіріп, рольге ене алмаған, онда «періште мен сайтан», «өмірдің ащы шындығы алдында урейге толы». Бернар ер адамдар рольдерінде де сахнаға шыққан. Олар: Коппенің «Жолаушысындағы» Зането, Мюссенің «Лорензаччосындағы» Лорензаччо, Ростанның «Бүркіт

балапанындағы» герцог Рейхштадтский, т.б. Бұлардың ішінде Гамлет ролі де болды. Оның Гамлеті Шекспир бейнесін ашуда үлкен табысқа жетпегенімен, актрисаның «мәңгілік жастығын» және техниканы үздік меңгергендігін көрсетуге мүмкіндік берді. Сара Бернардың 53 жасында орындаған Гамлеті өте жас әрі әдемі, нәзік болып шықты. Актрисаның дарындылығы, шеберлігі әрі даңқы драматургтердің арнайы пьеса жазуына ынталандырды. 90-жылдары Ростан Бернарға арнап хан қызы Мелиссинда («Хан қызы Греза»), герцог Рейхштадтскийдің («Бүркіт балапаны») рольдерін жазды. Сардудың «Клеопатра», «Федра» сияқты пьесаларында Бернар антикалық және ортағасырлық ханшаларды замандас Париж әйелінің психологиялық мінезімен көрсеткен. Бұл қойылымдардың табысына костюм мен декорациялардың әдемілігі мен экзотикалық салтанаттылығы үлкен көмепп тигізді.

Сара Бернардың шығармашылығы актер өнері тарихында шыңдалған шеберлігі, шынайы артистизмнің биік үлгісі ретінде қалды.

## АНТУАН (1858 – 1943)

1887 жылы Парижде Францияның қоғамдық және театр өміріне аса қажетті театр ашылды. Ол театр «Бостандық» деп аталды. Оның басында болашақ француз сахнасының ірі режиссері және реформаторы, ал сол кезде газ қоғамының қарапайым қызметкері және әуесқой актер **Андре Антуан** тұрды. Театр әуесқойлар үйірмесінен құрылып және ондағы актерлердің көбі кәсіби актерлер емес еді.

Андре Антуан Лимонда қарапайым отбасында дүниеге келген. Кейінірек ата-анасымен бірге Парижге қоныс аударады. Кедейшілік Антуанды оқып жүрген лицейінен кетуге мәжбүр етеді. Отбасындағы төрт баланың үлкені болғандықтан, ол жұмыс істей бастайды. Андре көп оқып, суретпен қызығып, көрмелерге жиі баратын. Лувр, Люксемберг сарайларына барып жүрді. Сара Бернар, Эдмон Го, Муне-Сюлли, Коклен-үлкенінің қатысуымен болған спектакльдерді қалт жібермейтін. «Комеди Француз» театрының спектакльдерін көру үшін ол клакер, кейін статист болып жұмысқа орналасады.

Антуан «Бостандық театрын» үш бағытпен анықтады: жаңа драматургия, сахналық қарым-қатынас және актерлік ансамбль. Кейіннен театрлық шығармашылығына талдау жасай отырып Антуан: «Менің өмірімдегі ең қуаныштысы Золя идеяларына жақсы жауынгер секілді қызмет жасағанымда болды» деп айтып кеткен еді. Былай айтқанда, Антуан театр тәжірибесінде Золяның француз сахнасының реформасы жөніндегі теориялары мен мақсаттарын жүзеге асырды.

«Бостандық театрының» бағдарламасы, мақсаттары мен принциптері оның жетекшісімен өте нақты айқындалды. Сол уақыттың театры Антуанды өзінің жасандылығымен, елдің рухани және қоғамдық өмірінен алыстағанымен наразылығын тудырды. Сол кездегі француз сахнасын жаулап алған сәнді драматургтердің – Ожье, Сарду, Дюма-баласының пьесаларының жүргенін Антуан театрдың дағдарысының көрінісі ретінде қарастырып, тоқырау кезеңі деп есептейтін. Ол өмірдің барлық жағын, тіпті қайырымсыз жақтарын болсын көрсететін толық «ғылыми» әділдік пьесалары және өздерінің пьесаларында «ақиқатты кесегімен» беретін жас драматургтерге әрқашанда есігі ашық жаңа театр керек деп есептеді. Антуан «Бостандық театрының» жаңа репертуар ізденісінде өзін ешбір көркемдік бағытты қаламайтындығын және барлық мектептерді, барлық топтамаларды өзіне қабылдауға ұмтылатындығын мәлімдеді.



Антуан өзін ештеңемен байламай «бірінен соң, бір-біріне мүлдем ұқсамайтын шығармаларды» қоюға мүмкіндік беретін «либералды эклектизм» принципін жариялады. Дегенмен, Антуан өзінің жаңа репертуар ізденісінде негізінен Золя, Мопассан, ағайынды Гонкурлар секілді жазушылардың шығармашылығына сүйенді.

«Бостандық театрының» алғашқы қадамдары – «Медандық кештер» жинағын шығарған жазушы-натуралистер – медандықтардың әдеби тобымен байланысты болды. Медандықтар «деректі» драма үшін күресті, олар өмірді барлық жағынан дәл және нақты көрсетуді меңзеді. «Өмір шындығының бөлігі» өмірден алынып оның қозғалысынан бөлек көрсетіледі: ол фотографиялық дәл детальдарға толы болып, өмірдің бір бөлігін нақты көрсеткендей әсер қалдыратын.

Репертуарды жаңарту және кеңейту мақсатымен Антуан шетелдік драмаға назарын аударады. Антуанның үлкен жетістігі – романтизм кезеңінен, Гюго дәуірінен бері үзілген француз театрының әдеби сабақтастығын байланысты қайта жалғастырды. Антуан алғаш рет өзінің «Бостандық театрында» Л.Толстойдың «Надандық билігі» (1888) пьесасын Ресейдегі қойылымынан екі жыл бұрын қойды, Тургеневтің «Тұрғыншысын» (1890), Ибсеннің «Елес» (1890) пен «Жабайы үйрегін» (1891), Гауптманның «Тоқымашылар» (1893) т.б. пьесаларын сахнаға шығарды.

Цензурамен қоюға рұқсат етілмеген пьесаларды сахналау үшін Антуан абонемент бойынша кіретін клуб типтес жабық театрды құрды. Бұл амал оларды пьесаның спектаклін қабылдау үшін цензуралық рұқсат алу қажеттілігінен босатты. Келешекте жабық театр қоғамының үлгісі еуропалық театрларының тәжірибесінде тәлім рет қолданылды.

Театрдың шығармашылық позициялары Толстойдың «Надандық билігі» мен Ибсеннің «Елесінде» толық ашылады. Оның барысында француз театрының майталмандары – Ожье, Дюма-баласы мен Сардудың, Толстойдың драмасы қызықсыз, түнерген және сахналанбайды деген бір ауызбен анық айтылған ойлары болды. Бұл дискуссиядан соң, Антуан осы драманы сахналаумен қоймай, өзі де Аким ролін ойнауына түрткі болды. 1888 жылы премьерә күні Антуан күнделігіне: «Надандық билігі» спектаклі нағыз жеңіс болды; Толстойдың драмасы – нағыз шедевр екенін мойындады» деп жазады. Спектакльге арналған рецензияда «Бірінші рет француз сахнасында күнделікті орыс тұрмысынан алынған орта мен костюмдерді комедиялық операдағыдай көтермелемей, театрға жақын жасандылықсыз көрсетілді» деген леп айтылады.

«Надандық билігінен» кейін Антуан Ибсеннің «Елесін» қойып, өзі Освальдты орындайды. Ибсеннің есімін француз сыншылары қастандықпен қарсы алды. Әсіресе консервативті француз баспасөзінің басшысы – Сарсэ Ибсен шығармалары сахнаға мүлдем лайықсыз, түсініксіз деп айыптайды. Бұл сынға Золяның ойы қарсы келді. Және оның кеңесі бойынша Антуан пьесамен қызығып Ибсенмен хат алмасып тұрады. «Елестің» премьерасын көрермен залының бір бөлігі өте жақсы қабылдады. «Менің ойымша спектакль көпшілікке әсер етті. Ал көрермендердің көбінде болса, іш пьесудан кейін таңқаларлық күй пайда болды» - деп Антуан жазды.

Антуан пьесаны натурализм тұрғысынан қарастырды. «Елесте» – адам өмірін құртатын өткен заңдарға, шарттарға қарсы күрестің әлеуметтік тақырыбы – пьесаның басты қаһарманына айналған Освальдтің биологиялық күйреуге душар болуымен жұмсартылған, ал фру Алвинг екінші планға кеткен. Актер мен режиссер үшін ең басты мақсат Освальдтің тұлғалық құлдырауын әкесінен жұққан ауруын ашып көрсету болды. Натурализмге тән мінезді, әлеуметтік және биологиялық тақырыптардың жақындығы Освальд ролін сомдаған Антуан ойынында айрықша көрініс тарты.



Толстой мен Ибсеннен басқа Антуан Гауптманның «Тоқымашылар» атты әлеуметтік драмасын сахнаға шығарды. Бұл спектакльдің үлкен табысы Антуанды көпшілікке көрсету үшін рұқсат сұратқызды. Бірақ рұқсат берілмеді. Сарсэ рецензиясында: «Бұл спектакльде халыққа көрсететін өкімет жоқ» деп жазды.

Антуанның жаңашылдық шығармашылығы тек репертуар саласымен шектелмей, театрдың барлық жақтарын қамтыды. «Шынайы шығарма шынайы ойынды талап етеді» дейді Антуан. Ол барлық театрлық шарттылыққа қарсы күрес жүргізеді. Қазіргі пьесалардың көйпкерлері «біз секілді адамдар, олар үлкен залдарда емес, біз секілді жай үйлерде тұрады, классикалық репертуардағыдай – суфлерлік будканың қасында емес, үйіндегі каминдерінің, лампаларының, үстелдерінің қасында жүреді; олардың дауыстары да біздікі секілді, олардың тілдері де – біздің күнделікті сөйлейтін тіліміз, қысқартулармен, одағайлармен...».

Декламациялық оқуға қарсы келіп Антуан қарапайым дауысты, табиғи сөйлеуді енгізді, ал оған дәл сондай шынайы, әр қилы пластика сай келу керек болды.

Антуан амплуаға қарсы еді – оның ойынша идеалды актер барлық мінездерді іске асыруға міндетті, шеберлік мүмкіндігі шексіз болуы керек. Консерваторияның драмалық кластарындағы сабақ беру жүйесін сынға алып, актерлерді дұрыс тәрбиелемейді, оларға тек штамптарды ұластырады, өзіндік ерекшеліктерін ашуға мүмкіндік бермейді деп ойлады.

Антуанның режиссерлік жаңалығы ансамбль болатын спектакльдің жаңа түрін құрды. Оның жазуы бойынша, труппа үлгісі ретінде әрқашан басты ансамбль заңына бағынатын бірдей қасиетті, орташа таланты отыз актердің қосылуы болып табылады. Және актер біріншіден драматургке, екіншіден режиссерге бағынышты болу керек. Сонымен қатар, актерлар ойнайтын шығарманың теориясы жағынан хабарсыз болуы керек, олардың міндеті тек шығарманы ойнау.

Тамаша актер атына ие болу үшін автордың қалауынша ойнайтын, тамаша күйге келтірілген аспаптың клавишіне өзін айналдыруы қажет. Антуан актерлерден түрленуді, рольді толық психологиялық өңдеуді, әдейі тиімділік пен театралды кәсіпті талап етіп, шарттылықтан бас тартты.

«Бостандық театрының» спектакльдеріндегі шынайы өмірді сезіну, ортаны оның барлық әлеуметтік және тұрмыстық бөлшектерімен қайта құру мақсаты болып табылатын нақты, анық дайындық арқылы іске асырылды. Осындай анықтылықпен костюмдер де ерекшеленуі тиіс, оның міндеті – ойнайтын адамның мінезін, тұрмысын, қызметін көрсете алу. Антуанның мизансценасы жаңалығы мен тапқырлығымен ерекшеленді. Антуан спектакль атмосферасында жарық-сәулеге көп көңіл бөлді. «Бостандық театры» 1896 жылға дейін өмір сүріп, шарасыз жабылуы керек болды. 1897 жылы Антуан Парижде – «Театр Антуана» деп аталатын театр ашады. Театрдың «Бостандық театрынан» айырмашылығы кәсіби актерларға сүйенген коммерциялық, кассалық театр болды.

Театр табысқа жетіп тез танымал болды. Бірақ 1906 жылы Антуан өзінің серігі, жақсы актерларының бірі – Фирмен Жемьеге табыс етеді. Режиссер өзінің театрдан кетуін қоссаға тәуелді жұмыс бабынан екендігін айтады. Бірақ Антуан реформа жайлы армандауын одан әрі жалғастырады. Кәсіби труппа театрда шындық үшін күрес жетістігімен қамтамасыз ете алатын, дотацияның кассадан тәуелсіздендіретін «Одеон» театрының директоры болуға шешім қабылдады. Бірақ Антуан сәнді ағымдардың ықпалына барған сайын беріле бастады. Мольердің «Адамшы науқан» комедиясының мазмұнын терең ашудың орнына, режиссердің балеттік интермедиямен айналысқан эстетикалық қойылымынан кейін, көздің жауын алатын костюмдер және Версальдың тамаша декорациясымен XVII ғасырдағы Мольердің

«Психеясын» қояды. Тек 1906-1914 жылдар арасында бұрынғы Антуанды еске түсіретін Бальзактың «Неке сабағы», Дидроның «Ол жақсы әлде ақымақ» деп аталатын екі қойылым қояды.

1914 жылы соғыс қарсаңында театрдан кетуді ұйғарады. Сол кездегі саяси жағдайларға байланысты көркемдік театрды құру арманынан бас тартатындығын мәлімдейді. Антуан театрдан кетісімен, келесі жылдарда театр тарихы мен театр сынымен айналысып, актер шығармашылығына, режиссураға мүлдем бас сұқпайды.

Антуан қызметінің тарихи мағынасы ең алдымен сыни реализм әдебиеті мен театрлық репертуар арасындағы ажырауды жеңуге бағытталды. Атап айтқанда, Антуан Батыс Еуропалық сахнаға Ибсенді, Лев Толстойды, Тургеневті, Гауптманды, Золя, Мопассан, ағайынды Гонкурларды енгізе отырып, Сарду және Дюманың коммерциялық драмаларына қарсы қойды. Репертуар реформасы режиссура, актерлік өнерге, жалпы театрдың барлық салаларына өзгеріс енгізді.

Қорыта келгенде, әлем театрына Антуанның ықпалы өте зор. Оның «Бостандық театрының» үлгісінде «бостандық театрларларының» үлкен қозғалысы пайда болады: Берлинде Отто Брамның «Бостандық сахнасы», Лондонда «Тәуелсіз театр» дүниеге келді. Антуан тәжірибесі сондай-ақ орыс театр қайраткерлері – Станиславский және Немирович-Данченкоға да өз үлесін тигізді.

## II тарау СКАНДИНАВИЯ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XIX ғасырдың екінші жартысында әлем театр мәдениетіне скандинавия елдері өзінің үлкен үлесін қосты. XIX ғасырдың 60-шы жылдардан бастап бүкіл еуропа театрларының репертуарларында скандинавиялық драматургтердің шығармалары үлкен орын алды. Олар күрделі мәселелермен, бейнелердің тереңдігімен және көркемдік формасының ерекшелігімен көзге түсті. Әлем драматургиясының озық дәстүрін ары қарай жалғастыра отырып, норвегтік Ибсен, Бьернсон мен швед Стринберг скандинавиялық драматургияны жаңа сатыға көтерді.

Скандинавиялық, соның ішінде норвег драматургиясының өрлеу кезеңі басқа батыс Еуропаның ірі мемлекеттерінде драмалық шығармалардың идеялық және көркемдік деңгейінен төмен. Бұл скандинавия елдерінің тарихи дамуының ерекшелігімен, әлеуметтік-экономикалық және саяси жағдайының өзгешелігімен түсіндіріледі.

XIX ғасырдың 70-жылдары барлық скандинавия елдерінде күрделі өзгеріс – реалистік, әлеуметтік-сыни өнердің дамуы басталып, ұзаққа созылған романтизм кезеңі аяқталады. Бұл скандинавия елдерінің әлеуметтік-экономикалық және саяси дамуына, ұлттық мәдениеті мен өнерінің әртүрлі дәстүрлеріне байланысты. Әдеби қозғалыс 1870 және 1880-жылдары Данияда, Швецияда, Норвегияда айқынырақ көрініс тапты. Осы жылдары Скандинавия елдерінің драматургиясы да тез көтерілді. Ибсен, Бьернсон секілді норвеждықтар, шведтік Стриндберг еуропаның ірі драматургтерінің қатарына еніп, дүние жүзілік танымал сахналарды жаулап алды.

Скандинавиядағы өнердің қарқынды түрде дамуына экономикалық жүйенің қайта құрылуы, өнеркәсіптің, капиталистік байланыстардың тез өсуі ықпалын тигізді. Ескі патриархалды тұрмыс құлдырап, жұмысшылар қозғалысы қарқынды түрде дамыды. Бірақ әр елде бұл процесс өзгеше дамып, түрлі нәтижелер берді. Мұның барлығы өнерге де өз әсерін тигізбей кеткен жоқ. Бәрінен де бұрын жаңа реалистік өнер Норвегияда гүлденді. Бұның өз себептері болды.

XIX ғасыр бойы Норвегияда ұлт тәуелсіздігі үшін күрес жүрді (Швециядан бөліну үшін). Қозғалысты буржуазия басқарғанымен үлкен рольді шаруалар, ал соңғы жылдары жұмысшылар ойнады. 1905 жылы Норвегия дербес мемлекет болып жарияланды.

XIX ғасырдың екінші жартысында Норвегия капиталистік даму жолымен жүрді. Барлық салалардағы ірі өзгерістер елдегі қоғамдық-саяси өмірді жандандырып, мәдениетін көтерді. Норвег драматургиясындағы өзгерістер 1840 жылдардың аяғында ұлт-азаттық қозғалыс пен ұлттық норвег театры үшін күрестің ықпалымен басталып, Ибсен мен Бьернсонның алғашқы романтикалық пьесаларымен-ақ назарға ілінді. Бірақ, осы кездің өзінде драматургтер романтизмнің шеңберінен шығуға тырысып, 60-жылдары реалистік тенденцияларға толы шығармалар: Ибсеннің «Тақ үшін күрес», Бьернсонның «Зұлым Сигурд», т.б. жазады.

Норвег реалистік өнерінің негізгі идеясы – әлеуметтік-сыни бағыт, өнегелік пафос, біртұтас тұлға үшін күрес Генрих Ибсеннің шығармашылығында айқын көрініс тапты. Ибсеннің XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы әлем драматургиясы мен театрына берген жемісі – күнделікті өмірдің қарапайым аясынан үлкен масштабтағы реалистік драманы жасауында. Әрине, Норвегия әлем драматургиясына тек Ибсеннің атымен енген жоқ. Еуропалық танымалдылыққа басқа да драматургтер ие болды. Мысалы, Б.Бьернсонның «Банкроттық» (1874) атты пьесасы еуропалық сахнаға әлеуметтік тақырыпты шығарды.

Швецияның реалистік драматургиясының гүлдену кезеңі XIX ғасырдың екінші жартысында басталды. Осы кезеңдегі швед әдебиетіндегі көрнекті тұлға – Август Стриндберг.

Драматургияның қарқынды өсуі театрдың дамуына әсерін тигізген жоқ. Ибсен мен Бьернсон Норвег ұлттық сахнаның қалыптасуына атсалысқан драматургтер болуымен қатар театрдың қалыптасуы үшін күресінде, оның реалистік позицияларының нығаюына театр қайраткерлері ретінде ат салысты. Швед театрының гүлденуі XIX ғасырдың соңғы он жылдығында ел мәдениетінің көтерілуі мен соның ішінде Стриндбергтің шығармашылығымен байланысты.

## **ИБСЕН** **(1828 – 1906)**

Ибсеннің көзқарасы мен шығармашылығы норвег ұлт-азаттық қозғалысымен тығыз байланысты. Ибсен 1928 жылы норвегияның Шиен деген шағын қаласында, бай коммерсант Кнут Ибсеннің шаңырағында дүниеге келді (ұлы туғаннан кейін кедейленіп кеткен). Ибсеннің жастық шағы ауыр жоқшылық пен аштықта өтті. Кішкентайынан жұмыс істеп ақша тауып, отбасына көмектесті. 1844 жылы ол Гримстад атты кішкентай қалашыққа көшіп келіп, сондағы дәрiханашының шәкірті болып жұмыс істейді.

Ибсеннің көзқарасының қалыптасуына 1848 жылы болған төңкерістік оқиғалар

үлкен әсерін тигізді. Кейін осының ықпалмен бірнеше өлеңдер және «Каталина» драмасын жазды. 1850 жылы Ибсен Христианияға көшіп, Норвегияның қоғамдық және саяси өміріне белсенділікпен араласып кетеді. Мұндағы саяси либералдардың қорқақтығын ашкерелеп «Норма, саясаткердің махаббаты» атты драмалық сатирасын жазады. 1851 жылы Ибсен Бергенге көшіп келіп, таяуда ашылған тұңғыш ұлттық норвег театрының басына тұрып, онда драматург әрі режиссер ретінде жеті жыл қызмет атқарады. 1857 жылы Ибсен Христианияға қайта оралып, 1862 жылға дейін Норвег театрында жетекшілік етеді. 1864 жылы Ибсен Норвегиядан біржола қоныс аударды. Тек 1891 жылы ғана жазушы отанына қайта оралды. Дегенмен елінен қол үзген 27 жыл ішінде Ибсен Норвегияны еш ұмытпайды. 1906 жылы ол қайтыс болды.

Ибсен норвег ұлттық театрының діңгегін қалыптастырушы, театрдың теориялық негізін салушы, танымал театр ойшылы және қоғам қайраткері. Оның норвег театрына көзқарасы – сол кездегі норвег зиялыларында байқалған космополиттік және тар ұлттық тенденциялармен күрес үстінде қалыптасты. Сондай-ақ, Ибсен норвег театры «Ұлы біртұтастыққа жеткен дербес театр болу керек» деп есептеді. Христиания театрында драматург әрі режиссер қызметінде жүргенде драматург өзінің дүниетанымы мен ойшыл көзқарастарын ашып көрсетуге тырысты.

Драматург пьесаларында гуманистік пафосты жандандырып, адамзатты оятатын ізгі сезімге оралғысы келді. Ибсеннің театр теоретигі, практигі ретіндегі қызметі орасан зор болғанымен оның есімі, әлем театрында драма мен сахна өнерінің даму жолдарын анықтаған, әдебиет пен театр тарихына «жаңа драма» деген атпен енген пьесаларының ерекше пішінін жасаушысы ретінде қалды.

Ибсеннің шығармашылығы XIX ғасырдың 2-ші жартысын қамтиды. Оның бірінші драмасы 1849 жылы, ал соңғысын – 1899 жылы жазды. Осы тарихи кезеңнің ішінде Ибсен үлкен де құрделі жолды басынан кешті. Оның бірінші драматургиялық шығармалары прогрессивті романтизм дәстүрін жалғастырса, 1870-1880 жылдардағы пьесалары XIX ғасырдағы батыс еуропалық драматургиядағы сыни реализмнің жоғарғы нүктесін белгілейді. Ал 1880-1890 жылдардағы соңғы шығармалары жазушының идеялық-шығармашылық тоқырауын байқатып, символизмнің ықпалы көрсетеді.

1840 жылдардың аяғы – 1850 жылдардың басында жазылған Ибсеннің бастапқы драмаларында 1848 жылғы ұлт-азаттық көтерілістің ықпалы сезіледі. Тарих пен дәуірлерден жазушы өзінің қаһармандық, күшті тұлғалы кейіпкерін табуға тырысты. Осы кезеңде Ибсен Норвегияның батырлық жырларынан, әндері мен тарихынан алынған сюжеттерге құрылған бірнеше пьесалар тудырды: «Батыр қорғаны» (1850), «Эстроттан шыққан фру Ингер» (1855), «Сулъхаугедегі той» (1836), «Улаф Лилъекранс» (1856), «Хельгеландадағы жауынгерлер» (1852). Бұл шығармаларында Ибсен Скандинавияның тарихындағы қайратты әрі қатал батырлар – нормандықтардың бейнелерін поэтикалық тұрғыда суреттеді. Уақыт өте Ибсен Норвегияның тарихын шынайы көрсетуге күшін салды. Оның норвег халқының ұлт-азаттық көтеріліс тақырыбына баруы шығармаларына реалистік мінез берді.

1865 жылы Ибсен есімін басқа елдерге де танытқан ең танымал шығармаларының бірі – «Бранд» философиялық драмасын жазды. «Брандта» Ибсен әлемнің әділетсіздігіне, ұсақ, өзімішіл ойларға толы және өздерінің ар-ұятын тез ұмытатын адамдардың құлдық бөй ұсынушылығына қарсы шығатын бейнені жасал шығарды.

Ибсеннің келесі «Пер Гюнт» (1866) драмасы көтерген мәселелерімен «Брандпен» тікелей байланысты. Бұнда да ол: "нағыз адам қандай болу керек?" деген сұрақ



қояды. Жаңа пьеса кейіпкерінің мінезі Брандқа мүлдем қарама-қайшы. Қарапайым шаруа, кейін ірі іскер болған Пер Гюнттің бейнесі арқылы өзіншіл принципсіз, ойланбастан ар-ұятын сатып жіберетін адамды көрсеткен «Пер Гюнт» бірінші рет 1876 жылы Христианияда қойылып үлкен табысқа ие болды. Оның табысты болуына ұлы норвег композиторы Эдвард Григтың арнайы жазған музыкасы да септігін тигізді.

70-жылдардан бастап Ибсеннің шығармашылығында жаңа кезең басталды. Мұнда ол қазіргі заман тақырыбына бірден ауысып, сыни реализмді көркемдік тәсіл ретінде қалыптастырып, реалистік, әлеуметтік-психологиялық жаңа драманы жасады.

1870 жылдардың аяғы – 1880 жылдардың басындағы Ибсеннің шығармалары 1850-1860 жылдардағы пьесаларынан едәуір өзгеше болды. Енді тарихи-романтикалық драмаларындағы тарихи бейнелер мен философиялық драмаларындағы абстрактілі шарттылықтың орнын өмірді терең түсіну, зерттеу, реалистік тұрғыдан бейнелеу басты.

Ибсен драматургиясының сыни реализмінің күші, эстетикалық принциптері жаңа заманның драмасы мен театрының өзгешелігін анықтады. Ибсен Скриб және оның ізбасарлары жасап кеткен дәстүрлі «сахналық пьеса» жасау тәсілінен бас тартты. Оқырманның немесе көрерменнің көңілі оқиғаның сыртқы дамуына емес, керісінше әрекеттің артындағы мәселелерге, кейіпкердің ішкі жан дүниесіне бағытталды.

Драматург өмірді сол өмірдің езінде бейнелеу деп атауға болатын принципке негізделген драманың түрін айқындады. Осыдан кәдімгі әңгімелерге толы өмірдің қарапайым, күнделікті тұрмысты бейнелейтін оқиғалар туды. Ибсен театрлық көтеріңкі дауыстан, дәстүрлі монологтардан, сыртқа арнап сөйлеуден бас тартып, осының орнына қарапайым ауы-зеки сөйлеуді енгізді. Сонымен қатар, ол драматургия мен театрда театрлық, сахналық және поэтикалықтың жаңа түсінігін қалыптастырды.

Күнделікті тұрмыстың ішінде өмірдің драматизмін ашу принципімен Ибсен драматургиясындағы пьесаның «ішкі ағысын» ашуға көмектесетін екінші план, сөз астары, атмосфера сынды элементтермен байланысты.

1870-1880 жылдардағы Ибсеннің пьесалары драматургиялық өнердің үздік үлгілері болып табылады. Жаңа драманы жасай отырып, теорияны жаңа түсініктермен байыта отырып, Ибсен драматургияның негізгі заңдылықтарына әрқашанда сүйенді. Ибсен ең үздік пьесаларында классикалық драматургияның заңдылықтары, орын, уақыт және әрекет бірлігі арқылы шығарманың түпкі ойын ашады.

Ибсен шығармашылығының екінші кезеңінде XIX ғасырдың Батыс Еуропа драматургиясындағы сыни реализм принциптерін толық ашқан драматургиялық жүйесі қалыптасады.

Ибсен шығармашылығының жаңа кезеңін ашқан бірінші пьеса – «Қоғам тірекері» (1877). Шығармада қаладағы ең сыйлы отбасының оқиғасы әңгімеленеді. Ибсен барлығы керемет қоғам қайраткері, тамаша әке деп есептеген қаладағы бірінші адам, консул Берникті әшкерелейді. Шындығына келгенде Берник өте нашар адам, тіпті қылмыскер болып шығады.

1879 жылы Ибсен өзінің ең тамаша драмаларының бірі «Қуыршақ үйді» жазды. Бұл пьеса буржуазиялық отбасы туралы болғанымен, оның идеясы отбасылық-психологиялық драмадан әлдеқайда жоғары түр. Пьесада отбасыдағы әйелдің жағдайы арқылы әлемнің өңгелік және мемлекеттік заңдарды әшкерелеген күрделі де маңызды сұрақтарды қамтыған.

Пьесаның басында өте бақытты отбасының өмірі суреттеледі. Ерлі-зайыптылардың бір-біріне деген сүйіспеншілігі мен махаббаты, керемет балалары

– барпығы тамаша отбасын көрсетеді. Күйеуі, банк қызметкері Хельмердің еңбекқорлығы мен үнемшілдігі үйге молшылық әкелсе, сүйікті әйелі Нора отбасының берекесін сақтайды. Сюжеттің шарықтау шегінде Ибсен бұл бақыттың жасандылығын ашады. Салтанатты күйден ақырындап финалға дейін күшейе түскен трагедиялық нота Нораның үйден, күйеуінен кетуімен, бақытты отбасының күйреуімен аяқталады. Пьеса жарық көргенде, кейбір сыншылар оны әйелдік эмансипацияны үндеу ретінде қабылдады. Бірақ, «әйелдер күрескен іс маған жалпы адамзаттық болып көрінеді» деп Ибсен бұндай тұжырымға қарсы шығады.

Баспасөз бетінде пьеса қатты сынға ұшырайды. Ибсенді күдіретті отбасын қиратқаны үшін айыптайды. Театрлар осыншама «қауіпті» пьесаны қоюға қорқады: актрисалар үйін, күйеуін, балаларын тастап кеткен әйелдің ролін сомдауға батылдары жетпеді; тіпті ең жақсы режиссерлер жазушыдан пьесаның финалын өзгертіп, жақсылықпен аяқтауды талап етті. Дегенмен де, көптеген қарсылыққа қарамастан «Қуыршақ үй» бүкіл әлем театрларының сахнасында қойылды.

Жазушының келесі «Елес» (1881) драмасы оның әлеуметтік-психологиялық драмалар желісін жалғастырады. Пьесаның тақырыбы – буржуазиялық дін мен адамгершілікті әшкерелеу. Баспасөзде бұл шығарма «Қуыршақ үйге» қарағанда көп наразылық тудырды. Театрлар ұзақ уақыт «Елесті» қоя алмады. Бірақ кейін пьеса Еуропаның барлық театрларында қойылды. Освальдты орындағандардың арасынан атақты актерлер Антуан, Моисси, Цаккониді, т.б. айтуға болады.

Бір жылдан кейін, 1882 жылы Ибсеннің жаңа «Халық жауы» атты драмасы шықты. Мұнда әлеуметтік мәселе отбасылық түрде емес. Ол қоғамдық мінездегі драмалық тартыста шешілетін Ибсеннің жалғыз шығармасы. Драманың оқиғасы Норвегияның оңтүстігіндегі кішкентай курорттық қалада өтеді. Қаланың сәттілігі көптеген демалушылар жиналатын курорттың жағдайына байланысты. Драманың басында жалпы гүлденген және сәтті қала суреттеледі. Кенәттен доктор Стокман курорттың суы зиян бактериялармен уланғанын анықтайды. Ал бұдан «тамаша, үлкен ақша туратын су емханасы» тек қана «уланған шұңқыр» ғана болып отыр.

Табыстарына қауіп төнген қаланың байлары мен жеке кәсіпкерлер адал ғалымға қарсы шығады. Стокман болса жеңіске кәміл сенеді. Оның ойынша, тәуелсіз қоғамда оның сөзін құптайтын, адамдардың денсаулығына зиян келтіретін улы жерді жабуды қолдайтындар табылады деп, соның ішінде баспасөзден көмек күтеді. Бірақ, өмір шындығы доктордың демократиялық қиялын жоққа шығарады: «күшті де тәуелсіз баспасөз» қала үкіметі мен ем-судың қожайындарының әсерімен Стокманның мақаласын жариялаудан бас тартады, ал «қалың қалталылар» өз күшін ғалымға қарсы жұмсайды.

Жұмыстан қуылған, баспасөз бетінде өз көзқарасын айтуға мүмкіндігі жоқ доктор Стокман енді сөз бостандығын қолданбақшы. Ол қала жұртшылығының алдында өзінің ашқан жаңалығын айтып, оларды шындыққа шақыруды ойлайды. Бірақ оған ауыз ашқызбайды. Стокманның қоғамдағы бостандық туралы қиялы жоққа шығады. Ол әділетсіз және өтірікші әлемге қарсы соғыс ашады. Көпшіліктің ойы ерқашан да дұрыс деген қағидадан бас тартып, Стокман бұқараның тоғышар екенін мойындайды. Ал осыдан: «Әлемдегі ең күшті адам – жалғыз қалған адам» деген пессимистік қорытынды шығарады.

Көркемдік жағынан пьеса сол кездегі Ибсеннің шығармашылығында үлкен орынға ие болған психологиялық драмадан өзгеше болды. Сол кездегі заман мінездерін суреттеу үшін автор кейіпкерлердің санын көбейтіп, көпшілік сахналарын қолданып, орын бірлігін бұзды. Сонымен қатар, пьеса комедиялық кезеңдердің болуымен де қызықты. Шығармада комизм басты кейіпкердің мінезі арқылы ашылған. Ибсен

доктор Стокманды қаһарман қылып емес, керісінше, өмірлік тәжірибесіздігінен қарапайым аңқау адам ретінде бейнелеген, бірақ мінезінің осындай қырларына қарамастан кейіпкері бостандық пен шындық үшін күреске шығады.

Жаңа драмасындағы көтерген мәселелердің өткірлігі жазушыға бірден табыс әкеледі. Пьесаны қоюға театрлар таласады. Осы жолы театр әкімшілігі де «Халық жауына» есіктерін айқара ашты. Бірінші рет пьеса 1883 жылы Христианияда үлкен табыспен қойылды. Көп ұзамай ол барлық Скандинавия театрларының репертуарына енді, Германия мен Англияда қойылды. 1900 жылы Мәскеу Көркем театрында «Халық жауының» қойылуы үлкен оқиғаға айналды. Стокманның бейнесі К.С.Станиславскийдің репертуарындағы ең үздік рольдердің бірі болды.

1884 жылы Ибсеннің әлеуметтік драмалар циклін аяқтаған «Жабайы үйрек» пьесасы жарық көрді. «Жабайы үйрек» басқа планда шешілген Драманың негізгі идеясы – буржуазиялық қоғам өмірінің жалған, жасанды бояуларын ашу.

1880 жылдардың ортасынан Ибсен шығармашылығының соңғы, үшінші кезеңіне аяқ басады. Ол драмаларында әлі сол кездегі қоғамды шынайы бейнелеп, оның гуманистік идеалдарын қорғауға тырысады. Бірақ осы жылдардағы пьесалары – «Росмерсхольм» (1886) және «Герда Габлерде» (1890) трагедиялық пессимизм ноталары күшейе түседі.

1880 жылдардың екінші жартысындағы Ибсен драматургиясында байқала бастаған жаңа ерекшеліктер оның шығармашылығындағы символдық белгілердің өскенін байқатады. Шарттылықты көркемдік тәсіл ретінде қолданудан символизмге көшуі заманның трагедиялық қарама-қайшылықтарынан жол іздеген Ибсен-жазушының ішкі логикалық дамуымен байланысты.

Өмірдің тұрмыстық суреттеуінен бас тартқан драма автордың моральды-философиялық концепциясын бейнеленген символдардың күрделі жүйесі ретінде құрылған. Бірақ шығармашылығының осы кезеңінде де Ибсен драманың дамуына әсерін тигізді. Бұл жылдары Ибсеннің шығармашылық лабораториясында ашылып, дүниеге келген көптеген жаңа тәсілдер ХХ ғасырдың драматургиялық өнеріне жол ашты.

«Құрылысшы Сольнес» (1892) пен «Біз, өлгендер, тірілгенде» (1899) атты соңғы пьесаларында Ибсен ізденістеріні толық ашылды.

Ибсеннің шығармашылығы көптеген елдердің жетекші суретшілеріне әсерін тигізді. Оның драматургиясы Германияда Отто Брамға, Францияда Антуанға, Англияда Шоуга қунарлы негіз болды. Станиславский, Комиссаржевский, Орленевтың ең үздік рольдері Ибсеннің пьесаларымен байланысты. Осы жазушының рухани ықпалымен ХІХ ғасырдың соңы мен ХХ ғасырдың басындағы әлем драма театрының жоғарғы жетістіктері өмірге келді.

## СТРИНДБЕРГ (1849 – 1912)

Жаңа драманың өкілдері ішінде ерекше орынды швед Юхан Август Стриндберг алады. Драматург әрі прозаик, ақын және ғалым, өнер теоретигі әрі қоғам қайраткері ол өз кезеңінің драматургия мен театрдың принциптерінің қалыптасуына, қазіргі еуропалық театрдың құрылуына зор әсерін тигізді.

Стриндбергтің шығармашылығы өте күрделі болып, әртүрлі философиялық және эстетикалық жүйелердің ықпалымен қалыптасты. Ол материалист әрі мистик,



реалист әрі символист, нәзік психолог және парасатты публицист. Т.Манн айтқандай. «ол мектептер мен бағыттардан тыс қала отырып, барлығын өзіне жинаған».

Стриндбергтің тұлғасындағы әлеуметтік белсенділік философиялық және саяси тұрақсыздықпен байланысты. 1880-жылдардағы реалистік шығармалар мен соңғы жылдардағы публицистикаға тән демократиялық тенденциялар кенеттен мистицизммен, ницшеандық идеяларға ауысты. Шынайы саяси, қоғамдық, өнегелік прогрестік перспективаларды өз заманынан көрмеген Стриндберг тек болашаққа үміт артты.

Стриндберг драматургиясының ерекшелігі – ашық түрдегі автобиографизм. Стриндберг Стокгольмда кедейленген ақсүйек пен оның үй қызметшісінің отбасында дүниеге келген. Өзінің «жоғарғы» және «төменгі» екі әлеуметтік таптың өкіліне жататындығын Стриндберг өмір бойы ұмыта алмады. Оның көптомдық автобиографиялық эпопеясының бірінші бөлімі «Қызметшінің баласы» деп аталады. Бақытсыз балалық және жастық шағы, үйдегі ұрыс-керіс, шешесінің өлімі, әкесімен бітпес тартыс жазушының отбасылық мәселелерге жиі көңіл аударуына септігін тигізді. Ал өзінің де бақытсыз өмірі бұл тақырыпты күшейте түсті.

Жас кезінде Стриндберг әр салада өз күшін байқайды: үзілістермен Упсаль университетінде оқиды, халық мектебінде сабақ береді, журналистикамен айналысады, тіпті актер болуға да тырысады. Бірнеше жыл бойы Корольдық кітапханада жұмыс істеп Киркьегор, Шопенгауэр, Гартманның жұмыстарымен, Ибсен, Золяның шығармашылығымен танысады. Жас Стриндберге орыс жазушылары – Л.Толстой, Ф.Достоевский, И.С.Тургенев, Н.Г.Чернышевскийдің әсері зор болды.

1880 жылдардан бастап Стриндберг жазушылықпен түбегейлі айналысады. Швецияның бірінші жазушысы даңқына көзі тірісінде иеленді. Стриндбергтің шығармашылығы екі кезеңге бөлінеді. Біріншісі – реалистік тенденциялар басым келген 1894 жылға дейінгі кезең. Екіншісі – 90 жылдардың ортасынан басталады. Бұл кезеңде оның шығармашылығында мистикалық сарын үдей түседі және ол әлеуметтік процесстің жалпы заңдылығы мен дамуының материалистік негізін айқындауға тырысады. Осы уақытқа философиялық-психологиялық мәселелерге бағынған бірнеше символистік драмалары да жатады.

Өз мақалаларындағы эстетикалық көзқарасын Стриндберг эксперименталды «Сырлас театрында» (1907–1910) жүзеге асыруға тырысты. Шағын ғана көрермендерге арналған камералық сахна принципі кейіпкерлердің сезімдерін, мүлдем байқалмайтын адамның түпкі ойын, көңіл-күйін, ішкі жан құбылысын ашуға көмектесті.

Бірінші кезеңде жазылған драмалары замандас мәселесіне арналды. Бұл пьесалардағы жеке тағдыр, отбасылық өмір, күнделікті тіршілік өткір тартысқа құрылып, трагедиялық жағы басымырақ болды. Стриндбергтің ойынша, ол өмір сүріп отырған заманның ең басты мәселесі – барлығының бәрімен, барлық жерде, бар нәрсемен күресі, яғни таптар арасындағы, тұлға мен қоғам арасындағы, еркек пен әйел арасындағы күрес. Осы кезеңдегі драмаларда күйеу мен әйел бейнелері алдыңғы қатарға шықты. Көптеген шығармаларын әйел мен еркек арасындағы қарым-қатынастарға құрған Стриндбергті әйел атаулыны жек көруші деп атаған.

«Әке» (1887) пьесасында Ротмистр қызын әйелінің тәрбиесінен құтқаруға тырысады. Бірақ, әйелі оған қызының өзінікі емес екендігін, кейін жұртқа оның жынданғанын жаяды. Аяғында Ротмистр шынымен-ақ есі ауысып кетеді. Отбасылық конфликт Стриндбергте әлемдік масштабқа көтерілген.

«Фрәкен Юлия» (1888) пьесасында Стриндберг қызметшісіне алданып, ақырында өзін-өзі өлтірген әйелдің оқиғасын суреттейді. Драматург кейіпкерді трагедиялық



шешімге әкелген себептерді ашуды мақсат еткен. Графиня Юлия өзін ақсүйекпін деп есептемейді. Ол «жоғары» топта өзін жайсыз сезінеді, бірақ «төменде де» солай. Қызметші Жан неде болса «жоғарыға» көтерілгісі келеді. Жан өте ақылды, білімді, әдемі, артистік қабілеті бар. Ол әр жағдайда өзін ұстай алады. Бірақ ол да бос емес. Символдық деталь – әрекет көзінде авансценада тұрған графтың етігі әрдайым Жанның тек қана қызметші екенін көрсетіп тұрады. Юлианы жеңіп, оны қорлағанымен дегеніне жетпейді, бәрібір Жан сол «төмен» жағында қалады. Стриндберг бұл жерде кім күштірек – «қызметші ме, әлде графиня ма?» – деген сұраққа жауап бермейді. Юлианың да Жанның кейпінен өзін кергендей болғаны да жайдан-жай емес.

Стриндбергтің тарихи драмаларының ішінде швед корольдарына арнаған «Корольдік цикл» үлкен орын алады. Олардың ішінде: «Фолькунгтер туралы саға», «Густав Васа», «XIV Эрик» (барлығы да 1899), «Кристина» (1901), «XII Карл» (1901), «III Густав» (1902). Циклдың негізгі тақырыбы – билік трагедиясы, билікке душар болып, бірақ монархтың жүгін көтере алмаған адамның трагедиясы.

Уақыт өткен сайын Стриндбергтің шығармашылығында өтіп жатқан өмірдің, тағдырмен күресудің мәнсіздік сарыны, пессимистік интонациялар үдей түседі. Оның драматургиясының үшінші тобы – символистік және камералық драмалар.

Стриндбергтің символдық драмаларында тағдыр, жазмыш тақырыбы жаңаша ашылады. Бұған «Дамаскіге жол» (1898 – 1904), «Түстер ойыны» (1902) және «Дауыл» (1907) атты камералық драмасын айтуға болады. Осы түрдегі пьесалар түс, кейіпкердің соңынан қалмайтын қорқыныш, бір жағдайларға, бейнелерге, сөздерге қайта-қайта орала беру арқылы жазылған. Бұл пьесалардың кейіпкерлері тұратын әлем нақты детальдардан, тұрмыстық заттардан ада. Олардың есімдері де жоқ: Бейтаныс, Дама, Ана, Әке («Дамаскіге жол»); Офицер, Журналист, Дәрігер («Түстер ойыны»), Қыз, Сүт сатушы, Студент («Елестер сонатасы»). Бірақ бұндағы Стриндбергтің коллизиялары өзі үшін дәстүрлі: әйелі мен күйеуі арасындағы жанжал достық сатқындығы, т.б. Бірақ оларға берген мағынасы тұрмыстық, күнделікті жағдайлардан әлде қайда жоғарыда тұр. Стриндберг үшін адамның ішкі дүниесіне, оның жан күйзелісіне, қайғысына, рухани ізденістеріне байланыстының барлығы өте маңызды. Кейіпкерлер жат заңдар жүретін шынайы өмірден қиял әлеміне, о дүниеге кетуге тырысады.

Стриндберг шығармашылығының соңында жазылған драматургиясының мистикалық атмосферасында XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы аумалы кезеңнің трагедиялық күрделілігі ашылған. Швед драматургінің символистік әрі камералық пьесалары Стриндбергтің реалистік шығармаларын жақсырақ түсінуге көмектеседі, адам тағдырының беріксіздігін, қазіргі қорқынышты замандағы адамның әлсіздігі туралы ойларды қозғайды.

Психологиялық драманың шебері Стриндберг Швециядағы және одан да тыс жерлердегі көптеген суретші-реалистерге әсерін тигізгені сөзсіз. Сонымен қатар, ол XX ғасырда реализмге қарсы шыққан, түрлі бағытта жұмыс істеген (экспрессионизм, сюрреализм, т.б.) жазушылар мен драматургтердің басында тұрды. Бірақ Стриндбергтің өзі көркемдік бағыттардың біреуіне де жатпады. Ол шығармашылықта, драматургияда өзінің жолын іздеді: жаңалықтар ашты, қателесті және қайта іздеді.

### III тарау ИТАЛИЯ ТЕАТРЫ

#### Жалпы сипаттама

XVIII ғасырдың аяғында Италия тарихында Рисорджименто («қайта туу») деген атпен қалған ұлт-азаттық қозғалыс басталады. Италиандық Рисорджименто 1789 – 1870 жылдар аралығындағы тарихи кезеңді қамтып, ортасы 1848 жыл болып табылған екі негізгі кезеңге бөлінеді. Италиядағы революциялық толқулар 1789 жылғы француз буржуазиялық төңкерісінің ықпалымен басталды. Генерал Бонапарт бастаған француз республикалық әскері Италияға келгеннен кейін оның территориясында Цизальпиндік, Лигурдік, т.б. республикалар құрылады. Бірақ республикалық қозғалысты басып тастағаннан кейін, мемлекет императорлық Францияның жартылай отарына айналады. Осыған қарсы шыққан Италияда карбонарилердің құпия төңкерістік қоғамдары құрылады.

1830–1840 жылдар Джузеппе Мадзинидің (1805–1872) шығармашылығымен және ол құрған «Жас Италия» атты құпия төңкерістік ұйымымен байланысты.

Рисорджиментоның екінші кезеңін бұқара халық белсенге қатысқан 1848 – 1849 жылдардағы ұлт-азаттық қозғалыстың қаһарманды оқиғалары ашады. Төңкеріс реакция мен интервенттердің әскерімен басылды, бірақ ол енді жалпыұлттық, жалпы халықтық мінезге ие болып Рисорджименто тарихының жаңа тарауын ашты.

Рисорджиментоның соңғы кезеңі бүкіл Италияны қамтып, ұлт-азаттық қозғалыстың жеңісімен аяқталған 1859–1860 жылдардағы төңкеріске ұштасты. Қаһармандық күрес пен бүкіл елдің бірігуінен кейін, 1861 жылы жаңадан сайланған италиандық парламент Италиандық корольдықтың құрылуы туралы заң қабылдады. Елдің толығымен бірігуі 1870 жылы аяқталды. 1870 жылдан кейін Италия өз тарихының жаңа кезеңіне аяқ басады.

XVIII ғасырдың соңынан 1870 жылға дейін Италияның рухани мәдениетінің дамуы Рисорджименто идеяларының әсерімен жүрді. XIX ғасырдағы Италияның театр өмірі XVIII ғасырда қалыптасқан түр-сипатынан әлі арылмаған еді. Көбінесе опера көрсететін сарай театрларымен қатар, көшпелі труппалар және ойын көрсететін қала театрлары да болды. Репертуарларында көбінесе комедиялар болып, Карло Гольдонидің пьесалары ерекше орын алды. XVIII ғасырдың аяғында италиандық трагедияға ағартушылық идеялары ене бастады. Жаңа классицистік трагедияны жасаушылардың бірі Витторио Альфьери (1749 – 1803) болды. Оның шығармашылығы төңкерістік-романтикалық репертуардың негізін қалады.

Италиандық романтизм ұлт-азаттық қозғалыспен тығыз байланыста дамыды. Романтизм көшбасшыларының бірі атақты қоғам және саясат қайраткері С.Пеллико (1789–1854) болды. Оның «Франческа да Римини» атты трагедиясы бірінші рет 1815 жылы Милан театрында қойылып, көптеген жылдар бойы италиян сахнасынан түспеді.

Италиядағы романтикалық драманың қалыптасуына А.Мандзонидің (1785 – 1873) шығармашылығы үлкен ықпал өтті. Италиян халқының өмірін көрсететін «Некелескендер» атты атақты романның авторы ұлттық театр үшін күреске көп күшін жұмсады. Оның «Граф Карманьола» және «Адельгиз» трагедияларының жарық көруі романтикалық драманың жеңісін паш еткендей болды. «Граф Карманьола» пьесасының алғы сөзінде Мандзони италиандық романтикалық театрдың

принциптерін айтып кеткен. Классицизм дәстүрінен бас тартқан Мандзони олардың орнына жаңа италиян театрына жақын Шекспир мен XVIII ғасырдың аяғындағы неміс драматургтерінің принциптерін алға қояды.

Елдің саяси ыдыраңқылық жағдайында театр мен әдебиет Италияның рухани бірігуінің құралына айналады. Ұлт-азаттық қозғалыс басшыларының бірі – Мадзонидің қазіргі италиян өнерінің басты мақсаты – адамды күрес пен ерлікке шақыратын қаһармандық бейнелер жасау керек деуі де тегін емес.

Бұл идеяларды өзінің шығармаларында Д.Б.Никколини (1782 – 1861) айтып, Манзонидің романтизм принциптерін әрі қарай дамытып жалғастырды. Никколинидің пьесалары отаршылдық пен жат елдік басқыншыларға қарсы азаттық күрестің пафосына толы және феодалдық тәртіптің әділетсіздігіне наразылық пен шіркеудің жәбірлеуіне қарсылық болды. Әсіресе «Антонио Фоскарини» (1827) мен «Беатриче Ченчи» (1838) трагедияларында Байрон мен Шеллидің ықпалы байқалады. Романтикалық халықтық трагедияны жасаудағы тәжірибесі ретіндегі Никколинидің басқа «Джованни да Прочида» (1830), «Брешиандық Арнольд» (1843) шығармаларында Шекспир мен Шиллердің әсері сезіледі.

Никколини трагедияларындағы қаһармандық-патриоттық пафос пен азаматтық патетика әрекеттің драматизмімен, театрлық әсермен байланыста болуы романтикалық опера театрының стилімен жақындастырды. Ұлы композитор Вердидің Никколини пьесаларының сюжетіне баруы да сондықтан шығар ( «Навуходоносор», «Сицилиялық кештер»).

Италияның әлеуметтік-тарихи өмірлік жағдайы романтизмнің күші мен беріктігін нығайтты. Ол өнердегі ең басты бағдар ғана болмай, сонымен қатар италияндық реализмнің ерекшелігін айқындады.

Дәуір қаһармандық-патетикалық өнерді талап етсе, театр романтикалық драматургияны шығару үшін романтикалық актерді қажет етті. Ал бұл үшін жаңа актерлік өнердің мектебін құрып, ең бастысы актер-трибун, актер-азаматты тәрбиелеу алдыңғы орында шықты. Өз бостандығы үшін күресіп жүрген жаңа, жас Италияға көрерменін қаһармандық сезімдермен, ерлікке толы романтикамен арбап әкететін актер қажет еді. Ал ондай актер сахнаға өзінің идеялық кредосын шығарып, терең де шынайы сезінетін тәжірибелі маман болуы керекті.

Төңкерістік-романтикалық драматургия Италияның жаңа актерлік өнер мектебін дамытуға жағдай жасады. Осы мектептің негізін 1830–1840 жылдардағы революциялық оқиғаға қатысушы актер Густаво Модена (1803 – 1861) салды. Оның артистік және қоғамдық ой-арманын шәкірттері А. Ристори, Э. Росси, Т. Сальвини ілгері дамыта отырып, іске асырды. Реалистік тенденциялар Росси, әсіресе Сальвини шығармашылығынан ерекше бой көрсетті. Олар сахналық ойындарында қаһармандықты сезім шыңдығымен шебер ешестіруге ден қойды. Осы кездегі актерлік өнер Италия театрының шыңы болып есептелді, сөйтіп өз жетістіктерімен еуропалық мәдениетті байытты.

1848 жылғы төңкерістің жеңілісінен кейін италияндық буржуазияның үлкен бөлігі азаттық қозғалыстан кетеді. Бұл италияндық театрдың репертуары мен сахналық өнеріне ықпал етеді. Елде басталған жаңа кезең әдебиет пен театр алдына италияндық қоғамның өмірін шынайы түрде бейнелеу керек деген мақсат қояды. 70-ші жылдардың екінші жартысында бір топ жазушылар веризм («вего» – шынайы) деген атпен танылған көркем-әдеби бағыттың басына келді. Бұл көркем-әдеби бағыттың негізін салған әрі оның ірі өкілдері – Джованни Верга (1840–1922) және Луиджи Капуана (1836–1915) болды. Суретшіге субъективті көзқарас пен өмірді бейнелеуге құқық берген романтизмге қарағанды веристер көркемдік

шығармашылыққа ғылыми әдістерді де енгізуге тырысқан. Әдебиет пен өнерде ғылым әдістерін қолдануы веризмді натурализммен жақындастырды.

1880 жылдардың аяғында италиян сахнасында Сарду, Ожье және Дюма-баласының драмалары орын алды. Италиян театрының репертуарына кірген шет ел драматургиясынан италиян сахнасында психологиялық реализм әдісін бекіткен Ибсеннің пьесаларын ерекше атау керек. Жалпы австриялық отардан құтылғаннан кейін елдегі қалыптасқан жағдай ұлттық театрдың дамуына көп көмектеспеді. Бұны біз осы кезеңдегі жазылған пьесалардың бір де бірі әлем драматургиясының қазынасына кірмегенінен байқаймыз.

Итальяндық декаданстың ірі өкілі драматург әрі театр теоретигі Габриэле д'Аннунцио (1863–1938) болды. Оның стилі жағынан эклектикалық пьесаларында веризм элементтерін де, символизмді де көруге болады. Оның «Өлі қала» (1897), «Джоконда» (1899), «Франческа да Римини» (1901) пьесалары ондағы басты рольдерді Э.Дузенің ойнауының арқасында танымал болды.

1870 жылдан кейін мелодрама, тұрмыс-салт тақырыбындағы жеңіл комедиялар театр репертуарынан кең орын алды. Актерлер буржуазиялық-мещандық пьесаларда ғана ойнаумен шектелді. Италияда тұрақты драма театрлары болмады; өкімет басшылары ұлттық театр өнерінің дамуына көңіл бөлмеді. Ауыр тұрмыстық жағдайға байланысты көрнекті театр өкілдері гастрольдік сапармен шетелдерде ойын көрсетуге мәжбүр болды. Труппа жетекшілері, тіпті белгілі актерлердің өздері сахналық ансамбль жасауды мақсат тұтпады. Жекелеген актерлердің жоғары дәрежелі өнері Италия театрының жалпы хал-жағдайын айқындамады. Үздік сахна шебері Элеонора Дузе, Томазо Сальвинидің сахналық дәстүрін ілгері дамытты.

## РОССИ (1827 — 1896)

Трагедия актері **Эрнесто Россидің** өнері сахналық шындық пен романтикалық құштарлыққа ұштасты. Э.Росси сахналық қызметін 16 жасында кезбе италиян труппасында бастады. 1848 жылы ол Г.Моденаның труппасына кіріп, оның берілген шәкірттерінің бірі болды. 1856 жылы Росси өз труппасын ұйымдастырады. Жеке меншікті театр ұжымын басқарып, 1855 жылдан тұрақты гастрольдік сапармен Еуропада (1877, 1878, 1891, 1895, 1896 жылдары) өнер керсетті. Сол кездері ол жас актердің патриоттық, тәуелсіз көңіл-күйіне сай келетін көбінесе италияндық пьесаларда ойнады. Бұлар: Альфьеридің трагедияларында, Пеликоның «Франческа да Риминидегі» Паоло ролі болды. Жылдар өте тиранды әшкерелеу романтикалық сарыны ХІ Людовик (Делавиньнің «ХІ Людовик»), Макбет (Шекспирдің «Макбетінде»), Иоанн Грозный (А.К.Толстойдың «Иоанн Грозныйдың қазасында»), т.б. рольдері арқылы жауыздық табиғатын талдаумен алмасады. Ол жасаған сахналық бейнелер жоғары этикалық мазмұн мен психологиялық бояуға толы. Билікқұмарлықтың пайда болу табиғаты мен дамуының барлық кезеңдерін, оның адамдар мінезіне тигізетін әсерін зерттеу актердің басты мақсатына айналды. Адамзат психологиясын түсіну, адамның ішкі жан дүниесінің қат-қабаттары мен қарама-қайшылықтарын зерттеу ниетімен Росси Шекспир драматургиясына назар аударып, Гамлет, Отелло, Ромео, король Лир, Макбет, Шейлок, III Ричард, Кориолан бейнелерін жасады.

Психологиялық материалдар іздеп жүріп Росси Пушкиннің драматургиясына көңіл аударды. Оған әсіресе «Кішкентай трагедиялар» қатты әсер етіп, ол «Тас мейман» мен «Сараң серіден» көріністер қояды.



Росси – актер жетекшілік еткен принциптерді ол жиі айтып тұрған. Ең бастысы ол Дидроның «Актер туралы парадоксына» қарсы шығады. Росси «актер түрлене, сезіне алу керек және актердің бейнемен қосылуы неғұрлым толық болса, оның өнерінің әсері соғұрлым күштірек болады» деп есептеді. Россидің көзқарасы бойынша, актер еңбегінің ауырлығы сезім мен талдау, сезім мен ақылды міндетті түрде байланыстыруда болып табылады.

Актерлік өнерде Росси сахналық техниканы жақсартуға үлкен мән берген. Ол әрдайым өзінің дикциясымен жұмыс істеп, пластикасын жақсарту мақсатымен сайыс, би және спорттың барлық түрлерімен шұғылданған. Осындай жаттығулар Эрнесто Россиге 60 жасында да 16 жасар Ромеоны ойнауға мүмкіндік берді.

Россидің сүйікті ролі өмір бойы жұмыс істеген Гамлет болды. Мұнда актер кеңілі қалған, жасқаншақ, шаршаған Гамлетті көрсетті. Отеллода Росси бірінші кезекте маврды хайуанатқа айналдырған буырқыған сезімді, қызғанышты керді. Россидің Шекспир рольдерінің ішіндегі ең үздігінің бірі Лир болды. Лирдің трагедиясын актер «эгоизм трагедиясы» деп түсінді. Тек биліктен айырылып, қайғы, қасірет кешіп, жынанданған кезде ғана Лир адам болады деп есептеді Росси. Байқұс, жыңды, ешкімге керек жоқ шал өмірдің барлық шындығын түсінеді.

Эрнесто Россидің жасаған ең соңғы бейнесі – Мәскеу мен Петербургте 1895 жылы көрсетілген Иоанн Грозный. Патша бейнесіндегі Росси тек оның қатыгездігін ғана көрсетпей, сонымен қатар оның трагедиялық жалғыздығын көрсетті. Россидің Иоанн Грозныйы қорқынышпен бірге аяушылық тудырды. «Иоанн Грозный қазасы» спектаклі үлкен табысқа ие болды. Бұл рольді сахнаға шығару үшін Росси орыс тарихына, тұрмысына, орыс адамдары мінезіне байланысты көптеген материалдар мен құжаттарды зерттеген. Оның актерлік өнері шынайы көркемдігімен, әсерлі эмоциялық қуатымен, пластикалық суретімен және үздік техникасымен ерекшеленді. Ол — италиян сахна өнеріндегі реалистік мектептің көрнекті өкілі. Сонымен қатар, Эрнесто Росси – 3 бөлімді «40 жыл артистік өмір» атты мемуар (1887 – 89) мен «Драмалық өнер туралы этюдтердің» (1885) авторы.

## САЛЬВИНИ (1829 – 1916)

XIX ғасырдың ірі актерлерінің бірі итальяндық трагик **Томмазо Сальвини**. Оның шығармашылығы әлем театры тарихының бір кезеңін қамтиды.

