С.НААМАТОВ АТЫНДАГЫ
НАРЫН МАМЛЕКЕТТИК УНИВЕРСИТЕТИ
ФИЛОЛОГИЯ ФАКУЛЬТЕТИ
КЫРГЫЗ ТИЛИ ЖАНА АДАБИЯТЫ КАФЕДРАСЫ

ЖАНТАЕВ А.С., ИСАКБАЕВА З.Т.

XIX КЫЛЫМДАГЫ БАТЫШ КӨРКӨМ ДӨӨЛӨТТӨРҮ

БИШКЕК – 2016

УДК 82/822.0
О 72

С.Нааматов атындагы Нарын мамлекеттик университетинин филология факультетинин факультеттик кеңешинде, кыргыз тили жана адабияты кафедрасынын отурумунда талкууланып, ушул университеттин редакциялык-басма бөлүмү басмага сунуш кылган.

Жооптуу редактор: филология илимдеринин кандидаты Г.Сатылган кызы

Рецензент: филология илимдеринин кандидаты Н.Ж.Салмакеева

Түзүүчүлөр: Жантаев А.С., Исакбаева З.Т.
О 72 XIX кылымдагы батыш көркөм дөөлөттөрү: Окуу куралы. – Б.: «Сарыбаев Т.Т.» басмасы, 2015. – 240 б.

Окуу куралында XIX кылымдагы батыш адабияты тууралуу маалыматтар камтылган. Ошол доордогу айрым бир негизги делген авторлорго басым жасалган. Эмгекти түзүү зарылчылыгы чет элдер адабиятынын тарыхы боюнча кыргыз тилиндеги окуу куралдары жоктугунан улам жаралган.

Китеп мугалимдерге, студенттерге арналган.

О 4603000000-05 УДК 82/822.0

КИРИШҮҮ

XIX кылым Европада али аягына чыга элек тарыхый нөшөрлөрдүн кубаттуу күркүрөөлөрү астында башталган. 1789-ж. Француз революциясы дүйнөгө Эркиндик, Теңдик жана Бир туугандык жарыгын чача турган жаңы доордун таңы сыяктуу туюлган. Кылымдын көсөмү – Наполеон Бонапарт жетектеген Республиканын армиясы улам бир мыкты жеңиштерге ээ боло берген. Франциянын башка бүткүл Европага каршы согушу жүрүп жатканына жыйырма жыл толгон. Атмосфера али болуп көрбөгөн жаңы чайпалууларды алдын ала сезүүдөн улам чыңалып турган.

Бирок эркиндик секисине чалынган курмандыктар өз эркинин күчү жана тагдырдын жазмышы менен акыл жеткис бийикке көкөлөгөн кодоо бойлуу корсикалык офицердин ченемсиз дымактарынын жалыны жалбырттаган башка бир секинин бекемделишине гана жардамдашкан. Ал эми эң сонун эртеңди күтүү императорго айланган бул офицер Ыйык Елена аралына мөөнөтсүз сүргүнгө айдалгандан мурда эле аяктаган. Наполеондун көлөкөсүнөн эле коркуп, ири державалар – Австрия, Пруссия жана Россия – бардык жерде революциялар менен күрөшүүнү чечишкен да, 1815-ж. алар Ыйык деп аташкан союзду түзүшкөн (көп өтпөй ага Франция да кошулган).

Тарых бүткүл билимдүү адамзат баштан кечирген драма сыяктуу болуп калган. Ал кездерде мезгилдин жүрүшү да мурдагыдан башкача кабыл алынган. XVIII кылымда – акыл-эстүүлүккө жүгүнгөн «акылдын кылымында», – жашап келген көз караштар менен түшүнүктөр, тарыхый өзгөрүүлөрдүн ылдамдыгы менен бузулган, төгүндөлгөн.

Бул доорго үн кошуу романтизм – Германияда жаралган көркөм багыт болуп саналган, ал XIX к. алгачкы он жылдыктарындагы европалык маданий турмуштун башкы окуясы болуп калган.

Романтизм чыныгы көркөм төңкөрүш жасаган: учурдун драматизмге толо рухуна жооп берген көркөм өнөр жаралган.

Бул инсанды: анын субъективдүү толгонууларын, бай ички дүйнөсүн, күнүмдүктүн чегинен чыгууга түбөлүк умтулууларын улуулантккан көркөм өнөр болгон. Романтиктер уйкулуу катып калуу баскан Европадан алыска умтулушкан. Алардын сапары кайдадыр бир кооз экзотикалуу жактарга, же көз уялткан ачык жана поэтикалуу сүрөттөрдү тарткан кыялдын падышачылыгына, же көптөгөн арбап алчу сырларды ичине каткан алыскы тарыхтын кең мейкинине алпарган.

Романтизм менен көбүнчө антик дүйнөсүнөн башат алган талашсыз канондорду ээрчүү мезгили бүткөн. Эми көркөм күбөлөндүрүүнүн уникалдуулугу, кескин өзүнчөлүктүүлүк бааланган, ал эми классикалык ченемдерге берилгендик адабияттык эски ишенимдегилердин үлүшү деп саналган. Романтикалык сүрөткерге дүйнө өзгөрүлмө, динамикалуу, контрасттуу болуп көрүнгөн. Жаңы мектептин жаркын өкүлү – англис акыны П.Б.Шелли булутту көркөм өнөрдүн так өзүндөй ырга салган: «Туруктуулукту билбеймин, дайым кейпим алмаштырам, бирок эч качан өлбөймүн». Ал эми бул мектептин жолбашчыларынын бири – В.Гюго көркөм өнөрдү «чоңойтулган

күзгүгө» окшоткон: анын бетинде буюмдардын чыныгы табиятын беришкен таңгаларлык, гротесктүү образдар жаралышат. Акыйкаттыктык сүрөткер кубулуштардын сырдуу байланыштарына сүңгүүгө бел байламайынча кол жеткис бойдон калат.

Романтиктер көркөм өнөрдүн эң эле күнүмдүктөн да магиялууну ажыратуу жөндөмдүүлүгүнө ишенишкен. Поэзияда алар, Шеллиде айтылгандай, «ойдон чыгаруунун абадай оюнун, сезимдердин ылдам жана назик өтүүлөрүн» баалашкан. Алардын ичинде бир сезим үстөмдүк кылган: аны курчап турган дүйнөгө терең канааттанбоону жана баатырдык жөнүндө, руханий идеал менен макулдукта жашоо жөнүндө, саясий жана адептик тираниядан эркиндик жөнүндө алымсындырбаган кыялданууну эске алышып, романтикалуу кусалык же дүйнөлүк кайгы деп атай башташкан. Романтизм – өз доорунан терең көңүл калуунун жемиши. Анын жактоочулары аларга Европада бардык жерде реакция салтанат курган жана адамдык мыкты умтулуулар жаманаттыланган даңксыз жылдыз астында жашоо үлүшү туш келгенин туюшкан.

30-жж. карата европалык романтиктер бул балээни айкын аңдашкан. Француз А. де Мюссе өз автобиографиялык романын ким дүйнөнү бийлегендер тарабынан «аракетсиздикке, бекерчиликке жана зеригүүгө» өкүм кылынса, ошолордун үлүшүнө айланган «көтөрө алгыс убайым… азаптуу үмүтсүздүк» тууралуу ачуу ой жүгүртүүлөр менен баштайт. Бирок бул муундун мезгили аягына чыгып аткан болот: романтизмдин тарыхы марасына жетет. Мюссенин романы жарыкка чыккандан алты жыл өткөн соң анын мекендеши О. де Бальзак «Адамдык комедия» монументалдуу түрмөгүнө кириш сөзүн жазат. Бул кириш сөз көркөм ишеними реализм болгон жаңы багыттын манифести болуп калат.

Реалисттер алдыларына чыныгы турмушту бардык толуктугунда жана татаалдыгында кайра түзүп, анын мыйзамдарын түшүнүү максатын коюшкан. Бул өтө оор милдетти ишке ашыруу үчүн таптакыр жаңы көркөм чечимдер, адамды жана анын тарыхтагы ордун жаңыча түшүнүү керек болгон.

Акын-романтиктин жан дүйнөсү бийикке умтулган, ал булганч, түссүз дүйнөдө жашоо оорчулугунан салыштырмалуу эркиндикти сактап калууну эңсеген. Реалисттер эргүүнүн булагын мурда аны издөөнү ойлонуп да коюшпаган жерден, – учур турмушун деталдуу, аналитикалуу сүрөттөөдөн табышкан. Алар учурду тарыхтын жарыгында аңдашкан: бүгүнкү күн мурдагы он жылдыктардын узак жана абдан ар кыл тажрыйбасынын натыйжасы болгон, ал эми тартылган көз ирмемден болочокко жиптер кеткен. Романтиктер абдан баалашкан кокустук, каприз, кыялдын эркин оюну, – мунун баары эми ордун башка умтулууларга: ал же бул окуяны түшүндүргөн себеп-натыйжалардын чынжырчасын кайра түзүү аракеттерине бошоткон. Реалисттер кайра түзүлүп жаткан сюжеттин жүрүшүн кандай социалдык факторлор, тарыхый кырдаалдар, жеке умтулуулар аныкташкан деген суроого жооп берүүгө умтулушкан. Жана ал сүрөткерде кандай сезимдерди – кубанычтыбы же өкүнүүнүбү – жаратканы анчалык маанилүү болбогон.

Реалисттер үчүн адам уникалдуу инсан катары да, коомдук турмуштун типтүү кубулушу катары да, тарыхый инсан катары да – ал тарыхта кандайдыр бир маанилүү ролду ойногон эмес, өзү билбей туруп тарыхка таандык болгон мааниде – кызыктуу болгон. Инсан менен курчап турган реалдуулуктун, адам менен ал жашоого туура келген доордун байланыштары, инсандын өзүнүн руханий умтулуулары реалисттердин китептеринде жаңыча түшүнүлөт – өздөрүнөн мурдагыларга караганда бир нерседен кыйла тереңирээк, ал эми социалдык шартталгандыкка ашкере көңүл буруудан улам бир нерседен кыйла түз сызыктуураак. Кээде адам кайталангыс индивидуум катары эмес, негизинен кайсы бир тип, белгилүү бир чөйрөнүн өкүлү, ал же бул тарыхый тенденциялардын берүүчүсү катары кабыл алына баштаган.

Бальзак романчыны замандын тарыхын бурмалоосуз жазууга шашкан катчы деп атаган. Поэзиянын мезгили өтмө гана эмес, сөзмө-сөз мааниде да кеткен, анткени реализмдин доору романдын: социалдык-психологиялык, эпикалык, философиялык, үй-бүлө хроникалык, көп пландуу тарыхый баяндоочулук, гүлдөөсүнүн мезгили болуп калган. Ал эми кылымдын аягында драматургияда төңкөрүш жүргөн да, реалисттик жаратылган мүнөздөрү бар заманбап пьеса пайда болгон. Ал курч этикалык проблемаларды козгогон да, көп учурда түз эле көрүүчүлүк залда катуу дискуссиялар тутанган.

Актуалдуу күнүмдүк материалга негизделген роман менен драма, – жалпы турмуштун татаал процесстерин көбүрөөк ишенимдүү беришкен. Жалпы турмуш өзүнө – түз да кыйыр да – жеке турмушту багындырган, бирок бул аны аягына чейин басып сала албаган. Мына ушул индивидуалдуу башталманын типтүү мыйзам ченемдүүлүктөр менен каршы туруусу ал кездеги европалык романдын башкы, түгөнгүс сюжети болуп кызмат кылган.

Мындай көркөм милдеттер табиятынын өзүнөн улам табигый боло албаган поэзиянын адабияттын башкы тармагы ролун жоготкон. Ал аны толук кайтарып ала албаган, бирок кылымдын ортосунда Францияда символизм – романтикалык маданият менен тыгыз байланышкан кубулуш жаралган. Жана кайрадан кызыкчылыктын борбору «чыныгы турмуштан» символисттер көрүнбөс отту, сырдуу дүйнөлөрдүн шооласын, логиканын тилине которулбас маанилерди көрүүнү каалашкан субъективдүү көрүмдөр менен баштан кечирүүлөрдүн аймагына оошкон. Ири акындар-символисттер, көрүнүктүү романчылардай эле – реализмдин принциптеринин жактоочулары, адабиятта чоң келечек күтүп турган жаңычыл көркөм жүрүштөрдү табышкан.

XIX КЫЛЫМДАГЫ НЕМЕЦ АДАБИЯТЫ

XIX кылым немец адабиятында романтизмден башталат. Бул багыт XVIII к. эң аягында жаралган да, 30-жж. башына чейин үстөмдүк кылган. Ал доордун адамдары дүйнөнү өздөрүнөн мурдагыларга салыштырмалуу башкача кабыл алышкан, аларда сонундук тууралуу жаңы түшүнүктөр да жаралган. 1796-ж. Йен университеттик шаарында калыптанып келаткан романтикалык кыймылдын ишмерлери: бир туугандар Август Вильгельм (1767-1845) жана Фридрих (1772-1829) Шлегелдер, Людвиг Тик, Новалис (Фридрих фон

Гарденберг) чогулушканда Агартуу доорунун классиктери – Гёте менен Шиллер али тирүү болушчу. Эрте каза тапкан Вильгельм Генрих Вакенродер (1773-1798), адабиятчылардын чөйрөсүнө чукул философтор Иоганн Готлиб Фихте (1762-1814) жана Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775-1854) менен бирге алар йендик романтизм деп аталган мектепти түзүшкөн.

Йендик романтиктер сүрөткердин абсолюттук эркиндигин, анын кыялдануусга, турмуш чындыгын көркөм өнөрдө «кайра түзүүгө» укугун жарыялашкан. Алар көркөм чыгармачылыкты кудайлык жаратмандык актысына теңдештиришкен, ал эми көркөм өнөр адамынан кадимки адамдардын көзүнөн жашырылган дүйнөнүн маңызын аңдоонун өзгөчө жөндөмүнө ээ жанды көрүшкөн. «Акын табиятты окумуштуга караганда жакшы түшүнөт», - деп жазган Новалис. Балким, ошондуктан романтикалык чыгармалардын каарманы болуп көбүнчө сүрөткер: музыкант, сүрөтчү же акын чыгат.

Романтизм үчүн адамдын руханий дүйнөсү өзгөчө баалуу. Романтиктер (алардын дээрлик баары акындар болушкан) жаңы ритмдер жана ырдык формалар менен байытышкан лирика гүлдөйт. Алардын чыгармалары инсандын ички абалын да, дүйнөтүзүмдүн байлыгы менен улуулугун да беришет. Акын-романтик дүйнөнүн музыкасын угат. Бекеринен так ошол романтикалык доорго вокалдык жанрлардын гүлдөөсү туш болбойт. Ири композиторлор – Франц Шуберт, Роберт Шуман, Феликс Мендельсон, Иоганнес Брамс – романтикалык мектептин акындарынын сөздөрүнө музыка жазышкан.

Романтиктерге дүйнөнүн коркунучтуу жүзү да эң эле эрте ачылат. Инсандын эркиндигин бекемдешип, алар анын трагедиялуу коргоосуздугун аңдашкан. Энтузиазм, дүйнөнү поэзия менен сулуулуктун жардамы аркылуу сактап калууга үмүт, ал Новалисте айтылгандай (романтикалык кыялдын символу анын каарманы Генрих фон Офтердинген издөөгө умтулган көгүлтүр гүл болуп калган), турмуштун табышмактарынын алдында коркуу менен алмашылган. Тиктин жомоктук новеллаларынын каармандары көндүм болгон жашоонун туткунунан кутулууга, аларды өзүнүн ачылбаган сырлары менен азгырган чоң дүйнөгө кирүүгө умтулушат. Бирок бул жолдо алар кагылышкандар коркунуч туудурат, ал эми кайраткерлерди үрөйү учуу менен акылдан адашуу күтөт.

Үрөй учуу мотивдери кыйла жаш романтиктердин – гейдельбергдик мектептин өкүлдөрү Людвиг Ахим фон Арнимдин (1781-1831) жана Клеменс Брентанонун (1778-1842) чыгармаларынан да угулат. Арнимдин «Изабелла Египеттик» (1812-ж.) тарыхый новелласында таңгаларлык жана коркунучтуу жандык – альраун пайда болот, анын катылган кенчтерди табуу сырдуу жөндөмдүүлүгү бүткүл бийикти жана поэтикалуулуну жок кылат. Фантастикалуу күчтөр Брентанонун «Чынчыл Касперль менен татынакай Аннерль тууралуу тарыхында» (1817-ж.) да аракеттенишет. Фантастикалуу новелла, же жомок, – немец романтизминин адабиятындагы алдыңкы жанрлардын бири. Анын теоретиктери жомок болмуштун кереметтүү жана сырдуу маңызын берүүгө көбүрөөк ылайыктуу деп эсептешкен.

Акырындап немец романтизминин адабиятында трагизм улам байкаларлык боло баштайт (мунун айкын күбөсү – драматург жана прозачы Генрих фон Клейсттин чыгармачылыгы), аны алагдыланган философиялык маселелер улам азыраак жана – реалдуу турмуш чындыгынын проблемалары улам көбүрөөк кызыктыра баштайт. Акыркы муундагы романтиктер – Адельберт фон Шамиссо, Эрнст Теодор Амадей Гофман, Генрих Гейне – алардын заманындагы доордун диссонанстарын чагылтышкан: адам жашоосун өзүнө багынтышкан алып-сатуу мыйзамдарынын абсолюттук үстөмдүгүн (Шамиссонун «Петер Шлемилдин таңгаларлык тарыхы»), сүрөткердин коомдон көз карандылыгын (Гофмандын «Крейслерианасы»), адам инсанынын жылмаланышын, адамдын куурчакка окшотулушун (Гофмандын «Кум адамы»). Социалдык теңсиздик темасы Гейненин «Ырлар китебинен» айкын угулат.

XIX к. 30-жж. карата немец адабияты коомдук-саясий проблемаларга түз кайрылат. Жаңы муундагы публицисттер мурдагы адабиятты кескин сындашат. Романтизмден алар турмуш чындыгынан качууну гана көрүшөт, ал эми Гётени саясатка кызыкпагандыгы үчүн жемелешет. Көркөм өнөрдүн башкы принциби тенденциялуулук, б.а. актуалдуу социалдык идеяларды пропагандалоо болуп калат.

30-жж. адабиятындагы байкаларлык кубулуш драматург жана публицист Георг Бюхнердин (1813-1837) чыгармачылыгы болгон. «Дантондун өлүмү» (1835-ж.) драмасында революциянын асыл максаттары менен анын реалдуу практикасынын маанисиз ырайымсыздыгынын ортосундагы трагедиялуу ажырым көрсөтүлгөн. Ал эми Бюхнердин «Войцек» (1837-ж.) драмасы менен немец адабиятына жаңы каарман – кичинекей киши, коомдун саркындысы кирген.

XIX к. 40-жж. Германиянын тарыхында адатта март алдындагы мезгил деп аташат, анткени ал 1848-ж. март революциясы менен аяктаган. Карл Маркс менен Фридрих Энгельстин жана алар түзгөн Коммунисттер союзунун ишмердүүлүгүнүн башталышы ушул жылдарга туура келет. Адабият саясий идеяларга каныктырылат. Бул саясатташкан доордун эң күчтүү поэтикалык документи Гейненин чыгармалары болуп калган, ал эң сонун идеалга жетүүдөн шектенсе да, эски Германиянын феодалдык тартиптерин шылдыңдаган жана жакынкы келечекте «жалкоо курсакты тырышчаак колдор тамактантпай калат» деп үмүттөнгөн.

50-жж. жаралган Германиянын реалисттик адабияты романтикалуудан айырмаланып, өлкөнүн чегинен тышта кеңири белгилүүлүккө ээ болбогон.

Теодор Штормдун (1817-1888) чыгармаларында чебер лиризм жана жан дүйнөнүн жашоосуна көңүл буруу социалдык-сынчыл мотивдер менен айкалышат. «Иммензее» (1849-ж.) новелласы – бул кыздын апасынын өзүмчүл эсепкөйлүгү жолтоо болгон оңунан чыкпаган сүйүүнүн кайгылуу тарыхы. «Университеттик жылдарда» (1863-ж.) новелласында каарман кыздын трагедиялуу тагдырын социалдык теңсиздик алдын ала аныктайт. «Ак боз атчан чабандес» (1888-ж.) повестине фольклордук мотивдер сиңирилген. Хауке Хойен, кайраттуу жана демилгелүү адам, шаарды деңиз стихиясынын кысымынан сактоого аракеттенет, бирок мында айланасындагылардын жалган

ишенимдери менен жаман тилдүүлүгүнө дуушарланат. Стихия менен күрөшкө чыгып каарман каза табат. Анын өлүмүнүн алдында фантастикалык ак боз атчан чабандес пайда болот.

Аксөөк коомунун жалганчылыгы, анын мүчөлөрүнүн пайдакечтиги, расмий моралдын чыныгы адептик дөөлөттөргө шайкеш эместиги – пруссиялык турмуш чындыгы Теодор Фонтаненин (1819-1898) романдарында ушундай берилет. «Эффи Брист» (1895-ж.) романы драмалуу кырдаалды жана мүнөздөрдү чебер сүрөттөөсү менен айырмаланат. Анын каарманы, таза жана ишенчээк Эффи өз күйөөсү барон фон Инштеттендин көзүнө чөп салат да, ырайымсыз өч алуунун курмандыгына айланат. Бул жерде коомдук мораль жалган жана адамгерчиликсиз мораль катары чыгат.

Табигый илимдердин, техника менен медицинанын ийгиликтери көркөм адабиятка илимий усулдарды киргизүүгө умтулууну жараткан. Француз Эмиль Золянын артынан немец жазуучулары фактыларды, анын ичинде жийиркеничтүү, абдан ачыктарын дагы, так жана сезимсиз чагылтышып, натурализмге келишет. Адабият мындан ары турмуштук ишенимдүүлүктү гана талап кылып, сонундукту сүрөттөөнү максат кылбайт. Германиядагы натурализмдин ири өкүлү драматург Герхарт Гауптман болгон. Анын «Күн чыгаар алдында» жана өзгөчө «Токуучулар» деген эртедеги пьесалары замандаштарынын арасында чуулгандуу ийгиликке ээ болгон, көп жагынан проблематикасынын жаңылыгынын аркасында.

Ошентип, немец адабиятында бийик романтикалык нотадан башталган XIX кылым сергек жана идеалсыз натурализм менен аяктаган.

БИР ТУУГАН ГРИММДЕР

Жомок деген эмне? Бул тууралуу көп талашышат. Фольклор боюнча белгилүү адис минтип айткан: «Жомок – бул бир тууган Гриммдердин «Балдар жана үй жомокторунда» кандай берилсе ошондой түрдөгү аңгеме же тарых». Кеп, албетте, адабий, автордук жомоктор эмес, элдик жомоктор жөнүндө жүрүүдө, мисалы, Х.К.Андерсендин жомоктору ушундай. Андерсен жомокторду чыгарган, ал эми бир туугандар Якоб (1785-1863) менен Вильгельм (1786-1859) Гриммдер аларды чогултушкан. Бирок кантип жана эмне үчүн жомокторду чогултушат?

Гриммдердин учурунда Европада элдик чыгармачылыкка кызыгуу ойгонгон болчу. XVIII к. экинчи жарымынан тартып, адам жан дүйнөсүнүн «табигый» абалынын коркунучтуу жана зыяндуу бурмаланышы катары көп кабыл алынган цивилизациянын колу тийбеген бул чыгармачылык романтиктердин тигиле көңүл буруусунун предметине айланган. Ал эми 1806-1812-жж., бир туугандар негизинен өз жомокторун жыйнап жатышкан кезде (100 жомокту камтыган биринчи томдун биринчи басылышы 1812-ж. чыккан, 70 жомокту ичине алган экинчи том 1814-ж. чыккан) немецтерде улуттук тамырларга кайрылуунун өзгөчө себеби пайда болгон: Наполеондун баскынчылык согуштарынын натыйжасындагы чет жерлик үстөмдүк. Чачыранды Германиянын эбактан берки биригүүгө умтулуусу курчуган. Ал эми

саясий жактан чачыранды калктын биримдиги тилдин жалпылыгынан жана илгертен бери ооздон оозго көчүп келатышкан уламыштар менен жомоктордон башка эмнеге негизделе алмак (грек уруулары да алардын баары үчүн жалпы болгон Гомердин эпосу менен өздөрүн бириктирилгендей сезишкен)?

Вильгельмдин сөзү менен, жомокторду басып чыгарууга даярдашып, ал агасы экөө алардан «башка мезгилдерди кайтарып келүүнү эмнедир бир нерсе менен чукулдатуунун» мүмкүнчүлүгүн көрүшкөн. Мындан тышкары, бул жылдарда жашоонун салттуу дыйкандык формаларынын бүлүнүүсү байкалган, жомоктордун жок болуу коркунучу туулган. Вильгельм 1811-ж. минтип жазган: «Азыр эски уламыштарды алар ысык күндүн алдындагы шүүдүрүмдөй бууланып кетишпесин, кудуктагы оттой өчпөсүн, биздин күндөрдүн коогаларында түбөлүккө унчукпай калбасын үчүн жыйноонун жана сактап калуунун дал учуру».

Элдик поэзияны китептер аркылуу жайылтууга ал кезде түрдүүчө мамиле кылышкан. Алсак, 1806-1808-жж. Гриммдердин жакшы достору – К.Брентано менен Л.А.фон Арним түзүшкөн немец элдик ырларынын жыйнагы «Баланын кереметтүү чоору» чыккан. Бир тууган Гриммдер жыйнакты даярдоого ишкер катышышкан – бул алардын кийин фольклор деп аташканды жыйноодогу биринчи тажрыйбасы болгон. Бирок Брентано иштелбеген элдик тексттерди жарды жана эриктирме деп тапкан да, «бөтөн канваны өзүмдүк оюу менен саймалоону» зарыл деп эсептеген. Ал эми бир тууган Гриммдер өз милдетин башкача түшүнүшкөн: «Эң маанилүүсү, - деп жазышкан алар, - ушул нерселердин баары кооздоолорсуз жана кошумчаларсыз, аларды аңгемечи кандай айтса ошондой ишенимдүү жана так кайра түзүлүшү…».

Бирок элдик жомоктор мол келишкен ырайымсыз жана «уят-сыйытсыз» майда-чүйдөлөрү, көптөгөн замандаштарынын пикирлеринде, бир тууган Гриммдердин жыйнагын балдардын окуусу үчүн жараксыз кылышкан. Гриммдик жыйнактын сынчыларынын бири минтип жазган: «…жомокторду адабий фиксациялоо үчүн биринчи эле жолуккан бала багуучу аял эмес, идеалдуу аңгемечи керек, эгерде мындай жок болсо, анда анын ордун акын ээлөөгө тийиш».

Якоб Гримм жомокторду алар айтуучунун оозунан кандай жазылып алынса ошондой жарыялоо кетектигине дайыма ишенген, бирок Вильгельм акыр аягында өзүнө идеалдуу аңгемечинин ролун алууну чечкен. Жыйнактын экинчи басылышында (1819-ж.) ал бардык жомоктор бир киши тарабынан айтылгандай таасирге жетишип, баштан аяк стилистикалык оңдоо жүргүзгөн. Бирок бул булакты так ээрчүү принцибинен баш тартуу дегенди билдирбеген. «Эч жерде бекемделип калбай, ар бир аймакта, ар бир ооздо кайра өзгөрүп, жомоктор бир эле негизди ишенимдүү сакташат», - деп жазган Вильгельм. Бир туугандардын ишениминде терең байыркылыктан башат алган так ушундай негизди, алар өзгөрүүсүз калтырууга умтулушкан.

Вильгельм Гримм бүгүн «китептик элдик жомок» деп аташкандын биринчи үлгүсүн түзгөн. Бул үлгү бардык кийинки жыйноочуларга жана басып чыгаруучуларга таасир кылган. Окурман үчүн – балдардын оюну болгон нерсе улуу эмгекчилдиктин жана зор окумалдыктын жемиши болгон.

НОВАЛИС (1772-1801)

Тектүү немец дворяны Фридрих фон Гарденберг өзүнө Новалис каймана ысымын бекеринен тандап албаган, ал латынчадан «дыңды бузуучу» дегенди туюнтат. Ал өзүн жана өз жолдошторун, йендик романтиктерди, жаңы жолдордун ачуучулары деп эсептеген – жана көркөм өнөрдө гана эмес: алар жашоонун өзүн кайра курууну эңсешкен. Новалистин поэтикалык сөздүгүндө «дың» сөзүнүн жанында «эн оболкулук», «баштапкылык» деген сөздөр турушат. Новалистин – акындын, прозачынын, философтун, мистиктин жана… тоо устасынын, кен казуучунун көзү так ошол баштапкыга, мезгилдердин түпкүрүнө кадалган. Бул түпкүргө Новалис андан болочок тууралуу олуялыкты табуу үчүн тигилген.

«Ал дүйнөнүн башталышы жөнүндө, жылдыздардын, өсүмдүктөрдүн, жаныбарлардын жана адамдардын жаралышы жөнүндө, табияттагы бардык заттардын баарын жасай алган өз ара тартылуусу жөнүндө, байыркы алтын кылым жөнүндө жана анын бийлөөчүлөрү – сүйүү менен поэзия жөнүндө, жек көрүү менен жапайылыктын жаралышы жөнүндө жана алардын ушул ак көңүл кудай аялдар менен чатакташуулары жөнүндө, жана, акыры, кийинкилердин болочоктогу салтанаты жөнүндө, кайгынын бүтүшү, табияттын жаңырышы жана алтын кылымдын түбөлүккө кайтып келиши жөнүндө ырдады». Бул картаң король – Атлантиданын башкаруучусу, акындардын колдоочусу, анын татынакай кызы жана ал кыздын сүйгөнү тууралуу жомоктон алынган сөздөрдү Новалистин бүткүл чыгармачылыгына карай айтууга болот. Жомок «Генрих фон Офтердинген» романынын – Новалистин башкы чыгармасынын үчүнчү бабына киргизилген.

Бул чыгарманы романтиктер өздөрү романга кандай маани беришсе ошондой мааниде гана роман деп атоого болот: эркин уюштурулган, баарын ичине батырган, чексиздикке ачылган текст, «жашоонун китеби». Романдын окуясын автор шарттуу түрдө акын-миннезингерлер Генрих фон Офтердинген менен Клингсор жашашкан XII-XIII кк. тийиштүү кылат. Деген менен, Новалиске реалдуу тарыхый Орто кылымдар керек эмес: немец миннезингерлеринин, провансалдык трубадурлардын, Дантенин жана «бийик» Орто кылымдардын башка акындарынын чыгармачылыктарынан «дың бузуучу» Жаңы мезгилдин башталышын көргөн.

Каармандардын жомоктору, түштөрү, маек-диспуттары, ырлары (романдын негизги кейипкерлеринин дээрлик ар бири, «киринди» баяндардын каармандарын кошо, өздөрүнүн «соло» партияларына ээ), табияттын лирикалык сүрөттөрү, кен казуу ишине трактат-мактоо (ал бүтүндөй бешинчи бапты ээлейт) тарбия романынын шарттуу фабуласы менен бириктирилген. Бул жанр XVIII к. аягында немец кыртышынан бекем орун-очок алган. Анын классикалык үлгүсү И.В.Гётенин «Вильгельм Мейстери» болуп калган. Новалистин романы – салттын улантылышы дагы, бир эле мезгилде өзүнөн мурдагы улуу замандашы менен талаш дагы. «Генрих фон Офтердингенде» жыгач устанын уулу Генрих өз арналышын кантип издегени тууралуу баяндалат. Ал орто кылымдык адат боюнча Насаатчы-устаттын үйүндө

үйрөнүшкөн поэзия «илимин», поэтикалык өнөрдү аңдап түшүнүүдө гана эмес, өзүнүн бийик, мистикалык арналышын табууда да жатат.

Бул арналышты Иисус Христтин (ал да жыгач устанын уулу) миссиясы менен салыштырууга болот: Генрихке мезгилдин агымын токтотуу, Табияттын өзүн ал адам өмүрлөрүнүн жапайы «сугунуучусу» болуудан калгыдай кылып кайра түзүү, «тарбиялоо», өлгөндөрдүн баарын тирилтүү жана «жаңы» жерге алтын кылымды кайтаруу керек болот. Генрихтин практикалык «магиялык» иштери романдын экинчи, жазылбай калган бөлүгүнүн темасы болууга тийиш эле. Бирок окурманга анда эмне жөнүндө кеп болору белгилүү.

Сыртынан жөнөкөй, каармандын жана анын апасынын саякатынын жүрүшүндө баптан бапка өткөн баяндоо «Генрих фон Офтердингенде» алдын алуу принцибине негизделген: каармандар менен эмнелер болоору бүт алдын ала айтылат – алардын түштөрүндө, жомоктордо, магиялык китепте. Роман Генрихтин түшү менен башталат, анда ал толкундуу, ала-була жашоону жашап, түнт токой аркылуу өтүп, тоодогу үңкүргө кирет, анан көгүлтүр гүл өскөн шалбаага, булакка чыгат. Гүлдүн таажысынан Генрих өзүнүн болочок колуктусу – Матильданын, Клингсордун кызынын жүзүн көрөт. Көгүлтүр гүл – Кудайлык Сүйүүнүн жана Түбөлүк Аялдыктын символу, акындын жан дүйнөсү умтулган идеалдын камтылышы. Орто кылымдык «Роза тууралуу романдын», Дантенин «Кудайлык комедиясынын» жана рыцардык романдардын жаңырыктарынан токулган көгүлтүр гүл тууралуу миф немец романтизминин өзүнчө эле бир эмблемасы болуп калган.

«Генрих фон Офтердингенден» тышкары Новалис-прозачынын калемине ошондой эле аягына чыкпай калган «Шакирттер Саисте» (1798-1799-жж; 1802-ж. басмадан чыккан) повести да таандык. Бул, түпкүлүгүндө, «Офтердинген» кандай «роман» болсо ошондой эле «повесть». Анын тексти кайсы бир Устаттын жолун жолдоочуларга таандык добуштардын чырмалышуусу болуп саналат. Ушул хордон повесттин караңгы, абдан шарттуу фабуласы жаралат. Шакирттер Саисте – Байыркы Египеттеги шаарда чогулушат. Алардын Устаттын жанындагы жашоосу – арналуу каадасына камдануу, андан соң бирөөлөрүнүн жолу чыгышка, жерлик даанышмандыктын булактарына, экинчилериники ата-энесинин очогуна сапар алат. Устат шакирттерин руханий да, практикалык да ишмердүүлүккө даярлайт.

«Шакирттер Саисте» – табият жөнүндө «поэма» гана эмес, бул тарбиялоо тууралуу трактат дагы. Саис адамгерчиликтүүлүктүн идеалдуу мектеби катары чыгат, анда бүткүл окутуу табияттын кучагында шакирттер менен Устаттын эркин мамилелешүүсүндө өтөт. Устат аларга кафедрадан эч нерсе айтпайт жана алардын үстүнөн формалдуу эч кандай көтөрүлбөйт. Анын жашоосунун өзү, анын иштери жана анын кептери – тууроонун жана аңдап-түшүнүүнүн предмети.