Сальвини актерлер отбасынан шыққан; он төрт жасынан театрда жұмыс істеп, Моденаның жетекшілігімен актерлік мектептен өтеді. 1848 жылы ол Гарибальдидің отрядына кіріп, қолына қару ұстап Италияның тәуелсіздігі үшін соғысты.

Театрға қайта оралып келгеннен кейін Сальвини өзінің труппасын басқарды (1856). Еуропа мен Америкада көп гастрольдік сапарлармен жүреді. Өнері үлкен табысқа иеленген Сальвини бірнеше рет Ресейге де келіп кетеді.

Сальвинидің теориялық көзқарастарынан оның шығармашылық принциптері айқын көрінеді. Ең бастысы ол – шындық. Актер «адамдар мен заттардың, адамның табиғи негізінде бар жақсылық пен жамандықтың» өмірін зерттеу керек. Роль үстінде жұмыс істеуде Сальвини тек бейнеге кіріп қана қоймай, мүлдем соған қарай ауысу керек деп айтатын.

Сальвинидің көркемдік тәсілі оны актер-реалист деп есептеуге мүмкіндік берді. Актердің сүйікті драматургі Шекспир болып, оның кейіпкерлерінде Сальвини өзінің

трагедиялық, сонымен қатар өмірсүйгіштік дүниетанымын аша алды (Отелло, Гамлет, Макбет, Лир, Кориолан, Ромео, Яго рольдері). Шекспир рольдерінен басқа ол Вольтердің «Заирасындағы» Оросманды, Д'Астениң «Самсонындағы» Самсонды, Пелликоның «Франческа да Риминида» Паоло мен Ланчоттоны орындады. Ал Дюма-баласының және Сардудың драматургиясы мүлдем жат болды. Дәл сондай-ақ, оның қызығушылығы мен актерлік мүмкіндігінің ар жағында Ибсеннің драматургиясы қалды.

Қаһарлы гуманист әрі трагедиялық актер Сальвини үлкен ой мен сезім, терең де қарапайым, рухани сау әрі сұлу өнерді жақтады. Шынайы, рухани тәуелсіз, таза, жарқын, ақкөңіл де дана дүниетанымды кейіпкерді сомдау актер үшін Отелло ролі арқылы жүзеге асты.

Сальвини үшін Отелло ролі көптеген актерлер ұзақ жылдар бойы күткен рольдей болды. Осы бейне оның барлық сыртқы және ішкі мүмкіндіктерін ашуға арналғандай. Сальвини Отеллоны әлемнің жауыздығы мен жамандығын түсінген сенгіш, балаша аңқау батыр ретінде бейнелеген. Дездемонаға деген махаббаты – өмірдің тазалығына деген үміт, адамдарға деген сенім; ал сүйіктісі өлгеннен кейін оның жанында дүлей күштер оянып, ол қоршаған ортаның құрбанына айналады. Замандас пьесаларында Сальвинидің ең жақсы ролі Джакометтидің «Азаматтық өлім» мелодрамасындағы Коррадо ролі болды.

Табиғи дарындылығы бола отырып, Сальвини ерекше еңбекқорлығымен ерекшеленді. Роль үстіндегі жұмыс, оның ойынша ешқашан тоқталмауы керек. Ол рольдің жақсаруына көрерменнің әсерін түсініп, оған зор мән берді. Тіпті «он жасынан бастап» дайындаған ролі болсын, сахнада жүз рет шыққан роль болсын бұл дарын иесі спектакльге күнделікті репетицияны қажет етіп отырды.

Ұлы италиян трагигінің шығармашылығы – реалистік актерлік өнердің қалыптасуындағы маңызды кезең. Станиславский Сальвиниді кейіпкержандылық өнерінің ең үздік өкілдерінің бірі ретінде атаған.

## ДУЗЕ (1858 – 1924)

Ұлы трагедиялық актриса Элеонора Дузенің есімімен актерлік өнердің дамуындағы жаңа кезең басталады. Дузенің әке-шешесі көшпелі театр актерлері болды. Ол төрт жасында В.Гюгоның «Жапа шеккендер» романы бойынша қойылған пьесада Козеттаны, ал он бес жасында өзінің бірінші үлкен ролі – Шекспирдің «Ромео мен Джульеттасындағы» Джульеттаны орындады. Бұдан кейін ол әр түрлі рольдерді бірінен соң бірін ойнады. 80-жылдардың аяғында актриса шетелдік саларларға арналған өзінің жекеменшік труппасын құрады. 1909 жылы сол кездегі театр өнерінен көңілі қалған Дузе сахнадан кетеді. Бірақ терең ойлы және жоғары көркемдік шындықты паш ететін театр ашуды армандаған ол 1921 жылы актерлік жұмысқа қайта оралады. 1924 жылы жекеменшік театр ашуға ақша жинау үшін Америкаға гастрольға барған Дузе сол жақта қатты ауырып, қайтыс болады. Өзінің тілегі бойынша Элеонора Дузе туған Италиясында жерленген.

Дузенің өнері Сальвини дәстүрімен жалғасты. Бірақ, егер Сальвини классикалық дүниелерде монументальды, қаһармандық образдар жасаса, Дузенің трагикалық өнері шет елдің драматургиясының, әсіресе заманауи бағытта дамыды.

Театр сыншысы А.Кучело Дузенің стилін: «Бұл стиль – біздің өзіміз. Бұл стиль

– біздің заманымыз. Біздің шаршаған, мазасыз, езілген, ащы ғасырымыз» деп анықтап берді.

Өз заманының рухымен күш жинау қажеттілігі Дүзені Дюма-баласының пьесаларына көңіл аудартты. Ол бар күшін осы шығармалардың қағаздағы қасиретті бейнелерін тірілту үшін жұмсады. Бірақ, оның ең сүйікті драматургі Ибсен болды. «Мен сондай қайғы кештім, тек өлім туралы ойладым. Міне, Ибсенді ойнай бастап өдім, ол мені құтқарып алды» - деп актрисаның өзі де драматургтің құдіретті қуатын мойындайды. Ибсен репертуарында ол фру Алвинг, Нора, Гедда Габлер, Ребекка Вест, т.б. бейнелерін сомдады.

Ибсен кейіпкерлерінің ішкі қайшылықтары мен жан дүниесі Дүзеге жақын болды. Әрі оларды сахнада сомдау ол үшін шығармашылық қажеттілік пен үлкен қанағатпен ұштасты. Актрисаға қоғамдағы қарым-қатынастар мен өмір қайшылықтары адамдарды өтірік айтқызып, қатыгездікке бастайтынын көрсету маңызды болды.

Дүзе үшін театр – адамды одан әрі жақсарту түсетін, қуаныш сыйлайтын орта. «Өнерде біреулер жанын жаралайды, енді біреулері тазалайды» демекші, Дүзе жанын мұңмен тазартатындардың қатарына жатады. «Актриса әр бейненің мінезіндегі жақсы, әдемі, табиғи қасиеттерін ашуды кездегі және өмір мен қоғамның буржуазиялық қатынас жүйесімен, адамдарды өтірік алдауға, зұлымдыққа итермелейтін дүниелерді ашық айтуды талап етті. Әрбір сомдаған бейнесінде Дүзенің жеке тұлғасы, оның ішкі әлемі жасырынып жатты. Бірақ, оның әр бейнесінің түрлі болғаны соншалықты, тіпті қайталанған сәттер туралы сөз де болған жоқ.

Актрисаның дауыс ырғағының байлығы, мимика айқындығы, әсіресе қолының пластикасы таң қалдырмай қоймайтын. Адамның жан дүниесін толық ашу мақсатымен Дүзе гриммен бас тартты.

Дүзенің әлемге атағын шығарған қарапайымдылығы мен эмоциялық күші, әсіресе Ресейдегі гастроль уақытында орыс көрермендері мен сыншыларын таң қалдырды. «Италиян тілінде Дүзе орысша ойнайды» - деп жазды сыншылар. Өз өнерінің орыс мәдениетіне жақындығын сезген актриса езінің орыс көрермендерімен ерекше байланысын айтады. Дүзе А.Н.Островскийдің «Найзағайындағы» Катеринаны, Л.Н.Толстойдың «Қараңғылық патшалығындағы» Матренаны орындауды армандады. 1905 жылы Париждің «Шығармашылық» театрында режиссер Люнье-По қойған М.Горькийдің «Шыңырау түбінде» пьесасындағы Василиса ролін орындады.

Элеонора Дүзе Сара Бернардың замандасы болды да, екеуі де бір репертуарды орындады. Сондықтан да сол кездегі театр әдебиетінде осы екі актрисаның өнерін салыстыру байқалады. Шындыққа, адамгершілікке толы италияндық актрисаның керемет ойыны техникасы жағынан ыңғайдалған, бірақ суық тартып тұратын Сара Бернардың шеберлігінен бір елі асып тұрды.

Актрисаның сол кездегі репертуарындағы ең жақсы ролі – Александр Дюма-баласының «Гүл таққан келіншек» драмасындағы Маргарита Готье ролі болды. Маргарита Готьенің бейнесін жеткізе отырып, актриса таңғажайып тереңдікпен, түрлі сезім күшімен пьесаның бүкіл бас-аяғына дейін кейіпкерінің құмарлық қайғысынан, махаббатының трагедиялық басыбайлығынан қашып кете алмайтынын көрсетті. Дүзе мелодраматизмді алып тастап, пьесаның жасанды оқиғаларын қысқартып, оны жоғарғы трагедияға көтеріп шықты. Актриса үшін Маргарита Готье тағдырында кездейсоқтық болған жоқ. Хайуандық, қатыгездік, екіжүзділік, енжарлық әлемінде махаббаттың өлмеуі мүмкін еместі.

Дүзе үшін кейіпкерінің жеңіл жүрісті әйел болғаны маңызды болмады. Оның орындауындағы Маргарита Готье жай ғана ғашық әйел қарапайым, нәзік, қорғансыз әрі мүлдем шаршаған әйел болды. Қонақтар арасында Маргарита жалғыз, олардың



қуанышынан бөлек. Ол өзінің мұңлы өмірінде өмір сүреді. Ғашық болғаннан кейін, Дузе–Маргаритаға жан кірді. Беті қызғылттанды, қозғалыстарында жеңілдік байқалды, дауысы әуезді және терең шығып, енді дауысындағы ырғағындағы ғайып болды. Тек көздерінде мұң қалған, өйткені олар бақытқа сенбеді.

Міне ғашығы оны жәбірледі. Дузе көрерменге қарап тұр, кең ашылған көздерінде таң қалыс, қайғы, қорқыныш. Дузенің орындауындағы Маргаританың өлімі адам сенгісіз шынайылығымен таң қалдырады. Сара Бернар бұл эффектілі сахнаны тіпті шалқасынан еденге құлауымен көрерменнің ду қол шапалақтауын шақыртып ойнаса, Дузе байқаусыз өледі. Оның өмірі ақырын кетеді, нәзік ғашық жүрек көремендердің көзінше дүрсілін тоқтатқандай болады. Маргарита- Дузе еш артық қимылсыз, креслода Дювальдың иығына басын сүйеген күйі кетеді. Тіпті, есеңгіреген көрермен залы қол шапалақтауды ұмытып, ұзақ уақыт үнсіз қалатын.

Ибсен бейнелерінің ішінде Элеонора Дузенің ең танымалы «Қуыршақ үйдегі» Нора бейнесі болды. Сол кездегі театрға көңілі толмауы, жаңа формаларды іздеуі актрисаны символизммен жақындастырды. Бірақ д'Аннунционың пьесаларын сахнаға шығару оған актриса ретінде дұрыс жолды ұсына алмады. Оның 1909 жылы театрдан да кеткені осыдан.

Дузе актриса ретінде өнерінің демократизмін, қозғалыс күшін көрсету арқылы өз кезеңінің трагедиялық халін бейнеледі. Оның шығармашылығында қатігездікпен қақтығысып отыратын әйелдің бейнесі көрінді. Ол адам рухындағы жоғары сезім күшін, жан тереңдігін көрсетуге тырысты. Оның өнерінде мазасыз, трагедиялық сезімдер өмір сүрді, кейіпкерлері көбінесе ащы да ауыр өмір соққысын ауыр қабылдайтын психологиялық әлсіз жандар болды. Элеонора Дузе өз заманының трагедиялық лебін жеткізе алған ұлы актриса ретінде театр тарихында қалды.

## IV тарау АҒЫЛШЫН ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында Англия экономикалық және саяси тоқырау кезеңін басынан өткереді. Бұған дейін өнеркәсіпте бірінші орынды алып келген ел өзінің деңгейінен түсе бастайды.

1890 жылдардың басында Шоудың жағымды және жағымсыз пьесаларының қойылуымен драмалық әдебиеттің деңгейі әлдеқайда өсе түседі. Дәл сол уақытта ағылшын сахнасына О.Уайльдтің комедиялары мен трагедиялары да шықты. Кейінірек Джон Голсуорси-драматургтың да шығармашылық тәсілінің негізі қалыптаса бастайды.

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында ағылшын драмасы мен театрында екі көркем бағыт – реализм мен символизм қалыптасты. Бірінші бағытта Б.Шоу мен Д.Голсуорсидің драматургиясы, «Тәуелсіз театр» мен «Сахналық қоғам» шығармашылығы және Эллен Терри, Генри Ирвинг, Уильям Поэд, Стелла Патрик Кэмбелл Джонс Форбс-Робертсон, т.б. актерлік жұмыстары айқын көрініс тапты. Символистік ізденістер Уайльдтің бірнеше пьесалары мен актер, режиссер және суретші Гордон Крэгтің қойылымдарында болды.



Әрине, жаңа бағыттарға берілмеген суретшілер де болды. Мәселен, Г.Ирвинг пен Э.Терридің сахналық өнерінде классикалық дәстүрге, соның ішінде бірінші кезекте Шекспирге берілгендік басым болды. Олар жаңа драманың идеялары мен стилистикасына сенбеушілікпен қарады.

## ШОУ (1856 – 1950)

**Джордж Бернард Шоудың** драматургиялық шығармашылығы XIX және XX ғасырлар арасындағы, сонымен қатар XX ғасырдың бірінші онжылдығындағы ағылшын театрының дамуына үлкен әсерін тигізді. Бернард Шоу – ата-тегі ирландиялық ағылшын жазушысы. Сонымен қатар оның суреткерлік және қоғамдық қайраткерлігі де жан-жақты. Танымал музыка және театр сыншысы, көптеген ғылыми публицистикалық жұмыстардың, теориялық трактаттардың (оның ішінде екі монография: Рихард Вагнер жайлы «Нағыз вагнериандық» және Еуропа сахнасының дамуындағы Ибсен шығармашылығының маңызы туралы «Ибсенизмнің квинтэссенциясы») авторы, социализм идеясын насихаттаушы – пропагандист, философия, саяси экономика, биология т.б. ғылым саласындағы жаңалықтарға аса қызығушылық танытқан Шоу өз замандастарының ақылы мен сана сезіміне зор ықпалын тигізді.

Шоу Дублинде дүниеге келіп, сонда оның балалық, жастық шағы өтеді. Бұл өз кезегінде оның ағылшын әдебиетіндегі алар орнының алғышарттардың бірі болды. 1871 жылы мектеп бітіргеннен кейін кеңсе қызметкері болды. 1876 жылы Лондонға келіп, әдебиетпен шұғылданды. Соның ішінде драматургия саласын басты жанры етіп қалайды. Шоу интеллектуалды театрды құрды. Оның шығармашылық әдісінің негізгі өзегі – парадокстік тәсіл болды. Бұл тәсілді ол театр сынында да қолданды. Баспа орындары Бернард Шоудың «Сәтсіз неке», «Артистің махаббаты», т.б. романдарын буржуазияға қарсы тенденциясы үшін шығарудан бас тартады. 1879 жылы жазылған «Шикілік» романы алғаш рет тек 1930 жылы басылды. Социалистік қозғалысқа іш тартқан Шоу социал-реформистік Фабиан қоғамын құрушылардың және насихаттаушылардың бірі болды. «Бернард Шоу Англияны бөтен елдің өкілі, жаулаушы, жеңімпаз ретінде ашты. Басқаша айтқанда, ол Англияны ирландтық сияқты ашты» деп жазды Шоудың досы, ағылшын жазушысы Честертон. Шоудың өзі 20 жасында Дублиннен Лондонға аттанып, ирониямен былай деген «Англия Ирландияны басып алды. Сонда маған не қалды? Тек Англияны басып алу ғана».

Бернард Шоу шығармашылығының алғашқы басталуына өз тағдырындағы өзгерістер де үлкен әсер берген. Бақытсыз балалық шағы, қиындыққа толы сәттер оның шығармашылығының өсіп-өркендеуіне ықпалын тигізді, ол өз өткен өмірін еш өкінішке баламаған. Әкесінің қарекетіне шыдамаған анасы екі қызын Лондонға алып кетіп, 15 жасар Джоржды ауру әкесінің қасына ешнәрсесіз тастап кетеді. Осындай кезеңде өмір сүре келе, өмірдегі карьераның орнын түсінеді. Осылайша жазушылық жолды қалап, осы жолға үлкен сапармен бет алады. Алғашқы жылдары көп қиыншылықты басынан кешіре келе, 80-жылдары танымал бола бастады. Себебі ол осы жылдары кішігірім жиналыстарда көпшілік алдында сөйлей келе, кейіннен үлкен аудитория алдында шығып сөз алып жүрді. Шоу ешқашан өз сөздеріне ақша алмаған. Оның сөздері, ойлары қарапайым халық үшін – қашанда тегін еді.

Өз шығармашылығында Шоу Ирландияға бірнеше рет оралып отырған. «Ең

алғашқы ағылшындық колония» болған Ирландия халқының қайғы-қасіретіне «Джон Бульдің басқа жағалауы» драмасын арнаған. Мұнда сатирик-драматург ағылшын парламентіне депутат болуға ирландықтардың келісіміне қолы жеткен ағылшынның сатиралық бейнесін жасаған. Ұлтшылдықтың қас жауы Шоу пьесада ирланд ұлт-азаттық қозғалысындағы ұлтшылдық тенденцияларын аша түседі. Алайда бұл шығармада халқының басына түскен ауырлық пен мұң сарыны басымдау келеді.

Шоудың қайраткерлігі интеллектуалды театрдың қалыптасуына негіз болды. Драматург өз замандастарын саналылыққа шақырып, көрерменнің көзқарасын тәрбиелеуді негізгі мақсат етіп қойды. Ол оларға өмірдің социалдық заңдарын түсінуге және буржуазиялық моральға қарсы үндеді. Сондай-ақ, ол адам ой-өрісінің мүмкіндіктерінің шексіздігі мен әлемді өзгерту қажеттілігіне қатты сенді.

Шоу драматургиясындағы жаңа шындықты талдауға қолданылатын ең басты көркемдік құрал – парадокс. Осыған орай А.В.Луначарский: «Шоу пародаксальді ақылдылардың ішіндегі ең пародаксальдісі» – деп жазды. Осылайша Шоу өзінің пародаксальді әдістері арқылы бүкіл Лондонда және де басқа жерлерде өзінің ерекше идеясы жайлы айтып жүріп көздеген мақсатына жете алды. Шоуды көбіне бір алыпты әрі шынайы еместігі үшін кінәлайтын. Бұған драматург: «Дүниедегі ең күлкілі нәрсе – адамдарға шындықты айту» деген. Шоудың қалжың шығармаларына Луначарский: «Шоудың қалжыңы – тек қана юмор емес. Бұл жаңа өмірдің ескі өмірге ашқан күресіндегі нәзік әрі ғажайып құралы» деп бағалаған.

Шоудың көзқарасы өзі шыққан фабиандық қоғамның социал-реформаторлардың позициясынан кеңірек болды. Олар өмірдің өзгеруі баяу жолмен өтетіндігіне және де өмірдегі білінер-білінбес өтіп жататын жаңаруларға байланысты болатындығына сенетін. Ал Шоу Ұлы Қазан социалистік төңкерісін қабылдаған Батыстың алдыңғы қатарлы зиялыларының қатарына енді. Өмірінің соңына дейін сатирик Кеңес одағының жақтаушысы әрі досы ретінде қалды.

Ол өзінің алғашқы үш пьесасын – «Жесірдің үйі» (1892) «Сүйікті жігіт» (1893) және «Миссис Уорреннің мамандығын» (1894) «жағымсыз пьесалар» деп атады.

Алғы сөзінде ол былай деп жазған «Мен «Жесірдің үйі» деген пьесада буржуазияның көрнектілігін шіріндіге үймелеген шыбынға ұқсаттым. Пьесадағы басты кейіпкер – іскер Сарториус, оның қарамағындағы жұмысшы Ликчиз, ақсүйек ұрпағы Тренчті бір іс басын қосқан. Бұлардың үшеуі тұруға жарамсыз үйлерде тіршілік етіп жатқан кедей-кепшіктерден тартып алынған ақының арқасында осындай күй кешуде. Сарториус өз қызы Бланшты (французша «бланш» – таза, ақ) оқытып, оның жағдайын жасау үшін кедейлердің көз жасына малынған ақшаны пайдаланды.

Ал «Миссис Уорреннің мамандығында» әлеуметтік құрылымның әділетсіздігі туралы сұрақ одан да өткір қойылған. Балық сатушының ақылды, көрікті, іскер қызы Китти Уоррен жезөкшелікпен айналысып, кейін еуропаның ірі астаналарында осындай үйлердің иесі болды. «Оның адам қатарына қосылу үшін басқа жолы қалмады. Мұндай іске мәжбүр еткен қоғамның өзі кінәлі» деп автор өз кейіпкерін ақтап шығады.

Өзінің «жағымды пьесаларында» – «Адам және қару» (1894), «Кандида» (1895), «Тағдыр қалаулысы» (1895) және «Тірі болсақ – көрерміз, тұра келе – білермізде» (1896) Шоу өз замандастарының романтикалық иллюзияларын керсетті. «Адам және қару» пьесасының басты кейіпкері болгарлық Сергей Саранов. Дәл осы шығармасында Шоу бірінші рет буржуазиялық мемлекеттер бір-бірімен жүргізіп жүрген соғыстарға қарсы екендігін көрсетеді.

Антимилитаристік тақырып Шоудың «Шайтанның шәкірті» (1897) және «Цезарь мен Клеопатра» (1898) атты тарихи драмаларында өз жалғасын тапты.

Отаршылдыққа қарсы болған Шоу «Шайтанның шәкірті» пьесасында Солтүстік Америка халқының тәуелсіздік үшін күресін бейнелеп, Америка халқына аяушылықпен қарайды.

Ал «Цезарь мен Клеопатрада» драматург Юлий Цезарь өмірінің қысқа бір кезеңіне, яғни б.з.д. 48 жылдың аяғы мен 47 жылдың басына тоқталып, кейіпкердің көпқырлы әрі күрделі бейнесін жасайды. Бұл кезеңде Цезарь әлі республикандық емес, сонымен қатар әлі диктатор кезі де емес. «Цезарь мен Клеопатрада» Шоу алдына күрделі мақсат қойған XIX ғасырдағы Англия әскерлері Судандағы қанды соғысты ұйымдастырып, енді Мысырды басып алып, Нілді жаулауға тырысты. Ағылшын әскері қаншама қантөгіс жасаған уақытта драматург тарихи шындық пен болашақтағы даму жолын айқын біліп, артық қантөгіссіз билік жүргізе алатын мемлекеттік қайраткердің бейнесін беріп, үіптеуге тырысты. Жанры тарихи деп анықталған бұл пьесада ақылды, әділ билеушіге кішкентай, қанішер шығыс деспоты – Клеопатра қарсы қойылады.

«Шайтанның шәкірті», «Цезарь мен Клеопатра» және «Капитан Брассбаундтың үндеуі» (1899) шығармалары «пуритандарға арналған пьесалар» циклін құрды.

XX ғасырдың бірінші онжылдығында Шоу әртүрлі жанрда пьесалар жазады. Олардың арасында – бір актілі драмалар, иронияға толы, қисынды миниатюралар, «Сонеттердің қараторы леди» (1910) атты интерлюдиясында Шекспирдің поэтикалық бейнесін суреттеген. Шоу ең ұлы драматургтің пьесаларының сахнадағы қойылымдарын ашық сынағанына қарамастан, Шекспир дәстүрі оның шығармашылығында, әсіресе тарихи драмаларында терең әрі толыққанды дамуға қол жеткізді.

Жаңа ғасырды Шоу «Адам және үстем адам» (1903) атты үлкен көлемді философиялық комедиясымен қарсы алды. Дон Жуанның мәңгілік мәнін ирониямен көрсеткен ағылшындық сатирик XX ғасырдың Дон Жуанының әйелдерге қарауға мұршасы жоқ екенін дәлелдеуге кіріседі.

Шоу өздігімен жаңа замандағы А.Бергсон, Ф.Ницшенің көптеген философиялық ілімдерін игеріп, ары қарай дамыта отырып, солардың негізінде адам мен адамзаттың шығармашылық эволюциясының теориясын тудырды. «Үстем адам», яғни болашақтың адамы Шоудың ойында қатігез, зұлым емес, жақсы қасиеттерге ие. Оның мақсаты – жақсылықты насихаттау.

Театрлар көбіне Шоудың «Адам және үстем адам» пьесасының бір ғана сахнасы «Аспанда» бөлімін алады. Бұл автордың өз ойынан туындаған драматургиялық этюд. Ондағы кейіпкерлер жұмақ, тозақ және әлем туралы үлкен талас туғызатын әңгімелер айтатын Дон Жуан, донна Анна, Командордың мүсіні мен Ібіліске айналған бүгінгі күннің ағылшындарын көрсеткен.

Шоудың келесі «Майор Барбара» (1905) пьесасы – соғыс пен адамзатты жоятын жаңа қарудың өндірісіне қарсы бағытталған әлеуметтік памфлет болып табылады. Осы пьесасында Шоу алғаш рет буржуазиялық мемлекеттер арасындағы соғысқа деген өзінің көзқарасын білдірді. Сонымен қатар бұл пьесада кедейшілікпен садақа арқылы күресетін «Құтқару армиясы» қайырымдылық қорын әшкерелейді.

Бірінші дүниежүзілік соғыстың қарсаңында Шоу өзінің ең танымал әрі атақты пьесасы «Пигмалионды» (1913) жазды. Бұл керемет Галатейаның мүсінін жасап, оған ғашық болған және махаббатының күшімен тіріліп алған мүсінші Пигмалион жайлы мифтің жаңаша түрі. Бірақ бұл жаңаша үлгіде Галатейаның ролінде лондондық гүл сатушы Элиза Дулитл ал оны тірілкен Пигмалион – фонетика ғылымының профессоры Хиггинс болады.

Шоудың пьесасындағы керемет Галатейға айналған, халық арасынан шыққан

дарынды қыз Элиза Дулитл мен әкесі, қоқыс теруші Альфред Дулитл бейнелері драмалық, кейін музыкалық театрларда ұзақ сахналық өмір кешті. Бұл пьесада қарынды драматург адамның шексіз мүмкіндіктерін деген сенімін көрсеткен.

Бұл пьеса тек драма театрларында емес, сазгер Ф. Лоу музыка жазғаннан кейін «Менің ғажал ледиім» атты комедия түрінде музыкалық театрларда да қойыла бастады.

1894 жылдан бастап Бернард Шоу өзінің пьесаларының көбісін өзі қоя бастайды да және актерлерден рольге терең бойлауды, қатаң психологиялық мәнердегі орындаушылықты, буффонадаға жақын, әсерлі театрлық тәсілдерді талап етеді. Ол «Пигмалионды» 1914 жылы «Аса мәртебелі театр» театрының сахнасында қояды. Шоу Элизаны орындаған Стелла Патрик Кэмпбелл мен Хиггинсті ойнаған Герберт Бирбом Триге спектакльдің финалында кейіпкерлердің бір-біріне ғашық екендігін көрсетуге қатаң түрде рұқсат бермеді. Өйткені пьеса тіпті басқа мақсатта жазылған еді. Пьеса адамның мол мүмкіндіктері мен Хиггинс көмек берген Элизаға буржуазиялық Англияда орын жоқ екендігін көрсетеді. Шоу жалпы көрермендерді қойылымнан кейін де өз тағдырымен кейіпкерлер жайында толғанып, өмірді өзгерту қажеттігі жайлы ойландыратын ашық финалдарды қалады.

Автордың алғы сөздегі нұсқауына сүйенетін болсақ: «Бұл шығарма күлкілі болғанымен, оның астары тереңде. Ол жерде ащы әлеуметтік мәселе қаралады, соның ішінде Элиза Дулитл бейнесі, ол басына қандай қиын қыстау туса да, сол қиындықпен соңына дейін қапа береді. Сондықтан бар оқиғаны мен Элиза Дулитл арқылы жеткізуге тырыстым».

Бірінші дүниежүзілік соғыс жылдарында Шоу – соғыс пен шовинизмнің қарсыласы – «Соғыс туралы оңды ой» деген кітапқа біріктірген мақалалар топтамасын жариялады. Мұнда Шоу жауластары екі жақтың әскерін төңкеріске шақырды. Осыған байланысты ағылшын газеттерінде жазушыға деген айқын қарсылық басталды.

Бернард Шоу кейіпкеріне тән бір қасиет – олардың өмірге деген көзқарастары бірден айқын көрінеді. 1913–19 жылдар аралығында жазылған «Жүрек суынатын үй» атты пьесасында А.П.Чеховтың әсері бар. Келесі «Қасиетті Иоанна» (1923) пьесасында Шоу – иронист, сатирик, парадоксалист – мінездер мен оқиғаларды трагедиялық түрде түсіндіре алатын ирониялық сатирик, сезімтал психолог ретінде көрінеді.

Трагедия мен комедия элементтері аралас келетін «Жүрек суынатын үй» драмасын Шоу «ағылшын тақырыбына орыс стилінде жазылған фантазия» деп атады. Алғы сөзде ол бұл пьесаны А.П.Чеховтың ықпалымен жазғанын аңғартады. Өмірінің соңына дейін ағылшындық сатирик орыс әдебиетіне үлкен қызығушылықпен, құрметпен қарады. Әсіресе ол Л.Н.Толстойды дәріптеп “дәл осы орыс жазушысы өзінің драмаларында жаңа жанр – жаңаша трагикомедияның негізін салды” – деген. Автор өз ойын «Жүрек суынатын үй» – бұл пьесаның аты ғана емес, ...бұл соғыс алдындағы мәдени Еуропа» деп анықтады. Бұл пьесасында Шоу патетикалық, трагедиялық, символдық бейнелерге аса назар аударған.

Шығармашылығының ерте кезеңінде Шоуды тірі, есте қаларлық характер туындата алмайды деп кінәлап, замандастары қысым көрсетеді. Бірақ та бұл сөздердің жалғандығын драматург өз пьесалары арқылы көрсете алды. Драматург шеберлігінің ұшталып, күрделі, қайталанбас бейнелер туғыза алатындығын Жанна Д’Аркен дәлелдеді.

«Қасиетті Иоанна» – Шоу драматургиясының ең биік шыңы. Жаннаны құдай мен адам арасына тұрған деп, саяси қажеттіліктің күшімен жазалап, сол арқылы халықтың өр тәуелсіз рухын жоюды көздеді. Мұнда Шоу Жаннаның сөздері арқылы



өз ойын білдірді. Пьеса соңында Жаннаны құдай мен адамдар арасына ірікті салушы деген көні тағып, дарға асты. Англия мен Францияның билеушілері мен дін басылары бірігіп Жанна Д'Аркты құртуды көздеді.

Шығарманың эпилогында Шоу Жаннаны үкімет билеушілері отқа жағып өлтіріп, кейін 25 жыл өткеннен кейін оның кінәсін ақтағандығын, ал 1920 жылы Жаннаның канонизациясы трагедиялық парадокс ретінде болғанын ирониямен жеткізді.

20-жылдардың басында Шоу өзінің ең ұзын драмалық шығармасын – бес пьесадан тұратын «Мафусаилға көрі қайту» (1918–1921) атты пенталогиясын аяқтайды. Бұл оның тек ұзын ғана емес, сонымен қатар сахнада сирек қойылатын және сахналауға өте қиын шығармаларының бірі. Бұнда автор адамзат тарихын көрсетуге тырысқан. Бірінші бөлімдегі оқиғалар Эдем мен Месопотамияда өтіп, кейіпкерлері Адам Ата, Хауа Ана, Қабыл мен Абыл болса, ең соңғы пьесасында 31920 жылғы өмір көрсетілген. Бұл пьесадағы ең басты мақсат – інжілдік Мафусаил кезінде үш жүз жыл өмір сүрген және ірі адам осыншама өмір сүруге талпынуы керек.

Шоу шығармашылығының ең соңғы кезеңі – 1930–1940 жылдар – бұл кезеңде ол күрделі саяси мәселелерге көңіл бөледі. Оның пьесаларында фантастика мен сатира көп орын ала бастайды. Ол енді өзі жақсы көретін парадокс тәсілін ғана қолданбай, енді эксцентрика, буффонада, гротескке көңіл аударады. Осы жылдардағы үш комедиясын – «Алма тиелген арба» (1929), «Ащы болса да – шындық» (1931) және «Женева» (1938) атты пьесаларын Шоу «саяси экстраваганттықтар» деп атады.

«Алма тиелген арба» пьесасында Шоу фашизмнің алдында қауқарсыз болып келетін шіріген буржуазияны аяусыз әшкерелеп, Англияның АҚШ-тан тәуелсіз екендігін көрсетті.

«Алдағы болашақ туралы өсиет» (1949) атты соңғы пьесасында әлемге аты шыққан жазушы үшінші дүниежүзілік соғыстың тууына қарсы шығады. Ол болашақ ұрпаққа бейбітшілік үшін күресуді аманат етеді. Драматургтің соңғы сөздері «Жастар жаңа соғыста қаза болмауы керек!» болды.

Шоу 1925 жылы Нобель сыйлығының лауреаты атанды.

## Сахналық өнер

Англияда «тәуелсіз» театрларының қозғалысы 1890-жылдары өріс алады: 1891 жылы Лондонда «Тәуелсіз театр» құрылса, 1899 жылы «Сахналық қоғам» пайда болады. Бұл театр ұйымдары біріншіден жаңа еуропалық, отандық және шетелдік драманы үгіттейді.

Дарынды сыншы, аудармашы Томас Джекоб Грейн басқарған «Тәуелсіз театр» сахнасында Ибсеннің «Елесі» мен «Жабайы үйрегі», Золяның «Тереза Ракені» мен «Рабурденнің мұрагерлері», Шоудың «Жесірдің үйі», Стриндбергің, Метерлинктің және басқа да авторлардың драмалық шығармалары қойылады. Алты жыл ішінде театр (1897 жылы жабылды) 26 пьеса сахналаған. Көп премьералар өткір айтыстармен өтті. Жаңа драманың ағылшын сахнасына салған жолы ауыр болды.

Шоудың «Жесір үйінің» бірінші қойылымынан кейін үлкен дау шықты (1892). Көрермендер залы екіге бөлінді: «тәуелсіз театрды» жақтаушылар, олардың арасында жазушылар Т.Гарди, Д.Мередит, А.Пинеро, сыншы У.Арчерлер ду қол сапапайлап қарсы алса, лондондық премьераларды жібермей керушілер қойылым барысында ысқырып, оны қабылдамады. Автордың өзі қойылым соңында үлкен

баяндама жасады. Баспасөз бетінде қойылымға рецензия, жаңалықтар жазылды, редакцияға хаттар ағылды. Дәл осындай шуды «Елестерде» шығарды. «Тәуелсіз театрының» басшылары көрерменнің назарын өзекті әлеуметтік мәселелер көтерген пьесаларға аударта алды. Арнайы осы театр үшін Д.Мур ағылшын жұмысшылары жөнінде «Арлингфордтағы көтеріліс» атты пьеса жазды. Грейн оқырманға әлі белгісіз жаңа драмалық шығармалар мен авторларды кең алғысөзімен және түсініктемелермен жиі жарыққа шығарып отырды.

Бірақ Грейннің сахналық өнерді өзгерту туралы бағдарламасының ізбасарлары болған жоқ, сонымен қатар онда кереметтей режиссерлік тәжірибе де болмады. Клуб түріндегі «Тәуелсіз театр» айына бір-екі рет кішкентай, таңдаулы аудитория алдында ғана қойылымдарын көрсетті. Қойылымға шақырған актерлердің бірыңғай орындаушылық стилі де болмады. «Тәуелсіз театрдың» өмірінің қысқалығын осымен де түсіндіруге болады.

«Тәуелсіз театрының» бағытын ары қарай «Сахналық қоғам» (1899 – 1939) жалғастырды. Мұнда Шоудың сегіз драмасы, соның ішінде «Кандида», «Капитан Брассбаундтың үндеуі», «Миссис Уореннің мамандығы» қойылды. Соңғысын автордың өзі сахнаға шығарды. «Сахналық қоғам» ағылшын көрермендерін ХІХ ғасырдың басы мен ХХ ғасырдың аяғындағы еуропалық драматургиямен таныстырады. Олардың ішінде – Ибсен, Гауптман, Л.Толстой, Чехов, Горький, Стриндберг, Гейерманс, Шоу, Мюллер, Грэнвилл-Баркер және т.б. Осында көптеген ағылшын театрының танымал актерлерінің дебюті өтті. Жалпы спектакльдері жоғарғы кәсіби деңгейімен ерекшеленді. Бірақ, осы жолы да шығармашылық позициялардың бірлігіне қол жетпеді. Осы бағытта Х.Грэнвилл-Баркер мен Д.Ведреннің «Ройял-Корт» театрындағы 1904 – 1907 жылдардағы антрепризасы алға шықты.

Харли Грэнвилл-Баркер (1877 – 1946) – актер, режиссер, теоретик ағылшын сахнасындағы Шоу пьесаларының интерпретаторына айналды. Лирикалық дарыны әрі жоғарғы интеллекті актер жаңа заманның ағылшын психологиялық актерлік мектебінің негізін қалады.

«Тәуелсіз» театрларының қозғалысының негізгі принципі – қазіргі заман репертуары, актерлік ансамбль, пьесалардың терең, өзіндік режиссерлік интерпретация үшін күрес болды. Осының бәрін 1904 – 1907 жылдары тұрақты актерлік труппасы бар Англияның бірінші репертуарлы театры «Ройял-Корттың» қызметінде жүзеге асты.

Осы жылдары қойылған отыз екі пьесаның жиырма сегізі замандас ағылшын және ирланд авторларының шығармалары болды. Шоу пьесалары бойынша режиссерлер ретінде қызметтес болған Шоу мен Баркер он бір қойылым дайындады. Әсіресе «Адам және үстем адам», «Тірі болсақ – көрерміз, тура келе – білермізде», «Джон Бульдің басқа жағалауы» үлкен танымалдылыққа ие болды. Сонымен қатар Баркер Ибсеннің («Жабайы үйрек» пен «Гедда Габлер»), Гауптманның («Құндыз тон»), Голсуорсидің («Күміс қорапша») және т.б. замандас авторлардың драмаларын сахнаға шығарды. Классикадан тек ғасырлар тоғысында танымал болған Еврипид қана қойылды.

Баркер драматургиялық әдебиеттің жаңартушылық күшіне сенді. Ол да Шоу секілді актерге сенім артты, өзі де керемет режиссер-педагог болды. «Театр өнері бұл ойын өнері, біріншіден де, екіншіден де, үшіншіден де және мәңгілік» деп есептеді Баркер. Англиядағы Шекспир қойылымындағы салтанаттылықпен күресе отырып, ол: «Жақсы ойын жаман, кедей декорацияны да шынайы көрсете алады. Ақ шынайы, керемет декорациялар дәл соны жаман орындаушылықпен жасай алмайды» деген тезисті шығарды.

Жаңа драманың идеялық және көркемдік жаңалығына сүйенген Англияның театр қайраткерлеріне жаңа драматургиядан қашқақтап, оның орнына классиканы немесе үйреншікті жанрлар – мелодрама, фарс, «жақсы жасалған пьесаны» қалаған суретшілер де болды. Олардың арасында сол заманның ең танымал ағылшын актерлері Генри Ирвинг пен Эллен Терри болды.

## ИРВИНГ (1838 – 1905)

**Генри Ирвинг** – ағылшынның танымал актері әрі театр қайраткері – өзінің шығармашылық жолын провинциядан бастайды. 1866 жылы ол тұңғыш рет Лондонда өнерін көрсетеді, ал 1878 жылдан 1902 жылға дейін астананың көркемдік орталығына айналған «Лицеум» театрын басқарды.

Ерекше дарынға ие болған актерлердің көрерменін баурап алатын билігі ғажайып еді. Ол мелодрамалық, комедиялық, тіпті фарстық рольдерді талғамай таңғажайып орындайды. Бұнда ол театрлық эксцентрика, буффонада тәсілдерін жиі қолданады. Бірақ Ирвингтің шығармашылығынан ең басты орынды романтикалық кейіпкерлер, соның ішінде – Шекспирдің кейіпкерлері алды.

«Лицеум» сахнасында Шекспирдің пьесаларының барлығы дерлік қойылды: «Венециандық көпес» (1879), «Ромео мен Джульетта» (1882), «Түкке тұрғысыздықтан көп дау» (1882), «Он екінші түн» (1884), «Король Лир» (1892), «Цимбелин» (1896) және басқалар. Бұның алдында да Ирвинг Гамлетті, Макбетті, Отелло мен Ягоны орындаған еді. Шекспир шығармаларының ішіндегі актердің ең үздік рольдері – Яго, Шейлок және Макбет болды.

«Лицеумде» өзі ойнаған қойылымдардың барлығын Ирвинг сахнаға шығарды. Ч.Киннің спектакльдерінде өзіндік шешімін тапқан «археологиялық натурализм» принципін ұстанды. Ол салтанаттылыққа, әсерлікке құмар болды. Замандастары Ирвингтің режиссерлік шешіміндегі Шекспирді «суреттегі Шекспир» деп шешті. Өзінің шығармашылығында ағылшын романтизмінің дәстүрімен байланысқан Ирвинг сондай-ақ прерафаэлитизмнің әсерінде болды. «Сахналық өнердің ең басты нәтижесі сұлулық, – деп жазды ол – Шындықтың өзі сұлулық элементі. Төменгі, көріксіз жағдайларды суреттеу – өнерді қорлау». Берн-Джонс, Альма-Тадема сынды ағылшынның ең танымал суретшілері «Лицеум» театрының қойылымдарын безендірді. Ирвинг-режиссер қойылымдарында өзіне және үнемі өзінің серіктесі болған Эллен Терриға арнап сахналық фон жасап отырды. Ал оған актерлік ансамбль тек қана өзінің басты ролінің интерпретациясына бағынуы үшін керек болды.

Сонымен бірге, сол кездегі драматургияға, Ибсен, Шоу, Гауптманның пьесаларына Ирвинг немқұрайлы қарады. Бұл әрине оған қарсы компания құруына әкелді. Әсіресе Шоу оған «өз заманының рухани өмірінен мүлдем алыс қалған» деген баға беріп кеткен.

## КРЭГ (1872 – 1966)

Ағылшын режиссері, суретші, театр теоретигі **Эдвард Гордон Крэг** өзінің шығармашылығына ХІХ ғасырдың соңында кірісіп, еуропалық театр өнеріне үлкен үлесін қосты. Станиславский, Рейнгардт, Мейерхолд, Копо, Аппиа және де басқа театр өнері қайраткерлерімен ХХ ғасырдың режиссер өнерінің дамуына үлкен әсерін тигізді.

Крэгтің шығармашылық жолында, жалпы өмірінде, оның анасы – атақты ағылшын актрисасы Эллен Терри мен Ресей сахнасының реформаторы – К.С.Станиславский ерекше орын алды. Ағылшын театрының қайраткері Генри Ирвинг Крэг өмірінде үшінші орынды алады десек қателеспейміз. Ирвинг Крэгтің ұстазы, оны театр өнерінде бағыттаушы болды.

Бірінші рет Крэг сахнаға алты жасында шығады. 1897 жылы Лондонда «Лицеум» театрында Г.Ирвингтің және басқа драматургтердің қойылымдарына қатысып, сахналық актерлік өнерін көрсетті. сонымен қатар өз өнерімен провинциалды театрларға да шықты. 1897 жылға дейін классикалық репертуарларда, яғни Шекспирдің көптеген рольдерін театр сахнасына шығарды, оның ішінде Гамлет ролін – Лондондағы «Олимпик» театрында сомдады, сонымен қатар Макбет, Ромео, Петруччио және т.б. образдарды сахнаға шығарды.

Ирвинг Крэгтің актерлік шеберлігіне тамсанып, үлкен баға береді, оның ұлы шебер актер болатынына сенді. Бірақ Крэгтің графикаға, режиссураға, сценографияға деген қызығушылығы арта түсті. 1897 жылы ол «Лицеум» труппасынан шығып, мүлдем актерлікті тастайды. Үш жыл бойы театр өнеріне оралмайды.

1900 жылы Крэг театр өнерінде режиссер және суретші ретінде шығармашылық жұмысын бастайды. Крэгтің театр өнерінде жолы оңайға түспеді. 1905 жылдан бастап оның теориялық шығармаларында драматургиядағы барлық сөздерді қуғынға салмақшы болып, сахнада тек іс-әрекет пен қимыл-қозғалысты қалдырмақ болады. Крэгтің шығармашылық ойы, оның театрлық концепциясы ХІХ-ХХ ғасырлар тарихының ауыр аралығында өтті. Оның ойы идеалистік философиялық ізденістер, өткен шақтың мәдениетіне, тарихына жақын болды. Бірақ мұның бәрі оның теориясында және де шығармашылық тәжірибесіне белгілі бір орын алған жоқ.

Крэг театрды жай ғана жақсы көрмей, ол оған ежелгі дәуірде театрдың әсерлі көрініс, мейрам, мектеп дәрежесін қайта қайтарғысы келді. Басқалар секілді ол да коммерциялық буржуазиялық театрды жоққа шығарды. Кейін ол жалпы қазіргі заман театрының жүйесінің дұрыс еместігіне көзі жетіп, көзқарасына жауап беретін өзінің театр жүйесін жасауға тырысты.

Крэгтің эстетикалық бағдарламасы Д.Рескин мен суретші-прерафаэлиттерге жақын болды. О.Уайльд секілді ол да қоғам бас тартқан сұлулық концепциясын қабылдайды.

Театрға тың жаңалықтар керек болды. Бұны көптеген театр қайраткерлері сезді. Крэгтің мақалалары, кітаптары көпшілікті толғандырды. Бірақ Крэгте өзінің тұрақты театры болмады. Ол өзінің қасына пікірлес адамдарды топтай алмады. Англияда жұмыс істеп, кейін Еуропаны кезіп жүріп Крэг барлығы он-ақ пьесаны сахналайды. Ол көптеген кітаптар жазып, эскиздер жасап, әрдайым театр туралы ойлағанымен, бір қойылымы мен екіншісінің арасында көптеген жылдар өтті.



Сөйтiп жолы болмайтын Крэг туралы аңыздар тарай бастайды. Бiрақ Крэг театр теориясына, режиссураға, сценографияға өте үлкен үлес қосты. Көптеген онан ашқан жаңалықтары жаңа заман – ХХ ғасырдың дүниелерi.

Крэгтi көбiнесе философиялық және эстетикалық мәселелер ойландырды. Оның бiрiншi режиссерлiк еңбектерi музыкалық спектакльдер болды: Г.Перселлдің «Дидона мен Эней» операсын (1900), Перселлдің музыкасына жазылған «Махаббат маскасы» (1901), Гендельдің «Ацис пен Галатей» атты пасторальдi операсын (1902) және Л.Гусманның мәтiнi мен Д.Мурдың музыкасы бойынша «Вифлеем» музыкалық спектаклi (1902) болды. Осы қойылымдарымен-ақ Крэг өзiн қалыптасқан режиссер ретiнде көрсеттi. Ол суретпен салынған декорацияларды түрлi-түстi шымылдықпен немесе сұр шұғаман ауыстырды. Крэг археологиялық реконструкциядан, «ортаны» шынайы бейнелеуден бас тартты. Ол көрерменнiң қиялын оятуды көздедi. Өзiнiң музыкалық қойылымдарында Крэг бiртұтас музыка, жарық, қимыл-әрекет пен түстiң үйлесiмдiлiгiн жасауды мақсат тұтты. 1903 жылы Крэгтiң келесi қойылымының – Йордис ролiндегi Э.Терримен Ибсеннiң «Хельгеланделадағы жауынгерлер» драмасының премьерасы болды. Крэг осы қойылымда «жабайы» әлемнiң, құпиялықтың атмосферасын жасауға тырысты. Осы жылы Крэг Шекспирдiң «Түкке тұрғысыздықтан көп дауды» қояды. Бұл қойылымда Терри Беатриче ролiнде сахнаға шықты.

Қойылымдарының табысты болғанына қарамастан бiр де бiр ағылшын театры Крэгтi шақырмайды, содан 1904 жылы ол Англиядан кетедi. Крэгтiң келесi жұмысы О.Браммен бiрлесiп қойған Отвейдiң «Құтқарылған Венеция» (1904) қойылымы болды. Бiрақ натуралист Брам мен символизмге жақын Крэг ортақ тiл таба алмады. Ақырында Крэг қойылымға қатысудан бас тартты. Кейiндерi де ол түбегейлi шығармашылық бостандық пен эксперименттер жасауға мүмкiндiк берiлмеген жағдайда спектакль қоюдан бас тартып отырды.

Крэг Флоренцияға көшiп келiп, болашақ қойылымдарына эскиздер жасайды, театр теориясына байланысты мақалалар жазады, «Маска» атты журналды шығарады. Осы жылдары небәрi үш спектакль: 1906 жылы Э.Дузе үшiн Г.Ибсеннiң «Росмерсхольмын», 1911 жылы Мәскеу Көркем театрында У.Шекспирдiң «Гамлетiн» және 1926 жылы Копенгагенде Ибсеннiң «Тақ үшiн күресiн» қояды. Осылардың iшiндегi «Гамлетi» қызық қойылымдардың бiрi болды. Бұл спектакльде Крэгтiң арманы орындалды – ол бiрден қоюшы-режиссер әрi суретшi қызметiн атқарды. Оның қасындағы режиссерлерi – К.С.Станиславский мен Л.А.Сулержицкий болды.

Крэг «Гамлеттi» символизм дәстүрiнде шештi. Спектакльдiң концепциялық негiзiнде рух пен материяны қарама-қайшылықта қойды. Гамлет Крэг үшiн рухани биiк, барлық емiрлiк қағидалардан үстем, төменгi санаға жат болған адам деп санады. Ал қалған кейiпкерлердi проза мен есеп әлемiне жатқызды. Дәл солай сахналық безендiруде де ол ешқандай уақыттың, елдiң дәлдiлiктерiн сақтамады. Қойылымда Крэг шығатын есiгi жоқ ширмалардан бүкiл кеңiстiктi алып жатқан лабиринт жасаған. Крэг спектакльдiң бейнесiн көрермен залының архитектуралық көлемiнiң жалғасы ретiнде вертикалды жазықтық арқылы құрастырды. Осыдан сахна мен зал бiртұтас кеңiстiк ретiнде қабылданды. Көркем театрдағы «Гамлетте» Крэгтiң барлық идеялары жүзеге аспағанымен, ол бiрiншi рет ойларын толығымен тәжiрибе барысында көре алды.

Ол ойсыз, жалтылдаққа құралған спектакль мен театрдағы натурализмге қарсы болып, одан құтылу жолын тек «таза өнер» дүниесiнен қарастырды. Шығармашылығы идеялық жағынан әдебиет пен өнердегi символизммен байланысты болған Гордон Крэг өнерде шартты символистiк театрды жақтады. «Символизм тек өнер жолында



Джордж Бернард Шоу



Элеонора Дузе



Генрик Ибсен



Л.Н. Толстойдың «Қараңғылық билігінде»  
қойылымынан көрініс.  
А. Антуаннның «Еркін театры». Париж



Гамлет ролінде Сара Бернар



Мейнингген театры

ғана емес, сонымен бірге бүкіл өмірдің мән-мағынасында» екенін айтады. Крэг өз оқырмандарын өткен тарихи деректерге көбірек кеңінен оралуын ұсынады, себебі сол кезде бәрі де символдан тұрғанын, бәрі өздерінің символдық тұрғыда танытуын көздеді. Крэг барлық өнер адамдары: ақындардың, суретшілердің, мүсіншілер мен сәулетшілердің шығармалары символға толы және де сол символдан тұрады деп білді.

Крэгті үлкен философиялық және эстетикалық мәселелер қызықтырды. Сұлулық теориясы Крэгтің шығармашылығы мен теориясында үлкен орын алды. Ол спектакльдің бірлігі мен толықтығын және ең бастысы – режиссура, актерлік орындаушылық пен сахналық кеңістіктің бірлігін талап етті. Крэг театрға архитектураны қайта алып келіп, жазықтықты көлеммен толтыруды мақсат тұтты. Осыдан оның «ширмалар» идеясы туады – геометриялық архитектуралық құрылыстар сахнадағы қимылдар көріністің суретін өзгертеді. Оның театр жайлы теориялық көзқарастары «Сахналық өнер» (1905), «Театр өнері» (1911) т.б. кітаптары мен өзі шығарып тұрған журналдардағы мақалаларында айқын байқалды.

Крэг көрермендер театрға тек есту үшін емес, сонымен қатар көру үшін келеді деп есептеді. Режиссердің бірінші бастапқы жұмысы көрерменнің сана-сезімін ояту; екіншіден театрда ең басты іс-әрекеттің болып тұруы.

Іс-әрекет, сверхмарионетка, маска – Крэгтің театр теориясындағы бастапқы үш компонент, құрам. Олар бір-бірімен тығыз байланысты, бірін-бірі толықтырады және жетілдіреді. Крэг өмірінің барлық кезеңінде поэтикалық театр – символдық театрға идеал актер болу туралы армандайтын. Осыдан сверхмарионетка идеясы туады. Бірақ екі затты шатастыруға болмайды: Крэгтің режиссер және суретші ретінде қуыршақ театрына деген тұрақты қызығушылығы және драмалық театрдағы сверхмарионетка арманы, онда драмалық актерлер ойнайды. Крэг қуыршақ театрын жақсы көретін. Ол Еуропалық және шығыс елдерінің қуыршақтарын жинайтын. Осы арада «Марионетка» журналы толығымен қуыршақтар театрының мәселелеріне арналатын.

«Актер және сверхмарионетка» атты кітабында Крэг жаңа типті актерді драмалық театрға ойластырады. Сверхмарионетка – актер, өз өміріндегі еркін адам. Егер сверхмарионетка белгілі бір адам символы болса, маска бет-әлпеттің (сипаты) символы. Маска идеясы, сверхмарионетка идеясы секілді.

Берлин, Флоренция, Мәскеу, Копенгаген, Нью-Йорк – Крэгтің театрдағы географиялық жұмыс орындары. Г.Крэг театр өнерін жақсы көрді және де осы өнерде өзін бақытты сезінетін. Крэгтің өмірінде Ресей және орыс театры бастапқы орынды алды.

1935 жылы Гордон Крэг Мәскеуге шақырылады. Шекспирдің шығармасын Кіші театрға сахналауды жоспарлайды. Бұл ұсынысты ол ойланбастан қабылдайды. Осы орайда ол Шекспирдің «Гамлетін» таңдайды. Неліктен Станиславский Г.Крэгті таңдады? Станиславский театр бағытында жаңа ізденістерге ұмтылды, Ресей және шетелдік жас суретшілердің тәжірибесіне көңіл бөле бастады. Станиславскийді театр сахнасындағы – кулисалар, падугалар, бірқалыпты декорациялар оны қанағаттандырмады. Ол жаңа бағыт, өзгеріс іздеді.

«Крэгтің құпиясы – оның сахна өнерін жақсы түсінуі және оны жетік, яғни толық білуі, бірақ осының бәрі Крэгтің суретші болуына мүлдем кері әсерін тигізбейді», – дейді Станиславский. Крэг өзінің «Маска» атты журналында. «Мен қазір Ресейде Мәскеуде тұрамын, мені мұнда бәрі түсінуде, өз жұмыстарын белсенді атқарады, әрдайым жаңа идеялар, ізденістер ұсынады... Егерде ғажайып бір жағдай болғанда, осындай труппа Англияда да болар еді».

Орыс театрымен толысып жұмыс істегеннен кейін, Крэг өзінің кітаптарында, еңбектерінде, театр лекцияларында Мәскеудің Көркем театрына көп оралады, режиссерлік және актерлік жұмыстарына үлкен баға береді. Осы орайда Станиславский, Кочалов, Москвина, Артем және де басқа театр қайраткерлерін есіне алып мақтан тұтады.

1956 жылы Англияның коралевасы Елизавета Крэгті театр өнеріне қосқан үлкен еңбегі үшін Ковалер мақтау орденімен марапаттайды. Өмірінің соңғы уақытында Крэг Франция, АҚШ және де басқа елдерде театр өнерінің қадірлі қайраткері болды. Гордон Крэг 1966 жылдың 29 шілдесінде 94 жасында Банс қаласында дүниеден өтеді.

Эдвард Гордон Крэгтің шығармашылық принциптері мен жаңалықтары бүгінгі күнге дейін зерттелуде. Крэгтің қойылымдарын көре алмаған режиссерлер, қазіргі уақыттағы театр өнеріне арналған жұмыстары мен көркемдік ерекшелігі аса құнды материялынан білім алуда.

## V тарау НЕМІС ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

1871 жыл XIX ғасырдағы Германия тарихындағы маңызды кезең еді. Франко-прустық соғысындағы Пруссияның жеңісінен кейін ыдыраған неміс мемлекеттері герман императоры атанған прусс королі I Вильгельмнің қоластына біріктірілді. Көп ғасырларға созылған артта қалу мен жекелену өз шегіне жетті. Германия көп ұзамай әлемдегі құдіреті күшті мемлекетке айналды. Ал XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы герман милитаризмі (мемлекеттің қарулануы және соғысқа әзірлену жолындағы кертартпа саясаты) қорқынышты күшке айналды.

Елдің экономикалық және саяси даму барысы ғасырлар тоғысындағы неміс қоғамының рухани өміріне әсер етпей қалмады. Германияның философиялық және эстетикалық ізденістері жалпы еуропалық ізденістердің ағысына қосылған үлес еді. Дәл осы кезеңде Артур Шопенгауэр (1788 – 1860) мен Фридрих Ницшенің (1844 – 1900) буржуазиялық болмысты қабылдамау, кез-келген моральдік және өркениеттік «бұғаудан» ада «мінсіз адам» тұлғасын мадақтау идеялары аса әсерлі болды.

XIX ғасырдың соңғы үш онжылдығында неміс өнері Еуропа суреткерлерінің натуралистік, символикалық, импрессионистік ізденістеріне қарқынмен қатысты. Осы кезеңде драматургия үлкен жетістіктерге жетті. XIX және XX ғасырлар тоғысында театр репертуарларында көп орын алған неміс символизмінің ірі өкілі австриялық драматург **Гуго фон Гофмансталь (1874 – 1929)** болды. Оның өлеңмен жазылған бір актілі «Тицианның өлімі» (1892), «Ессіз бен өлім» (1893), «Зобеиданың үйленуі» (1899), т.б. драмалары символизмге тән құрылымымен, тілінің ерекше әуезділігімен және өмір мен өлім туралы өзіндік поэтикалық-философиялық толғаныстарымен ерекшеленді. Осы кезеңнің тағы бір көрнекті драматургі, театр қайраткері **Франка Ведекіндтің (1864 – 1918)** «Көктемнің оянуы» (1891), «Жердің рухы» (1895), т.б. драмалар бар. Шығармаларында автор көзқарасының қарама-қайшылығына қарамастан буржуазиялық қоғамның тоғышарлық өмір салтына деген қарсылық сезіледі.



Бойына натуралистік шарттылық бағыттарын, гротескті қиындықпен жинақтаған Ведекинд пьесалары бірінші дүниежүзілік соғыстың қарсаңында Германия өнерінде пайда болған көркем бағыт – экспрессионизмнің тууына әсерін тигізді.

## ГАУПТМАН (1862 – 1946)

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың бірінші жартысындағы Германияның ірі драматургі Герхардт Гауптман болды. Ол расында да сан қырлы суреткер еді. Драматург өз шығармашылығында ғасырлар тоғысындағы өнердің барлық бағыттарын тоқталып өтті. Бастапқыда натурализмге иек артқан Гауптман, символизм мен неоромантизмге де ден қойды, ақыр соңында реалистік шығармашылық жолын таңдады.

Жас Гауптман өз заманының рухын бойына сіңіре білді. Иен университетінде биология мен тарихтан дәріс алды. Кейін жазушы-натуралистердің басын біріктірген «Топ-жару» әдебиет бірлестігіне қатысты. Сондай-ақ, болашақ драматург орыс әдебиетін терең зерттеп оқыды. Л.Толстой, Тургенев, Достоевский, Ибсеннің драматургиясымен жақын танысты.

Натуралистік көзқарастарды ұстанып жазған алғашқы пьесасы «Таңсәрі» (1889) драмасы. Мұнда автор дәуірдің өткір әлеуметтік мәселелерімен (жұмысшылардың жағдайының нашарлығы, Германияда капитализмнің нығаюы) қатар тұқымқуалаушылық тақырыптарын көтеріп, өнердегі натурализмді жақтаушылардың көңілінен шықты. Пьеса сол жылы О.Брамның «Ерікті сахнасында» қойылды. «Таңсәрі» пьесасы Германияда бұрын болмаған жаңа драматургияның туындағанын көрсетті. Қоршаған ортаның тұрмыстық егжей-тегжейіне дейін суреттей отыра, пьеса натуралистік әдіс шеңберінің тарлығын да көрсетіп берді.