ЛЮДВИГ ТИК (1773-1853)

Прозачы, драматург, котормочу жана басып чыгаруучу Людвиг Тиктин ысымы – биринчи немец романтикеринин катарындагы эң бир

жаркындарынын бири. Гимназияда окуп жүргөн кезинде эле Тик жашоого каражаттты адабияттык эмгек менен таба баштаган. Ошондуктан ал жараткандын баары, ал же бул деңгээлде окурмандардын боор толгоосуна эсептелген, окурмандардын күтүүлөрүнө ыңгайлаштырылган. 20-30-жж. Тик – Германиянын эң бир окумдуу жазуучуларынын бири болгон.

Тик Берлинде кол өнөрчүнүн үй-бүлөсүндө туулган, Галленин, Эрлангендин жана Гёттингендин университеттеринде окуган. Анын эң эртедеги чыгармалары – Шиллердин рухундагы драмалар менен коркунуч романдары, ал эми биринчи ири прозалык чыгармасы – «Уильям Ловелл» (1795-1796-жж.) романы болгон. Анын сюжети француз жазуучусу Р. де ла Бретондун «Абийири төгүлгөн айылдык» деген китебинен алынган. Анда Тиктин чыгармачылыгынын башкы темаларынын бири: азгырыкка дуушарланган, аны көтөрө албаган жана изги жашоодон кол үзгөн адамдын жан дүйнөсүнүн абалы биринчи жолу доош берген. XVIII к. англис жазуучусу С.Ричардсон иштеп чыккан каттардагы роман техникасын Тик Агартуу маданиятынан мурасталган адепке үйрөтүүчүлүк менен бириктирген.

1796-ж. жазуучунун чыгармачылыгындагы романтикалык (жана кыйла жемиштүү) он жылдыктын башталышы болуп калган. Тикке анын достору жана кесиптештери В.Вакенродер (аны менен Тик гимназиядан эле таанышкан), бир туугандар А.В. жана Ф.Шлегелдер, Новалис чоң таасир кылышкан. Тиктин эң атактуу чыгармасы «Франц Штернбальддын жер кезүүлөрү» (1798-ж.), Вакенродердин катышуусу менен жазылган. Бул адабияттагы биринчи «маданияттаануучулук» романдардан. Анын толук укуктуу каарманы деп немец сүрөтчүсү Франц Штернбальд, белгилүү немец сүрөтчүсү Албрехт Дюрердин ойдон чыгарылган шакирти менен катар, гүлдөө доорундагы италиялык Ренессансты да атоого болот. Романда табиятты сүрөттөөлөр, ырлар, сүрөтчүлүк жана сүрөтчүлөрдүн эмгеги тууралуу ой толгоолор көп. Ушунун баары кызыктуу авантюралуу фабулада кармалат, анда каармандын бүт өмүр бою сактаган сүйүүсү да, ашыгынын жалган өлүмү да, балачагында айрылган ата-энесин издөө да бар.

Тик ошондой эле новелла-жомоктун – немец романтизминин негизги жанрынын жаратуучуларынын бири дагы болуп саналат. 1797-ж. Тиктин элдик жомокторго стилизацияланган «Петер Лебрехт басып чыгарган элдик жомокторунун» үч тому жарыкка чыгат. Анын белгилүү новелласы «Ак жүздүү Экберт» да ага киргизилген.

Рыцарь Экберт жана анын аялы Берта аларга тагдыр камдаган сынактардан өтө алышпайт. Берта өзүнүн атасы деп эсептеген аны сабаган кедей дыйкандан качып кетет да, кереметтүү токойго, кичинекей ит менен асыл таштарды тууган бейиш кушу жашаган кемпирдин кепесине туш болот. Кемпир Бертаны кызы катары өстүрөт. Бирок бир жолу кыз байланган итти ачкадан өлүүгө калтырып жана кереметтүү куш (аны кийин өлтүрөт) менен асыл таштарды уурдап адамдарга качып кетет. Берта жакыр рыцарь Экбертке турмушка чыгат да, ага өзүнүн мурунку турмушун айтып берет. Бирок ал бул тууралуу күйөөсүнүн досу Вальтерге да айтат, анын кейпин болсо баягы кемпир кийип алган болот. Экберт ашкереленүүдөн коркуп, Вальтердин

чыныгы жүзүн билбесе да, жалгыз досун өлтүрөт. Капысынан ооруп калган Берта өлөт да, Экберт жалгыз калат. Ал өзүнүн жаңы таанышы Гугого баштан кечиргендери тууралуу айтып бергенде, Гугонун жүзүнөн капыстан өлтүрүлгөн Вальтердин, кемпирдин белгилери көрүнөт. Акылынан айныган Экберт адамдардан алыс токойго качат да, акыры кепеге туш болот. Кемпирден Берта анын атасынын буйругу менен дыйкандарга тарбияга берилген энеси жагынан карындашы экенин билип, ал акылынан ажырайт жана өлөт.

«Элдик» жомоктордон тышкары Тик «элдик китептердин» адабий иштелиштерин да (алардын ичинде – «Татынакай Магелонанын жана граф Петр Прованстыктын сүйүүсүнүн таңгаларлык тарыхы», 1797-ж., да бар), ошондой эле италиялык драматург К.Гоццинин салттарын улантып жана жаңыртып, комедия-жомокторду да жараткан. Эң белгилүүлөрү – «Өтүкчөн мышык» (1797-ж.), «Аңтарылган дүйнө» (1799-ж.) жана «Канзаада Цербино, же Жакшы табиттин өлкөсүнө саякат» (1799-1800-жж.). Тик-комедиограф жомоктук фантастика менен реалдуулукту аралаштыруудан, классицизм эстетикасы таңуулаган чындыкка окшоштук принцибин бузуудан алууга боло турган комедиялуу эффекттерге ыракаттанган. Романтиктер так ушул жомоктордо, элдик чыгармачылыкта, адамзаттын балалыгында чыныгы көркөм өнөрдүн башаттары жашырынышкан деп эсептешкен.

XVIII к. 90-жж. аягынан тартып Тик көп которот, айрым алганда Сервантестин «Дон Кихотун», Шекспирдин комедияларын, Орто кылымдык адабияттын эстеликтерин. Мындан тышкары ал басып чыгаруу иши менен алектенет жана окуялары Тик аябай сүйгөн Кайра жаралуу дооруна тийиштүү кылынган аңгемелер менен тарыхый романдарды жазууну улантат. Алсак, «Акындын өмүрү» (1825-ж.) новелласынын каармандары англис драматургдары Кристофер Марло, Роберт Грин жана керек болсо улуу Шекспир да болуп калышат.

ФРИДРИХ ГЁЛЬДЕРЛИН (1770-1843)

Германиянын улуу акындарынын бири Иоганн Христан Фридрих Гёльдерлин тирүүсүндө толук өлчөмүндө бааланбаган, анын чыгармачылыгы тууралуу И.В.Гёте, А.В.Шлегель, А.А.фон Арним, К.Брентано сыяктуу немец акындары менен жазуучулары жактыруу менен кеп кылышса да. Гёльдерлиндин поэзиясы тили жана көркөмдүк курулушу боюнча адаттан тыш: ага тиешелүү өзгөчө пайгамбарлык караңгылык, кебинин жана образдарынын оорлотулганы XIX-XX кк. аралыгындагы көптөгөн акындардын изденүүлөрүнүн алдын алгансыйт.

Гёльдерлин Германиянын түштүк-батышында (Швабияда), Лауфен шаарчасында туулган жана адаттан тыш кооз табияттын арасында өскөн. Анын атасы, кечилкананын экономуу, Фридрих экиге чыкканда каза болгон. Ал эрте эле ыр жаза баштаган. Тюбинген университетине караштуу диний семинарияда Гёльдерлин болочоктогу атактуу философтор – Гегель жана Шеллинг менен достошкон. Жаш жигиттер Руссонун идеяларына кызыгышкан, Француз революциясын кубанычтуу куттукташкан (1793-ж. 14-июлунда, Бастилиянын

алынышынын бир жылдыгында, үч дос Тюбингенде «Эркиндик дарагын» отургузушкан). 1794-1795-жж. Гёльдерлин Йен менен Веймарда жашайт, философ Фихтенин дарстарын угат, Гёте менен таанышат, Шиллерге жакындашат, анын журналдарында жана альманахтарында өз ырларын чыгарат.

Гёльдерлиндин бийик поэтикалык көкөлөөсү XVIII к. акыркы жылдарына туура келет. Бул мезгилде ал Франкфуртта жашайт да, Гегель менен руханий баарлашууга баш-отунан тартылат. Ошол эле кезде Гёльдерлин, Гонтарлардын бай үй-бүлөсүндө гувернёр болуп кызмат кылып, Сюзетта Гонтарга (өз тарбиялануучусунун апасына) терең сезимди баштан кечирет. Анын күйөөсү менен болгон конфликттен кийин ал Франкфуртту таштап кетет.

Түбөлүк жокчулук жана орун таппагандык, адабияттык жолсуздук, Сюзетта Гонтардын өлүмү тууралуу кабар акындын ден соолугун бузат; 1802-ж. ал айыккыс жан оорусуна кабылат. 1806-ж. баштап өмүрүнүн акырына чейин Гёльдерлин Тюбингенде, жыгач уста Циммердин, ак көңүл жана билимдүү, анын чыгармалары менен тааныш адамдын үйүндө жашайт. Гёльдерлиндин мунарасы деп аталган мунаралуу бул үй сакталып калган да, акындын музейине айланган.

Гёльдерлиндин чыгармачылыгында грек мифтеринде чагылтылган адамдын табият стихияларына чукулдугунун баштапкы, баёо туюму кайра жаралган. Анын поэзиясынын башкы темаларынын бири – адамдын арналышы. Кудайлар адамдарга «асман отун» тартуулашат, бирок ошолор эле адамды «ыйык азапка» туш кылышат – адамдын тагдыры башынан эле трагедиялуу.

Бирок бизге бул дүйнөдө
Тынчтык болбойт эч жерде.
Кайгы-муңдуу тукум,
Биз өтөбүз жана өлөбүз,
Сокур умтулабыз
Сааттан саатка карай,
Жардан жарга умтулган
Белгисиздикке түбөлүк шашкан
Тоо суусундай.

«Гипериондун тагдыр ыры», 1798-ж.

Гёльдерлиндин бул ыры эркин ыр менен, антик поэзиясына ачык эле ориентация алып жазылган. Дегеле анын ырларында гекзаметрлер, эркин ритмдер, Пиндардын одаларындагыдай, «алкейлик строфалар» көп. Анын поэзиясынын өзгөчө улуу түргө келиши мына ушундан. Гёльдерлин үчүн антик дүйнөсү – өркөндүү эстетикалык гармониянын үлгүсү гана эмес, ал адамдар менен табияттын жандуу биримдигинин да камтылышы. Акынга анын сүйгөнү Диотима (Платондон алынган бул ысым менен Гёльдерлин Сюзетта Гонтарды ырга кошкон), бөтөн кылымга кабылган афиналык аял да антиктик кебетеде көрүнөт. Адаттан тыш кубат менен табиятты – адам эркиндигинин айныгыс жолдошун даңазалай, Гёльдерлин эллиндик мифтерге да, жаңы, өзү жараткан поэтикалык мифологияга да (Эфир Ата, Жер Эне) дайыма кайрылат.

Кийинки гимндеринде, түнкү ыр ырдоолор деп аталгандарда, антик дүйнөсү менен христианчылыктын, терең байыркылык менен учурдун

кошулмасы пайда болот. «Жалгыз (бир гана)» деген гимнде акын Христке түз кайрылат:

Мнин төрөм жана устатым!
О менин насаатчым!
……………………………
…Мен сага байлангам, Христос,
Гераклдын тууганы.
Тартынбай сени жарыялайм
Тууганы деп Вакхтын да…

«Гиперион» (1797-1799-жж.) романы биринчи немец романтиктеринин роман тууралуу баарын камтыган адабияттык жанр деген түшүнүктөрүнө жооп берген – бекеринен К.Брентано 1814-ж. аны «биздин улуттун, жана дегеле бүткүл дүйнөнүн эң сонун китептеринин бири» деп атабаган.

«Гипериондун» окуясы XVIII к., гректердин түрк султанатына каршы көтөрүлүшүнүн учурунда болуп өтөт. Бозулан Гиперион мекенин тираниядан бошотууну эңсейт («…менде ар качан, кимдир бирөө менин мекеним жөнүндө эскергенде, ушундай сезим… менин үстүмөн табыттын капкагын мыктап жатышкандай болот»). Ал «чириген дүмүрлөрдү омкорууга» чакырган өзүнүн досу Алабанда өңдүү зордукчул аракеттердин жактоочусу болбосо да, башталган көтөрүлүшкө кубаныч менен катышат. Бирок көтөрүлүшчүлөр өлтүрө жана талап-тоной башташат да, үрөйү учкан каарман андан аркы күрөштөн баш тартат.

«Гиперион» – сүйүү тууралуу эң сонун романдардын бири; бул китептин эң сүйкүмдүү образы – Диотима, Гипериондун сүйгөнү, ал ага акындык болочокту болжоп айтат.

Роман Гипериондун немец досу Белларминге каттарынан турат. Байыркы Афинанын урандыларында Эллада жана анын даңкы тууралуу ой жүгүртүп, Гиперион жана анын достору «мамлекетсиз коом» тууралуу, эркин жашоо жана табият менен биримдик тууралуу самашат: «Мамлекет – жашоонун үрөнүн каптаган катуу кабык, болгону». Философиянын башаты деп алар поэзияны эсептешет, алар үчүн таанып билүүнүн бийик формасы сулуулук болуп саналат.

Гёльдерлин жараткан нурлуу утопия феодалдык Германиянын байкуштугуна жана наадандыгына кескин каршы коюлган. Каармандын Германияга саякатын сүрөттөп, автор өзүнүн жарандык кыжырлануусуна эрк берет. «Илгертен жапайы», «эч кандай кудайлык сезимге» жөндөмсүз, рухандуулуктун ар кандай көрүнүшүнө кас – немецтер романда ушундай көрүнүшөт. XVIII-XIX кылымдардагы немец прозасы эркиндикти сүйүү менен жарандык каардын мотивдери ушунчалык кубаттуу угулган башка чыгарманы билбейт.

Аягына чыкпай калган «Эмпедоклдун өлүмү» (1798-1799-жж.) трагедиясы романдын кээ бир темаларын аларга кыйла жалпыланган философиялык жана поэтикалык угум берип улантканcыйт. Грек ойчулу Эмпедоклдун (б.з.ч. V к.) өмүрүнүн айрым фактыларын колдонуп, Гёльдерлин өз каарманын кереметчи менен дарыгердин гана эмес, түшүнүксүз көзү ачыктын белгилерине да ээ кылат. Анын Эмпедоклу адамдар теңдештердин

биримдигинде, табият менен таттуулукта жашаша турган жаңы мезгилдин келишин аябай самайт. Чукулда болуучу өзгөрүүлөрдөн үмүтүн үзүп, Эмпедокл Этна жанар тоосунун кратеринде ыктыярдуу өлүмдү тандайт, ушундай жол менен мекендештерин наадандыктан ойготууга аракеттенет.

«Эмпедоклду» түзүү менен Гёльдерлин антик драмасына багыт алган. Тиричиликтик майда-чүйдөдөн баш тартып, ал көңүлдү философиялык проблематикага топтоштурган. Трагедиянын образдуу курулушу мифологиялык ассоциацияларга каныктырылган. Жыйынтыктоочу сценаларда экинчи катардагы катышуучу каармандар болуп жатканга өзүнчөлүктүү түшүндүрмө беришет (байыркы грек трагедияларындагы хорго окшош).

Тирүүсүндө Гёльдерлин аз гана басылып чыгарылган жана ошондуктан XIX к. салыштырмалуу аз белгилүү болгон. Гёльдерлиндин чыныгы кайра жаралуусу болсо – анын көзү өткөндөн кийинки даңкы, көптөгөн тилдерге которулуулары – XX к. башында акындын мурда белгисиз көптөгөн ырларын тапкан немец филологу Н. фон Хеллинраттын ачылышынан кийин башталган.

Гёльдерлиндин кызуу күйөрмандары экспрессионисттер – өзү тууралуу Биринчи дүйнөлүк согуштун алдында жарыя кылышкан акындар болушкан. Гёльдерлин согуштан кийинки немец поэзиясына да байкаларлык таасир көрсөткөн.

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ (1777-1811)

Поэтикалык даңк үчүн адаттан тыш ышкы жана берилүү менен күрөшкөн немец драматургу жана прозачысы Клейст көзү тирүүсүндө ага жете алган эмес. Анын кыска өмүрү үзгүлтүксүз өзүн өрттөөгө окшогон: чыгармачылыкта да, коомдук ишмердүүлүктө да ал дайыма акыркы чекке чейин жеткен.

Бернд Вильгельм Генрих фон Клейст Франкфурт-на Одерде илгерки дворяндык үй-бүлөдө туулган, анда аскердик мансап бекем орун алган салт болгон. Муну улантып, Клейст гвардиялык офицер болуп калат, революциячыл Францияга каршы жортуулдарга катышат. Бирок 22 жаш курагында ал армиядан кол үзөт да, Франкфурт университетине тапшырып, анда философияны үйрөнөт. Иммануил Канттын дүйнөнүн таанылып-билинбестиги жөнүндөгү теориясы менен таанышуу анда катаал руханий кризисти жаратат.

1801-1802-жж. Клейст өзүнүн биринчи драмаларын: «Шрофференштейн үй-бүлөсү» жана «Роберт Гискар» трагедияларын жазат.

Чыгармачыл намыстуулуктун таасири алдындагы Клейст анын пьесаларын өзү кудайындай көргөн Гёте жактыруусун каалаган. Бирок Гёте аларга сабырдуу, керек болсо ачык эле айыптоо менен мамиле кылган. (Кийинчерээк, Веймарда 1806-ж. Клейсттин «Талкаланган кумура» комедиясы ийгиликсиз коюлган соң, алардын мамилелери толук кол үзүшүү менен аяктаган.)

1806-ж. Йендин алдында Пруссия Наполеондон катуу жеңилгенден кийин Клейсттин чыгармачылыгында айкын бурулуш жүрөт. Эми анын башкы максаты факт жүзүндө Германияны кулдантышкан французодарга каршы күрөш болуп калат. Ал душман менен аёосуз салгылашууга чакырган

публицистикалык чыгармалар менен ырларды жана байыркы римдик тарыхчы Тациттин германдык княздын Квинтилий Вардын римдик легиондорунун үстүнөн жеңиши тууралуу аңгемесине негизделген «Германдын салгылашуусу» (1808-ж.) патриоттук драмасын жазат. Бул аллегориянын мааниси замандаштарына айкын болгон.

Оор жокчулук жана таанылбагандык менен күрөшүп, Клейст жигердүүлүктүн кереметин көрсөтөт: ал Дрезденде «Феб» журналын чыгарып, анда өз драмалары менен аңгемелерин басат; 1810-ж. Берлинге көчүп келип, «Берлиндик кечки баракчаларды» чыгарат. Бул жерде ал жазуучу-романтиктер – А. фон Шамиссо, Л.Тик, Л.А. фон Арним, К.Брентано, Й. Эйхендорф менен мамиле түзөт. Бирок Клейсттин кызуу мекенчилдик умтулуусу Наполеон менен ачык конфликтти каалабаган пруссиялык аксарайдын жактырбоосун жаратат. Цензуралык тоскоолдуктар өсөт, алардын айынан 1811-ж. мартында Клейст «Баракчаларды» басып чыгарууну токтотот. Улуттун кемсинүүсүнүн жана өзүнүн кыйынчылыктарынын аягын көрбөй жазуучу ыктыярдуу жан кыюуну чечет: 1811-ж. ал өз курбусу Генриэтта Фогель менен бирге атынып өлөт. Эжесине, Ульрика фон Клейстке коштошуу катында кийин атактуу болуп калган сөздөрү айтылган: «Ачуу чындык эми мага жерде эч нерсе жардам кыла албай турганында жатат».

Клейсттин драматургиясынын чордонунда – өз тагдыры менен бетме-бет калган кубаттуу ышкыларга бөлөнгөн адам турат. Клейсттин зор чыгармачылык шыгы ага шекспирдикиндей кубаттуу мүнөздөрдү түзүүгө мүмкүндүк берген. Анын эртедеги драмасы «Роберт Гискардын» каарманы Чыгыш Рим империясынын борборун камалоого алган норманндардын жеңишчил жолбашчысы. Гискардын адамдыкына окшобогон эрки титирөө жаратат, ага Клейсттин замандашынын – Наполеондун фантастикалуу аскердик мансабынын шооласы түшкөнсүйт. Клейст баскынчынын акыркы триумфуна жол бергиси келбейт: Гискардын кошуунунда кара тумоо жайылат, анын өзү да оорулуу, өз оорусун акыл жеткис күч менен аскерлерден жашырса да.

«Пентесилея» драмасы – амазонкалардын канышасы Пентесилея менен грек баатыры Ахиллдин кумарлуу, бирок бактысыз сүйүүсүнүн тарыхы. Клейст мында Ф.Ницшенин болочок «дионисийчилигинин» алдын алгансып, антик дүйнөсүн Гёте менен Шиллерден башкача интерпретациялайт. Анын драмасында сулуулук менен гармония эмес, кумарлардын каардуу бейбаштыгы бийлик кылат. Ахиллди сүйүп калып, Пентесилея амазонкалардын сүйүүдөн баш тартууну талап кылган адамгерчиликсиз уставынан чегинүүгө даяр. Бул үчүн аны жогорку жрица ырайымсыз айыптайт. Пентесилея өзүнө бийлик кыла албай калат да, акылсыздыкка батат. Сүйүшкөндөрдү өлүм күтөт. Биздин алдыбызда эки күчтүү мүнөздүн чынында да «тагдыр чечер эрөөлү», алардын трагедиялуу жекеме-жекеси. Автор сүйүүнүн бийлигин эргүү менен даңазалаган айрым лирикалык сценалар трагедиянын жалпысынан көңүлсүз колоритин бир аз жууп кетишет.

Клейст-драматургдун бийик жетишкендиктери – «Талкаланган кумура» (1811-ж. басылып чыккан) комедиясы, анын эң эле шаңдуу чыгармасы, ошондой эле «Канзаада Фридрих Гомбургдук» (1809-1810-жж.; 1821-ж.

басылып чыккан) трагедиясы. Кеч күүгүмдө кимдир бирөө дыйкан аял Мартанын кумурасын талкалаганынан улам башталган соттук териштирүүнүн жүрүшүндө көптөгөн комедиялуу кырдаалдар жаралат. Бул иштин «маңызы» кумураны соттун өзү, Мартанын кызы Еванын артынан түшүүнү чечкен айылдык таз бузуку Адам талкалаганында. Соттун учурунда Адам ишти чебер чаташтырууга жана бул кылык үчүн Еванын жигитин, Рупертти айыптоого аракеттенет, бирок келген текшерүүчү баарын аныктайт да, аны кызматтан бошотот. Эгер түнкү жортуулу учурунда Адам дене жагынан азап тартса (шишиктер менен көк алаларды иштеп таап), эми болсо ал моралдык жана кызматтык жеңилүүгө учурайт.

Пьесада учкунданган элдик юмордун стихиясы бийлик кылат да, картаң куу Адам башында турган туурай алгыс комедиялык типтердин бүтүндөй бир галереясы чыгарылат. Көрүнүктүү немец драматургдарынын биринин пикиринде «Фальстафтын мезгилинен бери комедия аймагында жок дегенде айылдык сот Адамдын бут кийиминин боосун чечүүгө татыктуу бир да кейипкер түзүлгөн жок». «Талкаланган кумура» Клейсттин жападан жалгыз комедиясы болуп калган.

Жазуучунун Германияга наполеондук басып кирүү учурунан бери толкунданткан мекен жана намыс темалары өз аякталышын анын акыркы трагедиясы «Канзаада Фридрих Гомбургдукта», атактуу театр сынчысы Г.Иеринг айткандай ушул «немец драмалык адабиятында эч нерсе менен салыштырууга болбогон көркөм өнөрдүн өркөндүү чыгармасында» тапкан. Кыйла мурдагы «Германдын салгылашуусу» драмасында Клейсттин мекенчилдиги германдык варварчылыкты жана баштапкы арамзалыкты мактоо формасын алган. «Канзаада Гомбургдукта» Клейст XVII к. пруссиялык тарыхтын эпизодуна кайрылат жана башкача, парадоксалдуу, бирок терең гумандуу мекенчилдик менен согуштук даңктын концепциясын алдыга чыгарат. Драманын каарманы жаш канзаада Фридрих Гомбургдук – турмуш чындыгынан бир аз оолак жана бранденбургдук курфюрсттун жээни канбийке Наталия Орандыкка сүйүүсүнө баш-оту менен берилген романтикалык типтеги кызып кетме кыялкеч. Ал салгылаштын диспозициясына көңүл бурбайт да, буйрукка карабай өз полкун эрте чабуулга баштап чыгат. Жинденген курфюрст күнөөкөр өлүмгө татыктуу жана согуштук трибуналдын сотуна берилет деп жарыялайт, так ушул канзааданын аракеттери армияны жеңишке апкелсе да.

Өкүм тууралуу билип, Фридрих Гомбургдук адегенде жеңе алгыс коркунучка батат. Бирок мүнөттүк алсыздыкты жеңет да, кийин ага өз тагдырын өзү чечүү укугун беришкенде күнөөсүн өз өмүрү менен актоого даяр экенин бекем билдирет. Ошондо курфюрст өлүмгө өкүмдү жок кылат да, Наталияга канзаадага жеңүүчүнүн лавр гүлчамбарын кийгизүүнү буюрат.

Автордун Пруссиянын башкаруучуларына өзүнчөлүктүү адептик жана саясий насыяты ушундай: Клейсттин оюу боюнча, пруссиялык даңктын апологеттери тарабынан түрдүү ыңгайда көкөлөтүлгөн аёосуз аскердик парз эмес, даанышман адамгерчилик, жеке менен коомдуктун гармониясы мамлекеттин солк эткис негизи болууга тийиш.

Драма аксарайдын ачык эле нааразылыгын жараткан. Анын көбүрөөк байкагыч түшүндүрмөсүн көрүнүктүү драматург Ф.Геббель берген: «…бул драмада, башкаларда болбогондой, сейрек инсандын калыптануусу анын бүткүл тууралыгында сүрөттөлөт». Канзаада Гомбургдук баатыр болуп туулбайт, ал баатыр болуп калат. Немец адабияты үчүн терең салттуу инсанды тарбиялоо, өзүм билемдикти жеңүү темасы ушундайча жаралат.

Клейст – тубаса баяндоочу. Жазуучунун талантынын бул кыры анын новеллаларында ачылат. Аларды кызыктуу сюжети, сөздүн сейрек маанилүүлүгү, ар бир деталдын так ойлонуштурулганы айырмалайт.

Клейсттин жаш француз офицери Густав фон дер Рид менен жаш метис кыз Тонинин сезим козгоочу сүйүүсүн баяндаган көркөмдүк жагынан эң мыкты новеллаларынын биринин – «Сан-Домингодогу никелешүүнүн» (1811-ж.) окуясы 1803-ж., француз колонияларындагы негрлердин козголоңунун учурунда болуп өтөт. Густавды кекчил негр Гоангонун каарынан куулук менен сактап калууну каалаган Тонинин тапкычтыгы анын өзү үчүн тагдыр чечер болуп калат. Чыккынчылыктан шектенип, Густав кызды атат, анан анын айыпсыздыгына ынанып, өз жанын кыят. Мында сезимдин стихиялуу бурганагы бийик адамдык баалуулук катары берилген. Клейсттин новеллалары (анын айрым драмаларына, алсак, «Пентесилаяга» окшоп) бийик эмоциялык чыңалуусу жана так ойлонулган композициясы менен айырмаланат.

Клейсттин кубаттуу чыгармачылык шыгы «Михаэль Кольхаас» (1808-1810-жж.) тарыхый повестинен да ачык көрүнгөн. Бул мыйзам менен өзүнүн адамдык намысын коргогон козголоңчунун тарыхы. Окуя XVI к. болот; повесттин каарманы – ат сатуучу Кольхаас, юнкер фон Тронка андан карагер аттардын жубун мыйзамсыз тартып алат. Кольхаастын даттануусуна көңүл бурулбайт, юнкердин адамдары токмоктогон анын атбагары Херзе өлүп калат, анан ишенимдүү зайыбы Лисбет да каза болот. Ошондон соң гана Кольхаас ачык козголоңго бел байлайт. Эски дворяндык уруктун тукуму Клейст феодалдык коомдогу бирин бири колдоону жана бийликтегилердин өзүм билемдигин адаттан тыш күч менен сүрөттөйт. Повестте Реформация доорунун жана элдик козголоңдордун деми дайыма угулуп турат (айтмакчы, мында адилеттүүлүктүн камтылышы Кольхааска да, анын куугунтуктоочуларына да каршы чыккан Мартин Лютердин өзү болуп саналат).

Ошол эле маалда Клейст өз каарманын идеализациялоодон алыс. Кольхаас кош жарыктанууда берилет: адегенде ал адилеттүү жазанын ишке ашыруучусу, бирок козголоңдун ийгилиги анын башын айлантат да, ал көп учурда жалган князь катары чыгат – өзүнүн аламанынын алдында шаманачылардын коштоосунда пайда болот, ал эми анын алдында тери жаздыкчада «адилеттүүлүктүн кылычын» алып жүрүшөт. «Михаэль Кольхаас», ушинтип, эмнедир бир нерсеси менен Шиллердин «Каракчылары» менен үндөшөт. Клейст теңсиз жана бузуку коомду катуу айыптайт, бирок аны куралдуу күрөштүн жолу менен жакшы жагына өзгөртүүгө болоруна ишенбейт.

Клейсттин көпчүлүк чыгармаларында адам абийиринин кичинекей эле кемсинтилиши жаалдуу айыпталат жана адамгерчилик салтанат курат. Бирок жазуучуга мүнөздүү кармана албастык кээде улутчулдук патетикадан, кээде

сезимдердин кеселдүү экзальтациясынан көрүнгөн. XX кылымда Клейстти өз кадыр-баркына ылайык баалашкан. Аны өздөрүн анын мураскери деп эсептешкен козголоңчу-экспрессионисттер, адамдын зордолушуна жана кемсинтилишине каршы күрөшүүчүлөр кудайындай көрүшкөн. Анын чыгармачылыгынын «нукура германдык» руху биринчи кезекте маанилүү деп карагандар да болгон. Клейстти андан катаал, ойлонулган форманы адаттан тыш, эксцентристтик проблематика менен парадоксалдуу айкалыштырууну мурастаган Ф.Кафка жана «…ал өткүр максаттарга умтулган, улуу, эр жүрөк немец акындарынын бири, теңдешсиз драматург жана теңдешсиз прозачы, ар кандай уставдар менен салттардан суурулуп чыккан таптакыр кайталангыс баяндоочу… бирок өзүнө аны ментинен тайыткан катуу талаптарды койгон терең бактысыз адам… болгон» деп жазган Т.Манн жогору баалашкан.

ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН (1776-1822)

Эрнст Теодор Амадей Гофманды орус сынчысы В.Г.Белинский 1840-ж. каттарынын биринде «таңгаларлык, улуу даанышман» деп атаган. XIX к. 20-жж. баштап жана жүздөн ашуун жыл бою немец жазуучусунун новеллалары, повесттери, романдары Россияда жана башка европалык өлкөлөрдө адаттан тыш ийгиликке ээ болушкан – керек болсо мекениндегиден да чоңураак! «Романтикалык» деген түшүнүктүн өзү маанилүү деңгээлде анын ысмы менен ассоциациялаша баштаган.

Гофман Кёнигсбергде (азыркы Калининград) туулуп-өскөн, ушул эле жерде университеттин юридикалык факультетин бүтүргөн. Анан Глогауда тергөөчү болуп, Берлин менен Познандын, Плоцк менен Варшаванын мамлекеттик сотторунда (ал кезде Польшанын чоң бөлүгү Пруссия королдугунун курамына кирген) кызмат өтөгөн. Жана бир эле мезгилде музыка мугалими болгон.

Наполеондук аскерлер Варшавага киришкен 1806-ж. ноябрында баары өзгөргөн; пруссиялык администрация таркатылган да, Гофман узак жылдарга жашоо үчүн каражаты жок калган. 1808-ж. күзүндө аялы экөө Бамбергге келишкен, мында театрда капельмейстердин ордун алган. Айлыгынын аздыгы, калем акылардын сейректиги аны ыр мугалими болууга мажбурлайт. Ушул жерде болочок жазуучуну өмүрүндөгү эң башкы сыноо күтөт: ал өзүнүн он беш жашар окуучусу Юлия Маркка катуу ашык болуп калат. Сүйүү азаптары аны акылдан айнуунун чегине жеткирет. 1812-ж. Юлияга болгон сүйүүсүнүн чогу чегине жеткенде, Гофман күндөлүгүнө жазат: «…эми in litteris (адабиятта) олуттуу иштөөнүн мезгили келди». Ушинтип адатта адамдарды акынга айлантуучу жоопсуз улуу сүйүүдөн Гофман-прозачы туулат.

Ал немец романтизми адабияттык кыймыл катары сапарынын аягына чыгып баратканда эл алдына чыгат. «Каллонун манерасындагы фантазиялар» – Гофмандын биринчи китеби – 1814-1815-жж. жарыкка чыгат. Ал эми көп өтпөй Наполеон биротоло талкаланат. Германия аркылуу наполеондук баскынчылыктын толкуну эки жолу өткөн жана согуштан кыйналган жашоочулардын жан дүйнөлөрүндө ырааттуу, тартиптешкен жашоого, «бийик»

максаттарсыз болсо да, коогаларсыз жана толкунданууларсыз, жөнөкөй, жупуну байгерчилиги жана тынч үй-бүлөлүк кубанычтары бар жашоого карата кусалык өскөн. Ушул кусалыктан «бидермейер» (немецчеден которгондо «жашоочу» дегенди туюнтат) деп аташкан жашоо стили жана көркөм өнөр стили жаралган (бидермейер көркөм өнөрүнүн гүлдөөсү XIX к. 20-40-жж. туура келген). Гофмандын чыгармачылыгында позицияларын алдырып бараткан романтизм жана жаралып келаткан бидермейер бетме-бет келген.

Эгерде көптөгөн кийинки романтиктер баарынан өз кызыкчылыгын издеген жана эч кандай өзгөрүүлөрдү каалабаган козголоңчунун, аламан ичиндеги таанылбаган генийдин трагедиялуу жалгыздыгын ырга салышса, анда Гофмандын дүйнөтуюмунун негизинде реалдуу дүйнө менен диалогго умтулуу жатат. Гофмандын новелла-жомоктору менен жомоктук повесттеринин жаш каармандары акындар жана жан дүйнөсүндө балдар гана эмес, алар жакшы адамдар дагы, алар үчүн жыргал акыр түбү алардын жубайлары болуп калыша турган кыздардын көгүлтүр көздөрүндө топтолгон. Мында автор алар жетишкен «жыргалчылыкка» жумшак, бирок ак көңүл күлөт. Гофмандын прозасында так ушундай күлкү үстөмдүк кылат. Дүйнөнүн жана адамзаттын үстүнөн күлгөндү көкөлөткөн заардуу-ирониялуу күлкү болот. Аны көбүнчө «романтикалык ирония» деп аташат. Ушундай ирониялуу, күлкүсүз күлкү менен Гофмандын сүйүктүү каарманы – Иоганнес Крейслер азап чегет. Гофманда сатиралуу-ашкерелөөчү күлкү да бар. Бирок анын чыгармаларынын тоналдуулугу аны менен эмес, жаркын майрамдык шайырдык менен аныкталат.

Гофман өз китептерин «тандалгандарга» эмес, майрамдык маанай күтүү гана талап кылынган кеңири публикага директеген. Анын чыгармаларынын барактарынан уруп турган жан дүйнөнүн көтөрүңкүлүгү, күнүмдүктөн арылгандык, сырлар менен кереметтерди күтүү атмосферасын ансыз сезүүгө болбойт. Бекеринен Гофмандын көптөгөн таржымалдары майрамдар менен байланышпаган: мисалы, «Щелкунчик» (1816-ж.) жана «Бүргөлөрдүн башчысы» (1822-ж.) – Христин төрөлүшү менен, ал эми «Канбийке Брамбилла» повести (1820-ж.) – атактуу римдик карнавал менен. Жана Сервантес рыцарчылыктын рухун өчүрбөй туруп, рыцардык романдарды кандай пародияласа, Гофман XVIII к. абдан популярдуу «феялар тууралуу жомокторду», «Миң бир түндү» жана «стихиялардын рухтары» тууралуу жалган илимий трактаттарды «кереметтүү ойдон чыгаруулардын» табышмактуу жагымдуулугун сактап, ошондой пародиялайт.

Мүмкүн, Гофман биринчи новелла-жомогун – «Алтын карапаны» (1814-ж.) жаратып, өзүнүн жазуучулук тагдырына биротоло бел байлаган чыгар. «Алтын карапада» баяндоо ойдон чыгаруу дүйнөсү менен реалдуулук дүйнөсүн, түш менен өңдү, поэтикалык кыялдануу менен турмуштук прозаны бөлгөн араң байкалган чек боюнча өтөт. Окуялар Дрезденде болот. Көтөрүлүү жаркын майрамында кедей студент Ансельм шаардыктардын сүйүктүү жайында – Линктик көлмөлөрдө убакытты көңүлдүү өткөрүү үчүн жөнөйт. Жолдон Ансельм сыра менен ром кошулган кофеге сактаган акчасын жоготот да, кофекананын ордуна ага Эльбанын жээгиндеги долоно бадалынын түбүндө эс алууга ыраазы болушка туура келет.

Түшүндөбү, өңүндөбү ал хрусталь жылаажындардын шыңгырын угат да, долононун бутактарынын арасынан алтындуу-жашгылт көк көз жылан Серпентинаны, стихиялык жин Саламандрдын кызын көрөт. Серпентинага болгон сүйүү Ансельмди ага жагып калган кызматчы Паульмандын кызын – көгүлтүр көздүү Вероникaны унутууга мажбурлайт. Жиндердин падышасы Фосфор кереметтүү өлкө Атлантидадан кууп жиберген Саламандрдын өзү болсо адамдардын арасында архивариус Линдхорстун кебетесинде жашайт. Ага көчүрүп жазуучу болуп кызматка кирип, Ансельм кереметтүү кубулуулар жана сыноолор аркылуу өтөт. Ал түшүндө өзү Серпентинанын күйөөсү болоорун жана сепке оттуу лилиялар өсүп турган алтын карапа аларын көрөт. Болуп жаткандын чындыгынын бекемделиши катары бардык убакта өңүндө кыялданууда өткөргөн Ансельм көчүрүп жазууга тийиш болгон түшүнүксүз тилдердеги колжазмалар кереметтүү түрдө чындап эле көчүрүлгөн болуп чыгышат! Новелланын аягында Ансельм Серпентинага үйлөнөт. Бирок бул автордун түшүндө болот. Көгүлтүр көздүү Вероника бул арада Ансельмдин кызматчылык даража алган таанышына чыгат – ошентип анын кыялдары да ишке ашат.

Алтын карапа тууралуу жомоктун бактылуу аякталышы анын стили өңдүү эле терең ирониялуу. Көчүрүп жазгыч Ансельм эч бир жаңыны жаратпайт – жашоодо да, кагазда да: ал – көчүрмөчү. Анын жомоктук түш көрүүлөрү да көчүрмөлөрдүн көчүрмөлөрү болуп саналышат. «Алтын карапанын» жомоктук планы Новалистин ж.б. жазуучу-романтиктердин «жомокторун» кээде кайталайт, кээде пародиялайт. Гофман ушул гүлдүү пародияны кадимки адамдардын күнүмдүк жашоолорун сүрөттөө менен чебер аралаштырат. Жомок дүйнөсү менен тиричилик дүйнөсү бири бирин гротесктүү толукташат («алтын карапа» сөз айкашындагы сын атооч менен зат атооч өңдүү), окурманга биринчисинен да, экинчисинен да ирониялуу оолактоого, алардын өз ара чагылышууларынын оюнуна ыракаттанууга мүмкүндүк берет.

«Алтын карапага» удаа Гофман «Шайтандын эликсирлери» (1816-ж.) деген чоң коркунуч романына киришет. Бул шайтандын эликсирин ичкен жана анын бийлигинде калган кечил Медарддын өмүр баяны-сыр ачуусу. Кечилканадан качып кеткен Медард эрксизден көптөгөн кылмыштарды кылат. Аны жаш баронесса Аврелияга болгон сүйүү алга түртөт (Гофмандын бактысыз сүйүүсүнүн жаңырыгы). Аврелия кечилдикке чачын кырктыруу учурунда акылсыз граф Викториндин – Медарддын караниет окшошунун колунан ажал табат.

«Шайтандын эликсирлеринде» окурмандын алдына, дегеле «майрамдык эмес» жазуучу, англис готикалык романдарынан башат алган салттын улантуучусу чыккансыйт.

Деген менен, коркунучтууга тартылуу ар бир адамдын балалык «менинде» жашайт – кайдадыр жомок жана жаңы жылдык балатыны сүйүү менен катар. Ушундай эле Гофмандын прозасында жаңы жылдык «Щелкунчик жана Чычкандардын падышасы» менен коркунучтар новелласы «Кум адам» коңшулаш турат. Анын каарманы Натанаэль бой жеткен жашоосунда өзүнүн балалык түнкү коркууларынын материалдашкан каарманы – «кум адам» менен

кездешет, акылынан ажырайт жана өлөт. Бул таржымалдын өзүнүн балалык түштөрүнөн бакыт тапкан жаш Маринин таржымалы менен окшоштугу эмнеде?

Булар – немец жазуучусунун көркөм дүйнөсүндө өзгөчө роль ойношкон куурчактар, автоматтар, тирүү жандыктардын жасалма окшоштору. Бир жагынан, куурчак – жашоо табиятына кас механикалык башталманын камтылышы: «Кум адамдагы» Олимпия өзүнүн үйрөнүлгөн кыймылдары жана жансыз көз карашы менен ушундай, өз азабына ага Натанаэль кадимки кыз деп ойлоп ашык болот. Олимпия – Натанаэлдин сүйгөнү Кларанын ордун арамзаалык менен ээлеген куурчак. Башка жагынан, куурчак – бул адамдык сезимдер менен касиеттер көчүрүлө ала турган жандык. Адамдын куурчакты сүйүүсү аны жандантат, ага жан киргизет. Маринин бактысыз, эр жүрөк Щелкунчикке болгон сүйүүсү анын сыйкырын жандырат, жаш Дроссельмейерге айлантат. Щелкунчик жана анын аскери, Дроссельмейердин өкүл апасы түзгөн куурчактык дүйнөдөй эле, – реалдуу адамдар менен буюмдардын кичиртилген көчүрмөсү.

Гофмандын чыгармачылыгында өзгөчө орунду «Циннобер аттуу кичинекей Цахес» (1819-ж.) деген повесть ээлейт. Бул кичинекей эргежээлдин фантастикалык көкөлөөсүнүн тарыхы. Ак көңүл фея ага жүрөктөрдү өзүнө тартуу магиялык жөндөмүн тартуулайт да, адамдар Цахеске башкалардын бардык артык сапаттарын жана жакшылыктарын, башкалар жараткандардын жана жетишкендердин бардыгын бир ооздон тийиштүү кылышат. Ага студент Бальтазар жазган ырлар үчүн, италиялык скрипач аткарган музыка үчүн мактоо айтышат; ал жашыруун кеңешчинин кызматына, жана акыры, Бальтазар сүйгөн татынакай Кандиданын колуна жетишет. Көпчүлүк адамдардын көзүндө түрү суук эргежээл Цахес сымбаттуу жагымдуу жаш жигит болуп көрүнөт, ал эми анын оозунан чыккан тилденүүлөр аларга куйкумдуулукка толгон акылдуу кептер болуп угулат. Цахес даңк менен ийгиликтин чокусунда дагы узакка кала бермек, бирок студент Бальтазар магиялык илимдердин докторунун кеңеши менен анын чачынын арасындагы бир тутам алтын чачты жулуп алат. Аны каминге салып өрттөп ийген соң, айланадагылардын таң калган көз караштарынын алдында кичинекей томолок, бейбаштанган кымындай желмогуз пайда болот.

Гофмандын акыркы повести «Бүргөлөрдүн башчысында» (1822-ж.) куурчактар менен калай жоокерлердин ордун Уста-бүргөнүн адам көзүнө араң көрүнгөн букараларынын сансыз колу ээлейт. Повесттин каармандарынын бири, Перегринус Тис, ата-энесинен чоң мүлк мураска алып, бой жеткен чагында да куурчактар жана калай жоокерлер менен ойноосун улантат. Жаңы жылдын алдында өзүнө өзү оюнчуктарды сатып алып, ал эки табияттаануучу – Левенгук менен Сваммердам артынан түшкөн Бүргөлөрдүн башчысын кокусунан сактап калат.

XVII-XVIII кк. жашашкан бул окумуштуулар тарыхка микроскоптун ойлоп табуучулары катары киришкен. Гофманда алар табытынан турушат жана сыртынан дээрлик көнүмүш жашоо кечиришет: Левенгук Европанын шаарлары боюнча аттракциондор менен кыдырат – үйрөтүлгөн, мундирчелерди жана сафьян өтүктөрдү кийишкен бүргөлөрдү көрсөтөт, Сваммердам Тистин үйүнөн

батир алып жашайт. Гофманда алар жандуу дүйнөнүн үстүнөн бийликке умтулган илимди символдоштурушса да, эки табияттаануучу анчалык коркунучтуу эмес, алар комедиялуу: алардын бир көздүү дүрбүлөр менен эрөөлгө чыгуусу эле эмнеге татыйт! Уста-бүргө Перегринуска кереметтүү линза тартуулайт; аны көзүнө тагынып, каарман башка адамдардын оюн окуу мүмкүнчүлүгүн алат. Бул аны гүлдөр канбийкеси Гамахеянын арамза сыйкырынан сактайт, башкысы, «чоң», чоңдордун дүйнөсүнө чыгууга жардамдашат, ал жерден ал өз бактысын табат.

Адамдар, гүлдөр, бүргөлөрдүн кошуундары – повесттин барактарында баарысы майрамдык аянттагыдай аралашышат. Бирок ушул көңүлдүү фантасмагорияга таптакыр башка, расмий дүйнөнүн кейипкери – жашыруун кеңешчи Кнаррпанти кирип келет. Ал Перегринусту кылбаган кылмышы үчүн айыптап түрмөгө отургузат. Заманбап инквизитор эки принципти жетекчиликке алат. Биринчиси: «…карасанатайды табуу… маанилүү, ал эми жасалган кылмыш болсо өзүнөн өзү ачыкка чыгат». Экинчиси: «Ойлонуу… өзүнөн өзү, коркунучтуу операция, ал эми коркунучтуу адамдардын ойлонуусу андан бетер коркунучтуу». XIX кылымдын 10-жж. аягында 20-жж. башында Берлинде юстиция министрлигинде кызмат кылган Гофман Кнаррпантини полицай-директор фон Камптцтан «көчүрүп тарткан». Ошондуктан повесттин колжазмасы тартылып алынган, ал эми Кнаррпантиге тийиштүүнүн баарын андан биринчи жана кийинки басылыштарында 1908-ж. чейин кесип салышкан.

Окурманды оюндун жана балалык фантазиянын дүйнөсүнө тартууга умтулуп, Гофман антсе да чоң адамдын бул дүйнөдө «тыгылып калуусу» – жашоочунун акыл-эстүүлүгү же бир көздүү дүрбүлөр менен табигый-илимий салгылашуу өңдүү эле күлкү үчүн себеп экенин көрөт.

«Капельмейстер Иоганнес Крейслердин биографиясынан алынган макулатуралык барактар кошулган Мурр мышыктын турмуштук көз караштарында» (1820-1822-жж.) түркүн түстүү чынылар менен ойногон бойго жеткен мураскер канзаада Игнатий жөн эле акмак катары сүрөттөлгөн.

Романда баяндоо эки планда жүргүзүлөт. Биринчисин Мурр мышыктын насаат болчу өмүр баянын-автобиографиясын, аны сынчылар «крейслерианага» окшоштуруп аташкандай «мурриана» ээлейт. Куулук романдары илгертен ушундайча курулушкан. Бул ыкма Гофмандын сүйүктүү жазуучусу Сервантес тарабынан да «Иттердин аңгемеси тууралуу новеллада» колдонулган, анда дөбөт Берганса өз жолдошу Сципионго өзүнүн селсаяктык турмушунун тарыхын айтып берет. Мурдараак Берганса «Каллонун манерасындагы фантазияларга» кирген новеллалардын биринде катышкан. «Турмуштук көз караштарда» Гофман иттерди мышыктар менен алмаштырып, Сервантестен каарманды эмес, баяндоо үлгүсүн алат.

Гофмандын күлкүсү универсалдуу. Мышыктын өмүр баянында Гофмандын жаш «интеллигенттүү» замандашынын, тексиз адамдын, б.а. мышыктын жашоосунун бардык этаптары травестирленген (басаңдатылган) вариантта берилет. Анын бардык алсыздыктары жана кемчиликтери менен, даамдуу сөөктөргө жана жумшак төшөккө сүйүүсү менен (мышык-филистер – Муррдун образынын бир кыры), турмуштук азгырыктарга жана демагогиялуу

чакырыктарга бет алып барууга даярдыгы менен. Ошол эле учурда, окумуштуу жана музыкант Абрагам Лисковдун жанында жашап, Мурр «бийик маданиятка» тартылат, бул Гофманга анын турмуштан үзүлгөн бардык чектен чыккан көрүнүштөрүн – акыл-эске агартуучулук ишенимди, романтикалык умтулууларды, коомду «өз ара пайдада» куруунун эрте буржуазиялык теорияларын пародиялоого мүмкүндүк берет.

«Турмуштук көз караштардын» башка бир каарманы – маэстро Абрагамдын досу Иоганнес Крейслер, анын биорафиясынын айрым эпизоддору кокусунан мышыктын колжазмасына түшүп калган. Ушинтип окурман комедиялуу «айбанаттык эпостун» планынан улам-улам башка планга – экилтик, музыкалуу жана сатиралуу подтексти бар авантюралуу-сүйүү романына өтөт. Гофмандын сатирасы, дайымкыдай эле, расмий-мамлекеттик турмушка, князь Иринейдин жана анын букараларынын кыялында гана жашаган (княздыкты эбак эле башка мамлекетке бириктиришкен, бирок баары эч нерсе өзгөрбөгөндөй түр көрсөтүшөт) кичинекей немец княздыгынын тиричилигине багытталган. Санда жок, иллюзиялуу интригалардын жана толук реалдуу кан төгүүлөрдүн фонунда «Турмуштук көз караштарда» капельмейстер Крейслердин кенешчи Бенцондун кызына – Юлияга жерлик эмес сүйүүсү тууралуу баян жалпыга жайылат. Бул таржымалга Гофман өзү Бамбергде баштан кечирген «жашоонун баарын жок кылуучу дартын» салган.

Гофман досторуна өзүнүн сүйүктүү мышыгынын – ысымы романдын аталышына киргизилген каармандын пртототибинин өлүмү тууралуу тамашалуу жана кайгылуу кабарды тараткандан жети айдан кийин Берлинде каза болгон.

АДЕЛЬБЕРТ ФОН ШАМИССО (1781-1838)

Өз көлөкөсүн жоготкон адам тууралуу таржымалды, – Х.К.Андерсендин жомогу боюнча, же анын кайра иштелиши – Е.Л.Шварцтын пьесасы боюнча баары эле билет чыгар. Андерсен өзү урматтаган улуу досу Адельберт фон Шамиссо 1814-ж. эле басып чыгарган «Петер Шлемилдин таңгаларлык тарыхын» эсине жакшы туткан. Бул чынында да таңгаларлык таржымал, аны таңгаларлык адам – немец элдик акынына айланган француз графы айтып берген.

Ал жарык дүйнөгө Шампандагы Бонкур уруулук сепилинде келген. Ал эми сегиз жылдан соң Улуу француз революциясы болгон. Үй-бүлөгө чет жерге качууга туура келген, ал эми сепил көп өтпөй пайдубалына чейин талкаланган. Адельберттин атасы эмиграннтык армияга кирген, ал эми апасы балдары менен, жакырлыкта Европаны кезип жүргөн. Пруссиялык аксарай качкындарга боор тартуусун билдирген: болочок акын канышанын пажы, кийин болсо королдук армиянын офицери болуп калат. 1801-ж. үй-бүлө Наполеондон мекенине кайтууга уруксат алганда, Адельберт Берлинде кала берет.

Шамиссо ыр чыгара баштайт, алгач французча. Бирок ал кезектин чыныгы поэзиясы – романтикалык, б.а. немецтик эле. Шамиссо «ойчулдар

менен акындардын» өлкөсүн ыктыярдуу өз мекени кылып тандайт да, көп өтпөй немецче жаза баштайт, өмүрү өткүчө бул тилде акцент менен сүйлөсө да.

Бирок 1805-ж. Пруссия Наполеон менен согушка кирет. Французга – пруссиялык офицерге бул согушта кандай кыйын болгонун элестетүүгө болот. Пруссиялык армия жеңилгенден кийин Шамиссо Берлинге толук өзүн жоготуп кайтып келет. Мугалимдик кызматтан үмүт этип ал Францияга барат, бирок бул орунга жете албайт, ата-энесинин көзү өткөн, башкысы, деп эскерет акын, ал «эч жерде… Париждегидей өзүн ушунчалык күчтүү немец деп сезген эмес».

Бир аз кийинчерээк, Наполеон чет жерге кубалап жиберген жазуучу аял айым де Сталды коштоп жүрүп, ал капыстан өзүнүн арналышын байкайт – өсүмдүктөрдү чогулта баштайт. 1812-ж. күзүндө Шамиссо Берлин университетине тапшырат, анда анатомия, ботаника жана зоология боюнча дарстарды угат. Бирок Наполеон Россияда жеңилгенден кийин университет жабылат – жалпы мобилизация жарыяланат, Европа француз үстөмдүгүн силкип таштоого камданат. Германиядагы француз Шамиссо өзүн 1805-жылдагыдай сезет: «Ал кезде мага досторум айткандарды эми мен өзүмө айттым: сага бул согушта орун жок». 1813-ж. жайында ал, «досунун балдарынын көңүлүн ачуу үчүн», Петер Шлемиль, көлөкөсү жок адам тууралуу таржымалды чыгарат, – өзүмдүк тагдырынын жомоктук камтылышы.

Петер Шлемиль кедей болот жана жашоодо акчасыз бир нерсеге жетүү кандай кыйын экенин билет. Бирок байлык үчүн өз уятын курмандыкка чалууга ал камданбайт. Бир жолу «боз кийимчен адам ага өз көлөкөсүн талерлери түгөнбөгөн сыйкырдуу капчыкка алмашууну сунуш кылат. Жана Шлемиль макул болот: көлөкөлүү болуу ушунчалык эле маанилүүбү? Бирок мына балээ – күн ачыкта ал көчөгө чыгар замат баары анын көлөкөсү жоктугун байкашат. Муну байкап, коркунучка батышат, кыжырданышат жана аны менен иш алпаргылары келишпейт. Бактысыз байбачанын марттыгы да, ак көңүлдүгү да, чынчылдыгы да жардам кыла албайт. Ал адамдардан жашырынууга мажбур, үйүнөн түнкүсүн гана чыгат… Анын сырын билип алган малай кожоюнун тоноо жана анын колуктусуна жуучу түшүү үчүн андан пайдаланат, – мына ушул катаал учурда «боз кийимчен адам» кайтып келет. Ал Шлемилге көлөкөсүн кайтарып берүүгө жана сыйкырдуу капчыкты анда калтырууга даяр – мейли өз сүйгөнү менен бай жана бактылуу жашай берсин, – болгону бир документке кол коюу керек: «боз кийимчен адам» Шлемилдин жанын «ал денеден табигый бөлүнгөн соң алууну» каалайт. Принциптер же жандын өлбөстүгүнө ынангандык эмес – жок, «боз кийимчен адамга» болгон «жеке жийиркенич», ага милдеттүү болууну каалабагандык гана Шлемилге өз көлөкөсүн кайра алууга жолтоо болот. Колуктусун башкага беришет, капчыкты болсо ал өзү туңгуюкка ыргытат, шайтан менен ар кандай байланышты үзүү үчүн, – жана кайра адамдарга барууга жол жок калат.

Күтүүсүздөн каарманга жети милдик өтүктөр туш болот. Бир кадам, экинчиси – жана ал Египеттик Фиваидадан өзүнө ылайыктуу үңкүр караштырат. Дагы бир кадам – жана ал Түштүк Африкада, Лондондо, Горн булуңунда… Ал ар кандай өсүмдүктөрдү чогулта жана салыштыра алат, түндүк деңиздерден Түштүк мухитке чейинки флора жана фауна менен таанышат.

Жашоо кайрадан максатка жана багытка ээ болот. Шлемиль өзү өлгөндөн кийин анын коллекциясы, ал түзгөн «Өсүмдүктөрдүн баяндалышы» дагы Берлин университетине берилишине кам көрөт.

Эң кызыктуусу, көп өтпөй ушунун баары автордун турмушунда ишке ашканы. 1815-ж. Наполеон сүргүндөн кайтып келет, Европа кайрадан мобилизацияланат да, Шамиссо сезет: үчүнчү жолу бул кырдаалды ал көтөрө албайт. Кайдадыр дүйнөнүн чегине кетип калсачы! Ошондо ал «Түштүк мухитке Беринг кысыгы аркылуу түндүк-чыгыш деңиз жолун табуу үчүн» аттанып жаткан, – түпкү максаты Түндүк уюлга жетүү болгон орус экспедициясы тууралуу угат. Шамиссо бул экспедицияда натуралисттин кызматын алууга жетишет.

Түндүк уюлга саякатчылар, ырас, жете алышпайт, бирок үч жылда «Рюрик» кемеси менен жерди айланып чыгышат, эң экзотикалуу өлкөлөрдө болушат. Алар топтогон коллекцияларды Шамиссо Берлин университетине белекке берет. Кайтып келгенден кийин ал Берлиндеги Ботаникалык бактын кызматчысы милдетин алат, академик болот, өзүнүн саякаты тууралуу көлөмдүү эсепти – «Дүйнөнү айланып саякаттоону» (1821-ж.) жазат. Анын илимий эмгектери «эң баалуу» деп табылышат, ал эми ырлары зор ийгиликке ээ болушат – аларды эл ичинде да, аксөөктүк мейман бөлмөлөрдө да ырдашат.

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ (1797-1856)

Генрих Гейне Дюссельдорфто орточо бай еврей коммерсантынын үй-бүлөсүндө туулган. 1806-ж. Наполеон немец шаары Дюссельдорфту өз юрисдикциясына алган да, ошондон тартып анын калкына 1804-ж. «Жарандык кодекс» тарала баштаган, ал башкасын койгондо да, еврейлерге жарандык укуктардын толуктугун тартуулаган. Наполеон революциянын идеяларынын таратуучусу болгонбу же чыккынчысыбы деген суроого жооп берүү оңой эмес, бирок Гейне андан коомдук прогресстин ишке ашырылышын көргөн. Гейненин уландык бонапартизминин поэтикалык эстелиги, айрым алганда, 1820-ж. «Гренадерлор» ыры болгон.

Гейненин апасы, уулунун эскерүүсүндө, өзүнүн туну үчүн бир саатта эле жеңип алынган провинциялардын герцогдору жана башкаруучулары болуп калышкан наполеондук офицерлердин баш айланткан ылдам мансабын эңсеген. Бирок Наполеон жеңилген да, идеалдар алмашкан. Эми жетишкендиктин үлгүсү – еврей финансисти Ротшильд болуп калган. Жаш жигитти окутууга таякесине, гамбургдук банкир Соломон Гейнеге жөнөтүшөт. Генрих анын ысмына ачылган дүкөндү тез эле кудуретсиздикке жеткирет, бирок таякесинин адегенде бир кызына, анан экинчисине (үмүтсүз) ашык болуп калат да, ушул себепке байланыштуу көптөгөн ырларды чыгарат. Коммерциялык мансапка ал таптакыр жараксыз деп таанылат да, Соломон таяке «макоо балага», ал жээнин адатта ушинтип атаган (жээни болсо «андагы эң мыкты нерсе – бул анын менин ысмымды алып жүргөнү!» деп жооп берген), эгер ал эмнедир керектүүнү, атап айтканда – укукту окуп-үйрөнө турган болсо, университетте окуу үчүн акы төлөп берүүгө макул болот.

Дегеле юриспруденция, айрым алганда римдик укук жана университеттик жашоо анда көп чыгармаларында жандуу чагылган жийиркеничти жараткан. Деген менен, Гейне көп өтпөй адабият, философия жана көркөм өнөр боюнча дарстарга оогон – алгач Бонндо, анан Гёттингенде, жана, акыры Берлинде, анда Гегелдин дарстарын чоң кызыгуу менен уккан, ошондой эле ал кездин белгилүү адабияттык салондорунан досторду тапкан.

1825-ж. Гейне чокундурулат (протестанттарда), бирок диний сезимден улам эмес (ал өмүр бою берилген антиклерикал (чиркөөгө каршы адам) бойдон калган), ал үчүн «чокунтулганы тууралуу кагаз – европалык маданиятка кирүү билети» болгондуктан.

1826-ж. «Сапар сүрөттөрүнүн» биринчи бөлүгү пайда болот, ал эми бир жылдан соң – анын экинчи бөлүгү жана Гейненин лирикасынын биринчи чоң жыйнагы «Ырлар китеби» чыгат. Ага алдыңкы он жыл ичинде жазылган лирикалык түрмөктөрү: «Боз уландык азаптар», «Лирикалык интермеццо», «Мекенге кайтып келүү» жана «Түндүк деңиз» деген жалпы аталыштагы эки түрмөк кирет. Так ушул «Ырлар китеби» Гейненин бүт дүйнөгө эң белгилүү чыгармасы болуп калат.

Элдик уламыштарга кызыгуу, элдик ырдын формаларын тууроо – ушунун баарында Гейне романтизмдин мурасчысы катары чыгат. Ирония түшүнүгү да романтиктердин адабияттык манифесттеринде да, чыгармачылык практикасында да маанилүү орунду ээлеген. Бирок эгерде бул «романтикалык ирония» адам инсанынын «абсолютун» чектеген «күнүмдүккө» багышталган болсо, анда Гейнеде ал сезимдер дүйнөсүнө көчүрүлөт, тышкы да, ички да турмуш чындыгын баяндоонун универсалдуу ыкмасына айланат.

Ошондуктан сүйүү – романтизмдин абсолюттук баалуулугу – Гейнеде көбүнчө таптакыр башка ыңгайдагы таасирди көрсөтүүгө мүмкүндүк берүүчү шылтоо, ийкемдүү поэтикалык ыкма гана болот. «Ырлар китебинин» алгачкы рецензенттеринин бири – белгилүү немец жазуучусу К.Иммерман белгилеген: «…ишке тереңирээк кароо гана керек, ошондо акындын акылын сүйүү бактысыздыгынан кыйла көбүрөөк күчтүү мотивдер толкундантканы, жана акын ушунчалык катуу жемелеген байкуш кыз башкалардын күнөөлөрү үчүн азап тартып жатканы айкын болот».

Канчалык арылаган сайын Гейне өзүн Германиянын жашоосуна ошончолук азыраак ыңгайлашкан сезе баштайт. Мекени ага артта калгандыктын, реакциялуулуктун жана жек көрүмчү сыра мекенчилдигинин очогу болуп көрүнөт. Анүстүнө анда 20-жж. аягында катууланган цензура менен дайыма проблемалар болуп турат. Меттернихтин өкмөтүнө Гейненин монархияга, дворянчылыкка жана дин кызматындагыларга дайыма асылуусу, Улуу француз революциясынын идеалдары анын ырларында дегеле адамзаттык адептүүлүктүн негизи катары чыгышканы жакпайт.

1830-ж. июлунда Парижде революция болуп өткөндө Гейне ал кезде кайрадан дүйнөлүк адабияттын борборуна айланган Францияга – прогресстин өлкөсүнө биротоло көчүп барууну чечет. Ал бул жакка 1831-ж. майында келет да, өлөр-өлгүчө ушул жерде жашайт. Гейне Парижден кабарлар жиберип, немец гезиттери менен кызматташат, ал эми 1833-ж. баштап – француз басма

сөзүнө да чыга баштайт; ал француздарды ошол кездеги немец маданияты менен тааныштырууга аракеттенет.

Бул жылдарда Гейне дээрлик жалаң публицисттик проза жазат. 1835-ж. баштап анын чыгармаларын басып чыгарууга Германияда тыюу салынат. «Ырлардын мезгили, - деп жазат ал 1837-ж., - мен үчүн өттү. Мен эбак эле ырлар менен ыркым болбой жатканын байкагам, жана ошондуктан ак көңүл прозага кайрылгам…». Бирок 1843-ж. «Атта Тролль (Жайкы түндөгү түш)» поэмасы пайда болот, аны Гейненин өзү «романтизмдин акыркы эркин ыры» деп атайт. Бул ыр түрүндөгү саясий памфлет. Атта Тролль – үйрөтүлгөн аюу; ал ургаачы аюу Мумма менен чогуу волынканын жана кожоюнунун камчысынын коштоосунда курорттук публиканын алдында бийлейт. Бирок бир жолу Атта чынжырын үзөт да, качып кетет. Өзүнүн мамалактарына кайтып, ал адамдар дүйнөсү жөнүндө 30-жж. немец радикалынын кыжырлуу тону менен айтып берет. Мында кош ирония бар. Бир жагынан, «айбандык беткаптын» байыркы адабияттык ыкмасы колдонулган – аюу өзүнүн «табигый» көз карашы менен адам коомуна карайт да, анын акылсыз курулушуна таңгалат. Башка жагынан, каардуу аюулук тирадалар өзүнөн өзү пародиялуу – аюунун либералдуу пафосу дегеле автордун өзүнүн добушу болуп саналбайт. Мына, мисалы, жеке менчиктин камтылышы катары «чөнтөккө» каршы инвектива:

Жеке менчик! Ээлик укугу!
О жалганчы! залим! уурулар!
Мындай былжыр жана амалдуу
Калп айта алат бир гана адам.

Ойлоп көрчү, ким көрүптүр
Менчик ээсин туулганынан?
Дүйнөгө биз келебиз да
Керек десе чөнтөксүз терибизде.

Поэмага кириш сөздө Гейне түшүндүрөт: «Бирок сен калп айтасың, Брут… менин мыскылым адамзаттын кымбат баалуу жеңип алуулары болуп саналышкан идеяларга, алар үчүн мен өзүм ушунчалык күрөшкөн жана азап чеккен идеяларга, каршы багытталган деп бекемдей. Жок, так ошондуктан, бул идеялар ушунчалык улуу болгондуктан, акындын көз алдында ушунчалык улуулук менен айкындыкта турушкандыктан, ага токтоно алгыс күлкү чабуул коёт, бул идеялар анын чектелген замандаштары тарабынан кандай уятсыздык, билбестик жана оройлук менен кабыл алынып жатканын көргөндө. Жана акын алар кийип алышкан аюу терисин шылдыңга ала баштайт.».

Кийинки жылы Гейне туулган жерлерин кыдырууга жөнөйт. Сапардын натыйжасы 28 баптан турган «Германия. Кышкы жомок» (1844-ж.) деген поэма болот. Бул кайрадан заардуу саясий сатира. Сапар байкоолору көптөгөн ачуу байкоолор үчүн себеп болот: аларды качандыр бир кезде сабашкан таякты жутуп алышкансып түптүз карманышкан пруссиялык аскер кишилери тууралуу; немец жолдорунун абалы тууралуу (чет өлкөгө качуу сунушуна «Мекенди өзүң менен таманыңда апкете албайсың» деп айткан Дантон туура эмес болгон: «Бюкебург княздыгынын жартысы менин өтүктөрүмдө калды!»);

Тевтобург токоюнда римдиктер германдыктарды жеңген болсо, тескерисинче эмес, «бизде «өлкө аталарынын» үч ондугунун ордуна бир Нерон болмогу» ж.б. тууралуу. Бул мисалдардан көрүнгөндөй, Гейненин мыскылдарынын негизги бутасы поэманын бүткүл жүрүшүндө – мекенчилдик штамптар. Романтикалык саякаттардын мыкты салттарында ал каармандын көп сандаган түштөрүн жана көрүмдөрүн ичине алат, анын ичинде Гамбургда кудай аял Гаммония менен, немец рухунун камтылышы менен жолугууну да. Поэманы Улуу Карлдын түнкү күлтүгүнүн жардамы менен Германиянын болочогун пародиялуу алдын ала айтуу аяктатат.

Эмигранттын мекенин мындай шылдыңдоосуна мекенчилдердин жинденишерин алдын ала билип, Гейне кириш сөздө аларга алдын ала жооп берген: «Тынчтангыла! Мен сиздердин гүлдөрдү эгер ага татыктуу болушса, эгер малайлар менен бекерчилердин тамашасы болуудан калышса сыйлайм жана урматтайм. Кара-кызыл-алтын тууну немец оюнун туу чокусуна сайгыла, аны эркин адамзаттын туусуна айланткыла, жана мен ал үчүн өз жүрөгүмдүн канын берем». Каармандын Гаммония менен диалогунда да ошол эле тууралуу кеп жүрөт:

Менде баары жакшы болуп көрүнгөн,
Бирок жүрөк жашоону билбеген,
Күндөн күнгө анда тынч өсө берген
Куса болу алыстагы мекенге.
……………………………………….
Жүрөк үчүн эсте калган орундар –
Күбөлөрү өткөн азаптардын,
Мен жазмышымды жана да
Эрте уландык тикендерди көтөргөн.