1890 жылы ол «Жалғыздар» пьесасын жазды. Мұнда автор кейіпкердің драмаға толы өмірін тұқымқуалаушылықта емес, оның әлеуметтік-психологиялық ерекшелігінде деп тұсіндіреді. Жас ғалым Иоганнес Фокерат бір қарағанда толыққанды өмір сүріп жатқандай көрінеді, бірақ қоршаған орта оның жан-дүниесін азапқа салады. Драматург пьесаны буржуазиялық отбасының жеке қарым-қатынасы, «отбасылық драма» ретінде көрсете отырып, сол арқылы Ибсен және XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы көптеген жазушылар сынды қоғам өмірінің кең сипатын бейнелеп береді. «Жалғыздарда» Гауптман алғаш рет өз шығармашылығының негізгі тақырыбы болған буржуазиялық әлемнің адамға өшпенділігі, болмыстың көргенсіздіктеріне қарсы тұруы және бұл қарсылықтың түкке тұрғысыздығын баяндайтын тақырыптар көтеріледі. Гауптманның барлық кейіпкерлері: ғалым Фокерат, суретші Арнольд Крамер («Михаэль Крамер», 1900), ауыл қызы Роза Бернд («Роза Бернд», 1903), арбашы Геншельді («Арбашы Геншель», 1898) трагедиялық үкім күтіп тұр. Осылайша драматург адамның қай қоғамнан шықпасын бақытсыздыққа душар екеніне көз жеткізгісі келеді.

Кейіпкер мінезін психологиялық дәлдікпен жеткізу, адам жанын нәзік зерттеу, айрықша лирикалық көңіл-күй – осының бәрі «Жалғыздарды» «жаңа драманың» жарқын құбылысы ретінде қабылдауға мүмкіндік берді. Туындының жаңашылдығы оның диалогтарындағы ішкі ағыс астарынан сездіретін кідірістерінен байқалды. Бұл сахналықтың жаңа сапасы – сыртқы әрекеттің сараңдығына қарамастан ішкі әлемнің әрекеттілігі – сол кезеңдегі театрлардан қолдау тапты. Пьесаны 1891 жылы

«Еркін сахна» театрында О.Брам бірінші болып қойды. Содан кейін Еуропаның көптеген сахналарынан орын алды.

Гауптман 1892 жылы «Тоқымашылар» драмасын жазады. 1844 жылы Силизияда болған тоқымашылар көтерілісі жайындағы бұл пьесасында төменгі таптардан шыққан адамдардың өмірін бейнелейді. Автор драмада тоқымашылардың көтеріліске шығу барысын шиеленіс үстінде көрсетеді. Олардың біртіндеп үлкен күшке айналғанын шебер жеткізе білді. Пьесадаң төңкерістік идеяларды байқаған неміс полициясы оны сахналауға тыйым салды. Пьесаның әлеуметтік рухы өзіне күллі Еуропаның назарын аударды. 1893 жылы О.Брамның «Ерікті сахнасында» қойылса, сол жылы Францияда А.Антуанның «Бостандық театрында» да сәтті сахналанып, театрлы Парижде үлкен оқиғаға айналады.

«Тоқымашыларда» натуралистерге тән ерекшеліктер: әлеуметтік жағдайы төмен адамдардың өмірін суреттеу; «өмірдің бір көрінісіндей» әсер қалдыратын шынайы көріністер, оқиға өткен өлкенің диалектісін қолдану сынды тәсілдер кездескенімен, пьесада тұқымқуалаушылық тақырыптары көтерілмейді. Оның қанаушы мен қаналушылардың экономикалық-әлеуметтік шындығын терең, әрі дөп басып суреттеуі пьесаны натурализмнің тар шеңберінен асырып жібереді. Ол реалистік өнерге жақындай бастанды. 1893 жылы «Борсық ішік» әлеуметтік комедиясын жазады. Пьесада автор прусстық полицейлердің кеңілге қонымсыз қарекеттерін сынады және Пруссиядағы бюрократиялық тәртілті әжуалады.

Гауптман «Суға батқан қоңырау» (1896) ертегі-пьесасында өзінің әлемнің қалтқысыз керемет еместігі туралы философиялық ойын алға тартады. Қоршаған орта мен суреткердің байланысындағы мәңгілік мәселелерді қозғай отырып, суреткердің қай жерде болса да өз орнын таба алмайтынына сенгізгісі келеді. Бұл идеясын ол жазық пен тау биігіндегі (шынайы өмір мен арманның символы деп түсінген дұрыс) суретшінің өмірін көрсету арқылы жеткізуге тырысады. «Суға батқан қоңырау» неоромантикалық бағытта жазылып, символдық бейнелерге толы болды. Пьеса арқылы буржуазиялық өмірдің алдында адамның дәрменсіздігін тағы бір қайталап дәлелдегісі келді.

XX ғасыр Гауптман шығармашылығына жаңаша өзгерістер әкелді. Осы алмағайып кезеңнің оқиғалары оның дүниетанымына, көзқарастарына әсер етпей қалмады. Бірінші дүниежүзілік соғыс, Ресей мен Германиядағы көтерілістер, 1933 жылғы фашистік диктатура – осының бәрі жазушыны қатты толғандырды. 1932 жылы ол Германияның өкімет билігіне фашистер келердің қарсаңында «Ымырт» драмасын аяқтайды. Автор алғашында пьесасы «Жаңа Лир» деп атағысы келді. Себебі оған Маттиас Клаузен оқиғасы Лирдың тағдырын XX ғасырда қайталап отырғандай болып керінді. Драмада жетпіс жастағы М.Клаузеннің жас бойжеткен Инкен Петерсті адамдық қасиеттері үшін сүйіп қалуы және өз балаларының мұрагерліктен айырылып қалмас үшін жасаған амал-айлалары туралы айтылады. Ал М.Клаузен өз махаббаты үшін күресу арқылы өзінің жеке басының еркіндігі мен рухани әлемін сақтап қалғысы келеді. Гауптманның ертеректегі кейпкерлері қоршаған ортаға төтеп бере алмаса, М.Клаузен өз қарсыластарымен соңғы дәмі біткенше арпалысты. Ол өлгенімен, өз идеяларына адал болып қалды. Отбасылық-психологиялық драма жазушының кең ауқымды қоғамдық тартыстарды көрсететін құралы іспеттес еді. «Ымырт» пьесасы әлемнің көптеген театрларында сахналанды. Бүгінгі күнге дейін өз құндылығын жоғалтқан жоқ.

Өмірінің соңына қарай драматург антикалық мифтердің желісіне құрылған «Ифигения Авлидада», «Ифигения Дельфияда», «Агамемнонның өлімі», «Электра» (1940 – 1944) тетралогиясын жазады. Бұларды жазушының 1930–1940 жылдары

күллі Еуропаны жаулап алған интеллектуальдік драма бағытына қосқан үні десек те болады. Ежелгі мифтердегі оқиғаларды сөз ете отырып, заманауи мәселелерді көтеруді жөн көрді.

Герхардт Гауптман өз шығармашылығымен Еуропа драматургиясы мен театрының дамуына өзіндік үлесін қосты.

## Мейнинген театры

Елдің басы біріккеннен кейін Германиядағы театр өнері жаңа қарқынмен дамыды. Осы кезеңде, 1870 жылдары, мейнингендік театр шығармашылық жетістіктерге жетіп, әлемге таныла бастаған еді. XVIII ғасырда Саксен-Мейнинген герцогтігінде пайда болған сарай театры (1831 жылдан ресми түрде белгілі) XIX ғасырдың аяғында Еуропадағы ең белгілі театр ұжымы болды. Мейнинген театры – іс жүзінде ең бірінші режиссерлік театр болып табылады. Олар бірқатар сахналық бет-бұрыстар жасады. Пьесамен жұмыс істеудің жаңа жолдарын ұсына отырып, театр уақыттың басты эстетикалық талабы ретінде бірінші орынға спектакльдің көркемдік тұтастығын қойды.

Мейнинген театрының шығармашылығының дамуы 1866 жылы кішкентай мемлекеттің басшылығына суретші әрі сахна өнерінің жанашыры герцог II Георгтің келуімен басталды. Ол 1869 жылы театрдың директоры әрі режиссері етіп **Людвиг Кронегті (1837 – 1891)** тағайындады. Л.Кронег өз қызметін комедиялық актер ретінде бастаған болатын.

Германия бір орталыққа бағынған кезден бастап өзінің герцогтік құқығынан айырылған II Георг барлық күш-жігерін театрға арнады. Ол спектакльдерді безендіруді мойнына алады. Ал өзінің әйеліне, бұрынғы актриса Эллен Францқа «үстел басындағы» кезеңде мәтінмен жұмыс жасау тапсырылады. Кронег болса қоюшы қызметін атқарып, спектакльдің басқа бөліктерінің басын біріктірді. Кронег тек талантты режиссер ғана емес, театр ісін керемет ұйымдастырушы да бола білді. Ол мейнингендіктерді еуропалық көркем ізденістерге бастады. 1874 жылдан бастап олар гастрольдік сапарлармен жүрді. 16 жылға созылған сапарларында олар 2591 қойылым көрсетті. Бұл гастрольдер XIX–XX ғасырлар тоғысындағы еуропалық театрлардың қалыптасуына өз әсерін тигізді. Мейнингендіктердің репертуарында Шиллердің, Шекспирдің, Клейсттің, Мольердің, Гётенің, Лессингтің, Ибсеннің пьесалары қойылды. Олар авторлық мәтінді жөнсіз қысқартуға, өзгертуге қарсы шықты. Осылайша ұлттық театрға классика қайтып оралып, керермендердің талғамы қалыптасты. Бірақ театр заманауи драматургиядан көп бара беріседі.

Мейнингендіктер таңдап алған әр пьесаны зерттеп, талдап оқыды. Автор суреттеп отырған тарихи дәуірге, оның тұрмыстық ерекшеліктеріне басты назар аударылды. Пьесаның оқиғасы өткен жерге арнайы барып, декорация эскиздері жасалды. Костюмдердің тарихқа жақындығын қадағалады. Ұсақ-түйекке баса мән беру, кей-кездері, натуралистік дәлдікке дейін жеткізді. Бұл натурализм Еуропа театрларын сахналық шындыққа апаратын алғашқы қадам еді. Шынайылықты табуды көздеген мейнингендіктер көгішілік сахналарына үлкен мән берді. Кронег алғаш рет Еуропа театрындағы қозғалмайтын статистерді (кепшілік сахналарында үнсіз тұратын адамдар) пьесаның оқиғасына қатысы бар, өз бөтінше өмір сүріп жатқан қалың топқа айналдырды. Сол арқылы ол халықтың жиынтық бейнесін көрсетіп берді. Сондықтан Л.Кронег – бірінші «көпшілік сахналарын» қойған режиссер болып саналады.

Жалпы дайындыққа көп көңіл бөлген Кронег пен II Георг актерлерге пьеса мақсаты, автор идеясы, дәуір тарихы туралы алдын-ала айтып, «үстел басында» кейіпкерлердің іс-әрекеттерінің психологиялық мәні түсіндірді. Мейнинген театры алғаш рет орындаушыларды қойылымның идеясымен таныстыратын режиссерлік экспликацияны (тіпті, жетілмеген түрде болса да) жасаған деп айтуға болады. Көркемдік тұтастыққа қол жеткізу мақсатында енді жерде «жұлдыз»-актер ысырыла бастады да, ансамбльдік ұғымы қалыптасты. Актерлер қатаң тәртіпке бағынды. Мейнинген театрында да «актерге арналған ережелер» болды. Актердің бұл ережеге бағынуының өзі актерлік өнердің дамуын төжейтін. Кронег қоюшы-режиссер бола тұрып, актерлердің сахналық импровизациясына қарсы болды. Режиссерлік қысымға шыдамағандары театрдан кетіп те жататын. Мысалы, атақты неміс актері Йозеф Кайнц өз актерлік жолын осы театрдан бастаған.

Мейнинген театрының басты кемшілігі – актерге аз көңіл бөлуінде еді. Соған қарамастан олар әлемдік театр өнерінің дамуына ерекше ықпалын тигізді. О.Брам, А.Антуан, К.С. Станиславский сынды режиссерлер олардың өмір шындығын көрсеткісі келетін, «шығарманың рухани мәнін ашуға» деген талпыныстарын қолдады.

## РЕЙНГАРДТ 1873 – 1943

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың алғашқы үш онжылдығындағы неміс сахнасының ірі реформаторы **Макс Рейнгардт** болды. XIX ғасырдың театрлық ізденістерін, мейнингендіктердің, Антуанның, Брамның тәжірибелерін көңінен қолдана отырып, Рейнгардт өзіндік бір айрықша театр жасады. Мұнда ол шарттылық пен шынайылықты, театрлық пен өмір шындығын ұштастыруға тырысты.

Өз шығармашылық жолын ол актер ретінде бастады. Вена консерваториясын аяқтаған ол австриялық қалаларда өнер көрсетіп жүрді. Рейнгардтты О Брам байқап қалып, 1895 жылы «Неміс театрына» шақырады. Театрда өткір мінезді кейіпкерлер рольдерін орындап жүрді. Ол «Қараңғылық билігінде» Акимнің, «Елесте» Энгстранд, «Тоқымашыларда» пастор Киттельгаузды ойнап, өзің актерлік шеберлігін паш етті. О.Брамнан көп тәжірибе жинақтаған Рейнгардт оның сахналық өнер туралы көзқарастарын қолдамады. Жеке режиссерлік жұмысты аңсаған ол О.Брамның натуралистікке ерекше театрлық қиял мен сахналық тілді қарсы қойғысы келді.

Арманы бірден жүзеге аспады. 1900 жылы Рейнгардт бірнеше актермен бірігіп «Шу мен түтін» кабаре-театрын ашады. Мұнда көптеген пародиялар қойылады. 1902 жылы неміс театрынан шығып кеткен бірнеше актердің басын құрап, өзінің «Кіші» театрының негізін қалайды. «Кіші» театрдың ең басты мақсаты Брамның натуралистік жолдан жоққа шығару еді. Рейнгардт О.Уайльдың «Саломеясын», Г.Гюффманстальдің «Электрасын», Ф.Ведекиндтің «Жердің рухы», А.Стриндбергтің «Дауылын» қойып, берлиндік көрермендерді сахналық тілдің поэтикалық шарттылығына үйретуді көздейді. Ол өзінің мүмкіндіктерін шектемейді. 1903 жылы Горькийдің «Шыңырау түбінде» драмасын қояды. 23 қаңтар күні спектакльдің премьерасы болып, Рейнгардтқа әлемдік танымалдылық әкелді. Бірақ спектакль басқа «Түнейтін жер» деген атпен қойылды. Қойылымның бұлай аталуы тегін емес еді. Режиссерлер (Р.Валлентинмен бірігіп қойды) пьесаның әлеуметтік тартысынан алшақ кетті. Берлиндіктер де пьесаның барлық кейіпкерлері қайғы-жапа шеккендер



еді. Мұнда басты орынға Лука бейнесі шықты. Луканы Рейнгардтың өзі ойнады. Лука «төменде» жатқандардың бәрінің көңіліне болашақ өмірге деген сенім мен үміт ұялатады. Ал Луканың жұбанышы Горький кейіпкерінің адамгершілігі ретінде қарастырылды.

«Кіші» театрдағы аталмыш пьесаның керемет сәттілікке ие болғаны соншалық Рейнгардт азғантай көрермендер залы бар жекеменшік театр ашуға мүмкіндік алды. 1903–1905 жылдары ол екі «Кіші» және «Жаңа» театрларды басқарады. «Жаңа» театрда заманауи репертуарға көп көңіл бөлінеді. Классикалық шығармаларға да ден қойылды. 1904 жылы Рейнгардт алғаш рет Шекспир пьесаларымен жұмыс істеуді қолға алады. 1905 жылы Шекспирдің «Дуалы түнгі думан» пьесасының тұсауы кесіледі. Спектакльге Мендельсон арнайы музыканы жазды. Режиссер жаңа қойылым әдістерін қолдана отырып, жекелеген бөліктерді тұтас бір режиссерлік шешімге бағындырды. Осыдан бастап Рейнгардт Шекспирдің 25 пьесасын («Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Қысқы ертегі», т.б.) сахналайды.

1905 жылы Брам «Неміс театрынан» кеткен соң, оның орнына Рейнгардт барады. 1906 жылы оның жаңа «Камералық» театры өз шымылдығын көтерді. Ол «Неміс театрында» классикалық туындыларды, ал «Камералық» театрында заманауи психологиялық драмаларды қойды. Рейнгардт үнемі ізденіс үстінде жүретін. Ол сахналық кеңістікті кеңейткісі келді. 1910 жылдың басында дәстүрлі сахна-қорапты «жою» мақсатында «Мың бір түн» араб ертегілерінің желісімен қойылған «Сумурун» пантомимасын сахналайды. «Төртінші» қабырғаны құлатып, ол сахна мен көрермендер залының ортасына «гулдер жолы» деп аталатын жіңішке сахна жасайды. Осы кезеңде ол ежелгі грек театрындағыдай сахна-алаң жасауды ойластырады.

1910 жылдың соңына қарай Рейнгардт берлиндік Шуман циркінің алаңын жалға алып, Гофманстальдің өңдеуімен Софоклдың «Эдип патшасын» қояды. Эдиптің трагедиясы мыңғырған «көпшіліктің» алдында өтті. Көпшілік сахналарына 500-ден аса адам қатысты. Олардың іс-әрекеттерін Рейнгардт жіті ойластырды. Көпшілік топтың бір деммен жасаған қимыл-қозғалыстары әсерлі еді. Ақ хитон (гректердің ерлер киімі) киген Эдиптің тұлғасы ерекше дараланып көрінді.

1919 жылы Берлинде Эсхилдің «Орестея» пьесасымен «Үлкен драма театры» ашылды. Оның негізі Рейнгардтың Шуманнан сатып алған цирк гимаратында орналастырылды. Мұнда ұлан-ғайыр алаң – орхестра, алып просцениум, сахна-қорап және мыңдаған адамға арналған амфитеатр болды. Режиссердің кеңістікпен жұмыс істеуге жаңа мүмкіндіктері ашылды. Берлиндік екі театрды қатар басқарған Рейнгардт 1920 жылы Венадағы Иозефштад театрды да қарамағына алды. Ол кейіннен әйгілі болған Зальцбург театр фестивалінің қолдаушыларының бірі өді. 1928 жылы Рейнгардт Венада театр мектебін ашып, алғаш рет кәсіби режиссерлерді дайындауды қолға алады.

Әкімет билігіне фашистер келгенде Рейнгардт Германиядан кетуге мәжбүр болады. Ол Австрияға тоқтайды. Ал 1938 жылы АҚШ-қа қоныс аударады. Мұнда Голливудта бірқатар қойылымдар жасап, «Дуалы түнгі думан» фильмін түсіреді, театр мектебінде сабақ береді. Рейнгардт режиссурадағы ерекше ізденістерімен әлемдік театр тарихында қалды.

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында Брам мен Рейнгардт басқарған театрларда дарынды актерлер шоғыры тәрбиеленіп шықты. Солардың арасында Й.Кайнц пен А.Моисси өз актерлік шеберліктерімен ерекшеленіп білді.

Й.Кайнц (1859 – 1910) – өз шығармашылық жолын Вена қаласында, кейіннен ұзақ жылдар бойына Германияның шет аймақтарындағы театрларда қызмет

етумен бастайды. 1878 жылы Мейнинген театрына қабылданады. 1880 жылы біраз уақыт Мюнхенде жұмыс істеп, Кайнц «Неміс театрына» қызметке келеді. Берлинде жұмыс істеген жылдары ол бірқатар белгілі рольдерін орындайды. И.Кайнц көбінесе қаһармандардың рольдерін ойнайтын. Оның сырт тұлғасы дәстүрлі қаһармандар бейнесіне сай емес, әрі сөйлеу мәнері де бәсең еді. Кайнц нұсқалаған тұлғалардың басым бөлігі күйгелек, қызба мінезді болып көрінетін. Жалпы алғанда, оның бұл жан буырқаныстары мен толғаныстары «ғасыр соңындағы» кезеңнің үрейлі көңіл-күйімен үндес еді. Ол Шиллердің Фердинандтын, Франц Моорын, Шекспирдің Ромеосы мен Король Лирін, Гамлетін, Мольердің Тартюфі мен Альцестін, Ибсеннің Освальдін т.б. аты шулы рольдерді ойнаған.

И.Кайнцтың ізін баса неміс сахна өнеріне енген **Александр Моисси (1880 – 1935)** еді. Ұлты – албандық, өзі италия тілінде сөйлейтін. Моисси 18 жасында Венаға келіп «Бургтеатрына» статист болып жұмысқа тұрады. Неміс тілін үйренеді. Алғашқыда Прагадағы неміс театрында, кейіннен Берлин театрында бірнеше қызықты рольдер ойнайды. Оның сырт тұлғасы бір қарағанда тартымды емес еді. Дене бітімі нәзік, аппақ қуарған бетінде көздері ғана жарқырап көрінетін. Ал сөйлеу мәнерінде италиялық әндеткен әуез сақталып қалды. Ол біртіндеп өзінің таңғажайып ойынымен көрушілерін табындырып, жүректерін жаулап алды. Моисси диапазоны ауқымды актер еді. Кез-келген рольді талғамай орындай беретін. Оның жетілген актерлік техникасы, кейіпкердің жан-дүниесін психологиялық тереңдікпен ашып көрсете білуі, нәзік те сымбатты пластикасы оны басқа актерлер арасынан ерекшелендіріп тұрды. Ол Л.Толстойдың «Тірі өлігінде» Протасовты, Шекспирдің «Гамлетінде» Гамлетті, «Ромео мен Джульеттасында» Ромеоны, Г.Ибсеннің «Елесінде» Освальдты т.б. сандаған рольдерді ойнаған. 1910- 1920 жылдары Еуропаға кеңінен таныла бастайды. Еуропаның бірқатар қалаларында гастрольдік сапарлармен болады. Соның ішінде Петербург, Мәскеу қалаларында да болады. К.С. Станиславский Моиссидің өнерін жоғары бағалаған.

Сондай-ақ, екі ғасыр тоғысында өнер көрсеткен шебер актерлер ретінде **Агнес Зорма (1865 – 1927)**, **Эммануэль Райхер (1849 – 1924)**, **Эльза Лёман (1866 – 1941)**, **Эдуард фон Винтерштейн (1871 – 1961)**, **Альберт Бассерман (1867 – 1852)**, **Гертруда Эйзольдт (1870 – 1955)**, **Пауль Вегенер (1874 – 1948)** т.б. айтуға болады. Олар өз шығармашылықтарымен неміс актерлік өнерін байытып, әрі өркендей дамуына ықпалдарын тигізді.

## I тарау ФРАНЦУЗ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

1940 жылдың маусымында болған Пәтен үкіметінің тізе бүгуі мен Германияның жаулап алуы Франция үшін ұлттық апат болып саналды. Бостандық пен өз отанының намысы үшін француз халқы жұмыла көтерілді. Фашизмге қарсы күресте Францияның патриоттық күштерінің одағы құрылды. Осындай әрекеттің арқасында ұлы демократиялы ел боламыз деп армандаған халықтың болашаққа деген сенімі арта түсті. Бірақ буржуазия ұлт сенімін, халықтың қызығушылығын сатып кетті.

Екінші дүниежүзілік соғыс аяқталғаннан кейін Франция үкіметі халықты кертартпа сыртқы және ішкі саясат жолымен басқарды. Бұған француз халқы әрекетті ереуілге шығып қарсылық көрсетті. Коммунистік партияның ықпалы күшейе түседі. Бейбітшілікке, демократияға, әлеуметтік прогреске деген күрес артып, оған елдің зиялы қауымы да белсенді түрде қатысты.

Ішкі саясаттың тұрақсыздығы, экономикалық дағдарыспен Францияның сыртқы саясатының құлдырауы 1950-60 жылдар аралығындағы таптық күрестің ызғырықты күшеюіне алып барды. Француз қоғамының абыржуы мен бейжайлылығы ірі буржуазияның жеңісін жақындатты. 1959 жылы антидемократиялық жаңа конституция қабылданады. Дәл сол жылдың қаңтарында Бесінші республиканың ең алғашқы президенті болып генерал де Голль сайланады. Ондағы билік ірі монополистік капиталға тиесілі болды.

Таптық қақтығыс, фашизмге қарсы күрес әдебиет пен өнерде де өз көрінісін тапты. 1970 жылдардың басында Францияда солшылдық бағыт одағы құрылып, өкімет бағдарламасына сәйкес мемлекеттің саяси, әлеуметтік, экономикалық және мәдени өмірдің демократиялануына түрткі болды. 1971 жылдың бірінші маусымында еткен сайлауда сайлаушылардың 49% ез дауыстарын халық бірлігі партиясының кандидаттарына береді. Солшылдық бағыт одағы 1976 жылы кантональды сайлау нәтижесінен жаңа жеңіске жетті. Ақыры 1981 жылдың мамырында, француз социалистерінің жетекшісі Франсуа Миттеранның Француз Республикасының президенті болып тағайындалуы, солшыл одақтың жеңісі болып есептелді.

Француз коммунистік одағы елдегі ең беделді одақтың бірі болды. Ол әлеуметтік өрлеуге мүмкіндік туғызып шынайы шындықты бейнелеген суреткерлерге, драматургтерге және сахналық өнерге қолдау көрсетті.

## Драматургия

XX ғасырдың 1930-шы жылдарынан бастап Францияда «поэтикалық», «проблемалық», немесе «интеллектуалды» деп аталатын драма кеңінен тарады. Бірақ не 30-шы, не 40-шы жылдары жазылған теориялық әдебиеттерде «интеллектуализм» деген термин кездеспейді. Бұл термин 1950 жылдардың соңында пайда болды. Оған дейін батыстағы сыни еңбектерде «идея драмасы», «мифтер драмасы» деген аналогиялық (ұқсас) терминдер қолданылып келді.

Интеллектуализмнің бастапқы негізі Қарсы тұру дәуіріндегі француз драматургиясында қылаң берді, онда соғыстың шығу себептеріне қатысты идеялар төңірегінде ойлар қозғалды, бұл драматургиядағы француз мектебі экзистенциалистік философия топырағынан жаралды. Экзистенциализм деген терминнің мағынасына тоқталып өтетін болсақ бұл латынның *existentia* – «тіршілік» деген сөзінен шыққан. Экзистенциализм немесе тіршілік философиясы-философиядағы жаңа бағыт, онда әлемдегі жеке адамның тағдыры, сенім мен сенімсіздік, жоғалту мен өмірдің мағынасын табу қарастырылады. Бұл экзистенциализмді батыстағы суреткер интеллигенциясының ортасына танымал етті. Экзистенциализмнің дінге қатысын атеистік және діни деп екіге бөлуге болады. Оның өкілдері әртүрлі әлеуметтік-саяси ұстанымдарды ұстанған. Тұтастай алғанда экзистенциализмге бүгінгі буржуазиялық қоғам дағдарысын түсінуіне байланысты трагедиялық дүниетану тән; бұл аса күшті сыни тұрғыдағы «дағдарыс философиясы» және соған қарама-қарсы жағымды бағдарламасы да бар.

Театрдың философиямен тікелей бірігуі драма құрылымының эстетикалық принципіне айналды. XIX ғасырдағы романтизмнен, немесе XX ғасырдағы экспрессионизмнен айырмашылығы аталған мектеп әуелі өз шығармаларын жасады, содан кейін барып экзистенциалистік мифтер драматургиясы деген жалпы атпен біріктірілді. Мұны 1946 жылғы мақаласында Сартр жазған болатын.

Француз экзистенциалистік драмаларының мәселелері мен эволюциясы фашизмге қарсы бүкіл еуропалық күреспен тығыз байланысты болды. Француз интеллектуальдық драмасы 1930-шы жылдардың екінші жартысында пайда болып, соғыс жылдары театр сахналарында ойналып, түбегейлі қалыптасты, соғыс аяқталғаннан кейін дүниежүзіне белгілі болды.

Егер батыстың әдеби-сын еңбектеріне жүгінетін болсақ, сырт қарағанда идеялары әртүрлі суреткерлерді «интеллектуальды» деген топқа кіргізген. Олардың арасынан драматургтерден Брехт пен Сартрды, Ануи мен Дюрренматты, прозаиктерден Томас Манн, Фолкнер, Генрих Беллді, кинематографистерден Бергман мен Феллинидің есімін кездестіреміз. Бұлардың шығармашылық тәсілдері мен өмірге деген көзқарастары бір-біріне мүлде ұқсамайды. Соған қарамастан олардың барлығы да, әлеуметтік шындықтарды интеллектуальдық тәсілдермен талдаған.

Интеллектуальды суреткерлер бірнеше критерилерге сүйенді. Материалды көркемдеп өңдеуде ақыл мен интеллектіге жүгінеді. Осы топтағы суреткерлерге былайша мінәздеме беруге болады, бұлар ақыл жете бермейтін болмыстарды ақылмен зерттейтіндер. Олар ақылға салмақ салатындай жұмыстар жасайды. Қоршаған әлемді және өзге мемлекеттердің тарихын шұқшия зерттеп бақылаулар жүргізеді, содан кейін барып бұрынғы тәжірибелерді қайталамай, көргендерін ақылмен таразылайды.

«Интеллектуалистердің» келесі типі – мамандығы бойынша ойшыл ол сол ақылдың мәселелерін зерттейді, біздің ғасырымыздағы жалпыға ортақ мәселелерді, интеллектуальдық қарама-қайшылықтарды болмыстан бөліп алып



абстракттілі тұрғыда қарастырады. Ақыл ақылмен тексеріледі. Сондықтан да драматургияда интеллектуалист Сартр мен оның мектебі Брехттің тәсілдері мен оның мектебіне қарама-қайшы. Бұл жазушылардың әлеуметтік оқиғалар мен саяси ұстанымдарға деген бағасы әртүрлі деген ұғымды білдірмейді. Тек интеллектуальды драматургияның әртүрлі эстетикалық заңдылықтарға бағынғанын көрсетіп өтеді.

Интеллектуальдық драма жасаушылардың көшбасшысына **Жан Жиродуды (1882-1944)** жатқызамыз. Бірінші дүниежүзілік соғыстың ауыр зардаптары Ж.Жиродудың шығармашылығына өз әсерін тигізді. Ол өмірге деген абстрактті-романтикалық қатынастан бас тартып, әлеуметтік-тарихи тартыстарды бейнелеуге көшті. Оның көптеген драмалық шығармаларында трагедиялық үн басым. Драматургтің соғысқа дейін жазылған бірқатар шығармаларында пацифизм (соғыстың қандай түріне болса да, қарсы шығатын буржуазиялық ағым) айқын көрінеді. «Зигфрид» (1928) пьесасында жақындап келе жатқан соғыстың ызғары сезілсе, «Трояндық соғыс болмайды (1935) деген драма – памфлетінде соғыстың төніп тұрғаны баяндалған Ал «Шайолық ақылсыз» атты мистерия-буффында екінші дүниежүзілік соғыстың оқиғаларына ой жүгірте отырып, әлемдік қырғынды бастаған мародерлерға (тонаушыларға) үкім шығарады. Пьесада капитализмге қарсылық күшті бейнеленген «Электра» трагедиясында сезімдердің асқақтығын адам рухының ұлылығын аса шеберлікпен дәріптеген Жироду драмалары интеллектуальды әрі өткір тартыстарға құрылған. Антикалық, мифологиялық сюжеттерді бүгінгі өмірлік коллизияларды көрсетудің аллегориялық формасы ретінде пайдаланған. Драматургтің «күшті әлемнің» моралі мен философиясына қарсы болуы, оның шығармаларының сатиралық өткірлігін күшейте түсті. Адамдардың идеялары мен сезімдерінің құбылмалылығы Ж.Жиродудың интеллектуальды драмаларында айқын суреттелген. Ол әлеуметтік шым-шытырықтардың түп тамырын терең сезіне отырып, өмірдегі қайшылықтар туралы көп толғанды, бірақ болмысты абстракттілі гуманистік тұрғыда бейнеледі. Мұның бәрі дерексіз философиялық-этикалық идеялардан туындап, өз ойларының нәтижесі поэтикалық астарлы сөзбен өрнектелді. Ж.Жироду пьесаларын алғаш рет режиссер Л.Жуве сахнаға шығарды. Кейін оның пьесалары бүкіл батыс Еуропа елдерінде қойылды.

Интеллектуальдық драмалардың жаңа кезеңі театр аренасына экзистенциализм философиясының келуімен жалғасын тапты. «Интеллектуальды драма» дәстүріне Француз драматургиясынан соғыс пен соғыстан кейінгі жылдары кернекті орын алатын драматург – **Жан Поль Сартрдың (1905-1980)** шығармашылығы кіреді. Сартр драматургияға француздың атеистік экзистенциализм философиялық мектебінің танымал басшысы болып танылған, белгілі прозашы болған кезде бөт бұрды. Сартр шығармашылығынан тарихи детерминизмді жоққа шығаратын оның философиясы айқын бейнеленген. Ең бастысы бұл философия адамгершілік мәселелерді жетілдіруге бағытталған. Сартр әрбір адамды ерікті деп есептейді және де көз-келген жағдайда адам өзін қалай жасада, сол қалыпта қалатынына шек келтірмеген. Ол дағдарыс жағдайына тап болған кейіпкерлердің мінездерін зерттейді, сондықтан да оның пьесаларына философиялық парабола (астарлы сөз, адамгершілік мазмұндағы өсиет) тән. Сартрдың ойлары адамның ішкі рухани әлеміне бағытталған, ол жеке кейіпкердің әрекеттерімен көпшіліктің тарихи инициативаларына сенімсіздік көрсетеді. Бұл әсіресе оның шығармашылығының бастапқы кезеңінде айқын байқалады.

Бірақ соғыс жылдары Сартр рационализмді басқа мағынаға ие болды. Ол фашизм мракобестігіне (ағарту ісінің жауы) қарсы тұрды. Қаһармандық істерді үндей отырып, қарсыласуға шақырды. Нелзінен Сартрдың драматургтік өнерінің ауқымы кең.

Сартр 1940 жылы басқыншылар тұтқындаған концентрациялық лагерьде өзінің алғашқы пьесасын жазып шығады. Драматург Палестинді римдіктердің басып алғаны туралы баяндайтын інжілдік оқиғаны өзек етіп алды. Пьесаның басты идеясы адамдарды күреске шақыру. Мұның мағынасын тұтқында отырғандар тура түсінді. Содан бастап Сартр адамдарды бостандыққа шақыратын театр туралы армандады. Бұған оның 1942 жылы жазылып Шарль Дюллен режиссурасымен қойылған «Шыбындар» атты танымалы пьесасын жатқызуға болады. Бұл Ануйдың «Антигонасы» сияқты Қарсы тұрудың театрлық манифесіне айналды.

«Шыбындарда» Сартр ежелгі гректердің Орест туралы мифінің оқиғасын пайдалана отырып, қорлық көрген, бірақ жеңілмеген Франция жайында сөз қозғады. Оның пьесасын көріп отырған көрермендер Орестің әрекетінен Қарсы тұрудың қаһарманын, Эгисфтен ұлтшылдықтың идеясын, Клитемнестрден-коллорабионистердің келісімге келуге икемделгендігін оңай түсінді. Алып шыбындардың билігіне берілген Аргос қаласының тұрғындары еріксіз өмірге, өздерінің масқара болғандықтарына кендігіп кеткен. Олар Оресттің қолынан қаза тапқан жендеттің өлімі туралы хабарды өшпенділікпен қабылдайды. Орест жалғыздығын өткір түрде сезінеді, бостандыққа қол жеткізу оған қиынға түсті. Өзінің ерлігін өз ісінің дұрыстығын бекіте түсетін жол деп есептейді. Пьеса кейіпкерлерінің абстрактіліл-философиялық дәлелдері мен ойлары соғыс уақытында айтылған жалынды риторикалармен араласып, париждіктердің азаматтық сезімін оятты.

Сартрдың бұдан кейінгі шығармашылығында болмыстың шынайылығы мен саяси зұллымдықтарды көрсетуде ауытқулар байқалады. Ол өзінің публицистік мақалаларында өнерді «ангажирлеудің» қорғаушысы болды және экзистенциалистік рухтағы философиялық эксперименттерін драмалық түрде жүзеге асырды. Соңғысына драматургтің «Жабулы есіктің артында» (1944) деген бір актілі пьесасы мысал бола алады. Бұл шығармада Сартр өз кейіпкерлерін жабық кеңістікке орналастырған. Ондағы әр кейіпкер жендетті де, құрбан болушыны да бір мезетте бейнелейді. Пьеса жамандықтың қайнар көзі адамның өзінде жатқандығы туралы қорытынды шығарады. Бұл шығарма буржуазиялық қоғамды сатиралық тұрғыда әшкерелегенімен де, автор өз сатирасын бүкіл адамзатқа бағыштайды. Абстрактілік пен субъективтік пьесаның сыни пафосын әлсіретіп, ондағы күйреуіштік үнге өң берген. «Кір қолдар» (1948) пьесасында да да тура солай болды. Сартр қоғамдық тарихи тәжірибелерге мұқият болған тұстарда, өмірдегі маңызды мәселелерге әділдікпен қарап, адамдардың жанды мінездерін жасады. Оның «интеллектуальдық театры» шындыққа батыл барып, әлеуметтік прогресс пен демократияның күштілігін айқын көрсете алды. Сартр 1940-50 жылдары бейбітшілік пен демократияның белсенді жақтаушысы болды. Сол жылдары да, одан кейін де маңызды саяси қателіктер жасағанына қарамастан зиялы қауым арасында «ақыл әміршісі» атанды. Оның «Жерленбеген өлілер» (1946) атты драмасында (пьесаның екінші аты «Жеңушілер») өлімді қорықпай қарсы алған жауынгер-партизандардың ерліктері туралы баяндалған «Мейірімді жезөкше» (1946) және «Некрасов» (1952) атты памфлеттерінде кеңес өкіметіне қарсылық өршіген кезде Франция мен АҚШ арасында жасалған әділетсіз шарттарды, «американдық өмір салтын» және кеңес өкіметіне қарсы үгіттердің механикасын әшкерелейді.

«Шайтан мен жаратушы Құдай» (1951) атты күрделі философиялық диспутында ХҮІ ғасырда Германияда болған шаруалар соғысы суреттелген. Пьесада тәкаппар кейіпкердің жекешеленуі талқыға түскен, бостандықтың бір адамның күшімен алынбайтындығы ашық айтылған. Соңғы шығармаларының бірі - «Альтондық саяқтар» (1969) деген өткір психологиялық драмасында бүгінгі өмірде фашизмнің

қайта тууынан сақтандырып, елге алдын-ала ескерту жасаған. Сондықтан 60-шы жылдардың басында сол кездің бұзықтары үйлердің қабырғаларына «Сартрды ату керек!» деген жазуды қалдырып отырған. Осының барлығына қарамастан Сартр экзистенциялық философиясын өзгертпейді, адамның бұл әлемде жалғыздықтан құтыла алмайтынын өз шығармашылығында баса бейнеледі. Драматург ерлікке шақыра отырып, пессимизмнің алдын алды, әркім тарих алдындағы өз борышын адамгершілік жауапкершілікпен орындауды түсінуі керектігін баса айтты. Алайда жалғыздықтың трагедиялық мотивтері мен өмір алдындағы қорқыныш Сартрдың көптеген пьесаларына тән болды. Сонымен қоса автордың саяси ұстанымдарының тұрақсыздығы, белгілі бір әлеуметтік перспективтің айқын еместігі оның шығармашылығын «абсурд театрына» жақындата түсті.

Интеллектуальдық драма көптеген сұрақтардың жауабын іздеді. Ол сол дәуірдегі адамгершілік қарама-қайшылықтардың маңызды мәселелерін айқын көрсете алды. Алайда шындық өмірді өткір қойылған мәселелер де, ұсынылған шешімдер де өзгерте алмады. Интеллектуальды драма жасаушылар қарсы шыққан өмір құрылысы еш өзгеріссіз қалды. Дәл сол уақытта интеллектуальды драма өкілдері аса қиын дағдарыстарды бастарынан өткізді, оларға қарсы бүлік бүрқ ете қалды. Бұл бүліктің айғағы «абсурд театры» болды.

«**Абсурд театры**» («сандырақ театры») 1940 жылдардың соңы мен 1950 жылдардың басында пайда болды. Бұл кезде Францияда фашизмге деген қарсылық пен Қарсы тұрудың демократиялық идеалдары сатылып кетті, соғыстан кейін француз қоғамында болады-ау деген әлеуметтік өзгерістер сағымға айналды. Осындай тығырыққа тірелген атмосферада «абсурд драмасын жасаушылар» бүгінгі буржуазиялық қоғамдағы өз жағдайларының мүшкіл күйін терең сезінген «кішкентай адамдардың» үрейлі көңіл-күйлерін көрсетті. «Абсурд драмасында» мағынасыз капиталистік қоғамда адам баласының қыспаққа түсіп қиналуы, ақыр соңында өлімнен басқа ешнәрсені де күлпейтіндіктері бейнеленді. Ионеско сөзімен айтар болсақ «абсурдтықтар» өмірді мағынасынан айрылған, шындық-шындық емес, адамдар жоқта адасып жүр, жандарында қорқыныш пен ар алдындағы ұяттан өзге ештеңе жоқ және ақыл-естері де бос». Сондықтан да олардың кейіпкерлері мағынасы жоқ сөздерді айтты. Бір қызығы сол мағынасы жоқ сөздер күнделікті өмірде тура солай айтылды. Сөз адамның ойы мен тілегінің, рухани жан дүниесінің көрінісі. Адам-жеке тұлға емес, ойсыз істердің жиынтығы, яғни логикасыз, сандырақпен өмір сүреді. «Абсурд драматургтері» өз пьесаларында тура осыларды айна-қатесіз суреттеді. Олардың драматургиясында әрекеттілік бар, бірақ ол логикалық түрде емес, іспен жүзеге асырылады.

Өмірден адасқан, ішкі жан-дүниелерінде ешқандай сезім жоқ, сөйлеген сөздері бір-бірімен қиыспайтын, тек қорқынышпен өмір сүретін тіршілік иелерін **Самюль Беккеттің (1906 ж. туғ.)** пьесаларынан кездестіреміз. Ұлты ирландық болғанымен, өзінің романдары мен пьесаларын француз және ағылшын тілдерінде жазған. С.Беккет бір сыншының айтуы бойынша «торығудан тұратын» драматургия жасады. Оның барлық шығармалары символдық үрейлерге толы, кейіпкерлерін соқырлар мен мылқаулар, аяғы жоқтар мен салдар етіп алған. Ол өз кейіпкерлерін қоқыс тастайтын жәшікке орналастырады («Ойынның соңы», 1957) немесе мойнына дейін күммен көміп тастайды («О! Бақытты күндер-ай!», 1961). Осылайша оларды өз бетінше қимылдаудың құқығынан, сөз бен әрекет бостандығынан айырады, оларды қуыршаққа айналдырып, жасырын жатқан қатал күштің иелеріне тәуелді етеді.

С.Беккеттің ең танымал пьесаларының бірі- «Годоны күту» (1952). Мұнда мағынасы жағынан жабыңғы өсиет баяндалады, дін мотивтерінің үзіктері



горыққан пессимистік философиялық пікірлермен көршілеседі, мистика дәрекі физиологизммен бірігеді, үрейлі философиялық аллегориялар «қара юморға» айналады. Бұл шығарма бекерден – бекер «философиялық клоунада» деген атты иеленбеді. Пьесада ештеңе де болмайды және әрекеттің осы «бәсеңдігі» авторының «уақыттың адамға қартаю үшін берілетіндігі» туралы ойын бекіте түседі.

С Беккет өзінің соңғы жазған «Адамдарды жоюшы» (1970) атты пьесасында әлемнің құрып бара жатқандығы мен «жаңа апокалипсистердің» тақалуы жайындағы шатасулардың көрінісін берген.

**Жан Жене (1910 ж. туғ.)** пьесалары құрылысының күрделілігімен, салтанатты ойын-сауықтылығымен ерекшеленеді. Театр сыншылары оның қайран қалдыратын қойылымдарын тағылық мейрамдармен, магиялық ғұрыптарға теңестірді («Қызметшілер», «Атеней» театры, 1946; «Негрлер», «Рекамье» театры 1959; «Балкон» «Жимназ» театры 1960; «Шымшықтар», «Одеон» театры, 1966). Тіпті, әлеуметтік теңсіздіктер мен нәсілдік қайшылықтар, таптық күрестер, Алжирдегі соғыс туралы тақырыптарды қозғаған кезде де, өз шығармаларын фантазмагорияға айналдырып көрермендерді эмоциялық долдануға, тіпті трансқа дейін жеткізіп, көпшіліктің көңілін күнделікті тірліктен басқа жаққа аударуға күшін салды.

Ж.Жене эстетикалық иллюзиялардың шындығын көрсетіп оны сол сәтте жойып жібереді. Оның шығармашылығы әуелі «абсурд театрына» жатқызылды, кейін «қатыгездік театрының» басты драматургтерінің бірі болып мойындалды. Ж.Женені «абсурд театрына» жатқызу себебі оның барлық пьесасының оқиғасы болмыстың иллюзиялылығы туралы тақырыптарға құрылған. Бірақ иллюзия талқандалғанға дейін Ж.Жене оны ғұрыппен бекітеді. Оның адамдары Пер Гюнт сияқты өзін жоғары тапта болу керек деп елестетеді, олар өзбетінше тіршілік ету мүмкіндіктерінен айрылған, тек поэтикалық метафоралардың желісі болып табылады. «Қызметшілер» пьесасында қызметші апалы-сіңілілердің бірі Клер-қожайын әйел үйде жоқ кезде, өзін сол әйелмін деп елестетеді, ал Соланж-Клердің орнындамын деп қиялдайды.

Бұл рольдерде ойнай жүріп олар бірін-бірі балағаттайды, ал ойынның өзі болса, біресе үзіліп қалады, біресе бірін-бірі немесе өз-өзін жек көру сезімдері бұрқ етіп, енді бірде «мадамға» деген шексіз қадірлеу қайтадан жалғасады. Бұл көп қырлы «театр ішіндегі театр» шындығын сынапайты сырып ұстатпайтын сағымға айналғанын көрсетеді. Бірақ қожайын әйелдің өміріне жасалған қастандық жүзеге аспай қалғаннан кейін (қожайын әйел түрмеден босаған ашына жігітін асығамын деп у қосылған шайды ішпей кетеді) ойын шындыққа айналады. «Мадам» рөлінде ойнап жүрген Клер уы бар шайды өзі ішіп қояды.

Иллюзия мен болмыстың қолға ұстатпайтын шекарасы «театрализация» принципін ұстанып, буржуазиялық дәуір өнеріне басты тақырып болып кірді. Өнерде болмыстың иллюзиялығы мен иллюзиядағы болмыс идея мен шындықтағы, өнер мен өмірдегі тартыстарды көрсетудегі ең мықты құралдарының біріне айналды.

Салт-жоралар ойынның бекітілген түрі, оның өзі бұрын иллюзия болғанына қарамастан шынайы эмоцияларды көрсетеді. Дәл солардың күрделі әрі бұрмаланған шиеленісулері Ж.Жене үшін жалғыз ақиқат болып табылады. Ал эмоцияны салт-жоралар арқылы көрсету А.Артоның «қатыгездік театрына» апарды. Ж.Жене нақты тақырыптарға эмоциялық тұрғыда келгенде, оларды мифтендіріп салт-жораға айналдырады. Бұған «Негрлер» пьесасы нақты дәлел бола алады. Онда негр актерлердің тобы ақ нәсілді аудиторияның алдында «ақтардан» кек алудағы өздерінің салт-жораларын ойнап шығады. Сахнада еуропалық Патшайымды, Соттарды, Губернаторларды, Миссионерлерді, Қызметшілерді беттеріне маска киген негрлер ойнайды. Осының алдында олар символдық кейіпкерлермен еліктіріп



ақ нәсілді әйелді өлтірудің салт-жораларын көрсетеді. Содан соң жазалаушы экспедицияның келгенін бейнелеп сахнаның жоғарғы алаңынан нөкерлерін соңына ерткен Патшайым кетеді. Негрлер билік пен қанаушыларды және жәбір көрсетушілерді кейіптейді.

Жеңе кейіпкерлерінің өзіндік шындығы жоқ, олардың өмір сүруі әрдайым ойын, фикция (жалған). Оның барлық пьесаларында елден аластатылғандар қиял әлемінде театрландырып жаңадан жасалған Қоғамнан шеттетілген қайыршылардың өз ассоциальдықтарын (қоғамға қарсылық) жариялаулары соғыстан кейінгі әдебиеттен кеңінен орын алды. Біз мұны Бекеттің романдарынан, «Қайыршы» деген үнді фильмінен кездестіреміз. Сондықтан да Жеңе қылмыскерлер, қызметшілер, алжирдегі кедейшілік туралы пьесалар жазған.

«Абсурд театрының» көрнекті өкілдерінің бірі **Эжен Ионесконың (1912 ж. туғ.)** ертеректегі пьесалары зеріктіріп жіберетіндей логикасыз жазылған. Ондағы кейіпкерлердің әрекеттері мен сөздері бір-бірімен қабыспайды. «Тақырбас әнші» атты пьесасында фарстық тәсілдерді кеңінен пайдалана отырып буффонды комедия мен гротескіні кеңінен пайдаланған. Ол тұрмыстық психологиялық театрға мешандық сатираға қарсы элементтері бар пародияны қосуға тырысты. Ионеско кейіпкерлері немқұрайлы түрде формальды сөйлеседі. Барлығы да қысылып-қымтырылып өмір сүреді, бірақ өздерінің сол трагедияларын сезіне алмайды. Олар бір таптауырындылықты екіншісімен ауыстырып, соған сәйкес әлемде өзгерістер болады деп күтеді, бірақ өмір бұрынғы қалпынша қалады.

«Сабақ»(1951) деп аталатын комедиялық драмасында шешен тілді оқытушы сенгіш жандарды қармағына іліп, өзінің мағынасыз мәселелерімен ұйытып, оқушыларды топастыққа жеткізеді, содан кейін «ғылымға» табандылықпен ұмтылған Шәкірт-мещан қызды өлтіреді. Ионеско осы пьесасында ғана емес, басқа пьесаларында да буржуазияға қарсы бағытталған сатираның аясынан шығып кетеді. Ол бүкіл адамзатқа пародия жасауға ниеттенеді. Содан барып абстрактілі ойлары мен нигилистік қорытындылары, барлығын арсыздықпен жоққа шығару оның драматургиясындағы сынның ақылға қонбайтындығына алып келеді.

«Орындықтар» (1952) деп аталатын трагедиясында шал мен кемпірдің ойынан тірілген гротескіл бейнелер суреттелген. Қызу сандырақ пен түс керіп бастырылған кейіпкерлер өткен күндерін еске түсіреді, шындыққа апаратын қонақтардың келуі мен шешенді күтеді. Одан кейін пьеса кейіпкерлері ресми түрде келмеген адамдарын қабылдап жатқандарын ойнайды. Бұл эпизодтың соңы әрі мылқау, әрі саңырау шешеннің сөйлеуімен тәмамдалады. Драматург сахнада заттардың санын көбейту тәсілін қолданған. Шал мен Кемпір көзге көрінбейтін қонақтарға арнап көп орындықтарды тасып шығарады. Автор сол арқылы қарсыласуға қауқары жоқ адамдарға қарсы зұлым күштерді көрсеткен. Арто принциптеріне сүйенген Ионеско көрермендердің қиялына тікелей өсер ететін сахналық бейнелер жасаған.

Ионесконың мағынасы жағынан күрделі жазылған пьесаларының бірі «Мүйізтұмсық» (1959) Онда Румынияға (Ионесконың ұлты румын) фашизмнің келуі туралы суреттелген. Пьесада «қасиеті жоқ адамның болмыспен қақтығысы қалай болады?» деген мәселе ғана емес, «неліктен оның соңы жаман нәтижеге әкеледі?» деген сауал қойылған. Шынайы өмірден тысқары жауыздықты бас пайдасына пайдаланудың абстрактілі түсінігімен бірге, сол зұлымдықтың нағыз сипаты туралы өзекті мәселелер қарастырылған.

Беранже «қасиеті жоқ адамның» сана - сезімінің трагедиялық жағын, Жан «сау ойдың» салтанат құруы мен ішкі жұтаңдыққа толы логикаларды көрсетеді. Бұл Жан мен Беранженің, Логика мен Қарттың параллельді диалогтарында айқын сезіледі.

Логик Қартты мысықтардың табандарының әртүрлігі туралы силлогизмдерді айтып таңқалдырады және Логиканың жан-жақты күшін насихаттайды. Ал Жан Беранжеге қалыпты өмір салтының қорғаушысы ретінде алкогольді пайдаланудан сақтануды, мәдениет деңгейі мен ерік жігерді күшейтудің қажеттігін айта береді. Бірақ аумалы-төкпелі заман туғанда өмірге деген көзқарасы дұрыс Жан құмарлыққа салынып кетсе, Логик-өзінің қателеспейтін ойлау тәсілдерімен мүйізтұмсыққа айналады. Ол әбігер туғызады. Оның мүйізтұмсыққа айналуына өз-өзімен ойға батып жалғыз жүрген Беранже ғана немқұрайлы қарайды. Қалған кейіпкерлер бұл таңғажайып құбылысқа қызу таңданыс білдіреді. Біртіндеп мүйізтұмсық таптап өлтірген мысыққа назар аударылады. Неге бұлай болды? Неге десеңіз мүйізтұмсық пайда болған кезде оған деген алғашқы реакция таптаурынды болды. Олар муниципальды басқармаға мәлімдеме жасаумен шектеледі. Сөйтіп бүкіл жауапкершілікті басқа біреудің иығына аударып салады. Одан кейін басты назарда азиялық немесе африкалық мүйізтұмсықтардың қайсысында қаңсиадан мүйізі бар екендігі туралы мәселе алға шығады. Логик мүмкіндігінше мүйізтұмсықтар мен мүйіздердің түрлерін ұзақ та, бірсарынды үнмен тізіп шыққанша, деректің өзі құрдымға кетіп қалады. Сонымен Ионеско «Мүйізтұмсық» пьесасымен негізгі айтқысы келді? Ондағы кейіпкерлер Беранжеден басқасы дайын таптауырындылық пен тар қалыпта өмір сүреді де, мүйізтұмсыққа айнала береді. Оларда қарсыласатын ішкі тұтастық пен күш жоқ болғандықтан кімге болса да айналуға әзір. Ең сұмдығы сол олар оны логиканың күшімен ақтап келеді. Жаппай «Риносерит» (rhinoceros- мүйізтұмсық) ауруына ұшыраудың себебін адамдардың қарсыласу күшін жойып жіберетін белгілі бір идеологияның әсері деген оймен түйіндеген. Көптеген буржуазия сыншылары пьесадағы екі ойлылықты «жалпыға қарсы» деп хабарлайды. Бірақ ағылшын сыншысы Ричард Ко пьесаның үшінші актысындағы Жан мен Беранжедің диалогтарынан мүйізтұмсыққа айналуы ақтайтын белгілі бір идеологияны көрсетіп берді.

Жан мүйізтұмсыққа айналуға сүйене отырып бұрыннан таныс дәлелдерді келтіріп моральдық ұстанымдардың басқа жағына кету керектігін, «табиғатқа моральдың жеккөріністі» екенін, «алғашқы қауымдық тұтастыққа оралу қажеттігін» айтады. Бұл фашизмнің иррациональді «қан үніне» табынуының бір түрі еді. Адамзатқа өз бетінше ойлау мүмкіндігін бермейтін фашистік қауіп төнді.

Ионеско «Сау ойдың» иррационализм жүгенсіздігіне кенеттен кетіп қалуын да көрсеткен. Кафенің оңбаған иесі мен ұсақ-түйек сататын сатушының мүйізтұмсыққа айналуы түсінікті. Ал Беранжемен ой-пікірі бір жерден шығатын Дудардай ақылды, ойлы адам да көптің соңынан еруге шешім қабылдайды. Бұдан ақыл мен логиканың барлығын ақтап шығатынын көруге болады ғой. Сонда Беранженің «олай, болса мен ойлаудан бас тартамын» деген жүрек жарды айқайы шығады.

Пьеса соңында Беранже қанішерлер арасында, мүйізтұмсықтар табынының арасында, өлім алдында жалғыз қалады. Абсолютті іздеу қапас нәтижелерге апарды.

Ионесконың «барлық идеологияны», барлық қоғамдық-ұжымдық бастауларды жоққа шығаруға тырысуы индивидуализмді, нигелизмді және анархиялық бүліктерді үндеуіне әкеп соқты.

Абсурдтықтардың капитализм мен оның идеологиясына деген қатынастары жалпы идеологияны теріске шығарды. Олар реализм мен өнердің дәстүрлі формаларына ашық түрде қарсы шықты. «Абсурдтықтар» театрлық дәстүрге ғана емес, әдебиет пен драматургияның дәстүрлерін де қопарды, тілді, соның ішінде сахна тілін де қабылдамады. Содан бастап олардағы бытысқан метафоралар,

сөзбен және бейнемен шексіз ойнау, фарс пен «қорқынышты театр» элементтерінің араласуы «абсурдтықтар драмасының» формасын күрделендіріп жіберді.

50-60 жылдары бүгінгі заман мәселелерін ерекше түрмен бейнелеген «абсурд театрының» драматургиясы көптеген актерлер мен режиссерлердің назарын өзіне ауарды. Жан Луи Барро Ионесконың «Мүйізтұмсығын» (1963), Бекеттің «О! Бақытты күндер!» (1966) пьесаларын қойды. Англияда «Мүйізтұмсықтағы» Беранже ролін Лоренс Оливье ойнады. 1966 жылы Ионесконың «Шөл мен аштық» пьеса-ертегісін «Комеди Франсез» театры қойды. «Абсурдтықтардың» шығармалары қазіргі күнге дейін «француз әдебиетінің классиктері» деген сериямен шығып тұрады. «Абсурдизм» ортодоксальдық буржуазиялық өнердің бір бөлігі болып танылып, 1960 жылдардың соңында тәмәмдалды. Он жыл бұрын 1959 жылы «абсурд театрын» бастаушылардың бірі Артур Адамов: «Мен енді шағын авангардқа сенбеймін» деген болатын Адамов француз театрының демократиялық авангардының көрнекті қайраткеріне айналды.

**«Демократиялық авангард»** – француз театр өнеріндегі бағыт. Ол жаңа Франция үшін болған күреспен тығыз байланысты. **Артур Адамов (1908-1970)** осы бағыттың танымал өкілі. Адамовтың ертеректегі пьесаларында драматургтің абыржуы мен рухани дағдарыстары айқын бейнеленген. Оның «Барлығы барлығына қарсы» пьесасында үрей тұншықтырған атмосфера мен жаппай жауласу кезеңінде деформацияланған ауру қиялдардан қорқынышты бейнелер туатыны көрсетілген. Бұл «абсурд театрының» пьесасы. Бірақ сол кездің өзінде-ақ Адамов өзге «абсурдтықтардан» «шынайылығымен» және «поэтикалығымен» ерекшеленді. «Әлем мен адамдардың тағдырына адамгершілікпен алаңдаушылық», «қоғамдық ар» оны 50-ші жылдардың ортасында демократиялық лагерге алып келді.

А.Адамов 1957 жылы «Паоло Паоли» атты тарихи хроникалы пьесасын жазды. Онда терең психологиялық өткір мінездер жасалған. Пьесада кәсіпқой капиталистер мен дін басыларына деген әлеуметтік сатира айқын көрінді. Автор асқан жанашырлықпен ондағы жұмысшы адамның драмалық халін бейнелейді. Адамов өз шығармашылығының бастапқы кезеңінде Стринберг драматургиясының ықпалында болса, ал 1950 жылдардың соңына қарай Брехттің эпикалық театрына қызығушылық білдіреді. Брехттің әсерімен Адамов өзінің үздік пьесаларының бірі-«Көктем-71» (1960) жазды. Бұл шығарма Париж Коммунасының ерлік күндері туралы құжатты материалдарға құрылған саяси өткір әрі поэтикалық әуезді пьеса. Драматург «Лақтырылғандардың саясаты» (1962), «Ұстамды қожайын» (1967), «Кіруге рұқсат жоқ» (1969) пьесаларында демократия мен социализм идеяларына берік қалпында қалды. «Юманите» газеті Адамов емірінің соңына дейін «Францияның коммунистік партиясының жақын досы болып қалды» деп жазды.

Төңкерістік идеялар мен «төңкерістік эстетиканы» насихаттау **Арман Гатти (1924 ж.туғ.)** үшін де басты мәселелердің бірі болып табылды. Оның пьесалары Франциядағы жергілікті француз провинцияларының театр орталықтары мен халықтық театрларда жиі қойылған. Драматург өз шығармаларында саяси-әлеуметтік және таптық күрестердің өткір мәселелерін қозғаған Соғыс пен бейбітшілікті шартты театр тәсілдерімен бейнелеген.

Оның ең үздік пьесаларының бірі болып табылатын «Екі электрлік орындықтардың алдындағы жалпыхалықтық ән» (1962) туындысында Сакко мен Ванцеттидің күрестері мен мерт болулары туралы әңгімелейді. Гатти бұл қаһармандарды сахнаға шығармай-ақ, жер шарының әр жеріндегі әлеуметтік таптардың драма оқиғасына деген реакциясын көрсеткен. Бұл пьеса ТНР (Ұлттық халық театры) театрында қойылды.