Мен эң ачуу жаш төккөн жерлерде
Дагы ыйлагым келген эле.
Ушул күлкүлүү кусалыкты биз анан
Сүйүү деп атайбыз ата мекенге?

Бул болгону дарт.Жана ал жөнүндө
Мен адамдарга калжырай бербейм.
Эрксиз уялуу менен мен дайыма
Бул жараны калктан жашырам.

Бетпактар гана, чакыруу үчүн
Жүрөктөрдө суктануу сезимин,
Көрсөтмөгө коюуга умтулушат
Мекенчилдиктин ириңин.

Гейненин ден соолугу 40-жж. экинчи жарымында ылдам начарлаган. 1848-ж. майында ал үйүнөн акыркы жолу чыккан. Ошол мезгилден баштап акын сегиз жылы өзүнүн «төшөнчү мүрзөсүнө» көмүлгөн: омурткасындагы тынымсыз оорудан улам ал астанага кадала төшөлгөн төшөнчүгө гана жата

алган. Бирок так ушул жылдары анын мурасынын болжол менен төрттөн үчү жаралган.

1851-ж. «Романсеро» жыйнагы, ал эми 1854-ж. – «Аралаш чыгармалары» чыккан, анда «Моюнга алуулары» менен «1853- жана 1854-ж. ырлары» жарыяланган. Ошол эле жылы өзүнчө китепче болуп 1830-ж. июлундагы Франциядагы окуялар тууралуу аугсбургдук «Жалпынын гезитинде» жарыяланган 1840-1843-жж. макалалары «Лютеция» деген ат менен чыккан. Гейне көп каттар жазат, ага достору менен күйөрмандары келип турушат, бирок алардын агымы акырындап соолуйт: аргасыз жашынуучуну унута башташат. Гейне өзүн талаада калгандай сезет.

Өлөрүнөн бир нече саат мурун ага эски таанышы, австриялык акын Альфред Мейснер келип кетет. Ал өлүп бараткан Гейнеден эми анын Кудай менен мамилеси кандай болуп калганын сурайт. «Кам санабаңыз, - деп жооп берет Гейне французча. – Кудай мени кечирет. Бул анын кесиби».

Кандай гана кырдаалдарда болбосун Гейне өзүнүн башкы күчү деп юмор сезимин эсептеген:

О Жараткан, мага өлүм жиберчи,
Укчу менин өксүп ыйлаганымды!
Сен өзүн билесиң го, менде
Шыктын жоктугун азаптарга.
……………………………………..
Оорудан шайыр пейлим соолуду,
Мен эми асан кайгымын!
Тамашаңды бүтүрчү, болбосо
Менден католик келип чыгат!

Ошондой ай-асманга жете улуймун,
Ак пейил папачылар адатынча.
Жол бербе, ушинтип өлгөнүнө
Юмористтердин акылдуусунун!

«Miserere»

ГЕРХАРТ ГАУПТМАН (1862-1946)

Оберзальцбурнда, Силезияда Герхарт Гауптман туулган жылы Пруссияда бийликке Бисмарк келген.

Германиянын тарыхында жаңы доор башталган: Бисмарктын максаты Пруссия башында турган улуу германдык мамлекетти түзүү болгон. Гауптманга бул империянын гана эмес, кийинкинин да – гитлердик Үчүнчү рейхтин да көкөлөөсү менен кыйроосун баштан кечирүүгө туура келген – ал эми алардын ортосунда – Веймардык республиканын узак эмес кылымы жатат.

Аты чыккан пруссиялык тартип Гауптмандын Бреславлда өткөн мектептеги жылдарын ууланткан; ал өзү жазгандай, ага анда руханий жана денелик азаптарды баштан кечирүүгө туура келген. Мындан соң ал бир аз убак көркөм өнөр мектебинде окуган жана скульптор болууну самаган. Анан Йен

университетинде табигый илимдерди үйрөнгөн, Жер ортолук деңиз боюнча саякаттаган, Римде скульптура менен алектенүүсүн уланткан, акыры мекенине кайтып келген жана Берлинге көчүп барган.

Пруссиянын борборунда болуу Гауптманга чоң таасир кылган. Бул жерде ал немец жазуучулары-натуралисттер менен жакындашкан да, ушул эле мезгилде өзү да жаза баштаган.

1889-ж. 20-октябрында Гауптмандын «Күн чыгар алдында» драмасынын бетачары болгон. Ал болуп көрбөгөн масштабдагы чыныгы театралдык жаңжал жараткан. Биринчиден, пьесанын тили (адабияттык чыгармага диалектини кийирүү ал кезде жаңычылдык болгон), экинчиден, анда козголгон социалдык проблемалар таңгалтырган.

Башкы каарман Альфред Лот, ынанымы боюнча социалист, көмүрчүлөрдүн иштөө шарттары менен жеринде таанышуу үчүн кенчилердин кыштагына келет. Кокустан ал өзүнүн мурдагы досу жана пикирлеши Гофмандын үй-бүлөсүнө туш болот. Качандыр бир кезде алар чогуу Америкада социалисттик коммунаны, идеалдуу мамлекеттин прообразын түзмөкчү болушкан. Эми Гофман мурдагы идеалдарынан баш тарткан. Пара жана алдамчылык менен ал бул кыштактан бир нече шахтага ээ болгон да, полициянын көзөмөлүндө турган, анүстүнө шахтёрлордун жашоосу тууралуу чындыкты жарыялоону каалаган Лоттун келишине аябай нааразылык менен мамиле кылат.

Натуралисттердин адамга мурасталуучулук менен чөйрөнүн таасири тууралуу теориясына ылайык, Лот денелик бузулуунун жана жакырлыктын башкы себебин ичкичтиктен көрөт. Ал өзү спирт ичимдигин ичпейт, анткени «ден соолугу чың тукум калтыргысы» жана ушундайча адам тукумунун айыгуусуна түрткү болгусу келет. Бардык жерден Лот өз идеяларынын бекемделишин табат. Кыштактагы кенчилер, Гофмандын аялы менен кайнатасы – алкоголиктер. Бул фондо Гофмандын аялынын сиңдиси Елена, ичкичтик менен сарандыктын оор атмосферасында муунуп бараткан акылдуу жана таза кыз айырмаланып турат. Алар Альфред экөө бири бирине ашык болушат, болочок жашоонун пландарын түзө башташат. Бирок кокусунан Лот анын атасы – ал кыштакка келери менен жергиликтүү трактирден жолуктурган адам кебетесин жоготкон ичкич экенин билет. Өзүмдүк ынанымдарын өзгөртүүгө күчү келбей, Лот Еленаны таштайт да кетип калат, ага өз кылыгын түшүндүргөн кат калтырат.

«Күн чыгар алдында» пьесасы чыккан соң Гауптманды немец натурализминин баштоочусу деп атай башташкан. Ал бул репутацияны өзүнүн атактуу драмасы «Токуучулар» (1892-ж.) менен бекемдеген. Материал чогултуу үчүн жазуучу өзүнүн чоң атасы катышкан силезиялык токуучулардын көтөрүлүшү болгон районго жөнөгөн. Саясий багыттуулугунан улам Берлинде пьесага тыюу салынган. Аны Парижде коюшкан да, ал 1870-1871-жж. Франко-прусстук согуштан кийин француз сценасына коюлган биринчи немецтик пьеса болгон.

Бирок Гауптмандын көркөм ориентирлери акырындап алмашкан. «Чөгүп кеткен коңгуроо» (1897-ж.) драмасын неоромантикалык деп атоо кабыл

алынган. Анын конфликтисинин негизинде – адамдагы эки башталманын: христианчылык менен бутпарастыктын күрөшү. Башкы каарман Гейнрих – коңгуроо куюучу. Ал өзүнүн акыркы коңгуроосун тоодогу чиркөөгө алпаратканда араба туңгуюкка түшүп кетет да, каарман эльфтердин, фавндардын жана токой адамдарынын жомоктук дүйнөсүнө туш болот. Раутенделейн – эльфтер уругунан чыккан жандык, жартылай кыз, аны өлүмдөн сактап калат. Алар бири бирин сүйүп калышат, бирок устанын артынан анын кыштагынын жашоочулары – пастор, чачтарач жана мектеп мугалими келишет, аны кереметтүү дүйнөдөн чыгарып алуу үчүн, анткени алардын түшүнүгүндө бул шайтандын жана кара күчтөрдүн дүйнөсү. Гейнрихти үйүнө, аялы Магдага кайтарышат, бирок ал жомоктук дүйнөнүн мейкиндиги тууралуу самайт, жашоого караганда ажал ага кыйла кааланат:

…Оттой ысык өмүр суусуну, -
Ал болчу кээде ачуу, кээде таттуу,
Бирок дайым күчтүү эле, мен ичкенде, -
Мен айтам, эми ал күчсүз болуп калды,
Даамы жок, татымсыз, кычкыл,
Муздак. Эгер ким кааласа, ичсин.

Тоого, Раутенделейнге кетип, Гейнрих адамдарга өзү билгенди, – жомоктук дүйнөнүн эркиндигин жана күчүн берүүгө умтулуусун таштабайт. Ал жаңы – жартылай христиандык, жартылай бутпарастык – диндин, адамдар бактылуу болуша турган, храмын куруунун үстүнөн иштейт. Бирок жомоктук дүйнөгө толугу менен чөмүлө да албайт каарман. Ага тоо көлүнө кулаган коңгуроонун доошу угулат – ал Гейнрихти артка, жөнөкөй адамдык турмушка чакырат. Ал кыштакка кайтат да, Магда каза болгонун угат. Пьесанын акырында, алдан тайган, айылдаштары кууп ийген Гейнрих өлөт. Жана өлүү менен гана өзүндөгү эки башталманы жараштырууга жетишет:

Караңгылык өлдү!
Нурлардан – шыңгырдан дем алат чоку!
Күн чыгат… Күн!..Түн узун.

1912-ж. ноябрында Гауптман Нобель сыйлыгын алат. 20-жж. көптөгөн кубанычтуу күйөрмандары аны «жаңы Гёте» деп аташат. 1922-ж. 12 томдук чыгармалар жыйнагы чыгат, ал эми 1928-1931-жж. драматург «Күн батар алдында» пьесасынын үстүнөн иштейт, анын бетачары 1932-ж. февралында болот. Бул драма – Гауптмандын акыркы чыгармаларынын бири, ал анын бүткүл чыгармачылыгынын өзүнчөлүктүү жыйынтыгын чыгарат.

Жашыруун кеңешчи Матиас Клаузен – ири коммерсант жана бир эле мезгилде ойчул, «макалалары бир нече томду түзө турган», өзүнүн айланасындагы жашоону бийликтүү өзгөрткөн, агым боюнча сүзбөгөн өзүнчө эле «идеалдуу адам». Бирок мына өмүрүнүн акырында каарман өзүнүн ийгиликтүүдөй туюлган тагдырын жаңыча баалоого мажбурлаган бир канча адептик чайпалууларды баштан кечирет. Ысык сүйгөн аялы өлөт, бул Клаузенди өз жанын кыюунун чегине жеткирет, анын жашоосун мазмунунан ажыратат. Мына ал бул тууралуу жаш кездеги досу Гейгерге эмне дейт: «Мобу шахмат тактасына, менин редакторлорумдун белегине карачы… Менин

ишмердүүлүгүмдүн жакшыраак символун ойлоп табуу мүмкүн эмес. Менин бүт өмүрүм шахмат оюну болгон, мен таң эртеден кеч күүгүмгө чейин ойногом, керек болсо уктап жатып да. Бардык ушул пилдер, аттар, пешкалар… булар тирүү жандыктар, тирүү адамдар». Түйшүктөргө, иштерге, окуяларга толгон жашоону Клаузен шахмат тозогу деп атайт, андан суурулуп чыгууну самайт. Анын балдары атасынын «кеселдери» менен (алар бул оор адептик кризисти ушундай кабыл алышат) узакка күрөшүшөт, ал эми бир аз убакыттан кийин жетимиш жаштагы Клаузен жаш кыз Инкен Петерске, ал шаардын четиндеги чарбагында уюштурган балдар бакчасынын тарбиячысына ашык болуп калганын билишет.

Балдары атасынын бул сүйүүсүн кабыл ала алышпайт. Беттина, улуу кызы, муну өзү экстазга жеткен урматтоо менен мамиле кылган энесинин эстелигине чыккынчылык катары баалайт. Паула Клотильда, улуу уулунун аялы, жана Клаузендин ишканаларын башкарган Кламрот, кичүү кызынын күйөөсү, Инкенден коркунучтуу атаандашты көрүшөт – анткени атанын бүткүл зор мүлкү ага тийиши мүмкүн да. Жакшы сезимдери кемсинтилген Клаузен балдарын кубалап жиберет да, аларды мурастан ажыратууга камданат. Ал ичи тардыкка, жеке кызыкчылыкка жана наадандыкка толгон бул дүйнөдөн кетүүнү каалайт. Клаузен өзүн өлтүрүү тууралуу биринчи жолу ойлонуп жатпайт, бирок сүйгөнү үчүн мындай ойдон баш тартат.

Паула Клотильда менен Кламрот түртмөктөгөн балдары Матиас Клаузенди акылынан айныган деп табуу тууралуу жана аны опекага алуу тууралуу иш козгошот. Эркин, эрктүү табиятка ээ ал мындай кемсинтүүнү көтөрө албайт. Жана мураскерлеринин аракеттери ийгиликке жеткенде, аз-маз болсо да (анын акыл жөндөмдүүлүктөрүнүн экспертизасы башталат), ата, андан ары күрөшүүгө күчү жетпей, качып кетүүгө аракеттенет. Куугунтукка алгандар туюкка кептешкен ал Инкендин үйүнө качып кирет, бир кездерде абдан бактылуу болгон, жана акылынан айнуу абалында өз жанын кыят.

Гауптмандын замандаштарынын арасындагы популярдуулугу чынында да зор болгон. Анын пьесалары Германияда чыгаары менен дароо көптөгөн тилдерге которулган. Г.Ибсен, Г. д'Аннунцио жана М.Метерлинк менен катар аны символистик театрдын негиздөөчүсү деп эсептешкен.

Ошол эле кезде социалдык пьесалары – «Токуучулар» жана «Күн чыгар алдында» – революционерлердин чөйрөсүндө чоң ийгилик менен колдонулган: алар эң сонун агитациялык материал деп эсептелинген. Гауптман мындай даңкты издебеген чыгар, бирок өз драматургиясында ал эң эле ар түрдүү тенденцияларды – символистик мистицизм менен бутпарастыкка кызыгууну, «кадимки адамды» сүрөттөөдөгү психологиялык реализмди жана курч социалдык сынды бириктире алган.

XIX КЫЛЫМДАГЫ АНГЛИС АДАБИЯТЫ

Англияда XIX кылымды викториандык деп атоо кабыл алынган. Фактылык жактан бул анча туура эмес: каныша Виктория англис тактысына 1837-ж. гана отурган (жана анда алтымыш ашуун жыл калган). Кылым

Наполеон менен узак согуштардан башталган, кийин саясий реакциянын жылдары келген. Адабиятта кылымдын башы романтизмдин доору болгон.

1798-ж. эки жаш акын – Уильям Вордсворт жана Сэмюэл Колриж «Лирикалык балладалар» ырлар китебин чыгарышкан. Вордсворт ага жаңы адабияттык мектептин манифести катары кабыл алынган кириш сөз жазган. Англияда романтизм доору башка өлкөлөргө караганда кыскараак болгон, – болгону отуз жыл. Бирок таланттарынын байлыгы, көркөм туундуларынын жаркындыгы жагынан ага англис адабиятынын тарыхындагы эч бир башка мезгил теңдеше албайт.

Романтиктер көркөм өнөрдү жаңыча түшүнүүнү жар салышкан. Ал жашоонун өзүндөй табигый жана болжой алгыс болууга, жана күнүмдүктөн – кооздукту, өтүп кетмеден – өтпөстүктү, көзгө илинбеген ирмемден – түбөлүктүүнү ачууга тийиш эле. Поэзия бул идеяны ишке ашыруунун идеалдуу мүмкүнчүлүгүн берген. Романтикалык доор англис поэзиясынын жылдыздуу кезеңине айланган: Вордсворт менен Жон Китстин ырлары сыяктуу кыялкеч, лиризмге толгон; Колриждин балладалары сыяктуу олуялык, философиялык; Жорж Байрондун поэмалары сыяктуу козголоңчул, мезгилдин каардуу окуяларынын жаңырыктарына канган.

Ушул акындардын баарынын өмүрү алардын чыгармачылыктарынын пафосуна, рухуна жооп берген. Алар үчүн сөз менен иштин, көркөм манифест менен реалдуу жүрүм-турумдун ортосунда ажырым болбогон, алардын өмүрү көп учурда өзү менен поэтикалык сюжетти, бирок турмуш чындыгынын кырдаалдары менен шарттарынын өзүндө гана жүзөгө ашкан, берген. Дээрлик дайыма бул сюжет драматизмдин так ыраңына ээ болгон. Романтиктер коомдон тилектештикти сейрек кездештиришкен, ал эми аларга берилген тарыхый мөөнөт кыска болуп чыккан. 1824-ж. Байрондун өлүмү романтизмдин батып бaратканын кабарлаган. Башка мезгилдер келген.

Викториандык Англияда авансценага реализмге катуу берилгендигин кабарлаган муун чыгат. Ал англис адабиятында ондогон жылдар бийлик кылат да, бүгүнкүгө чейин тирүү жана өзүнө тарткан салтты жаратат. Викторианчылык – бул жашоо стили да, этикалык доктрина да, дүйнөтуюм да. Ал кезекте адамзаттын бүткүл тарыхында мындай бактылуу доор али боло элек болчу деген ишеним үстөмдүк кылган. Муну бекемдегендер саясий стабилдүүлүк жана өнөр жайдын өсүшү, илим менен агартуунун ийгиликтери, жашоонун бардык аймактарындагы прогресс тууралуу айтышкан. Бирок пессимисттер дагы табылган. Алар үчүн викторианчылыктын руху баарысы: умтулуулар менен ишенимдер, идеялар менен принциптер, каада-салттар менен тиричилик вульгардуу болуп калган ашкере материализмдин салтанатын түшүндүргөн. Көрүнүктүү тарыхчы жана философ Томас Карлейль (1795-1881) азыр жалаң гана пайда тууралуу ойлошкондуктан жан дүйнө деген эмне экенин билбеген «механикалык кылымдын» келгени тууралуу жазган. Көптөр ушундай деп эсептешкен. Жана жоголгон романтика тууралуу кыялдарга батышкан.

Бул кыялкечтер өз мезгилине карата талаптарында дайыма эле туура боло беришкен эмес. Викторианчылар чындыгында да эргүүгө эмес, сергек эсепке ишенишкен жана көп учурда эки жүздүүлүккө айланган катаал моралдык

догмаларды тутунушкан. Бирок алар шектенүү менен кооптонууну билишкен эмес, же ал кездеги Англия үчүн типтүү болгон жакырлыктын жана социалдык төмөнкү катмарлардын укуксуздугунун, ийгиликке жеткендердин цинизминин жана бузукулугунун сүрөттөрүнөн ыңгайсызданышып, уяттын жемелерине дүлөй бойдон калышкан деп айтууга болбойт. Бул кооптонуулар жана аларга жашырылган моралдык конфликттер социалдык романда – XIX к. англис адабияты жараткан мыкты кубулушта дайыма сезилишет.

Ал доор көркөм өнөрдө баарыдан мурда дээрлик сөзмө-сөз түшүнүлгөн турмуш тууралуу ишенимдүү күбөлүктөрдү баалаган: чыгарма чыныгы жана далилденүүчү фактылардын картотекасын эске салышы керек эле. Ойдон чыгаруунун байлыгы, ирония, оюн, гротеск – баарысы коомдук кубулуштарды тыкыр иликтөөнүн алдында чегинүүгө тийиш болгон. Адам бул адабиятты өзүмдүк кайталангыс дүйнөсү бар инсан катары эмес, белгилүү бир социалдык чөйрөнүн жашоосун, анын психологиясын жана анда кабыл алынган дөөлөттөр системасын түшүнүүгө мүмкүндүк берчү тип катары кызыктырган. Жазуучуну ага бул чөйрөнү да, бүтүндөй коомду да абдан кеңири баяндоого, эч кандай табышмактуу же парадоксалдуу калбай турган абдан ачык жана так сүрөттү түзүүгө күчүм келет деген ишенимдүүлүк алга түрткөн. Адабиятты сөздүн түз маанисинде пайдалуу көргүсү келишкен, викторианчыларга ушунчалык сыймыктануу жараткан темир жолдор, же ооруну басуунун жаңы усулдары сыяктуу. Бирок чыгармачылыктын өзүнүн мыйзамдары бар жана викториандык кылымдын көркөм мурасы анын түшүнүктөрү менен талаптарына бардык жагынан үндөш болгон эмес.

ЧАРЛЗ МЭТЬЮРИН (1782-1824)

Англис прозачысы жана драматургу Чарлз Роберт Мэтьюрин, Ирландиядагы жупуну чиркөөнүн кызматчысы, кийин болсо Дублиндеги Ыйык Петр соборунун дин кызматчысынын жардамчысы, адабият менен өзүнүн ыракаты үчүн гана алектенген. Ал ошол кезде модалуу сырдуулук, табышмактуулук жана коркунуч атмосферасы бар готикалык роман (аны ошондой эле «кара роман» же «коркунучтар романы» деп аташат) жанрына артыкчылык берген.

Байрон тааныштарына адаттан тыш жана коркутуучу таржымалды чыгарууда мелдешүүнү сунуш кылган эпизод белгилүү. Жана Мэри Шелли (1797-1851), Байрондун жакын досторунун биринин аялы, анын айтуусу менен коркунучтуу желмогузду жараткан окумуштуу тууралуу повестти, – «Франкенштейн, же Азыркы Прометейди» (1818-ж.) жазган. Кийин анын китеби көп жолу экрандаштырылган жана жазуучу-фантасттар тарабынан кайра иштелген.

Мэтьюриндин «Мельмот-селсаяк» (1820-ж.) романы – бул жанрдын экинчи атактуу үлгүсү да ушундай эле бай тагдырга ээ болгон. Романда кеп шайтан менен келишим түзүү жөнүндө жүрөт, каарман ушул келишимдин аркасы менен табияттан тыш жөндөмдүүлүктөргө ээ болот. Шайтандын

бийлигине чукулдашкан өзүнүн коркутуучу даанышмандыгы менен ал Франкенштейнге окшош.

Мельмоттордун чарбагында тирилүүгө жөндөмдүү жана отко күйбөгөн портрет илинип турат (кийин Э.Понун «Сүйрү портрет» новелласында, М.Ю.Лермонтовдун бүтпөй калган «Штос» повестинде, Н.В.Гоголдун «Портретинде» жана О.Уайльддын «Дориан Грейдин портретинде» колдонулган романтикалык прозанын көнүмүш мотиви). Анда Мельмот-селсаяктын – тозок күчтөрү менен тууганчылыкта турган жандыктын иштери тартылган эски колжазманы окуп жаткан жаш Жон Мельмоттун илгерки бабасы тартылган: «Анын таманы баскан жер өрттөнөт! Ал дем алган абада от жалбырттайт! Ал жеп аткан тамак-аш ууга айланат! Анын көзү тигилген жакта чагылган чартылдайт!.. Нан менен шарапты… анын турушу өз жанын кыйган Иуданын эриндериндеги көбүктөй ыпластыкка айлантат…». Колжазма эпизоддордон үймөктөшүүсү болуп саналат, алардан улам окурмандын каны музга айланууга тийиш, – коркунучтуу аяндар, эски испан кечилканаларынын урандыларында пайда болушкан арбактар, укмуштуудай кеме кыйроолор, акылынан адашкандардын кылык-жоруктары жана ушул сыяктуу көп нерселер.

Мельмот адамдар арасында жалгыз, анткени өзүнүн кылчаюусуз козголоңчул умтулууларында жана асманга сыймыктуу чакырык таштоого дайыма даярдыгында алардан чексиз бийик турган мүнөздүү байрондук кейипкер болуп чыгат. Анын ар кандай иш-аракети айланадагыларга азап менен кайгы апкелет, керек десе анын кумарлуу сүйүүсү да ага татыктуу болгон кыз үчүн өлүм табарлык. «Билимдин тыюу салынган аймактарына чек билбеген умтулуу» Мэтьюриндин каарманын Франкенштейнге тууган кылат, бирок андан айырмаланып Мельмот – тозоктун баласы жана ага романтиктин кызуу кыялдануусунан төрөлгөн фантасмагориялуу сүрөттөр, өлүктүн никелешүүсү же бири бирин коркунучтуу үңкүрдө жеп тынышкан душмандардын салгылашуусу өңдүү, көнүмүш. Готикалык романда күнүмдүк турмуш коркутуучу фантомдорду катат, ал эми адамдар өздөрү да моюнга алуудан коркушкан азгыруулардын таасиринде калышкан, – Мэтьюриндин китебинин барактарында дайыма угулуп турган мотив ушул. Ал жарыкка чыккандан кийин жалпы кабыл алынган ченемдерге каршы каардуу козголоңду, ар кандай тыюу салуулардан аттап өтүү азгырыгын туюнткан «мельмотизм» түшүнүгү колдонууга кирген.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК (1757-1827)

Блейктин мүрзөсү жок: ал жакырлыкта өлгөн жана кедейлер менен иш алпарган мекеменин эсебинен жалпы чуңкурга көмүлгөн. Азыр Англиянын эң көрүнүктүү адамдары көмүлгөн Вестминстер аббатчылыгында анын ысмы жазылган мемориалдык такта илинип турат. Ал эми бир кезде жакырлар үчүн көрүстөн болгон жерде асемдүү үйлөр көкөлөшөт.

Уильям Блейктин өмүрү тууралуу аз белгилүү, өзгөчө коом саркындысынын тагдырына моюн сунуп, ал өзү жөнүндө музалардын кыйла жолдуу талапкерлерине дегеле эскертпеген акыркы он жылдыктары тууралуу.

Замандаштары аны жинди деп эсептешкен, кээде шыктуулугунан да баш тартышкан – бул көркөм өнөр иштериндеги толук сокурлуктун сейрек учуру.

Блейк акын жана сүрөтчү болгон, ал чыгармачылыктын бул эки сферасын ажыраткан эмес. Адатта анда көрмө образ жаралган, андан кийин сөздүк, керек болсо кыйла айкын образ түзүлгөн. Анын эң атактуу ыры – «Жолборс» (1794-ж.) да ушундайча түзүлгөн.

Бул жашоонун түбөлүк динамикасы, түгөнгүс оту жана каары, анын мыйзамдарынын аёосуздугу тууралуу ыр. Ырайымсыздык стихиясын элестетип, жолборс дүйнөнүн адашуулары менен жаманчылыгын кыйратууга керектүү тазалоочу кубатты да символдоштурат. Жарыкка карай жол реалдуулуктун маңызын түзгөн адамдардын караңгы чытырманы аркылуу өтөт. Салттуу козу менен ассоциациялашкан жакшылыктын жана жарыктын образы Блейкте ага таандык заттардын табиятын диалектикалык кабыл алуу менен кайра аңдаштырылган: козу менен жолборс – дүйнөтүзүмдөгү эки бирдей зарыл башталма, алар бир өлбөс кол менен жаратылган.

Кандай чебер, күчкө толгон,
Өзүнүн тарамышын толгогон
Жана сезген колдор арасынан
Жүрөктүн биринчи оор добушун?

Астында анын эмне көөрүк жанган?
Эмне болгон барскан сени чыңаган?
Ким биринчи аттиш менен кыскан
Жаалдуу мээни, жалын чачкан?

«Жолборс»

«Жолборс» Блейктин мыкты лирикалык китебинде – «Адам жан дүйнөсүнүн эки карама-каршы абалын сүрөттөгөн Билбестик менен Таанып билүүнүн ырларында» (1794-ж.) борбордук орунду ээлейт. Бул «абалдар» – балалыктын тажрыйбасыздыгы жана чоң турмуштун кайгылуу тажрыйбасы, кыялдардын абалаган дүйнөсү жана турмуш чындыгынын жан кейиткен чындыгы – Блейкте бири экинчисине каршы туруп гана тим болбойт, алар бири бирин толукташат, козу менен жолборстой, контрасттуу башталмалардын ажырагыс биримдигин түзүшөт. Блейктин поэтикалык дүйнөсүндө жаркын кубаныч ачуу кайгыдан, ал эми кээде заттардын чыныгы тартиби менен беттешүүдөн жаралган азапты сезүүдөн бөлүнгүс.

«Билбестик ырларынын» жаркын образдары, шаттанган тоналдуулугу «Таанып билүү ырларында» башкы орунда турушкан лирикалык сюжеттер менен метафоралардын трагизмине гана кескинирээк түс беришет. Китептин негизги темасы анын биринчи жана экинчи бөлүктөрүндөгү ырлардын үндөшүүсү менен аныкталат. Алар аталыштарынын үндөштүгү (ал эми кээде окшоштугу) менен белгиленишет: «Ыйык бейшемби», «Адашкан бала», «Кичинекей мор тазалоочу» деп аталган ырлар эки түрмөктө тең бар, ал эми «Бала-кубаныч» («Билбестик ырлары») ыры «Таанып билүү ырларында» «Бала-кайгыга» туура келет. Окшош темалар түрдүү эмоциялык булакта ишке ашырылышат: Билбестик падышачылыгындагы татынакай гүл – жана башка

бир гүл, Таанып билүү менен бет келгенде соолуй түшкөн кеселдүү роза; ибадатканадагы майрамдагы балдардын кубанычтуу жүздөрү – жана ошол эле Ыйык бейшембидеги лондондук көчөлөрдөгү караңгылык эч качан кетпеген ачка балдардын жүздөрү.

Өзүнөн өзү Билбестик да, Таанып билүү да жан дүйнөнүн бирдей эле аякталбаган абалдары болуп саналышат, алар биримдикте гана бүтүндүккө ээ болушат. Балалыктын карапайымдыгы да, тажрыйба топтогон акылдуулук да Блейк үчүн кааланган идеал болбогон. Жакшылык менен жамандык, чексиз бакыт сезими жана кандырылгыс кусалык Блейктин поэзиясында дайыма катар турушкан. Анын ырларында табияттын арбоосу да, бүт өмүрүн жакырлыкта өткөргөн Блейктин өзүнө ушунчалык жакшы тааныш болгон зор шаардын чытырман кварталдарынын күүгүмү да бар. Ал чоң шаарды көбүнчө терс таасир калтырган жаман жагынан, күнүмдүктүн майда-чүйдөлөрүндө кайра түзгөн биринчи акындардан болгон:

Каргыштар менен коркутуулардан
Караңгы булуң-бурчтардагы кыздар
Балдар көз жаш тамчылары караят
Жана катафалкы жаңы үйлөнгөндөрдүн.

«Лондон»

Блейк үчүн шаар да, табият да – символдордун китеби. Ал пейзаждын кооздугун же психологиялык сүрөттүн чеберлигин кымбат көрбөгөн. Ал бүт айланадагыны руханий конфликттердин, жана баарыдан мурда – реалдуулукта салтанат курган механикалык акыл-эстин жана кудайлык кыялдануунун, жашоону кайра түзүүгө жөндөмдүү ушул бийик жана баа жеткис тартуунун конфликтисинде кабыл алган.

Блейк өз поэтикалык чыгармаларын өзү шөкөттөгөн (же тескерисинче: өзүмдүк гравюраларына ыр саптарын чыгарган). Бул үчүн ал атайын станок ойлоп тапкан, анда сүрөт менен текст бар барактар бир нече жолу өткөрүлгөн, анан боёлгон – кол менен. Блейк ал барактарды тиккен да, китепче келип чыккан: он чакты нуска, аларды ал меценаттарга тартуулаган. Бул китепчелерден абдан эле азы сакталып калган.

Блейкти түшүнүшпөгөн жана андан оолак болушкан, анткени ал өз мезгилинен көп озуп кеткен. Блейк кургак логика менен эстүүлүктүн культун четке каккан, ар бир адам табиятынан жөндөмдүү келген чыгармачыл кыялдануу менен руханий мүмкүнчүлүктөрдүн эркин өнүгүшүн даңазалаган. Ал биринчи англис романтиги болгон да, романтизмдин ыйык көркөм идеясын афористтик түрдө аныктаган: ким көз ирмемден түбөлүктүүлүктү, гүлдүн чанагынан чексиз асманды көрө алса, ошол акын.

Блейк эки революция менен белгиленген – Америкада жана Францияда, тарыхый бурулуштун доорунда жашаган. Ал эки революцияга тең социалдык чайпалуулардын артынан адам аң-сезиминде боло турган нукура улуу төңкөрүштү: ал жеке кызыкчылыктан арылат жана ар биринде бар поэтикалык генийге ишенет – күтүүгө толгон поэмаларын арнаган. Мындай болгон эмес – мына ошол себептүү Блейктин коом менен адамдын тезирээк кайра

түзүлүшүнөн алданган үмүт сезимин беришкен строфалары трагедиялуу угулушат.

«КӨЛДҮК МЕКТЕПТИН» АКЫНДАРЫ

Англияда көлдүү край деп өлкөнүн түндүк-батышындагы кооз районду аташат. Бул жерде, адырлар менен токойчолордун арасында Гросмир чарбагы, Уильям Вордсворттун (1770-1850), эң бир даңазалуу англис лириктеринин биринин уруулук уясы жайгашкан. Андан алыс эмес жерде акын Сэмюэл Тейлор Колриж (1772-1834) жашаган. Алар 1796-ж. кышында таанышышкан да, узак мезгил бирге жүрүшкөн: философияны үйрөнүп бир нече ай Германияда чогуу болушкан, Вордсворт кириш сөз жазган «Лирикалык балладаларды» (1798-ж.) чогуу ойлонушкан жана чыгарышкан. Ал жаңы багыттын – романтизмдин манифести болуп калган.

«Поэзия, - деп бекемдеген Вордсворт, - ар кандай билимдин башаты жана таажысы, ал адам жүрөгү өңдүү эле өлбөс. Дүйнөнү поэтикалык таануу кыйла бүтүн жана кыйла терең. Ошондуктан ал илим эмне берсе ошону ичине алат, бирок ар кандай билим жандантылган болууга тийиш, ал эми поэзиясыз буга жетүүгө болбойт». Бул айтымдагы эң маанилүү сөз – «жандантылгандык». Вордсворт да, Колриж да курчап турган табият – жандуу, чексиз татаал биримдик, ага ар бир адам таандык деп ынанышкан. Бирок акындарга гана дүйнөлүк жандын сырларын түшүнүү жана бардык болгондун биримдигин сезүүнү ишке ашыруу берилген.

Акын башкалардын баарынан күчтүүрөөк сезет жана тагыраак көрөт, анткени чыгармачыл кыялдануунун уникалдуу жөндөмүнө ээ. Ага жашоонун бийик мааниси, анын бийик логикасы айкын ачылган улуу көзү ачылуулардын мүнөттөрү камдалган. Жана өзүнүн бул билимин ал ырлардын окурманын алардын жаратуучусун ачылуу көз ирмеминде эмне толкундантса ошонун баарын баштан кечирүүгө мажбурлап, поэтикалык ойду да, сезимди да жеткире турган айтымдын формасын таап адамдарга жеткирүүгө тийиш.

Поэзия анын жардамы аркылуу көкөлөтүлгөн темалар ишке ашырыла турган шарттуу тил эмес, ал түздөн-түз лирикалык сезимди берүүнүн жана дүйнөтүзүмдүн бийик гармониясы тууралуу ойду жеткирүүнүн ыкмасы – көркөм өнөрдүн маңызын романтиктер ушундайча түшүнүшкөн.

Жаңы багыт таанылууга ээ болгондо, ал эми анын жаратуучуларына тиешелүү даңк келгенде, аларды «көлдүк мектептин» акындары деп атай башташкан. Бул чыгармачыл ынтымактагы үчүнчү акын – Роберт Саути (1774-1843), аны Колриж улан кезинен жакшы билген. Жаш чактарында ал экөөнү тең адамдардын ортосундагы мамилелерди түп-тамырынан өзгөртүү идеясы бийлеп алган. Алар керек десе Америкада бир туугандык менен моралдык эркиндиктин руху салтанат курган коммунаны уюштурууну ойлошкон. Бирок иш долбоорлордон жана жалындуу ырлардан ары жылган эмес, алар кийин Саутини ыңгайсыздантткан болушу мүмкүн, анткени Улуу француз революциясынан коркуу аны ынанган консерваторго айлантткан.

Саути Орто кылымдык лирикадан же англис фольклорунан алынган сюжеттердеги балладалары менен чоң даңкка жетишкен. Алардын биринде, каарманынын ысымынан «Мэдок» деп аталганда – узак жана коркунучтуу саякаттардан кийин бир тууган жээктерге кайтып келген кеме тууралуу айтылат: «коркунучтуу сапар карыйт», деңизде сүзүүчүлөр Ыйык Кызга сыйынышат, бир гана Мэдок

…эскерүүлөргө чөмүлгөн
Даңазалуу эрдик жөнүндө, бирде үмүт түшүндө,
Бирде капалуу алдан сезүүдө жана коркунучта.

Биринчи эле саптардан балладада эмнедир мистикалуу, керек болсо коркунучтуу сезилет; табышмактуулук атмосферасы ушул көлөмдүү эки бөлүктүү чыгарманын аягына чейин сакталат. Мэдок – кельт уламышынын каарманы, исандыктардан үч кылым мурун Мексиканы ачкан жана жеңип алган делген канзаада. Эми ал жаңы жерлерге көчүүчүлөрдү тартуу үчүн үйүнө кайтат. Мэдок алган аяндар жаман жышаандуу, жана коркунучтун себеби бар, бирок анын чыныгы табияты аягына чейин айкындалбайт.

Баллада жазылган мезгилге карата Саути мистицизм менен туталанган динчилдикке берилген, ал анын көп чыгармаларынан байкалат. «Мэдок» айырмаланган аягына чейин айтпоо адамдын ал үчүн акыл жеткис болгон бийик эрктин алдындагы алсыздыгын берет. Бирок «көлдүк мектептин» мистикалык же тобо кылган маанайлардан алыс башка акындарында да лирикалык сюжет көбүнчө аягына чейин айкындалбаган бойдон калат да, окурман аны түрдүүчө түшүнө алат.

Бул англис адабиятында Вордсворт менен Колриж башташкан романтикалык лириканын жалпы касиеттеринин бири. Алардын поэзиясында дайыма сырдуулуктун, көп маанилүүлүктүн элементи бар, бул образдарды тандоону да, көркөм чечилиштин мүнөзүн да аныктап турат. Эки акын тең сөзгө баяндалып жаткан кубулуштар менен окуялардын маанисин ишке ашыруу берилген эмес, анткени ал дайыма субъективдүү көз карашты жана жекече чындыкты берет деп ишенишкен. Алар поэзияда көп нерсени контекст менен подтекст, лирикалык сюжет жараткан ассоциациялардын айкындыгы жана күтүүсүздүгү, эмоциоялык гамманын байлыгы чечет деп эсептешкен. Бул гамма Вордсворттун ырларында өзгөчө кеңири. Автор руханий жашоону көп сандаган кылдат боёктор менен тартууга, анын импульстуулугун жана туура тартылган англис айылдык пейзажы берген таасирлердин тандалма оюнун берүүгө умтулат.

«Лирикалык балладаларга» кирген ырлар, ошондой эле бир канча жылы жазылган «Прелюдия» (1850-ж.) поэмасынын мыкты үзүндүлөрү «кадимки заттарды» тагыраак көрүүгө мүмкүндүк берүүчү Вордсворт үчүн мүнөздүү «адаттан тыш жарыктануусу» менен айырмаланышат.

Вордсворт поэзияда табигыйлыкты баарынан жогору баалаган да, өз ырларын алардын көрксүз болушуна жетишип, жандуу кеп сындуу эркин кылууга умтулган. Алардын көрүнгөн жөнөкөйлүгү бакыттын учкулдугу, жоготуулардын толбостугу, чыныгы руханий гармониянын мүмкүн эместиги

тууралуу токтоо жана ишенимдүү айткан Вордсворттун башкы лирикалык темасын гана күчөтөт.

Вордсворттун лирикалык ырларынын ичинен «Люси» (1800) түрмөгү бөлүнүп турат, анда өтө жаш өлгөн сүйгөнү тууралуу эскерүүлөр айтылат. Люси өз очогунун алдында зыгырдын буласын ийирген жупуну айылдык чарбакта жолугушууну таттуу күтүү анын өлүмүн алдын ала сезүү менен уулантылат. Жакын адамын жоготуу акында туулуп-өскөн жери – анын сүйүүсүнүн күбөсү менен ажырагыс биримдик сезимин жаратат:

Бөтөн, алыс жактарга
Тагдыр серпип таштаган,
Билбегем мен, мекеним,
Сага кандай байлангам.

Эми мен ойгондум уйкудан
Анан кайра таштабайм
Сени, туулган мекеним –
Акыркы сүйүүм менин.

Вордсворттун жашоосу жакшы көрүнгөн, бирок жыл өткөн сайын ал улам азыраак ырларын бастырган жана улам өжөрүрөөк дүйнөдөн кетүүгө умтулган, дүйнө ал чындап баалаган аз эле нерсени, – обочолонууну жана табият менен туугандыкты сезүүнү алып алат деп коркконсуп. Акырындап Вордсворт жаш чагында дээрлик ажырашпаган Колрижден да алыстай баштаган.

Колриждин сапары башка багытта кеткен. Бул акынга тынчтануу жана жарыктануу бактысын сезүүгө туура келген эмес. Анын ырлары азаптуу руханий алдастоолорду жана умтулууларды беришет. Аларда жалгыздык, адамдык бөлүнгөндүк, үмүттөрдүн алдамчылыгы жана өзүн алдоо үчүн ырайымсыз жазалануу мотивдери башкы орунда турушат.

Колриж кыялдар менен чындыктын ортосундагы тоскоолдорду кыйраткан романтикалык кыялдануунун чексиз бийлигине ишенген. Ага акын дүйнө тууралуу эң ыйык сырлар менен бийик акыйкаттыктыктарды көрө билген көзү ачыкка окшоп көрүнгөн. Колриж өзүн мистикалуу арбаган жана, өзүнө ассоциациялардын дээрлик түгөнгүс байлыгын камтыган жаркын метафораларды таап, кеме-арбак жана бороондуу деңиз тууралуу, же, «Кристабель» (1799-ж.) поэмасындагыдай, адамдардын үстүнөн магиялуу бийликке ээ жибек кийген табышмактуу кыз жөнүндө жазган.

Туманга чулганган Лондон ага «арбактардын сансыз колу каалгып жүрүшкөн зор көрүстөндөй» көрүнгөн. Акын, өзүнүн моюнга алуусунда, «акылга сыйбаганды, же, эч болбоду дегенде, романтиктин кыялдануусунда жаралган жүздөр менен мүнөздөрдү берүүгө, бирок муну бул жүздөр адамдык кызыгууга жана чындыкка окшоштукка ээ болгондой кылып берүүгө» умтулган. Колриж көп жылдар бою ушул оор милдеттин үстүндө иштеген, аны күчөп бараткан руханий бузулуу чыгармачылыктан баш тартууга мажбурлагыча.

ВАЛЬТЕР СКОТТ (1771-1832)

Эки кылымдан бери бүт дүйнөгө белгилүү тарыхый романдардын автору прозачынын даңкын дегеле эңсебеген. Вальтер Скоттун биринчи тарыхый романы «Уэверли» 1814-ж. авторунун аты көрсөтүлбөй пайда болгон, ал эми кийинкилери «Уэверлинин» жаратуучусунун чыгармалары катары басылып чыгышкан. Скоттун өзү тараткан уламыш бул жаратуучу эрте каза тапкан мектеп мугалими болгон, ал эми басып чыгаруучунун ролун өзүнө башка бир мугалим, колуна колжазмалар тийген шотландиялык алган деп бекемдеген. Скотт өз ысымы менен таасирдүү журналда «Пуритандар» (1817-ж.) романын калыс жана заардуу, аны өзү жазбагансып, талдоого алган макаласын гана жарыялаган.

Жазуучуну Абботсфорд сепилин куруу жакырланткан соң гана ал 1827-ж. өзү бүткүл Европада которулушкан «Уэверлини» да, «Пуритандарды» да, дагы он-он беш романды да жазганын моюнга алган. Мурда ал бул басылмалары үчүн эч нерсе алган эмес: автор белгисизби, демек, эч кимге төлөөнүн кереги жок.

Сыртынан шотландиялык королдордун резиденцияларын эске салган сепил анын бүт өмүрлүк кыялы болгон. Шотландия 1707-ж. көз карандысыздыгынан биротоло айрылган, бирок Скоттун доорунда анын мурдагы улуулугу тууралуу эскерүүлөр али өлө элек болчу. Якобиттердин көтөрүлүштөрүнүн катышуучулары менен күбөлөрүнүн түз тукумдары өз кылымынын аягына чыгып жатышкан. Скоттун «Роб Рой» (1818-ж.) романынын окуясы ошондой көтөрүлүштөрдүн биринин мезгилине туура келет.

Жазуучу өзү шотландиялык суверенитетти калыбына келтирүү идеясын эч качан колдобогон. Жакшы максаттуу жана эстүү адам деген репутациясынын бузулушунан дайыма корккон сот кызматчысы, ал, балким, өзүнүн романдары Империяда колдоого алынбаган шотландиялык мекенчилдик сезимдерди жалбырттатат деген коркуудан улам, «Уэверлинин» авторлугун моюнга алмак дагы эместир. Бирок баары бир мындай сезимдер ага да тааныш болгон. Абботсфорд – Шотландиянын жоготулган даңкы тууралуу көзгө көрүнгөн эскерүү – муну романдарынан да көрсөтмөлүү күбөлөндүргөн.

Деген менен, Скоттун мекенчилдиги жөнүндө анын ырлары менен балладаларынан эле билүүгө болот. Бул көбүнчө Чек ара аймагынын элдик уламыштарынын кайра иштелмелери. Англистердин бийлиги шотландиялык өз алдынчалыкты жок кылган униядан кийин да узакка таанылбаган эркин крайды ушундай аташкан. Ушул эле жерде, Чек ара аймагында, Скоттун шотландиялык эскилик тууралуу романдарынын окуялары болуп өтөт.

Скоттун ырларын азыр сейрек эстешет. Ага болсо өзү адабияттын тарыхында «Көл кызын» (1810-ж.) жазган акын катары кала тургансып көрүнгөн. Анын ырларында да тарых катышат – шумдуктуу урандылар, арбап алчу уламыштар, бирок бул туюкталган дүйнө, антикварийдин поэзиясы. Ал эми романдарында өтмүш жөн гана калыбына келтирилбейт, ал ачылат. Андан учурга карай жиптер кетет да, окурмандын алдында тарых кыймылга келет: өткөндүн реконструкциясы эмес, тарыхтын шооласы астындагы турмуш.

Бул адабияттагы жаңы сөз болгон. Жана баарынан мурда – алыскы мезгилдерге кайрылган адабиятта. Кээде аябай алыскы, мисалы, «Айвенгодогудай» (1819-ж.), анда кресттүүлөр жортуулдарынын доору сүрөттөлгөн. Скотт жалаң гана Шотландия тууралуу жазбаган. Анда «англистик» жана «француздук» түрмөктөр бар. Анын аты уйкаш романдагы Квентин Дорварды (1823-ж.) шотландиялык гвардия менен бирге Людовик XI менен Карл Бургунддуктун ортосундагы чатактарга – XV к. Франциянын тарыхындагы борбордук окуяга катышат, ал эми Айвенго Ричард Арстан Жүрөктү коштоп, өтө алыс жактарда, Палестинада болот. Бирок баары бир эң күчтүү эргүү Скотту ал туулуп-өскөн жеринин өтмүшүнө чөмүлгөндө ээлеген.

Скоттун күчү курч конфликт кырдаалын түзүп, жүйөөлөрдү уга жана ар бир тараптын логикасын түшүнө билгенинде болгон. Реалдуу тарыхый окуяны баяндап жатып, автор анын «адамдык ченемин» – катардагы адамдардын тагдырларындагы жаңырыктары менен кесепеттерин көрсөткөн. Ал тарыхый эпизоддорду болгону кызыктуу шөкөттөөлөр катары гана кабыл алуудан баш тарткан. Скотт элдердин тагдырлары чечилген конфликттер алардан оолак болууну каалагандардын да тагдырына кантип из калтырганын иликтейт.

Скоттун өзүнүн айтуусунда, аны дайыма «эски адептердин жаңыларына… каршылык кылуусунан жаралган кескин контраст ачык-айкын романды жаратуу үчүн абдан зарыл жарык менен көлөкөлөрдү туудурган» тарыхый кырдаалдар кызыктырган. Мындай кырдаалдардын бири «Роб Ройдо» кайра түзүлгөн.

Ысымы китепке аталыш берген шотландиялык Робин Гуд өңдүү «патриархалдык түзүлүштүн өмүрлүүлүгүн» элестетишкен кейипкерлер романда болуп өткөн тарыхый өзгөрүүлөрдү кайра жангыс факт катары кабыл алышкандар менен кагылышышат. Башкы каарман, атасы Шотландиядагы бир туугандарын көрүп келүүгө жөнөткөн лондондук жаш жигит, өзү үчүн күтүүсүздөн якобиттик козголоңдун драмалуу окуяларына аралашып калат. Ал британиялык таажыга берилгендик менен кутумдун катышуучуларынын бирине, Диана Вернонго кумарлуу сезимдин бирин тандоого аргасыз болот. Анын тагдыры карама-каршы багытталган күчтөрдүн кагылышуусу менен түздөн-түз аныкталат. Бул принцип Скоттон кийин ал тарых жөнүндөбү же учур жөнүндөбү, айтып жатканына карабай реалисттик романда жалпы кабыл алынган болуп калат.

Скоттун популярдуулугу, өзгөчө анын өлүмүнөн кийинки алгачкы жылдарда ушунчалык чоң болгон, Г.Гейненин ирониялуу байкоосунда «сезимтал айымдар Уэверли менен уктаганы жатышып, Роб Рой менен ойгонушкан». Бардык шотландиялыкка мода, Диана кийип жүргөн көйнөктөрдүн фасонунан чакмактуу жүн кездемелерге чейин, XIX к. ортосуна чейин фельетончулардын дайымкы шылдыңдарынын предмети болуп кызмат кылган.

Анан мода өткөн да, Скоттон көп сандаган кемчиликтерди, баарынан мурда тарыхый билимдин жетишпегендигин таба башташкан. Анын билимдерин чынында да негиздүү деп атоого болбойт. Ал балачагынан карапайым калкка арналган китептерге, – ырга абайсыз салынган эски

рыцардык романдарга жана Орто кылымдык уламыштарга кызыккан, аларды кыдырма соодагерлерден сатып алууга мүмкүн болгон. Ырас, Скотт болгону он үчкө чыкканда, аны университетке беришкен, бирок анда ал юристтин мансабына даярданган. Бактыга жараша, Эдинбургда бай китепкана болгон, анда анын абонементи бар эле. Скотт жүздөгөн томдорду окуп чыккан – шашылыш, системасыз.

Скотт ээ болгон билимдердин чындыкка жакындыгы, албетте, ал романдарын жаза баштаганда таасирин тийгизген, өзгөчө окуя аябай алыскы кездерде болгондорунда. Деген менен, аны эрудициянын жүгү анчалык кыспаганында өзүнүн утушу да болгон: фантазия менен көркөм туюмга эрк берүүгө туура келген, ал эми бул авторду уят кылбаган. Антпесе ал жалпыга белгилүү фактыларга гана ээ болуп туруп, «Айвенго» өңдүү жаркын китепти жарата алмак эмес.

Тарыхчылар аны дуушарлантышкан катаал сын эгерде романчыдан алыскы доор тууралуу так маалыматтарды күткөндө гана адилеттүү. Бул жагынан Скотт тарткан сүрөт текшерүүнү көтөрө албайт. Бирок дээрлик эки жүз жылдан бери «Айвенгону» дүйнөдө бардык жерде окуп келатышат, анткени автор эң башкыга: Англиянын тагдыры үчүн зор мааниге ээ болушкан окуяларды гана эмес, бул окуялардын жандуу катышуучуларын да кайра түзүүгө жетишкен. Анын өзү «өткөн кылымдардын адамдарын» тартып жатып, «алар кандай ойлошконун жана сүйлөшкөнүн көрсөтө» алганына өзгөчө сыймыктанган. Мындан тышкары, Скотт романга кириш сөздө тактаган: ал буга баарынан мурда кыялдануунун күчү менен жете алган, бирок муну менен бирге ал өз каармандары «бөлөкчө эмес, ушундайча кырдаалдар менен саясий кумарлардын кысымы астында калышканын» билген.

Скотт рыцардык турнирлерди, салгылашууларды, чабуулдарды, баатырдык эрдиктерди, эски сепилдерди, ритуалдарды, бүткүл аксөөктүк этикетти кайталангыс чеберлик менен сүрөттөгөн. Ошентсе да анын чыныгы жазуучулук күчү ал элдин жашоосун мурда эч ким жазбагандай бере алганында болгон. Сценага король да, аксөөктөрдүн өкүлдөрү да, каармандын ашыгы Ровена жана магиялык бийликке ээ Ревекка өңдүү изги айымдар да чыгарылган «Айвенгонун» көп сандаган кейипкерлеринен эркин аткычтардын бөлүгүнүн жетекчиси Локсли көбүрөөк эсте калат. Романда элдик баатыр Робин Гуд ушул ысым менен берилет.

Скотт арамза интригаларды, туткундоолорду, куугундарды, каармандардын кырсыктарын сүрөттөгөндө анда кээде созулуп кетүүлөр сезилет. Баатырлар дайыма кынтыксыз, караниеттер бүтүндөй кара боёк менен берилишкен. Пастык менен рыцардык улуулуктун кагылышуусунун соңу биринчи эле барактан белгилүү. «Айвенгодо» окурман Ревекканын куугунтуктоочусу акыр түбү сөзсүз жаза тартарынан бир мүнөткө да шектенбейт. Ушундай эле болот: чечүүчү жекеме-жекеде Айвенгонун каршылашы аны уятынын азабы кыйнаганынан эле өлүп тынат. Ал эми Ревекка Айвенгонун жүрөгү Ровенага таандык экенин сезип, сүйүшкөндөрдүн бактысына жолтоо болбоо үчүн Англиядан өз эрки менен чыгып кетет.

Скотт ошондой болсо да сүрөттөөнүн жаркындыгын жана интриганын чыңалгандыгын чынчыл тарыхый майда-чүйдөлөргө караганда кыйла көбүрөөк баалаган романтик болгон.

Роман жазууга киришип, Скотт өзүн архивариус эмес, фантазёр катары сезген, фантазия аны ашкере алыс алып кетпесине аракеттенсе да. Скоттун китептеринде тарых – жөн гана декорация жана фон эмес, башкы каарман, анткени бардык катышуучу каармандар өздөрүнүн көз караштары, түшүнүктөрү жана психологиясы боюнча алар жашоого туура келген мезгилге таандык болушат. Ал объективдүү болууга аракеттенген да, кээде, «Роб Ройдогудай», авторго бирдей эле чукул кейипкерлер карама-каршы тараптарда болуп калышкан. Ал эл бейтарап масса эмес, тарыхый окуялардын чыныгы каарманы экендиги тууралуу биринчи болуп айткан. Демек, адабият көп жагынан Скоттко милдеттүү, аны жакшылыкты билбеген шакирттери канчалык шылдыңдашса дагы.

ЖОРЖ БАЙРОН (1788-1824)

Байронго чейин бир гана Англияда эмес, бүт Европада өз муунунун кумиринин ролуна ушундай эле укук менен атаандаша ала турган акын жок болгон. Байрондун ырларын кайра-кайра окушкан, ал эми анын өзүн (туурасы, акындын автопортретин көрүшкөн лирикалык каарманды) ачык эле тууращкан. Өмүрүн Грекияны түрк үстөмдүгүнөн бошотуу үчүн берип, Байрон каза болгондо анын баатырдык өлүмүн бүткүл ойчул Европа ыйга кошкон.

Окуучу кезинде Жорж Ноэл Гордон Байрон жаздыгынын алдына Наполеондун кичинекей бюстун катып жүргөн, өз кумирин мушташтарда шылдыңкөйлөрдөн коргогон. «Андан аркы өзгөрүүлөргө жана зор окуяларга прелюдия» сыяктанган Француз революциясы өзүн император деп жарыялаган Бонапарттын тираниясы менен аяктаганда ал оор үрөйү учууну баштан кечирген. Бирок император кулатылган, аренага Ыйык союз деп аталган реакциянын таянычы чыккан да, Байрон мында «ыйык» деген сөз адамзат үчүн кордоо катары угулат деп айткан. Ал өз чыгармачылыгын «саясаттын поэзиясы» – поэзия жана тиранияга чакырык, көркөм чыгармачылык жана руханий апатия менен коркуунун дооруна каршы өзүмдүк инсанын жаратуу кылууга ант берген.

Он жашында Байрон лорддун титулун мурастап калган. Бирок ал атасыз, жакырлыкта, анын уругу начарлаганы же болочок акындын тубаса төкөрлүгү тууралуу айтууга батынгандын баарына каршылык кылууга дайыма даярдыкта өскөн. Ызакорлук, текеберлик, өзүн коргоонун формасы катары кызмат кылган, кусалык – Байрондун инсаны үчүн аныктоочу сапаттар, – көбүнчө анын поэзиясында башкы тоналдуулукту беришет. Ал Библияны окуудан жаралган атактуу лирикалык түрмөгү «Еврейлик мелодияларда» (1815-ж.) өзгөчө байкаларлык көрүнөт:

Уйкусуздар күнү! Капалуу жылдыз!
Сенин шоолаң ыйлуу жылтылдагандай!
Караңгылык анда дагы караңгыраактай!

Ал өткөн күндүн кубанчына окшогондой!

Өмүр түнүндө өтмүш жарык берет ушундай,
Бирок бизди эми алсыз нурлар жылытпайт;
Өткөндүн жылдызы көрүнөт кайгыда ушундай;
Көрүнөө, бирок алыста – жарык, бирок муздак!

Байрон библиялык мотивдерди эркин таржымалайт да, алар романтикалык угулушка ээ болушат. Туткактаган жалгыздык жана тагдыр жиберген сыноолордо стоиктик эрдик сезимине толгон Байрондун кайгылуу лирикасы курдаштарын куштар кылган.

Байрондун лирикасында угулган жыргалга баткан аламанга жан күйгүзгөн жек көрүү, ыктыярдуу куугунтукталгандык, трагедиялуу сезимдердин чыңалгандыгы аны романтизмди дүйнө түшүнүү катары да, эстетикалык доктрина катары да ишке ашырууга айланткан. Ырлар көңүлсүз тондорго боёлгон сезимдердин гаммасын гана эмес, каршылыктын кубатын, эркиндикти сүйүүнү, моралдык келишүүлөрдөн баш тартууну да беришкен. Мурда мындай ачыктык менен ырда жандын кумарлуу умтулууларын тыкыр кайра түзүп жана муну жүрөк коогаларынын хроникасы бир эле мезгилде кылымдын хроникасы болгондой кылып, сүйүү менен жек көрүү, көзү ачылуулар менен көңүл калуулар, азаптар менен кубанычтар тууралуу айтуу ойго келбес деп эсептелген. Романтиктерге чейин поэзияда сезимдердин жалпылангандыгы жана дээрлик шексиз шарттуулугу үстөмдүк кылган. Байрон лириканы биринчи болуп сыр ачууга жана инсандын күндөлүгүнө айланткан, өзүнүн руханий тажрыйбасы боюнча уникалдуу, бирок аны менен бирге өз доору үчүн типтүү.

«Заардуу күчкө ээ кусалык» Байрондун поэзиясынын таанылчу белгисине айланган, ал наполеондук согуштардан кийинки европалык атмосферада деми кысылган муундун драмасын чагылткан.

Байронизмдин (мындай акыл маанайды акындын көзү тирүүсүндө эле ушинтип атай башташкан) маңызын Пушкин афористтик түрдө аныктаган: «жандын мөөнөтүнөн мурда картаюусу» мезгилдин драмасы катары. Ал «Чайльд-Гарольддун табынуусу» (1812-1818-жж.) поэмасында баарынан ачыгыраак тартылган. Анда каармандын жаңы тиби чыгат, анда мезгилдин белгиси жатат, – жаш кезеги Байрондуку сыяктуу эле Европанын үстүнөн өткөн тарыхый нөшөрлөрдүн жаңырыктарында өткөн улан. Ал бул улуу драмадан кечигип калган жана эми өз жашоосунун максатсыздыгы тууралуу ойлордон азап чегет. Аны «дүйнөлүк кайгы» кыйнайт, анткени ал эч жерден татыктуу ишти да, азап чеккен жаны үчүн туракты да таппайт. Скепсис, эгоисттик өзүм билемдик, арналышын таба албаган, ошондон улам терең жана үмүтсүз азап чеккен адамдын бактысыз тагдыры, – Байрон биринчи болуп тааныган «акыл менен жүрөктүн тагдыр чечер кесели» мына ушул.

Акын жаш чагында аны менен өзү да ооруп айыгат. Гарольд өңдүү ал да дүйнө кезет жана ушул наадандыктын ордосунан, «Альбиондон кетүү үчүн тозокко качууга да» даяр болот. Көз ирмемде авторду даңкка жеткирген поэманын биринчи ырларын Байрон Европанын чет-жакалары: Португалия,

Испания, Мальта жана андан ары чыгышка Стамбулдун өзүнө чейин узак саякаттан кийин жараткан. Бул жерде ал ошол мезгилдин адабияты үчүн дээрлик белгисиз укмуштуу дүйнөнү ачкан да, жаңы жанрга – «чыгыш поэмасына» негиз салган.

Бул поэмалардын каарманы, жаш чагында дүйнөдөгүнүн баарына кызыгуусун жоготкон жан, ал кездеги цивилизациянын бузуучу таасирине али чалдыга элек адамдардын адаттан тыш, кооз, романтикалуу турмушуна туш болот. Бир көз ирмем арбап алма экзотикага кызыккан ал өз жан дүйнөсүнүн эбак катып калган кылдарын жандантууга аракеттенет, бирок бул күч-аракеттер бекер экенин түшүнөт да, «жамандыктын түпсүздүгүн каткан тагдырга ырайымсыз жеме» таштап, кайрадан жалгыздыкта туюкталат. Алсак, Гарольд жападан жалгыз каалоо менен саякаттаган – туулган жеринин ууланган абасы тууралуу унутуу үчүн, «өткөндөгү эркин адамдарды Эркиндиктин уулдары урматташкан» Грекияда жана көркөмдүү катаал Албанияда болгондо тиешесиздиктин азаптуу сезимин гана баштан кечирет. Каарманды ыракаттуу мүнөттөрдө да курчап алган кусалык, «жашоолук майдын гүлдөөсүн» тартуулаган, аны жер кезүүлөрүндө да куугунтуктайт. Түштүк жерлеринин кереметтүү пейзаждары сууган жан дүйнөдө үн кошуу ойготпой койбойт.

Ошол эле адамдык тип анын даңкы катуу гүлдөп турган маалда – акындын жеке турмушунун айланасында жаңжал тутантышкан душмандарынын кастыктарынан улам ал 1816-ж. жазында Англияны таштап кетүүгө аргасыз болгонго чейин жазылган Байрондун башка поэмаларында да тартылган. «Гяур» (1813-ж.) менен «Корсардын» (1814-ж.) каармандарынын окуялары тууралуу окушуп, баары Байрон түпкүлүгүндө өзүн сүрөттөп жатат деп табышкан. Ал эми Чайльд-Гарольд тууралуу ошону эле толук ишенимдүүлүк менен айтышкан.

Чындыгында иш татаалыраак. Автор менен каармандардын ортосунда аралык сакталат – кээде акындын өз кейипкерлерине карата абдан так, жашырылгыс ирониясы менен баса белгиленген. Аларды ээлеген апатия жана дүйнөдө эмнедир бир нерсени өзгөртүүгө өз жөндөмдүүлүгүнө ишенбестик Байрондо алардын адамдык жетилбегендигине ачуу шылдыңды жаратат.

Лиризм, скепсис, кайгы, «түнт муздактык» Байрондун поэзиясында дээрлик бардыгын туткундаган жана багынткан кайталангыс тоналдуулукту түзүп чырмалышкан. Аны күнүмдүккө, өзгөчө англиялык, жийиркенүү ээлеп алат. Каармандын жан дүйнөсүндө караңгылык, жана аны бактысыз биринчи сүйүүсү менен аксөөктүк кечелерде муздак, окчундан «адамдар толгон залдын чуусун» байкап, өзү баштан кечирген зеригүү тууралуу эскерүүлөрү тарата албайт:

Өзүмдөн өзүм качам,
Унутуу издейм, бирок мени менен
Менин каардуу жиним, менин оюм, -
Жана жүрөктө тынчтыкка жок орун.

«Инессага»

Ал чоң турмушка жаңы гана кирип жатат, бирок ал сунуштагандын бардыгына карата үмүтсүздүккө баткан да, өзүнүн жалгыздыгында туюкталып,

заттардын жашап турган тартиби менен жарашуу тууралуу ойду жек көрө четке кагат. XIX к. адабиятында кайра түзүлгөн «ашыкча адамдардын» таржымалы Чайльд-Гарльддон башталат.

Бирок Байрондун өзүн эч ким алардын эсебине кошмок эмес. Ал ишкер, козголоңчу жан болгон да, өзүнө ортодокстордун ачуулануусун пайда кылуудан коркуудан улам өзүмдүк толкууларын кармаган эмес. Парламенттин мүчөсү катары ал техниканын ийгиликтери аларды жумушсуздукка туш кылмай болгондуктан жаңы станокторду талкалашкан токуучуларды коргоп чыккан. Анын Наполеон тууралуу ырларында «корсикалык киши жегич» трагедиялуу болсо да улуу фигура катары чыгат.

Англияны таштап, акын Италиядан орун алган, мында көп өтпөй австриялык өлкөнү кулдантуучулар менен күрөшүшкөн карбонарийлерге жакындашкан. Сүргүндөгү жылдарында Байрон анын бүткүл дүйнөлүк даңкын арттырган бир нече поэмалар менен драмаларды жараткан. «Шильон туткуну» (1816-ж.) поэмасы «рухун түрмө өчүрө албаган» эркиндиктин гимни катары угулган. Анда өзүнүн жыргалчылыгын мекенинин эркиндиги үчүн курман чалган Женева республикасынын жараны Бонивар ырга салынат. Анда азапкечтиктин, аргасыз эрксиздиктин образдары сонун берилет:

…жарык караңгы көрүндү.
Караңгы – жарык; аба түгөндү;
Катып турдум мен,
Эссиз, болмушсуз,
Мупмуздак таштардай;
Көрүндү мага, оор уйкуда,
Баары күңүрт, караңгы, өчүңкү…
………………………………………..
Ал болчу – караңгылыксыз караңгы;
Ал болчу – боштуктун туңгуюгу
Аралыксыз жана чек арасыз;
Ал болчу жүзү жок элестер;
Ал болчу коркунучтуу дүйнө,
Асмансыз, жарыксыз жана ай-күнсүз,
Мезгилсиз, күнсүз жана жылсыз,
Өнөрсүз, жыргалсыз жана балээсиз…

Байрондун башкы чыгармасы «Дон Жуан» (1819-ж.), өзүнчө эле бир ыр түрүндөгү ирониялуу роман, XVIII к. аягындагы Европанын коомдук-саясий турмушунун панорамасы, ал кездеги адептер менен түшүнүктөрдүн энциклопедиясы болуп калууга тийиш эле. Севильялык бейбаш жана ыракаттануулардын баалоочусу тууралуу эски уламыш Байрондо романтикалык ыңгайда кайра аңдалган: анын Дон Жуаны өзүнөн табият берген менен коомдо тарбиялангандын ортосундагы ажырымды ачат. Анын ынанымында, түбөлүктүүлүк эмес, агып өткөн көз ирмемдин кубанычы баа жеткис. Тагдырдын тамашалары каарманды бирде кемсинүүнү, бирде салтанатты баштан кечирүүгө мажбурлайт; ал керек десе аксарайына Измаилдин алдынан Суворовдон кабар алып келген Улуу Екатеринанын

фавориттеринин бири да болуп калат. Уламыштын кейипкеринен Дон Жуан тарыхка тиешелүү инсанга айланат.

Байрон китепти бүтпөй калган. Ал адабият тууралуу барк албагандык менен кеп кылган кат сакталып калган: мезгил ырларды эмес, ишти талап кылып жатканда, бул иш – тиранияга каршы туруу болуп жатканда, ал көпкө татыйбы? Грекияда османдык эзүүгө каршы күрөш өртү күч алган: акын өз каражатына куралдуу кошуун чогулткан да, аны менен Кефалония аралына, көтөрүлүштүн борборлорунун бирине келип түшкөн. «Тирандар дүйнөнү кысышат – мен чегинемби?» («Кефалониядагы күндөлүктөн», 1823-ж.) – анын керээзи болуп калган сап.