Гатти Испаниядағы фашистік диктатураға қарсы күрес тақырыбын «Генерал Франкоға деген құмарлық» (1965) пьесасында көтерсе, Вьетнамдағы соғыс тақырыбын «V, Вьетнам тәріздес» (1967) пьесасында, ал атомдық бомбалаудың Нагасакиге тигізген зардаптары туралы «Құтан» пьесасында жазған.

Гатти 1968 жылдан бастап пролетариаттар мен студенттік ортада болып өткен процесстерді талдаған қысқа пьесалар жазуды бастайды. Мұндағы оның негізгі мақсаты жастардың идеялық көзқарастарының қалыптасуына көмектесу болды. Мұндай пьесаларының дені автордың жетекшілігімен студенттердің әуесқойлық үйірмелерінде қойылып отырды.

Бүгінгі заманғы француз драматургиясына деген жұртшылықтың шынайы қызығушылығы соңғы жылдары арта түсті. 1968 жылдан бастап «Сейль» және «Сток» деген ірі басылымдардан француз авторларының жаңа пьесалары «Театр» және «Ашық театр» сериясымен жарияланып тұрады. Онда Эме Сезэрдің «Христофор корольдің қайғысы» (1967), «Конгодағы маусым» (1967), «Дауыл» (1969) атты шығармалары басылып, оқырмандардың көңілінен шықты. Серж Резванидің «Ле Ремора», «Алтын шұғаның лагері» (1980), «Капитан Шелл капитан Эссо» (1982) атты комедия - памфлеттері жарық көрді.

Осы басылымнан Филипп Андриен, Пьер Але, Лилиан Атлан, Люк де Густин, Эли Прессман, Серж Беар, Жанин Вормс және де тағы да басқа драматургтердің шығармалары басылып шықты. Бұл авторлардың шығармаларында ұсақ буржуазия интелленциясының талғамдары мен аумалы-тепелі көңіл-күйлері суреттелді. Жорж Мишельдің «Ойыншықтар (1964), «Жексенбілік бой жазу» (1966), «Агрессия» (1967) т.б. пьесалары мешандыққа қарсы бағытталды, онда сол кездегі француз тоғышарларының рухани жұтаңдықтары, өзіншілдіктері мен немқұрайлылықтары әшкереленді.

**Виктор Айм (1935 ж. туғ.)** 1967 жылы «Суық қару» пьесасымен жұрттың назарын өзіне бірден аударды. Автор поэтикалық символикалы бұл шығармасын Вьетнам соғысына арнады. Соғыстан жартылай ақылынан айырылып қайтқан америкалық солдаттың монологияда америкалық агрессияны айыптау мен соғысқа қарсы шыққан жан айқайы көпшіліктің көкейіндегі оймен тоғысыл жатты. В. Аймның «Шіріген ағаш жемісінің қабығы» (1971), «Скрипкаңызды күйіне келтіріңіз» (1981) шығармаларында драматургтің бүгінгі күннің өзекті мәселелері мен поэтикалық театрға деген адалдығы сақталып қалды.

Гаттиден кейінгі дарынды драматургтердің бірі ретінде **Жан Клод Гранберді** француздың прогрессивті сыншыларының өздері мойындаған. Ол «Аморф д'Оттенбург», «Дрейфус», «Ателье», «Ұрыс» т.б. пьесалардың авторы. Оның саяси-әлеуметтік өткір тақырыпта жазылған «Ертең терезені көшеге қаратыңыз» (1968) деген шығармасында дәулетті Дюплантендер отбасының өмірі әшкереленген. Отбасы мүшелері өз үйлерінің терезесінен қала көшелерінде болып жатқан азаматтық соғысты бақылап қарап отырады. Сырттай қарағанда жоғары мәдениетті көрінетін үй иелері мен олардың көршілері «гуманизм», «өркениет» туралы пікір таластырады, таптық жеккөрушіліктің жанартаудай атылып, қара тобырдың бас төстергеніне күйзеледі. Олар үкімет армиясының солдаттарымен бірігіп алып «заңды тәртіпті» бұзған «қарғыс атқан тақыр кедейлерге» оқ атады. Метафорлармен, гротескілі бейнелермен күрделі жазылған Ж.К.Гранбердің бұл пьесасында капитализмдегі таптық қарама-қайшылықтар, қаналушылар мен қанаушылар арасындағы қақтығыстар өткір көрсетілген.

Жаңа француз драматургиясынан жас авторлар да біртіндеп орын ала бастады. Олар кафе-театрлардың кішкентай сахналарында эксперименттер жасаудан



бастаған. Осындай драматургтердің бірі – **Бернар Мари Кольтес (1948 ж. туғ.)** өзінің алғашқы «Орман алдындағы түн» атты пьесасын 1977 жылы Авињонскі фестивалінде көрсетті. Ал 1983 жылы Париждің шет аймағындағы Нантер деген жердегі «**Дез Амандье театры**» оның «Негр мен иттің күресі» атты пьесасын сахнаға шығарды. Драмада буржуазиялық қоғамдағы адамгершіліктің дағдарысқа ұшырап, адамдардың жалғыздықтан жапа шегуі суреттелген. Б.М.Кольтестің және де оның замандастары Пьер Лавиль, Даниэль Бенжард т.б. авторлардың пьесаларында 1960-70 жылдардың соңындағы саяси-әлеуметтік мәселелер кеңінен қозғалды.

Францияның соңғы он жылдығындағы драматургтер көбіне саяси күштердің жаңаруын қалап, сол кездің өткір мәселелерін өздерінің пьесалары арқылы көрсетпекші болды. Алайда Францияның жаңа драматургиясы өз кезеңінің ерекше оқиғаларын толығымен көрсетуге үлгірмей жатты.

## Сахналық өнер

Бүгінгі Француз театрынан үш негізгі идеялық-көркемдік тенденцияны көруге болады. Бір жағынан алып қарағанда демократиялық көңіл күйдегі сахна суретшілері әлеуметтік және саяси мәселелермен халыққа жақын тұрды. Екіншілері «абсурд» драматургиясымен тығыз байланысқан театрдағы көркемдік форманың бірі модернизмді дамытуға күш салды. Үшіншіден өткен ғасырда Р.Роллан «алаңдағы жәрмеңке» деп жақтырмай кеткен «бульварлы» театрлардың құрып бара жатқаны анық байқалды.

Француз астанасындағы коммерциялық «бульварлы» театрлар орта буржуазияның мешандық талғамына өз спектакльдерін бейімдей қойды. Осындай көрермендердің талаптарына қанағаттандыру үшін «бульварлы» театрлар кабарь мен өзге де көңіл көтеретін ойын-сауықтар көрсетті. Коммерциялық театрлардың сахнасында Андре Руссен мен Роже Фердинандтың адюльтерлі комедиялары жүрді. Олармен алмастырылып әр тілдерден аударылған қанды мелодрамалар мен полицейлік атыс-шабыстар көрсетілді. Марсель Эменің дерекі эксцентрикалық фарстары Франсуаз Саганың сәнді-арсыз ақсүйектік пьесаларымен қатар тұрды. Бұл жерге кешкілік тұрғылықты - рантьелер Жорж Фейдоның «Құлақтағы бүрге» фарсын атақты актерлер Жан Клод Бриали мен Мишель Прельдің қатысуымен тамашалады.

Егер «бульварлы» театрлар буржуазия мәдениетінің адамгершілік және көркемдік жұтандығын көрсетсе, ал аса бай көркем дәстүрлер мен француз ұлттық сахнасындағы гуманистік идеяларды әртүрлі шығармашылық тәсілдермен, түрлі қарама-қайшы шығармашылық тәжірибелермен «Комеди Франсез» театры, Жан Луи Барро мен Андре Барсактың ұжымдары көрсетті.

1980 жылы «Комеди Франсез» театрына 300 жыл толды. Өзінің тамырын ХҮІІ-ХҮІІІ ғасырлардан бастаған Франциядағы алғашқы драма сахнасының өнері көнерген емес.

«Комеди Франсез» өнерде Мольер мен Расин дәстүрін тікелей жалғастырып, ғасырдан ғасырға француз сахналық стилін нығайтып, терең психологиялық шындық пен ойынның жарқын поэзиясын біріктірді. Мұнда атақты «декламация мектебі» қалыптасып, сөйлеу мен пластикалық шеберліктің теңдессіз үлгісі жасалды. Бүгінде «Комеди Франсез» актерлеріне тең келетіндер жоқ. Бір кезде Карло Гольдонидің осы театрдың актерлеріне қарап айтқан мына сөздерін: «әрбір қадам, әрбір қимыл

көзқарас, үнсіз сахна барлығы да бақайшығына дейін шағылып ойластырылған, бірақ өнер табиғилықтың астарында жатқандықтан да үйренгені көрсетпейді» дегенін қайталап айтуға тура келеді. Театрдың барлық спектакльдерінен дәстүрді бүгінгіше сезу байқала бермейді, сондықтан да «Комеди Франсезге» «академизмді» және «мұражайлы» деген кінәлар жиі тағылады. Соған қарамастан үздік актёрлік жұмыстарда мұндай талпыныстардың өзі жарқын жетістіктерге апарып отырады.

1970 жылдардан бастап «Комеди Франсез» театрында маңызды өзгерістер болды. Театрдың бұрынғы басшысы **Пьер Дюкс 1970-1979** жылдары театр репертуарының реформасын жасауға, Париждегі демократиялық театрлармен байланыс орнатуға және көрермендерді театрға көбірек тарту үшін қыруар жұмыстар жүргізді. Осы мақсаттарын жүзеге асыруға француздардың белгілі драматургтері Роллан Дюбийярдың, Франсуа Биедудің, Ромэн Вейнгартеннің, Ги Фуассидің пьесаларын сахнаға қойды.

Дюкстің ісін 1979-1982 жылдары театр жетекшісі болған Жак Тож және 1983 жылдан «Комеди Франсез» театрының бас администраторы болып келген Жан Пьер Венсан жалғастырды.

**Андре Барсак пен Жан Луи Барро** «Картельдің» атақты мектебінен шыққан. Олардың екеуі де Шарль Дюлленнің шәкірттері, бірақ оның сабақтарын әркім өзінше қабылдады.

**Андре Барсак (1909-1973)** режиссер - психолог, оның спектакльдеріне тұрмыстың тепе-теңдігі мен шарттылық, идеялық мотивтер мен жеке орындаушылық шеберлік, талғам кеңдігі мен қойылымдық принциптер тән. Неміс фашистері басып алған қиын уақытта Дюлленнің қолынан қабылдап алған «**Ателье**» театрының даңқын орыс классикасы мен Жан Ануй туындылары шығарды.

«Ательеде» Гогольдің, Островскийдің, Тургеневтің, Чеховтың пьесалары жүрді. Достоевскийдің «**Нақұрыс**» (1966) романының инсценировкасы бойынша қойылған спектакльдегі Настасья Филипповнаны көрнекті трагедиялық актриса Катрин Селлер ойнады. Оның бұл ролі зор жетістікке ие болды, театр сыншылары спектакльді соғыстан кейінгі француз сахнасындағы үздік трагедиялық қойылым ретінде бағалады. 1965 жылы Мәскеуге гастрольдік сапармен келген театр Ануйдың бір актілі Антигонасын көрсетті. (Оны Барсак бірінші рет 1943 жылы қойған болатын.) Антигона ролінде ойнаған К.Селлер сахнадан немістер басып алған Францияның трагедиясын көрсете алды.

А.Барсак 1963 жылы Тургеневтің «**Ауылдағы бір ай**» пьесасын қойды. Барсак трактовкасындағы поэтикалық нәзік психологизм мен кейіпкерлерге деген сыни қатынас баурап алады. «Ателье» театрында қойылған классикалық спектакльдердің барлығынан бүгінгі күннің өзекті мәселелері көрініп отырды.

Париждегі көптеген театрлар тәрізді «Ателье» де жеке меншік театр болды. «Бульварлы» театрлармен бақталас болып өмір сүру оңайға түскен жоқ. А.Барсак өз спектакльдеріне «жұлдыздарды» шақырып, үнемі жаңа авторларды жалықпай іздеді. Барсак Ж.Ануйдың, Ф.Марсоның, Ф.Саганның, М.Эменің көп шығармаларына жол ашты. Өкінішке орай бұл авторлардың буржуазиялық талғамға лайықтап жазған пьесалары «Ателье» театрының өнеріне салқынын тигізіп кетіп отырды.

**Жан Ануй Барро (1910 ж. туғ.)** француз сахналық өнерінен ерекше орын алады. Ол 1958-1968 жылдардың аралығында «Одеон» театрын басқарды. «Картель» режиссерлерінің ізденістерін жалғастыра отырып, өзі де үздіксіз эксперименттер жасады.

Барро 20-30 жылдары эксперименттік өнерге еліктеді және де «Комеди Франсез» мектебінен де өтті. 1940 жылы осы театрдың сахнасында Гамлеттің

романтикалық бейнесін сомдады. Ол отандық және шетелдік классиканы және бүгінгі психологиялық драманы жақсы сезінеді. Ол трагедияны да, комедияны да, оперетта мен пантомим де қойды. Барро пантомим жанрының шебері ретінде кеңінен танымал. Бұл оның талғамында эклектизмнің бар екендігіне куә бола алады, бірақ ол үнемі синтетикалық өнерге ұмтылды. Режиссер өнер түрлеріндегі айқындылық элементтерін сақтай отырып үйлесімді біріктіруге мән берді. Актердің спектакльдегі көрнекті орнын жоғалтпай, оның жан-жақты дамуына мүмкіндік туғызды.

Барроның өзі асқан шебер актер болды. Ол Мольердің «Скапеннің айласы» (1949) (реж.Л.Жуве) комедиясында Скапеннің ролін ойнағанда оны жәй қызметші емес, өзіншілдігі жоқ жастарға көмектесуге әзір тұратын әрі сараңдық пен топастыққа күле қарайтын адам етіп бейнеледі. Әзілкеш, қу, түрлі әрекетке бара білетін Скапен Барроның театрлық сенімінің символына айналды. Бұл оның шығармашылық ізденісінің бір қырын ғана көрсетеді. Барро-режиссер күрделі де, жан қинайтын талдауларға батыл барған суреткер. Ол Поль Клодельдің пьесалары мен Кафка романдарын инсценировкалағанда түрлі қиындықтарға тап бола отырып, өзінің ой-тұжырымдарын жүзеге асыра алды.

Ал Салакрудудың «Кек түні» (1946) пьесасын қойғанда фашизмге қарсы шыққан француз патриоты Кордо ролін өзі ойнады. Спектакльде қаһармандық пен азаматтық үн басым болды.

Барро «абсурдтықтардың» пьесаларын сахналағанда сол шығармаларға тән өзіндік бояу қарастырды. Қателіктер жіберсе де Барро режиссура өнерінің хас шебері, шындықты іздеуші әрі театр ақыны болып қала білді.

Бұл жылдары Барро мен Барсактан басқа «Эвр», «Ла-Брюйер», «Мишель» театрларында Пьер Франка, Жорж Витали, Жан Мейер сияқты дарынды режиссерлер түрлі ізденістерге барды. Бірақ театр өнерін жаңарту үшін прогрессивтік идеяларға толы, өзгеше көркемдік тілі бар эстетикалық ізденістердің негізі бола алатын театр қажет болды. Мұны толығымен жүзеге асырған «Ұлттық Халықтық театр» (ТНР) болды. Театрды 1951-1963 жылдар аралығында Жан Вилар (1912-1971) басқарды.

Театр өнерін демократиялау қозғалысы тарихи жағдайларға байланысты болды: көпшіліктің санасы оянды. Қарсы тұруда интеллигенция мен халық жақындасты. Соғыстан кейін еңбекшілер әлеуметтік күрестер жүргізді. Осындай жағдайда француз сахнасының суреткерлері халықтық театр туралы армандарын жүзеге асыруға кірісті, сол арқылы ұлттық сахна өнерін жаңарту мәселесін шешуді көздеді.

Ж.Вилар «бульварлы» театрлар мен «абстрактілі авангардқа» қарсы шықты. Режиссер өзінің мақсаттарына жету үшін театр өнерінің барлық саласына реформалар жүргізді. Ол үшін ұмытыла бастаған ұлттық және шетелдік классикаларды француз сахнасына шығарды. Өткен дәуірдегі драматургиялардан ол өз уақытының шешімін таппай жүрген сауалдарының жауабын тапты. Вилар Шайо сарайының өте үлкен сахнасынан (ТНР жұмыс істеген Шайо сарайына 2700 көрермен сыйып кеткен көзге атойламайтын қарапайым әрі айбынды сахналық стилімен, эстетикасы жетілген әрі көпшілікке түсінікті, халық аудиториясының қабылдауына жүйелі сәйкестенген қойылымдар шығарды. Бұл стильдің басталуына Авиньонскі фестивалі ұйытқы болды. Сыншылардың сөзімен айтқанда театр поэзиясы, «ақыл мен жүректің мейрамы» қайта оралды.

Ежелгі қала Провансте «Француз драма өнерінің алғашқы фестивалін» ұйымдастыру 1947 жылдың жазында Ж.Виларға тапсырылады. Француз театрының тарихына «Авиньон» деген даңқты атпен енген аталмыш фестиваль қазіргі күнге дейін әр жазда өткізіліп келеді.

Жылдар өткен сайын Вилардың жетекшілігімен онда үздік француз актерлері жұмыс істеді. Олар: Жерар Филип, Даниэль Сорано, Мария Казарес, Кристиан Минаццоли және т.б. біртіндеп «Ұлттық Халықтық театрдың» негізгі труппасын құрады. Бұлардан басқа TNP-ға үздік декораторлар, жарық пен костюм шеберлері келді. TNP қабырғасында театр ұжымының жаңа типі қалыптасты. Олардың суреткерлік талғамдарымен қоса, қоғамдық көзқарастары да бір жерден шықты. Халықтық аудиторияны жақсы көретін жаңа суреткерлер қалыптасты. Солардың бірі **Жерар Филип (1922-1959)** Қоғам қайраткері, Франциядағы актерлер одағының алғашқы президенті.

Ж.Вилар «көрермендер өз ролін ойнайтын» жанды театр жасады. Ол көрермендермен байланыс түзетін – абонемент қалыптастырды. Абонементтер заводтар мен фабрикаларға, халықтық аудиторияларға таратылды. Халықтық театрды тек еңбекшілердің көмегімен құруға болатынын ұққан Вилар TNP жанынан ұлттық көрермендер ассоцияларын ұйымдастырды. Вилар зал мен фойедегі атмосфераны демократияландырды, көрермендерге қызмет көрсетудің жүйесіне өзгеріс кіргізді. TNP-де спектакль басталардан екі сағат бұрын кафелер ашылды, спектакльдерге көрермендер қоғамдық көліктермен келе алатындай уақытқа есептеліп басталды. TNP ай сайын газеттер, кітаптар мен пьесалар шығарып тұрды. Шайо сарайында музыкалық концерттер, әдеби оқулар, кескіндеме және мүсін көрмелері, лекциялар мен дискуссиялар өткізіліп, кинофильмдер көрсетілді. «Ұлттық Халықтық театрдың» көп қырлы қызметінің ішінен басты орынды сахналық шығармашылық алды. TNP өнері бүгінгі өмірдің өзекті мәселелелеріне үн қатты.

Вилар мен оның актерлері XYIII ғасырдағы француз ағартушыларының рухында жұмыстар жүргізді. П.Корнельдің «Сид» (1951), Г.Клейстің «Гамбургтік ханшайым» (1952) пьесаларында олар қоғам алдында өз міндеттерін терең сезінетін жеке тұлғаларды дәріптеді. Атап айтқанда, Ж.Б.Мольердің «Дон Жуаны» (1953), В.Шекспирдің «Макбет» (1954) буржуазиялық индивидуализмді әшкереледі.

TNP бірқатар спектакльдерінде қоғам алдындағы жауапкершіліктің маңызды екендігін көтерді. Гюгоның «Мария Тюдор» (1955), Мюссениң «Лорензаччо» (1958) шығармаларымен ұлттық тарихи тақырыптарды қозғап маңызды жеңістерді иеленді. Бұл қойылымдардағы үздік актерлік жұмыстар патшайым Марияны ойнаған Мария Казарес пен Лорензаччо Жерар Филиптің шеберліктері театр өнеріндегі үлкен оқиғаға айналды. 1950 жылдардың соңы мен 1960 жылдардың бас кезінде елдегі жағдайдың шиеленісіп тұрғанына қарамастан TNP халықпен жақын болуды назардан тыс қалдырмады. 1960-1961 жылдардағы маусымда Ж.Вилар Софоклдың «Антигонасын», Брехттің «Артур Уидің мансабын», О.Кейсидің «Алқызыл раушан, мен үшінін», Кальдеронның «Саламейлік алькальд», Аристофанның «Бейбітшілік» пьесаларын сахнаға шығарып, Франциядағы демократиялық күштердің фашистік қауіпке қарсылығын бейнелеп берді.

Сонымен «Ұлттық Халықтық театр» халықты толғандырған мәселелерді дер кезінде сахнадан қозғап, олардың талап - тілектеріне лайық қойылымдар көрсетті.

Ж.Вилардың керемдік және ұйымдастырушылық тәжірибесі Франциядағы провинциялық театрларға зор ықпалын тигізді. 1940 жылдардың соңына дейін Парижден тыс жатқан театрлардың халі өте мүшкіл болды. Театр өнерін орталықтандыру туралы Роллан, Жемье, Копо, «Картель» режиссерлері армандаған болатын. Олар елдегі театр өнерін жандандыру үшін бірнеше жобалар ұсынған еді. Алайда бұл құбылыс Авиньон фестивалінен кейін ғана іске асты. Осы фестивальден соң француз провинцияларында ірі театрлық қозғалыстар басталды. Страсбург пен Гаврде, Тулиз бен Сент-Этьенде, Реймсте, Буржде, Кольмарде, Гренобл мен





жұрттың саны күрт азайып кетті, оның үстіне Вильсон Вилар жасап кеткен ұлттық абонемент жүйесінен бас тартқан болатын. Мұны пайдаланған өкімет 1971 жылдың соңында «Ұлттық Халықтық театрды» таратып жіберді.

Мамыр айында болған процестен кейін сахна өнерінің дамуы қиынға түсті. Уақыттың өзі де демократиялық сахналарға үлкен қасіреттер алып келді. 1970 жылдың 15 наурызында А.Адамов қайтыс болса, 1971 жылдың 28 мамырында Жан Вилар дүниеден озды, ал 1973 жылдың 3 ақпанында А.Барсак көз жұмды. Соған қарамастан Франциядағы театрларды демократизациялау қозғалысы жалғаса берді.

«Одеон» театрынан қуыпған Барро өз актерлерімен «Элизе Монмартр» спорт залында «Рабле» (1968) деген спектакль қойды. Аталмыш спектакль Барроның артистік өмірбаянына алтын әріппен жазылған. Алаңдық, демократиялық стильмен қойылған бұл спектакльде Барро талантының барлық қыры жарқырап көрінді. Оның пластиканы нәзік сезінуі, музыкалылығы, гротескіге бейімділігі, сахналық гиперболаны дәл бере алатын икемділігі көрермендерді баурап алды. Бұдан кейін Барро д'Орсэ вокзалының бос жатқан мекемесіне орналасады. Осы жерден үлкен және кіші театр залдарын ашады. Бұл «д'Орсэ театрының» кең аудиториямен қарым-қатынас түзуге және әртүрлі сахналық эксперименттер жасауға мүмкіндіктер туғызды. Мұнда Барро сахнаға Вольтердің «Задиг» (1978) спектаклі үлкен жетістікпен жүрді. Сонымен қатар кіші залда Дени Дидро шығармаларынан жасалған әдеби монтаж көрсетілді. Осыған ұқсас басқа спектакльдер де Барро француз мәдениетінің жоғары рухын қорғап, адамның шығармашылық күшіне сенім білдірді.

Ақыр соңында д'Орсэ вокзалындағы мекемені де Барродан тартып алады. Барро мен оны қолдаушылар Елисейскі алаңына қоныстанады және Париждегі театр афишаларында «Театр Рон Пуэн» деген ат пайда болды. Мұнда Барро театр өнерінің жоғары мәртебесі үшін өз күресін жалғастыра берді.

ТНР бабылғаннан кейін оның орнына демократиялық өнерді қорғап Париждегі қалалық муниципальды театры «Театр де ля Вилль» шықты. 1968-1986 жылдардың аралығында ол театрға Жан Меркюр (1909 ж.туғ.) жетекшілік етті. Вилардың көрермендермен жұмыс жасау тәсілдері мен ұйымдастырушылық идеяларын мұра етіп алған Ж.Меркюр демократиялық аудиторияға классика мен қазіргі заман драматургиясын біріктірген әртүрлі репертуар ұсынды.

Францияның демократиялық театрының жұмысын жаңа қолтаңбасымен Робер Оссейн алға жылжытты. Белгілі кинорежиссер Р.Оссейн 1971 жылы «Реймстің Халықтық театрын» басқару үшін кинодағы карьерасын тастап театрға келді. Оссейн жұмыстары топтық ойын -сауықтығымен ерекшеленді. Оның қойылымдарынан бүгінгі кинематограф пен телевизияның әсері, спорттық жарыстар мен мерекелер сезілді. Спектакльдер көрермендердің қиялын өзінің алып масштабтығымен, әсерлі ойын-сауығымен кепшілік сахналардың динамикалығымен, айбынды музыкалық сүйемелдеуімен, дыбыстық және жарық эффектілерінің шебер ойлап табылғандығымен баурап алды. Фольклорлық-ертегі дәстүрлеріне жақындай отырып көрермендердің шынайы, қарапайым эмоциясын тудыруға тырысқан Оссейн қойылымдары қарапайымдылығымен және мазмұнының түсініктілігімен оқшауланды.

Француз провинцияларындағы театрларды децентрализациялағаннан кейін көптеген өзгерістер болды. Солардың ішінде «Марсельдің жаңа ұлттық театрының» идеялық-көркемдік ізденістері айрықша болды.

Марсель Марешаль (1938 ж.т.) 1960 жылдардың басында Лианда «Компани дю Котурн» театрын құрды. Вилар мен Планшон тәжірибелеріне сүйене отырып

өз театрын ұлттық мәдениеттің үйіне айналдырып, демократиялық көрермендерді өзіне тартуды көздейді.

М.Марешаль Фальстаф пен Тамиран, Скапен мен Лир, Сганарель мен Гамлет бейнелерін жарқырата сомдаған майталман актер. Ол режиссер ретінде ұлттық театрдың өзіндік концепциясын дамытты. Бүгінгі театр өнерінің поэзияға сенім көрсетпей ақсап жатқанын жақсы білетін Марешаль сахналық формаларды үнемі жаңартып, ұлттық сахнаға поэтикалық саз беріп көрермендердің назарын өзіне аударды.

1975 жылы М.Марешаль жетекшілік етіп отырған театр Франциядағы халық тығыз орналасқан Марсель қаласына көшіп келеді. «Марсельдің жаңа Ұлттық театры» жаңа ізденістерін жалғастырып, ұлттық театр өнерінің орталығына айналды.

1968 жылдан кейін Францияда жастар театры қарқынды дамыды. Жас энтузиастер «көше театрының» дәстүрлерін тудырып, мамыр оқиғаларын театрдың динамикалық тіліне аударудың түрлі тәсілдерін қарастырды. Жастар театрының ішінде Алэн Скофтың «Театр Бюль», Жером Саваридің «Үлкен магиялық Цирк» театрлары буржуазиялық қоғам мен буржуазиялық өнерге қарсы шықты.

Жастар театрының ізденістері аға буын шеберлердің шығармашылықтарына да ықпалын тигізді. «Олар театрдың ұжымдық әрекеті» мен «саяси театр» жанрларын игеруге тырысты.

Француз театрының жаңа толқын суреткерлерінің арасынан ізденістің айқын қолтаңбасын көрсеткен режиссерлер Патрис Шеро мен Ариана Мнушкина болды.

Патрис Шероның сүйікті тақырыбы қоғамдағы екіжүзділіктерді көрсету. Бұл тақырыптарды шешер кезде шығарманың әлеуметтік және тарихи жағдайын талдаумен бірге, пьесаларға бүгінгі күн тұрғысынан ой жіберді. Шеро өзін Планшонның ізбасарымен деп санайды. Бұған нақты дәлелдер бар. Планшон жас режиссердің қаржыдан қысылғанын көріп Виллербанға «Театр де ля Сите» театрының негізінде ашылған «Ұлттық Халықтық театрға» шақырады. П.Перо Ленцтің «Солдат» (1967), Мольердің «Дон Жуан» (1969) т.б. шығармаларын сахнаға қойды. П.Шеро 1982 жылдан бастап париждік аймақтағы Нантер қаласындағы «Театр дез Амандье» театрына жетекшілік етеді.

«Күн театрының» жұмысын режиссер Ариана Мнушкина алға жылжитты. Ол көрермендер назарын Горькийдің «Мещандар» (1966), Шекспирдің «Дуалы түнгі думан» (1968) спектакльдерімен өзіне қаратты. Дегенмен де бұл театрдың нағыз мейрамы әрі Францияның театр өміріндегі елеулі оқиғаға айналған ұжым мүшелері бірігіп құрастырған «1789» және «1793» спектакльдері болды. (Спектакль Венсендегі керексіз болып қалған оқ жасайтын заводта көрсетілді.) Аталмыш қойылымдар (біріншісінің премьерасы 1971, екіншісі 1973) идеялық және көркемдік құндылығы жағынан ұлы Француз төңкерісіне арналған үздік спектакльдер болып саналады.

Театр ежелгі жәрмеңкелік қойылымдар стилін қайта түлетті. Спектакльдегі ұжымдық қаһарман тарихты жасаушы париждік халқы болды. Көп түрлі композиция бес бірдей ойын алаңында қатар жүреді (әрбір актер бірнеше рольде ойнады). Көрермендер спектакльдегі митингілердің екпініне бағынып, бір көпірден екіншісіне өте жүріп, айналадағы төңкерістік күрестерді, идея мен ұстанымдар үшін болып жатқан арпалыстарды көріп өздерін санкилоттардай (Француз революционерлерін осылай атаған) сезінді. Қойылымның көркемдік тіні тарихи шынайы оқиғаларды көрсетумен бірге, символдық эпизодтар мен сол дәуірдегі әндер мен билерді де қамтыды. Спектакльдің негізгі компоненттерінің бірі болып тарихи деректер кірген. Әрекет еліктіріп әкететіндей ғажап күшке еніп, үлкен масштабта өрстейді. «Күн



театры» спектакльдерінің негізгі мақсаты тарихты халықпен қауыштыру болды. Олар өз мақсаттарын зор абыроймен, үлкен жетістікпен орындап шықты.

Театр «1789» және «1793» спектакльдерімен басталған әлеуметтік күрес тақырыптарын жалғастыра берді. «Алтын ғасыр» (1975) спектаклінде бүгінгі Франциядағы иммигрант-жұмысшылардың өмірі мен еңбектегі жағдайы көрсетілді. Осындай спектакльдермен қоса А.Мнушкина мен оның әріптестері классикамен де жұмыс істеді. 1981-82 жылдардағы театр маусымында «Күн театры» Шекспирлік «II Ричард» пен «Он екінші түн» спектакльдерін қатар шығарды.

«Күн театрының» спектакльдері Франция мен батыс Еуропаның театр өнеріне үлкен үміт әкелді. «Бульварлы театрлардың» қысымы мен консервативті шеңбердің жақтырмағанына қарамастан бұл театрдың шығармашылық жетістіктерге жетіп дүниежүзіне танылуы Франциядағы алдыңғы қатарлы театрлардың болашақта да өмір сүре беретінін көрсетіп берді.

## II тарау АҒЫЛШЫН ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Англияның неміс фашизміне қарсы соғысқа қатысуы ұлттың бірігуіне алып келді. Халықтың жарқын болашаққа деген сенімі артып, жеңіске жеткен күнде ішкі қайшылықтар өз шешімін табатынына күмән келтірілген жоқ. Осы жағынан алғанда Англия батыс Еуропаның басқа елдеріне ұқсас еді.

1945 жылдың маусым айында консервативті партия сайлауда жеңіліс тауып, өкімет басына либористік үкімет келді. Сайлау науқанында либористік партия бейбітшілікті нығайту, КСРО-мен қарым-қатынасты дамыту және әлеуметтік-экономикалық реформалар жүргізу бағдарламаларын алға тартты. Осындай мәселелермен сайлау науқанында жеңіске ие болған үкімет бұл бағдарламалардың ешқайсысын да жүзеге асырмады. 1940-шы жылдардың екінші жартысындағы Англия еңбекшілердің құқықтарын аяққа таптап, социалистік мемлекеттерге қарсы шықты, отаршылықта отырған елдердегі ұлт-азаттық қозғалыстарды жауыздықпен тұншықтырды.

Либористер де, консерваторлар да (соңғысы өкімет басында 1953-1964, 1970-1974, 1979 жылдары болды) Британдық империяның құлауын, мемлекет өнеркәсібінің құлдырауы мен дағдарыстарын тоқтата алмады. Көп ғасырлар бойы Британдық империяның отары болып келген елдер азаттық күрестің нәтижесінде тәуелсіз мемлекет болып қалыптасты: олар: Индия, Бирма, Египет және т.б.

Соғыстан кейін Англия шикізат өндімдерінің көлемі жағынан тек қана АҚШ-қа жете алмады. Бірақ 1960 жылдардың басында үшінші орында, ал 1969 жылы батыс елдерінің арасында төртінші орында тұрды. 1970 жылдары басқа батыс мемлекеттерінің экономикасындай бұл мемлекеттің де экономикасы терең әрі ұзаққа созылған дағдарысқа ұшырады. Англияның «Жалпы нарыққа» (1975) кіруі жағдайды күрделендіріп жіберді. Осындай келеңсіз жағдайлар Ұлыбританияның қоғамдық өміріне, сонымен қатар мәдениеттің дамуына да бірқатар әсерін тигізіп отырды.



## Драматургия

Соғыстан кейін ағылшын елінің шынайы мәселелері көркемдік шешімін бірден тапқан жоқ. Театр өнері соғыстан кейінгі он жылдықта тоқырау кезеңін бастан кешті. Тек 1950 жылдардың екінші жартысынан бастап қана театр қайраткерлері мен драматургтердің жаңа толқыны пайда болды. Әсіресе драматургтердің шығармашылықтары Англияның көркемдік өмірін түбегейлі жаңартты.

1940 жылдардың екінші жартысында ағылшын драматургиясы – соғысқа дейін көтерілген тақырыптарды, өткен өмірдегі мәселелерді қайта жаңғыртты. Көптеген драматургтердің пьесалары жазылу техникасы жағынан асқан шеберлікпен жазылса да, мазмұны тым жұтаң болды. Театр соғыстан кейінгі Англияның шынайы өмірін кең ауқымда көрсете алмады, көбінесе ақсүйектердің қонақ үйлері мен бай үйлердің жатын бөлмелеріндегі әртүрлі өмірді көрсетумен шектеліп қалды.

Соғыстан кейін де ағылшын драматургиясының атасы **Бернард Шоу (1856-1950)** өз шығармашылығын жалғастыра берді. Ол осы кезеңде «Байанттың миллиардтары» (1948), «Шекс Шоуга қарсы» (1949) атты қуыршақ комедиясын, «Алыс болашақ туралы аңыз» (1950), «Ол неге бас тартты?» (1950) пьесаларын жарыққа шығарды. Бірақ Б.Шоудың пьесалары Англияның сол кезеңдегі репертуарын анықтай алмады.

**Шон О' Кейси (1884-1964)** 1940 жылдардың басында өзінің ең үздік – «Ал қызыл раушан мен үшін» (1942) атты пьесасынынан кейін, араға ондаған жылдарды салып театрға арналған – «Кукареку, денди» (1949) деп аталатын сатиралық комедиясын жазды. Осы уақытта Кейси XIX ғасырдың 80 жылдарындағы Ұлыбритания мен Иорданияның тарихын суреттейтін эпикалық полотнаны алты романды жазу үстінде болды. Тек 1950 жылдардың екінші жартысында Шон О' Кейси жаңа екі сатиралық – «Епископтың алауы» (1955), «Неда әкейдің барабандары» (1958) пьесаларын жазды.

Соғыстан кейін «Инспектор келді» (1945) және «Мистер Кетл мен миссис Мунмен өткен жанжалды оқиға» (1955) деген екі бірдей ауқымды пьеса жазғанына қарамастан **Дж. Б. Пристлидің (1894-1984)** театрдағы танымалдылығы төмендеп кетті. Кейінірек Пристли драматургиялық қызметпен айналысуды қойып, проза жазуға көшеді.

Буржуазиялық моральдің майда сұрақтары, ақсүйектер өміріндегі жанжалды оқиғалар драматургтердің көпшілігін қызықтырды. Солардың драматургиялық шығармалары соғыстан кейінгі алғашқы жылдардың театр репертуарын құрады.

«Ағылшын сахнасының королі» атанған (мұндай титулды ағылшын газеттері берген) **Теренс Реттиган (1911 ж. туғ.)** психологиялық мелодрамалардың шебері, буржуазиялық моральді ұстанушы ретінде анда-санда аса сақтықпен әртүрлі әлеуметтік-адамгершілік мәселелерді қозғап отырды. Оның «Уинслоу отбасынан шыққан бала» (1946), «Тақырыпқа нұсқалар» (1958) т.б. пьесалары сол кездегі ағылшын театрларының репертуарынан берік орын алды.

Келесі танымал драматургтің бірі **Нозл Коуард (1899-1973)** 20-30 жылдардағы ең үздік кассалы жазушыға айналды. Оның шығармашылығы да, буржуазиялық мораль мәселесінің төңірегінен шыға алмады. Соғыстан кейін «Біздің уақыттағы бейбітшілік» (1947), «Туз тref» (1950), «Жалаңаштанған скрипкашы» (1956) пьесаларын жазды. Осы топтағы драматургтер қатарына **Эмлин Уильямс пен Джеймс Брайди** де жатқызылады. Әртүрлі жанрда жазылған бұл драматургиялық шығармалардың көркемдік деңгейі мен қоғамдық маңызы өте төмен болды. Мұндай пьесалар қатарына **Т. Реттиганның «Терең көк теңіз» (1952)** атты драмасын

жатқызуға болады. Мұнда «бальзактік» жасқа келгендердің «таза, шынайы махаббатты» іздеуі баяндалған. 1952-1953 театр маусымдарында көрсетілген бұл спектакль Пегги Эшкрофтың керемет ойына қарамастан сол жылдардың шынайы өмірін көрсете алмады. Осы тәріздес пьесалар із-түссіз жоғалып кетті. Ағылшындық театр сыншысы Джон Труин 1945-1950 жылдардың аралығындағы мыңға жуық спектакльдерді көріп: «Театрда өткізілген бірнеше сағаттан басқа, ештеңе де есте қалмады. Тіпті спектакльдердің аттары да тез ұмытылды», – деген болатын.

XX ғасырдағы Англияның белгілі ақыны **Томас Стэрнз Элиот (1888-1965)** өз пьесаларын ақ өлеңмен жазды. Соғыстан кейінгі драмалық шығармалардың ішінен оның пьесалары көркемдік құндылықтарымен ерекшеленгенімен де, ағылшын театрының сол заманғы талаптарын қанағаттандыра алмады. Буржуазиялық қоғамның дағдарыстарын сезінуі мен тарихи оқиғаларға деген үні «Коктейлмен өткізілген кеш» (1949), «Жеке хатшы» (1953), «Қарт мемлекет қызметкері» (1958) пьесаларынан байқалады. Бірақ өмірдегі шынайы тартыстар мен қоғамдағы әлеуметтік қарама-қайшылықтар бұл пьесаларда жоқ. Элиот күнделікті өмір шындығы мен дағдыларды дәп сол қалыпта емес поэтикалық тұрғыда өзгертіп бейнелейді. Драматург әр жолы метафизикалық, діни түсініктемелерді әртүрлі оқиғалар арқылы беріп отырады және де олардың адам өмірінің кезеңдеріндегі салттық, мистикалық ролінің мәңгілігін анықтаған.

Элиоттың поэтикалық таланты ағылшындар мен әлемдік мәдениеттің үздік үлгілерімен қоректенгендіктен де, оның консервативті идеялық ұстанымдарынан күшті болды. Алайда жазушының жоғарғы трагедия жасауға деген талпынысы өз жемісін берген жоқ. Қоғамдық прогресстер мен адамның адамгершілік қасиеттеріне деген сенімсіздік суреткер шығармашылығын төмендетіп жіберді. Оның пьесалары оқырмандар арасында кеңінен танымал болғанымен де, театр сахнасына көп қойылған жоқ. (Тек соғысқа дейінгі «Шіркеудегі адам өлтіру» атты тарихи пьесасы ғана репертуарда ұзақ сақталған.)

Элиот ізбасарларының бірі дарынды **Кристофер Фрайдың (1907 ж. туғ.)** ақ өлеңмен жазылған трагедияларында тарихи әлеуметтік шындыққа метафоралық тұрғыда қайтадан ой жүгірткен. Драматургтің пайымдауынша өмірдің түпкі мағынасы шындықпен сәйкес келмейді және де шындыққа сай келуі мүмкін емес. Оның философиялық, символдық шығармаларында (әсіресе «Тұтқынның үйқысында» 1951) шындық өмір түс көру мен ауру адамның сандырағымен шиелініседі. Элиот секілді Фрай да өз шығармашылығында бүгінгі күнге сай поэтикалық трагедия жазу мәселесін шешпеді. Ол поэтикалық сөз төңірегіне көп мән беріп жасанды көркем эксперименттерге кетіп қалды, бұл драмалық әрекеттің даму динамикасына зиянын тигізді. Сондықтан да, оның көптеген пьесалары оқырмандар арасында ғана танымал болды. Тек қана «Леди алау үшін емес» (1948) пьесасы сахнада үлкен жетістікке ие болды. Фрайдың драматургиясы әрбір адамдағы «құпияны түйсікпен сезіп» мистикалық қажеттікпен беруге тырысты. Осыдан барып ол ағылшын қоғамындағы шынайы мәселелерден алшақ жатты.

Соғыстан кейінгі драматургияның дінгеіп деп **Джеймс Олдридждың (1918 ж. туғ.)** «49-шы штат» пьесасын айтуға болады. Осы шығармада әйгілі жазушы-реалист Ұлыбритания мен АҚШ-тың құбылмалы тұрақсыз «дстығы» туралы ой топғады. Ағылшын әдебиетіндегі сатиралық дәстүрді қолдана отырып, драматург «америкалық ғасырдың» жерді басып алуы туралы мифті жоятындай өткір саяси памфлет тудырды. Автор ағылшын халқының АҚШ-тың 49-шы штатына айналуын қаламайтындығы туралы ойларын көрсете алды.

1955 жылы жазылған қырық жаңа пьесалардың отызға жуығы көңіл көтеретін

комедиялар мен детективтер еді. Осыған қарап 1956 жылы Лондон қаласында жаңа бағдарламаға құрылған «Инглиш Стейдж Кампани» атты театрлық ұжым ашылатынын болжау қиын болатын. Оның репертуар негізін күнделікті өмір мен миллиондаған ағылшындардың әр күндік тәжірибелерін көрсететін жас драматургтердің шығармалары құрап тұрды.

«Инглиш Стейдж Кампани» алғашқы жұмысын 1956 жылдың 2 сәуірінде «Ройял Корт» театрының ғимаратында көрсетті. Мұнда ағылшындық романист Ангус Уилсонның «Тұт ағашы» пьесасы қойылды. Труппаның көркемдік жетекшісі Джордж Девиннің айтуы бойынша олардың негізгі мақсаты сол кездегі замандас драматургтердің еркін жазуына мүмкіндік туғызу, әсіресе ағылшын драматургтеріне ерекше көңіл бөлу. Д.Девин қазіргі өмірге қажет репертуардан құралған салмақты театр құруды көкседі және оның бұл арманы жүзеге асты. 1956 жылдың 9 сәуірінде «Инглиш Стейдж Кампани» Артур Миллердің «Қатаң сынақ» пьесасын көрсетті. Ал сол жылдың 8 мамырында Джон Осборнның «Ашумен қара» пьесасын «Ройял Корт» театры қойды. Пьесаның бас кейіпкері Джимми Портер шағын киоскіде тәттілер сатып күнелтуге мәжбүр. Алғаш рет оның аузымен англияның буржуазиялық мемлекетіне, буржуазияның қоғамдық институттарына, буржуазиялық моральге қарсы ызаға толы қарғыстар айтылды.

Дәл сол күні 1956 жылдың 8 мамырында жаңа театрлық қозғалыс дүниеге келді. Оның басында өз пьесасын жаңа ұжымға почтамен жіберуге тәуекел еткен жиырма жеті жасар актер Джон Осборн мен пьесаны сахнаға қоюға қабылдап алған театрдың көркемдік жетекшісі Д.Девин және «Ашумен қара» спектаклін сахнаға шығарған жас режиссер Тони Ричардсон тұрды.

Буржуазиялық сыншылар жас драматургтің нонконформистік пафосынан сескенді. Бірақ олардың көпшілігі «Файнэншл таймс» газетіндегі «Ашумен қара» пьесасына берілген театр сыншысының пікірімен келісулеріне тура келді. Онда пьесаның дер кезінде өткір шындықты айқын көрсеткені жоғары бағаланған болатын. Джимми Портер соғыстан кейінгі он жылдықтағы ағылшын қоғамының әлеуметтік және адамгершілік мәселелері төңірегінде ой қозғады. Ол сол жылдарда өз отандарының қазіргі және болашақ жағдайына алаңдап жүрген ағылшындардың көкейде жүрген ойларын ортаға салды.

Осборнмен бірге Англияның көркемдік өміріне жас драматургтерден құралған жаңа ұрпақ келді. Олар: Шейла Дилени, Брендэн Биен, Арнольд Уэскер, Джон Арден және т.б. Сыншылар оларды «ызалы жас адамдар» деп атады. Ал «Ашумен қара» пьесасын жаңа театралық ағымның манифесті деп санады. «Бүлікшіл», «төңкеріс», «жарылыс» деген сөздер көптеген театрлық мақалаларда жазыла бастады.

Жастардың драматургиясы сахналық өнердің тілін жаңартып, режиссер мен актерлерден бүгінгі күннің қажеттілігін дәл сезінуді талап етті және де әртүрлі көркемдік бағыттағы стильдерді «поэтикалық натурализмнен» алаңдық сатираға дейін сахнадан көрсете алуды алға қойды. Жаңа драматургияның шынайы насихаттаушы Англияның бүгінгі әлеуметтік өмірін үздіксіз талқылаған жас жазушыларға өз сахнасын ұсынған «Ройял Корт» театры болды.

«Ызалы жас адамдар» драматургиясының сахналық жеңісі Тони Ричардсон, Линдзи Андерсон, актерлер Ванесса Редгрейв, Дороти Тьютин, Ричард Джонсон, Питер О Туд Альберт Финни есімдерімен тығыз байланысты.

Джон Осборнның (1929 ж. туғ.) «Ашумен қара» пьесасы жас автордың жас кейіпкер туралы жазған жаңа туындысы. Бұл екінші дүниежүзілік соғыстан кейін қалыптасқан ұрпақтың тағдыры жөнінде әңгімелейді. Ағылшын сыншылары Джимми Портермен сол сияқтыларды «Лейбористік үкіметтің жақсы тұрмысының жемісі» деп атады.



Мұндағы жақсы тұрмыс деген сөз салыстырмалы түрде айтылған. Лейбористер үкімет басында болған жылдары өз уәделерінің кішкентай бір бөлігін ғана орындады. Алайда Джимми Портер жоғары білімді соғыстан кейін Англияда ашылған «кірпішті» университеттердің бірінен алды. Дәл сол кезде ағылшын қоғамында әртүрлі таптан шыққандардың білім алуына мүмкіндіктер жасалды.

Бір қарағанда қарапайым адамның баласына университеттік білім алу жағдайын тудырған буржуазиялық қоғам демократиялық болып көрінгенімен де, оны бітіргеннен кейін соған сәйкес жұмыс тауып беру мәселесін қарастырмаулары олардың демократиясының қандай екендігін көрсетеді. Джимми Портер жұмыс таба алмағаннан кейін қарызданып жүріп кішкентай дүкен сатып алады. Оның әйелі Элисон қолында билігі бар ортадан шыққан (Элисонның әкесі ірі шенеунік). Джимми үшін бұл неке өзі жек көретін қоғамнан өш алудың бір түрі тәрізdes.

Пьесаның үш көрінісі – Джимми үйіндегі іш пыстыратын үш кеш ұрысып отырып газет оқумен өтеді. Бірақ Д. Осборн пьесасының мағынасы күйеуімен ұрысып ата-анасына кетіп қалған әйел немесе әйелі жоқта оның көзіне шөп салып басқамен қыдыратын күйеу туралы емес. Бұл тұрмыстық кикілжіңнен әлдеқайда жоғары бүгінгі буржуазиялық қоғамның бет пердесін әшкебелейтін туынды. Жаңбыр жауса төбесінен су сорғалайтын, газ плитасы төсек-орынмен бір жерде тұрған мансарды бар ажарсыз бөлмеде халықаралық саясат, бүгінгі қоғам мен өмірдің мән-мағынасы туралы қызу пікірталастар өтеді. Мұның бәрі бүкпесіз ашық түрде сахнадан айтылды. Пьесаның бас кейіпкері Джимми «Біздің заманғы адамдар жоғары идеалдар үшін өз өмірін қимайды. Бұл идеалдар біздің бала кезімізде отызыншы-қырқыншы жылдары күл-талқан болған»-деп ойындағысын ақтара салады. Джимми Портер сол кездегі қоғамдық құрылысқа қарсы шығу қажеттігін түсінумен шектеледі.

Джон Осборнның пьеса – манифесінің қаһармандары көрермендерді ойландыратын көптеген сұрақтарды қозғады. Осборн өзінің келесі жазылған пьесаларында соларға жауап қайтаруға тырысты. Оның «Джордж Диллонға эпитафия» (1958), «Комедиант» (1957), «Пол Сликтің әлемі» (1959) пьесаларында қара бастарының қамын ойлаудан аспайтын тоғышарлар сатиралық еткірлікпен бейнеленді. Драматургтің 70 жылдардың басында жазылған «Достық сыйы» (1972), «Жеккөрушілік сезімі» (1973) пьесаларында бүгінгі болмысқа талдау жасай отырып, адамдардың рухани азуының себептерін іздестіреді.

1950 жылдардың соңы мен 60-шы жылдардың басында ағылшын театрының сахнасынан әлеуметтік төменгі баспалдақтан шыққан кейіпкерлер көрінді. Бұлар жұмысшылар, ұсақ саудагерлер, аспазшылар, қайыршылар, жезөкшелер, қылмыскерлер. Олар күнделікті өмірге көндігіп кеткендер. Егер Джимми әлеуметтік қоғамдық құрылысқа жеккөрушілікпен қараса, одан кейінгі ағылшын драмасының кейіпкерлері өткір сұрақтарды қоя алмады. Бұған Осборннан кейінгі драматургтердің шамалары жете бермеді. Сондықтан да олардың кейіпкерлері әлеуметтік әділетсіздіктерді өздерінің жеке өмірінен көріп, соны жеңуге тырысты.

**Шейла Дилени (1939 ж.туғ.)** «Бал дәмі» (1958) деп аталатын алғашқы пьесасымен өз кейіпкерінің өмірлік кредосын және қарапайым да, айқын идеяларын көрсете алды. Бұл пьеса адамдардың достығы тәзім мен мейірімділік туралы. Сонымен қоса Б.Шоудың «Миссис Уорреннің мамандығы» пьесасындағыдай буржуазиялық қоғамның ішкі өміріне деген қарсылықтың лебі байқалады.

Пьеса «Уоркшоп» театрында қойылды. Бас кейіпкер он жеті жасар Джо мен оның анасы Эллен Жартылай жезөкше Эллен кез-келген еркек үшін қызын тастап жүре беретін ақылсыз әйел Қайыршылықпен күн кешеді. Джо буржуазия үкіметінен ешнәрсе де алған емес. Ол елеусіз, өзімен-өзі өмір сүреді. Джо мақсаты мен ерік -



жігері бар жеке тұлға. Оның қара нәсілді юнгомен болған қысқа романы қуанышсыз тез аяқталады. Қыз одан жүкті болып қалады. Олармен бір бөлмеде тұруға келген гомосексуалист Джеф Джоның өзіне тірек болатынын бірден көреді. Джо да бұл өмірде Джефке арқа сүйеуге болатынын түсінеді. Ш Дилениді адамдар арасындағы достық толғандырған Сондықтан да ез пьесасының коллизиясын Джо мен Джефті жақындастырып тұрған адамдық түсініктерге құрған Балдың дәмі адамдардың бір-біріне қорған бола бөлетін достығында, мейірімділігінде деген ой түйіндеген. Ш Дилени пьесасының жоғары поэзиясы да осында жатыр.

Дилени драматургиясы «поэтикалық театр» заңдылығына құрылған. Оның кейіпкерлері Портөр сияқты буржуазиялық қоғамды қарғап-сілемейді. Олар буржуазиялық қоғам құрған қақпанға қайта - қайта түсіп алданып қалады. Соған қарамастан өмір ағысындағы барлық қиындықтармен бетпе-бет келе отырып адамдық қасиеттерін сақтап қалады.

Осы жылдары өндіре жазған драматургтің бірі ирландық **Брендэн Биэн (1923-1964)**. Оның шығармашылығы ХХ ғасырдағы ирлан драматургиясымен (Йитс, Синг, О Кейси) тығыз байланысты. Сонымен қоса драматургтің пьесалары Осборн, Уэскер, Дилени шығармашылығымен қатар тұрады. Б.Биэн пьесалары Лондондағы «Уоркшоп» театрының төрінен орын алды. Оның «Өлімге кесілген» (1954), «Тұтқын» (1958) және «Түзету колониясынан келген жігіт» (1958) атты өмірбаяндық романы есімін әлемге танымал етті. Өзге жазушылар сияқты Б.Биэн де буржуазиялық қоғамның «жалған идеяларын» сынға алды. Ол адамдардың бұзылу себептерін қоғамдағы қайшылықтар мен адамдарға қарсы бағытталған түрлі жағдайлардан іздейді. Дені дұрыс адам әрине, осындай өмір принциптері мен келіспейді. Ол өзінің осы ойын «Өлімге кесілуші» деп атағанымен де басты кейіпкер көзге көрінбейді. Ол туралы және оның қылмыстары жайында басқа кейіпкерлер анда-санда бір қысқа реплика қайырады. Автор қылмыскерді ақтамайды, бірақ басқа салыстырулар жасай отырып буржуазиялық сотты әшкерелеген. Ет бұзушы өз ағасын өлтіргені үшін өлім жазасына кесілсе, ал джентльмен-жеуші үшін екі адам бірдей өз-өзіне қол жұмсап өлгенімен де, ол жазаға тартылмай, аз мерзімнен соң бұрынғы өміріне оралады. Осындай әділетсіздіктерге көз жұмып қарап отырған буржуазиялық үкіметтің бет-пердесін сыпырады.

Биэн өз кейіпкерлерін идеалды етіп көрсетуден аулақ, бірақ қарапайым адамдардың таптық және діни ырымдардың іргесін сөгіп жер бетінде әділдік орнататын күшіне сеніммен қараған.

Ағылшын драматургиясынан өзіндік орын алған келесі драматург **Арнольд Уэскер (1932 ж.туғ.)**. Ол тілші отбасында дүниеге келіп бірде офицант, бірде аспазшы бірде нан сатушы болып жұмыстар істеген. А.Уэскер 1950-60 жылдардағы Ағылшын драматургтерінің ішіндегі ең демократияшыл драматург саналды. Ол социализм идеяларын насихаттап өз пьесаларында Англия қалалары мен ауылдарындағы жұмысшылардың өмірін көрсетті.

А.Уэскер шығармашылығының ертедегі кезеңінде жазылған «Перловкамен жасалған тауықтың сорпасы» (1959), «Тамырлар» (1959), «Мен Иерусалим туралы айтамын» (1960) деген маңызды драматургиялық трилогиясы Лондондағы жұмысшы отбасының тағдырынан сыр шертеді.

Бұл отбасының 1936-1956 жылдар аралығындағы тарихын зерттеп, социалистік идеялар тарай бастаған кездегі жұмысшылар қозғалысының тағдырын көрсеткен. Отбасының отағасы Гарри Кин коммунистердің қозғалысынан кетіп қалады, ал оның әйелі Сара коммунистік партия қатарында қалып, әлеуметтік әділдік үшін күресін жалғастыра береді.

Трилогиядағы орталық кейіпкердің бірі Канның ұлы Ронни. Ол жас жағынан

Осборнның Джимми Портерімен шамалас. Ронни де өмірдеп өз жолын табуға тырысады. Уэскер ағылшын жұмысшысы қозғалысының күрделі кезеңдерін әртүрлі аспектіде қарастырады. Ол коммунист Сара Кан мен оның ұлы Ранидидің әрекеттерін қоштайды.

Уэскер «Кухня» (1961) атты пьесасында «капиталистік кухня» әлемінде өмір сүре беруге болмайтынын алға тартады. Қоғам қайраткері ретінде Уэскер ағылшын кәсіпорындарындағы солшыл лейбористермен белсенді араласты. Ол жұмысшы аудиторияларында өнер көрсететін көркем ұжымдар құруға тырысты. Уэскердің «Жұмысшы» пьесалары Англияның жаңа драматургиясынан маңызды орын алады.

1950-70 жылдардағы ағылшын драматургиясынан Джон Арденнің (1930 ж. туғ.), Гарольд Пинтердің (1930 ж. туғ.), Эдвард Бондтың (1934 ж. туғ.) пьесалары айрықша орын иеленді.

## Сахналық өнер

Екінші дүниежүзілік соғыс ағылшын театрын тоқырауға алып келді. Ағылшын сахнасының анық репертуары, тұрақты труппасы мен талантты режиссері бар халықтық театр құру арманын жүзеге асыру мүмкін емес еді. Көптеген театрлар орналасқан Лондонның Вест-Энд ауданында коммерциялық театрлар, ойын-сауықтық қойылымдар, мелодрама, детективтердің қатары молайды.

Лондондағы театрлар көп орналасқан Вест-Энд ауданындағы театрларда коммерциялық қызығушылықтар үстемдік құрды, буржуазиялық көрермендердің талабына сай көңіл көтеретін қойылымдар, мелодрамалар, детективтер көрсетілді.

Соғыстан кейінгі алғашқы он жылдықта бүгінгі заманға лайық репертуар болмағандықтан, ағылшын актерлері Шекспирге жүгінді. Британ театрының тарихында Шекспирден көмек іздеу бұрынғы ғасырлардан бері дәстүрге айналып кеткен болатын. Актерлер соғысқа дейін Шекспир шығармаларындағы рольдерімен қалай жарқырап көрінсе, соғыстан кейінгі жылдарда да тура солай болды. (Джон Гильгуд, Лоренс Оливье, Вивьен Ли т.б.) Майталман актерлер өз шеберліктерін әр қырынан көрсетіп, үлкен жетістіктерге қол жеткізді.

Алайда «Олд Вик» және «Шекспирлік Мемориальді театрда» Шекспир пьесаларымен қойылған спектакльдерден сахналық дәстүрлердің қатып қалушылығы айқын байқалды. «Олд Вик» театрында жарық көрген «Макбет» (1954) мықты, әрі ізетті болып қойылды. Ескі театрдың заңдылықтары бойынша ойналған Шекспир трагедиясы мелодрамалық эффектілермен ауыр тұрмыстық драмаға айналып кетті. «Шекспирлік Мемориальді театрдағы» «Гамлеттен» (1950) жансыз академизм есіп тұрды. Сыншы Майкл Редгрейвтің (1908 ж. туғ.) айтуынша актер Гамлетті емес, оған берілген комментарийді ойнап шыққан. Бұл Гамлет «далалық, өте ақылды адам»-содан арыға аспай қалған.

1955 жылы Б.Пристли «Шекспирге қарсы іс» деген атақты мақаласын жариялайды. Ағылшын театрының құлдырау себебін Б.Пристли Бернард Шоу сияқты жаңа драманың дамуына кедергі келтіріп тұрған Шекспирге табыну деп есептеді. Идея парадоксальді болғанымен де, Б.Пристлидің «...егер ұлттық драманы дамытпаса, онда ол өз тіршілігін жалғастыра алмайды» деген жан айқайы орынды еді.

«Шекспирге қарсы іс» «Ройял Корт» сахнасынан Джимми Портердің ашулы

сөздері айтылардан бірнеше айлар бұрын ғана жарыққа шыққан болатын «Ызамен қараның» премьерасы ағылшын драматургиясы мен ағылшын сахналық өнерінің жаңа кезеңінің есебі сияқты әсер қалдырды. Мәселен елде лабораториялық жаңа драмалар қоятын жаңа талантты труппаның тууына ғана емес, «Ройял Корт» сахнасынан басталған жаңарушылықтың бүкіл Англияны қамтуында еді.

Ағылшын театры «жұлдыздар» театры болуын тоқтатып, режиссерлік театрға айнала бастады. 1950 жылдардың екінші жартысы ойлы жас режиссерлердің жаңа толқынын алға шығарды. Ұлттық режиссураның дәстүрлері мен Харли Гренвилла-Баркердің, Гордон Крэгтің, Уильям Поуэлдің театрлық идеялары жаңа өмірді иеленді. Сонымен қоса Питер Бруктың, Питер Холлдың, Джон Литтлвудтың, Клиффорд Уильямстің, Тони Ричардсонның ізденістері таза суреткерлік экспериментермен қатып қалмады. Немқұрайлы эстетизм мен академизмге соғыс жарияланды жас прогрессивті режиссерлер бүгінгі қоғамдық коллизиялар мен соғыстан кейінгі ұрпақтың адамгершілік мәселелері туралы маңызды тақырыптарға ден қойды. Олардың табынушылары Бертольд Брехт болды.