ПЕРСИ БИШИ ШЕЛЛИ (1792-1822)

Шелли акындарды «дүйнөнүн таанылбаган мыйзамчылары» деп атаган: аларда, саясатчылардан айырмаланып, чыныгы бийлик жок, бирок так мына ушулар адамдарды жашоо кандай кемтиктүү экенин аңдоого жана адамдын бийик арналышына татыктуу идеалдарга умтулууга ойготушат. Ал өзүн да ушундай мыйзамчылардын бири деп билген, ал эми бул арада реалдуу мыйзам менен мамилелешүү ал үчүн драмалуу болгон. Оксфорддон «Атеизмдин зарылдыгы» (1811-ж.) трактатын жазганы үчүн чыгарылган Шелли ойлонбой никеге турган, ал ажырашуу жана аялынын өз жанын кыюусу менен бүткөн. Жаңжалдан качып ал Италияга кеткен; өкмөттүк жарлык менен Шеллиге өз балдарын көрүүгө түбөлүккө тыюу салышкан. Трагедия анын сары изине чөп салган жана аягы коркунучтуу болгон: акын Ливорнодон өз вилласына кайтып келаткан яхтаны жайкы ачык күндө күтүүсүз келген шторм аңтара салган. Анын денесин эки күндөн кийин гана толкун жээкке сүрүп чыккан. Ал түз эле жээктин өзүндө Ж.Байрондун, сүргүндөгү акындын катышуусунда өрттөлгөн.

Өлүмүнөн бир аз мурун Перси Биши Шелли Жон Китстин эстелигине арнап «Адонаис» (1821-ж.) элегиясын жазган. Бул эрте өчкөн даанышмандыкка кошок жана дүйнөнү кайра түзүүгө тийиш болгон сулуулуктун чыныгы гимни эле. Шелли поэзия өлбөйт, анткени чыгармачыл Рух жоюлгус жана ага жерлик мыйзамдар бийлик кыла албайт деп ишенген. Адонаис, көбүнчө Адонис деп аталган, – табияттын түбөлүк тирилүүсүн элестеткен кудай. Финикиялык мифтен алынган бул образ менен көркөм өнөрдүн кереметине тийиштүүлөргө берилген өлбөстүк мотиви айкалышат.

«Образдардын гармониясы, ойдон чыгаруунун абадай оюну, сезимдердин тез жана чебер өтүүлөрү» – Шеллинин өзүнүн ырлары үчүн мүнөздүү сапаттар кереметтүү болуп калышат. «Адонаиске» кириш сөздө ал жазат: «Ыйга кошулгандын даанышманы кандай татына болсо, ошондой морт жана назик болчу», – жана өзүн дүйнөдөн кеткен акынга окшоштурат. Китс менен чукул чыгармачылык туугандыкты сезүү алдамчы болгон эмес – морттук, абадай боштук, назик акварелдик тондор руханий жашоонун назик боёкторун берүүгө жөндөмдүү анын өзүмдүк лирикасына да мүнөздүү болгон. Шеллинин ырлары көп учурда учкул, так эмес көрүмдөр катары кабыл алынышат, аларда бир көз ирмемге сүйүү менен жандантылган дүйнөнүн көз уялткан сулуулугу ачылат:

Сен жөнүндө түштөрдө
Таттуу уйкуну үзөмүн,
Чендүү дем алган түндү
Жылдыздар жарыктанткан.

Сен жөнүндө кыялданам
Толук аларга туткундалам,
Түштөгүдөй, көчүп барам
Кереметте сенин терезеңе.

«Индиялык серенада»

Шелли башкаларга окшобогон табияттын да, руханий абалдардын да, дүйнөдөгү заттардын бардык тартибинин да укмуштуудай өзгөрмөлүүлүгүн тутуп калуу жөндөмдүүлүгүнө ээ болгон. Анын эки ыры-манифесттери так ушундай аталышкан – «Өзгөрмөлүүлүк» (1813-1815-жж. жана 1821-ж.). Аларда романтиктерге мүнөздүү дүйнө тынымсыз өзгөрөт деген түшүнүк берилген. Бул өзгөрүүлөр көбүнчө жан кейитүүчү, керек болсо трагедиялуу катары туюлушат, бирок аларга жолтоо болуу аракеттери бекер, анткени өзгөрүү – жашоонун мыйзамы. Шелли тынчтыкты дайыма «калп» деп кабыл алат. Шамал анын поэзиясында түйүндүү метафоралардын бири болуп калат, анткени ылдам кыймылды элестетет. Өлүм тууралуу ойго батып, акын шамалга өтүнүч менен кайрылат: «Акырындап мен жоголчудай кыл / Чачыранды гармония үзүгүндө. / Катаал рух, сага айланууга уруксат кыл!». Ушул эле ой «Булут» (1820-ж.) элегиясынын лирикалык сюжетин аныктайт:

Мен мухит менен тоолордон чыгам,
Жер менен суу өмүр берет маган,
Туруктуулукту билбейм, түбөлүк кейпим өзгөртөм,
Анын эсесине эч качан өлбөйм.

Шелли өзүнүн көркөм ишенимдерин «Поэзияны коргоо» (1821-ж., өлгөндөн кийин 1840-ж. жарыяланган) деген кенен трактатында жана бир канча макалалаларында баян кылган. «Ойдон чыгаруунун абадай оюну» – поэзия – ал үчүн олуялык жана козголоң болгон. Ал бардык формалардагы тираниянын кайра кайткыс бүтүүсүн алдын ала айткан жана адамдарды эсепке эмес, жан дүйнөнүн бийик толкундарына ишенип, жашоодон коркууну жеңүүгө чакырган. Бул мотивдерди Шелли жүрөгүнөн чыгарган. Ушактын уусуна кабылган коомдун саркындысынын тагдырын баштан кечирип, ал бирок, адилеттүүлүк менен инсандын түзүүчүлүк мүмкүнчүлүктөрүнүн чыңдалуу мезгилдери келерине ишенимин жоготпогон.

Ал өзүнүн башкы чыгармасы деп ушул маанайларга жана үмүттөргө кандырылган «Бошотулган Прометей» (1820-ж.) ыр түрүндөгү драмасын эсептеген. Анда отту уурдоочу автордун сөзү менен, «эң бийик адептик жетилгендиктин образын» көрсөтүп, адамзат үчүн дайыма каармандыктын үлгүсү болуп кала берүүчү баатыр катары сүрөттөлгөн. Зевске каршы көтөрүлгөн титан мындан ары зордук жана эзүү менен келишпей турган эркин, кудайга тең адамдардын туугандыгы тууралуу эңсейт. Болочок коомдо жогорку кудай сүйүү болуп калат да, адамзат үчүн түбөлүк жаз келет.

Бирок Прометейдин козголоңу трагедиялуу мүнөзгө ээ болот: ал карама каршы күрөшүү тууралуу ойго берилет да, адамдын наадан, коркок табиятына таасир кылуунун башка жолу болбосо жамандык кылууга даяр. Прометей бир жагынан өзү деспот Зевске окшошот, анткени анын Чагылганчы менен чатагына эрксизден тартылган көптөргө азап жана өлүм апкелет. Өзүнүн адам үй-бүлөсүнө тийиштүү экенин таанып жана ал үчүн өзүнө жоопкерчилик алып гана Прометей чыныгы баатырдын статусун алат. Ал Шеллинин философиясыны ылайык, эгерде, өзүмдүк убактылуулук тууралуу эстей, алар ошондой болсо да өздөрүн кудайга теңдеш улуу жаратуучулар катары сезишсе кадимки адамдарга да берилиши мүмкүн болгон жоктуктун үстүнөн жеңишке жетишет.

Шелли үчүн деспотизм – саясатта да, моралда да – адам тукумуна анын коркоктугу үчүн берилген каргыш. Шеллинин революциячыл пафоско кандырылган бүткүл чыгармачылыгы деспотизмге каршы багытталган. Кээде бул саясий поэзия, акын эркиндиктер менен укуктардын бузулушу катары кабыл алган актуалдуу окуяларга кыжырланган үн кошуу. Бирок ал үчүн жаңы өзүн аңдоо жана адамдын турмуштук позициясын аныктаган бүткүл дөөлөттөр системасын кайра түзүү тууралуу ой өтө кызыктырарлык. Шеллиде Прометейдин оту руханий эркиндикти, этикалык каармандыкты жана чыгармачыл тайманбастыкты – анын түшүнүктөрүндө, адам жашоосу чыныгы маанисинен айрыла турган башкы дөөлөттөрдү символдоштурат.

ЖОН КИТС (1795-1821)

Карасанатайлар өмүр бою Китсти анын тексиздиги үчүн жемелешкен (ал аткана кармоочунун уулу болгон) жана мындай үй-бүлөдөн чыккан улан сулуулукту түшүнүүгө, андан да аны жүзөгө ашырууга жөндөмсүз деп ишенимдүүлүк менен жар салышкан. Ал эми Китс үчүн сулуулук – табиятта, сүйүүдө, көркөм өнөрдө, б.а. адам бет келгендин жана баштан кечиргендин баарында, – чыныгы кудай болуп калган да, ал ага өзүн унута багынган.

Жон Китс билими боюнча медик болгон, бирок аны грек акындары менен антик дүйнөсүнүн көркөм өнөрү тууралуу китептерди окуу баарынан чексиз кызыктырган. Сынчылар эгерде анын ушул булактардан алынган образдар дайыма пайда болушкан «Ырларынан» (1817-ж.) кандайдыр бир майда так эместикти тапса абдан кубанышкан. Байрон анын эрте өлүмү үчүн акынды Римге көчүүгө аргасызданткан кургак учукту эмес, так ошол адабияттык жоолорун айыптаган. Китс каза болгон Испания аянтындагы үй ошондон тартып ага табынуу ордуна айланган.

Китс поэзияда да, жашоодо да чыныгы романтик болгон. Өзүнүн айыкпас оорусу тууралуу билип, ал баары бир ага туура келбеген климаты бар Шотландияга эки ирет барган: ар кандай романтикалык акындын жүрөгүн туйлаткан укмуштуу пейзаждарды көргүсү келген. Өлүмү чукулдаганын туюп, ал өз колуктусун ага берилген убадасынан бошоткон, бирок ал бул кеңпейил ырайымды кабыл албаган, Китстин артынан Италияга барган да, акыркы мүнөткө чейин анын жанында болгон.

У.Вордсворт, Китстин ырларын акындын тирүүсүндө чындап баалагандардын бири, аларды бутпарастык деп атаган. Чындыгында да, алар христианчылыкка чейинки алыскы доордо жазылгандай көрүнүшөт: аларда такыбалыктын же моралдык шектенүүлөрдүн изи да жок, бирок дүйнөнүн улуу гармониясын жана сулуулугун – табигыйды жана адам жаратканды туюу бийик деңгээлде тийиштүү.

Китс сонеттин мыкты чебери болгон, аны сүйүүдөн акынды ээлеп алган акыл-эсти жүрөк менен жараштыруу кыялы доош тапкан. Ал бул жараштыруу менен, даңазалуу Эллададагы адамдарды айырмалаган ойлор менен сезимдердин булганбаган айкындыгы кайтып келет деп ишенген. Китсте кынтыксыз иштелген сонеттин катаал формасы ал тараптан гармониянын хаостун үстүнөн жеңишинин жана түбөлүк сулуулуктун түссүз күнүмдүктүн үстүнөн салтанатынын мисалы катары кабыл алынган – «Деңиз» (1817-ж.) сонетинде өзгөчө даана угулган мотив:

Бул жакка, эмгек көрүүсүн начарлаткандар!
Деңиздин кеңдиги көздөргө тынчтык берет.
Анан силер, шаар турмушунун курмандары,
Майда болор-болбостон дүлөйлөнгөн,
Деңиздин чендүү дуусу астында ойлонгула,
Сиреналардын ырын айырмалай алгыча!

Китстин өзү Байыркы Элладанын дүйнөсүн, анын мифологиясы менен маданиятын алар менен бул дүйнөнүн ортосунда түбөлүктүүлүк жатпагандай туюу уникалдуу жөндөмүнө ээ болгон. Эң жаркын ырларынын биринде – «Грек вазасына одада» (1819-ж.) – акын «эскиликтин жаңылыгы» учурдун азгырууларына караганда арбап алма деп жарыялайт. Китс өз доорунун драмасы деп ал үчүн теңдешсиз идеал болуп саналган грек көркөм өнөрүнүн өлбөс-өчпөс эстеликтери эске салышкан «сулуулуктан айрылууну» эсептеген.

Бир жолу Китс өзү тууралуу ал «бир да сапты коомдук пикирге кылчактап жазбаганын» сыймык менен айткан. Өз доорунун табиттери менен келишпөөчүлүктү ал акындын кутулгус үлүшү деп аңдаган. Дүйнөнү христиандык кабыл алуудан алыс кала берип, Китс, «көлдүк мектептин» акындарынан айырмаланып, каймана айтуу менен мистицизмден качкан. Анын поэзиясы ачык, образдары акылдуусунгандыктан алыс жана көбүнчө болмуштун кубанычын туюуну беришет. Бирок Китсте өзүнүн тоналдуулугу боюнча драмалуу, «Аёну билбеген татынакай айым» (1819-ж.) деген балладасы өңдүү ырлар да бар. Анда рыцарда сыйкырчы кыз туудурган тең бөлүшүлгөн сүйүү тууралуу кыял мөңгүлүү аскадагы кереметтүү үңкүрдө ойгонуунун ооруксунтуусу менен кыйратылат.

Өз ынанымдарына үндөш болгондордун көбүн Китс грек мифтеринен тапкан, анын чоң поэмаларында өзгөчө көп мифологиялык образдар менен сюжеттер ушундан улам. Алар бийик, баарын жутуучу кумар тууралуу, ага бирок баары бир адамдын пас денелик табиятын жеңүүнү буюрбайт, жана «коооздук түбөлүккө туткундаарын» билип көркөм өнөр менен жашаган бүтүндүккө ээ, жетилген инсан тууралуу баяндашат.

Китстин көбүрөөк белгилүү поэмалары – «Эндимион» (1818-ж.) жана «Ламия» (1819-ж.). Мифте жылан Ламия татынакай аялдын кейпин кийип, Ликий деген уланды азгырат. Үйлөнүү үлпөтүндө ал ашыгы тууралуу чындыкты билип, үрөйү учуудан ажал табат. Китстин калеми астында Ликий акын болуп калат, ал эми табышмактуу Ламия анын поэтикалык кыялдануусуна азык берет. Бирге өткөргөн күндөр капасыз жыргалга толгон да, Ламия, сүйүп калып, караниет сыйкырдан бошонгонсуйт. Бирок сүйүшкөндөрдүн бактысы канчалык ченемсиз болсо да, бул туткундоочу иллюзия гана. Ламия бийик кумарга өзүн унута кызмат кылууга тарткан, бирок табияттын бийлигин жеңүүгө жөндөмсүз аң-сезимдин экилтиктүүлүгүн элестетет.

«Эндимион» поэмасынын сюжети да мифтен алынган: койчу Эндимион, адаттан тыш сулуу улан, Зевстин карындашы жана аялы Герага ашык болот – бул үчүн кызганчаак Зевс (башка версияда койчуга ашыктыгы тутанган Зевстин кызы Артемида) аны түбөлүк уйкуга чөмүлтөт. Китсте Эндимион кудай аял Лунаны сүйөт, бирок акыр түбү өз идеалын жерден табат. Идеалдуунун падышалыгы менен турмуш чындыгынын дүйнөсүнүн ортосундагы келишпөөчүлүк, романтикалык аң-сезим үчүн дайыма азаптуу болгон, Эндимион кудайлык сулуулуктун ишке ашырылышы бойдон кала берип, үлүшү – азаптар менен кууралдар болгон аялга ашык болуп калганда жеңилет.

Кыялга баткан Эндимиондун күндөрү өткөн миф менен жомоктун атмосферасы күнүмдүктүн муңаюусу менен көрксүздүгүнө кескин каршы коюлган – аны менен каарманга жашоонун мыйзамдарын «эргүүсүз» түшүнүп бет келүүгө туура келет. Поэманын үстүнөн иштеп жатып, Китс жазат: «Биздин бардык толкундоолор, Сүйүүгө окшоп, өзүнүн бийик көрүнүштөрүндө анын чыныгы маңызын, Сулуулукту жаратышат». Бул жүзөгө ашсын үчүн поэтикалык эргүү зарыл. Ал гармония менен бакыт сезимин апкелет: «Ооба, бузуктукка каршы, / Сулуулук нуру бир көз ирмемде / Жүрөктөрдөн булуттарды айдайт». Көркөм өнөр өзүнүн жийиркенткен болмушту кайра түзүү жана азаптарга тытмаланган жүрөктү жумшартуу жөндөмдүүлүгүн далилдейт.

ЖЕЙН ОСТИН (1775-1817)

Жейн Остиндин талантын баалаган азгантай замандаштарын да, алар үчүн өзгөчө XX к. ал культтук фигура болуп калган урпактарын да, анын китептеринде кылдат тартылган кейипкерлердин көп түрдүүлүгү менен адамдын өз ара мамилелерине тийиштүүнүн баарында адаттан тыш байкагычтык таңгалтырган.

Ал, Гемпширден чыккан пастордун кызы, күнүмдүк турмуш менен абдан тандап гана чектешкен. Остин тууралуу жазгандарга чоң кыйынчылыктарды жеңүүгө туура келет – анын биографиясы окуяларга абдан жарды. Жыл артынан жыл сайын балачагынан тааныш ошол эле үй-бүлөлүк чөйрөдө, күйөөгө такыр чыкпаган ал үчүн дээрлик өзгөрүлбөгөн: өзү ысык сүйгөн сиңдиси, жээндери, кошуналары, муңайым майрамдары жана таптакыр түссүз күндөрү менен провинциялык коом.

Бирок Остин жаш чагынан өзүмдүк турмуштук таржымалсыз адамдар болбойт, ал эми анда, эгер калыс жана кунттуу караса, сөзсүз кубанычтар да, кыйроолор да, алданган үмүттөр да, дүйнөгө көрүнбөгөн көз жаштар да табылат деп ынанган. Ал эч бир кокус же ашык нерсе болбогон, ал кезде кыйла модалуу башка адабияттык агымдардын өкүлдөрүнөн алынгандар да болбогон өзгөчө көркөм дүйнөнү жараткан. Бул агымдар тууралуу ал дегеле билбегендей көрүнгөн. Остин өзү тууралуу «калемди колго алган аялдардын эң эле билимсизи» катары юмор менен кеп кылган. Бирок чындыгында ал өзүнүн даңазалуу замандаштарынын жана өзүнөн мурдагы жазуучулардын чыгармачылыктары менен абдан жакшы тааныш болгон. Жана аларды нечен жолу пародиялаган. Анткени ал үчүн адабият алар ойлогондон башканы туюнткан.

Ал ошол кезде роман ансыз дээрлик жазылбаган сезимталдык менен чындыкка коошпогон чыңалган ышкы-кумарларды таанып билбеген. Ал дидактиканы жана түз автордук түшүндүрүүлөрдү сүйбөгөн: мына бул каармандар жакшы иш кылышат, ал эми булар, тескерисинче, жаман. Остиндин ынанымында, жакшылык да, жамандык да таза түрүндө кездешпейт: адам – бул дайыма «жакшы менен жамандын, болгондо да тең эмес үлүштөрдөгү аралашмасы». Анын китептери да мындай аралашма кандай укмуштуу болору, түрдүү кырдаалдардын таасири алдында анын курамы кандайча өзгөрөрү тууралуу жазылган.

Остиндин мезгилинде бул адамдын табиятына жана ал тигил же бул кырдаалда жасаган тандоонун себебине жаңы, адаттан тыш көз караш болгон. Остинди өзгөчө кырдаалдар эмес, күнүмдүк кызыктырган. Ал анын китеби кызыктуулуктан айрылган деген дайымкы жемелерден коркпогон. Ал үчүн адам жүрөгүнө байкоо кылуу тагдыр чечер кумарлар кайнаган жана түз эле тозоктон чыга келишкен кейипкерлер бири бирин алмаштырган жартылай жомоктук баяндоодо өнүктүрүлгөн интриганын курч бурулуштарына караганда ченемсиз кызыктуу болгон.

Аябай эле жаш чагында ал «Нортенбергдик аббатчылыкты» – эски чарбактан орун алышкан арбактар да, коркунучтуу көрүмдөр да, мүмкүн болгон коркунучтар да бар романды жазган. Бирок жыйынтыгында бүткүл ушул шайтан-шабыр сепилдин ээси, абышка-генерал жаш мейманын коркутуу жана анын уулуна турмушка чыгуу ниетин жок кылуу үчүн уюштурган өзүнчө эле бир театралдык оюн болуп чыгат. Жаңылыштыктын жөнү ачылат, эстүүлүк салтанат курат. Остиндин романы эки жылдан кийин пайда болгон Ч.Мэтьюриндин «Мельмот-жер кезүүчүсүнө» аябай контраст болгон.

Өзү үчүн ал өзү кыйшаюусуз карманган принципти орноткон: таанылуучу жана реалдуу тууралуу гана жазуу, жана мүмкүндүктүн болушунча өзүмдүк тажрыйбага таянып, ишенимдүү жазуу.

Анын окурманынын алдында дени сак жана зериктирме, бекем тартиптешкен, этикеттин жана жазма моралдын бекем эрежелерине баш ийдирилген провинциялык турмуш өтөт. Бирок анын туруктуулугунун жана жайбаракаттыгынын артынан Остин чыңалган конфликттерди, кээде курчтугун жасалма жакшы аяктаган мара өчүрө албаган реалдуу драмаларды байкаган.

«Акыл-эстин жүйөөлөрүндө», өлгөндөн кийин басылган романында, каарман кыз, жакындарынын кысымына баш ийип, никелешүү убадасын бузат (бул жалган түшүнүлгөн жакшы акылдуулуктун пайдасына жасалат). Андан кийин, сезимине ишенип, аны калыбына келтирет. Чагылгандуу жаан өтүп кеткенсийт, салттуу бактылуу чечилиш табылгансыйт, бирок мындай мара аны ынандырбайт. Баштан өткөн окуя изсиз өтө албайт, бир кезде бири бирине чыныгы сезимди баштан кечиришкен адамдардын мамилелери, кайра кайткыс өзгөрүлөт, мурдагы руханий тууганлыкты кайтарууга болбойт, мейли керек болсо үйлөнүү үлпөтүнүн жылаажындары шыңгыраса да. Остиндин китептеринде өксүгөндүк эч качан болбойт, бирок алар өзүнүн тоналдуулугу боюнча кайгылуу, анткени аларда сүрөттөлгөн жашоо кайгылуу.

Остиндин типтүү каарманы жалган ишенимдер менен шарттуулуктардын бийлигине ашкере туткундалгандыктан өз арналышын да, өз жан дүйнөсүн да түшүнбөгөн адам болгон. «Сыймыктуулук жана жалган ишеним» – анын 1797-ж. жазылган, бирок он алты жылдан кийин гана жарыяланган: Остин өз талантынын күчүнө ушунчалык ишенбеген, өзүнө ушунчалык талаптуу болгон, эң белгилүү романдарынын бири ушундайча аталган. Бул негизинен кейипкерлер өздөрү жаратышкан кыйынчылыктар менен коштолгон сүйүү менен баш кошуунун дагы бир тарыхы. Каарман кыз анын тексиздигинен улам өзгөчө курчутулган ар-намыстуулук сезими козголот деп өлгүдөй коркот, каарман жигит – анда аксөөк чөйрөсү тарбиялаган менменсингендиктин туткуну. Бакытка жетүү үчүн аларга коомдун пикиринен жогору туруу жана өздөрүнүн бир жактуу принциптери менен көз караштарынан аттап өтүү зарыл. Остинди кейипкердин өзү менен күрөшүүсү ал коом менен чектешип тартылган мамилелердин перипетиясына караганда да көбүрөөк кызыктырган. Бекеринен кийин аны «жалындаган жүрөктүн» теңдешсиз билерманы деп аташпаган.

Остин адабияттын иши, баарынан мурун, окурманды моралдык тарбиялоо, ал доордо айтылгандай, «акылдарды агартуу» экенине кыйшаюусуз ынанган. Анын китептери маанилүү жана уламдан улам татаалданган этикалык коллизиянын айланасында курулушат, ал автордун түз кийлигишүүсүз өнүгөт: анткени анын ар бир катышуучусу өз чындыгына ээ. В.Скотт Остинди олку-солку болбой «заманбап романдын жаратуучусу» деп атаган. Чынында да, роман көркөм өнөрү күнүмдүктү, үй-бүлөлүк турмушту, сүйүү сезиминин куюлушуусун, бакыттан ажыроону, жоготууну жана табууну сүрөттөшкөн Остиндин жупуну китептерине көп жагынан милдеттүү.

ЭЖЕ-СИҢДИ БРОНТЕЛЕР

Эже-сиңди Бронтелердин китептери жарыкка эркектик каймана ысымдар менен чыгышкан: ал кезде жакшы үй-бүлөдөн чыккан кыздын адабият менен алектенгени болбойт, бул эркектин иши деп эсептелген. А эгерде чыгармачылык ышкыны басуу колдон келбесе, мейли жазуучу аялдар аларга өздөрүнүн тажрыйбасынан жакшы белгилүү болууга тийиштүүнүн чектеринде калышсын да, романтикалуу сүйүү тууралуу, же андан жакшысы, үй-бүлөлүк очок, балдарды тарбиялоо тууралуу жазышсын.

Шарлотта Бронте, үч эже-сиңдинин улусу, публика кубанычтуу тосуп алган «Жейн Эйр» (1847-ж.) романын басып чыгарганда, сында бул барактар кимдин калеми менен жазылган, эркектинби же аялдынбы деген талаштардын аягы болбогон. Ошондо ал чыдабай рецензенттерине жооп берген: «Сиздер үчүн мен эркек да, аял да эмес, жөн гана автормун. Жана мен тууралуу сиздер автор катары гана пикир айтууңуздар керек». Бирок мындай мамиле ошентип эле ченемге кирген эмес. Эже-сиңди Бронтелердин чыгармачылыгы тууралуу керек болсо алардын өлүмүнөн көп жылдардан кийин да барк албоо ыраңы менен – «аялдык адабият» катары гана пикир айтышкан.

Йоркшир графчылыгынын түпкүрдөгү чиркөөсүнүн дин кызматчысынын кыздары балачактарынан жаза башташарын жана өз чыгармаларында туулган жеринин көзгө урунбаган сулуулугун, керек десе өзгөчө, англис тилинин йоркшир диалектисинде сүйлөшкөн крайдын адептерин, адаттарын, уламыштарын беришерин кыялданышкан. Эже-сиңдилердин ар бири эмнедир бир нерсе жазарын калгандары узакка чейин билишпеген да, бул дээрлик кокустан айкын болгон. Ошондо өз акчаларына чогуу поэтикалык китепче чыгаруу чечимине келишкен. Жыйнак 1846-ж. чыккан, ал «Каррер, Эллис жана Эктон Беллдердин ырлары» деп аталган: ойдон чыгарылган авторлордун инициалдары үч эже-сиңди Бронтелердин чыныгы инициалдары менен дал келген.

Бул жыйнакты эч ким байкас албаган, анын артынан азыр библиофилдер түшүп жүрүшөт. Жана эже-сиңдилердин эч бири өзүнүн адабияттык келечегине карата иллюзия курушпаган. Алар гувернанткалар жана мугалимдер болуп иштешкен, анткени викториандык Англияда аялдар үчүн башка татыктуу кесиптер ойго келбеген. Шарлотта менен Эмили бир кышты Брюсселде, Бельгияда, француз тилин үйрөнүп өткөрүшкөн; анда эже-сиңдилердин улуусу өзүнүн мугалимдеринин бирине кумарлуу ышкыны баштан кечирген да, анын эки китебинин – «Шаарча» (1853-ж.) менен «Мугалимдин» (роман көзү өткөн соң 1857-ж. чыккан) сюжеттери ушул бактысыз сүйүү менен байланышкан. Сезимдердин ысыктыгы, адептик парз менен жүрөктүн каалоосунун ортосундагы келишкис карама-каршылык – Шарлоттанын башка романдарында да сөзсүз жаралуучу, ал эми Эмилиде окуянын бүткүл жүрүшүн аныктоочу мотивдер, дегеле жаңы болгон эмес. Бирок – кекирейген, ар кандай шылтоо боюнча мораль айтууну сүйгөн ал доордо – эже-сиңди Бронтелердин китептери одонолукка жете кайраттуу көрүнүшкөн. Аларда чыныгы кумар да, өзүн курман чалуу да, анткорлуксуз руханий азаптар да бар. Эже-сиңдилер бири бирине бардыгы терең, келишкис, сыймыктуу жандар болгондугу менен окшошкон. Жана алар өзүнүн ар-намысын да, жупуну бирок чыныгы бакыт тууралуу кыялын да коргоп, катмарлык жалган ишенимдер менен көп кагылышууга туура келген өз каармандарын да ошол эле касиеттерге ээ кылышкан.

«Жейн Эйрдин» сюжети ушундай, анда башкы каарманга – бай, бирок абдан жаман үй-бүлөгө гувернантка болуп кызматка кирген кедей кызга, – тагдырдын эң эле күтүүсүз бурулуштарын баштан кечирүүнү, иллюзиялуу болуп чыккан триумф мүнөттөрүн да, эрки бош адам көтөрө алгыс

кемсинүүлөрдү да баштан өткөрүүнү маңдайына жазат. Бирок бул, У.Теккерейдин сөзү менен, «катаал кичинекей Жанна д'Арк» анын сүйгөнүнүн башы бош эместиги айкындалган (анын психикалык оорулуу аялы бар) «жайдын ортосундагы жаңы жылдык аязды» да, натыйжасында ал кожойке болуп кирүүгө тийиш болгон үй күлгө, ал эми бул үйдүн ээси – жардамсыз сокурга айланган катастрофаны да көтөрөт.

Эже-сиңди Бронтелердин башка каармандарына окшоп, Жейн руху күчтүү болууга милдеттүү экенин аңдайт, ал эми адептик түшүнүктөрүнүн бекемдиги аны сыноо мүнөттөрүндө колдойт. Тагдыр ага Энн Бронтенин аты уйкаш романындагы Агнес Грей (1847-ж.), ал да гувернантка, аны адегенде жалдоочулар кемсинтишет жана кыйнашат, өңдүү акыр аягында сыйлануучу руханий туруктуулуктун сабагын берет. Сүйүү жеңет, ал Шарлотта менен Энн Бронтелердин каармандары үчүн эч качан бакыттын түз синоними болуп саналбайт. Шарлотта сүйгөнү кеме кыйроодо каза болгон жетим-мугалим кыздын драмасын баяндаган «Шаарчада» айтылгандай, бир гана «кумар… сүйүү бышыктырган, таза жана бекем байлангандык менен жуурулушкан, туруктуулук менен согулган, акылга жана анын мыйзамдарына баш ийген» мааниге ээ.

«Нөшөрлүү ашуу» (1847-ж.), Эмили Бронтенин жападан жалгыз романы, бул аныктамага дегеле туура келбейт: анда кумар логиканын талаптарына жана турмуштук зарылдыкка баш ийбейт. Китепте кангыс кек алууну каалоо менен байланышкан ырайымсыз сүйүү тарыхы баяндалат. Өз турмушун жакшы курууну каалап, каарман кыз эсеп боюнча никеге турууну чыныгы сезимдин добушунан артык көрөт. Бул кылыкты жеке кордоо катары кабыл алган жана өмүрүнүн акырына чейин өч алууга ант берген каармандын ооздукталгыс эрки баяндоонун акырында «жаалдуу кутурууга», дээрлик акылдан адашууга чейин жетет. Сүйүү курмандыкка чалынган бактысыз үй-бүлөлүк биримдиктин кыртышында келип чыккан кастык, ондогон жылдарга созулат жана конфликттин башкы катышуучуларынын өлүмүнөн кийин да аяктабайт. Алардын балдарынын никеге туруусу гана көңүлсүз жана улуу драмага чекит коёт.

Бул драма түнт, чөлдүү пейзаждын фонунда, муздак шамалдар аймалаган, арча каптаган адырлардын арасында өнүгөт. Эмили Бронте өзүндө жалгыздык менен кууралдын символикасын каткан, кейипкерлердин руханий абалына жооп берген даана пейзаж тартуунун уникалдуу жөндөмдүүлүгүнө ээ болгон. Каармандар тагдыр чечер туура эмес тандоодон кийин алардын жашоосуна каргыштын мөөрү басылганын туюшуп, азапка батышат. Бул азаптар тууралуу каармандардын өздөрүнө айткан жан сырлары баяндашат. Алар драматизмге каныктырылган диалогдор менен бирге тыштан байкоочунун атынан жүргүзүлгөн баяндоонун негизин түзүшөт. Ал XVIII к. аягынан баштап эки кошуна чарбакта – Чыйырчыктардын Уясында жана Нөшөрлүү Ашууда болуп өткөн окуяларды калыбына келтирет. Окуя качандыр бир кезде ливерпулдук көчөдөн сезимтал жентльмен таап алган Хитклифтин жакыр үйүнөн анемиялуу, түссүз, ага такыр бөтөн адамга турмушка чыгып, каармандын сүйгөнү туш болгон бай чарбакка дайыма көчүрүлөт.

Эмили Бронтенин китеби адаттагы викториандык романдарга окшобойт: ал мелодраматизмден (анда кызыктуу сүйүү тарыхы баяндалганына карабай) жана автордук адептик насыяттардан (сюжеттин өзү аларга түртсө да) толугу менен айрылган. Бул романдын жаңычылдыгын XX кылымда гана чындап баалашкан.

ЧАРЛЗ ДИККЕНС (1812-1870)

Диккенс он жашар кезде, анын атасын, деңиз мекемесинин кызматчысын, карыздарын төлөбөгөнү үчүн түрмөгө отургузушкан, ал эми Чарлзга мом фабрикасында иштөөгө туура келген. Өспүрүм чагында баштан өткөн кемсинүүлөр менен азаптар өмүрүнүн акырына чейин унутулбаган. Диккенстин көптөгөн романдарында окуя бирде карыздык түрмөлөрдө, бирде ууруулардын жатактарында, бирде шаар чытырманында өтөт да, алар дайыма жакшы билгендик дароо сезилгендей жазылышат. Жакырлыктан коркуу Диккенсти ал даңазалуу жана айрыкча популярдуу жазуучу болуп калганда да, өз болочогу үчүн коркпой калганда да туткактап алган.

Мына ошондуктан ал өзүнүн биринчи милдети деп, социалдык кемтиктер тууралуу жазууну, жана мүмкүн болушунча аларды жоюуга түрткү болууну эсептеген. Анын ашкерелөөчү китептеринин таасиринде кабыл алынган парламенттик акты менен төлөөгө жөндөмсүз карыздакорлорду түрмөгө айдоого тыюу салынгандан соң, Диккенс өмүрү бекер кетпегенин туйган. Бүт дүйнө бир жарым кылымдан бери кайра-кайра окуп келатышкан романдар ага мындай сезимди беришкен эмес.