Жас драматургердің ізімен театр сол кездегі Англияның әлеуметтік тұрмысына зерттеулер жүргізіп, қоғамда орын алған олқылықтарды аяусыз әшкереледі. Жаңа драматургияның әсерімен пайда болған театрлық идеялар классиканы интерпретациялауға алып барды. Чеховтың пьесалары бойынша қойылған спектакльдер үлкен роль атқарды. Джими Портердің замандастары Чехов драмасына дәстүрлі британдық көзқараспен қарады. 30-40 жылдардағы элегиялық қажыған әрі солып қалған сұлулықты көрсеткен спектакльдердің орнына трагедиялық, бүлікші, күйзелген әрі ашулы Чехов шықты. Тони Ричардсонның (1928 ж.т.) «Шағала» спектаклі тура осылай қойылды, күйгелек ашу керженен Треппев «ызалылар» драматургиясындағы кейіпкерлерді елестетті.

Театр тарихындағы Шекспирдің жаңа кезеңі басталды. Шекспир пьесалары бойынша салтанатты мадақталған қойылымдардың күні бітті. Жас режиссерлер Шекспирден шындықты бүкпесіз баяндаған қатал суреткер одақтастарын көрді. Сәнді декорациялар мен костюмдер, барқыт пен зерлі маталар болмашы конструкцияларға, темір мен ағаштарға орын берді.

Шекспирдің 400 жылдық мерейтойы болып жатқан өзгерістердің қорытындысын шығарды. Питер Холл (1930 ж. туыл.) «Карольдік Шекспирлік театрдың» (1961 жылдан бастап Шекспирлік Меморальді театр деп аталды.) жетекшісі болды. Ол Дж. Бартонмен бірге Стрэтфордта тарихи драмалар қойды. Шекспир хроникалары режиссерлер тарапынан жаңылыссыз дәлдікпен оқылды. Заттай нақтылықтар да тура көрсетілді. Фельстаф сабанмен жабылған арбада аунап жатты, солдат етігінің табанына қағылған нәл темір қапталған еденді күрсілдетті. Тарихты жылжитатын әлеуметтік қозғаушы күшті аяусыздықпен жалаңаштағаны сондай, Шекспир пьесалары Брехттің «Құжатты драмаларының» ізбасары тәрізді болып көрінді.

Жаңа драма мен жас режиссураның тууы дәстүрлі мектеп актерлерінің өміріне де өз әсерін тигізді. 50 жылдардың соңына қарай **Лоренс Оливьенің** актерлік ойынынан қаһармандық-жеңімпаздық кетіп, оның өнері прозалана түсті. Лоренс Оливье шығармашылығында сатиралық ноталар күшейді.

1963 жылы құрылған «**Ұлттық театрға**» жетекшілік жасаған Оливье жас режиссерлердің эксперименттер жасуына кең жол ашты. Оның ең жақын қызметтесі, театр сыншысы **Кеннет Тайнен (1927-1980)** болды. Ол «ызалылар» драматургиясы идеологтарының бірі еді. Оливьенің әрбір ролі дәстүрлі қойылымдардың қайта қаралған түріне айналды.

1964 жылы Оливье Отеллоны ойнады. Рольдің оқылымы полемикалы әрі саяси біржақты болды. Жалаң аяқтарында браслеттері сылдырлаған жолбарыстай



алғыр неғрдің бойындағы тағы қайсарлық өркениеттіліктің нәзік пердесінің астында жақсы жасырынбады. Ол Дездемонаның көзіне шөп салғанына сену үшін Ягоның қулықтарын қажет еткен жоқ. Қызғаншақтықтың түпсіз тереңіне батып кеткен ол қояншығы ұстағандай сахнада теңселіп, жанын қинаған қасіреттен ләззат алады. Ашуға мінген Отелло христиан мәдениетінің символы болып тұрған мойнындағы кресті жұлып алып айдалаға лақтырып жібереді. Бұл арқылы актер нәсілдік келіспеушілікті айта блді. Оливьенің саяси консерватизмі «Отеллода» айқын көрініс тапты. Жоғарыдағы тақырыптың келесі нұсқасын Оливье «Венециялық көпесте» (1970) көрсете алды.

60-70 жылдардағы ағылшын театрындағы орталық тұлғалардың бірі Пол Скофилд (1922 ж.туғ.) оның өнеріне жаңа идеялар мен ойынның жаңа стилі айқын көрініс тапты. Оның театрдағы жолы режиссер Питер Брук (1925 ж.туғ.) шығармашылығымен тығыз байланысты болды. Жастық шақтары соғысқа тап келген бір заманның төл перзенттері соғыстан кейін театрдағы алғашқы қадамдарын бірге бастап, ортақ тіл табысты. Скофилд пен Брук екеуінің достығы 1946 жылы П.Брук «Мемориальды театрда» Шекспирдің «Махабаттың жеміссіздігі» комедиясын қойғаннан басталған еді. Жас Скофилд испан Дон Армадо ролін ойнады.

Бір жылдан кейін Скофилд Бруктың «Ромео мен Джульетта» спектакліндегі Меркуцио ролімен өз кейіпкерлерінің алып-ұшқан көңілін, поэтикасын, жаралы жанын нанымды көрсете алды.

1955 жылы Скофилд Гамлетті сомдады. Спектакль режиссері тағы да Питер Брук болды. Оның кейіпкерінде ой энергиясы мен қуатты, ашулы ерік өмір сүрді. Ол ары оянған интеллигенттің бейнесін жасады. Гамлет Скофилд «ызалы» ұрпақтың өкілі болып көрінді.

Гамлет Лондонға апарылмай тұрып, әуелі Москвада көрсетілді. Ағылшын Гамлеті орыстың театрлық дәстүрлеріне, сахналық шындықтарына жақын болды. Гамлет бойынан Чеховтық қаталдық пен Чеховтық жан күйзелісі көрінді.

Питер Брук пен Пол Скофилд «Король Лирге» (1962) XX ғасырдың трагедиялық гротескісіне философиялық түсінікпен келді. Режиссер сахнадан «құдайсыздық пен үмітсіздіктің» және еріксіздіктің трагедиялық әлемін суреттеді. Оның механизімінде мағына жоқ, аяусыз, оны өзгертудің мүмкіндігі адамға берілмеген.

Бруктың спектаклі кейіпкерді қоршаған әлем туралы, адамның өмір сүруінің жағдайы туралы, әділетсіз қоғам құрылысындағы адам рухының езіліп-жаншылуы туралы болды. Лир Скофилд трагедиялық шындықты білмегендіктен емес, керісінше оның барлық шындығын өте жақсы білгендіктен тақтан бас тартады. Ол өзін жалықтырған әлемнен кеткісі келеді. Өмір оны әбден қажытқан. Алайда Лир ең соңғы иллюзияның бірін сақтап қалған. Ол бұл әлемнен кетуге болатынына сенеді. Бірақ оның дәуіріндегі қоғам жендеттер мен құрбандардан тұратындықтан да, баратын жері қалмаған.

Спектакль адамның түңілуін емес, рух беріктігін көрсетті. Скофилдтің ойыны ізгілік пен рухани күшке толы болды.

Брук режиссурасындағы поэтикалық метафоризм романтикалық айтылмай қалушылыққа қарсы, оның спектакльдеріндегі лирика болмысқа деген айқын көзқарастардан туындаған. «Дуалы түнгі думан» (1970) спектаклінде афиндік орман қармақтар мен майысқан сым темірлермен бейнеленді. Сахна көз қарықтыратындай аппақ болып жарқырады, ал актерлер цирктік трапецияда ұшып жүрді. Күтпеген жерден қарапайым әрі шынайы поэзия туындайды: акробат Пэк түс пен ертегінің әсерін аса бір жеңілдікпен жасайды.

Бруктың театрлық ізденістері күрделі жолдардан өтті. Режиссер модернистік мәндегі театрлық идеяларға қызығушылық білдірді. 1960 жылдардың ортасында



өзінің ассистенті Чарлз Маровицпен бірге «Қатыгездік театрының» тәсілдерімен айналысты. Режиссер Антонен Артоның кейбір идеяларын Шекспирдің. Ж.Женнің, Дж.Арденнің (1964) кейбір шығармаларының фрагменттерінен құрастырып экспериментальді спектакльдер қойды. «Қатыгездік театрының» теоретиктері мен практиктері сахнада бейнеленген зорлық көрермендерді рухани тазартуға әкелгеніне сенім білдірді. Алайда бұл теорияны шын мәнісінде жүзеге асыратын болса, сахнадан төгілген бутофориялық қан үрейді қоздырып, қатыгездіктен арылтудың орнына, оны үдетіп жіберді. «Қатыгездік театрының» түрлері ағылшын буржуазиялық сахнасында аз уақыт қана өмір сүрді. П.Бруктың көркемдік дамуына 1964 жылғы спектакльдер тек эпизод болып қалды. Дәл осы кезде табалған тәсілдері оның режиссерлік тілін байытып кетті. «Қатыгездік театрының» философиясындағы кейбір рухани қауіптерді П.Брук қабылдамады, себебі ол әрдайым шынайы өнердегі гуманистік идеяларды жүзеге асыруды мақсат етті.

П.Бруктың бағдарламалық спектакльдерінің бірі «US»-тің (1966) мағынасы Вьетнамдағы американдық империалистерінің аюандықтарына қарсылық қана емес, ағылшын халқының мызғып кеткен саяси санасын ояту, жер бетінде болып жатқан әлеуметтік трагедияларға «ызалы көзбен қарап» осының барлығын өз жауапкершілігін сезіну керектігін еске салу болды. Спектакль атының «US»- «UNITED States» («Құрама Штаттар»-бұдан басқа аудармасы- «Біз» деп те аталады.)

Аузында темекісі бар американдық парашютистің үлкен қарақшы тұлқыбы ілініп тұрған сахнада Вьетнам соғысының тарихы ойналды. Спектакльде тұтқынға түскен вьетнамдықтардың қалай азапталғаны, денелерін қан басқан шөркедей домаланған жарымжан адамдардың еңбектеп жүргендері, агрессияға қарсы шыққан американдық солдаттың өзін-өзі өртеп жіберуі аяусыз шындықпен көрсетілді.

Спектакльден кейін көрермендер залдан шығып бара жатқан кезде авансценада үнсіз тұрған актерлердің көзқарастарынан «Вьетнам трагедиясы – біздің трагедия, спектакль-барлығымыз туралы» деген ойды оқуға болатын.

1970 жылы Парижде театрлық зерттеулердің **Халықаралық Орталығы (ТЗХО)** П.Бруктың басшылығымен құрылды. Парижге келген П.Брук әртүрлі мемлекеттердің актерлерінің арасында байқау өткізеді. Байқаудың нәтижесінде ізденістерге құлшынып тұрған кәсіби мамандардан шағын труппа құрды. Ол ТЗХО-ның негізгі мақсаты жер бетіндегі кез-келген адамға түсінікті театрлық формалар табуға тырысу деп түсінді. Брук театрды жаңартудың құралдарын іздестіре отырып ұлттық ойын-сауықтардың түрлері мен Еуропалық және шығыс театрларының ежелгі дәстүрлерін қайта тудырды.

П.Брук театрлық зерттеулердің Халықаралық орталығындағы актерлермен бірге Ирандағы қираған Персополияның орнында **Тед Хьюздің «Оргаст» (1971)** деген ежелгі әдет-ғұрыптар мен мифтерге негізделген шығармасы бойынша спектакль қойды. Бір жылдан кейін өз труппасымен Африканың ауылдарында өнер көрсетті.

Режиссер синтетикалық театрдың жаңа формаларын табуға, актерлер мен көрермендер арасындағы қабырғаны бұзуға бар күшін салды. Театр ол үшін адамзаттың басын біріктіретін өнер түрі болып есептелді. Брук кез-келген жерде ойнай беретін театр туралы армандады.

Брук актердің ішкі энергетикасын босату жолдарын, өз денелеріне аспап сияқты қарауды, қолма-қол суырыпсалуға машықтанудың тәсілдерін үйретуді қарастырды. Режиссер театрлық әсерді сөзсіз берудің түрлеріне эксперименттер жүргізді.

Африкаға сапар барысында Брук актерлерді өзге мәдениет аясында тәрбиеленген көрермендерге әсер етудің жаңа түрлерін іздестірді. Алдын ала дайындалған сюжеттер суырыпсалмалық тасқынының астында қалды, ойынға көрермендер

арапасып ежелгі ғұрыптық әрекеттердің тәсілдерін кіргізді. Брук пен оның актерлері театрлық өнердің жанды тамырларымен бетпе-бет келді.

Африка сапары П.Бруктың лабораториялық театр шеңберінен шығып, «поэтикалық және саяси, әдеби және халықтық театрлардың барлығының нышандарының басын біріктірген жалпыға арналған» спектакльдер тудырды. Мұндай спектакльдердің қатарына ескі театр «**Буфф дж Нордың**» мекемесінде қойылған Шекспирдің «Афиндік Тимон» (1974), «Өлшемнен өлшемеге дейін» (1978) қойылымдары жатады. 1985 жылы П.Брук ежелгі үнді эпосы «Махабхаратаның» сахналық нұсқасын жасап адамзаттың тағдыры туралы мифтік-поэтикалық спектаклін қойды.

Театр мүмкіндіктерін кеңейту бағытындағы эксперименттермен шұғылдана жүріп Брук дәстүрлі сахналық түрлерден, реалистік және психологиялық өнер принциптерінен безінген жоқ. Керісінше 80 жылдары оның режиссурасынан бұлар айрықша орын алды. 1981 жылы Париждегі зерттеу орталығында Чеховтың «Шиелі бауын» қойды. Спектакль нәзік психологизмге, чеховтық шындыққа толы болды.

Бизенің «Кармен» (1982) операсының қойылымында Брук дәстүрлі опералық спектакльдің сұлулығын талқандады. Ол Мериме новелласының трагедиялық мағынасы мен Бизе музыкасын психологиялық дәлдікпен бүгінгі театрдың жігерлі де, жұтаң тілімен қателесіні ашты. Брук «Кармен» трагедиясында Станиславскийдің театрлық идеялары болғанын айтқан.

Ағылшын театр өнерінің озық болған демократиялық қозғалыстар мен еңбекшілердің әлеуметтік және саяси құқықтарын қорғауға белсене қатысты Театр аудиториясының әлеуметтік құрамы демократияны жақтай бастады. Провинцияларда «Бирмингемскі театр» сияқты ескі репертуарлы театрлармен қоса, жұмысшылар, шахтерлер, балықшылар алдында ойын көрсететін жылжымалы театрлар пайда болды. 60-шы жылдардың ортасында Лондондағы «Уоркшоп» театрының жұмысы гүлденді. Бұл театрды 1945 жылы драматург Юэн Макколло (1915 ж. туғ.) мен режиссер Джон Литтлвуд (1916 ж. туғ.) құрған болатын.

1960 жылдардың аяғында Еуропаны тұтастай қамтыған жастар қозғалысының көтерілуі Англияда көптеген шағын, жартылай әуесқойлық труппалардың пайда болуына алып келді. Оларды «Фриндж» («көмкерілу») деп атады. «Фриндж» актерлері өз қойылымдарын гараждарда, сарайларда, түскі үзіліс уақытында кафелерде, көшелер мен бақтарда қойды.

«Фриндж» қозғалыстары әрқилы болды. Кейбір труппалар модернистік рухта эксперименттер жасады. Кейбір эротикалық мазмұндағы пьесалар қойып көрушілерді естен тандырды. Буржуазиялық көрермендердер «естен тандыруға» (шок) шын пейілмен ақы төлеуге бейіл көрсетті. Сондықтан да «фриндждің» көптеген театрлары коммерциялық театрлардың жүйесіне кіріп кетті. «Фриндж» театрларының арасынан прогрессивті саяси бағыттағы труппалардың жұмысы маңызды болды. Олардың кейбіреулері лондондық «**Эмблем театрдың**» маңында бірікті. Бұл труппалар Лондондағы заводтар мен жұмысшы аудандарда ойнады. Олардың спектакльдерінің негізгі тақырыбы жұмысшы класс үшін күрес болды. Осындай труппаның бірі «**Агитпроп**». «Фриндж» театрларының танымалдығы арта берді. 1972/73 маусымда Ағылшын театрлары 480 пьеса қойса, оның үш жүзін «фриндж» театрлары ойнады.

1972 жылы «Корльдік Шекспирлік театрдың» жаңа жетекшісі болып **Тревор Нанн** (1940 ж. туғ.) тағайындалды. 1970-80 жылдардағы ағылшын театрының режиссерлері ел өміріндегі қоғамдық және рухани өзгерістерді терең көрсетуге үлкен мән берді.



*III Ричард роліндегі  
Лоренс Оливье*



*П.Шеффердің «Амадеус» пьесасындағы  
Сальери ролінде (сол жақта) Пол Скофилд*



*П.Корнельдің «Сид»  
трагедиясындағы Жан Вилар  
мен Жерар Филипп*



*«Ромео мен Джульетта»  
трагедиясынан көрініс*



*Б.Брехттың «Мамаша Кураж  
және оның балалары» қойылы-  
мынан көрініс*

### III тарау

## XX ҒАСЫР СОҒЫНДАҒЫ

# ӘЛЕМДІК ТЕАТРЛЫҚ ПРОЦЕССТЕР

Әлемдік театрлық процесс әлем театрында өмір сүру үшін күрес дәуірі болып саналатын 1970 жылдары қалыптасқан жағдайларға тәуелді. Қойылымдарды ескі тәсілдермен қою тым қымбатқа түсті. Декорациялар мен костюмдер, репетициялар жасау, актерлік құрамды қамтамасыз ету спектакль билеттерін сатудан түскен пайдадан бірнеше есе қымбат еді. Англиядағы аймақтық театрлардың премьералары сиреп кетті, труппалар азайды, декорациялар тым қарапайым болды. Лондондағы Ұлттық театр **Питер Холл (1973–1988)** жетекшілік етіп тұрған кезеңде өз труппасын үш рет таратып жіберіп, бір маусым бойы өзінің үш сахнасының біреуін жауып тастады. 1980 жылдары Королдік Шекспирлік театр бірнеше айлар қатарынан барлық лондондық сахналардағы жұмыстарын тоқтатты. Бұл екі театрды бір-біріне қосады деген сыбыстар жүрді. Бүкіл Еуропада осындай жағдайлар белең алды: премьералар азайды, репертуарлар мен театрлық маусымдардың мерзімі қысқартылды.

Бұл уақытта дәуірлеу ғасырын басқа театрлық жанр – ірі коммерциялық театрларда қойылған эффектілі мюзиклдер бастан өткізді. «Иисус Христос - супержұлдыз» (1972), «Мысықтар» (1981), «Қарғысқа ұшырағандар» (1985), «Операның елесі» (1986), «Мисс Сайгон» (1989) тәрізді спектакльдер Лондонда жасалды, ал кейін бүкіл дүниежүзінің ірі қалаларында қайталанды. Көңіл көтерудің жеңіл түрі техниканың жаңа жетістіктерін, жарнамалар мен маркетингтерді пайдаланды. Мюзиклдердің ертедегі түрлері мүлде ығыстырылып шығарылды. Бұлар америкадан шықты, олар өздерінің танымалдылығын жұлдыздар мен дағдыға айналған билер мен әндерге негіздеді, премьерадан кейін бұларды әндетіп, жаппай тыңдады.

«Мегамюзикл» осылайша дүниеге келді, оған сахна механикаларын, компьютермен басқарылатын жарық беру, қуатты дыбыс күшейткіш техникалары мен жақсы жаттықтырылған актерлері бар күшейтілген ойын-сауық тән. Мұның бәрі көрермендерді қайран қалдырды. Сахнаның үстінде вертолеттер тұрды, оттың қызыл тілінде тұтас қала жоғалып кетті. Электроника жанрдың шынайы мүмкіндіктерін паш етті, 1980-1990 жылдары ол көбінесе коммерциялық театрларда қойылды.

Нью-Йоркте **Эндрю Ллойдом Уэббер** қойған «Опера елесі» **Маджестик театры** просцениум жақтауының биіктігін отыз екі метрге дейін көбейтуді талап етті. Жаңа болат балкалар, декорация бекіткіштер мен театр шатырына құрылып, сахна кеңейтілді, ал фундамент тереңдетілді. Енді көрермендер 1880 жылдардағы газ лампаларымен жарқыраған Париж операсының залын көре алды, одан кейін әрекет шатырға, кіре беріс баспалдаққа, қабірге және Елестің жер астындағы үңгіріне ауысты. Сахна еденінде тоқсан алты люк (театр сахнасының едендегі есігі) болды, сол арқылы декорация элементтері ауысып тұрды. Сонымен қоса, Елес құпия түрде пайда болып, немесе жоқ болып кетті. Жер асты теңізінде жүзіп жүрген қайық радио арқылы басқарылып отырды. Осы ауыр заттардың барлығын автоматизацияның көмегісіз өте ұқыпты түрде орнынан жылжыту, ал бас айналдыратын ойынның жарықтарын компьютерсіз басқару мүмкін емес. Осыншама күрделі жүйені шебер түрде бір рет құрастырып шыққаннан соң, ол ешқандай да қиындықсыз басқарылды. әр кеш сайын 1600 жуық көрермендер мелодрамалық эффектілерді



ынтыға тамашалады. Бір жағынан алып қарағанда, ойынымен баурап алушылық викториялық дәуірдегі театрға тән, бірақ құлақ пен көз мүлде басқаша қабылдады. Бұл жанр бойды баурап алатындай әсерлі болды.

Мегамузикалдың жетістігі басқа жанрда жұмыс істейтін режиссерлердің назарынан тыс қалмады. Тұрақты труппалар бар күштерін жинап таңқаларлық тәжірибелерді көшірді. Корольдік Шекспир театры Стрэтфорд пен Лондон сахналарына жетілген техниканы жұмылдырды, ондағы жарық бір қарағанда жұмсақ әрі шаңқиған ашық түсті болып қиялдағыдай берілді.

Шетелдік гастрольдерге шыққанда стрэтфордтық қойылымдар үшін үлкен фургондар көзбен қарағанда күшті әсер тудыратын арнайы тапсырыспен дайындалған аппараттарды алып жүрді. Әрбір қалада күрделі компьютерленген жарықтық партитураны қоюға көптеген сағаттар кетті. 1979 жылы Парижде Т.Хензаның «Кориолан» спектаклінде бір мезгілде алаңға әртүрлі сегіз түрлі жарық берілді. Қозғалып тұрған көпірлер мен үш метрлік сахналық блоктарды дәл басқаруға тіпті көп уақыт кетті.

Басқа театрлар да сахнада өтіп жатқан оқиғаның не туралы екендігін түсінбесе де көрермендерді таңқалдыратын сахна тәсілдерін пайдалануға көшті. 1991 жылы Британияда жапондық «Король Лир» көрсетілді. Ол «барлығын қамтитын театрға» тән құлақ тұндыратын соққылар мен мағынасыз жарықтар үлгісін көрсетіп жарқыраған қызыл сахнада жүрді. Бүкіл Еуропада бұдан бұрын да экспрессионистік және әлеуметтік-реализм бағытындағы режиссерлер Шекспир пьесаларындағы мәтін нюанстарына акцент жасамай, оны өзінің әлемді қабылдап тануы бойынша кең масштабта пайдаланды. Жаңа технологияны кеңінен пайдалану барысында мұндай қойылымдардың эффектісі күшейе түсті. **Юрий Любимовтың** «Гамлетінде» (1971) орталық кейіпкер жұлдызды тұлға, белгілі ақын-күрескер және әнші Владимир Высоцкийге берілді, бірақ режиссура әңгімені жылжыта алды, бұл үшін үлкен шымылдық жасалды, оны сахнада әртүрлі бағытқа арнайы механизмдер қозғалтып тұрды. Францияда 1980 жылдары режиссерлер мен сценографтар одағы Мольердің, Маривоның, Расиннің, Шекспирдің алып қойылымдарын тудырды. Олар: – **Роже Планшон мен Эцио Фриджеро, Патрис Шеро мен Ришар Педуцци, Антуан Витез және Янис Коккос.** Осындай қолдаудың нәтижесінде әрбір маусымда классикалық репертуар басым болды, салыстыралы түрде жаңа пьесалар аз қойылды.

Техникалық прогресс шағын труппаларды да қамтыды. Тәуелсіз театрлардың режиссерлері электрондық масс-медияның әсерімен бейнелі ойлау мен қабылдаудың да өзгеріске түсетінін сөзінді. Күнделікті өмірдің ырғағы мен қысымына жауап бере отырып, олар таптаурын болған театрлық дәстүрден босауға күш салды және де қазіргі өмірді жаңаша түсінікте боямасыз бейнелейтін камералық спектакльдер қойды. **Роберт Уилсон** өз режиссерлік жолын театрға ешқандай да қатысы жоқ кескіндемеші ретінде бастады, бірақ холстың шекарасы оның энергиясын шектеп тұрды, ол үш өлшемді кеңістікті, ірі объектілерді, адамдарды қажет етті, мүмкіндігінше бірізділік пен бір уақытты жасауға ұмтылды. 1970 жылы ол шағын труппа жинап уақыт бойынша тәліпштеліп бөлінген бейне-метафоралар кейде мәтінмен, музыкамен немесе шуммен, ал кейде тыныштықта ойналған театрлық спектакльдер жасады. Актерлер мен заттар өте-өте ақырын қозғалды. Жарық кейде өте мардымсыз болды, кейде бір нүктеден тараса, кейде бүкіл сахна алаңында жарық бастауы мүлде болмағандай төгіліп тұрды. Әрбір сахналық бөлшектің өзіндік мәні болды. Көрермендер көре алады ма, әлде көре алмайды ма, армандайды ма не болмаса зейін қойып тыңдайды ма, бұған ешқандай да «өзара өрекет» жасалмады.

**Питер Брук** үшін Уилсон жұмысы «ұстатпайтындай күшті әсер тудырды,

бөлінген бейнелердің тасқынынан көруге болатыны – ол тіл» деді. Жарықпен басқару бұл спектакльдерде басты орын алады. «Мен үшін театрда өмір сүретін басты элемент – жарық» деп айтты Уилсон. Күрделі әрі таңдалған, оның жарық партитурасы актерлердің қимылдарымен сәйкес жасалған, ал қозғалыстар секундына дейін есептелген. Бір ғана қанатқа жарық берілуі мүмкін немесе тұтас затқа кемпірқосақ түстерінің бәрімен жарық түсірілді. Жарық репетицияларына апталар кетті, композиция минутына дейін құрылды, әрбір өзгеріс компьютерде бағдарламаланды. «Ғажайып күннің басталуы» (1982) немесе «Детройттағы өлімдер мен талқандаулар» (1979) ерекше және қымбат сахналық әлем. Мұны он жыл бұрын қою мүмкін емес еді. Уилсон актерлерінің мақсаты еш қиындықсыз тура сәйкес келу әрі барлығын қамтитындей қолма-қол сол минутта болу, әрбір қозғалыс қажет болып көрінуі керек. Көретіндер саяхатта жүргендей процессті бақылады.

Театрда техникалық жабдықтарды пайдалану кинодағыдай әсер қалдырады, үн таспаға жазылып алынған дауыстар мен музыка әуенінің ырғағымен актерлер сахнада жайлап қозғалады, басқалар сөйлеп жатқанда үнсіз бейне өзіне еріксіз көңіл аудартады.

Германияда мұндай жаңалықтарды ірі – ірі театрлар ғана пайдаланды. Шығыс Берлиндегі Неміс театрында **Хайнер Мюллердің (1990) «Гамлет – машина»** қойылымында көптеген техникалық жабдықтар пайдаланылды, Шекспир пьесасын сахнада көрсетіп жатқан кезде Мюллердің «Гамлет – машинасынан» үзіндіні үлкен дауыс күшейткішпен сахнадан ары-бері қозғап алып жүреді. Сахнаның шеттерінің барлығында үлкен мониторлар орнатылған; сылдыраған судың көлшікке барып құйғандағы дыбысы саясаттың жұмсарғанын білдіреді; жеті жарым сағат жүрген спектакльдің аяғында Гамлеттің денесін сахнаның ортасына қою үшін Офелия шығады. Бұл арада техникалық жаңалықтар Шекспир пьесаларын жаңадан оқу үшін қызмет етті.

1970 жылы Питер Брук Парижге көшіп келеді, сол жерде ол **Халықаралық театр зерттеушілерінің орталығын** құрды. Орталықтың көрсеткен бірінші жұмысы «Оргаст» (1971) аңызы болды.

Ақын Тед Хьюз труппа үшін жаңа тілде мәтін жазды. Сол кезде Брук: «бізге керек қорытынды – форма емес, бейне де емес, жағдайға байланысты жинақылық, соған байланысты спектакль пайда болады» деген. Көп жылдардан кейін ол осыны дәлелдеді. Режиссер актерлерден «мұнтаздай тазалықты», «ашықтықты», «мұқияттылық пен кереғарлықты» талап етті.

Брук әртүрлі формада жұмыс істеді. Ол өзінің актерлерімен өмірі театр дегеннің не екенін білмеген Африка көрермендерінің алдында өнер көрсетті. Өзінің штабын Париждің орталығынан онша алыс емес ескі театрға Буф дю Норға ауыстырды. Ол Ауғанстанда, Лондонда кино түсірді. 1978 жылы Королдік Шекспир театрына келген соң «Антония мен Клеопатраны» қойды. Арасында дәріс оқып, тәжірибелер жасады, өзінің жұмыстары жөнінде және театрдың жеткен жетістіктері жайлы ойларын жазды. Брук Шекспирдің «Тимон Афинский», «Кориолан», «Дауыл» пьесаларын өзінің труппасымен ғана қойды. 1981 және 1988 жылдар аралығында Чеховтың «Шиелі бауын» алдымен француз тілінде, одан соң ағылшын тілінде ойнады. Бизенің «Карменін» кинода да, сахнада да қойды. 1985 жылы Авиньон фестивалінде «Махабхарата» көрсетілді, қойылым тоғыз сағатқа созылды. Лондоннан шығатын «Таймс» газеті былай деп жазды: «Жетпісінші жылдардың басында Бруктың Шираз фестивалінен алып келген «Оргаст» спектаклінде көрермендер қажыға барғандай шыңды қыратпен ұзақ көтерілді. Амфитеатрдың алдында, жоғарғы жағында көпірлер, ал төменгі жағы бос, ортасында арығы бар биік шың ілініп тұрды. Оның айналасына

самаладай жарқыраған кереметтей жарықтар түсіп тұрды. Спектакльде жаратылыс болмыстың негізгі элементтері судан, тастан және оттан өсіп өнеді.

Брук эпикалық шығармалардың да авторы. «Сүйекпен ойын» пьесасы ары қарай «Ормандағы қуғын» пьесасымен жалғасады. Бұл арада әлем екі қарама-қарсы бөлікке бөлінеді. Арада жүз жыл өтсе де қылыш пен семсердің жасыны шыңнан көрінеді, шиеленіс күшейе түседі («Соғыс»). Брук ешқашан да өз-өзін тығырыққа тіреген суретші емес. Азия шығармашылығына батыс редакторы ретінде қарамайды. Оның мақсаты қарапайымдылық. Халықаралық театр зерттеу орталығының құрылғанынан бастап адамзат тарихының небір ақтаңдақ беттерінің өзінен оның адами қасиеттерін іздейді. Спектакль француз тілінде жүрді. Музыкалық сүйемелдеу кезінде трубалардың жан ұшыра шыңғырған дыбыстары тромбондардың үніне ұласады. Костюмдеріне келер болсақ, бәтіңке мен шалбар киіп жүрді.

Актерлер әр тілде грекше, немісше, полякша және французша сөйледі. Бұл спектакльде Брук сиқырлығы жағынан өз-өзінен асып түсті, салт-дәстүр кезінде құмдар от болып жанады, сулар атылады. Спектакльдің таңқалдырғаны соншалық ұзақ уақыт көз алдыңнан кетпейді.

1987 жылы ағылшын тіліндегі әлемдік саяхаты басталды, осы бойынша кино түсірілді. Брук қай жерде сөйлесе де, театрдың спектакльге қатысушылардың алдына қойған мақсаты көптеген режиссерлер мен актерлердің, суретшілер мен драматургтерге дем беріп отырды. Ол өзінің әлемге әйгілі кітабы «Бос кеңістік» (1968) пен «Жылтылдаған нүктеде» (1987) театр адамдарының жетістікке жеткен өмірбаянын жазды.

Жаңалыққа жаны құмар Брук сахналық кеңістікті, уақытты ғажап пайдапана білді. Мажестик театрының актерлері (1988) жылы «Шиелі бау» қойылымында Бруктың шеберлігімен бетпе-бет кездесті. Чеховтың пьесасын Брук өзінше түсіндірді. Терең талдау мен бейнелеу түрлерімен бұрынғыға қарама-қарсы қойып классикалық туындыға жан бітірді. Сөйтіп, 1970 жылдарда Питер Брук батыс сахнасының мэтри Джордо Стрелермен қатар тұрды.

**Джорджо Стрелердің** атақты қойылымдары «Екі қожайынға бір қызметші», «Король Лир», «Шиелі бау» керемет мизансценаларымен, декорациясының көркемдігімен, поэтикалық бейнелілігімен таңқалдырған. Ол Гольдони мен Брехтті, Шекспир мен Горькийді, Гоголь мен Дюрренматты қойды. Стрелердің кезінде **Пикколо Милан** театры Еуропадағы ең алдыңғы театрдың бірі болды.

Актер ойынының ерекшеліктері ХХ ғасырдағы режиссерлердің тапқан жаңалықтары болды, тіпті техниканың дамуы ойын-сауықтың одан бетер көркін кіргізді. Джордо Стрелер жетпіске келіп, сахнаға шықпағанына көп жыл өтсе де өз қойылымында Фаустты ойнады. Миландағы Пикколо театрының елдегі саяси жағдайдар мен бағаның өсіп кетуіне байланысты құрылысы аяқталмай қалған, бірақ Стрелер кинотеатрдағы Театр Студиода жұмыс істегеніне де дән риза еді. Бұл жерде сахна ортада, ал екі шетінде 400 көрерменге арналған ағаш орындықтар төрт қатарға қойылған, барлығы да сахнаға өте жақын орналасқан. 1982-1992 жылдарда Стрелер бірнеше жасы ұлғайған актерлермен бірігіп «Фаусттың жобасымен» жұмыс істейді. Ол алты кеш жүретін шығарманы ойлап тапты, бірақ 1991 жылы тек «Фрагмент» даяр болды, ол екі жыл жүрді. Бұл әртүрлі режиссерлік стильдегі түрлі сахналар мен эпизодтарға толы жұмыстардың жиынтығы еді. Жұмыстың шарықтау шегі екі кеше созылған 1992 жылғы «Фаусттың фестивалі» өтті. Режиссердің өнері үнемі мәтінді өзгертіп отыруында болды. Режиссердің өзі актер ретінде осы мың құбылған қатыгез әлемнің ортасында көрсетілді. Оның Гетені түйсігімен түсініп, зерттеуі спектакльде өзін-өзі танығандай болды. Бұл жұмыстың негізіне ол өзінің театрдағы өмірін алды.



1980 жылы тағы да жаңа ойлар туындап мазмұн бермеді: егер театрдағы спектакль шынайы, түсінікті шеберлікпен шықса – көрерменнің көзін ашып, көңілінен шығатынын айтты. Джордо Стрелер былай деп жазды: «Менің мамандығым – басқаларға тарихты әңгімелеп жеткізу. Мені түсіне ме жоқ па бәрібір. Ең бастысы адамдардың мені тыңдауында» деп жазды.

П.Брук 1981 жылы ұзақ дайындық мерзімінің бітер алдында: «Біз халықтың шағын тобымыз. Егер біздің өмір сүру салтымыз бен жұмысымыз кейбір құндылықтарды қамтыса, бұл құндылықтарды театрдан қайтқан көрермендер қойылым әсерін саналы түрде қабылдайды. Мүмкін бұл біздің басқа адамдарға жеткізе алатын шағын үлес болар» деген болатын.

Басқа режиссерлер бүгінгі жоғары технология әлемінде актерлермен жұмыс жасауда жаңа әдістермен өздеріне бүкіл назарды аударды. **Е.Гротовскийдің** зертханалары әлеуметтік, сондай-ақ театрлық контекстке әсер етті. Оның тыңғылықты құрған ансамбли көпшілік іліп әкетті, әсіресе Польшада. Солардың арасында **Тадедуш Кантораның** («Өлі класс, 1975) «Суретшілер өле берсін» (1985) және **Влодзимеж Станевский** басқаруындағы **Гардженич** театрлары бар.

Станевский спектаклінің бастапқы минуттары өз ұстазы жұмыстарының тек көшірмесі тәрізді болып көрінеді: костюмдары – униформа, алайда ауыр аяқ киімдердің көмегімен спектакльдің қуатты ырғағы күшейтілген, көп ұзамай актерлердің қуаты мен өзіндік бітімі спектакльдің шыдамдылық пен бойұсынушылық емес, қызу ізденіс екендігіне сендіреді. Ол ауыр жұмыстан туады, бірақ театрлар мен көрермендерді шектеулі интеллектуализмнен босатуға тырысқанын көрсетеді. Әр қойылым Польшаның жекелеген аудандарында тұратын және жұмыс істейтін көрермендерге көрсетуге болатындай етіп дайындалды.

Гротовскийден үш жыл оқыған **Эуженио Барба** алғашында Оспода, кейін Холстеброда, Данияда **«Бір»** театрын құрды. Ол қойылымда коммерциялық түсінік пен жалғыз режиссердің пікірі басым түсіп кетпедің жолдарын қарастырды. Оның труппасы негізгі театр фестивальдарына барып қана қоймай, Сардини мен Оңтүстік Американың жекелеген бөліктерінде жұмыс істеді, онда өздері танысқан халықтық дәстүрлі қойылымдардың тәсілдерін игеріп отырды. 1979 жылы Барба **Халықаралық Театр антропологиясы мектебін** құрды. Зерттеудің нәтижелерін ол мақалалары мен кітаптарында жариялайды, иллюстрацияланған маңызды жұмысы «Театр антропологиясының сөздігі: Актерлік өнердің құпиясы» (1991 жылы ағылшын тіліне аударылып жарық көрді). Мұнда театрдағы жұмыс шайқаспен, дін жорамалымен, адамзат шұғылданатын басқа да, жоғары қуатпен ерекшеленетін жұмыс түрлерімен салыстырылады.

Актерлік ойындардың мүмкіндіктері мен дайындықтарын зерттеу 1970 – 80 жылдары құрылған бірнеше театрлардың назарында болды. **Ариана Мнушкина** 1964 жылдан **дю Солей театрында** жұмыс істей бастады. Оның Ұлы Француз төңкерісі жайлы атақты «Ұжымдық туындысы» (1789) алғаш 1970 жылы қойылды. Спектакль 1973 жылға дейін көрсетілді, ол уақытта театрлар Париж маңындағы Венсенге қоныс аударған, онда бұрын фабрикалардың мекемесі болғандықтан да, сахна мен көрермендер залын әрқалай ұйымдастыруға болатын. Бұған дейін Мнушкина Азия елдерінде көп саяхаттап, олардың дәстүрлі театрларының психологиялық және әуездік ерекшеліктерін зерттеді, бұл оның кейінгі жұмыстарына үлкен әсерін тигізді. Оны «жаңа фольклорлық» театрдың алғашқы ашушысы деуге болады. Пьесаны бірлесіп қоюшы актерлер сол қоғамның мүшелері болды. Мнушкина спектакль қою барысында актерлерден өмірлік тәжірибелері мен өз идеяларына сүйенулерін талап етті. Мәтін актерлердің суырыпсалмалығы мен жеке тарихи зерттеулерге құрылды.



Режиссер актерлердің тапқанына жаңаша пішін берді. 1968 жылдан бастап труппа мүшелері бірдей көлемде ақы алды, ұзақ дайындық салдарынан қаржы таусылып қалса, онда ешкім де жалақы алмайтын. Жеке қойылымдық және әкімшілік тапсырмалардың шекарасы бұзылған. Әрине актерлер кәсіби мамандар, бірақ олар көрермендерді есік алдында күтіп алып, костюм, реквизит, сахнаны сыпыру, жарық берумен айналысты, мұның бәрін Мнушкинаның өзі де атқарды. Сахнаның арғы жағындағы жұмыстарды көрермендерден жасырмады, олар актерлердің грим салуы мен спектакльге қалай дайындалатындарын көруге мүмкіндік алды. Актерлер залдың әр бөліктерінде бірнеше сахналарда ойнай алды, ортадағы көрермендер қатысушылар тәрізді қиял «әлемінде» болды. Труппа саяси тақырыптарға бет бұрды, әсіресе «1789» (1970), «1793» (1972), «Алтын ғасыр» (1975) спектакльдері осыған дәлел бола алады. Қойылымға қатысу бір мезгілде ұжымдық және жекелеген тұрғыда болды. Бастилия құлаған сәтте актерлер көрермендер арасына тарап, оларды әрекетке араластыра жүріп, кейіпкерлердің қалыптасқан оқиғаға байланысты түсініктерін жеткізеді әрі олармен отандас – париждіктерше сөйлеседі.

Бұл актерлер мимдер, әңгімешілдер, бишілер, әншілер және қуыршақшылардың өнерін тамаша игере білген. Олар клоундық техниканы, дель арте дәстүріндегі маскалар мен лаццилерді қолданды. Репертуар іздеу барысында классикалық мәтіндерге (әсіресе Шекспирге) игерілген дәстүрлерге қайта-қайта оралып отырды. 1990 жылдардың басындағы басты жоба «Атридтер», Еврипидтің «Ифигения Авлидте». Эсхилдің «Орестея» трилогиясы он сағатты, төрт бөлімді, екі-үш күндей жүретін спектакльдер болды. Төңкеріс жайындағы пьесаларда актерлер зерттеуінен туған әр сахнадағы стильдердің көпшілігі енді жарқыраған ұжымдық стильге ұласты, аспаптарға арнайы жазылған музыкамен сүйемелденген экзотикалық, еуропалық, азиялық би мен декламацияға орын берді. Эсхил пьесаларындағы хорға қатысушылар протагонистермен дауға түседі, оның сөз қуаты құрбандыққа алып келеді. Хор басы барлығының атынан сөйлейді. Хордың әсемділігі әуез, би, жеке дауысқа құрылған. Антикалық театрдың күрделі стилі де осы элементтерге бейім сияқты. Үлкен бос сахнада ені 22 м, тереңдігі 19 м. Басты рольдерді ойнаушы-протагонистердің ойынындағы сенімділік пен нәзіктік, тыныштық пен қозғалыссыз үйлесімдікте – бүгінгі қоғамның рухы терең эмоциямен астасады. Бірақ актерлер толқыған сезімдерін азиялық театр тәсілдерімен шектеп қалмады.

Күн құрметіне аты қойылған, табиғат күштері мен денсаулық бұлағы болған бұл театр көбінесе жетекшісінің есімімен танымал. «Атрид» уақытында Мнушкина Азиялық театр туралы өзінің «Ішкі түсінігі» жайында былай деді: «Бізде – Еуропада авторлар бар, ал оларда актерлік ойын бар. Олар актер ойынының шеберлігін игерген. Мұны екі немесе үш мың жылдай уақытта дамыта алады. Ал біз білмейміз. Біз әлі күнге дейін актер күнделікті өмірдегі біреуді еске түсіру керек деп ойлаймыз». Оның актер туралы түсінігін осы спектакль анықтап берді.

XX ғасыр аяғында актер ойынының табиғаты мен мүмкіндіктеріне көңіл аударылды, театр жаңа ғана ашылып, қайта-қайта құрылғандай болды. **Анатолий Васильевтің Мәскеулік театры** мектеп-студия ретінде пайда болды, оған түсу үшін белгілі сапа талап етілді. Ол спектакльдерімен (Пиранделлоның «Авторды іздеген алты кейіпкер», 1987, В.Славкиннің «Серсо», 1989) Ресейден қашық шетелдерге шығып жүрді. Оның тәжірибелік сипаттағы жұмысы О.Уайлдтың (1989) шығармасына құрылған спектакльде айқынырақ көрінді. Кешкі сағат 11 де көптеген қала театрлары өз есігін жаба бастағанда, елу-алпыстай шақырылған қонақтар терең тар сахнасы бар студия подвалына жиналатын, оқтын-оқтын бір айтылған сөз қайталанып отыратын. Сахна ауысуы мәтінді әрқалай бөлетін, оның құрылымы

мен ырғағын зерттеп, күмәнді тұстарын анықтап, минут сайын өзгертіп отырды. Бұл суырылсалмалық емес, көрерменіне ұсынбас бұрын шындаудан өткен театрлық жұмыс. Көрермен қойылымдағы қызғылықты, елітіп әкететін өмірді сезіне алды, оларды керкем оймен өрнектелген ой-тұжырымдардың толқыны мен қарама-қайшы сезімдер елітіп әкетті.

Бүгінгі Ресейде орыс театрының күшті дәстүрлері дамуын жалғастырып келеді. П.Фоменко, М.Захаров, М.Любимов, Г.Волчектің терең және салмақты режиссуралары көрермендерін қуантуын тоқтатқан емес. Жас толқындар белсенді жұмыс үсінде: С.Женовач, Е.Каменькович, В.Мирзоев, Р.Козак. Пішін іздеудегі батылдығы мен өткір идеяларымен М.Карбаускис, К.Серебренников, Н.Чусов көзге түсіп жүр. Ресеймен бір театрлық кеңістікте көрнекті литвалық режиссерлер Э.Някрошюс, Р.Туминас, грузиндік режиссерлер Р.Стуруа, Т.Чхеидзе жұмыс жасайды.

Жапонияда таулы Тога ауылындағы ескі фермада режиссер Тадаша Судзуки көне кабуки сахнасы пішінінде театр тұрғызды. 200-ден астам көрермендер еденге сиды. Тазалық пен ұқыптылық мұқият қадағаланады. Судзуки труппасын оқытып ұйымдастырған спектакльдерімен әлемді аралаған. Сахнада спектакль актерлері драмаға уақыт өлшемінен тыс және айнымас мақсатқа талпынған үлкен энергетикалық құндылықтарға толы ерекше адамзат тайпалары тәрізді.

1986 жылы жарияланған «Актерлік ойын» атты мақаласында спектакль, театрға қоятын міндеттерді айтты. Әр тілді қамти, спектакльдің жандануын, нық шынайы, әрі өзгеріске бейім, дауыс мүмкіндігінің музыкаға ұқсап шығуы мен бақыпауға тәуелділігін айтады. Актерлер көрермендер алдына отырып олармен емес, балгерлер сияқты сахна сыртындағы тылсым күшпен сөйлеседі. Олар өздерін жан-жақтан қоршаған көзге көрінбейтін күштерге қарсы тұрады. Судзуки Париждегі Наций Барро театрының кіші сахнасында ойнаған Но театры шеберлерінің ойыны шабыттандырғанын айтады. Театрдың жалпылама және күрделі контекстсіз но театры көрермендер қолдауына ие болды. Бұл тіршілікке бейім көп ұлтты театр болды, сондықтан да Судзуки өзінің қиялындағыны жүзеге асыру үшін ежелгі техникаларды негізге алып, актер шеберлігінің жаңа тәсілдерін жасауға шешім қабылдады. Судзуки Жапонияның географиялық және тілдік қамауын аттап өтіп, Мнушкина, Брук және Гратовский сияқты «дүниежүзілік мәдениет театрын» жасады. Спектакль зерттеуінің нәтижесі және оқыту тәсілі әсерлендіретін күрделі немесе баяу әңгімелеуге ермейтін стильде болды. Мысалы, «Лир жайындағы ертегісі» (1990-1993) жындыханаға түскен бүгінгі адамның Шекспирдің королі туралы түсін баяндайды. «Джульеттаны күту» (1993-1994) – аңсаудан туған армандаған өзімшіл армандарын баяндайды. «Клитемнестрада» (1983) 6 грек трагедиясы біріктіріліп, онда құлдыраған қоғам мәселелері суреттеледі. «Драмалық құмарлық жайында» (1,2,3, 1966-1975) – белгілі оқиғаға немесе жағдайға байланыспаған концептуальды қамтитын туынды.

Бұл спектакльдер бүгінгі, сондай-ақ дәстүрлі науқас әлемнің тұтас бейнесін жасайды. Тіпті, «Лир патша» жайындағы ертегіде де патша өзіне күші сай Гонерилья мен Регананың ортасынан ешқашанда босатылмайды, өйткені, екеуін де онымен бойы тең ерлер ойнайды. Сахнада 90 минут көлемінде қорлық пен жапа шегуден өзін титықатқан азап шегу ақырындап өтеді.

Судзукидің пікірінше, актер спектакль ішінде «үнсіздік» пен «көзбен көруге болатындық» жасай алады. Театр актер арқылы басқа еш жерде таптырмайтын, сананың қалыпты моделін және тәжірибесін ұсынады.

1960–1970 жылдары өздерінің мәтіндерінің концептуальды түсініктерімен және

классикалық қойылымдардың жаңа, қазіргі заман үлгісіндегі декорацияларымен танылған режиссерлерді енді актер мен көрермен арасындағы өзара қарым-қатынас көп қызықтыруда. **Ингмар Бергман** спектакльдің жаңа формасын жасады, онда іс-әрекет кішкентай алаңда көрермендерге жақын авансценада өтті. Оның кезекті театрлық және кино саласындағы туындыларын бұл еңбегімен қатар елестету қиын. Ол мынадай шешімге келді: «Театр ешнәрсеге де шақырмайды. Телеарна болса аясына барлығын қамти алады, сондай-ақ кинода барлығы көрсетілген. Театр тек қана адамдар мен адамдарды кездестіреді, одан басқа ештеңе де емес. Ал қалғанының барлығы назар аударуға тұрмайды».

**Петер Штайн** Горькийдің «Дачниктерін» (1974) сахналау барысында, Берлиндегі Шаубюнг театрында актерлердің сахнадағы еркін өмірін көрсете білді. Екі жылдан кейін ол «Шекспирді еске алу атты» топтық туындысында, актерлердің өзін ашып ерекшелендіретін жаңалығын көрсетуге шақырды. 1977 жылы бұл тәжірибелер «Сізге бұл қалай ұнайды деген» қойылымды сахналауға дайын екенін байқатты. Спектакль үлкен студияда басталды. Бірақ оқиға мазмұнының іс-әрекеттері Ардендік орманға ауысқандықтан, орманда қойылымға лайықты орын табылғанша көрермендерге актерлердің соңынан еріп отыруына тура келді. Осылайша актерлермен бірге саяхаттау арқылы көрермендер арнайы куәгерлерге айналып, өзара тығыз байланысқа түсе бастады.

Актердің көріп қабылдауы франко-канадалық режиссер **Робер Лепаждың** назарында болғанымен де, мүлде басқа нәтижеге алып келді. Оның Лондондағы Ұлттық театрда қойылған «Дуалы түнгі думан» (1993) атты еңбегі түс ішіндегі түс ретінде құрастырылды. Тезей мен Ипполита барлық жағынан ылғал әрі лас кең тоғанмен қоршалған, жалғыз шаммен жарықтандырылған сахнаның дәл ортаңғы тұсында, кереуетте жатқан кейіптерінде көрінеді. Бүкіл спектакль олардың қиялына айналады. Бұл 1950-1960 жылдардағы концептуальды қойылымның стилінде болғанымен де, актерлерге жаңа талаптар қойылды. Пэк ролін сомдаушы актриса акробатикалық трюктар көрсетсе, ал басқалары, яғни феялар мен ғашықтарды ойнағандар, батпақта балшықпен жұмыс жасауларына тура келді. Лепаждың «Кориолан» (1993) қойылымындағы іс-әрекет қалың шымылдықтың артында жүрді, бұл еден мен биіктігі бір метрден асатын шымылдық арасындағы жарықпен ғана көрінді. Шымылдық артындағы сахнаны көтеруге және түсіруге болды, бірақ та актер тұлғасын әрдайым толық көру мүмкін емес еді. Актерлерге өзгеше қызықты іс-әрекеттер жасату арқылы көрермендер қабылдауын қадағалап, режиссер актерлердің қызғылықты әрекеттер жасауды талап ете отырып, бұр бұл пьесаларда ашылмай қалған бейнелерді тірілтті.

Жарнамалауға және редакциялауға жеңіл кірісі мол кино мен телевиденияға мүлде қарама-қайшы ғажайып жанды спектакльге деген қызығушылықтың өсуін қаржылық қоры тым аз кішкентай жаңа труппалар қолдап отырды. Студиялық театрлардың саны мен олар атқарған жұмыстардың көлемі жұртты таң қалдырды. Олар ескі пьесаларды жаңартып, өздерінің мүмкіншіліктері мен ықыластарына қарай жаңаларына тапсырыс беріп отырды. Дайындық кезінде олар жаңа мәтіндерді ойдан қосып отырды немесе мүлдем сөзді қолданбады. Олар маскалармен және қуыршықтармен жұмыс жасап, клоундардың, бишілердің, акробаттардың, әншілердің, музыканттардың шеберлігін үйренді. Олар ашық алаңдарда мотоциклдермен және актерлердің қимылдауына қиындық түсіретін кішкене сахналарда өнер көрсете алатын еді.

Авионьдағы әрбір фестиваль кезінде қаланың орталық алаңы аренаға айналды, актерлер кафе үстелдерінің арасында мейрамдата қыдырып жүрген топтардың



ортасында енер көрсете берді. Көпірлер түгелдей жарнама парақшаларымен толтырылған. Папксарайыныңалдындағыіріспектакльдермыңдағанкөрермендерді еліктірді, сурыпсалмалық сахналар мен қарапайым костюмдер мен реквизиттермен қойылатын мелодрамалар, содан алыс емес жерде орындалып жатқан жеке орындаулар: мим классикалық мүсін мен өлі басты келтіріп тағы басқа қызғылықты ойындарымен көрермендерді тартуға тырысты. Кішігірім труппалар жыл бойы белсенділікпен спектакльдер қояды, бірақ та барлығы бірдей жазғы фестивальдер кезінде көзге түсті. Олардың кейбіреулері актерлердің мүмкіншіліктеріне негізделген жаңа театрлардың бастауына негіз болды.

Көптеген елдердегі театрлар саяси дауларды шешу барысында маңызды роль атқарды, сондықтан да драматургтер Ибсен, Шоу, Брехттің дәстүрлеріне сүйенді. 1970–1980 жылдары дамыған Азия, Африка және Латын Америкасы елдерінде өздерінің жұмыс жасау мақсаттарын саяси өзгерістерден көрген, көптеген ұсақ труппалар пайда болды. Олардың көпшілігі жергілікті дәстүрлі қуыршақшыларға, әңгімешілерге, музыкантар мен бишілерге тәуелді еді. Бұл театрлардың кейбіреулері өздеріне дейін болмаған нәрсені көрсетуге дейін жетті. Колумбиядағы **Тэллер Театросы** ходуля стилін пайдаланды, қойылым жиналған жұрттың бастарынан жоғары көрсетілді. Лима мен Чиклайода 1973 жылы Аугусто Боал мемлекеттік ағартушылық бағдарламасының негізінде театр өнерін дамытумен айналысты. Онда спектакль үзіліссіз дайындық түрінде өтетін: «Көрермендер өздерін детерминирлік, рок түрінде өтіп жатқан оқиғаға араласа алатындай сезінетін. Мұнда барлығы сынның объектісіне айналады. Барлығында бір сәтте өзгертуге болады: актерлер еш қарсылықсыз ұсынылған өзгерісті қабылдауға дайын болулары қажет, олар жанды көзқараста оны жәй ғана ойнап шығулары тиіс».

1970–1980 жылдары саяси театрлар Батыста да белең ала бастады. Дәстүрге сай емес көзқарастарымен ерекшеленетін театрлық труппалардың қатары көбейді, атап айтқанда Велфер Стейт, 7:84, Ред Леддер мен Трайпл Экшннің труппалары Ұлыбританияға саяхат жасады. 1969 жылы Нью-Йоркте құрылған Америка Құрама Штаттарындағы **Питер Шуман Бред энд паппет театры** 1974 жылы жыл сайын коммуналды карнавал-фестивалі өткізілетін Вермонттағы Гловер фермасына көшеді. Қолдан пісірілген нанды актерлер мен көрермендер бөліп жейді, қойылым үлкен қуыршақтармен басталады немесе милитаризм, экология, капитализм және кез-келген өзекті мәселелерге арналған шоулармен басталған. «Қуыршақ үйі – дейді Шуман, – бұл табиғаты жағынан ешкімге бас имейтін, бағынбайтын анархиялық өнер, онда қоғамдағы шайтандар әр қырынан көрсетіледі».

Өздерін әлеуметтік және саясат мәселелерімен байланыстыруға тырысатын театрлар, бұл аталмыш мәселелерді сөздің көмегімен және оған сай үлгіде қоя алатын авторларға жүгінеді. ХХ ғасырдың аяғында бұл сұрауларға жауап бере алатын көптеген авторлар танымал драматургтерге айналды. Ұлыбританияда **Говард Баркер** көрермендердің назарын әлеуметтік мәселелерге аудару үшін таңғажайып форма мен ащы сөздер ойлап тапты. Басқа драматургтер кино, телеарна, роман жазу және журналистика саласымен айналысып жатқанда, ол көпшілік қауым жақсы танымаса да, театр үшін тәуекелге бел байлап, тыңғылықты жұмыс жасады. Дегенмен, драматург бұл кезеңде 1950 -1960 жылдардағыдай театрдан белгілі орын ала алмады. Пьесаларын өздері сахналап отырған жазушылар айрықша нәтижелерге жетті. Олардың қатарына Англияда және Скарбода жұмыс жасаған **Алан Эйкборн**, Токиодағы **Нода мен Кокамити** жатқызуға болады. Бірде театрда, бірде кинода қызмет атқарғандар олардан да беделдірек болды: мысалы, **Дэвид Хэар**, **Дэвид Мэммет**, **Сэм Шепард**, **Лен Дженкин**, **Таикред Дорст**, **Хайнер Мюллер**.



Бұл кезеңде драматургтің белгілі бір режиссермен өзара тығыз әрі қалыпты жұмыс жасауы, оның пьесаларының үнемі сахналануына деген сенім туғызды. Осылайша, Америка Құрама Штаттарында Маршалл Мейсон Ленфорд Уилсонның, Францияда Патрис Шеро Бернар-Мари Кольтестің, Жапонияда Иноуэ Хисаси Кимур Коисидің туындыларын қойды. 1970 жылдардың өзінде белгілі болған авторлардың өздері бір режиссермен ғана тығыз байланысты сақтауға тырысқан, мысалы Том Стоппард пен Питер Вуд, Питер Шаффер мен Питер Холл. Кейбір пьесалар драматург режиссер тапқанға дейін сұранысқа ие болмаған күйде қала берді, бұған Мишель Винавердің «Отель Ифигениясы» мысал бола алады, ол 1959 жылы жазылып, 1977 жылға дейін Антуан Витез сахналағанға дейін жатып қалды. Техникалық және ұйымдастырушылық тұрғыдан бұл жоба қиынға түскендіктен, нақты мәтін екінші немесе үшінші орынға түсіп кетті.

Театрда қойылым мен орындаушылық басым түсті. Режиссерлер мен театрлық труппалар көрермендердің назарында фестивальдер мен арнайы фестивальдік жобаларда ілігуге тырысты. Олар ескі мәтіндерді жиі қолданады немесе дайындық кезінде оны қайта өңдеді, не болмаса ол жобаға өзі таңдап алған жазушымен тікелей жұмыс жасады. Автормен дайындалған мәтін оқылып, жөндеуден өткізудің құралына айналады: драматург, режиссер және актерлер оның өзгертудің жолдарын ұсынады. Осылайша бәрiнен де өздерiне жақын театрлық идеяға негiзделген қойылым дүниеге келедi. Тiптi өте танымал драматургтiң өзiн «дамытуға» шешiм қабылданғаннан соң, қайта басылып шыққан мәтiн жазушының жеке жұмысы болып танылмайды. Дайын жұмысты продюссерге тапсырғаннан кейiн драматург жалғыз өзі өте сирек жұмыс жасайды. Алғашқы мәтiн жаңа пьесаның премьерасына дейiн өзгертілмеген күйiнде ешқашан да жеткен емес. Бірақ бұрынғы замандарда, Ежелгi Грецияда, Элизавета кезеңiндегi Лондонда, XIV Людовик тұсында Францияда ол ең маңызды элементке айналып, драматург басты назарда болған.

Жазушылар үшін уақыт талабына қарай жылдам жауап қайыру, әлі күнге дейін өмірлік маңызы бар функция болып қалып отыр. Труппаға, сценографияға, жоспарлар мен актерлерді дайындайтын жаңа тәсілдерге өзгерістер енгізу айлар мен жылдарды қамтитын болса, қағаз бетінде белгілі жылдамдықта, мағыналы тақырып аясында барлық жаңа территорияларды қамти отырып, әрбір бұрышка үңілуге болады. Уақыт талаптарымен санаса отырып, драматург әлі де болса, өз инициативасын ұстанады.

Дэвид Хэр телевидения, кино және театр саласында жұмыс атқарды, сондықтан да оның театрға арналған мәтіндерінде бұл ақпарат құралдарының өзара жанды байланысы анық байқалады. Ол жауыздық, қастандық мәселелеріне өз назарын аударып, Ұлыбританияның қазіргі таңдағы дін, заң және бүгінгі саясаттың жағдайын ашуға тырысты. **Бото Штраус** драматург болмас бұрын, Берлиндік Шаубюнде Петер Штайнның театр өнеріне арналған журналында редактор қызметін атқарып, оның өдебиет бөлімінің жетекшісі болды. 1971 жылдан бастап жазылған пьесаларының барлығы дерлік интеллектуалдылығымен ерекшеленіп, ой ұшқырлығы мен шеберлігін танытты. **Ричард Нельсон** халықаралық қарым-қатынасқа астарлы түрде әсер ететін пьесалар жазды. Оның шығармаларындағы шетелде тұратын америкалықтар мен Америкада қоныстанған еуропалықтар бейнесі қанық берілуі соншалық, мұны екі әлемде өмір сүріп, оның өзара қарама-қайшылықтарын жақсы білетін адам ғана тудыра алатын еді. Алғашында Вустер тобының құрамында болған **Сполдинг Грей** өз қойылымдарына арнап, эмоциялық күш пен ирониялық құрылымда келген, суырыпсалмалық түріндегі монолог стилін ойлап тапты.

Өз шығармашылық жолдарында жақсы коммерциялық жетістіктерге жеткен

кейбір режиссерлер мен драматургтерден басқа. 1990 жылдарда бұл авторлардың ешқайсысы да танымал көшбасшыға айнала алмады. Дегенмен олардың туындылары, ескі пьесалар, ұжымдық қойылымдармен айналысқан режиссерлерге қарағанда, театрға соңғы он жыл аралығында ерекше сезімлерді әкелді. Сахнада өзіндік драматургиялық жаңалығын аша алмағандығымен, оның театрлық тәжірибелер барысында «Жаңа театрдың» негізгі бастауына арқау болғандығын уақыт өз кезегінде дәлелдеуі әбден мүмкін.

Театр процесіне драматургтің, режиссердің, труппаның типізген әсері қаншалықты күшті болғанымен, XX ғасырдың аяғында менеджменттің әсері үлкен болды. Әрбір спектакльді қаржымен, көрермендермен, көркемдік негізбен қамтамасыз ету керек, бұларсыз өзге жобалармен жарысқа түсу мүмкін емес. Әрбір сәттілік пен сәтсіздікті түсіндіру қажет. Соңғы жылдары театрды іскерлік тұрғыдан басқаруға көп күш жұмсалды, ақша мәселесінің өткір қойылғаны соншалық, көркемдік мәселесі екінші орынға сырылып қала берді. Капиталды театрларға қарағанда, кішігірім тұрақсыздық, бостандық пен шынайылық мойындалған білім орталарынан жиі кездеседі. Бірақ та ұйымдастырушылық тұрақтылықта өзіндік қасиеттер бар. Лондондағы Ұлттық театрдың және Хельсинкидегі қалалық театрдың әшекейлі және Еуропаның басқа да бөліктеріндегі көптеген театрларындағы, үлкен субсидиялар Чикаго, Нью-Йорк, Филадельфия, Гонконг, Аделаиде, Нертте, Стамбул, Авиньон және Эдинбург қалаларындағы дамып келе жатқан ірі әрі қымбат фестивальдер – бұлардың барлығы театрға табынушылар қатарының көбеюінің жемісі. 1990 жылдары Берлинге келгенде Фальксбюнде үш премьераны, М.Горький атындағы театрда жиырмадан аса түрлі драматургтердің жұмысын және Шаубюнде тағы да алтауын көруге болады. Берлинер ансамблінде Брехттің үш пьесасы жүріп жатты, біреуін неміс театрында Хайнер Мюллер қойды, Каммершпилде Лессингтің, Гофманстальдың, Стриндбергтің, Тургеневтің, Островскийдің, Бернард Шоудың, Ионесконың, Сартрдың, Гольдонидің және басқалардың пьесалары жүріп жатты. XX ғасырдың соңындағы театрлардың халықаралық деңгейде осындай ғажайып үндестік табуы үлкен нәтижелерге жеткізді. Мұнда жаңа техникалар, жаңа жазушылар, жаңа тақырыптар игеріліп, көптеген дәстүрлі және фольклорлық театрлар бір-бірімен сайысқа түсті.

Бұлардың бірі Калькуттаның батысы мен оңтүстігінде көрсетіліп жүрген орисстік опера немесе Джатра. Оның дәстүрлері ғасырлар бойы сақталып келеді, дегенмен де, театр репертуарында қазіргі заманға сай пьесалар да бар. Онда актрисалар алғашында әйелдер ролін сомдаған ерлермен де жұмыс жасайды. Ол қазіргі белгілі музыка мен билерді, дәстүрлі музыка мен әдет-ғұрыптарды қатар қамтиды. Актерлер қалаға бес, алты пьесадан тұратын қойылымдармен келгенде, спектакльді келесі таң атқанға дейін көру үшін, әр кеш сайын түн жарымына бір сағат уақыт қалғанда 3000-4000 адам жиналады. Сахна ашық әшекейленген боксшылардың рингін еске түсіреді. Пьеса мазмұны күрделі әрі ұзақ, бірақ та оны күнделікті өмірдің жоғары үлгісі ретінде қабылдауға болады. Бұл тәуелсіз труппа астық жинау уақытынан басқа мезгілдің барлығында жұмыс жасайды. Бұл жайлы жазушы әрі киноматографист Балвант Гарги былай дейді: «Джатра актерін оның құлап бара жатқан мұнара секілді кейпінен тануға болады. Ол денесінің бүкіл салмағын алға түсіреді. Күш-қуатқа толы диалогтың қызығына кенеледі. Көрерменнің оған төрт қабырғадан қарап отырғанын жақсы түйсінеді, қай бұрыштан оған қарап отырса да паң да кербоз кейпінен танбайды. Бұл жылдамдық, іс-әрекет, от. Кеңіл-күйдің кенеттен өзгеруі пафостың төмендеуі оркестр арқылы көрсетіледі. Барабандар тағылдайды, тарсылдайды, гүрсілдейді.

Қаладағы алғашқы бірнеше қойылымнан кейін көрермендер актерлерді жаңа рольдерінде тани бастайды да, оларға алты сағатқа созылған спектакльдің жеңімпазы ретінде таңданыс білдіреді. Ориссте қазіргі жарнамадан тыс қалған, ең қарапайым технологияға құрылған театрлардың гүлденіп дамуы Батыста сирек кездесетін құбылыс.

Ең жаңашыл театрды белгілеу оңай емес. «Жаңаның үлкен бөлігі ескіден өсіп өнеді. Мегамюзикльдер барлық театрларда мойындалған және өзіндік көркемдік құндылықтарға сай қолданылатын қойылымдар ескі пьесаларды жаңартуға негізделген. Олардағы басты назар тағы да актерлерге аударылған, мұндайды көптеген қарапайым театрлар жақсы көреді. «Перформанс өнері шоуды дамытуға, актерлердің өзіндік ізденістерін кейде мәтінсіз, кейде би және акробатиканы және де музыканы жиі қолдану-мұның барлығы ертедегі кабаре және мюзик-холлдардағы өздерінің барлық шығармашылық көзқарастарын ашуға тырысқан тәуелсіз саяхаттаушы труппалардың артистік бостандығынан туындайды. Мүмкін мұндағы жаңалық театрдың әртүрлілігінде емес, бірақ әртүрлі элементтерді жалпы тенденцияға біріктіру. Мысалы, ескі мен жаңаны араластыру, электрондық жүйелерді, кино, телевизия, би, музыка, әдебиет, кескіндеме, мүсін, спорт, журналистік репортажды қолдану. Мұндай элементтердің барлығын үйлестіруді актерлер әрқашан да жасап келген, олар бір елден бір елге шоумен саяхатқа шыға жүріп, тілдерін түсінбейтін көрермендер алдында спектакльдер көрсетті, театр мен кинода, телевиденияда, журналистикада, спорт пен білім аясында қатар жұмыстар істеді. Бұл XX-XXI ғасыр аралығындағы театрлардың жан-жақтылығын танытады, яғни басқа мемлекеттердің мәдениеті мен өнерінен тәжірибе жинақтаулары жаңа құбылыс қана емес, үлкен мәдени оқиға болып табылады. Бұл әртүрлілік шын мәнісінде таңқалдырады. XX ғасыр театры осы құралдардың барлығының басын біріктіріп қойылымдарда соларды бір-бірімен үндестіре алды.

## I тарау ҮНДІ ТЕАТРЫ

### Жалпы сипаттама

Үнді театр тарихының қайнар көзі ежелгі замандардан бастау алады. Ведалық құдайларға табынушы ежелгі тайпалардың діни-ғұрыптарында орындалған халықтың билері, дәстүрлері, ойындары, пантомималары театр көріністерінің алғашқы нышандары болып табылады. Халық діни-ғұрыптық мерекелер мен құрбандық шалу барысында шеруге шығатын. Шеру кезінде аңыздардағы, мифтердегі қаһармандар туралы ерекше көріністер көрсетілетін. Ежелгі Үндістанда театр қойылымдары құдайларға арналған үлкен мерекенің ажырамас бір бөлігі болды. Мысалы, Индра құдайына арналған мейрамда орманнан арнайы әкелінген ағашты орнататын, ал мереке аяқталған соң Индра құдайы жер мен суға күш берсін деген сеніммен ағашты суға батыратын. Осындай мейрамдар кезінде музыканттар, көзбайлаушылар, балуандар, бишілер, наталар (ойын көрсететін адамдарды осылай атаған) өнер көрсететін болған.

Үнді әдебиетінің ежелгі ескерткіштері – Ведалар, Брахмандар, Упанишадалар мен Пурандарда диалогтарды кездестіруге болады. Ригведа гимндері (б.д.д. XI – X ғ.ғ.) Пурураваса патша мен аспан нимфасы (перісі) Урваши арасындағы қара сөзбен және өлеңмен айтылған диалогтардан тұрады. Үндінің атақты «Махабхарата» мен «Рамаяна» дастандарында «ната» мен «нартака» – актерлер мен бишілер, сондай-ақ, билер мен декламацияға (мәнерлеп оқу) құрылған көріністер туралы айтылады. Каутильяның (б.д.д. IV ғ.) «Артхашастра» мемлекеті туралы ежелгі трактатында актерлерді оқыту әдістері мен олардың сахналық көріністерге қатысқаны үшін алатын сыйақыларының көлемі жайында жазылған. Үндістанның б.д.д. V – I ғ.ғ. жататын ежелгі жазбаларында кезбе актерлер – бишілер, әншілер мен ойыншылар («шайлюса», «кушилава», «ната») және олардың аңыздар мен күнделікті тұрмыстан алынған кіші-гірім сахналық көріністерді қойғаны, солардың арасында акробаттық номерлер, сиқырлар және қолға үйретілген аңдардың өнерлерін кезектестіріп көрсетіп отырғандығы туралы баяндалады.

Классикалық үнді театрының (б.д.д. 1 мыңжылдықтың ортасы) пайда болуына Үндістанда сан-алуан түрде (билер, ойындар, т.б.) бой көрсеткен халық театрлары негіз болды. Тіпті, кейбір халық театрларының сахналық көріністері біздің кезеңімізге дейін сақталып, Үндістанда үлкен табысқа ие болды.

Ежелгі замандардан бүгінге дейін жетіп, Солтүстік Үндістанда кеңінен таралған халықтық театрдың бірі – музыкалы-би драмасы – **лиалар** («лила» – «ойын») болып табылады. Бұл драмалардың басты драматургиялық негізі – үнділіктердің «Махабхарата» мен «Рамаяна» дастандары мен аңыздары, әфсаналары және ауыз әдебиетінің басқа түрлерінен алынады. Бұл театрдың қойылымдарын екі түрге бөліп қабылдауға болады. Бірінде басты кейіпкері Кришна болатын «Махабхарата»



эпосы негізге алынады, оны **Кришналилалар** және **Раслилалар** (рас – би деген сөз) деп те атайды. Ал екіншісінде «Рамаяна» эпосының қаһарманы Раманың ерліктері көрсетіліп, оны **Рамлилалар** деп атайды. Лилалардың қойылымдары он төрт күнге, кей кездері бір айға жуық уақытқа созылады. Оларда тұрғылықты халық (қалалық алаңдарда, ғибадатханалардың алдында, т.б.) ойнайды. Ал кейбір кездері халық аңыздарда айтылғандай оқиғалардың жүріп өткен тарихи орындарында ойнайтын болған. Қойылым барысында көрермендер бір жерден екінші жерге орын ауыстырып отырған. Лилаларда қаһармандардың достары немесе жаулары болатын зұлым және қайырымды әзәзіл-перілер, әртүрлі аңдар, ғажайып мақұлықтар міндетті түрде қатысуы керек еді. Олардың сырт-тұрпаты өзгермейтін. Орындаушылар әсем әрленген арнайы маска мен костюмдер киетін. Шымылдық пен сахналық жабдық деген болмайтын. Көріністер арасында актерлер оқиғаға қатысы жоқ көңілді тұрмыстық интермедияларды (**шом**) жиі көрсететін. Көрініске шығуға даярланатын актерлер көрермендердің көз алдында киімдерін ауыстыратын немесе өз кезеңі келгенше дем алатын.

Оңтүстік Үндістанда (Каннага) халық театрының ерекше түріне жататын **якшагана** кеңінен таралды. Якшаганада би, диалог, декламация және ән айту өнері бітеқайнасып жатты. Ал Малабар жағалауында **катхакали** (катахали деп те атайды) атты пантомималық би аса танымал болды. Катхакалидің кейіпкерлері жеті түрге бөлінеді: пачча – жағымды қаһарман, катти – өркекірек әрі менмен, қызылсақал – мансапқор әрі зұлым; ақсақал – бұлар көбінесе патшаның кеңесшісі, ақылгөй; қарасақал – орман адамдары және аңшылар; кари – әзәзіл әрі сұмырай дәу кейіндеп әйел адам; минукку – даналар, дәруіштер, брахмандар және әйелдер. Катхакали шеберлікке бала күнінен бастап гурулердің жіті жетекшілік етуімен үйренетін болған. Катхакали қойылымдары көбінесе кешқұрым басталатын. Қараңғылықтың арасынан шыққан қызылды-жасылды әсем киінген кейіпкерлер, түнге қайта сиңіп кететін. Ал XVIII ғасырда ол өзіндік драматургиялық негізі бар, жоғары деңгейде дамыған театрдың түріне айналды. Андхреде бой көрсеткен халықтық театрдың бірі – **бурракатха** еді. Бурракатханың сюжеттік желісі көбінесе аңыздар мен жырлардан, дастандардан алынатын да, көрсетілімдерінде билер мен әндер кеңінен қолданылатын. Елдің оңтүстігінде театрдың ерекше тағы бір түрі ғибадатхана жыршылары – **чакиарлар** өнері дамыды. Олар жырларын санскрит тілінде орындап болған соң, тұрғындарға өлеңдердің мәтінін жергілікті тілде түсіндіріп беретін. Жыршылар көбінесе ым-ишараттар мен бет құбылту өнерін қолданатын. Кейіннен чакиарлармен қатар ғибадатханаларда актерлер де өнер көрсететін болды. Актерлер мәнерлеп оқу барысында билерді де пайдалануды үйренді. Бұл қойылымдар **кутиятта** (топпен билеу деген мағынада) деп аталды. Халық шығармашылығының кеңінен тараған түрлеріне **наутанки**, **сванг** немесе **накал бханда** (Солтүстік Үндістан), **тамаша** (Махараштра), **видхинатакам** (Андхра, Тамилнад), **лай-хароба** (Ассам), т.б. жатқызуға болады.

Халықтық қойылымдардың әртүрлілігі үнді театры мен драматургиясының қалыптасуына айтарлықтай ықпал етті. Өзіне халық шығармашылығының элементтерін сіңіре білген классикалық театр біздің дәуіріміздің алдындағы V ғасыр көлемінде қалыптасты. III – IV ғғ. шамасында жазылған **«Натьяшастра»** («Театр туралы ілім») атты сахна өнері мен драматургия туралы санскриттік трактатта театрдың, драманың, музыка мен бидің шығу тектері және театр архитектурасы мен сахналық безендіру мәселелері қозғалады. Бұл трактатты аты аңызға айналған үнділік данышпан **Бхарата** жазған болуы керек деген пікірлер бар. Трактатта актерлік өнерге айрықша көңіл бөлінген. «Натьяшастра» егжей-тегжейіне дейін

ойластырылып жасалған ым-ишараттар мен мимика (бет құбылысы) жүйесін алдыңғы қатарға қойды. Трактат бойынша актердің төрт басты айқындау құралы – **ангика, мудра, вачика, ахарья** болады. Ангика – қол саусақ, ерін және мойын мен аяқтың ым-ишараттарының тілі. Мұнда он үш – бас, жеті – қас, отыз бес – көз, алты – мұрын, алты – жақ, жеті – иек, отыз екі аяқ қозғалыстары жазылған. Сондай-ақ, аяқтың сан алуан қалыптары мен жүрістердің бірнеше түрлері кездеседі. **Мудра** – күрделі түсініктер мен сезімдерді айқындап беретін қол саусақтарының қимылдары. Мұнда ым-ишараттардың көмегімен орындаушылар өзгендер мен таулардың, желдің, таңның атуын, түннің батуын, жұлдыздардың, т.б. бейнелерін жасады. **Вачикаға** – белгілі бір көңіл-күйді туындататын дикция, екпін, сөйлеу ырғағы жататын. **Ахарья** – ережеге бағындырылған түстер және костюм мен гримдердің жиынтығы еді. Құдайлар мен аспан перілері – сары-қызылты грим; Күн мен Брахма – алтын түсті; Гималай мен Ганга – ақ; әзәзілдер мен ергежейлілер аңдардың мүйіздерін тағатын; ал адамдардың гримдері әлеуметтік-касталық дәрежесіне байланысты болатын.

Классикалық үнді театрының эстетикасының негізінде эмоция (**раса** – көңіл-күй) және оның сахналық орындалуы (**бхава**) жайындағы ілім жатыр. Әр **расаға** белгі бір оқиға желісі мен кейіпкерлер сәйкес келді. Актерлік ойын қатаң ережеге бағындырылды. Барлық кейіпкерлердің өзіне ғана тән грими, костюмі, жүріс-тұрысы, ән айтуы мен сөйлеу мәнері болды. Кейіпкердің психологиялық ерекшеліктерін ашып көрсетуге орындаушы міндетті емес еді, актерлік шеберліктің өлшемі қатаң ережелерді бұлжытпай орындау, еш өзгеріссіз қайталау болып табылды. Қойылымдарда би және сөз өнері, пантомима мен музыка кеңінен қолданылды.

## Үнді драматургиясының пайда болуы мен дамуы

Үндістанда драмалық шығармашылық ежелгі Грециямен салыстырғанда, кейінірек пайда болғанымен – б.д.д. IV – III ғасырларда бұл тарихтағы өзіндік ерекше болмысы бар сахналық өнер тудырған екінші мемлекет болып табылады. Бірақ драматургияның дамуы өте күрделі әрі ұзақ уақытқа созылды.

Үнді классикалық драматургиясының мазмұны патша ордасының тұрмысы мен мұрат-мақсатына байланысты болды. Дастандардың, аңыздардың оқиғалары мен кейіпкерлерін бейнелегеніне қарамастан, драмалардың тілі үнді қоғамының аса дәрежелі тап өкілдерінің талғамына сай жазылды. Басты кейіпкерлер (құдайлар, атақты қолбасшылар, қасиеттілер, данышпандар, министрлер, т.б.) қарапайым халыққа түсініксіз санскрит тілінде сөйледі. Бірақ үнді классикалық драмасы халық театрының элементтерін де қолданды. Мысалы, классикалық үнді драмасында да өлең мен қара сөз кезектесіп келетін, мәртебелік пен күлкілі жағдайлар қатар суреттеле беретін, құдай сияқты қаһармандар мен қатар практик диалектінде сөйлейтін халықтан шыққан кейіпкерлердің қатар көрсетілетін. Сондай-ақ, халық театрында міндетті түрде кездесетін кейіпкерлер – **күлдіргі (видушака)**; басты қаһарманның адал әрі ақылшы досы; және сатиралық бейнелер: надан әрі өркөкірек қайыны (**балдыз**); сараң әрі ақымақ брахман, т.б. -да классикалық үнді драмасы халық театрынан алған. Әлем тәртібінің мәңгіліктігіне деген мызғымас сеніммен қарайтын өз кезеңінің діни-философиялық тұжырым-ұстанымдарының ықпалына түскен үнді драматургиясы трагедиялар жазбады. Театрлық қойылымдарда кейіпкердің өлімін, патша билігіне қарсы шығу, қаланы басып алу, т.б.-ды көрсетуге болмайтын. Бұл

классикалық театрдың шартты әлемнің уйлесімін бейнелеумен шектелуіне, шынайы өмірден алшақтап, бұлдыр қиял ретінде көрінуіне әкеп соқты.

Үнді классикалық театры мен драматургиясының өркендеуі б.д. 1-ші мыңжылдығының 1-ші жартысында басталып, Бхаса (II – III ғ.ғ.), Калидаса (IV – V ғ.ғ.) мен Шудрака (V ғ.) сынды драматургтердің шығармашылығында жарқын көрініс тапты. Үндістан тарихының бұл кезеңі феодализмнің тұрақтануымен, қалалардың өсуімен, облыстардың экономикалық байланыстарының жандануымен, біртіндеп тайпалық бөлінудің жойылып және мемлекеттің бірігуіне жақсы жағдайлардың туындауымен байланысты болды. Б.д.д. IV ғасырдағы Александр Македонскийдің шабуылы Үндістанның ішкі күштерінің Маурья әулетінің қоластына бірігуге жасаған алғашқы қадам болды. Мықты империяның пайда болуы мәдениеттің дамуына жол ашты.

Санскриттік драманың езгеше бір ерекшелігі дәстүрлі **пролог** (кіріспе бөлім) болып табылады. Алғысөзде сахнаға труппа жетекшісі («**сутрадхара**» – кей кездері бұл терминді «қожайын» немесе «театр директоры» деп те аударады), ол спектакльдің режиссері әрі белді актері, және танымал актриса шығады. Сөз арасында олар пьеса мен оның авторымен көрерменді «таныстырады»; алғысөздегі «сутрадхараның» соңғы репликасы (сөзі) сахнаға пьесаның бірінші кейіпкері шыққанын білдіреді. Ал алғысөздің алдында «бата беру» («**нанди**») оқылады, әдетте оны труппа жетекшісі орындайды. «Бата» оқу кезінде орындаушы құдайлардан көрермендер мен ойыншыларды зұлым күштерден қорғауды сұрайды. Санскриттік пьеса «соңғы сөзбен» («**бхаратавакья**», сөзбе-сөз: «актер сөзі») аяқталатын. Көбінесе оны басты қаһармандардың бірі орындайтын. Оның мазмұны халық пен елді билеушіге жақсы тілектер айтудан тұратын. «Бата беру» мен «Соңғы сөз» өлеңмен жазылатын.

Санскриттік пьесаларда әсем табиғатты, қала көріністерін, кейіпкерді қоршаған ортаны суреттеу өте жиі кездеседі. Бұл ежелгі үнді театрында сахнаның және сахналық декорациялардың болмауынан туындаған болса керек. Актердің аузымен айтылған әрбір сөз үлкен маңызға ие боып, сол арқылы қойылым тамашалаушы қиялымен оқиға өтіп жатқан жерді көз алдына елестетеді.

Кейінгі санскриттік драмаларда суреттеу элементі көп уақыт алып, оқиганы тежей беретін кедергіге де айналды. Жалпы санскриттік классикалық поэтикасында драма мен поэма арасында үлкен айырмашылық жоқ десек те болғандай. Екеуі де ортақ бір терминмен «**кавья**» деп аталады да, драма «есту мен көруге арналған поэзия» ретінде ғана бой көрсетті. Бір бөлімді әлеуметтік-тұрмыстық комедияларды бхана, прахасане т.б. деп атады.

## **БХАСА** **(шамамен II – III ғ.ғ.)**

Ежелгі үнді әдебиеті және драматургиясы әлі күнге дейін толықтай зерттелмей келеді. Сондықтан мұндағы барлық хронологиялық белгілеулер шартты болып табылады. Ежелгі үнді классикалық драматургиясының алғашқы өкілі – **Бхаса** шамамен II – III ғ.ғ. өмір сүрген. Оның өмірдеректері туралы мәліметтер табылмаған. Тек өзінен кейінгі драматургтер оның шебер драмашы болғаны жайында азды-көпті тоқталып өтеді. Оның бізге дейін жеткен драмаларының ішінде «Яугандхараянаның анты» және «Васавадаттаның арманы» ерекше қызығушылықпен тартады.

«Яугандхараянаның аңты» пьесасының желісі сол кезеңдерде Үндістанда кеңінен танымал болған Удаяна патша туралы жырлардан алынып, оны автор театрға лайықтап өзгертеді. Удаяна патша – Үндістанның солтүстігіндегі Ватса мемлекетін басқарған тарихи тұлға болса керек. Халық жырларында ол әскери өнерді керемет меңгерген батыр, пілдерді қолға үйрететін бапкер және шебер музыкашы ретінде көрінеді.

Бхасаның пьесасында да ол осы қырынан көрсетіледі. Бірақ драматург махаббат шытырманы мен саяси тартысты шебер үйлестіреді. Пьесаның саяси тартысын аша түсу үшін ол қулығына құрық бойламайтын ақылды патша кеңесшісі Яугандхараянаның бейнесін (ол да тарихи тұлға болуы мүмкін) енгізеді. Пьесаның байланысы патша Прадьюта Махасенаның Удаяна патшаны алдап қолға түсіруімен басталады. Киімдерін, түр-түстерін өзгерткен Яугандхараяна мен оның достары Удджайиниден Удаянаның қашып кетуіне мүмкіндік жасайды. Удаяна жалғыз емес, ол тұтқын болып жүргенде ғашық болған өз жауының қызы Васавадаттаны алып қашады. Пьесаның бір ерекшелігі: басты кейіпкерлер бір ретте болса сахнадан көрінбейді. Олардың бейнелері қатысушылардың сөзінен байқалады. Сахнадағы басты орынды жігерлі әрі айлакер Яугандхараяна алады және ол оқиғаның қозғалтқыш күші болып табылады.

«Яугандхараянаның аңты» пьесасы санскриттік драматургияның дамуына айрықша ықпал етті.

## КАЛИДАСА (шамамен IV – V ғ.ғ.)

Санскриттік классикалық драматургиясының тағы бір өкілі ақын Калидаса шамамен IV – V ғ.ғ.-да Гупттер әулеті билік еткен кезеңде өмір сүргені белгілі. Калидасаның өмірі туралы қиял ғажайыпқа толы әңгімелер Үндістанда көп кездеседі. Бірақ олардың бәрі де шындыққа жанаса бермеуі мүмкін. Калидаса – «Кали құл» дегенді білдіреді. Оның «Шакунтала», «Малявика мен Агнимитра», «Ерлікпен алынған Урваши» атты пьесалары бар. «Маливика мен Агнимитра» – Агнимитра патша мен оның тұтқыны ару Малавика арасындағы махаббат машақаттары жайындағы жеңіл комедия. Мұнда ел басшысының өз халқының алдындағы міндеттеріне көңіл бөлмейтін, келеңсіз іс-әрекеттері сынға алынады. Ал «Ерлікпен алынған Урваши» драмасының негізі Пурураваса патшаның Урваши атты аспан перісіне ғашықтығы туралы аңыздан алынып, жердегі махаббат өткінші, тек аспан әлеміндегі бақыт мәңгілік деген ойды жеткізеді.

«Шакунтала» драмасы Калидаса шығармашылығының шыңы болып табылады. Драма елден жырақ орналасқан орманда тұратын Шакунтала атты бойжеткенді еліктірген Душьянта патшаның жағымсыз қылықтары туралы баяндайды. Калидаса пьеса желісін аңыздан алғанымен оны терең мән-мағынамен толықтырды. Автор драма арқылы жақсылық пен зұлымдық күштерінің тартысын құнарлы тілмен, кейіпкерлердің қызықты бейнелерімен жеткізуді көздеген. «Шанкуталада» құдайлар, патшалар және патша сарайының қызметкерлері санскритше, ал төменгі тап өкілдері мен әйелдер үнділердің көне тілінде сөйлейді. Драмада ән мен биге, музыкаға көп орын бөлінген. 1789 жылы Калькутта қаласында У.Джонс Калидасаның «Шанкутала» драмасын алғаш рет ағылшын тіліне аударды. Сөйтіп ол Еуропаның бір қатар елдеріне таралып кетті.



Калидасаның пьесаларына үңілетін болсақ, біз мұнда дәстүрлі буырқанған мінездер тартысын, сезімдер қақтығысын, әрекеттің шиыршық атқан дамуын таба алмаймыз. Калидаса сыртқы оқиғалардан қарағанда кейіпкерлерінің ішкі жан-дүниесіндегі сезімдерді ашып көрсетуге басты назарын аударады.

Калидаса өз шығармашылығында айтылмай қалған ойды білдіретін «жаңғырық» («дхвани» қазіргі кездегі сөз астары ұғымына саяды) әдісін кеңінен пайдаланған. Оның драматургиясы көбінесе әрекет пен сезім тұтастығына құрылған. Өз шығармалары арқылы Калидаса халықтың нағыз, шынайы жағдайын көрсеткісі келді. Бірақ оның драматургиялық шығармалары санскрит тілінде жазылғандықтан халық арасында кең тарамалды.

## ВИШАКХАДАТТА (шамамен VI – VII ғ.ғ.)

Вишакхадаттаның өмір сүрген уақытын шамамен VI – VII ғасырдың басына жатқызуға болады. Кейбір зерттеушілер оны Калидасаның замандасы деп те көрсетеді. Бірақ драматургтің өмірдеректері туралы ешбір мәлімет жетпеген. Драмаларының бірінде ол өзін махараджаның ұлымын деп жазады. Соған қарағанда ол мемлекет істерін және патша сарайының өмірімен жіті таныс болғанға ұқсайды. Вишакхадаттаның бізге дейін толықтай жеткен бір шығармасы – «Ракшасаның сақинасы». Бұл пьесаны басқа көне үнді классикалық драмаларымен салыстыра отырып, тарихи драма деп айтуға болады.

Пьесаның оқиғасы б.д.д. IV ғасырда етеді. Вишакхадаттаның бұл пьесасының басты кейіпкері Чандрагупта патша, ол Маурья әулетінің негізін салушы, тарихта болған адам. Сондай-ақ, оның министрі Чанакья (Каутилья) да тарихи тұлға. Пьесаның басқа қаһармандары да тарихта ізі қалған адамдар болуы мүмкін деген болжам да бар. Драма оқиғасы саяси тартыс, саяси күреске құрылған. «Ракшасаның сақинасы» пьесасы өзінің қатаңдығымен және шынайылығымен, кейіпкерлердің психологиялық тереңдікпен суреттелуімен басқа классикалық үнді драмаларынан ерекшеленіп тұрады. Мұнда әйел рольдері жоқ десе де болады (эпизодтық рольдерді есепке алмағанда). Сондықтан пьесаның романтикалық үні солғын. Ракшаса жүрек жұтқан батыр әрі қайырымды жан. Ол өзінің қаза тапқан патшасына шексіз берілген болатын, сондықтан оның кегін қайтаруды өмірлік мақсаты деп санайды. Бірақ ол әлсіз саясаткер еді, оның бұл әлсіздігін Чанакья өз пайдасына қолданады да, Ракшаса алға қойған мақсатына жете алмайды. Брахман Чанакья Ракшасаны өз патшасы Чандрагуптаға қызмет еткенін көздейді. Пьеса трагедия жанрына өте жақын келетін, бірақ дәстүрлі санскрит драмасының теориясы бойынша ол жақсы аяқталуға тиіс еді. Чанакья Ракшасаға жанашырлық танытып, драма сатті төмамдалады. Пьеса шынайы мағынаға толы, өмірлік шығарма ретінде үнді классикалық драматургиясының тарихында өз орнын тапты.

## ШУДРАКА

Санскриттік классикалық драмасының тағы бір тамаша өкілі **Шудрака** болатын. Бірақ оның да өмірі мен шығармашылығы туралы мәлімет жоқ. Шудрака – аңыздарда айтылатын құдайдың аты екені белгілі. Олай болса автордың шын есімі кім екені

де зерттеушілерге әлі күнге беймәлім. Оның «Сазбалшық арба» атты драмасы бізге дейін сақталған. Драма он актіден тұрады. Калидаса драматургиясы сыртқы әрекетке сараңдылығымен байқалса, Шудрака драмасындағы оқиғалар көрсінше, өмірдің өзінен алынғандай әсер қалдыратын. Сахналық оқиғалардың шұғыл өзгеруі, қоғамның әртүрлі табынан шыққан кейіпкерлердің бір-біріне ұқсамайтын ерекше мінез-құлықтары бірден көзге түседі. «Сазбалшық арба» пьесасынан бұндай ерекшелігі автордың оқиға желісін ертедегі дастаннан немесе аңыздан емес, шынайы өмірден алғандықтан болса керек. Және мұнда басты қаһарман атақты патша емес, қарапайым адам – кедейленіп қалған брахман Чарудатта. Шудрака бұл пьесасында өзі өмір сүріп отырған қоғамды еш боямасыз, өзіндік мәселелерімен, қарама-қайшылықтарымен көрсетті. Сондықтан «Сазбалшық арбада» мифологиялық кейіпкерлер мен таңғажайыптар кездеспейді. Ал олардың орнына Шудрака әлеуметтік ортадан шыққан құлдар, қызметшілер, ұрылар мен кедейлер сияқты кейіпкерлерді шығарады. Сол арқылы Шудрака үнді қоғамының жан-жақты болмасын, өз замандастарының жарқын бейнелерін толыққанды тамаша суреттеп берді. Сазбалшық арба – кедей баласының ойыншығы. Оған Васантасена өз асыл бұйымдарын жасырып қояды. Бір қарағанда сазбалшық арба ескі ойыншық болғанымен, оның ішкі жағында қазына жасырынып жатыр. Сондықтан пьесаның аты символика іспетті. Пьесада Васантасена сұлу жайында да айтылады. Васантасенаның өз махаббаты мен адамдық қадірі үшін күресі пьесаның күллі оқиғасын дамытып отырады. Пьесада қосалқы тармақ – саяси тартыс ретінде Удджайини қаласының патшасы Палака мен оның ағасының ұлы Арьяканың таққа таласы көрініс береді. Осы екі желіні драматург шебер үйлестіре білген. «Сазбалшық арба» драмасының соңында жақсылық салтанат құрады. Васантасена бақытына жетеді, қатыгез патша тақтан құлайды.

«Сазбалшық арба» драмасында Шудрака халық театрының белгілі элементтерін кеңінен пайдаланады. Мұндағы видушка (күлдіргі) және бас қаһарманның жан досы қарапайым брахман Майтрея мен патшаның қатігез балдызы Самстханаки бейнелері пьесаның ажарын аша түсіп, жеке-дара толыққанды бейнелерге айналған.

V ғасырларда әскери-бюрократтық құл иеленуші империяның құлдырауының әсерінен үнді классикалық драмасы терең дағдарысқа ұшырады. Одан кейінгі кезеңдері классикалық театр өмір шындығынан алшақтап, халық шығармашылығымен байланысын бәсеңдетіп алды. Мұсылман әулеттерінің билікке келуімен театр қойылымдарына дін тұрғысынан тыйым салынды. XI–XII ғасырлардағы Үндістанда болған әлеуметтік-экономикалық дағдарыс классикалық үнді театрының тоқырауына әкеп соқты. Осыдан кейінгі жеті жүзжылдық бойына үнді драматургиясы өзінің жетістіктерін жоғалтып, оқуға арналған әдебиетке айналып (тартыстың болмауы, драматургиялық әрекеттің жоқтығы, т.б.) кетті. Санскриттік драматургияны мазмұндап беретін және жаңа үнді – хинди, бенгал маратха тілдеріне аударылған дүниелер пайда болды. Атап айтсақ, **Джодхпура Джасвант Сигханың «Хануман» (1643), Хирдая Раманың «Хануман» (1630), т.б.** болды.

Елдің театр мәдениетін халық театрларының шығармашылығынан бақылауға болатын. Бұл уақытта халық театрлары едәуір өзгерістерге ұшыраған еді. Мұсылман әулеттерінің билік құрған тұсында Үндістанда бірқатар әлеуметтік өзгерістер болып өтті. Соның нәтижесінде бхакти қозғалысы пайда болды. Қолөнершілер мен саудагерлер арасынан бастау алған бұл қозғалыс үнді қоғамының тұтқасында отырғандарға қарсылық билдіретін күш ретінде көріне бастады. Үнді халық қойылымдарында Кришна мен Рама жаңа қырынан көрінді. Бұлар адамгершілік пен азаматтық, қаһармандық идеяларының күрескерлеріне айналды. Әсіресе, Үндістан

ағылшынның отары болған жылдары театрлық қойылымдардың азаматтық идеясы қайтадан күшейді.

XIX ғасырдың екінші жартысында ұлттық сана-сезімнің оянуымен ұлттық бостандық қозғалыстарының нәтижесінде Үндістанның Бенгалия аймағында жаңа драматургия мен театр дүниеге келді. 1785 жылы Калькуттада орыс үндітанушысы **Г.С.Лебедев** бенгаль тілінде өнер көрсететін жалпыға арналған театр ашады. Лебедев спектакльдерді өзі қойды, оларға музыка жазды, сахналық безендіруді де өзі әзірледі. Театр бенгаль қоғамының алдыңғы қатарлы қауымы арасында үлкен сәттілікке ие болғанына қарамастан, Лебедев театрды жауып, отанына оралуына тура келді. Себебі Ост-Индия компаниясының шенеуніктері оларға жиі кедергілер жасайтын.

Жаңаша драматургия жасауды бірінші болып бенгаль драматургтері **Динобондху Миттро**, **Модхушудон Дотто**, **Рамнарайон Таркоротно** қолға алды. Бұл авторлардың шығармашылығы әлеуметтік тереңдігімен және антибритандық бағытымен ерекшеленді. 1872 жылы бенгаль драматургі **Гиришчондо Гхош** ұлттық театрдың негізін қалады. Ол өз театрымен Бенгалия мен Солтүстік Үндістанның бірқатар қалаларына гастрольдік сапармен барып, өнер көрсетеді. Театр репертуарында: **Миттроның** «Индиго айнасы» (1872), **Мустафидің** «Бенгали бабу» (1872) сатиралық пьесасы, **Бондопаддхаяның** «Үндістан ана» (1873), **Таркоротноның** «Аштық қыспағында» (1876), т.б. пьесалар болды. Бұл театрдың басқыншыларға деген қарсылығы ағылшын әкімшілігін алаңдатты. 1876 жылы «Драматургиялық қойылымдар туралы заң» шығып, барлық драматургиялық шығармаларға қатаң тыйым салынды. Полицейлер заманауи тақырыптағы дүниелерді қудалады, сондықтан бенгаль драматургтері тарихи оқиғаларға бет бұрып, отансүйгіштік идеяларын тарихи қаһармандардың бейнелері арқылы жеткізіп отырды. Мысалы, **Диджендролал Райдың** «Чандрагуптасы», **Гхошаның** «Шиваджи көсемі» мен «Касим әлемі» пьесаларын атап айтуға болады. Бенгаль театрының аяғынан тік тұруына **Р.Тагордың** сіңірген еңбегі орасан зор. Драматургтік, режиссерлік, актерлік әрі композиторлық шығармашылығында ол пішін қарапайымдылығы мен терең мағыналы драмаларын қалдырды.

XIX ғасырдың соңғы ширегінде Үндістанда пайда түсіруді көздейтін **парс** деп аталатын театрлар пайда болды. 1870 жылы Бомбей қаласында **П.Фрамджи** басқаратын бірінші парстық театр компаниясы «**Ориентал театрикал компаниясы**» ұйымдастырылды. Осыдан кейін «**Орджинал театрикал компани**», «**Виктория**», «**Олд парси тиэтр**», т.б. саудагерлер басқаратын компаниялар ашылып жатты. Парс театрлары Үндістанда елу жылдың көлемінде өмір сүрді. Алдыңғы қатарлы үнді зиялы қауымы бұл театрлардағы монополияларға қарсы шықты. Олардың көрсететін төмен сапалы пьесаларын сынады. Парс театрларына колледждердегі мектептер мен университеттердегі әуесқой театрлар қарсы тұрды. Бірінші әуесқой театр 1888 жылы Каптурда ашылды. 1898 жылы «**Рамила натак мандали**», 1907 жылы «**Бенарестік хинди драматургиясының**» қоғамдары құрылды. Осы ұжымдар, сондай-ақ, әуесқой театр топтары Джайпурде, Лакхнаууда, Калькуттада, Үндістанның тағы да басқа қалаларында аса танымал болды. Оларды зиялылар мен белгілі драматургтер қолдап отырды.

XIX ғасырдың 2 жартысында Үндістанның басқа да аймақтарында жаңа драматургия туындайды. Хинди драматургиясының қалыптасуы **Бхаратенду Харишчандра** есімімен тығыз байланысты. Оның шығармашылығында ұлттық дәстүрлермен қатар батыс Еуропа драматургиясы жетістіктері үйлесіп жатты. 1907 жылы Харишчандра хинди драматургиясы мен театрының дамуына ықпал еткен

«Бхаратенду натак мандали» театр қоғамының әуесқой театры мен труппасының негізін салады. Хинди драматургиясының одан әрі дамытқан **Джайшаккар Прасад** Прасад 1889 – 1937 аралығында өмір сүрген. Ол үнді тарихи драмасының негізін салушы ретінде де белгілі. Алғашқыда шартты-мифологиялық оқиғаларды суреттейтін пьесалар жазып жүрді. Кейінен тарихи драмаларға қалам тартты. Бірінші пьесасы «Садджан» («Жомарт адам», 1910 – 11), т.б. өзінің жалаң сөзділігімен көзге түседі. Алғашқыда санскриттік драматургияның қағидаларына булжытпай бағынды, кейінен бұл ойынан бас тартады. Драмаларына трагедиялық аяқталуды енгізді. Кейіпкерлерінің психологиясын жан-жақты ашып көрсетуге талпыныс жасады. «Камна» (1923 – 24) және «Бір жұтым су» (1929) пьесаларында Прадаса символизмге бет-бұрады. Прадасаның драматургиясы көбінесе оқу үшін жазылды. Себебі ол кезде кәсіби театр әлі де жете дами қоймады. Өз шығармаларында ол халықты бірлікке, ағылшын басқыншыларына қарсы шығуға шақырды.

Үндістанның әр аймақтарында ұлттық бостандық қозғалыстарының толқулары өтіп жатты. Олар тәуелсіздікті аңсады. ХХ ғасырдың 20 – 40 жылдары бұл қозғалыстар драматургия мен театрдан көрініс таба бастады. Алғаш рет Премчанда өз драмаларында үнді шаруаларының бейнесін, олардың бай-шонжарларға – заминдараларға қарсы күресін көрсетеді. Драматург **С.Говиндаса** шығармашылығы отансүйгіштік идеяларымен ерекшеленеді. Өз пьесаларында ол ағылшын басқыншылары қарсы шыққан ержүрек күрескерлердің бейнесін жасайды («Қасірет неге керек?» т.б.).

Үнді драматургиясы мен театрының дамуына мемлекеттің ірі қалаларында кәсіби театрлардың болмауы, кино өнерінің бәсекелестікке түсуі қолбайлау болды.

ХХ ғасырдың 30 жылдары хинди драматургиясында бір актілі пьесалар – **эканки** бой көрсете бастады. Олар үнді театрдағы реалистік бағыттың дамуына ықпал етті. Бұл жанрды **Рамкумар Варма** мен **Упендранатх Ашк** кеңінен өркендетті. Варманың үнді қоғамының сан алуан мәселелерін көтеретін «Притхвирадхжаның көзі» (1935), «Шиваджи» (1945), «Жібек галстук» (1949), т.б. бір актілі пьесалары бар. Ал Ашк өз пьесаларында қала тұрғындарының өмірі мен тұрмысына көп тоқталды. Кейбір драмаларында отбасы және неке мәселелерін көтерсе, кейбірінде әйел теңдігі тақырыптары айтылды. Оның жалғыз актілі пьесалары тілдің жатықтығымен, кейіпкер мінездерінің күрделілігімен ерекшеленді. Ашктың «Емші» (1934), «Күнәһар» (1938), «Алтыншы ұл» (1940), «Шымылдықты көтеріңдер» (1950), «Анджо апай» (1958) пьесалары Үндістанда аса танымал болды.

ХХ ғасырдың 40-шы жылдары елдің театрлық өмірі жандана бастады. Елде бірқатар әуесқой және кәсіби театр ұжымдары құрылды. 1943 жылы елде **Үндістан халық театрларының ассоциациясы** ұйымдастырылып, үнді мәдениетінің өркендеуіне ат салысты. Ассоциация ұлттық-халықтық дәстүріндегі билерге құрылған қойылымдарды жүзеге асырды. Себебі Үндістанның түпкір-түкпіріндегі әр аймақ өз диалектінде сөйлейтін. Ал би тілі ортақ еді. Ассоциация өз қойылымдарымен күллі елді аралап, өнер көрсетті.

1944 жылы үнді драматургі, режиссер әрі актер **Притхвирадхж Капур** Бомбейде кәсіби театр ашады. Мұнда суреткер өзін және халықты толғанып жүрген өзекті мәселелерді көтеретін қойылымдар («Қабырға», «Патхан», т.б.) түзді.

Мемлекет тәуелсіздік алғанан кейін 1947 жылдан бастап бірқатар өнер ордалары ашылады, олар елдегі мәдениеттің өркендеуіне игі әсер етті. 1951 жылдан бастап Үндістанның астанасы Дели қаласында дәстүрлі театр фестивалі өткізіледі. Мұнда елдегі кәсіби және әуесқой театрлар өз өнерлерін көрсетеді. 1953 жылы **Делиде Үнді музыка және драма академиясы** ашылады. Мұнда кәсіби актерлер, режиссерлер,



суретшілер, бишілер мен музыканттар даярлайды. XX ғасырдың аяғына қарай Үндістанда 50-ден астам кәсіби, 300-ден астам әуесқой театрлар халыққа мәдени қызмет керсетті.

## II тарау ҚЫТАЙ ТЕАТРЫ

### Қытай театрының тууы мен даму кезеңдері

Қытай театр өнерінің негізгі көзі халықтың ән-би шығармашылығына, зайырлы және діни әдет-ғұрыптар мен көңілді ойын-сауықтардан бастау алады.

Б.д.д 2-1 мың жылдықтардағы тарихи жазба ескерткіштерде «чан-ю» («ән айтатын актер») және «пай-ю» («Сайқымазақ», «күлдірпі») деген терминдер мен әртүрлі әндік би қойылымдарын суреттеп жазған жазбалар жиі ұшырасады.

Театрландырылған қойылымдар туралы дәлірек мәліметтер, Хан дәуірінен (б.д.д. III ғ. – б.д. III ғ.) бастап көздеседі. Император билеуші сарайдың көл-көсір байлығы мен салтанатын дәріптеп көңіл көтеріп отырды. Сол кезде байси – жүз ойын (яғни, көп) деп аталатын ойын көрсетілді. Бұл қойылымдар үлкен мейрамдар мен сыйлы қонақтар келген кезде ашық аспан аясында өткізілді. Оған әннен басқа билер, әртүрлі цирктік номерлер: балуандар күресі, акробатика және фехтование, арқанның үстімен жүру және тағы басқа қойылымдар кірді. онда театрдың басты алғы шарттары орындалды: әрекетті оқиғаға құрылған белгілі бір рөлдерді актерлер ойнады. Солардың ішіндегі ең белгілі көрініс «Дунхайлық Хуан». Бұл туралы Чжан Хэннің «Батыс астана» деген фуында (прозапоэма) қысқаша әңгімеленген. «Дунхайдан» келген қызыл қылышты Хуан атты біреу, арбау сөздерді айтып, ақ жолбарысты жеңуге тырысты, бірақ соңында ез басын аман сақтап қала алмады, бұдан кейін магиялық тәсілдер мен алдамшы трюктер сәннен шығып қалды. Бұл оқиғаның мазмұны «Сицзин цзацзиде (Батыс астана туралы әртүрлі естеліктер)» толығырақ баяндалған.

«Әртүрлі естеліктердегі...» мәліметтерге қарағанда б.д.д II-I ғасырлар аралығында Хан астанасы Саньфу маңында халықтық театрландырылған ойындар болған, олардың оқиғасы көпшілікке жақсы таныс аңыздарға құрылып сарай мерекелерінде көрсетілген. Қойылымның негізгі мазмұны жолбарысты ұстаудан тұрады. Хуанның арбау сөздерді айтқаны да белгілі. Бірақ Хуан өзі туралы, өзі жасайтын ғажайыптар жайындағы монологтарды айтты ма немесе сиқырды әжуалаған жекелеген репликалары бар пантомимнен тұрды ма, ол жағы белгісіз.

Дегенмен де Хуан туралы қойылымның Қытай театрының қалыптасуына тигізген әсері байқалады. Алайда алғашқы Қытай драматургиясы мен әдебиетінің пайда болуына оның байланысы жоқ, бірінші Қытай пьесасы жарық көру үшін, мыңдаған жылдардан өту керек болды. Нәліктен жоғары өркениетті ежелгі Қытайда Греция, Рим және Үндідегідей не драматургия, не театрдың түрлері пайда болмады. Оның себебін Қытайдың қоғамдық құрылымы мен рухани емірінің ерекшеліктерінен іздестірген жөн.

Ең алдымен өзге елдердің алғашқы драматургиялық материалына негіз болған жүйеленген мифология мен ірі эпикалық туындылар Қытайда болған жоқ, оның үстіне

**конфуцизм** (мемлекет идеологиясына айналған) ойын сауықтарды «адамгершілікке қарсы» деп құптамады. Соған қарамастан Қытайдың Хан дәуірінде күрделі сахналық қойылымдарды қоюға техникалық мүмкіндіктері жоғары болды. Дәл Еуропаның ежелгі және орта ғасырындағы сахналарынан кем түспеді. Хан дәуірінің екі бірдей астаналары – Чаньани мен Лоянде «жүз ойын» қойылымдарына арналған «пинлэгуань» деген ғимарат болды. Астана маңындағы жерлерде қойылымдар көрермендерге арналған үш түрлі орны бар: «гуань» (ярустар), «чжань» (ложалар), тань (тұрып көретін орны бар тегіс алаң) қарапайым ареналарда көрсетілді. Қойылым кезінде бір номерден кейін, келесісі іле-шала келіп отырғандықтан дөңгелектер үлкен рөл ойнады. Егер Чжан Хэннің айтқандарына сүйенсек күрделі сахналық трюктер мен түрлену өнері белгілі болған, тіпті тұман мен қар жібере алған, балықтарды айдаһарға айналдырған т.б.

III – VI ғасырлардағы Қытай елінде өнердің гүлденуіне жағдай болмады. Бұл кезеңде көшпенділердің шабуылы мен көтерілістер көп болды. Осы тұстағы театрлық қойылымдар туралы мәліметтер тым аз. Кейбір хроникаларда сайқымазақтар мен лицедейлер туралы анда-санда айтылып қалған.

Орта ғасырдағы Еуропадағыдай ақсүйектік ойын-сауықтарға Қытай елінде де тыйымдар салынды. Бұл жағынан қарағанда Қытай мен Еуропа елдерінде ұқсастықтар бар. Қытайда кейбір басшылар актерлерді қуғындап, театр ойындарына тиым салса, ал енді бір өкімет басқарушылардың сарайларында ойын-сауықтар көрсетіліп, қызу қолдау тапты. Алаңдар мен храмдарда да ойындар көрсету жалғастырыла берді.

VI ғасырда Қытайдың солтүстігінде ән-би қойылымдарының пайда болғаны, кейінгі жазбалардан белгілі, онда «батыс» музыкасы, әні, биі және комедиялық қойылымдар кеңінен тараған («Батыс өлкесі» деп қазіргі Синьцзян мен Орта Азияны айтқан). Ән мен музыканы және басқа да ойын-сауықтарды Батыстық Ци патшасы Гао Вэй өте жақсы көрген, ол қойылымға он мың ақша төлеген. Бұл «әулетті құртқан» ең соңғы мемлекет басшысы болды. Қытай шежірешілерінің дәстүріне сәйкес мемлекет басшысы әйелге немесе музыкаға, театрға құмар болса, мемлекет ісіне зиян тигізеді деп есептеген.

Оңтүстік әулетін Лян (502-556) басқарып тұрған уақытта «Биік бұлт» (немесе «Бұлтқа жоғарылау» – әуеннің аты) деген ән-биге құрылған көрініс болғандығын растайтын деректер сақталған. Бұл поэтикалық мәтінге құрылған алғашқы қойылым.

Әндік-би түріндегі қойылымдар бұдан әрі Тан дәуірінде (б.д. 7-9 ғ.ғ.) дами түсті. Бұл кезде қалалар күрт өсіп, қолөнер, сауда, экономика мен мәдениет гүлдеді. Қытай мемлекеті көрші елдермен мәдени байланыстарды күшейтті. Аталмыш кезеңде тарихи оқиғаларға құрылған театрландырылған би қойылымдары мен әртүрлі билер («Қылышпен би») кеңінен дамыды. Әңгімелерді инсценировкалау жалғасын таба берді. Сатиралық-комедиялық сипаттағы шағын пьеса-диалогтар үлкен табыспен жүрді, онда ел билеушілер мен сатқын шенеуніктердің әрекеттері күлкіге айналдырылды. Актерлердің олардың атын нақты атауға құқықтары болған жоқ, соған қарамастан көрермендер әңгіменің кім туралы екенін жақсы түсінді. Бұл қойылымдарда алғаш рет өткір сөз тапқыш **цаньцзюн** мен **цаньгудің** амплуасы пайда болды. Әуелгіде бұл пьесалар ауыз-екі диалогтарға құрылды, кейіннен бұған ән мен музыканың сүйемелдеуі қосылды. Тұрмыстық әңгімелерді инсценировкалау дами бастады. Тандық қойылымдар суырыпсалмалық сипатқа ие болды. Қойылымға қатысты актерлер арнайы костюмдер мен айқын маскаларды, реквизиттерді қолданды. Әртүрлі театрландырылған қойылымдардан біртіндеп

болашақ театрдың құрамдас компоненттері билер, пластикалық акробатика, ән, көркем сөз оқу шеберлігі (декламация) дамып жетіле бастады.

Император Сюань-цзуннің сарайында арнайы «Алмұрт бағы», «Көктем ауласы» деп аталатын оқу орны болды, онда қуғынға ұшыраған мәртебелі адамдар мен шенеуніктердің балаларынан (сарай қойылымдарына) музыканттар, бишілер, әншілер даярланды. Сарайдан тыс жерлердегі актерлер мен музыканттарды ауылдан келген халық өнерпаздары құрады.

Тан дәуірі кезіндегі орындаушылық өнерді зерттеуші Жэнь Бань-тан бес түрге бөледі: 1) әмбебап, яғни музыка, ән, би, сахналық ойын және диалог; 2) **әндік-билі**, 3) **әндік-ойындық**, 4) **диалогтық сахналар**; 5) **қуыршақ театры және майымлдармен ойын**.

«Әмбебапқа» екі қойылым «**Та-яо-нян**» және «**Силяндік ойын**» жатқызылады. Бұл қойылымдарға қытайдың дәстүрлі театры **сицюйдің** (қазіргі кездегі «қытайлық опера» немесе дәлірек қытай «музыкалық драмасы») негізгі элементтері кірді. Бұл элементтерде өзара байланысып, аяқталған оқиға, прозалық диалог, ән, би, музыкалық сүйемелдеу, орындаушының сыртқы түрінің өзгеруі (трансформация) бар болды. Олар тұтас спектакльдер емес, небәрі көңілді номерлермен араласқан кіші сахналар еді.

Тан дәуірінде драма болды ма? Бұған көптеген зерттеушілер жоқ деген жауап қайырған. Ал Жэнь Бань-тан драманың болғанын дәлелдеуге біраз күшін жұмсады. Ол Дуньхуаннан табылған Мэн Цзяннью туралы өлеңдер мен басқа да өлең үзінділерінің драмалық бөліктерден екендігін алға тартқан. Дегенмен де, VII–IX ғасырларда драматургияның әдеби жанр ретінде өмір сүргені жайлы нақты деректер жоқ. Бұл кездері «**цаньцзюнь туралы ойын**» деген диалогтық фарс сахналары көрсетілген. Аталмыш ойынға екі кейіпкер қатысқан **цаньцзюнь** (алғашында – шенеунік қызметті атаған) және **цангу** (терминнің тура мағынасы анықталмаған) олардың арасында комедиялық диалогтар өрбіп, соңы төбелеспен аяқталған.

«Цаньцзюнь туралы ойын» мен басқа да диалогтық қойылымдарға сатиралық сипат тән. Олар мемлекеттің саяси өмірін, әскери адамдар мен сарай тірлігін сынға алды.

Қойылымдардың бұдан әрі дамуы X ғасырдан кейін **цзацзюй** және **юаньбэнь** фарстарының пайда болуына әкеледі. Бұл диалогтық қойылымдар қытай классикалық драмасында прозалық элементтердің қалыптасуына түрткі болды. Айтылған пьесалардың мәтінінен жекелеген сөздер ғана сақталған.

Әндік-би қойылымдары Тан дәуірі театрларының көп бөлігін құраған. Олардың ішінен бұдан кейінгі жылдары жақсы дамымаған бірнеше түрлерін бөліп айтуға болады. Бұл – **дамянь** немесе **даймянь** – «маскамен қойылым». Қытай театрларында маскарлар көп пайдаланылмады, оны гримдер ығыстырды (грим қою жағылғанда, үнемі маскаға ұқсап тұрған).

Кейбір қойылымдардың аты Қытайдан шықпаған. Көпшілігінің аттарының мағынасы сақталмаған: кейбірінің тек қана транскрипциясын айтуға тура келеді. **Хэшэң ботоу** (батыу), **сумочжэ** шағын эротикалық сахналар, мұны екі орындаушы қала көшелерінде, сарай ішінде ойнаған. Сумочжэні «көзі көк, жирен сары сақалды адамдар» орындаған дегенге қарағанда, қойылымның бұл түрі (екі нұсқасы бар – сарайлық және қарапайым халықтық) Қытайға алыс мемлекеттерден келгенге ұқсайды. Келесі бір ойынның түрі «**брамин туралы ойын**». Мұндағы брамин (боломэнь) термині шіркеуге қызмет ететін шетелдіктерге берілген жалпылама атау, «ойынның» өзіне буддистік сипат тән.

Тан дәуірі кезіндегі басты үш идеология конфуцизм, даосизм және буддизм өз

көріністерін театр дан тапты. «Кун-цзы туралы ойынның» (Конфуци) қойылғаны мәлім. Әулеттік хроникада бұл «ойынды» император Вэнь-ди кінәлап, орындаушыларды қуғынға ұшыратқаны туралы мәліметтер бар. Барлық мемлекеттердегідей Қытай театры да дінмен байланысты. Сондықтан да діни оқиғаларға құрылған пьесалар театрдың дамуына ықпалын тигізді. Тан дәуірінде буддалық монахтар **бяньвэнь**, немесе **суцзян** әңгімесі кеңінен пайдаланды. Олар театрландырылған қойылымдар арқылы Будда туралы ілімді таратып отырды.

Тан дәуіріндегі негізгі жанр бяньвэнь әңгімесін буддалық уағыздаушылар орындады. Бяньвэнь мазмұнына қарай екі түрге бөлінеді; буддистік (көпшілік) және қытай тарихының оқиғасына жазылған зайырлық. Дегенмен де Бяньвэньге үнді буддистік әдебиеті орасан зор ықпалын тигізіп отырды.

Тан дәуірі кезінде музыкамен байланысы жоқ **ши** – «классикалық» өлеңі дамыды. Цзинь ти ши – «бүгінгі түрдегі өлеңдер» кеңінен қолданылды, соның ішінде төрт жолды цзюэцзюйдің орны ерекше болды. Сол кезде музыка мен ән өнеріне соның ішінде Батыс өлкесі халқының музыкасына деген қызығушылық өсе түсті. Жаңа әуендер, жаңа мәтіндерді талап етті. «Бүгінгі түрдегі өлеңдермен» айтуға құлшыныс басым болды, әсіресе цзюэцзюй мен отандық және жат елдік әуендер орындалды.

Сонымен X ғасырда Қытай мемлекетінде болашақ театрды дамытатын барлық элементтер пісіп жетілді. Тан қойылымдары өнердің барлық түрлерінің синтезінен музыка, поэтикалық сөз, би, мимикалардан тұрды. Оларды өмір құбылыстары мен әдеби реминисценциялар тұтастық тауып көпшілікті кеңілдендірді әрі ойға жетеледі. Дегенмен де кемелденген театр мен әдебиеттің ерекше түрі – драматургия қалыптасу үшін әлі бір – екі ғасырдың баспалдағынан өту қажет болды.

XII–XIV ғасырларда қытай театры бұдан әрі дами берді. Бұл уақытта цзацзюй (аралас қойылым) деп аталатын қойылымның жаңа түрі пайда болды. Цзацзюйдің комедиялық суырыпсалмалық сахналарында – күйеу ампуласы – **фумо** және **фуцзин** кейіпкерлер: **мони-старшина**, **чжуангу** – шенеуніктердің рольдерін орындаушылар, **инси** – пьесаны жүргізуші, **чжуандань** – әйел болып киіну қалыптасты. Осымен қатар оңтүстікте үлкен халықтық драмалар қойылды. Бұл жанр Оңтүстік драма – **нанси** («Ван Куй», «Чжао есімді әйел туралы») деп аталды. Ертедегі Оңтүстік драма жанры шығармаларынан тек қана «Чжан се, астаналық емтиханды бірінші болып тапсырушы» деген пьеса сақталған.