Диккенс өз мезгилинин адамы болгон: прогресске бекем ишенген да, адабият баарынан мурда туура моралдык тарбиялоого көмөктөшүүгө тийиш деп ойлогон. Анын китептеринде сөзсүз оң каармандар, мүмкүн болгон изгиликтердин үлгүлөрү бар, жана муз жүрөктүү, дээрлик дайыма чыныгы каранет экени шексиз болгондой сүрөттөлгөн кейипкерлер да бар. Бирок керек болсо аларга да жазуучу адатта тобо кылууга жана өзүнүн катып калган жан дүйнөсүн сактап калууга мүмкүндүк калтырат. Диккенсти чексиз, кээде бир аз сентименталдуу ак көңүлдүк айырмалап турган. Ал окурмандарга, а балким, өзүнө да, үмүтсүз кырдаалдар жана оңолгус адамдар болбойт дегенди сиңирген.

Керек болсо өзүнүн салыштырмалуу тажрыйбасыз доорунда да ал ашкере оптимист да, ченемден ашык карапайым да болуп көрүнгөн, бирок мунун баары Диккенстин талантынын бир таңгаларлык сапаты менен – сейрек табигый юмор сезими менен жуулуп кеткен. Анын биографы, көрүнүктүү прозачы Г.К.Честертон айткандай, Диккенске «чынчыл болуу үчүн күлкүлүү болууга туура келген». Комедиялык шыгы лондондук тиричиликтин тамашалуу майда-чүйдөлөрү тартылган биринчи эле очерктеринен байкалган да, ал жашоонун кандай гана көңүлсүз жактарын чагылтса да Диккенске эч качан чыккынчылык кылбаган.

Анын юмору тоналдуулугу, ыраңы боюнча чексиз көп түрдүү: бирде камсыз, бирде заардуу, көбүнчө жашоого кубанычтуу, бирок, өксүгөндүктүн чоң үлүшүнө ээ караңгы да болгон. Анын каармандарынын арасында эң сонун

зыянсыз апендилер менен практикалык иштерде эч нерсе билишпеген көкөлөгөн идеалисттер, ийгиликтүү амалкөйлөр менен жан дүйнөсүндө чака тыйын жок сылаңкороздор, өзүнө ишенген аңкоолор, оңолгус анткорлор, караниет маньяктар кездешет – Диккенс өңдүү мүнөздөр менен типтердин мындай кеңири галереясын түзгөндөр аз. Алар жашоодон эмес, куурчак театрынан алындай, бирок баары бирге реалдуулуктун, болгондо да адаттан тыш толук жана көркөм, сүрөтүнө топтолушат. Жөн гана ал ушундай курулган, анда турмуштук чындыкка окшобогон нерсе көркөмдүк мааниде эң чынчыл болуп чыгат, дээрлик дайыма комедия өнөрүндө боло келгендей.

Өзүнүн чыныгы арналышын Диккенс кокусунан тапкан. Жаңы баштаган репортёр менен эссеистке юмористтик сүрөттөрдүн сериясына жазуу түзүүнү тапшырышкан – аларды бир ири гезит үчүн ал кездерде популярдуу сүрөтчү жасаган. Жетинчи чыгарылыштан соң сүрөтчү депрессияга батып, өз жанын кыйган. Бирок серия улана берген, болгону эми анда башкысы сүрөт эмес, текст болуп калган. «Пиквик клубунун өлгөндөн кийинки каттары» (1837-ж.) – жазуучунун азыркы күнгө чейин эң атактуу жана окумдуу чыгармасы ушундайча жарыкка келген.

«Пиквик клубунун өлгөндөн кийинки каттарында» төрт ишенчээк жана ак жүрөк адам, ар биринин өзүнчө алсыздыгы жана апендичилиги бар, Лондондун чет-жакалары боюнча илимий изилдөөлөр максатында, бирок башкысы алар ойлогондой дайыма эле бийик боло бербеген адамдар жана адептер менен таанышуу үчүн, саякатташат. Жетекчисинин атынан Пиквиктик деп аталган клубдун мүчөлөрүнүн толук турмуштук жардамсыздыгы, аларды тамашакөйлөр үчүн оңой бутага айлантат. Археологиядагы улуу ачылышты убада кылган таштагы сырдуу жазмалар зериккен айылдык жашоочунун тамашасы болуп чыгат. Клубдун мүчөлөрүнүн бирине кусалуу ырларды жаздырган бийик ышкы бетпак авантюристке бейбаш кылыкты ишке ашырууга жардамдашат. Бирок эч нерсе, аферисттердин жана бюрократтардын жамандыктарынын аркасында мистер Пиквик кабылган түрмө да, адамдар арасындагы мамилелер жакынын сүйүүгө жана ойлордун жакшылыгына негизделиши керек деген «пиквикисттик теорияны» төгүндөй албайт. Эгерде жүрөктүн жоомарттыгы, дүйнөдө ушунчалык сейрек салтанат курган эстүүлүк, жана бийик этикалык критерийлерге шексиз берилгендик жоголбосо бардык балээлер менен асылуулар жеңилүүгө учурашат. Адамга туулган очогун, тынчтыкты, үй-бүлөлүк майрамды сезүүнү берген «бактылуу шериктештик жана өз ара жакшы санаалаштык… таза жана булганбаган ыракаттануу», – Диккенстин өзгөрүлгүс идеалы. Ал керек болсо кейипкерлерге турмуш чындыгынын Пиквиктик клубдун саякатчыларына ачылгандан да көбүрөөк катаал жана жан кейиткен кырлары менен кагылышууга туура келсе да ишке ашарлык болуп сүрөттөлөт.

Диккенстин китептеринин көбү жомокко окшош, бирок бул өзгөчө түрдөгү жомок: Честертон байкагандай, «анда бир туугандардын кичүүсү эмес, агалардын улуусу жеңет». Анда эгоизм Диккенстин сүйүктүү каармандары белгиленишкен чыныгы изгиликти жеңүүгө күчү келбей, эртедир-кечтир чегинет. Алар баштан кечирген азаптар акыры сыйланышат жана кубанычтуу

жаңы жылдык коңгуроолор угулат да, бардык кыйынчылыктар жаман түш өңдүү артта калышат. Бирок чындыгында алар тууралуу эстутум жоголбойт, окуяны булутсуз марага жеткирүүгө аракеттенген автор буга канчалык умтулса да.

«Оливер Твисттин жоруктары» (1838-ж.) романы – «күрөшкө, азаптарга, оорчулуктар менен кыйынчылыктарга толгон» баяндоо, – «Пиквик клубу» өңдүү эле туруктуу популярдуулукка ээ, ошондой эле өлчөмдө Диккенс үчүн, өзгөчө анын чыгармачылыгынын эртедеги мезгили үчүн мүнөздүү. Башкы каарман – Оливер – жетим, жакырлыкты, укуксуздукту, шылдыңдоолорду татып көрүп, кырдаалдарга карабай табиятынан ага тийиштүү изгиликти сактап калат жана акыр түбү Диккенстин дүйнөсүндө кимдин жан дүйнөсү таза болсо ошолорго камдалган бакытка жетет. Керек болсо Феджиндин, сүткор менен уурдалгандардын сатып алуучусунун бийлигине туш болуп да, уурулар менен шаар чытырмандарынын бузулган кыздарынын компаниясына дуушарланып да, Оливер өз жан дүйнөсүн бул чөйрөнүн таасиринен өжөрлөнө сактайт.

Диккенс жаш чагынан «жашоодо дүйүм даамга толгон столдон өлүм төшөгүнө жана аза кийимдеринен майрамдык жасалгаларга өтүү таңгаларлык» экенине ишенген. Өлүм төшөгү – өз күндөрүн даргада аяктаган «ач көз, сараң, тойбос абышканын», бекемделе элек жандарды бузуучунун, Феджиндин үлүшү. Оливер аягында, андан жашырып келишкен мурастын аркасында, оокаттуу жаш жентльменге айланат. Сюжеттин курч перипетияларынан соң келген чечилиш (Оливердин бийик тегинин уурдалган далилдери, өзүнүн күнөөкөр жашоосуна өкүнүп тобо кылган жана ага жардам кылууга аракеттенген кыздын өлтүрүлүшү, анан аны өлтүргөндүн өлүмү), созулуп кеткендей туюлат. Анын эсесине жашоонун тескери бети ачылган каармандын күндөрү тапкычтык менен жана көркөмдүү тартылган.

Адамдык мамилелердин уяттуу сырларын билүү аркылуу өтүп, эки жүздүүлүк, катаалдык жана пастык менен кагылышууда азап чегип, Оливер аягына чейин баягы эле баёо, ишенчээк жана таза бала бойдон калат. Анын биографиясы – бул өзүн таануунун жана адептик калыптануунун тарыхы, мындайлар XVIII к. баштап эле Англияда көп жазылган. Бирок ал кандай гана баткакка туш келбесин, булганбай таза калган такыбанын өмүрү менен окшош. Феджинде, бузукулуктун турагында, Оливер болушуу, боор ооруу, сүйүү тууралуу өтүнүч айтат. Жана анын жалынуусу угулат: Феджинди күнөөлөрү үчүн ырайымсыз жаза, Оливерди – «ушул оош-кыйыштарга толгон дүйнөдө мүмкүн болуучу» бакыт күтөт.

Оливер кайрымсыз тагдырдын курмандыгы, анын үстүнөн көз жаш төгүү керек болгон «паска түшкөн жан» катары эмес, баатырдын сапаттарына ээ кылынган кейипкер катары сүрөттөлгөн. Алар Оливерге Феджиндин жатагынын бардык моралдык баалуулуктарга ишенбей калышкан жана чексиз өзүмчүлдүккө батышкан жаш жашоочуларынын тагдырынан качууга жардамдашат. Оливер – башка, анткени ал «өзүн сактоо табияттын биринчи мыйзамы деген эң сонун аксиома менен» тааныш эмес. Ички добушун тыңшап, ал бул аксиомага арамдыгы жок сүйүүнү каршы коёт.

Оливер туш болгон жаманчылыктарды баяндоодо кайгылуу да, күлкүлүү да көп. Жашоонун сабактарын ага негизинен люмпендик жана криминалдык чөйрө берет, аны Диккенс гезиттер үчүн сот залынан репортаждар жазып жүргөн жаш чагында эле абдан сонун үйрөнгөн. Бул дүйнө менен тыгыз чектешип, Оливер ошентсе да башка планетада жашагансыйт. Бирок Феджиндин ийининдеги уятсыз коомду Диккенс ушунчалык жакшы билгендик жана ушунчалык юмор менен баян кылат, андыктан Оливердин такыбалыгы кээде тыкандын текеберлиги өңдөнүп көрүнөт.

Феджинге чыгарылган өлүм жазасына өкүм «ал дүйшөмбүдө өлөрүн угуп, соттун имаратынын алдында шаттанган аламанда кубанычтын жарылуусун» жаратат. Жамандык жазаланат, Феджин акыркы сааттарында өз принциптерине акырына чейин берилген стоиктин улуулугун сактаса да. Жакшылык толук жеңишти майрамдайт, бирок бул салтанат адабияттык шарттуулуктарга сый катары жана жазуучунун өзүмдүк эң сонун үмүттөнүүлөрү үчүн көркөм ишенимдүүлүктөн четтөөгө даярдыгы катары кабыл алынат.

«Домби менен уулу» (1848-ж.) романында, Диккенстин көбүрөөк маанилүү чыгармаларынын биринде башкы каарман акыркы барактарда өзү узакка кыйноого салган, бийик жана таза жан дүйнөсү татыктуу болгон бакытты билген кызы байкабаган руханий тынчтыкка ээ болот. Окурмандын алдында – кайра төрөлгөн күнөөкөр, ал эми конфликттин чечилиши жакшылык эч качан жоопсуз калбасын дагы бир жолу бекемдөөгө чакырылган. Ошентсе да баарынан мурда негизги окуяны түзүшкөн драмалуу эпизоддор эсте калышат: кичинекей Полдун, Домбинин жападан жалгыз мурасчысынын өлүмү, өнөктөшүнүн чыккынчылыгы, андан соң фирманын кыйроосу, түнт үй-бүлөлүк уяда падышалык кылган муздактык менен жансыздыкка чыдабаган аялынын качуусу. Диккенс адамды чыныгы христиандык сезим, мейли өмүрүнүн эң аягында жетишилсе да, кандайча көкөлөтөөрү тууралуу китеп жазууну ойлогон. Ал эми жылдар жана он жылдыктар бою адамдар «эч качан жүрөк эмес, тери менен иш алпарышкан» чөйрөдөгү адептик өлүм тууралуу аңгеме болуп чыккан.

Мындай сюжеттер мезгилдин өтүшү менен Диккенсти улам көбүрөөк кызыктырган да, ага баяндалган окуяларды кээде каармандардын иш-аракеттеринин логикасына дегеле коошпогон жакшы аякталышка жеткирүү улам оор боло берген. Домбинин соода үйү, адамдардын эң эле ыйык кызыкчылыктары да коммерциялык эсепке багынтылган, же «Кичинекей Доррит» (1857-ж.) романында баяндалган министрлик, бийлиги күчтүү бюроктратиянын бул апофеозу, жашоого кубанычтуу, ачык Диккенсти гана билгендер үчүн анын чыгармачылык индивидуалдуулугуна жат көрүнүшү мүмкүн. Бирок бул андай эмес: жазуучу байкагычтыкты идеализация менен, үрөй учурган ишенимдүүлүктү татынакай, бирок жүзөгө ашпас фантазия менен айкаштыруунун уникалдуу жөндөмдүүлүгүнө ээ болгон. Дээрлик эч качан бул айкашуу анын китептеринде жасалма болуп көрүнбөйт.

Улгайган Диккенстин мыкты китептеринин бири – «Кичинекей Доррит» романы. Бул социалдык туңгуюктун түбүнө кулатылган, анан фортунанын

каприздери менен коомдук иерархиянын жогорку баскычтарына көтөрүлгөн үй-бүлөнүн тарыхы. Жакшы жагына өзгөрүү, бирок, Дорриттерге бакыт апкелбейт, алар адамдын аброю анын коомдогу абалына жараша аныкталган жалган түшүнүктөрдүн туткунунда кала беришкенде. Алардын кичүү кызы Эмми гана, «кичинекей каарман жан… түрмөнүн баласы, андан башка үйдү билбеген», тагдырынын өзгөргөнүнө карабай, мурункудай эле жан дүйнөсү таза. Мурдагыдай эле өзүнүн «күнүмдүк жашоонун жаркын эрдигин», боорукердик менен кайрымдуулуктун эрдигин кылып, Эмми Диккенс үчүн жакшылыктын үлгүсү катары кызмат өтөйт да, «неврастениктердин галереясынын» фонунда кескин айырмаланып турат.

Дорриттер соода фирмасынын кожойкеси миссис Кленнем жасаган кыянаттыктын, жасалма документтин курмандыгы болушат. Бул аёосуз фанат, анын тырышчаактыгы кандырылгыс кызганыч менен жылытылат: күйөөсүнүн көзүнө чөп салганы тууралуу билип, ал күндөшүнөн мыйзамсыз сүйүүдөн жаралган баласын тартып алат да, аны өз уулу катары тарбиялайт.

Натыйжада Артур Кленнем, узак жылдар фирманын филиалы бар Кытайда жүргөн, мекенине кайткан соң иштен чыгууну чечет, таза эмес жол менен ээ болунган акча ал үчүн «абийирдин ачуу жемелеринин булагы гана болот» деп эсептейт. Апасы деп атаганга карата, өзүнүн «узак, муңдуу, чөлдөй ээн сапарына» кылчайып карап, Артур жактырбоо менен коркуудан башка эч нерсе сезбейт. Ал болсо өзүн «Кудайлык жазанын куралы» санап, өз ырайымсыздыгын бийик парздын буйругу менен актайт.

Жетилген курактагы китептеринде мындай мотивдер – адамгерчиликсиздик, фанатизм, руханий жана адептик сокурлануу – Диккенсте үстөмдүк кылуучу болуп калышат. Улам көбүрөөк анын кейипкерлери – өздөрүнө руханий дүйнөсүн толук багынтышкан бир маниакалдуу кумардын адамдары. Эртедеги Диккенске тийиштүү психологиялык нюанстар, сатиралык гротескке орун бошотушат, ал миссис Кленнемди же, мисалы, анын соода ишин банкротчулукка жеткирген мистер Мердлди сүрөттөөдө үстөмдүк кылышат. Ушул «жаңы кылымдын шамчырагы», банкир жана негоциант, «адамдардын улуусунун» даңкына ээ болгон жана баары колунан келген кудайдын культуна окшош аздектөө менен курчалган: «Ал тепкич менен жаңы гана көтөрүлүп келатты, ал эми адамдар ал түшүп бараткнда жок дегенде көлөкөсү тийсин үчүн ылдыйкы баскычтардан орун ээлеп жатышты».

Мистер Мердл, кабагы салаңдаган түнт мырза, зайыбынын – брилианттар үчүн витрина болуп кызмат кылган өлчөөсүз чоң эмчектердин ээсинин, – жана мээси наристе чагында тоңуп калган «жана ошондон бери эрибеген» асыранды уулунун коштоосунда коомдо пайда болчу. Бирок анын «колоссалдуу капиталы» жана «ишмердүүлүгүнүн кеңири талаасы» тууралуу угушкан аламан үчүн, банкир ал миңдеген аңкоолорду тентитип ийген аферист экени билингенче «улуттун сыймыгы менен мактанычын» элестеткен. Ошондо баары «бул идол… ичинде эң эле жөнөкөй милте үлбүлдөгөн эң эле кадимки чоподон жасалганын» билишкен.

Беткаптын же мээге сиңген уламыштын артынан коомдун ал же бул түркүгүнүн чыныгы жана абдан көрүмсүз маңызы байкалган жалган кумирдин

кыйроо учуру Диккенстин баяндоосунда ал викториандык доордун социалдык реалдуулугун сүрөттөөгө тикелей кайрылгандан кийин борбордук болуп калган. Кайгылуу акыйкаттыктыкты айкындоо сценалары жазуучуда кейипкерлердин моралдык кайра төрөлүүсү баяндалган барактарга караганда кыйла мыкты чыккан. Миссис Кленнемдин таржымалы да кайра төрөлүү менен бүтөт: ал өзүнүн пас кылыктарын Жазмыштын эрки менен актоого аракеттенет, бирок баары бир ал Кичинекей Дорриттин – Эмминин алдында күнөөкөр экенин моюнга алат. Бул сентименталдуу сцена көркөмдүк жагынан капыстан байып кеткен мистер Дорриттин ал маанисиз асемдүүлүк менен айран калтырууга аракеттенген бийик коомго кайтып келүү эпизоддоруна байкаларлык уттурат.

Улгайганда анын турмуш чындыгын түшүнүүсү мурдагыдан көбүрөөк сергегирээк жана кайгылуураак болуп калат. «Чоң үмүттөрдү» (1861-ж.) аягына чыгарып, ал керек болсо акыркы баптагы салттуу үйлөнүү музыкасысыз эле бүтүрүүнү чечет. Бул чечим анын жакшылык каалоочулары менен досторун аябай коркутат: анткени Диккенс туура ойлонгон адамдын репутациясына ээ болгон, демек, ар кандай кыйынчылыктарды жеңүүгө болоруна ишениши керек эле, анткени буга анын доору ишенген. Автор жүрөгүнүн эркинен тышкары бүткөн колжазмага сергек сезим таасирин калтырган бир нече барактарды кошкон. Бирок борбордогу ийгиликтери бакыт апкелбеген тексиз провинциалдын тарыхында жылдыздарга көзүн «жылтылдаган түпсүздүктөн жардамды да, тилектештикти да кездештирбөө» үчүн гана бурган адамдын чексиз жалгыздыгы мотиви, – Диккенс үчүн анын биринчи китептеринин учкунданган күлкүсү өңдүү эле мүнөздүү нота, ачуу угулган.

Чексиз жашоону сүйгөн сүрөткер репутациясына ээ болгон Диккенс чындыгында өзүн курчаган жашоо тууралуу көптөгөн кайгылуу акыйкаттыктыктарды айткан. Бирок муну ал кездеги, XX к. англис адабиятынын корифейлеринин бири Ж.Оруэллдин байкоосунда, «өзүнүн Диккенске болгон мамилесинде пилди эске салган: аны айнек менен урушат, ал эми ал болсо бул мурунун тырмагандай ыракат бергенсиген түр көрсөткөн», публика байкагысы келген эмес.

«Дэвид Копперфильд» (1849-1850-жж.), Диккенстин моюнга алуусунда, – анын «сүймөнчүктүү баласы». Биринчи жактан жазылган бул роман бир катар автобиографиялык эпизоддорду камтыйт. Жазуучу болуп калган өз каарманы сыяктуу эле Диккенске да жаш чагынан жашоонун жагымсыз кырдаалдары менен алдан тайдырган күрөш жүргүзүүгө туура келген. Копперфильддин үлүшү болуп калган бул күрөш «аны ийүүгө жана сындырууга» тийиш эле, бирок, Дэвидди далай жолу үмүт үзүүгө жеткирип, ал акыр түбүндө болочок сүрөткер үчүн алмашылгыс тажрыйба болуп кызмат кылган.

Педант Крикл башкарган мектепте, азоолугу үчүн өгөй атасы жаза катары Дэвидди бөтөлкө жуушка жөнөткөн кампада (Диккенс бала кезинде иштеген мом фабрикасын түздөн түз эске салган эпизод), жер кезүүлөрдө, үйсүздүктө жана жакырлыкта адам жүрөгүнүн чыныгы билерманы туулат. Аңгемечи менен бирге анын өткөнүнүн барактарын барактап, окурман өз алдынан дайыма

«өзүнүн кыялый дүйнөсүн ушундай адаттан тыш сыноолордон жана турмуштук жамандыктардан түзгөн айыпсыз баланын сөлөкөтүн» көрөт.

Дэвиддин тарыхы, Честертондун пикиринде, алар үчүн адам турмушунда баары шарттар, чөйрө, тышкы жагдайлар менен алдын ала аныкталган «реалисттерге улуу романтиктин жообу» болуп саналган. Бул тарыхта, деп жазат Честертон, «кубарган жарым тондор» жок: окурмандын алдында Дэвиддин болочок «кызы-аялы», периштедей Дора Стенлоу өңдүү бир гана кынтыксыз жакшы каармандар, жана ырайымсыздыкты, оорукчан намыстуулукту жана башкалардын алсыздыгын колдонууну мыкты билүүнү жашырган «кичинекей адамдын» кулдукундай беткабын кийген конторчу Урии Хип өңдүү ушундай эле аралашмасыз карасанатайлар турушат. Жакшылык жамандык менен тикеден тике күрөшкө чыгат, ал эми мелодрама катары түшүнүлгөн жашоо «таңгаларлык ачылыштарга толо» болот.

Автордун ойлоосу боюнча, Дэвиддин биографиясы жалгыздыктын, турмуштук айласыздыктын, жоопсуз романтикалык толкундардын түбөлүк кайталануучу драмаларынын бири катары окулууга тийиш болгон. Бул биография романда жыл артынан жыл боюнча эмес, маанилүү жана эстутумда кокустан сакталып калган эпизоддордун чынжырчасы катары аңгемеленген. Копперфильд өзүнүн улан чагын кайра түзүүгө аракеттенет жана адамдар, өз өтмүшүнө кылчайышып, аны ар бир жолу жаңыча эстешет, так ушул элестетүүнү жападан жалгыз туура деп эсептешип, чынында болсо ал адамдын өзүнө бүгүнкү көз карашын гана чагылтат деген ынанымга келет. Психологиялык себептерден улам баштан кечиргендер тууралуу чынчыл жана ишенимдүү эстутум мүмкүн эмес деген идея, – Диккенстин өз кылымынан кыйла озгон чыгармачылык ачылышы.

Копперфильддин өмүрү – акыл-эстүү, гумандуу башталмалардын түпкү салтанатына ишеним менен жаш кезектеги кыялдар биринин артынан бири кыйрай баштаганда өсүп отурган муңаюунун ортосундагы жеңилбеген конфликтиси. Каарманга турмуш чындыгын актоо жана мактоо улам оор боло берет, аны анда укуксуздук, ырайымсыздык, тирандык, алсыздарды шылдыңдоо, жазаланбас цинизм ж.б.у.с. канчалык көнүмүш экенине улам көбүрөөк ынандырган. Дэвид «өзүнүн бардык үмүттөрүнүн кыйраганын жана өзүнүн толук кароосуз калгандыгын сезген» күндөр тууралуу эскерүүлөр ага кырсыктуу күндөр бактылуу аяктагандан кийин да өжөрлүк менен кайтып келе берет. Драматург Б.Шоу адилеттүү байкаган, «бой жеткен Копперфильд бозорот» деп, ал сыноолор кезегинде гана кызыктуу. Диккенстин колунан булутсуз гармониянын сүрөтүн тартуу келбеген. Анын таланты китепте же комедиялуу, же терең драмалуу кырдаалдар дайыма жаралышын талап кылган.

Деген менен, жашоо каарманга кырсыктарды гана эмес, тагдырдын чабуулдарына каршы туруу баа жеткис шыгына, алардан юмор жана жоюлгус жашоону сүйүү менен коргонуу шыгына ээ адамдар менен кездешүүнү да жиберген. Мистер Микобер ушундай, анын муңаюуну билбеген үй-бүлөсүнөн Дэвид оор руханий кризистин тушунда башмаана тапкан. «Өзүнүкүнөн башка бардык иштерде теңдешсиз активдүүлүккө ээ болгон» жана мактанчаактыкка ышкылуулукту кылт этпеген абийирдүүлүк менен айкаштырган бул

жентльмендин портрети, – жазуучунун эң жаркын ийгиликтеринин эсебинде. Диккенсти сүрөткер эмес, болгону карикатурист деп эсептегендерге каршы болуп, Честертон Микоберге байланыштуу минтип жазган, адабияттык кейипкер «жашоого милдеттүү эмес, анын иши белгилердин жаңы айкалышы, дүйнөтүзүмгө жаңы белек болуу». Мындай кейипкерлерди түзүү билгичтиги жана алардын эсепсиз көп түрдүүлүгү Диккенсти романдын теңдешсиз чеберлеринин бири кылган.

УИЛЬЯМ ТЕККЕРЕЙ (1811-1863)

Диккенске Пиквик клубунун мүчөлөрүнүн саякаты тууралуу сүрөттөр сериясын улантуу үчүн сүрөтчү керек болуп калганда, ага Уильям Мейкпис Теккерей келген да, өз эскиздерин көрсөткөн. Ал кезде ал жаңы баштаган график болгон жана адабияттык ишмердүүлүк тууралуу али ойлонбогон. Кийин Теккерейдин бардык китептери анын өзүнүн шөкөттөөлөрү менен чыккан, кээде алар тексттен кем эмес таасирдүү. Бирок «Пиквик клубу» үчүн Диккенс башка сүрөтчүнү артык көргөн. Аныкы туура болчу: Теккерейдин өтө ачык индивидуалдуулугу баяндоонун бүтүндүгүн бузуп, анын мүнөзүндө көп нерсени өзгөртүүгө мажбурламак.

Теккерей өзү да алардын кызматташтыгынан эч нерсе чыкпастыгына макул болгон. «Диккенс мени жактырбайт, - деп белгилеген бир жолу жазуучу. – Ал менин китептерим – анын китептерине каршы протест экенин билет». Эки даңазалуу замандаштын мамилелери дайыма татаал болгон. Бир ирет иш эрөөлгө чакырууга чейин жеткен, аны араң токтотуп калышкан. Бирок алар бири бирин татыктуу баалашкан. Теккерей Диккенс жөнүндө дайыма даанышман катары пикир айткан, ал эми Диккенс атаандашынын эрте өлүмүнөн соң сезим козгогон көңүл айтуу жазган.

Жазуучулардын талашы таза чыгармачылык, бирок принципиалдуу талаш болгон. Диккенс жакшылыктын кайра кайткыс салтанатына ишенүүнү каалаган да, ал сүрөт өтө кыйноочу болбосун үчүн боёкторду жумшарткан. Теккерей болсо эң эле башынан өзү тууралуу «реалдуу турмуштун сүрөтчүсү» катары жарыялаган. Диккенс идеалдуулукка тартылган, Теккерей өзгөрүлгүс скептик болгон. Ал Оливер Твист өңдүү уурулардын арасында жашап булганбай калууга мүмкүн экенине ишенбеген, жана, Диккенстин романын ачык эле пародиялап, «Кэтрин» (1840-ж.) повестин жазган, анда каарман кыз, Оливер баскан жолду басып өтүп, киши өлтүргүч болуп калат. Ал андан кийин да Диккенсти дайыма шылдыңдап турган, бактысыз таржымалдардын бактылуу чечилиштерин да, периште өңдүү каарман аялдарды да, укмуштуу карасанатайларды да таанымыбай.

Теккерей кейипкерди денесиз фикция эмес, жандуу адам болгудай кылып тартууга умтулган, ал «изгилик жок, жагдайлар гана бар» экенине ишенген, алар инсандан кээде эмнедир улуулукту, кээде – аянычтууну жана күлкүлүүнү ачып көрсөтүшөөрүнө ишенген. Абдан консерваторлук көз караштагы адам болуп, Теккерей өзү абдан көп жазууга туура келген ошол мансапкорлордун, муздак эгоисттердин жана эсепкөй ишкерлердин моралын айыптаган. Бирок

анын баалары каармандардын кылыктарынан мурда болбойт, окуялардын кыймылдаткычына айланбайт – ал түшүндүрмөлөйт, бирок эч качан таңуулабайт.

Нукура реалист катары Теккерей ар бир кейипкердин өзүмдүк жүрүм-турум логикасы бардыгын, аны автордун түз кийлигишүүсү менен өзгөртүүгө болбостугун билген. Журналда «Ньюкомдор» (1853-1855-жж.) романы басылганда окурмандар авторду оор сыноолор башына түшкөн жагымдуу каармандарды баш коштурууну суранган каттарга көөмп ташташкан, ал болсо: «Бул менин бийлигимде эмес» деп жооп берген. Жана өтмүшкө кайрылган романдарында да Теккерей ушундай эле кынтыксыз объективдүү бойдон калууга аракеттенген. Ал баяндалган доордун түшүнүктөрү менен адеп-ахлактарын гана эмес, анын тилин да кайра түзгөн.

Кийин аны «эскерүүлөрдүн романчысы» деп атап калышат, анткени ал тарткан алыскы доорлордун образдары ушунчалык табигый жана ачык, анын автору – анын түздөн-түз күбөсү өңдүү. Теккерей так эле ушундай эффектке умтулган. «Генри Эсмонддун тарыхын» (1852-ж.) басып чыгарып, ал романдын окуясы болуп өткөн XVIII к. башында колдонушкан типографиялык шрифтти, ошондой эле эбак колдонуудан чыккан кагазды издеп тапкан. Окурманда бул чындап эле каныша Аннага кызмат кылган полковниктин тирүү кезинде жарыяланган жана эмнегедир кампада бир жарым кылым жатып калган жан сыры деген сезим пайда болгон.

Теккерейдин эң белгилүү романы «Турмуштук убаракерчиликтин базары» (же «Текеберлик жайма базары») (1847-1848-жж.). Ал Жон Беньяндын, XVI к. жашаган автордун, «Табынуучунун сапары» китебин кароого сунуш берет: анда, башканын арасында, турмуштук убаракерчиликтин базары аркылуу Кудай Шаарына жол кетери айтылат.

Китептин кошумча аталышы бар: «Каармансыз роман». Өз милдетин автор сүрөттөлгөн доордун улуу окуялары менен ири фигураларын тартуудан эмес, анын социалдык психологиясын, ишенимдерин, умтулууларын, турмуштук баалуулуктарын, жүрүм-турум ченемдерин реконструкциялоодон көргөн. Теккерейди өзгөчөлүктүүнүн аймагы кызыктырбайт. Анын кредосу – «баарын кандай болсо ошондой көрүү» жана турмуш чындыгын жазуучунун колунан канчалык келсе ошончолук ишенимдүү жана чынчыл берүү. Мындай милдет баарынан мурда турмуштук күнүмдүккө көңүл бурууну талап кылган. Теккерей адам табияты башка эч жерде мынчалык толук ачылбасына ишенген.

Ошондуктан баяндоонун борборунда анда жетишерлик карапайым каармандар, бирок анткен менен алар өзүнүн социалдык чөйрөсү үчүн абдан типтүү деп айтууга боло тургандар. Теккерей пансиондогу эки курбунун жашоо жолдорун сүрөттөйт, алардын бири, Эмилия Седли гүлдөгөн буржуазиялык үй-бүлөдөн, башкасында, Ребекка Шарпта, каражат да, байланыштар да жок, демек ал өз күчүнө гана ишенүүгө тийиш. Окуянын убагы – наполеондук согуштардын доору, бирок тарыхый окуялар авторду кейипкерлердин жеке турмушуна жана аң-сезимине тийиштүү болгончолук гана кызыктырат. Европанын тагдыры чечилген Ватерлоо салгылашуусу тууралуу сөз арасында гана эскерилгенсийт: бул салгылашууда Эмилиянын күйөөсү курман болот, ал

эми ал, күйөөсү жүрөгүнө ок тийип жатканын билбей, Брюсселде, салгылаш талаасынан бир канча ондогон чакырым алыстыкта ал үчүн кызуу сыйынат. Эмилия менен андан ары болгондун баары болуп өткөн тарыхый драма менен аныкталган. Бул драма жазуучуга баарынан мурда ал болбогон болсо, анын каармандарынын жашоосу башкача болмоктугунан улам керек. Теккерей ушинтип, жаңычыл көркөмдүк принципти колдонуп, адабияттын түбөлүктүү проблемаларынын бирин – инсанды тарыхтын контекстинде сүрөттөөнү чечет.

Эмилияга карата тарых аёосуз, анын жаманчылыктары жигиттин ата-энеси социалдык тепкичте алардан кыйла төмөн турушкан үй-бүлө менен туугандашууга мүмкүн эмес деп чечишкенден башталат. Эмилия жалгыздыктын, куугунтуктун, жакырлыктын даамын татат, бирок бардык мээнеттерден соң аны ачык сарказм менен баяндалган ийгиликтүү экинчи нике күтөт. Бул – көтөрүңкү иллюзияларга орун болбогон дүйнө менен кагылышканда өзүн жоготкон изги, бирок алысты көрө албаган адамдын тамтыгы кеткен тарыхы.

Ребекка, тескерисинче, королдун аудиенциясы менен аяктаган эң сонун коомдук мансап жасайт. Бирок ага да, Эмилияга да бейиш падышалыгынын дарбазаларын көрүү буюрбаган, «убаракерчилик» алардын руханий күчтөрүн аягына чейин жутуп алат. Лондондук аксөөк коомун багынткан интриганканын аморализми Теккерейде кеңпейилдик көңдөй добуш гана болгон, каражат тандоодо эч нерседен кайра тартпаган амбициялуулук бардык эшиктерди ачып берген ошол чөйрө үчүн табигый турмуштук жүрүм-турум катары көрсөтүлгөн. Теккерей адамды коомдо кабыл алынган мамилелер ченемдери кандай майыптантары тууралуу объективдүү, калыс аңгемени артык көрүп, түшүндүрмөлөр менен ашкерелөөлөрдөн карманат.