Сун дәуірі театры, әсіресе оңтүстік драма театры халықтың жариялылық дәстүрлерін таратушы болды, мұнда әлеуметтік теңсіздік әмірін жүргізіп тұрған таптардың моралі, қарапайым адамдардың бақытсыздықтары көрсетілді.

Қойылымға көпшілік сипат тән, олар балағандарда қойылды. Көрермендердің дені колөнершілер, саудагерлер, әскерлер болды. Балағандар шарбақпен қоршалып, тебесі жабылған алаңдардан тұрды. Көрермендер орындықтарға отырып көрді. Сахна – көрермен залынан қанаттармен бөлініп бір деңгейде тұрды. (Балаған ланцзы – қанат деп аталды).

Сун дәуірі (X–XIII ғ.ғ.) қоғамының өзіне тән ерекшеліктері көп болды. Бұл тұста сауда дамып, қала мәдениеті едәуір өсті. Ғылым мен техникасы әжептеуір деңгейге көтерілді. 1127 жылдан бастап Қытайдың солтүстігі Цзинь мемлекетін орнатып алған чжурчжэндердің әмірінде болғанына қарамастан, Қытай мәдениетіне нұқсан келген жоқ. (Себебі, олар қытай мәдениетін қабылдаған).

Сун дәуірі мәдениетінің басты ерекшелігі ол тұста демократиялық тенденциялар күшейді, көпшілік аудиторияға арналған көркем шығармашылықтардың түрлері көбейді. Атап айтқанда, ауызша әңгіме, қала повесі, тұрмыстық музыка,



театрландырылған ән-би мен фарстық қойылымдардың саны артты. Өнердің осы түрлерінің барлығы да, Сун дәуіріне дейін пайда болған. Бірақ Тан дәуірі кезінде олар авансценаны әдеби классикалық поэзияларға, ырғақты проза мен новеллаларға берген болатын. Сун кезеңінде барлығы күрт өзгеріске ұшырады. Сөз жоқ дәстүрлі «жоғары» жанрлар бұрынғыша айрықша ілтипатқа бөленді. Бірақ қоғамның шынайы өмірінде әсіресе өсіп келе жатқан бай қалаларда демократиялық жанрлар алғашқы орында тұрды, себебі оның тілі жергілікті тұрғындарға түсінікті болды. «Жоғары» жанрлардың ішінде де өзгерістер жүрді шидің қатал түрін **цы** деген әндік лирика ығыстырды.

Тан дәуірі кезінде-ақ жоғары деңгейде дамыған әндік-би сюитасы **дацюй** өзінің үш бөлімді құрылысын Сун дәуірінде де сақтап қалды. Ол алғашқы кезеңде бұрынғыдай шулы мерекелерде орындалды. Бірақ дацюйде маңызды өзгерістер болды: поэтикалық түрдегі **цы** сюиталардағы вокальдік мәтіндердегі шидің орнына үстемдік ете бастады, ал өлеңнің тақарыптық бірлігі бір ғана оқиғаға орын берді. Бұл сундық дацюйдің жаңа белгілері Дун Иннің (XII ғ.) «Си-ши туралы романс» деп аталатын толық сақталған үш мәтіннен көрінеді.

Сонымен Тан дәуіріндегі фабуласыз, лирикалық би сюитасы дацюй Сун дәуірінде оқиғалы қойылымға айналды. Бірақ музыкалардың, әндердің, билердің және сахналық әрекеттердің органикалық қосылысы тұтастық таппады, диалог көмекші роль ойнады, онда дәл әндегідей, басты рольдерді ойнаушылар (бишілер) қатысқан жоқ. Сонымен дацюйдің өлең бөліміне драмалық сипат емес, нарративті эпика тән.

Уақыт өте келе **цзацзюй** фарсына дацюй қосылып кетті. Мысалы, «Люяо дацюй» сюитасының негізіне «Цуй Ху туралы Люяо», «Лянчжоу дацюй» сюитасына «Төрт монах туралы Лянчижоу» фарсы алынды. Люяо мен лянчжоу терминдері бұл жерде әуен деген түсінік береді. Мәтіндер оқиғаға байланысты өзгеріп отырды, билер сахналық әрекетке орын берді. Зерттеуші Ян Инь-людің пікірінше музыка да біртіндеп ауысты және «біртіндеп дацюйдің аты ғана қалды. Сөйтіп, театр өнерінің қалыптасу процесіне бар жағынан ықпал еткен өнер түрі оқиғалы қойылымдарға поэтикалық негіз салып, әндік лирикаларды қолдануға жол ашып, өз тіршілігін тәмамдады».

Дацюйдің қарапайым түрі ретінде **чжуаньтаның** әндік-би сахналарын есептейді. Олардың композициясы мынандай: алдымен «**кіріспе әнді**» (гоудуйлер) орындаушылар шығады, одан кейін **ши** өлеңдері мен **цы** ромастары әндетіледі (бұл кезде шидің соңғы екі сөзі **цының** келесі сөздеріне айналады) және соңында «**кету әні**» (фандуйцы) дыбысымен барлығы кетеді. Кейін бұл әндік-би түрінің сахналары қарапайым болып өзгерді: бидің рөлі төмендеді, **ши** өлеңдері **цы** романстарымен, ал «кіріспе» және «кету» әндері (**инь**) және (**вэйшэн**) кодымен өзгертілді. Бір сөзбен айтқанда, аяқталған вокальдық кезең болып шықты, ол кіріспеден, кезектескен романстардан (екі әртүрлі әуендер) және кодтардан тұрды. Бұл XIII–XIV ғасырлардағы ариялар кезеңінің (**ляньтао**) алғашқы түпкі бастауы болып табылады. Аталмыш кезеңдерге жақынырағы **чжуаньта** – бұл таза әндік жанр **чжуаньцыны** тудырды. Чжуаньцының басты ерекшелігі мынада, онда **цы** романстары мен **цюй** ариялары пайдаланылады; одан басқа кезеңі әртүрлі әуендерге жазылған **цюйлерден** тұрады. Кезең кодпен бітеді. Бұл белгілер **юаньскі** драмаларындағы ариялар кезеңіне де тән.

Чжуаньцы дацюй, тіпті чжуаньтаға қарағанда демократиялық жанр, онда орындаушылардың саны аз болды. Олар вельмождағы тойлар мен бай адамдардың кештерінде ғана емес, шіркеу мен цехтардағы мейрамдарда вацзы деген арнайы

мекемелерде орындалды. Мұнда чууаныңы әншілері фарс пен прозапоэтикалық әңгімелерді орындаулармен бірлесіп ойнады. Әңгімешілер сияқты, чууаныңы орындаушылары цех принциптеріне бірікті.

Сун дәуірінде әңгіме айтушылық өнер түрі қатты өлді. Солардың ішінде драматургияның қалыптасуына ықпал еткен жанрлар да бар. Солардың бірі – гуцзыңы «барабан астындағы әңгіме», мұнда оның прозапоэтикалық әртүрлілігін айтқан. Біздің дәуірімізге жеткен екі прозапоэтикалық «Барабан астындағы әңгімелердің» ішіндегі ең қызық шығарма Чжао Лин-жидің «Өлмейтін адаммен кездесу» әуені «Де пьань хуа» шандяо әуені.

Қорыта айтқанда, әңгімелер пьеса оқиғаларының нәзігі көзіне айналды. XIII ғасырдағы әдебиетші Ло Еңң жіктеуіне қарағанда хуабэнь тақырыбы мыналарды: адам өмірінен тыс жағдайларды, романтикалық махаббатты, сот, қылышпен шебер ойнайтындар мен құдайға сенбейтіндер туралы тақырыптарды қамтыған. Бұл тақырыптардың барлығы да драматургияда кеңінен көрінді. Әдебиеттің бұл екі түрі-гуцзыңы мен хуабэнь шындық өмірмен тыныстады, екеуі де тыңдаушылар мен көрермендерге бағытталды. Бірақ кей жағдайларда біреуінде әңгіме, ал келесісінде көрнекілік басым болды. Одан басқа хуабэнь таза нарративті прозаға, анда-санда романстар мен арияларға өту тенденциясы байқалды, ол уақытта драмада проза мен поэтикалық бөлімдер тең дәрежеде қалды.

XIII-XIV ғасырларда Қытай мемлекеті Юань (монғол) әулетінің езгісінде болғанына қарамастан, театр өзінің кемелденген дәрежесіне жетті. Бұл уақытқа цзацзюй драмасының гүлденген тұсы тап келді.

Цзацзюй театрының көркемдік ерекшелігі келесі дәуірлерде Қытайдағы театр өнерінің өзіне тән келбетін анықтап берді. Оның синтездік қойылымдарында сөз бен вокальдық партия, музыка, би, акробатика үндестік тапты. Музыканы дәстүрлі әуендерден драматургтің өзі таңдады, ол бір спектакльден келесісіне өте берді. Драматург режиссердің міндетін атқарып, пьесаны талдап түсіндіруде кеңестер берді. Ең маңызды сахналар көптеген ұсақ дәлдіктермен ақырын екпінмен айналды, ал жанама эпизодтар жарқын штрихтар ретінде берілді. Спектакльдер бос сахнада ойналып, әрекеттің кеңістік пен уақытта еркін қозғалуына мүмкіндік тудырды. Бұл көптеген көркемдік тәсілдерді анықтап берді: сахнадағы берілген жағдайды актерлер ауызша сипаттады, пьеса әрекетінің уақыты мен орны ауысқанын көрермендерге ауызша хабарлады, қатысушы кейіпкерлер өздеріне мінездеме берді.

Цзацзюй спектакльдері құрылыстың екі типін пайдаланды: балагандар, сахна мекеменің тура ортасында орналастырылды, ол цирктің аренасына ұқсас болды. Екіншісі: прихрамой – жерден көтерілген сахна. Бұл сахналар труппалардың аттары мен басты актерлердің есімдерін хабарлайтын өрнектелген плакаттар мен афишалармен көмкерілді. Спектакльдер ақылы болды, қойылым кезінде актерлерге сыйлық тарту дәстүрі өмір сүрді. Труппаға бір отбасы мүшелері кірді, кейде ғана бір-екі актер сырттан алынды. Труппада жетекші орынды әйелдер иеленді, олар ерлердің рольдерін де орындай берді, әйелдердің рольдерін ерлердің орындау тажрибесі ұзақ уақытқа дейін жалғасты.

Юань театрының келесі ірі түрі чуаньци драмасы өзінің даму сатысының ерте кезеңінде оңтүстік драма дәстүрлерінің ізімен жүрді, оның композициясын,

тақырыбын, образдарын алып пайдаланды. Онда қатаң композиция мен регламентация (актерлердің санына шек қойылмады) болған жоқ. Спектакльдер өте үлкен болғандықтан бірнеше күн қатарынан жүрді.

Орындаушылар спектакльге ең үздік музыкалық шығармалардың құрамына кіретін дәстүрлі әуендермен қатар, өздері жасаған танымал ұлттық әуендер мен арияларды енгізе алды. Чуаньцидің оңтүстік драмадан басты айырмашылығы, онда: образдар терең ашылып, көркемдік жетілгендігімен және бейнелі тілмен ерекшеленді.

XIV ғасырдың соңына қарай цзацзюй театры оңтүстік драмасы чуаньциге жақындай түсті. (Юань әулеті билеп тұрған кездегі аяғында мемлекеттің оңтүстігіне солтүстік театрдан көптеген драматургтер, музыканттар, актерлер келді). Оңтүстік театр солтүстік театрдың еркін формасын, жоғары техникасын, әдеби және көркем шеберлігін алып пайдаланды.

Қытай театры бұдан әрі Мин дәуірі (XIV-XVII ғ.ғ.) кезеңінде дамыды. Үстемдік етіп тұрған таптар демократиялық тенденцияларды тұншықтырып, өмір сүріп кеткен ескі формаларды жандандыруға тырысты (спектакльдерде императорлар мен шенеуніктерді бейнелеуге, олар орнатқан заңдар мен тәртіптерді сынауға тиым салынды). Мин кезеңінде қытай театрында екі бағыт пайда болды. Олар: **иян** және **куньшань**. Иян театры Цзян-эньин провинциясында ертедегі оңтүстік драма негізінде туды. Оған халық тақырыбы мен халық әуендерін қолдану тән болды (сарайдағы қойылымдар қатаң түрде классикалық музыкалардан тұрды).

Иян театры қойылымының басы қолөнершілердің өмірінен алынған махаббат машақатын әңгімелейтін шағын оқиғалы пьесамен басталды. Бұл пьесалар суырыпсалмалыққа құрылып, жеке орындау хормен үйлесті. Одан әрі иян театрының актерлері белгілі романдар – Ло Гуань-чжунаның «Үштік патшалық», Ши Най-Яннің «Көл ағыны», Чэн-эньин «Батысқа саяхат» және «Ян отбасынан шыққан генералдар», «Юе Фэй Өмірбаяны» т.б. хроникаларын сахнаға алып шықты.

Иян театрына кезеңдік (циклдік) – спектакльдер қою тән. Олар бірнеше күн қатарынан жүреді және әрбір спектакль өткір жағдайлар ушыққан тұсқа келіп үзілді. Бұл келесі күні көрермендер жақсы жиналу үшін арнайы жасалды. Үлкен тарихи оқиғаларды бейнелегенде (соғыстар, шаруалар көтерілісі) спектакль кіріспесінде жаппай ұрыс сахналарын акробатика, фехтования, би арқылы алдын-ала көрсетіп өтті. Спектакльдерге негізгі оқиғаға тікелей қатысы жоқ жанама эпизодтар кіргізілді. Иян театрының өз провинциясынан тыс жерде таралуының себебі, ол қатаң классикалық поэтикалық тіл мен әуенге шектелген жоқ, ол жергілікті сөйлеу тілі мен танымалы әуендер мен әндерді тез қабылдап алды. Иян театрына тән жергілікті диалектілер мен вокальды-орындаушы формалардың үндестік табуының негізінде осы театрдың жергілікті түрлері пайда болды. Аталмыш театрдан Хойцзяо театры шықты, бұл астаналық цзинси театрының тууына жол ашты.

Осы кезеңдегі келесі ірі театрлық бағыт – Куньшань театры – Куньшань уезінде пайда болды. Куньшань қытай ақсүйектерінің дем алып көңіл көтеретін сүйікті орны. Мұнда табыс табу үшін музыканттар, актерлер, ақындар, драматургтер келді. Біртіндеп жергілікті куньшань қойылымдарының негізінде театр құрылды. Бұл тарихқа ақсүйектер, қоғамы мен оқымыстылардың театры болып кірді. Иян театры өз қойылымдарын ашық алаңдарда көрсетсе, куньшаньскі театры үйдің, сарайдың театры болды. Спектакльдер қонақ күтетін бөлмелерде немесе сарай залында ойналды. Сондықтан куньшань театры «кілем үстіндегі театр» деп те аталды.

Куньшань театрына ақсүйектер әдебиеті мен XV-XVII ғасырлардағы бейнелеу өнері үлкен ықпал етті. Бұл актерлік ойынның нәзік техникасы мен вокальдық шеберлік-



ке жоғары талаптар қоюдан көрінеді. Иян театрынан айырмашылығы музыка әртүрлі ырғақтағы суреттерге құрылды (оркестрда басты орынды үрмелі аспаптар иеленді), спектакльге музыка арнайы жазылды және композитор белгіленді. Бұл театрда VII-X ғасырлардағы ұлттық би өнерінің озық дәстүрлері қайта жанданды.

Куньшань театрында орындаушылық мәдениет жоғары деңгейде дамыды, мұнда атақты музыканттар мен актер-әншілер Вэй Лян-фу, Лян Бо-лун көзге түсті. Үлкен даңққа бөленіп, көптеген жергілікті театрларға ықпал жасаған куньшань театры XVIII ғасырдың ортасы мен XIX ғасырдың басында өзінің танымалдылығынан айрылып, мүлде жойылды. Оның басты себебі мынада: біріншіден – ұлттық өнерден қол үзіп кетті; екіншіден – сол заманның өткір мәселелерін көтеруге ұмтылған жоқ; үшіншіден – мәтін мен музыканы құрастыруда таптауындыққа түсті; төртіншіден – қойылымдар ақсүйектердің тақырыбын қозғайтын шығармалардан аса алмады.

XVII-XIX ғасырлардың басында дәстүрлі театрдың орындаушылық шеберлігі одан әрі жетіле берді. XVIII ғасырдың ортасында Қытайдың ірі қалалары театрдың орталықтарына айнала бастады. (Янчжоу қаласының үстінен императордың жолы өтті), кейіннен Бэйпин (Пекин). Мұнда жергілікті театрлардың әртүрлі труппалары келді. Хуабу (танымалы) деген атты иеленген театрлар елеулі жетістіктерге ие болды. Сицзюй театрларының жергілікті түрлерінің негізінде Қытай астанасы Пекинде астаналық театр (цзинси немесе пекиндік театр) қалыптасты.

**Цзинси** театр өнерінде қытайдың ұлттық сицзюй театрының негізгі белгілері көрінсі тапты. Қытай театрының актерлік өнерінің өзіне тән басты ерекшелігі – қиялдағы заттармен ойнау, театр реквизиттерін аллегориялық түрде пайдалану (мысалы стол белгіленген сахналық жағдайға байланысты алтарь, тау, бақылау алаңы; бас киім, қызыл ормалға оралып тұрса – шабылған басты; қара жалаушалар – желді, қызыл түс – отты меңзеді) тән. Қытай театр актерлерінің ойыны тұрмыстық дәлдікті көздемейді, олар айқындылықтың шартты тәсілдері – қозғалыстар мен ишараларға құрылды. Гримдер мен костюмдерде түстің символы кеңінен пайдаланды (қызыл түс – батылдықтың, ақ-жексұрындықтың, жасыл – император түсі т.б.).

Дәстүрлі репертуардағы пьесалар екі үлкен топқа бөлінді: біріншісі: **вэнси** (азаматтық оқиғаға құрылған пьесалар); екіншісі – **уси** (әскери, тарихи тақырыптарға арналған пьеса мұнда ұрыс сахналары басты орын алды, ол акробатика мен фехтования арқылы көрсетілді). Дәстүрлі театрда бүгінгі күнге дейін амплуа жүйесі сақталған. Барлық кейіпкерлер төрт топқа бөлінген: **шэн** – жағымды ерлер ролі, **вэнь** – штаттық, **у** – әскерлер, жас мөлшерлеріне қарай **лаошэн** – қарттар және **сяошэн** – жастар. **Дань** – әйелдер ролі де бірнеше топқа бөлінеді: **цинь** – жағымды кейіпкер, тұрмыстағы әйел **чжэндань** – жағымды кейіпкер, көбінесе жас әйел **хуадань** – күтуші, куртизанка, **даомадань** – жауынгер әйел **гуймэндань** – ауқатты отбасының тұрмысқа шықпаған қызы. Жас ерекшелігіне сай **паодань** – кемпір, **сяодань** – жас қыз, **цзинь** (немесе хуальянь) жағымды және жағымсыз мінезді рольдерді біріктіреді. Бұл амплуаны орындаушылар айқын гримдерді, маскаларды пайдаланады, ойын тәсілі гиперболалы болып келеді. Чоу-комедиялық рольдер (ерлер мен әйелдер). Әрбір амплуа үшін бейнелеу тәсілдері қолданғанда, оларды жаңа мазмұнмен толықтырып, әрлеп ойнайды.

Жаңа театрдың қалыптасуы аньхойлық: «**Саньцин**», «**Сыси**», «**Чуньтай**», «**Хэчунь**» труппаларында белсенді жүрді. Бұлар XIX ғасырдың басында Пекиндегі ең атақты театрлардың қатарында болды. Онда болашақ көркемдік бағытты анықтаған майталман шеберлер: **Чэн Чан-гэн** («Саньцин» труппасы), **Чжан Эр-куй** («Сыси» труппасы), **Юй Сань-шэн** («Чуньтай» труппасы) еңбек етті. Бұл актерлер XIX ғасырда маңызды болып есептелген лаошэн (қадірменді қарттар)



рольдерін жарқырата сомдады. Пекин театры әртүрлі пьесалардың үзінділерінен құрастырылған спектакльдің жаңа типін жасап шығарды. Уси жанрындағы пьесалар үлкен жетістікке ие болды, ондағы ұрыс сахналары акробатика мен бутефориялық қаруларды қолдану арқылы жасалды.

XIX ғасырдың II жартысы мен XX ғасырдың басында цзинси театры Қытай театр өнерінен басты орын алды. Оның ішінен жаңа орындаушылық мектеп қалыптасты. Мұның негізін Ван Яо-цин, Ян Сяо-лоу, Тянь Синь-пэй, Мэй Лань-фаң, Чэн Янь-цю, Чжоу Синь – фаң, Сюн Хой шэн т.б. қалады. Цзинси театрының көптеген актерлері тарихи хроникалар мен романдардан өздері пьеса жазып ескі пьесаларды қайтадан өңдеді. Кернекті актер-дараматургтердің ішінен Ю Дин-чэнь мен Цзя Хунмин есімдері ерекше аталады. Олар Үш патшалық, Ван Яо-цин, Хуан Юэ-шань, Тянь Ци-Юнь оқиғаларынан пьесалар жазды. Бірақ жекелеген шеберлермен орындаушылық өнердің жетілгеніне қарамастан цзинси театры XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында үлкен тығырықты бастан кешірді. Бұл театр өткен күндерді бейнелегендіктен көпшілік қауымға (тілі қиын болды) түсініксіз болды, әрі жаңа әлеуметтік-саяси тенденцияларды көрсете алмады. Зиялық қауымның театрды (актер Оуян Юй-цянь) реформалау туралы ниеттері іске аспады.

XX ғасырдың басында жергілікті театрлар көптеген қиындықтарға тап болды. Олар ірі қалаларда өнер көрсете алмады, актерлер кедейленді. Содан барып көптеген труппалар тарап көтті. Бірақ халық өнерінің дәстүрлері жергілікті театрлардың жаңа түрлерінің пайда болуына алып келді. Сөйтіп, Солтүстік Қытайда халық театры пенцзюй ауылдық әуесқойлық қойылымдардан өсіп шықты. Екі актер күрделі емес халықтық хикаяларды жай музыкалық сүйемелдеумен орындады. Әсіресе, Ю Мин-чжу, Ли Цзинь-шунь, Бай Ю-шуан және басқа актерлердің ойыны көпшіліктің көңілінен шықты. Бұл театр тарихи пьесалар қоятын астаналық театрға қарама-қарсы болды, пенцзюй театры тұрмыстық драмалар мен қарапайым адамдардың өмірін көрсететін бүгінгі заман пьесаларына баса назар аударды.

1920–30 жылдары пинцзюй Шанхайда кеңінен өрістеп, әртүрлі пікірлер тудырды. Бұрынғы классикалық театр өнерін жақтаушылар пенцзюй театрын дерекі ғұрыптар мен тәсілдерді бейнелейді деп қабылдасамаса, ал алдыңғы қатардағы зиялық қауым одан халық өнерінің жанды үлгісін көріп қолдады. Себебі, спектакльдер көрермендерге ұғынықты ауызекі тілде қойылды. Дәл осы уақытта Шанхайда сицзюй театрының жаңа түрлері юецзюй, хуцзюй қалыптаса бастады. Кейін көптеген мемлекеттерге танымал болды.

Демократиялық және төңкерістік көңіл-күйдің идеяларын көрсету міндеті алға қойылды. XX ғасырдың басында еуропалық театр өнерінің тәжірибесіне сүйенген театрлар пайда болды. «Сөйлейтін» драманың алғашқы қойылымы 1898-1905 жылдары көрсетілді. Ал бұл театрдың туған күні 1907 жылдың көктемі болып есептеледі, себебі қытайлық студенттер Токиодан білім алып, «Чуньлюшэ» («Көктемгі тал») деген топ ұйымдастырды. Дәл сол жылы Қытайда жаңа типтегі «Чуньяншэ» «Көктемгі күн» деген алғашқы кәсіби драма театры құрылды, оны Ван Чжуан шэн басқарды. 1910 жылы Ван Чжуан-шэн және Жэнь Тянь-чжи Шанхайда драма театры актерлерін даярлайтын «Гунцзян» деген театр мектебін ұйымдастырды. Ертедегі «сөйлейтін драмада» спектакль шешімінің жаңа принциптері сицзюй театрының орындаушылық өнеріне жақын болды. Саяси езгі, білікті актерлер мен режиссерлердің жетіспеуі, маңызды драматургияның жоқтығы жаңа театрдың жұмысына кедергі келтірді. Сондықтан да, 1911-1913 жылдары Шанхай мен басқа қалалардағы театрлардың ғұмыры қысқа болды. Бұдан кейінгі жылдары «Вэньминси» («Өркениетті театр») деген театр құрылды. Онда прогрессивті

тенденцияларды көрсететін шығармалар жергілікті тұрғындардың талғамына жауап беретін қойылымдармен кезектесіп жүрді. 1921 жылы Шанхайда құрылған «Халық театры» қоғамдастығы қызметінің маңызы зор болды. Онда Оуян Юй-цянь, Сюй Бань мэй, Сунь Чунь-фан, Мао Дунь, Чжэн Чжэнь-до сияқты актерлер мен драматургтер кірді. Қоғамдастық жаңа драмаларды уағыздап, студенттер мен жұмысшылардың әуесқойлық труппаларының құрылуына көмектесті. 1920 жылдары әуесқойлық драма ұжымдары Шанхайда ғана емес, басқа қалаларда да құрыла бастады. Пекинде 20-шы жылдардың басына «Синь Чжунхуа» («Жаңа қытай») қоғамдастығының театры құрылып, театр училищесі ұйымдастырылды. Осы уақытта әйелдер мен ерлер араласқан алғашқы труппалар пайда болды, бірақ көптеген ұжымдарда әйелдердің рольдерін ерлер ойнауды жалғастыра берді.

XX ғасырдың 20 жылдарында опералық спектакльдер жасауға деген алғашқы қадамдар басталды. Кейбір қалаларда музыкалық оқу орындары ашылып, онда бүгінгі еуропалық музыка теориясы, композиция және вокальдық өнердің негіздері оқытылады. 20-30 жылдары композитор Ли Цзинь-хуэй мектеп сахналарына арналған шағын опералық-балет шығармаларын тудырды. Олардың басты ерекшелігі Қытай әуендеріне шетелдің музыкасы араластырылды. Бірінші азамат соғыс жылдары (1924-27) театр өмірінің ортасы Шанхай болып қала берді. 1927 жылы Шанхайда өнердегі жаңа тенденцияларды қолдайтын «Наньгошэ» («Оңтүстік қоғамдастық») құрылды. Сол уақытқа көрнекті режиссер әрі драматург Хун Шэн шығармашылығының гүлденген тұсы тап келді. Ол Шанхайдың Фудань университеті жанынан ашылған труппада қызмет етті.

1929 жылы коммунистік партия жетекшілігімен Шанхайда «Ишүцзюйшэ» («Көркемдік труппа») негізі қаланды. Ол пролетарлық театрдың ұранын алғаш рет алға жылжитты. Оны Ся Янь, Чэнь Бо-ци басқарды. «Ишүцзюйшэ» труппасы қытай және батыс драматургтерінің шығармаларын қойды. Өздерінің қойылымдары арқылы батыл уағыздар жасағандықтары үшін қуғынға ұшырап, кейбір мүшелері айуандықпен өлтірілді.

Қытай тарихындағы үлкен оқиғаның бірі 1930 жылы Лигада Солтүстік театр ұжымдарының құрылуы болды. Шанхай өндіріс орындарында «Көк көйлек» топтарымен оқу мекемелерінде театр үйірмелері құрылды. 1931 жылы Лига филиалдары Бэйпин (Пекин), Гуанчжоу, Ханькоу қалаларында пайда болды. Лигаға кіретін көптеген труппалар репрессияға ұшырағандықтан, 30-жылдардың ортасында өз қызметін тоқтатты. Дегенмен Лиганың кейбір мүшелері төңкеріс жылдарында прогрессивті театрларға жетекшілік жасады.

1930–40 жылдардың екінші жартысында театрлардың жаңа түрлері пайда болды. Олар төңкеріс базасы мен қытай қызыл әскері шоғырланған ауылдарда қызмет көрсетті. 1938 жылы Ханькоуда Бүкілқытайлық әдебиет пен өнер қайраткерлерінің жауға қарсы күреске бағытталған ассоциациясы құрылды. Бұл жылдардағы театрлар төңкерісті уағыздады.

1940 жылдары азат етілген аудандарда музыкалық қойылымның жаңа түрі пайда болды. Ол кейіннен жаңа опера (Синь Гэцзю) деп аталған. Театрдың бұл түрі музыкалық қойылымдар негізінде пайда болып Янгэ (ерте көктеудің жаңа әні) деген атпен белгілі болған. Қойылымға шерулік сипат тән. Оған ән, би, пантомималар дәстүрлі театр репертуарларынан сахналар кіргізілді. Жергілікті тұрғындар оның қатысушылары болды. Янгэ қойылымдары астық жинау және басқа да үлкен мейрамдарда қойылды. Янгэге кәсіби мамандар араласпай тұрып-ақ шаруалар оны жаңаша ойнады. Ертедегі дәстүрлері әуендердің орнына, Янгэде төңкеріске, әскерге арналған әндер мен бүгінгі оқиғаны бейнелейтін сахналар көрсетіледі. Халыққа

танымалы дәстүрлі формаларды қазіргі күнге қажетті жаңа мазмұнмен жүйелі біріктіру бұл қойылымдардың жетістікке ие болуына көмектесті. Мұның бәрі үлкен янгэ спектакльдерінің, яғни тұтас композициялық шешімі мен аяқталған оқиғасы бар музыкалық драма спектаклінің дүниеге келуін дайындап жатты. Бұл жанрдағы маңызды спектакльдер қатарына «Чжоу Цзы-шань» (музыкасы Ма Кэ, Чжан Лу және Лю Чжи), «Ақсұр қыз» (лебреттосы Хэ Цзин-чжи және Дин Ни, музыкасы Ма Кэ және т.б.). Жаңа түрдегі музыкалық спектакльдерге көпшілік алаңдық ойындардың жарқындылық пен мәнерліліктің шапшаң тәсілдері, ұрмалы аспаптармен сүйемелденетін өзгеше дәстүрлі музыкалар орындалды. 1940 жылдардағы Қытай театр өнерінің дамуы әдебиет пен өнер қайраткерлерінің Яньанскидегі кеңесіндегі шешімінен кейін (1942) анықталды.

Қытай Халық Республикасының құрылуы қытай театр дамуының жаңа кезеңінің басталуына жол салды. 1949 жылы Пекинде әдебиет пен өнер қайраткерлерінің бірінші Бүкілқытайлық съезінде барлық көркем шығармашылықтың идеялық деңгейін көтеріп, халыққа қызмет етуге тез арада кірісу қажеттілігін алға тартты. Дәстүрлі театрларға реформалар жүргізу керек деп табылды. Жергілікті театрларды дамытуға маңызды көңіл бөлінді. ҚХР-да театр өнерінің негізгі түрі болып бұрынғыша дәстүрлі театр қала берді, алайда күн санап бүгінгі драмалық театрдың («сөйләйтін» драма) танымалдылығы өсе берді.

ҚХР алғашқы жылдарында бұл театрлар төңкеріс оқиғалары туралы пьесалар қойды. Спектакльдер төңкерістік пафоста орындалды, бірақ сол уақытта схематизм мен тартыстарды шешуде жалғандылық байқалды. Театр өнерінің жаңа даму жолдарын анықтай отырып, театр қайраткерлері бүгінгі еуропалық драмалардың элементтері мен Қытайдың дәстүрлі театрының принциптерімен үндестік тапқан қойылымдар жасады.

Бірақ біртіндеп театр өнері ҚХР мәдениеті сияқты Қытай коммунистік партиясы жетекшілігін насихаттайтын құралға айналып кетті.

1950 жылдардың басында Қытай театрларының сахнасында Горькийдің, Чеховтың, Шекспирдің, Гольдонидің және замандас драматургтердің шығармалары жүрсе, кейінгі жылдары аударма туындылар, әсіресе, кеңестік шығармалар театр репертуарынан алынып тасталды. Сонымен қоса, жалпы әлемдік өнерді елеуі тенденциясы айқын көрінді. «Өнерді қытайландыру» ұранын ұстанған қытай театрының қайраткерлері қытай халқының ұлылығын дәріптейтін тарихи пьесаларды қоюға көп мән берді. Драматург **Го Мо-жонь** «Цай Вэнь цзи» пьесасында феодалдық идеология дәріптелді. Бұл тарихи спектакльдер ұлттық ерекшеліктер мен ұлттық құндылықтарды насихаттады.

Қазіргі заман тақырыбына байланысты жазылған пьесалардың көркемдік сапасы тым төмен болды. 1960–жылдардағы қойылымдар өмір шындығын боямалап көрсетті. Театрдың көз ғасырлық тарихы бола тұра, «ұжымдық кейіпкер» теориясы өмірлік тартыстарды өз деңгейінде көрсете алмай, театр мен драматургия дағдарысқа ұшырады.

### III тарау ЖАПОН ТЕАТРЫ

#### Бугаку

Жапон театрының өнері жайлы сөз болған кезде жапондықтар Амэно-Удзумэ құдай туралы ежілгі аңызды естеріне түсіреді. Ғасырлар бойы гүлденіп келе жатқан жапондық дәстүрлі театрдың қалыптасуын осы құдайдың есімімен байланыстырады. Аңызда Күн құдайы Аматэрасу ағасы – Жел құдайы Сусаномен ренжісіп қалып, Әлемді күн нұрынан айырып, аспандағы үңгірге тығылып қалады. Кеңеске жиналған құдайлар Аматэрасуды үңгірден қалай шығаруды білмей бастарын қатырып тұрғанда өзінің көріксіз, жаман түрімен атақты Амэно-Удзумэ құдайы үңгір алдында билей бастайды. Оның қисынсыз биін көрген құдайлар қарқылдап күледі. Күлкіні естіген Аматэрасу олардың неге мәз болып жатқанына білгі келіп үңгірден шыға келеді. Сөйтіп Жердің беті қайтадан күн нұрына бөленеді. Осы үңгір алдында билеген Амэно-Удзумэнің биімен Жапонияның ұлттық театрының дүниеге келуін байланыстырады.

Географиялық жағдайына байланысты жапон мәдениеті, оның ішінде театр өнері көп жылдар бойы басқалардан оқшау жағдайда дамыды. Жапон театрының қайнар көзі ертедегі әдет-ғұрып пен діни мерекелерде қалана бастады. VII-VIII ғасырларда Жапон театры біртіндеп Корея, Қытай және Үндістанның театр түрлеріне жақындай бастады. Олардың кейбіреулері жапон театр тарихынан **гигаку** және **бугаку** (VII ғ.) деген атпен орын алды. Күн өткен сайын Жапонияға жаңа билер мен әуендер, тіпті гигаку мен бугакудың теориясы бойынша жаңа кітаптар келіп отырды. Жаңа өнер түрлерінің танымал болғандығы соншалықты, жапон авторларының да ұқсас шығармалары шыға бастады. Бұл өнерге оқытатын арнайы мектептер қалыптасты. Гигаку сауығы қарабайыр би пьесаларынан құралды. Оған қатысушылар маска киіп, ойын көрсетіп отырды. XI ғасырдан кейін гигакуді музыкалық театр өнерінің басқа түрлері ығыстырып шығара бастады. Оның кейбір элементтері бугаку мен сингакуге қосылды. Бугаку деп аталатын музыкалы би сауығын VII – VIII ғасырлардан бастап дін мен сарай зиялылары діни мерекелерде, мінежат ету кезінде өткізілетін салтқа айналдырды.

Бугаку өнері VIII ғасырдың аяғы мен IX ғасырдың басында өркендей түсті. Бұл дарынды жапон сазгерлері **Ото-но Киегами (? – 830)** және **Овари-но Хамануси (733 – 844)** қызметімен байланысты. Олар мыңдаған әуендерді қайта қарастырып, реттеп, айқындап бугаку өнерін бүгінгі біздің күнімізге жеткен күйінде жасап шығарды. Кәсіби музыканттар мен бишілердің саны барған сайын өсті.

XII ғасырдың басында бугаку өнері екінші планға кете бастады. Оны елдегі билікті өздеріне қаратып алған әскери сословиенің талғамына сай келетін **дэнгаку** және **сарагаку** атты жаңа музыкалық қойылымдардың түрлері ығыстырды. Бірақ бугаку өнері император ауласындағылардың ықыласына бөленіп, сарайда және кейбір буддисттік және синтоисттік храмдарда сақталды.

Бугакудың жаңа кезеңі XIX ғасырдың соңындағы Мэйдзи буржуазиялық төңкерісінен (1868) кейін жалғастырды. Императорлық билікті қайта қалпына келтіру үшін болған бұл император есімімен байланысты болғанның бәрі үлкен маңызға ие болды. Жанрдың демократизациялануы да өзіндік роль ойнады. Егер бұрын бұл өнерді зерттеу тек ақсүйектер мен сарай музыканттарының еншісінде болса,



1873 жылы бұл өнер түрімен шұғылданғысы келгендердің барлығына да мүмкіндік берілді.

Бугаку өнері Жапонияның барлық театр өнерінің қалыптасуына үлкен әсерін тигізді. Оның кейбір элементтері жапонның ұлттық музыкасы мен хореографиясының негізіне айналып, классикалық жапон театрының дәстүрінің бастамасына айналды.

Бугаку билері храм немесе сарай территориясында ашық аспан аясында, арнайы ағаштан салынған биіктігі 91 см және көлемі 52,8 кв. м тікбұрышты алаңдарда орындалды. Барлық көлемнің жартысын алатын кішкене көтеріңкі болып келген алаңның орталық бөлігінде негізгі билер орындалды. Алаң ағаштан жасалып алқызыл лакпен жалтыратылған және алтынмен әшекейленген аласалау келген бөгеулермен қоршалды. Оның төменгі жағы көгілдір матамен қапталған. Алаңның артқы жағында орындаушылар сахнаға шығатын және одан түсетін қанаттары да алқызыл кең баспалдақтар орналасқан. Алаңның екі жағына биіктігі 3 метрден артық, үтір түріндегі оюлар, айдаһар мен феникстің бейнелері салынған барабандар (дадайко) орналасқан. Көрсеткіштер үшін арнайы орын болмағандықтан олар сахнаны айнала қоршап отыра берді.

Алаңның алдында, беттерін сахнаға қаратып синтоисттік пірәдірлер секілді киінген музыканттар жерде отырды. Оркестр әртүрлі үрмелі және ішекті музыкалық аспаптардан, барабандар мен гонгтардан тұрды. Ұлттық аспаптармен қоса, жапондықтардікі емес өзге аспаптарда пайдаланылды. Кейде алаңды тоғанда орналастыратын, ал кейде мүлдем алаң жасамайтын. Ондайда билерді жердің үстінде орындай берді. Кейбір храм мейрамдарында бугаку билерін алаулардың жарығымен орындайтын. Алаулап жатқан оттың жарығының әсерімен бишілердің фантастикалық маскалары мен костюмдері, әсіресе, салтанатты әрі құпиялы болып көрінетін.

Қойылымдарды император сарайында көрсеткенде қонақтар үшін орындықтар қойылып, ал император әулетінің мүшелері басқаларынан алшақтау құрметті жерлерге отырды. Бугаку биін мемлекеттік театрда («Кокурицу гэкидзэ») көрсеткен кезде биге арналған алаңды сахнада бөгеттеп қоятын. Бугаку биінде әдемі, бояулары қанық костюмдер мен ағаштан қиылған немесе қағаз да салынған гротескілік маскалар қолданды.

Бугаку қойылымдарының бағдарламасы әртүрлі болып келді. Ол маска киген бір немесе бірнеше бишілердің орындауындағы динамикалық әрі өте байсалды билерден тұрды. Бұл билерде пантомиманың элементтері үлкен орын алды. **Бугаку** биінде қолданатын маскаларында – қиялдан алынған адамның, жануарлардың бейнесі суреттелді. Сонымен қатар, орындаушылардың костюмдері мен аяқ киімдері де жапондық емес болып келді. Олар Азия жерін мекендеген ежелгі халықтарының киімін көрсеткендей болды.

Бугаку биі өзінің пайда болуы мен өзіне тән сипатына қарай да бөлінеді. Пайда болуы жағынан ол қытай, үнді және үндіқытай билері кіретін **сахо-но маи** (сол жақтың билері) және корей мен маньчжур елдерінен шыққан билері кіретін **ухо-но маи** (оң жақ билер) деп бөлінеді. Өзіне тән сипатына қарай билер бірнеше түрлерге бөлінеді. **бун-но маи**, немесе **хирами** (жайлы би) - өте әдемі де байсалды би; **бу-но маи** (әскер би) – қылышпен, найзамен биленетін әскер биі; **хасиримаи** (жүгіріп бара жатқандардың биі) – қарумен, барабанның таяқшаларымен немесе басқа заттармен орындалатын би, добу (балалар биі), т. б.

Бугаку билері қатаң ережелерге сәйкес орындалды. Билер жұппен орындалды (цугуи-но маи). Бұндай жұптарға әдетте сахо-но маи тобынан бір би және ухо-но маи тобынан бір би кірді. Бірінші бөлімді **омогаку** (ізетті музыка), ал екіншісін

тобу (жауап беретін би) деп атаған. Бүкіл осы кешенді қойылымда мүлдем билер орындалмайтын, кіріспе мен қорытынды бөлімдері музыкамен көмкерілді. Осындай құрылым билердің барлық түрлерінде міндетті түрде сақталды.

## Но

**Но** немесе **ноогаку** – Жапонияның ең қатаң театрлық классикасы болып саналады. «Но» сөзі «шеберлік» дегенді білдірумен қатар, театрдың атына сай келеді. Но театры сарагаку шеберлерінің кереметін сіңірген өнерді, алдыңғы ғасырларда жасалған әдебиет дәстүрімен үйлестірді.

Ақсүйектер өнеріне айналған бугакуден басқа, VIII ғасырдың ортасында Жапонияға **сингаку** атты халықтық театр өнері келді. Сингаку XI ғасырда комедиялық пантомима, ән-би, акробатика, қуыршақ ойындары халық өнерінің түрлерін қамтитын – сарагакуге ұласты. XII ғасырдың басында бугаку өнері құлдырап, оның орнын әскери қауымға кең таралған **энгаку** мен **саругаку** басты. Бугакудың кейбір элементтері Жапонияның классикалық музыкасы мен би өнерінің негізін құрады. Саругаку сауығы діни мерекелер кезінде орындалып, көпшілік арасында кең таралды. Акробатика, клоунада, жонглерлік өнер, аяққа ағаш байлап жүру, фокус, бір аяқпен билеу, арқан үстінде жүру сияқты өнерлерден құралған сарагаку қойылымдарын кезбе актерлер ауылдарда, жолдарда көрсеткен. XI ғасырда саругакудың комедиялық бөлігі шағын пьесалардан (тұрмыстық комедиялардан), кейде сатиралық көріністерден тұратын **кёген** сауығына ұласты. «Киоттықтың тапқыр жауабы», «Шығыс провинция тұрғындарының астанаға бірінші сапары» деген тәрізді бірінші кёген пьесаларының аттары белгілі. Сарагаку қойылымдары халыққа қатты ұнағандықтан шіркеу қызметкерлері оған көмегін көрсете бастады. Сонымен қатар жергілікті би мен өндерге негізделген **дэнгаку** сияқты ойын түрі кең өріс алды. Сарагакудың храм ауқымында қойылуы және актерлердің буддистік мәтіндермен, әдебиетпен, поэзиямен танысуы сарагакудың тұрмыстық және сатиралық тақырыптан діни-философиялық пьесаларға көшуіне себепкер болды. Сарагаку актерлері ойлап тапқан жаңа пьесалар «Но» деген атпен белгілі болды. Соның негізінде XIV ғасырда театрдың жаңа бір түрі – Но театры дүниеге келді.

Атақты теоретик, актер және драматургтер **Киецугу Каньами (1333-1384)** мен **Мотокие Дзаами (1363-1443)** әскери адамдар мен ақсүйектерге арналған Но өнерінің эстетикалық негізін қалыптастырды.

Каньами Игада «**Кандзэдза**» театрын құрды. Ол сарагакудың ең керемет дүниелерін, яғни XII ғасырда танымал болған діни дэнгаку биінің кейбір элементтері мен XIV ғасырдың басында кең таралған **кусэмаи** билерін қосып астанада, провинцияда көрермендерінің жүрегін жаулап алған керемет қойылым жасап шығарады. Каньами жапон театрының тарихына тек ұлы актер және театр қайраткері емес, сонымен қатар Но театрына арналған көптеген пьесалардың авторы, театр теоретигі ретінде де енді. Актер өнерінде Каньами **мономанэ** («еліктеушілік») қабілетін бәрінен де жоғары қойды.

Баласы Дзаами әкесі бастаған істің жалғастырушысы болды. Әкесі қайтыс болғаннан кейін ол «Кандзэдза» театрының жетекшілігін өз қолына алды. Егер Каньами өнерін барлық халыққа жеткізуге тырысса, Дзаами керісінше, Но театрының қойылымдарын тек ақсүйектерге арнап қоя бастады. Дзаами Но театрын ақсүйектік түрге жақындатып, жоғары әскер басшыларының көңілінен шығып, олардың

көмегіне сүйенді. Оның қойылымдарын тіпті императордың өзі тамашалады. Дзэами тамаша актер, ірі драматург, композитор және театр өнерінің теоретигі болды. Ол Но театрына арнап жүзден аса пьесалар жазды. Оның шығармалары мәтінінің, әуенінің әсемдігімен және ерекше ізеттілігімен ерекшеленді. Дзэами Но театр өнерінің құпияларын ашатын шамамен жиырмадан астам трактаттар жазып қалдырған. Бұл кітаптар ортағасырлық Жапонияның театр өнерін зерттеуге арналған өте бағалы деректер болып табылады. Әсіресе, оның еңбектерінің арасында «Кадзэсэ» және «Хана-но кагами» шығармалары өте танымал Біздің бүгінгі күнге дейін жеткен Но театрының негізінде Канъами мен Дзэами қалыптастырып кеткен **Кандзэ мектебі** (атауы екі актердің есімдерінің алғашқы буындарының қосындысынан шыққан) болып табылады.

XVI ғасыр бойы Жапонияның өз ішіндегі бітіспес соғыстар Но театрының дамуын тоқтатты. Тек XVII ғасырда Токугава сёгундері билік басына келгеннен кейін театрдың дамуының жаңа кезеңі басталды. Қойылымдар салтанатты түрге ие болып, енді тек үлкен салтанатты жиындар мен мейрамдарда көрсетілді.

Бірінші қойылым 1603 жылы Токугаваның сёгуні Иэясу болып жариялануының құрметіне арналды. Таққа отырған жаңа сёгун өзінің мейрамында Но қойылымын көруге ниет білдіреді. Осыдан бастап барлық салтанатты жиындарда Но ойыны тамашалау дәстүрге айналды. Яғни, Но спектакльдерін өкімет басына жаңа басшы келсе, танымал адамдардың үйлену тойларында, ақсүйектердің отбасында ұл бала дүниеге келгенде және олардың кәмелетке толуын, т.б. мейрамдарда салтанатты түрде көрсететін. Қойылымдар Эдодағы (қазіргі Токио) сёгунның сарайының маңында өтті. Әдетте, спектакльдер бірнеше күн жүріп, оны бес мыңға жуық көрерменнің көруіне мүмкіндік болды. Қойылымға шақырылған адамдар тек ойыннан ғана ләззат алмай, сонымен қатар оларға дәмді тағамдар ұсынылып, сыйлықтар таратылды. Сондықтан осындай қойылымдарға шақырылу үлкен дәрежені көрсетті және шақырылу үшін феодалдар мен дәулетті адамдар арасында бітпес ұрыс-жанжал күрестер болып жатты.

Но өнерінің даму барысында оның түрлі мектептері қалыптасып отырды. Бүгінгі біздің күнге дейін бесеуі жетті: **Кандзэ, Компару, Хосэ, Конго және Кита**. Алдыңғы төртеуі XIV–XV ғасырларда қалыптасты. Соңғысы XVII ғасырдың басында Токугаваның екінші сёгуні Хидэатада кезеңінде пайда болды.

Мектептер арасындағы айырмашылық пьеса мәтіндері мен актерлердің орындаушылық мәнерлерінен байқалады. Бірақ ондай айырмашылықтар Но өнерінің негізін бұзбайды. Олардың айырмашылықтарының көп болмағаны соншалықты, тіпті Но театрын зерттемейтін керермен оларды байқамайтын.

Сёгундердің әскери-феодалдық диктатурасын құлатқан Мэйдзи төңкерісі әскери ақсүйектердің театрына да әсерін тигізді. Ақсүйектердің көмегінен айырылған Но театрының актерлерінің көбі мамандықтарын ауыстыруға мәжбүр болды. Бұл театрды ауыр жағдайдан мемлекеттік қайраткерлер, ірі буржуазияның өкілдері, атақты театр қайраткерлері және жаңа зиялы қауымның кейбір өкілдері қол ұшын беріп құтқарып қалды. Но театрының өнерге көзқарасы кеңейгені байқалғанымен, бұл театр әлі күнге дейін тек таңдаулы көрермендердің шеңберінен шыққан жоқ.

Но қойылымдары боялмаған хинока ағашынан тұрғызылған төртбұрыш сахналарда көрсетілді. Таза ағаш жайлылықтың, тазалық пен қаталдықтың әсерін беріп тұрғандай әсер береді. Сахнаның үстінде төрт бағаналарға орнатылған синтоисттік храмдардың шатырын еске түсіретін шатыр орналасқан. XIX ғасырдың аяғына дейін Но театрларының қойылымдары ашық аспан астында өткендіктен, шатыр өте қажетті болды. Ал бүгінгі күнде қойылымдар театр ғимараттарының

ішінде көрсетілгенімен де, әлі күнге дейін шатырды сахна үстінен тұрғызып, яғни театрлық дәстүрдің үзілмес жалғасы болып келе жатыр.

Сахна үш жағынан да ашық, ал төртіншісі қабырғасында алтын фонның бейнесінде стилизацияланған жасыл желекпен көмкерілген емен (ұзақ өмірдің символы мен көрермендерге арналған жақсы сәлемі) Қандай пьеса орындалмасын бұл сурет ешқашан өзгермеген. Сахнаның едені де таза, жылтыр тақтайлардан жасалды.

Негізгі оқиға ететін сахнаның көлемі 5,5 кв. м. Оған тікелей тағы екі сахна алаңы жанасып орналасты. Сахнаның артқы жағында негізгі сахнаның тең жартысын алатын жерді **атодза** деп атады. Онда музыкантар мен кемеңшілер орналасты. Сахнаның оң жағында биік емес ағаштан жасалған барьермен бөлінген ені бір метрге жуық алаң – **дзиутаи** орналасты. Бұл жерде екі қатарға отырған алты немесе сегіз адамнан тұратын хор орналасты.

Артқы сахнаның сол жағында ұзындығы бестен он бес метрге дейін және ені екі метрге жуық шымылдықтың артындағы **хасигакариға** апаратын жол болды. Ол да хорға арналған алаң секілді биік емес ағаш қашамен қоршалып, шатырмен жабылған. Хасигакаридің аяғында үлкен айнасы бар кішкентай бөлме (**кагами-но**) орналасқан. Мұнда костюмін киген актер сахнаға шығуға дайындалып, образға ену үстінде тұрады. Бұл бөлмеге есік әдемі қара, сары, қызыл жасыл және ақ түсті жолдардан тұратын шымылдықпен (**агэмаку**) жабылған. Актер сахнаға шыққанда, не кіргенде шымылдықты төменгі жағына байланған бамбук таяқтарының көмегімен көтереді.

Сахна айналасы мен хасигакаридің бойына синтоисттік храмдағыдай ені жолды ірі құммен шашып тастайды. Көрермен залы жағынан хасигакаридің тұсында үш жас еменді орналастырады. Хасигакаридің екінші қабырға жағынан тағы енуі емен тұрғызылды. Ашық аспан аясында өтіп жатқан оқиғаның әсерін күшейте түсті. Сонымен қатар перспектива әсері де пайда болады. Сондай-ақ, хасигакари спектакльдің кейбір эпизодтары ойналатын қосымша сахналық алаң ретінде де пайдаланылады.

Көрермендер сахнаның алдында және сол жағында еденде, арнайы төселген шиден тоқылған кілемшелерде (**таками**) отырады. Но театрындағы оркестр небәрі төрт музыканттан (**хяясиката**) тұрады. Олар сахнаға хасигакари арқылы шығады, сахнаның артқы жағында бір қатарға тізіліп отырады. Музыкантар шыққан кезде агэмаку шымылдығының оң жақ бұрышы ғана көтеріледі.

Оркестрмен бірге артқы қабырғаның сол жағында сахнадағы актерлерге көмек көрсететін **кокэн** отырады. Ол шартты түрде көрінбейтін болып есептеледі де әрекет кезінде актердің костюмін, парик немесе маскасын жөндейді, керек реквизиттерін алып береді.

Но сахнасынның құрылысында көрерменнің көзіне көрінбейтін тағы бір қызықты деталь бар. Сахна астынан бірнеше шұңқыр қазылады. Олардың саны әр түрлі, бірақ он үштен көп болмайды. Бұл шұңқырларға жеткізбей мыстан жасалған сымға ұзындығы 1 метр, диаметрі де сондай шамалас арнайы құмыралар ілінеді. Олар акустикалық қызмет атқарады. Но бинің ең танымал элементтерінің бірі аяқтың дүбірінің дауысын жарқын шығарады. Но театрындағы рольдер негізгі үш топқа бөлінген: **ситэ** – басты кейіпкер; **ваки** – екінші қатардағы кейіпкер, басты кейіпкердің әріптесі; **кёген** – комедиялық кейіпкер. Кейбір пьесаларда басты кейіпкерлердің қасында жүретін серіктері – **цурэ** жүреді. Оларға жүктелген әрекет пен жеке функциялары болған жоқ. Олар **ситэ-дзурэ** (басты кейіпкердің серігі) және **ваки-дзурэ** (екінші кейіпкердің серігі) болып бөлінеді. Кейбір пьесаларда әрекетке



өшқандай қатысы жоқ, келіп-кететін кейіпкер – аи болады. Сонымен қатар балалар, ұлдардың ролін шығаратын – **коката** тобы да болды. Но театрында әйелдер ролін ер адамдар орындады.

Но театрының ерекшелігі маска болып келеді. Бұл театрдың актерлері грим мен мимиканың көмегіне жүгінген жоқ. Тіпті актер маска кимей сахнаға шыққанның өзінде оның беті қимылсыз, маска секілді болуы керек болды. Бірақ театрда барлығы дерлік маска киіп ойнаған жоқ. Көбінесе басты кейіпкер ситэ маска кесе, оның екінші кейіпкері ваки маскасыз сахнаға шықты. Басты кейіпкердің серігі ситэ-дзуре әйел кейпінде шықса маска киді, басқа кейіпкерлерді бейнелегенде киген жоқ.

Но театрының маскалары түрі жағынан әртүрлі болып келеді. Өлшемі жағынан кейбіреуі адам бетінен кішкене болса, кейбіреуі үлкен болды. Оларды жеңіл ағаштардан қиып, бояп және арнайы лакпен жағады. Маскаларды жасау техникасы өте күрделі және арнайы шеберлікті талап етеді.

Маскалар ер адамдар мен әйел адамдардікі болып бөлінеді. Ер адамдардың маскаларының ішінде – шалдардың, жас жігіттердің, ұлдардың, парасатты адамның, қарапайым шаруаның, жақсы, жаман, соқыр, синтоисттік және буддисттік құдайлардың, елестердің, шайтандардың маскалары кездесті. Әйел адамның маскаларында – қыздардың, орта жастағы әйелдердің, кемпірлердің, есі ауысқан әйелдердің, қызғаншақ әйелдердің, әдемі, қорқынышты, елестер мен шайтандардың бейнелері болды. Кейбір маскалар арнайы бір пьесаларға арналды. Қалғандары әр пьесада керекті мінезді көрсету үшін болды. Маскалар барлығы арнайы футлярларда сақталды. Бір қарағанда маска тек бетінде салынған ым-ишараны ғана көрсетеді деген ұғым бар. Бірақ жарықтың, оның қай бұрыштан түсуіне байланысты жақсы масканың «мимикасы» өзгереді. Ол кейіпкердің түрлі көңіл-күйін жеткізе алады. Өнерлі шебер актер маскаға өмір бере алады деп те есептеледі. Мұндай актер маскаға түскен сәулениң арқасында оған әдемі сезімдерді бере алады.

Но театрындағы костюмдер тұрмыстық дәлдіктен алшақ жатыр. Түрі бойынша ол XV ғасырдағы жапондықтардың костюміне ұқсайды. Киімдегі сурет пен оның түсі кейіпкердің мінезіне байланысты болып келеді. Таңғажайып кейіпкерлердің костюмі де таңғажайып болып келеді. Костюмдер тек түрімен ғана емес, тігілген матасынан, бояуына, әшекейлерімен салтанаттылығымен де ерекшеленеді.

Тағы бір қызық жай, жапондық костюм негізінен екі немесе бірнеше үлгіде тігілген бірінің үстіне бірі киілетін кимонолардан тұрады. Ішкі кимононың жағасы сыртқы кимононың сыртына шығып тұрады. Но театрында қалыптасқан дәстүр бойынша осы жағалардың түсі кейіпкердің мінезін көрсетеді. Сөйтіп, ақ жаға – парасаттылықты, жасыл мен қоңыр – көңгіштік, момындықты, қызыл – жастық пен қуанышты, сарғыш – орта жас пен кәрілікті, көк – күшті, т.б. білдіреді.

Но театрының актерлері мен музыканттары сахнаға аяқтарына табы киіп шығады. **Табы** – жапондық үлкен бас бармақты бөлек шығарып тұратын матадан тігілген шұлық. Ситэ және ваки актерлері, музыканттар мен хор ақ табы кесе, кеген актерлері жасыл-сарғыш табы киген. Бастарына актерлер міндетті түрде парик киген. Сонымен қатар сахнаға бас киіммен де шығатын.

Но театрының актерлері кейіпкерлерінің мінезін ашатын қолдарына бір зат ұстап отырды. Көбінесе бұл заттарды әрекет үстінде қолданбады, өйткені олар символдық мәнге ие болды. Осындай заттардың ішінде ең танымалы жиналатын желпуіш. Бұндай желпуіштер қылыш, оқ тіпті шарапқа арналған ыдысты да белгіледі. Қытай кейіпкерлерінің қолында домалақ желпуіштер болды. Егер актер өсінен ауысқан әйелді шығарса қолында жасыл бамбуктың талшығы болды. Осындай заттардың

ішіне тасбиқ, таяқ, сыпырғыш, корзина, ағаш шелек, қылыш, садақ, лаулаған от т.б. келтіруге болады.

Но театрының сахнасында декорациялар қолданылған жоқ. Көрермендер оқиғаның қайда өтіп жатқанынан хабардар болу үшін пьеса мәтініне түсіндірмелі сөздер енгізілді. Әрекеттің басқа жерге ауысқанын пьеса мәтіні, актердің қимылы, оның сахнада орын ауыстыруы, музыка ырғағының ауысуынан байқауға болады. Бұл тек көрермен назарын сарайда гүлдеп тұрған шиенің қасына, астанадан қашық таудағы жалғыз тұрған лашыққа, болмыс шындығынан қиял әлеміне бағыттап отырады.

Но театрының сахнасында ақ матамен қапталған бамбуктан жасалған қаңқалар болды. Бұл қаңқалар шынайы бір заттарға ұқсастығы мүлдем болмаса да, әрекет барысында шартты түрде сарайды, тауды, қақпаны, өзен жағасын, құдықты, лашықты, кемең, қайықты, каретаны, храмның қоңырауын т.б. белгіледі. Кейбір пьесаларда функционалды роль атқарды: костюмдерді тез ауыстыратын жағдайда шымылдық бола қалады немесе әрекет барысында кейіпкері бір жаққа кетіп қалатын, керек болса актер осы қаңқаның артында тығыла тұратын. Бірақ, көбінесе қаңқалар таза символдық белгілеуде болып, көп қолданылмайтын. Бұл қаңқаларды сахнаның екі жұмысшысы алып шығарып орналастырады. Олар керек болған кезде қаңқалардың орнын да ауыстырып отырады.

Но театрының басты көркемдік құралы музыка, ән және би болды. Осы үш элементтердің үйлесімділігі но қойылымдарының негізін құрады. Но театрының музыкасын флейтада (**фуэ**) және барабандарда (**коцудзуми**, **оцудзуми**, **тайко**) ойнайтын төрт музыканттардан тұратын оркестр (**хаяси**) болды. Кейбір пьесаларда тек екі кішкентай барабандармен сүйемелдеді. Но оркестрі әнге, биге назар аударды, кейде жай но пьесасының атмосферасын беру үшін ойналды. Но пьесасының мәтіні жартылай әндетіліп, жартылай диалогпен айтылды. Оның классикалық әдеби түрі өте күрделенген және қабылдануы қиын. Көптеген көрермендер пьеса барысын арнайы партитура арқылы қадағалап отырады.

Мәтіндер кейде, ақырын, кейде қатты әндетіп айтылады. Сөздің көбін басты кейіпкер немесе қосымша рольдегі актерлер айтады. Бірақ, негізгі мәтінді тек ер адамдардан тұратын хор орындайды. Мәтіннің бір бөлігі арнайы бір ырғақта речитативпен айтылады. Бір бөлігінің өзіндік әдемі әуені бар. Қандай кейіпкерді орындаса да, құдай ма, шайтан ба; еркекті ме, әйелді ме, қартты ма, жасты ма но актерлері дауыстарын өзгертпеді. Сондықтан да танымал актер сұлу жас қызды ойнап отырып, жуан ер дауыспен әнін орындай берді. Бірақ бұл жалпы спектакльдің мазмұнын бұзған жоқ, көрермендер үшін де қолайлы бола берді.

Но театрында «би» (**маи**) деп актердің сахнадағы барлық қозғалысын айтты. Театрдағы би бірнеше қимылдардан (**ката**) стилизацияланған ым-ишаралардан тұрады. Мәселен, жылағанын көрсету үшін актер басын сәл төмен түсіріп алақанын жоғары бұрып көзіне дейін көтереді. Егер үлкен қайғыны бейнелесе екі қолын көтереді. Ал кейде басты кейіпкер сахнаның ортасында басын төмен салбыратып отырады, ал хор оның басына түскен қайғы-қасіреті туралы ән айтады. Бір қарағанда бәрі өте оңай секілді. Шындығында келсек, бұл тәсілдер орындаушыдан үлкен шеберлікті барлық рухани күшін бір арнаға жинақтауын талап етеді. Әйтпесе ешқандай әсердің да болуы мүмкін емес.

Но сахнасы екі жақтан да ашық болғандықтан, актерлер оларға қай жақтан қараса да қимыл-қозғалыстары әдемі болуын қадағалап отырады. Но қойылымдарының билері аспапты музыканың сүйемелдеуімен орындалатын таза символдық және әннің сүйемелдеуімен орындалатын реалистік билер деп екіге бөлінеді. Бірақ мұнда

қатып қалған қағида жоқ. Кейде символдық биде реалистік элементтер, керісінше реалистік биде символдардың болуы байқалады.

Символдық билер өте байыпты, жай, әдемі немесе тез, аяқасты өзгерістерге толы болып келеді. Бұлардың арасында құдайлар мен дәруіштің, батырлар мен елестердің биі, гүлдеп тұрған райхандардың (пион) арасындағы ғажайып арыстандардың биі, немесе шараптан мас болған ғажайып маймылдардың биі т.б. бар.

Реалистік билер кәдімгі әрекеттер мен қимылдардың стилизациясы болып келеді. Актерлердің сахнада жүріп, отырып, тұрып және желпуішпен тұратын негізгі төрт қалыптасқан түрі бар. Қандай ырғақта спектакль жүрмесін сахнадағы жүру түрі қатаң қадағаланады. Бірінші талап деңгейі қандай жағдайда болмасын тік ұстау. Аяқтар жай ғана, табаны еденнен бір елі де көтерілмей жылжиды. Осы негізде но театрының би техникасын құрайтын қимылдардың түрлі вариациялары құралады. Техниканы жетік меңгерген актерлер рольдің талаптарына сәйкес сахнада өздерін еркін ұстайды.

Но театрының дәстүрі актердің аз қимылы арқылы өте үлкен сахналық әсерді беруге тырысады. Ұстамдылық пен жайлылық – орындаушылардың стилизацияланған қимылдарының негізі. Мәселен, егер актер ренжіген адамды бейнелесе ол ақырын қолымен көзін жапқандай болады. Қуанышты көрсету үшін маскасын ақырын ғана көтеріп бетін көрсетеді. Жағдайға байланысты бір адым артқа жасалса ол наразылықты, таңқалуды немесе қуанышты білдіреді. Но театрында ым-ишараға үлкен мән беріледі. Актер тек қимыл мен әрекетті болар-болмас қана сездіреді, қалғанын көрерменнің қиялына қалдырады.

Но театрында екі негізгі эстетикалық концепция бар: **мономанэ** (шындыққа еліктеу) және **югэн** (ішкі мағына). Бұл концепциялар мәтінде, биде, музыкада, ән мен сахналық қозғалыста өз бейнесін табады.

Но өнерінің ең маңызды бөлігі болып оның күрделі драматургиялық негізі – **ёкёку** болып келеді. Но театрының репертуарына енетін пьесалардың көп бөлігі XIV ғасырдың аяғы – XVI ғасырдың басында жазылған. Драматургиялық шығармаларда мінездер мен оқиғалар сол замандағы әр адамға жақсы таныс аңыздарға, тарихи деректер мен әдеби шығармаларға негізделді. Авторлар ән және би арқылы жеткізуге болатын сюжеттер мен оқиғаларды таңдады. Көп пьесалар жапонның классикалық поэзиясын қолданған. Тіпті кейбіреулерінде бір ғана танка өлеңі бүкіл сюжеттің негізін құрады.

Но пьесаларының көбі классикалық әдеби тілмен жазылған, классикалық жапон және қытай поэзиясынан сілтемелер келтірілген, тарихи және әдеби деректер қолданылған. Сонымен қатар, Но пьесаларында классикалық жапон поэзиясынан алынған тәсілдер көп пайдаға асқан. Мұның барлығы көрерменнің қиялын оятып, поэтикалық сұлулықтың атмосферасын жасау үшін арналған.

Но пьесаларында сол кезеңдегі адамдарға өте таныс болған буддистік және синтоистік аңыздар үлкен орын алады. Но пьесаларының негізгі тақырыбы: жапон аңыздары, ежелгі ертегілер, танымал тарихи оқиғалар, классикалық жапон әдебиетінің шығармалары, атақты ақындардың өмірінен алынған эпизодтар, қытай аңыздары.

Драмалық шығармалардың күрделі әдеби жағы қойылымда музыка және бимен үндестік табады. Но театрының қойылымдары осындай күрделі кешенді тұтастай түсіндіруге бағытталған. Қойылымның ұйымдастырылуы жағынан қатаң тәртіп орнатылған. Бұл ұйымдастырушылық «дзё – ха – кю» (экспозиция, өңдеу, финал) принципіне негізделген. Осы үш бөлім әр пьесада кездеседі. Осы принципте Но



қойылымдары да ойналады. Кіріспе, сюжеттің дамуы, шарықтау шегі мен финал – Но пьесаларының құрылымы. Сыртқы белгілері бойынша пьесалардың екі түрін айтуға болады. Біріншісі – басы кейіпкердің маска мен костюмін ауыстыру үшін сахнадан кетуімен екі бөлімге бөлінетін пьесалар. Екінші түрі – мұндай бөлінусіз қойылатын пьесалар.

Екіге бөлінетін пьесалар Но репертуарының көпшілігін құрайды. Барлығы Но театрына арналған төрт жүз мыңдай шығармалар жазылды, бірақ театр репертуарына тек екі жүз елу пьеса ғана енді. Бүгінгі күні де Но театрының репертуары осы пьесалардан тұрады.

Шамамен 1367-1368 жылдары Каньами сол кезде танымал болған кусо-но маи («әуенді би») биін сарағакуге енгізді. Әр қойылымға қатаң канонмен іріктелген сюжеті бойынша әр түрлі бес пьеса кіреді. Бірінші пьесалар тобы «құдайлар» деген иероглифпен беріледі. Онда құдайды, әулиелерді мадақтау бүкіл прологты қамтиды. «Хэйкэ моногатари» («Хэйкэ әулетінің тарихы»), «Гэмпэй сэйсуйки» («Гэндзи және Хэйкэ әулеттерінің шежіресі») атты орта ғасырлық жапон роман-шежірелерінен алынған екінші топ «ер-жауынгерлер» деп белгіленді. Үшінші топ «Гэндзи моногатари» романындағы әйелдер тағдыры туралы болады. Төртіншісі өмірде үлкен трагедияға ұшыраған адамдар туралы болса, бесіншісі көрермендерде қорқыныш үрей тудыратын қара күшпен аяқталады.

Но қойылымының классикалық бағдарламасы осы бес пьесадан тұрады. Пьесалар арасында комедиялық интерлюдиялар – кёгендер көрсетіледі. Бес пьесаның арасында үш интервал бар, сондықтан Но бағдарламасына үш кёген енгізілген. Әр пьеса 30-40 минут жүрсе, әр кёген 15-20 минут болады. Сөйтіп, Но бағдарламасының классикалық бағдарламасы 5-6 сағат бойы жүреді.

## Кёген

Сарағаку қойылымдарының комедиялық элементінен дамыған халықтық комедиялық драмалық **кёген жанры** XIV ғасырда әбден қалыптасып болды. Басында ол дербес жан ретінде өмір сүрді. XIV ғасырда тек кёгендерден тұратын қойылымдар қойылды. Кейін бұл жанр Но өнеріне қосылды. Ақсүйектердің талғамына қарай таңдалған кёгендер Но театрының қойылымдарына интермедиялар ретінде енді.

Кёген – диалогқа құрылған комедиялық немесе сатиралық бағыттағы қысқа бір актілі пьеса. Әдетте кёген Но театрының сахнасында пьесалардың арасында қойылып отырады.

Салтанатты ән мен би дәстүрлеріне толы Но театрына кёген мүлдем қарама-қарсы келеді. Но пьесаларының кейіпкерлері тарихта болған адамдар немесе танымал классикалық шығармалардың кейіпкерлері. Ал кёгеннің кейіпкерлері танымал оқиғалар мен атақты есімдермен байланыспаған, күнделікті тұрмыстық жағдайларда неше түрлі оқиғаларға ілігетін қарапайым адамдар, қала мен село тұрғындары. Кёген кейіпкерлерінің тілі мен костюмдері, сонымен қатар актерлердің ойыны реалистік драмаға жақындатады.

Бір-біріне мүлдем ұқсамайтын екі театр өнерінің дамуы мен қойылымдардың бірге жүруі ескі дәстүрге негізделген, әрі бүгінгі күнге дейін сақталған. Екі жанр бір-бірімен өте жақсы үйлеседі әрі бір-бірін толықтырып отырады. Кёгеннің жарқын реалистігі Но пьесаларының қатып қалған символизмін айқындай түседі, ал оның жарқын юморы ёкёкудың нәзік поэтикасының атмосферасын түсінуге көмектеседі.



Кегенде де маска киіледі. бірақ Ноға қарағанда сирек және олар мүлдем басқа мінездерді ашады. Шамамен дәстүрлі репертуарға енген отыз кегенде жиырмаға жуық стандартты маскалар бар. Бұлар шал кемпір, әдемі және көріксіз әйел құдайлар мен перілердің, жануарлар мен жәндіктердің маскалары.

Бұл маскалардың гротескілі бет бейнесі комедиялық әсер мен күлкі тудыру үшін жасалған. Кегендегі әйел маскалары да осындай қызмет атқарады. Соңдықтан да кегенде қолданатын қыздың маскасы Но театрындағы сұлу қыздың маскасына қарағанда өте қарапайым, толық келген қызды бейнелейді. Маса, шыбындардың маскасы да өте қызықты кішкене алдыға шыққан беттер, салпиған еріндер мен ұзын мұртты, әжімге толы маңдайлы маскалар болып келеді. Жануарлар, ат, сиыр, иттің маскаларында – ашулы көздер, тістері ақсиган, ыржиган ауыз. Кегеннің осындай комедиялық маскалары үлкен шеберлікпен жасалып нағыз өнер шығармасы болып табылады.

Кегенде сахнада көрерменнің алдында өзіндік киімі киген неше түрлі кейіпкерлер шығады. Кеген актерлерінің костюмдері түсі мен матасы жағынан Но театрынан әлдеқайда төмен болғанымен көптүрлілігімен және өмірге жақындығымен ерекшеленеді. Түрі бойынша ол XVI ғасырдың аяғы – XVII ғасырдың басындағы жапон киімін көрсетеді.

Кегенде костюмнің негізгі үш түрі қалыптасқан: қожайынның, қызметшінің және әйелдің костюмдері. Әлеуметтік жағдайына байланысты және оқиға барысына байланысты киімдер көп болды. Ірі феодалдар даймё, самурайлардың, буддистік пірөдарлардың салтанатты әрі күнделікті киімі, аңшылық әрі саяхатқа арналған киімдер, шаруалардың, балықшылардың, көміртасушылардың, сатушылардың, кезбе актерлердің киімі т.б.

Кегенде екі түрлі реквизит қолданды. Біріншісіне күнделігі тұрмыста қолданатын жүрек, бөшке, кесе, пышақ, қолшатыр, желпуіз т.б. екіншісіне – оқиға өтіп жатқан жерді көрсететін шартты қаңқаларды айтуға болады. Мәселен, егер актер сахнада мұнаның бейнесін мойнына іліп шықса, оның кейіпкері дәл қазір түрмеде отыр деген түсінік берді. Бамбуктың таяғына қара жал тағып оны ат десе, ақ жалды таяқты сиыр деп түсіну керек болды.

Кеген диалогқа құрылған пьеса болса да, оның 35 пайызын би, ән және музыка құрады. Бұған Но театрының музыканттары пайдаланылды. Музыкасы Но театрының музыкасының стиліне ұқсас болғанымен, кегеннің әуендері халыққа жақын болды, әрі оны орындау да қиын болған жоқ. Кегендегі биер де едәуір жеңілдірек болды, сонымен қатар бұнда мимика кеңінен қолданылды.

Әйелдер ролін сахнаға шығарған актерлер шындыққа жақынырақ болу үшін Но театрындағы актерлерге қарағанда дауыстарын жіңішкелеп фальцетке жүгінді.

Қойылымның алдында бас кейіпкерді орындайтын актер сахнаға шығып өзін көрермендерге таныстырып, сахнадағы декорация, дыбыс пен жарық эффектілерінің орнына оқиғаның қайда, қай уақытта өтіп жатқанын айтып кетеді. Осының арқасында кегенде орын мен уақытты тез ауыстыруға мүмкіндік бар. Нодағы секілді сахнадағы бірнеше адым үлкен саяхатты білдіреді. Ал егер, актер сахнаның арт жағына барып отырса - әрекетке енді қатыспайтынын білдіреді.

Кеген актерлерінің ойыны қаншама реалистік болғанымен оларға Но техникасының әсері басым болды. Актерлердің тамақ ішіп, жылап, күлгенінде, т.б. Но театрының шарттылығы байқалды. Кеген театрының актерлері үш топқа бөлінеді: **сигэ** немесе **омо** (басты актер), **адо** (екінші кезектегі актер) және **ко-адо** (үшінші кезектегі актер). Кеген кейіпкерлері әлеуметтік топтар мен көптеген мамандықтардың өкілдерін бейнелеп феодалдың қоғамның күнделікті өмірін сахнаға шығарды.

Қойылымдардағы негізгі тақырып қожайын мен қызметші арасындағы тартыс. Көбінесе феодалды князьдарды өте қатал жауыз, менменшіл, әрі ақылсыз, қорқақ және сараң етіп көрсетті. Таро есімді қызметші нағыз комедиялық кейіпкер. Ол еріншек, бетпақтау болса да оның ақылы, ойлап тапқыштығы, жайдары мінезі әрдайым көрермен жүрегіне жол тауып отырды. Әр қойылымдағы қожайынымен болып отырған жанжалда Таро әрдайым жеңіске жетіп отырды.

Кегеннің басқа кейіпкерлеріне қарағанда буддистік монахтар да әрдайым күлкіге айланып отырды. Кегеннің көп бөлігі орта ғасырлық жапон тұрғындарының күнделікті өміріне, қарапайым отбасылық жанжалдарға арналған. Отбасы мүшелерінің ұрыс-керістері көптеген комедиялық ситуациялар тудырып отырды.

Жалпы кегенді Но театрының қойылымдарында әкеу пьесаларының арасында көрсетіп, интерлюдиялар ретінде оларды **ноокөген** (Но театрының кегені), немесе **аикөген** (аралық кеген) деп атайды. Кегеннің репертуары XV – XVI ғасырларда қалыптаса бастаған кезде жазылған шамамен екі жүз елу пьесадан тұрады. Көбінің авторлары белгісіз. Кеген – драматургиялық түрдегі толығымен аяқталған шығарма. Әкеу және кегеннің бірігуі Но спектакльдерінің толық көрінісі болып табылады. Кегеннің қарапайым тілі әкеу пьесаларының әдеби стилін қоюландыра түседі, ал тұрмыстық диалогтарының қосылуы ән мен музыкалы Но қойылымдарының нәзік үйлесімділігін байытады.

XVI ғасырдың аяғына дейін кегеннің мәтіндері жазба түрінде тараған жоқ. Олар ауызша оқытушыдан оқушыға тапсырылып отырды. Сахнада импровизация тәсілі қолданылды. Мәтінді орындаушының мінезіне, ойнау қабілеттілігіне байланысты ауыстырып отырған кездер де жиі болды. XVI ғасырдың аяғына кегеннің сюжеттерін қағаз бетіне түсіре бастады, ал XVII ғасырдың соңында қойылым жөнінде ескертулері бар мәтіндер шыға бастады.

Кегеннің барлық репертуары бірнеше топқа бөлінеді: құдайлар туралы пьесалар (**ками-моно**), ірі феодалдар туралы пьесалар (**даймё-моно**), Таро қызметшілері туралы пьесалар (**тарокадэ-моно**), әйелдер туралы пьесалар (**онна-моно**), жауыздыққа толы құдірет күштері мен жын-шайтандар туралы пьесалар (**они-моно**) және т.б.

## Ёсэ театры

**Ёсэ театры** – Жапониядағы атақты театрлық қойылымдардың арасынан өзіндік қырларымен ерекшеленеді. Бұл театрда көрініс барысында орындаушылар әр қилы өнер түрлерін көрсететін варьете секілді қойылымдарда ойнады. Алайда, ёсэ театрының репертуарындағы осындай бостандыққа қарамастан, олардың сахнасына тек ұлттық өнердің дәстүрлі түрі ғана жіберіледі деген ұстаным барынша сақталынған. Джаз, еуропалық стильдегі музыкалар мен жапондық емес әндер, билер көрініс бағдарламасына енгізілмеген.

Театр өнерінің бұл түрі XVII ғасырда пайда болған «Ёсэ» сөзі «халықтар жиналатын орын» дегенді білдіреді. Алғашында ёсэ көріністері ашық аспан астындағы кеңістікте қойылды. Сонымен қатар, олар **дайдо-гэй** немесе **цудзи-гэй** (кеше көріністері) ретінде танымал болды. XVIII ғасырдың аяғында ёсэ театрына арнап арнайы ғимарат сала бастады.

Ёсэ театрының репертуарының негізгі бөлімі халық өнерінің әрқилы жанрларынан тұратын, ауызша айтылатын **кодан** және **радуго** әңгімелерінен құралды.

«Кодан» немесе «косяку» сезі «лекция оқу» немесе «жазылған сөзге мағына беру» дегенді білдіретін, ауызша әңгімелердің түрі. Ертегінің мұндай түрі 16 ғасырда пайда болған.

1700 жылы Эдода алғаш рет арнайы «Тайхэйки косякуба» атты театр салынды. Ол есә театрларының негізгі көшбасшысы болды. Оның негізін қалаған **Нава Сэйваэмон** «Тайхэйкидің» соңғы әңгімешісі және осы саланың тұңғыш кәсіби маманы болған.

1780-жылдары Жапонияның барлық аймақтарында Сэйдзи кодан деп аталатын әңгіме пайда болып әрі тез арада көпшілік арасында кеңге танылып та үлгерді.

XX ғасырдың басынан бастап кодан өнері бірте-бірте бәсеңдей берді. Оның себебі, кино мен нанива-буси атты халық әндері мен балладаларының таралуы және кодандықтардың арасындағы өзара келіспеушіліктермен, осы жанрға деген биліктің жақсы қарым-қатынаста болмауы болды. Әйтсе де, кодан әңгімелері есә театрының әр бағдарламаларында үнемі белді орын алып отырды. Бірақ, олардың деңгейі үнемі ракугодан төмен болды.

Ракуго – комедиялық, сатиралық әңгімелер еді. Олар отогисюдің кәсіби әңгімешілері айтқан күлдіргі әңгімелері негізінен пайда болған. Алғашында олар **ханаси** (әңгімелер) немесе **карукутибанаси** (көңілді ауыз әңгімелері) деп аталынды. «Ракуго» сөзі 1787 жылы «Токудзидэн» күлкілі әңгімелер кітабы жарыққа шыққан кезден пайда болған.

Есә театрының репертуарында кодан мен ракугодан басқа жапон эстрада өнерінің басқа түрлері де кірді. Олардың арасында кең таралғаны **мандаң, мандзай, коваиро, мономанэ, фукувадзюцу** болды.

Мандан – қысқа анекдоттар, қоғамда болып жатқан оқиғалар мен жағымсыз жаңалықтарды күлдіргі түрде жеткізетін, әр қилы ауызша карикатуралар болды. Бұл болжам 1924 жылы пайда болған. Оны дыбысты кино пайда болғаннан кейін өз мандандықтарын өзгертуге тура келген ескі дыбыссыз киноның бэнси-әңгімешілері жүргізді.

Мандзай – сахнада екі актер бірге тұрып тапқырлықпен сөз жарыстыратын юморлық диалогтың бір түрі. Бұл ескі Эдодаға кадодзукэ-гэй атты көше өнерінің жаңаланған түрі. Мандзай көріністері көбінесе жаңа жылдық мерекелерде ойнатылды. Актерлер үй-үйді аралап, өздерінің өнерлерін көрсетіп, оған сыйлықтар немесе ақша алып жүрді. Ал қазір бұл өнер кәсібиленді. Мандзайда еркек пен әйел екі еркек немесе екі әйел серіктес бола берді. Кейде олардың диалогы сямисэнамен сүйемелденді. Мандзай есә бағдарламасының басты бөлігі.

Коваиро – еліктеушілік. Актер жасанды түрде кабуки немес смипаның атақты актерлерін келтіреді. Актердің сыртқы бейнесінің даусымен қимыл-қозғалысының сәйкес келмеуі күлкілі әсер тудырады. Коваиро өнерінің пайда болуы Эдо кезеңімен байланыстырылады.

Мономанэ – даусын салу. Актер құстардың, хайуанаттардың айғайын, поезд бен жол көліктерінің және т.б. даусын келтіреді.

Вокал өнерінің барынша белгілі түрі, есә көріністерінің бағдарламаларындағы маңызды бөлімін құрайтын наниву-буси немесе рокеку ән-балладарын сямисэнамен сүйемелдеу арқылы орындау болды. Бұл ән түрі өткен ғасырда Кансай ауданында пайда болған.

Есә театрының көріністерінің бағдарламасында театр өнерінің айтылған түрлерінен басқа үнемі жапондық дәстүрлі билер, қуыршақтардың, қуыршақ-адамдардың өнер көрсетуі, акробатика, сиқыр және т.б. кірді.

Бүгінгі таңда, есәнің екі жүздей труппасы бар. 1965 жылдың екінші жартысынан

ёсэ театрының өзіндік әрбір жаңалықтары бақыланады. Спектакльдері радиодан және теледидардан беріледі. Үлкен жетістікпен ракуго, мандзай, кодан және мономанэ пайдаланылады.

## Қуыршақ театры

Жапониядағы ең ірі қуыршақ театры – «**Бунраку**» болып табылады. Халық ән-ертегісі Жапонияда X – XI ғасырларда кең таралды. Кезбе ертегішілер халықтың музыкалық аспабы – биваның сүйемелдеуімен өлеңнің қайырмасын әндетіп айтып жүрді. Бұл қайырмалар «**бива хоси-но моногатари**» («бивада ойнайтын кезбелердің әңгімелері») деген атау алды.

Шамамен 1560 жылдары Жапонияға Рюкю аралы арқылы жаңа музыкалық аспап – дзябисэн әкелінеді. Кейіннен оның сыртқы түрі ауыстырылып, сямисэн деген жаңа атау алып, Жапонияда кеңге таралып, кезбе әңгімешілердің бивасының орнын ауыстырады.

Алғаш рет Жапонияда қуыршақ театры VII – VIII ғасырларда пайда болған. Жапонияға бұл өнер орта Азиядан Қытай арқылы келген деген деректер бар. Қуыршақтардың өнер көрсетуі сангаку көріністерінің негізгі бөлімдерінің бірі болды. XVII ғасырда қуыршақтардың кезбе труппалары әр түрлі аудандарда, атап айтсақ Осакаға жақын, Авадзи аралында, Ава қалашығында, Сикоку аралында мекен ете бастады. Осы аталған орындар жапон қуыршақ театр өнерінің орталығына айналып, бүгінгі күнге дейін өзінің жалғасын сақтап қалды.

Алғашында **дзерури** театрының қуыршақты көріністері бұрынғы астана Киотада ашық аспан астында ойналынды. XVII ғасырдың басында жаңа ғана іргетасы қаланған астана Эдоға келіп орнықты. Әрі оларды бұл қала өте жақсы қабылдады. Алайда, 1657 жылғы астанада болған үлкен өрттің салдарынан қуыршақ театры Осако-Киото ауданына келеді де осында нақтылай орнығады. Осы жерде қажетті сахнамен жабдықталынған стационарлы қуыршақ театры пайда болады. Ол театрдың сол кездегі қондырғылары бүгінгі күнге дейін еш өзгеріссіз сақталынған.

Дзерури театрының қуыршақтары өте кәсіби түрде жасалынған еді. Олардың көлемі 100-130 см. дейін жететін. Қуыршақтардың ауыздары, көздері, қастары қозғалатын. Аяқтары, қолдары, саусақтары буынсыз түрде қимылдай алатын.

Қуыршақтардың сыртқы тұлғасы өте қаралайым болды. Оның негізін иықта тұратын көтерігіштер құрады. Егер ол ер адам болса, онда оның қолдары мен аяқтары жерге тігіліп тұрды. Ал әйел кейіпкерлер олар ұзын кимоно киетіндіктен, аяқтары мүлде жоқ болды. Қуыршақтардың бастарын арнайы шеберлер жасап отырды әрі олар бүгінге дейін мұқият сақталынған. Дзерури қуыршақ театрында басқа да классикалық жапон театрлары секілді әр бейнениң өзіндік тарихи қалыптасуына орай, мінез-құлықтарына, жас мөлшерлеріне сәйкес маскалар, париктер жасалынды.

Ер адамдардың бастарының арасынан **Бунситиді** ерекше атауға болады. Бұл жетекші өте мәртебелі, күрескер және мықты кейіпкер болып саналады.

**Дансати** – жексұрын мен сотқар адамның кейпі. Оның негізгі қарсыласы Бунсити болған. Бұлардан басқа, ер адамдардың кейпінде ашына **Гэнта**, ізденгіш **Комэй**, мұнды да мәртебелі **Кагэкие**, ұстамды да ойлы **Кэнбиси** және т.б. маскалар бар.

Әйелдерге арналған маскалар былай бөлінеді:

**Фукэ ояма** – орта жастағы, мәртебесі жоғары, адал жағымды кейіпкер.

**Мусмэ** – жас бойжеткен, өте әдемі, ақылды, жұмсақ мінезді, нәзік жүректі, өте



махаббатқа берік жағымды кейіпкер. Қуыршақ маскаларының арасындағы ең әдемісі де осы **мусмэ. Комусмэ** – он бір, он екі жасар жас қыз. **Кэйсэй** – тартымды, сезімтал әйел **Ясио** – фукэ ояманың қарсыласы, бет әлпеті сұсты қатыгез әйел

Дзерури театрының көрермендерге ерекше әсер ететін негізгі құралы – сөз болып табылады. Бұл театрдың көптеген мәтіндерінің әдеби, көркемдік деңгейі ете жоғары болды. Бұған жапон драматургі **Тикамацу Мондзаэмонның** тигізген үлесі ете көп.

Тикамацудың есімімен дзерури театрының жарқыраған, көркейген кезеңі байланыстырылады. Драматург осы театрдың көркемдік деңгейінің көтерілуі жолында құнды еңбектер жазып, аянбай еңбек еткен адам.

1685 жылы **Такэмото Гидаю** (дзерури әңгімешісі), **Такэдзава Гонэмон** (сямисэн) және **Есида Сабуробэй** (қуыршақ жүргізуші) – барлығы күш біріктіріп, Осакода “**Такэмотодза**” атты қуыршақ театрын негізін қалайды. 1686 жылы “Такэмотодза” театрында ең алғаш рет дзерури театрының “Сюссэ Кагэкиэ” атты пьесасы (авторы Тикамацу) сахналанады.

XVIII ғасырда дзерури қуыршақ театрына арнап көрнекті драматургтер – **Такэда Идзумо, Намики Соскэ, Тикамацу Хандзи** және т.б. пьесалар жаза бастады.

Дзерури қуыршақ театрының дәстүрін сақтап, бүгінгі күнге дейін жеткізген “**Бунраку**” театры болып табылады. Бұл театрдың репертуарында тарихи, тұрмыстық, биге толы пьесалар да орын алды. Сонымен бірге, олар көбінесе батыс драматургтерінің пьесаларына да көп жүгініп отырды.

1956 жылы жапон классикалық театрларының дәстүрлеріне лайықты, қажетті заманауи жабдықтармен қамтамасыз етілген жаңа театр ғимараты салынды. Бұл театр “Асахидза” деп аталынса да, ал “Бунраку” тек труппаның атауы ретінде қалды.

1949 жылы қаржылай, сонымен қатар, ішкі ұйымдастыру жұмыстарының арасында туған кейбір қиындықтарға байланысты театр труппасы екі топқа бөлініп кетті. Сетику компаниясының бақылауында болған топ “Тинамикай” деп, ал бұл бақылауда емес топ “Мицувакай” деп аталынды.

Алайда, бұл театрдан осы жанрдың үлкен буын мамандарының сахнадан кетуіне байланысты бұл театрдың кәсіби деңгейлері төмендей бастады. Сонымен бірге, олар қаражат жағынан да айтарлықтай қиындықтарға тап болды.

Сол уақытта, театрда болып жатқан дағдарысқа қоғам, үкімет қол ұшын бере бастады. Сөйтіп, “Мицувакай” мен “Тинамикай” топтары қайтадан біріктірілді. Осылайша труппаға “Нинге дзерури Бунракудза” деген жаңа атау берілді. Бірақ осы жанр табынушылары мен көпшілік қауымға ол бұрынғы “Бунраку” болып қала берді.

Дзерури қуыршақ театры тек Жапонияда ғана қалыптасқан театр жанры болып саналады. Бұл елде бұдан басқа көптеген қуыршақты жүргізу техникасы сан алуан және шығармашылық бағыты әр қилы қуыршақ театрлары бар. Қуыршақ-адам театры – “**Такэда нингедза**” және қолдың жетегімен қуыршақтарды жүргізетін “**Гайси сокке нинге гэкидзэ**” театрлары да бар. Олар дәстүрлі театр репертуарындағы пьесаларды, өртегілерді, аңыздарды, халық билерін орындайды.

Ең ірі дәстүрлі емес бағыттағы театр 1929 жылы салынған “**Пук**” театры болып саналады. 1940 жылы биліктің антидемократиялық қуғынының кесірінен бұл театр жабылып қалды. Соғыстан кейінгі жылдары ол өзінің қызметін қайта жалғастырып, сексенге жуық труппаларды қосқан бүкіл жапондық қуыршақ театрларының ассоциациясына айналды. Бұл ұжым қуыршақ фильмдер мен диафильмдер жасауға да баса назар аударған. Бұл театрдың репертуарында жапон авторларымен қатар

шет ел авторларының да ертегілері мен пьесалары да орын алған. Ал ұлттық фольклор негізінде сүйенетін қуыршақ театры – “**Тародза**” болып табылады. Бұл театр Кеңес одағына 1962 және 1968 жылдары келіп өнер көрсеткен.

## Кабуки

**Кабуки** – бұл синтетикалық театр әрі жапон елінің көп ғасырғы театр мәдениетінің бай құндылығын өзіне жинаған осы халықтың дәстүрлі өнерінің белді жанры. Оның өнері – музыка, сөз, актерлік өнер, дәстүрлі жапон биі, пантомималар және өзгеше қойылым безендірісінің органикалық жиынтығынан тұрады.

Оның спектакльдері үлкен, арнайы жабдықталынған театр ғимаратында, кең, алайда өте терең емес сахнада ойналынады. Алғашында кабуки труппасы ноо театрымен біріккен сахнаны пайдаланды. Бірақ, кабуки өнерінің дамуы мен күрделенуіне байланысты сахналық күрделі техникаларды талап ете бастады.

Кабуки театрында музыка белді орын алады. Ол көріністі сахнада актерлердің бар-жоғына қарамай, шымылдық ашылғаннан бастап, бүкіл пьеса аяқталғанға дейін сүйемелдеп тұрады. Ол тек үнсіздік үлкен әсер тудыратын жағдайда ғана тоқтатылады.

Кабукида сахналық тіл ерекше ырғақтық және әуендік негізге ие. Үнемі ұзақ монолог көрермендерді сөздің мағынасынан бөлек, ерекше естілу әдемілігімен баурап алады. Тіптен жаңа және тұрмыстық шынайы сипаттағы пьесаларда да осы сөздің ерекше әуені қатыстырылады. Ал музыкалық сарын диалогтарды сүйемелдеп әрі үнсіздіктерді толықтырып отырады. Кабукида тек жапондық ұлттық музыкалық аспаптар ғана пайдаланылады. Кабуки театрында мынадай амплуа болды.

**Татияку** – ақылды, мықты, батыр, жағымды кейіпкер. Татиякудің амплуасы мынадай үш түрге бөлінеді: **арагото** – жауынгер, таңғажайып бір қушқа ие батыр кейіпкер; **вагото** – әдемі, жас жігіт; **дзицугото** – төзімді, саналы, ақылды және адал күйеу;

**Катакияку** – басты кейіпкер татиякудің дұшпаны. Бұл кейіпкер пьесадағы тартыстың дамуында белді роль ойнайды. Катакиякудің амплуасы бірнеше түрге бөлінеді: **дзицуаку** – ашық түрде сотқар, қылмыскер; **кугзаку** – мәртебелі жексұрын, ақсүйек; **ироаку** – сыртқы түрі әдемі көрінген жауыз; **хандокатаки** – жартылай күлдіргі қатардағы дұшпан және т.б.

**Докэката** – қарапайым, комедиялық кейіпкер. Комедиялық қимыл-қозғалыстар, әрекеттер арқылы көрермендерді күлдіріп отырады.

**Кояку** – баланың рөлі. Әдетте бұл рөлді актерлердің балалары ойнайтын. Осы рөлден кабуки театрының актерлерінің сахналық өмірі басталады.

**Оннагата** – әйел рөлі. Оннагатада бірнеше түрге бөлінеді: **вакаоннагата** – әдемі де жас кейіпкер; ол кейіпкерлер өзара былай жіктеледі; **мусмэката** – ұзын жеңді кимоно киген (**фурикодэ**) жас қыз; **акахимэ** – жоғары ақсүйектер қатарынан шыққан ең керемет жасанды шаштағы (**фукива**) және қызыл түсті ең бай киімдегі әдемі қыз; **кэйсэй** – дәрежесі биік бойжеткен; **сэванебо** – сәуегейлік ортадан шыққан адал көнбіс әйел; **онно будо** – жауынгерлік өнерді игерген және жауынгер ретінде көрініп жүрген әйел; **акуба** немесе **докуфу** – адам өлтіруге немесе басқа да жауыздық әрекетке оңай бара алатын, қатыгез әйел; сондай-ақ, үлкен әйелдердің амплуасы да бірнеше түрге бөлінеді: **касягата** – кәрі әйел және **фукзояма** – орта жастағы әйел. Оннагатаоны үнемі ер адамдар ойнайтын. Кабуки театрында осындай салт



*«Махабхарата» кейіпкерлері –  
Кришна мен Арджуна*



*Кабуки театрының қойылымынан  
көрініс*



*Пекін операсынан көрініс. Қытай*

сақталынып қалған. Кабуки театрының сахнасындағы әйелдер өнер көрсетсе, онда ол сол театрдың стилін бұзады деп саналған.

Кабуки спектакльдерінің негізгі өзіндік әдемілігі, көбінесе оннагатаның әдемілігіне байланысты делінген. Көбінесі, егер оннагатаны әйелдер ойнайтын болса, онда кабуки өнері өз көркемдігін жоғалтады деп санаған.

Кабуки театрының дамуы мен қалыптасуы барысында арнайы канондық қимыл-қозғалыс, ым-ишарат, дауыс ырғағы жүйесі қалыптасты. Әрбір ампула үшін, тіпті барлық рөлге бірте-бірте дәстүрлі грим, жасанды шаш, костюмдер тандалынып, жасалынды.

Кабукидағы ең қызықты әрі маңызды грим – **кумадори** болды. Бұл бетке пішіні мен түсі әр қилы сызықтарды жағу тәсілі. Олар шынайы беттің сызықтарын көрсетуге әрі оны күшейту үшін жағылады. Сондай-ақ, кейіпкер келбетін бейнелеу арқылы кейіпкердің де мінез-құлқын сипаттайды.

Кумадоридің негізгі түстері – қызыл көк және қара. Қызыл сызықтар – құштарлықты, адалдықты; көк – қатыгездік, қорқыныш; қара және алқызыл түстер – құдіреттілік пен сиқыршылықты білдірген. Кейде бұл түстерге алтын түстес, қоңыр және ақшыл көк түстер де қосылып отырды.

Қоңыр түсті гриммен жануарларды, әуақтарды бейнелеу үшін **цутигумо-кума** сызығы жағылды. Сонымен бірге, комедиялық кейіпкерлер дзарэ-гума үшін аралық кумодориде пайдаланылды. Танымал актерлер ойнаған кумодоридің негізгі іздері бүгінде театр мұражайларында сақталуда.

Онногата әйел кейіпкерлерінің гримдерінің сипаты мүлде басқа болды. Актерлер мықты матамен өздеріне қас жабыстырып, содан кейін тығыздап байлап және беттерін сұйық мазбен майлайды. Содан кейін, қылқалам алып ол өзінің бүкіл бетін, мойның, арқасын ақ түспен бояп шығады. Содан соң, өзінің саусағымен, алақанымен және арнайы қылқаламмен қызыл қара және жасыл түспен көзін, мұрнын, қасын, бетін, құлағын бояйды. Кабуки театрында гримерлер жоқ, актерлер үнемі өздері гримденеді.

Кабуки репертуарындағы классикалық пьесалардағы костюмдер суреттелініп отырған кезеңмен аса сәйкес келмесе де өте тамаша көрінетін. Олар да грим секілді кейіпкердің мінез-құлқын сипаттайды да, оның тарихи даму жағдайына онша мән бере бермейді.

Әр ампула үшін де костюмдердің арнайы түрлері жасалынған. Мысалға, жібек маталы, қызыл түсті, күміспен алтынмен қапталынған әйел костюмі жоғарғы ақсүйектік топтан шыққан қыздарға арналады. Әдемі де мәребелі ақсүйектер тобынан шыққан жас қыздар тіптен барлық тарихи трагедиядан кездеседі.

Кедейшілікті көрсететін костюмдер де бар. Оларды кедейленіп қалған ақсүйектер киген. Бұл костюмдердің иығы мен аяқ жақтарында төлемақыны білдіретін түрлі-түсті дақтар тұрады.

Көрермендерге ерекше әсер беру үшін, кабуки театры актерлерге сахнада тұрып, көрермендердің көз алдында бірнеше костюмдерді ауыстыра алу үшін бірнеше тәсілдерді ойлап тапты. Кейде актерлер кимононы бір немесе екі иықтарына түсіре отырып, оның астында киілген көйлекті шеше алды. Бұл тәсіл көбінесе күресу сахналарында пайдаланылды.

Биге толы пьесаларда да костюмдерді ауыстыруға мүмкіндік беретін бірнеше тәсілдер пайдаланылады. Соның бірі – **хикинуки**. Ол қуыршақ театрында пайдаланылған, 1731 жылдан кабуки театрында қолданылып келеді.

Жасанды шаштың негізін жұқа, актердің басының көлемімен бірдей көлемдегі айналмалы шеңбер құрайды. Ол шеңбердің жоғарғы жағы хабутаэ – жібекпен



қапталынған, ал оған шаш артынан шаш – жасанды шаш жапсырылады. Кейбір кейіпкерлерге жасанды шаштар – әйелдердің шаштарынан жасалса, ал енді біреулеріне жануарлардың терісінен жасалынады.

Кабуки театры жасанды шаштардың бірнеше түрлерін пайдаланады. Олардың сұрыпталуы да қиындау. Негізгі бөлігі әйелдер және еркектер жасанды шаштары болып бөлінеді. Әйел жасанды шаштарының арасынан **татэхего** – дәрежесі биік бойжеткен шашы; **рева** – жауынгер әйелдерінің шашы; **катахадзуси** - әскербасшы әйелдерінің шашы; **ума-но сиппо** – ауыл қыздарының шашы; **фукива** – ақсүйектен шыққан сұлулардың шашы және т.б.

Еркектердің жасанды шаштары да әр қилы. **Окэси** – ұлдарға арналынған әр қилы париктердің түрі. **Эндэ** – мәртебелі жексұрындар шашы, **намадзимэ** – мықты жас жігіттер шашы және т.б. Сонымен бірге, кабуки сахнасында үнемі аса үлкен қара, ақ және қызыл түсті жасанды шаштар аруақтар мен демондардың бейнелеу барысында пайдаланылған.

Кабуки актерлері ойнай, билей, акробатиялық тәсілдер жасай, шайқаса білу керек болды. Оған қоса, актер өзінің денесін еркін түрде қозғалтумен бірге даусын да еркін пайдалану керек. Кабукида сахналық тіл (**сэрифу**) өте маңызды роль ойнады.

Кабуки спектакльдерінің айрықша болуы үшін оларға декорация, реквизит, жарықтың түсірілуі де маңызды орын алды. Бұл спектакль құрылымындағы негізгі бөлімдер сахналық әсер беру үшін қызмет етеді. Кернекті жапон суретші-декораторы **Ито Кисаку** жапон дәстүрлі театрының сахнасын безендірудегі негізгі ұстанымды қалыптастырды. Онда актер сахнадағы басты рольді атқару керек, ол ешқашан артта қалуға болмайды деген.

Шынын айтсақ, еуропалық театрлардың әсерінен XIX ғасыр аяғынан бастап бұл ұстаным бұзылып та кетіп отырды. Алайда, кабуки репертуарындағы классикалық пьесаларда бұл ұстаным қатаң сақталынған. Кабуки театры бүгінгі таңда да өзінің даму және қалыптасу жолында құрылған дәстүрлерді сақтап әрі онымен санасып келеді.

## Драматургия және репертуар

Театр дамуының алғашқы кезеңінде оның сахнасында би мен биге толы пьесаларға болатын. XVII ғасырдың екінші жартысында кабукидің әйел адамдар және жасөспірімдерден труппасына шектеу қойылуына байланысты кабуки театрының репертуары айтарлықтай құлдырауға ұшырады. Осы кезден бірте-бірте кабукидің драмалық өнері бастау ала бастады.

Алғашында кабуки тұрақты мәтінге ие бола алмады. Кейіннен өзгертуге болатындай етіп, жобаланған сценарийге қатысты, жетекші актерлер өздері мәтін жазып жүрді. Спектакль кебінесе суырыпсалмалықтан тұрды.

XVII ғасырдың аяғына таман көп актілі пьесалар жазатын кәсіби драматургтер пайда болды. Ол кездегі әдебиеттердің ешқайсысы сақталынбағандықтан, олар жайлы еш нәрсе айта алмаймыз. Әдетте, театрда сол театрдың актерлеріне лайықтап пьеса жазатын бірнеше драматургтер болды. Онда тек арнайы сұрыпталынған драматургтер жұмыс істеді. Жаңа бастаған авторлар театр жүйесін толықтай білу үшін алғашында театрға қажетті көмек жұмыстарын істеп жүрді. Содан кейін оларға спектакль жүріп жатқан уақытта суфлер болуға, декорация орналастыруға,

реквизиттар беруге, актерлерге көмектесуге мүмкіндік берілді. Кейіннен олар үлкен драматургтерге пьеса жазу үшін көмектесуге және сахнадағы жұмысты басқаруға да рұқсат алды.

Пьеса жазудың негізгі тәртібі мынадай болды. Жетекші актер немесе басшы бас драматургке жаңа пьесаның жобасын береді. Драматург сюжетін жобалап алып, содан соң негізгі сахналарын жазды. Ал қалғанын кіші драматург жазып бітіретін. Пьесаның авторы болып бас драматург саналатын.

Труппада пьесаның алғашқы тексеріс өткізуі мен шығарманың негізгі идеясын түсіндіру бас драматургтің негізгі міндеті болып саналынды. Сахна безендірілімінің эскизін дайындау, бағдарламалар мен афишаларды жасау да бас драматургтің негізгі міндетіне кірді.

Драматургтер басқа да пьеса жанрларының кабуки театрының сахнасына лайықты болу үшін көп еңбек етті. Олар но театрының пьесаларын көп пайдаланды. Кабуки театрының сахнасында екеку драмасының негізіндегі **мацубамэ-моно** немесе **ноотори-моно** деп аталатын жанр пайда болды. Сондай-ақ, кегенге де қайта жөндеу өткізіліп, кегэн пішініндегі жаңа пьесалар туды. Бұл жұмыстар XIX ғасырдың аяғына дейін өз жалғасын тапты. Кабуки театрының драматургиясы мен дзерури қуыршақ театрының драматургиясы арасында өте тығыз байланыс болды. Бірте-бірте дзерури театрының пьесалары кабуки театрының пьесаларына айнала бастады. Олардың мәтіндері қаралып, қайта жасалынды. Ол мәтіннің бір бөлімі әңгімеші – гидайға берілсе, енді бір бөлімі – актерлердің үлесіне тиді. Ондай пьесаларды **марухон кабуки** деп атады. Олар осы театрдың репертуарынан белді орын алды.

Кабуки театрының драматургиясында, дзерури театрындағы секілді жетекші орында драматург Тикамацу Мондзаэмон тұрады. Тикамацу өзінің шығармашылығының алғашқы жылдары кабуки жанрында сол театрдың жетекші актері Саката Тодзюроға арнап пьеса жазды. Актер өмірден өткеннен кейін Тикамацу кабуки театрынан кетіп, дзерури жанрында пьесалар жаза бастады. Оның пьесалары кабуки театрының репертуарында белді орын алды.

Тикамацудан басқа кабуки театрының белді драматургі ретінде **Намики Седзоны (1730-1773)**, **Намики Гохэяні 5 (1740-1808)**, **Сакурада Дзискэни (1734-1806)** атауға болады. Олардың барлығы да өз замандарының тұрғындарының тұрмысты өмірі жайлы жазған авторлар. Кейіннен эротикаға баса назар аударатын жаңа драмалар пайда бола бастады. Бұл бағыттың ең ірі драматургі **Цуруя Намбоку 4 (1754-1829)** болды. Оның "Токайдо ецүя кайдан" пьесасы үлкен жетістікке ие болып, бүгінгі күнге дейін сахнадан түспей жүріп келген.

Кабуки театрының соңғы классигі болып **Каватакэ Мокуами (1816-1893)** саналады. Оның шығармашылығы Жапонияда феодализмнің құлау кезеңі мен капитализмнің басталу шағымен тұспа-тұс келеді. Ол тарихи, биге арналған және тұрмыстық 360 пьеса жазған. Олардың ішіндегі ең атақтылары "Бэнтэнкодзо", "Котияма Сосюн", "Саннин китися". Жапон театр әлеміндегі жаңа әсерге байланысты, Каватакэ шынайы тарихи пьесалар – **кацурэкимоно** және заманауи пьесалар – **дзангири** жанрын ойлап тапты. Алайда, жаңа тақырыпқа деген талпынысына қарамастан, оның пьесалары идеялық мазмұнына және стиліне байланысты өткен кезеңнің пьесалары болып қалды.

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басына таман Кабуки театрының драматургиясында **синкабуки** пьесалары пайда бола бастады. Осындай пьесалардың алғашқысы **Цубоути Сеенің (1859-1935)** "Кири хитоха" атты тарихи драмасы болды. Синкабукидің ең үздік пьесалары қатарына **Окамото Кидо (1872-**

1939) жазған “Сюдзэндзи моногатари”, “Синдзюку ява”, “Осада-но адаути” атты тарихи және тұрмыстық пьесалары және **Маяма Сэйканың (1878-1948)** “Еритомо-но си”, “Гэнроку тюсингура” және т.б. драмалары жатады.

Кабуки театрында пьесалардың үш түрі қалыптасқан Тарихи (**дзидаймоно** немесе **дзидай-кёгэн**), тұрмыстық (**сэвамоно**, немесе **сэвакёгэн**) және биге құрылған (**сесагото**, немесе **бүе-гэки**).

Тарихи пьесалар тобы бірнеше түрге бөлінеді. Олардың біріншісі отемоно деп аталады. Оның негізгі оқиғасы XII ғасырға дейінгі уақыттағы сол жердің ақсүйектері мен басшыларының өмірінен алынды. Екінші түрі – дзидаймоно деп аталады. Бұл тарихи пьесадағы кейіпкерлер XII-XIV ғасырлар арасындағы соғыстың кейіпкерлері болып табылады. Үшінші түрі – тарихи пьеса оиэ-моно деп аталады. Бұл пьеса ірі феодалдар отбасының өмірінен алынады. Төртінші түрі – кацурэкимоно болып табылады. Ол Мэйдзи төңкерісінен кейін және өзінің үлкен шынайылығымен әрі тарихи оқиғаны суреттеудегі адалдығымен ерекшеленеді.

Кабуки театрының репертуарындағы пьесалардың үлкен тобын тұрмыстық пьесалар – сэвамоно құрайды. Бұл пьесалардың ортақ тақырыбы – өте қарапайым адамдардың өмірінен алынатын драмалық оқиғалар. Бұл драмалардың негізгі қаһармандары – саудагерлер, қызметшілер, қолөнер шеберлері, сумо күрескерлері және т.б. болды. Мұндай пьесалар мынайдай түрге бөлінеді: сэвамоно – басты кейіпкерлері саудагерлер мен жас қыздар болып келетін қарапайым тұрғындар өмірінен алынатын оқиға; кидзэвамоно – ұрылар мен алдампаздардың өмірінен алынатын пьеса және дзангиромоно – кабукиді жаңашыландыру ниетімен Мэйдзи төңкерісінен кейін пайда болған жаңа пьесалар.

Биге арналған пьесалар да әрқилы сюжеттерден құрылды. Онда романтикалық, лирикалық және комедиялық сипаттағы кейіпкерлер қатыса берді. Оларда бірнеше түрге бөлінді. Біріншісі – но театрына қатысты **нооторимоно** деп аталатын пьесалар. Мысалға, “Кандзинте” және “Рэндзиси” пьесалары;

Екіншісі – кёгэндердің сюжеті негізінде құралған күлдіргі билер. Мысалға, “Босибари” және “Мигавари дзадзэн”;

Үшіншісі – әр қилы сала мамандарын немесе халықтық мерекелерді бейнелейтін пантомималы-билер. Мысалға, “Канда мацури” және “Комори”.

Төртіншісі – көне аңыздар мен әңгімелер желісіндегі пьесалар. Мысалға, “Касанэ” және “Мусмэ Додзедзи”;

Кабуки театрының сахнасында қазіргі заманғы драматургтер жазған жаңа пьесалар да пайда болып жатыр. Алайда, олар сахнада өте көп тұрақтамады және оларды театрдың негізгі репертуарына қоспайды.

## ПАЙДАЛАНЫЛФАН ЭДЕБИЕТТЕР:

1. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.
2. Античная литература. (Под ред. А.А.Тахо-Годи). М., 1980.
3. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994.
4. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973.
5. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
6. Бушуева С. Полвека итальянского театра. (1880-1930). Л., 1978.
7. Великобритания: драматургия и театр. М., 1992.
8. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959.
9. Гвоздев А.А. Западно-Европейский театр На рубеже 19 и 20 столетия. Л., 1939.
10. Головня В.В. История античного театра. М., 1972.
11. Гражданская З.Г. От Шекспира до Шоу. М., 1992.
12. Гринцер П.А. Бхаса. М., 1979.
13. Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. М., 1977.
14. Данилин Ю. Парижская коммуна и французский театр. М., 1963.
15. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1962.
16. История зарубежного театра. Т.1. М. 1971. (под. Ред. Г.Н. Бояджиева).
17. История зарубежного театра. (Под редакцией Г. Бояджиева, А.Г.Образцовой). М., 1981.
18. История Западноевропейского театра. (под ред. С.Мокульского). Т.1. – М., 1956.
19. Кагарлицкий Ю.М. Театр на века. Театр эпохи просвещения: тенденции и традиции. М., 1987.
20. Каллистов Д.П. Античный театр. Л., 1970.
21. Киоко Сато. Современный драматический театр Японии. М., 1973.
22. Классическая драма древней Индии. Л., 1984.
23. Комеди Француз. Л., 1980.
24. Куликова И.С. Что такое театр абсурда? М., 1967.
25. Кун Н.А. Ежелги Греция мифтері мен аңыздары. А., 1979 г.
26. Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М., 1980.
27. Обрацова А. Синтез искусств и Английская сцена на рубеже XIX – XX веков. М., 1984.
28. Ступников И. Английский театр. Конец XVII – начало XVIII вв. М., 1986.
29. Театр и драматургия Японии. М., 1965.
30. Театральная энциклопедия в пяти томах. Т.1-5. (Глред.С.С.Мокульский). М., 1961 – 1967.
31. Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1957.
32. Финкельштейн Е. Картель четырех. Л.-М., 1974.
33. Эрман В.Г. Драматургия и театр Индии. М., 1961.
34. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.
35. Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Комедия. М., 2002.
36. Ярхо В.Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М., 2004.



**I бөлім. ЕЖЕЛГІ ДӘУІР ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Ежелгі грек театры**

(*Х.Ә. Сағатова*) 7

Ежелгі грек драмасы мен театрының тууы 7

Ежелгі грек театрының құрылысы 9

Актёрлер, хор, көрермендер 9

Грециядағы трагедия жанрының

дамуы 11

Эсхил 11

Софокл 13

Еврипид 16

Аристофан 18

**Эллинизм дәуіріндегі театр**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 20

Менандр 22

**II тарау. Ежелгі Рим театры**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 25

Рим театрының негізгі көздері 25

Республика дәуіріндегі Рим театры.

Б.д.д. III ғасырдың ортасы мен б.д.д. I ғасырдың соңы 27

Римде әдеби драманың пайда болуы

Ливий Андроник, Гней Невий және

басқалар 27

Плавт 30

Теренций 33

Тогата комедиясы. Әдеби ателлана.

Мим 34

Театр ойындарын ұйымдастыру

Рим театрының құрылысы. Актёрлер 35

Император дәуіріндегі Рим театры 37

Сенека 38

Ателлана және комедия 40

Пантомим және Пирриха 41

Мим. Цирк пен амфитеатр 42

**II бөлім. ОРТА ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЫ**

**I тарау. Орта ғасыр театры**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 44

Жалпы сипаттама 44

Гистриондар 45

Литургиялық және

жартылайлитургиялық драма 46

Зайырлы драматургия 47

Миракль 48

Мистерия 50

Моралите 52

Фарс 53

**III бөлім. ҚАЙТА ӨРЛЕУ ДӘУІРІНІҢ ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Қайта өрлеу дәуіріндегі Италия театры**

(*А.С. Еркебай*) 56

Жалпы сипаттама 56

Қайта өрлеу дәуіріндегі Италия театры 58

Жазушы-гуманистердің драматургиясы 59

«Оқу комедиясы» 60

Трагедия 63

Пастораль 64

Театр ғимараты және сахна 65

Дель арте комедиясы 67

**II тарау. Қайта өрлеу дәуіріндегі Испания театры**

(*А.С. Еркебай*) 72

Жалпы сипаттама 72

Ертедегі испан драмасы 73

Ерте кезеңдегі сахналық өнер 76

Сервантес 79

Лопе де Вега 82

Тирсо де Молина 87

Кальдерон 88

**III тарау. Қайта өрлеу дәуірінің Ағылшын театры**

(*А.С. Еркебай*) 91

Жалпы сипаттама 91

Ертедегі ағылшын театры 92

Университеттік білімпаздар 94

Театр. Сахна. Актёрлер 96

Шекспир 99

Шежірелер 104

Комедиялар 106

Трагедиялар 107

Романтикалық драмалар 108

**IV бөлім. КЛАССИЦИЗМ ДӘУІРІНДЕГІ ТЕАТР**

**I тарау. Классицизм дәуіріндегі Француз театры**

(*М. Жақсылықова*) 110

Жалпы сипаттама 110

Корнель 111

Расин 114

Мольер 117

Театр мен актёрлер 121

**V бөлім. АҒАРТУШЫЛЫҚ ДӘУІРІНДЕГІ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Ағартушылық дәуіріндегі Ағылшын театры**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 128

Жалпы сипаттама 128

Ағылшын театры 130

Драматургия 130

Сахналық өнер 135

**II тарау. Ағартушылық дәуіріндегі Француз театры**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 139

Жалпы сипаттама 139

Вольтер 140

Дидро 142

Бомарше 146

Сахналық өнер 148

**III тарау. Ағартушылық дәуіріндегі Италия театры**

(*Б.К. Нұрпейіс*) 151

Жалпы сипаттама 151

Гольдони 152

Гоцци 154

**IV тарау. Ағартушылық дәуіріндегі Неміс театры (Б.К.Нүрпейіс)**\_157  
Жалпы сипаттама\_157  
Лессинг\_158  
Гёте\_160  
Шиллер\_162  
Сахналық өнер\_165

**VI бөлім. XIX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ ЖАРТЫСЫ МЕН ОРТАСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Француз театры (А.С.Еркөбай)**\_169  
Жалпы сипаттама\_169  
Француз буржуазиялық төңкеріс театры\_170  
Тальма\_172  
XIX ғасырдың бірінші жартысындағы француз мелодрамасы\_173  
Гюго\_176

Дюма\_178  
Мюссе\_179  
Бальзак\_180  
Сахналық өнер\_182  
Фредерик-Леметр\_183  
Рашель\_184

**II тарау. Ағылшын театры**

(А.С.Еркөбай)\_185  
Жалпы сипаттама\_185  
Байрон\_185  
Сахналық өнер\_188  
Э.Кин\_190

**III тарау. Неміс театры**

(М.Жақсылықова)\_191  
Жалпы сипаттама\_191  
Бюхнер\_193  
Гуцков\_193  
Сахналық өнер\_194  
Флэк\_195  
Девриент\_196

**VII бөлім. XIX ҒАСЫРДЫҢ АЯҒЫ – XX ҒАСЫРДЫҢ БАСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЛАРЫ (1871 – 1917)**

**I тарау. Француз театры (А.С.Еркөбай)**\_198  
Жалпы сипаттама\_198  
Париж коммунасының театры\_200  
Ростан\_201  
Метерлинк\_202  
Роллан\_204  
Сахналық өнер\_206  
Бернар\_207  
Антуан\_208  
**II тарау. Скандинавия театры (А.С.Еркөбай)**\_211  
Жалпы сипаттама\_211  
Ибсен\_212  
Стриндберг\_216

**III тарау. Италия театры (А.С.Еркөбай)**\_219  
Жалпы сипаттама\_219  
Росси\_221  
Сальвини\_222  
Дузе\_223

**IV тарау. Ағылшын театры**

(А.С.Еркөбай)\_225  
Жалпы сипаттама\_225  
Шоу\_226  
Сахналық өнер\_230  
Ирвинг\_232  
Крэг\_233

**V тарау. Неміс театры**

(М.Жақсылықова)\_237  
Жалпы сипаттама\_237  
Гауптман\_238  
Мейнинген театры\_240  
Рейнгардт\_241

**VIII бөлім. XX ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Француз театры**

(Б.К.Нүрпейіс)\_244  
Жалпы сипаттама\_244  
Драматургия\_245  
Сахналық өнер\_254

**II тарау. Ағылшын театры**

(Б.К.Нүрпейіс)\_261  
Жалпы сипаттама\_261  
Драматургия\_262  
Сахналық өнер\_267

**III тарау. XX ғасыр соңындағы әлемдік театрлық процесстер (С.Д.Қабдиева)**\_273

**IX бөлім. ШЫҒЫС ТЕАТРЛАРЫ**

**I тарау. Үнді театры**

(М.Жақсылықова)\_285  
Жалпы сипаттама\_285  
Үнді драматургиясының пайда болуы мен дамуы\_287  
Бхаса\_288

Калидаса\_289  
Вишакхадатта\_290  
Шудрака\_290

**II тарау. Қытай театры (Б.К.Нүрпейіс)**\_294

Қытай театрының тууы мен даму кезеңдері\_294

**III тарау. Жапон театры**

(А.С.Еркөбай)\_305  
Бугаку\_305  
Но\_307  
Кёген\_313  
Ёсэ театры\_315  
Қуыршақ театры\_317  
Кабуки\_319  
Драматургия және репертуар\_322  
Пайдаланылған әдебиеттер\_325  
Жинақты құрастырушылар\_325

# Әлемдік өнертану

1

ТЕСАПР ӘЖЕРІ

Редакторы *С. Ордашева*  
Техникалық редакторы *А. Мұқышева*  
Корректоры *А. Әлдибекова*  
Мұқабасын керкемдеген *Р. Омаров*  
Компьютерде беттеген *С. Оязбекова*

---

Теруге берілген күні 06.05.08. Басуға қол қойылған күні 08.09.08.  
Пішімі 84x108  $\frac{1}{32}$ . Шартты баспа табағы 20,5.  
Таралымы 3000 дана. Тапсырыс № 1073.

"Әлке" баспасының өз баспаханасында басылды.  
050062, Алматы қ-сы, Жұбанов к-сі, 66<sup>б</sup>.  
Тел.: 276-09-13.

ISBN 978-601-253-009-4



9 786012 530094