Өзү дайыма мамилелешүүгө туура келген санда жоктордун, өзүм билемдердин жана бузукулардын фонунда өзүнүн ээнбаш жана көбүнчө ыймансыз ойлорун жүзөгө ашырган Ребекка өзүнчө эле бир ири жана жаркын фигура болуп көрүнөт. Ал эң башынан тартып эле кандайдыр бир айылдык сквайрдын аялынын коогасыз, бирок муңайым үлүшү тууралуу ойду четке кагат: «Андан көрө жайма базарда чатырдын алдында бийлеген жакшы». Катмарлык иерархиянын принциптеринде курулган мамилелер системасын өзгөртүүгө анын күчү жетпейт, бирок Ребекка өзүн бул системанын жардамсыз туткуну деп эсептебейт.

Теккерей үчүн инсан абдан ар түрдүү башталмалардын жуурулушуусу – ичтен конфликттүү биримдик болуп көрүнөт. Эмилиянын түссүздүгү ал шаблондон ар кандай чегинүүнү жашоонун кылт этпес негиздерине кол салуу катары баалаган өз чөйрөсүнө толук тийиштүүлүгүн күбөлөндүрөт. Романда негизги көңүл кейипкерлердин индивидуалдуу сапаттарына эмес, социалдык чөйрөгө бурулган. Автор өзүнүн ал же бул «кызуу же адаттан тыш окуяларды» эмес, күнүмдүктү жана «кадимки турмуштагыдай эле ойноп-күлүшкөн, тамактанышкан, сүйлөшүшкөн» адамдарды баяндоо тууралуу максатын ачык жарыялайт. Ал кезде, XIX к. ортосунда, бул таптакыр жаңы көркөмдүк көрсөтмө болгон, ал реализмдин – англис романында өзүн өзгөчө ачык көрсөткөн багыттын чыгармачыл программасы менен аныкталган.

Китептеги окуя динамикалуу болсун үчүн кам көрүүнүн кереги жок: жашоо өзү эч бир жазуучу ойлоп таба албаган ушундай драмалуу түйүндөрдү түйөт. Каармандардын көкөлөөлөрү менен кулоолору болуп өткөн арена, – лондондук дүйнө: соода үйлөрүнөн аксөөктүк салондорго жана королдук резиденцияга чейин – «Текеберлик жайма базарында» «убаралуу, жаман пейилдүү, акылдан адашкан, жалганга жана анткорлукка толгон орун» катары баяндалган. Биографиясы өзүндө куугунтукталганы үчүн коомдон кек алууну көздөгөн плебейдин тарыхын камтыган Ребекка, баш айланткан ийгиликтерден кийин фиаского учурайт, бирок өзүнүн «Жашоо барда, үмүт да бар!» деген эрежеге берилгендиги менен дээрлик жашырылгыс автордук жактырууну чакырат.

ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ (1832-1898)

1862-ж. 4-июлда Чарлз Лютвидж Доджсон, оксфорддук коллеждердин биринин математика мугалими, бул коллеждин ректорунун үч кызы менен бирге кайыкка түшүп сейилдейт, анан аларга өзүнүн фотсүрөттөр коллекциясын көрсөтөт (ал ошол доордун жаңы ойлоп табуусу болгон фотографияга абдан кызыккан). Кыздардын бирин Алиса Лидделл деп аташкан, ал он жашта эле. Дем алып отурушканда ал Доджсондон жомок айтып берүүнү өтүнөт. Үйүнө кайтып келип, ал блокнотуна сюжеттин контурларын түшүрөт. Жомок «Алисанын жер алдындагы окуялары» деп аталган. Үч жылдан кийин ал «Алисанын Кереметтер өлкөсүндөгү окуялары» деген аталыш менен жарыкка чыгат.

Доджсон кызыктай адам болгон. Студенттер ал тууралуу өзүнө абдан түшүнүктүү формулалалрды түшүндүрүп берүү зарылдыгына ыктаган педант катары; кесиптештери – анын обочолонуусун бузууга чыдай албаган да, бир жолу жана түбөлүккө орнотулган жашоо тартибинен эч качан четке чыкпаган бекинүүчү-бойдок катары эскеришкен. Льюис Кэрролл деген каймана ысым менен чыккан китеп баары үчүн сюрприз болгон – мурда ал жалаң гана алгебра боюнча эмгектерди жазып келген. Көп өтпөй ага удаа «Алиса Күзгү артында» («Күзгү аркылуу өтүү жана Алиса ал жактан көргөндөр», 1871-ж.) жарыяланган.

Белгилүү жазуучу Виржиния Вульф Кэрролл тууралуу анын көзү өткөндөн көп мезгилден кийин «анын туптунук тазалыгынын артында адаттан тыш бекем кристалл катылуу» жана «анда балалык катылган… Ал анда бүтүн бойдон, толугу менен калган… ал башка эч кимдин колунан келбегенди кыла алды, – балалыктын дүйнөсүнө кайрыла алды, аны ушундай кайра түзүп, биз да бала болуп калабыз» деп жазган. Анын адамдык маңызын башка эч ким мынчалык так аныктабагандыр.

Кэрроллдун ашкере кекирейгенинин артында өзгөчө бай фантазия жана кынтыксыз поэтикалык шык жаткан. Оптикалык перспективанын мыйзамдарын ийне-жибине чейин үйрөнгөн математиктин тажрыйбасы жана фотографтын көндүмдөрү анын кыялдануусуна уникалдуу өзгөчөлүктөрдү берген. Мейкиндик менен мезгил Кереметтер өлкөсүндө кандайдыр аңтара

салынгандай, ал эми Күзгү артындагы дүйнө реалдуу дүйнө менен салыштырмалуу «так эле ушундай, болгону анда баары тескерисинче». Ошондуктан туура ойлонгондор үчүн Кереметтер өлкөсүнүн эшиги жабык, ал жакка кайраттуу фантазияга ээ болгондорду гана киргизишет. «Албетте, Сенин акылың жайында эмес, - дейт бул өлкөнүн жашоочуларынын бири Алиса менен биринчи кездешкенде. - Болбосо сен бул жерге кантип келмек элең?»

Мындай бутунан башына аңтара салуу жомоктор үчүн мүнөздүү. Бирок Кэрроллдун жомоктору окурмандарды ойдон чыгаруусунун байлыгы менен гана эмес, аларда камтылган философиялык маани менен да арбап алган. Анда бардык окуялар экилтиктүү перспективада өтүшкөнсүйт: Алисанын өзү өз акылында эле кала берет да, адаттагы дүйнөдө кабыл алынган түшүнүктөр менен ой жүгүртөт, бирок аны түштүн, фантазиянын, Күзгү артынын кереметтүү реалдуулугу курчайт. Ага туш болуп, Алиса өзү жолугууга туура келгендердин түшүнүктөрүн кабыл албайт да, алар үчүн эбактан эле ченемдүү жана көнүмүш болгондорго чын дилинен таңгалуу жөндөмдүүлүгүн сактайт. Так эле ушундай алар да өздөрүнүн коногу үчүн абдан эле табигый пикирлер менен көз караштарга таңгалышат.

Аңгемени ушундай куруунун аркасында Кэрролл ал үчүн маанилүү ойду бере алган: бизге шексиз чындык болуп көрүнгөндөрдүн көбү чындыгында фантазиялар менен жоромолдор, ошол эле кезде кереметтүүнү текшере келгенде көбүнчө логикалуу жана түшүндүрмөлүү болуп чыга келет. Мына ошондуктан анын жомокторунда кээде бир эле эпизоддор эки-үч жолу кайталанышат. Бирок бул механикалык кайталоолор эмес, вариациялар, болгондо да адатта бири экинчисин логикалык талашкан.

Сынчылар Кэрроллдун китептеринин мындай курулушун күзгүдөгүдөй инверсия деп аташкан. Окуя, эгерде ал кереметтүү өлкөдө болуп жатса, логикалык жактан мүмкүн болбогон мааниге ээ болот, бирок Алиса дайыма болуп жаткандар тууралуу ал үчүн адаттагы жашоо уланып жаткандай талдоого аракеттенет. Өз чабарманынын фокустарынан эси ооп жыгыла жаздагыча корккон королго ал нашатырь жыттоону сунуш кылат да, таңгалуу менен мындай учурлардагы эң мыкты каражат – дымдама, ал эми эгер ал жок калса тикендерди чайноо керек деген жооп угат. Желпүүр менен желпинип, Алиса бирде ылдам кичирейет, жок болуп кете жаздай, бирде көз ирмемде шыпты тирей чоңоёт, – бирок баары бир бул кереметтерди эмнедир акыл жеткис деп кабыл албайт да, аларга табигый түшүндүрүү табууга аракеттенет. Ал эми акыр жагында керек болсо Кереметтер өлкөсүнүн жашоочуларын эске алып «Силер кимге коркунучтуусуңар?» деп айтат – башында Грифон же Ташбака Квази аны аны аябай коркутушса да.

Кереметтүү өлкөгө Алиса түшүндө туш болгон көрүнөт: жомок ысык күндө жээкте гүл терсемби деп ойлонуп жатып, кыз эжесинин тизесине башын катып байкоосуз уктап кеткенинен башталат. Бирок уйкунун мезгили менен жомоктун окуясынын мезгили, албетте, дал келишпейт. «Жанынан Кызыл көздүү ак коён чуркап өтөөр» замат (же, экинчи жомоктогудай, Алиса камин тактасында болуп калып, күзгү аркылуу өтөр замат), сааттар бирде саатты, бирде күндү көрсөткөн жана «эки күн артта калышкан» магиялык мезгил

башталат, ал эми Каныша ага «жүз бир жыл, беш ай жана бир күн» болгонун кабарлайт. Ак Рыцарь менен кош айтышып, Алиса анын чачтарында батып бараткан күн кантип илинип калганын көрөт, жана ошондуктан жыйынтык чыгарууга болот: каарман Күзгү артында күн чыккандан батканга чейин саякаттаган, бирок бул мөөнөттө ал ушунчаны көргөн, күн аягы жоктой көрүнгөн. Мезгил Кэрроллдо ар кандай акыйкаттыктыктай эле кызыктуу.

Кэрроллдун баяндоосу оюн катары курулат. Кереметтүү өлкөгө туш болуп, Алиса анын кереметтүү жашоочулары менен оюндук мамилелерди курат: Өпөң-Чычаң (Шалтай-Болтай), Март коёну, Чабарман менен. Бул саякат классикалык жомокко мүнөздүү болгондой ага кайсы бир бийик акыйкаттыктыктарды ачпайт. Ал жөн гана оюнду унуткан адамдардын дүйнө тууралуу түшүнүктөрү канчалык кемдигин жана кандай шарттуулуктарга ээ экенин сезүүнү берет.

Оюн нонсенстин (англисче nonsense – «маанисиздик», «сандырактык») мыйзамдары менен жүргүзүлөт. Бул сөз менен Англияда реалдуу турмуштук пропорциялар жана байланыштар аңтара салынган ырларды, балладаларды, кызыктуу тарыхтарды аташат. Көбүнчө бул ыкма юмордон башка максаттарды көздөбөйт. Кэрролл аны баары жөнөкөй жана айкын сезилген жерде түшүнүксүздөр канчалык көп экени айкындалсын үчүн да колдонот. Жана мында ал бардык жерде жана баарынан туура ойлоону байкоо сөзсүз керек болгон адамдарды алдыртан шылдың кылат (чуркаган сөзсүз башка орунга туш болот деп ынанган Алиса жасаганга аракеттенгендей, Кереметтер өлкөсүндө канчалык шашпа, ошол эле дарактын түбүндө каласың), тамтыгы кеткен пикирлер менен эрежелерди мыскылга алат.

Бирок Кэрролл өзүн эч качан сатирик сезбеген. Аны Чеширдик Мышык кокустан жок болуп кетип, андан бир гана табышмактуу жылмаюу кала турган кырдаалдын өзүнүн парадоксалдуулугу кызыктырган. Эстен тануунун мыкты дарысы дымдама болбогондо тикендер болуп калган. Бир орунда калуу үчүн тызылдай чуркоо керек болгон.

Кийинчерээк анын китептеринин түшүндүрмөчүлөрү алардан салыштырмалуулук теориясын да, кибернетиканы да, структуралык лингвистиканы да алдын ала айткан толгон ачылыштарды табышкан. Бирок Кэрролл үчүн ошол жайкы күндө айтылган тарых, Вирджиния Вульф жазгандай, «дүйнөнү буту асмандаган түрдө көрүүгө» мүмкүндүк берген адабият гана болгон. Кээде мындай ракурс – эң утуштуу.

Кэрролл анын жомокторунан эч кандай насыяттарды издөөнүн кереги жок деп көп жолу кайталаган: ал жөн гана өзүнүн кичинекей угуучусун алаксытууну каалаган (айтмакчы, ал Алисаны турмушка чыккан соң дагы бир жолу кездештирген да, анда жаш мисс Лидделлден такыр эч нерсе калбаганын көрүп жагымсыз сезимге кабылган). Насыяттар анда чынында да жок, бирок эч кандай жазууга туура келбеген сабак бар. Бул сабакты дүйнөнү жаңыдан, тривиалдуу штамптарсыз, ирония менен парадокстун жарыгында, кереметтүүнү абдан каалаган булганбаган балалык аң-сезим аркылуу ачкансыган кыялдануу эркиндиги берет.

ТОМАС ГАРДИ (1840-1928)

Алыскы мезгилдерде Гарди фамилиясы аксөөктүк кошумча менен – Ле Гарди деп жазылган. Анын бабалары атактуу рыцардык уруктан чыгышкан. Мунун баары өткөндө калган да, жазуучунун атасы куруучу-жалдануучунун жупуну кызматын ээлеген. Бирок үй-бүлөдө ар кандай кырдаалдарда шексиз изгиликке милдеттендирген бийик тектүүлүк аң-сезими жоголбогон. Руханий тандалмалык сезимин Томас Гарди өзүнүн сүйүктүү кейипкерлерине да берген, ал эми Тэсстиӊ, алардын эң даңазалуусун, аксөөктүктүн белгилерине ээ кылган: мейли ал болгону дыйкан кыз болсун, бирок анын уругу кимдир бирөөдөн эмес, д'Эрбервиллдерден башталат. «д'Эрбервиллдердин уругунан чыккан Тэсс» (1891-ж.) – Гардинин эң мыкты романы ушундайча аталган.

Китеп автор «Мүнөздөрдүн жана чөйрөнүн романдары» деп атаган жети томдук түрмөккө кирет. Окуя «акылдан адашкан» аламаны бар ызы-чуулуу шаарлардан алыста – Уэссексте, качандыр бир кезде англис королдугу төрөлгөн крайларда болот. Жазуучу Уэссекс менен өмүр бою байланышта болгон. Анын учурунда ал жерде патриархалдык айылдык турмуштан көп нерсе али сакталып калган, заманбап цивилизациянын деми сезилсе да. Гарди аны жансыз, ал эми ал жараткан жашоо формаларын – үрөй учурарлык деп тапкан. Ар-намыс, абийир, жашоонун бийик баалуулуктары жөнүндөгү эски түшүнүктөр менен кургак практицизмдин бекемделип келаткан ченемдеринин ортосундагы конфликт анын чыгармаларында адаттагы иш.

«д'Эрбервиллдердин уругунан чыккан Тэсс» романы «Чынчыл сүрөттөлгөн таза аял» деген кошумча аталышка ээ. Тэсс үгүтчүнүн уулун сүйүп калат, бирок ал үйлөнүү тойдон кийин кыздын мурдагы күнөөгө батуусу тууралуу билип, аялын таштап Бразилияга кетет. Тэсстин тандаганы өз чөйрөсүнүн адамдарында терең тамырлаган шарттуулуктар менен жалган түшүнүктөрдүн кулу болуп чыгат. Акырында анын өзү баёо кыздын, окурмандын көз алдында «татаал аялга… каардуу сыноолор… сындыра албаган» айлангандын, талкаланган тагдыры үчүн жоопкерчилик тартат. Жашоо Тэсске аёосуз, ал үмүт үзүү толкунунда азгыруучуну – аны өзүнүн мүнөттүк кумары үчүн курман кылган жеңил ойлуу сквайрды өлтүрөт, – жана өлүм жазасына өкүм кылынат.

Гардинин китептеринде өтүп бараткан эскиликке сүймөнчүлүк менен кароо дегеле жок. Чөйрө салттардын таянычы катары көрсөтүлгөн, аларсыз жашоо жардыланат жана түссүздөнөт, ошол эле учурда бул илешкек жана кыйшык күч, ага каршы ал же бул формада каармандар көтөрүлүшөт. Алар өздөрүн өстүргөн дүйнө менен кыйналып кол үзүшөт, бирок сөздүн толук маанисинде инсан болууну каалашып, алар бул дүйнөнүн туткуну болуп кала алышпайт. Жана көптөр үчүн карама-каршылык чечилгис.

Гардинин эң эле белгилүү романдарынын биринин – «Мекенине кайтып келүүнүн» (1878-ж.) сюжети мына ушундай. Уэссексте, «ушул талаада калган белгисиз крайда» өскөн каарман кыз өзү жек көргөн Эгдон аймагынан суурулуп чыгууну самайт да, өз өмүрүндө улуу сүйүү пайда болорун күтөт. «Жашоо» сөзүндө камтылгандын баарына, – музыкага, поэзияга, кумарга… дүйнөнүн

улуу артерияларында согуп жана агып жаткандын баарына, чектешүүнү каалаганда мен чын эле өтө көптү талап кылып жатамбы?» - деп ой жүгүртөт каарман кыз өзүнө бул умтулуулардын ишке ашпастыгы айкын болгон соң. Ал эми каарман жигит, тескерисинче, өзү чоң зергердик дүкөндүн башында турган жана бийик коомдун өкүлдөрү менен мамилелешкен Парижде жашап, «бул жалганчылыкты жек көрүп калат». Анан ал мугалим болуу жана өзүн жардыларга кызмат кылууга арноо үчүн Уэссекске кайтып келет. Гарди үчүн бул каарман кыздын артын карабай качууга умтулганындай эле жандуу турмуштун үстүнөн болгон зордук. Окуялардын жүрүшү кайгылуу чечилишти жакындатат, бирок автор өзүнүн ырларынын биринде афористтик түрдө берилген: «Мейли жалгыз чындык болсун, ал үмүтсүздүккө алпарса да» деген принципке берилген.

Гарди пессимист болгон. Анын романдарында каарман буга баарынан аз даяр кезде тузак койгон тагдырдан коргонуу адамга берилбеген. Анын кейипкерлерин, өзгөчө дүйнөдөн сулуулукту көрүүнү унутпаган жана чыгармачыл, жандантылган жашоо тууралуу эңсегендерди кандайдыр бир каардуу жазмыш куугунтукка алат. Акыр түбү алардын эңсөөлөрү же чарчагандык, ар кандай күч-аракеттердин күнүмдүк турмуштун агымын бузууга жолсуздугу, жемишсиздиги сезими, же келечек алдында коркуу менен алмашылат. Бул нота «Байкалбас Джуд» (1896-ж.) романында, Гардинин акыркы чыгармасында өзгөчө күчтүү угулган. Анда өзү кичинекей болсо да Чоң ата-мезгил деп аталган аябай кызыктай наристе тартылган. Жана бекеринен эмес: ал эртеңки күн өзүнө апкеле турган балээлер тууралуу дайыма ойлонот. Акыр аягында коркунучтуу эртеңдин алдында үрөйү учууну жеңе албай, өз жанын кыят.

Адатта жазуучулар өздөрүнүн адабияттагы жолун ырлардан башташат, анан гана прозага өтүшөт. Гардиде баары тескерисинче болгон: ал алтымышка чыкканда ырлар жаза баштаган да, романга кайра кайрылбаган. Өз доорунун табиттерине кайчы ал «Династтар» (1908-ж.) монументалдуу поэмасын чыгарган, андан соң биздин күндөрдө гана чыныгы баасын алган драматизм менен дүрмөттөлгөн лирикалык ырлардын түрмөгүн жазган.

РОБЕРТ ЛЬЮИС СТИВЕНСОН (1850-1894)

Өз туугандарын нааразы кылып, ал үй-бүлөлүк салтты улантпаган жана ата-бабасы өңдүү маяктардын куруучусу болуп калбаган. Бирок кийин бул тууралуу эч ким өкүнбөсө керек. Ал баарысы сүйгөн «Кенч аралы» (1883-ж.) романынын автору, атайын балдар үчүн жазган биринчи акын болуп калган. Ал жаркын, бирок кыска өмүр сүргөн, анын өмүрү өзү окуялуу романга окшош.

Роберт Льюис Стивенсон Эдинбургда, Шотландиянын борборунда туулган. Балачагынан аны оорулар кыйнаган, ал мектепке дээрлик барбаган жана курбулары менен ойнобогон. Бирок төшөктө оюнчуктардын курчоосунда жатып, ал эч качан зерикпеген, анткени фантазиялоону билген. Сүйүктүү бала баккычы ага жомокторду угуза окуган жана айткан. Ал адабияттын тарыхындагы балдарга даректелген биринчи ыр китебин так ошол аялга

арнаган. Бул китеп төмөнкү сөздөр менен башталат: «Бүт жердин байлыктарына ээ болуп, биз королдордой бактылуу болууга тийишпиз». Ал жаңыча жазылган. Автор окурмандарды өзүн жакшы алып жүрүүгө жана апасын угууга үйрөтпөгөн, ал баланын дүйнөсүн эң сонун жана табышмактуу сүрөттөгөн.

Бирок Стивенсон прозадан баштаган. Он беш жашында ал шотландиялыктардын англистерге каршы көтөрүлүшү тууралуу «Пентланддык көтөрүлүш. Тарыхттын барактары, 1666» деген очеркин жазган жана басып чыгарган. Сөздү сүйүү анын башын айланткан, ал өмүрүн адабиятка арноого даяр болгон, бирок атасына көнүүгө жана Эдинбург университетинин укук бөлүмүнө тапшырууга туура келген. Университетти аяктап, Стивенсон сүйүктүү ишине жаңы ышкы менен киришкен, күчүн поэзияда да, прозада да сынаган, англис классиктеринин чыгармаларын кунт коё үйрөнгөн.

Ооруу аны жылуу крайларга кубалайт. Ал досу менен Франциянын түштүгү боюнча саякаттайт, анда очерктер серияларын: «Өлкө ичинде саякаттоону» (1878-ж.) жана «Севенна боюнча эшек менен жер кезүүнү» (1879-ж.) жазат. Окурман автордон дароо акылдуу жана байкагыч адамды, маанисиздер тууралуу да кызыктуу жана юморлуу айтып бере алган, сезген.

Францияда Стивенсон америкалык аял Фанни Осборнду, жесирди, эки баланын энесин кездештирген. Аны унутууга күчү жетпей, ал үйүн жашыруун таштайт да, алыскы Калифорнияга жөнөйт, жолдо аз жерден өлүп кала жаздайт. Үйлөнүшүп, алар жарды жашашат, бирок Стивенсон ошол мезгилде жазган лирикалык ырларда алардын жупуну турагы токой жашылынан жана деңиз көгүлтүрүнөн жаралган, куштардын сайроосуна толгон татынакай аксарайга айланат. Кийин бул ыр англис поэзиясынын казынасына бактылуу сүйүүнү берүүнүн сейрек мисалы катары кирген.

Ар кандай кырдаалдарда бактылуу боло билүүнү Стивенсон өмүр бою сактап калган. Ал өзгөчө анын каардуу душманы – кургак учук менен күрөштө кереги тийген. Ден соолугу үчүн ылайыктуу климат издеп, ага көп саякаттоого туура келген. Жазуучу Нью-Йорк штатындагы кышкы санаторийде дарыланган, Тынч мухит боюнча яхтада сүзгөн, бирок бүткүл ушул жылдары иштөөсүн токтотпогон. Дарыгерлер ага кыймылдоого тыюу салганда ал чыгармаларын аялына жатка айтып жаздырган.

Стивенсондун чыгармачылыгын неоромантизмге, XIX-XX кк. чектеринде жаралган көркөм агымга тийиштүү кылышат. Өткөндүн бийик идеалдары өзүнүн жагымдуулугун жоготпогон, бирок сергек көз караш менен чебер ирония ээ болунган жетилгендик тууралуу айтат. Норсмордун – «Кум дөбөлөрдөгү үй» (1880) повестинин башкы каарманынын мүнөзүндө демонизм менен изгилик ушундай кескин каршы коюлган, эгер аңгемечинин XVIII к. англис романын баштоочулардын интонациясын эске салган токтоо жана олуттуу тону болбосо повесть пародияга айланмак.

Канзаада Флоризель – «Жаңы миң бир түн» (1882-ж.) жыйнагындагы аңгемелердин эки түрмөгүнүн: «Өзүн өлтүрүүчүлөрдүн клубунун» жана «Алмаз Раджанын» кейипкери. Бир караганда бул идеалдуу романтикалык каарман. Детектив-ышкыбоз, ал айыпсыз курмандыктар менен татынакай

айымдарды коргоп, кылмышкерлер менен жеке кызыкчылыксыз күрөшөт. Флоризель коомду жамандык менен кылмыштардын булагы катары Алмаз Раджадан куткарат, бирок анын тарыхтын кайра жангыс жүрүшүнө алы келбейт: канзаада тактыдан айрылат да, «башка саясий эмигранттар да көп келишкен «Руперт-стритте сигара дүкөнчөсүн кармайт». Стивенсондун аркасы менен аңгеме абдан эле сыйлуу жанрга айланган, мурда сынчылар ага олуттуу мамиле кылышпаса да.

Стивенсондун эң мыкты романын жаратуу тарыхы кеңири белгилүү. Бир жолу ал өзүнүн өгөй уулу Ллойд менен бирге капитан Флинттин кенчин каткан аралдын картасын тарткан; оюн башталган, ал эми андан адабияттык шедевр – «Кенч аралы» өсүп чыккан. Окуя XVIII к. болот. Баяндоо эр жүрөк жана зээндүү бала Жимдин, каармандар «Испаньола» шхунасында издөөгө аттанышкан кенчти издөөнүн катышуучусунун атынан жүргүзүлөт. Кеме жалгыз буттуу Жон Сильвер жетектеген пираттардын колуна түшөт, бирок Жим алардын кутуму тууралуу билүүгө жетишет. Саякатчыларга ийгиликтүүлүк жагынан пираттар менен мелдеше көптөгөн коркунучтуу окуяларды баштан кечирүүгө туура келет.

Стивенсон өзүнүн олуттуу жазуучу деген репутациясын бузуудан коркуп, романды адегенде өспүрүмдөр журналына каймана ысым менен жарыялай баштаган. Күтүүсүз ийгилик шектенүүлөрдү таркаткан да, өзүнчө басылышта 1883-ж. жазуучунун чыныгы ысымы турган. Роман авторго дүйнөлүк даңк апкелген да, дароо окуялуу жанрдын классикасына айланган. Бүгүн да «пираттар», «кенч», «элсиз ээн арал» деген сөздөр жаш окурмандын кыялын ээлей алганына карабай, романдын ийгилигинин сыры баары бир кызыктуу сюжетте гана эмес. Романдын биринчи саптарынан эле биз бала Жим деген досту табабыз. Аны «бүткүл тарыхты, эң башынан аягына чейин, эч бир майда-чүйдөсүн жашырбай» айтып берүүнү сурашат да, ал дээрлик документалдуу эсепти сунуштап, убадасын чынчылдык менен аткарат. Стивенсон бул жөнөкөй удаалаш баяндоо тонун Даниель Дефодон, «Робинзон Крузонун» авторунан мурастап алган. Баланын жандуу жана куулугу жок аңгемеси окурманды окуяларга Жимдин көзү менен кароого, ага боор тартууга жана анын окуяларына кызыгуу менен көңүл буруууга мажбурлайт. Стивенсон жакшылык менен жамандык укмуштуудай аралашкан, бирин экинчисинен айырмалоо үчүн акыл менен жүрөктүн чыңалган эмгеги талап кылынган чоңдордун татаал дүйнөсүнө туш келген өспүрүмдүн айран-таң калуусун чеберлик менен берет.

Жим өзүн баатыр катары көрсөтпөйт, ага абалды бир канча жолу сактап калууга туура келсе да. Импульстун таасири менен аракеттенип, ал көбүнчө өзүнүн жасагандарына түшүндүрмө таба албайт да, алардын күтүүсүз натыйжаларына бирде уялат, бирде сыймыктанат: конушту таштап кеткени жаман, бирок кемени ээлеп алат. Чоңдордун кылыктары мындан кем эмес карама-каршылыктуу, жана Жимге аларды талдоо дагы кыйыныраак. Таңгалуу – анын баяндоосун коштогон сезим ушул.

Билли Бонс, ичкич жана жаңжалчы, Жимдин үйүнө бактысыздык апкелген, пираттардын кегинин алсыз курмандыгы болуп калганда аяныч туудурат. Сквайр Трелони кемени каракчылардын тобуна ишенип, өзүн баладай

алып жүрөт. Ал эми бала үчүн башкы табышмак – Куркут Жон Сильвер. Так ошонун арбоосуна Трелони да, доктор Смоллет да, Жимдин өзү да тартылышат. Карасанатай деле жөнөкөй эмес, ал адаттан тыш тапкычтыгы менен айырмаланат. Кээде бала анын эпчилдигине жана эрдигине ачык эле суктанат, Сильвердин өзү да Жимге жылуу мамиле кылат, өзгөчө аларга жинденген бандиттерге бирге каршы турууга туура келгенде.

Кейипкерлердин психологиялык байлыгы сюжеттин курчтугун күчөтөт. Стивенсон окурмандын көңүлүн бошотпойт, ар качан жаңы эпизодду баптын башында эмес, аягында баштайт. Романда чарчатуучу табиятты сүрөттөөлөр, тиешесиз философиялык ой толгоолор жана, башкысы насыяттуулук жок, бирок бул бала башынан өткөргөн сыноолордон кандай адептик сабак алганын түшүнүүгө гана жардамдашат.

Автордук чеберчиликти баалоо үчүн китептин биринчи жана акыркы абзацтарын салыштыралы. Жим түшүндүрөт: «Бул арал кайда экенин көрсөтүү азыркы учурда али мүмкүн эмес, анткени биз алып чыгып кете албаган кенч али да ошондо сакталууда». Окурман кызыгып калат, бирок эпилог күтүүлөрдү алдап кетет. Жаңы саякат болбойт. Алтын өзүнө тартуусун жоготот: «биздин ар бирибиз кенчтен өз үлүшүбүздү алдык. Бирөөлөр байлыкты акыл менен, башкалары, тескерисинче акылсыздык менен, өзүнүн темпераментине ылайык жумшашты». Башкалар тууралуу айтып, Жим өзү тууралуу бир да сөз айтпайт. Баамчыл окурман романдын бүткүл созулушунда Жим кенчке ээ болууга умтулбаганын, эч кандай баюу пландарын курбаганын байкоого тийиш болгон. Ал эми да өзүнө ишенимдүү: «кенчтин калган бөлүгү – куймалардагы күмүш жана курал-жарак – дагы эле аны маркум Флинт көмгөн жерде жатат. Менимче, мейли жата берсин. Эми мени бул каргыш тийген аралга эч нерсе менен азгыра албайсың. Азыркыга чейин мага түнкүсүн анын жээгине урунган толкундар түшүмө киришет да, мен мага Капитан Флинттин (тоту куштун) кырылдаган добушу угулгансыганда төшөгүмдөн ыргып турам:

- Пиастрлар! Пиастрлар! Пиастрлар!».

Ушундай эле манерада жана баланын атынан башка эки окуялуу романы – «Уурдалган» (1886-ж.) жана «Катриона» (1893-ж.) да жазылган. Биринчисинин окуясы XVIII к. реалдуу тарыхый окуялардын фонунда өтөт. Башкы каарман, Дэвид Бэлфур, анын агасы, ашынган митаам, инисине укук боюнча тиешелүү чарбакты тартып алгысы келет. Дэвидди уурдашат да, Америкага жөнөтүшөт; жолдо ал адаттан тыш кырдаалдарда ишенимдүү дос табат. Алар сүзүп келатышкан кеме кыйроого учурайт, бирок көп коркунучтарды жеңишип, достор аман калышат да, Дэвид акыры өз укуктарынын калыбына келтирилишине жетишет. «Катриона» романында Дэвид Бэлфур, өз өмүрүн жана эркиндигин тобокелге салып, айыпсыз соттолгон адамды өлүмдөн сактап калууга аракет кылганы жана каармандын Катрионага, Шотландиянын улуттук баатыры Роб Ройдун небересине сүйүүсү аңгемеленет.

Стивенсондун чыгармачылыгында өзгөчө орунду «Доктор Жекилдин жана мистер Хайддын таңгаларлык тарыхы» (1886-ж.) деген фантастикалуу повесть ээлейт. Доктор Жекил, кеңпейил адам, өз мүнөзүнүн көтөрө алгыс

карама-каршылыктарынан азап чегет. Лабораториялык тажрыйбалардын жардамы менен ал анын жаман сапаттарын ишке ашырган түгөйүн жаратат. Окшошу өз жашоосу менен жашай баштайт, жийиркеничтүү иштерди кылат да, керек болсо киши өлтүрүүдөн да кайра тартпайт. Кийин Жекил жана Хайд ысымдары жалпы ат болуп калышат. Алар адам табиятындагы карама-каршылыктуу белгилердин ажырагыс байланышын символдоштурушат.

Стивенсондун тарыхый романдары – «Канзаада Отто» (1885-ж.), «Кара жебе» (1888-ж.), көзү өткөндөн кийин басылган «Сент-Ив» (1897-ж.), чоң белгилүүлүккө ээ болушкан, аларда окуялар өткөндүн экзотикасы менен чыныгы фактылар жана реалдуу инсандар укмуштуудай жуурулушканынын аркасында дагы кызыктуураак болуп калышат.

Стивенсон өмүрүнүн акыркы жылдарын Тынч мухиттеги Самоа аралында өткөргөн. Ал самоалыктар менен достошкон, алардын тилин үйрөнгөн жана алардын жашоосу тууралуу лондондук гезиттерге макалалар жөнөткөн, коомчулуктун көңүлүн кичинекей элдин проблемаларына бурууга аракеттенген. Самоада жарандык согуш бышып жетилгенде ал атчан бир конуштан экинчисине барган, тараптарды тынчтыкка жеткирүүгө умтулган.

Жазуучунун өлүмүнөн соң алтымыш самоалык анын денеси салынган табытты тоонун чокусуна алып чыгышкан. Мүрзө ташына Стивенсондун «Реквием» ыры чегилген:

Жылдыздуу көк астында, шамалда
Акыркы жайымды тандаймын.
Мен шаттуу жашадым, жеңил өлөм
Жана мүрзөгө жатууга даярмын.
Мүрзө ташына минтип жазасыңар:
«Бул жерге ал белги калтырууну каалайт,
Деңизден кайтып келди, деңизчи келди,
Жана аңчы адырдан кайтып келди».

УИЛКИ КОЛЛИНЗ (1824-1889)

Ч.Диккенстин жакын досу, Уильям Уилки Коллинз ачык берилген тарбиялык маанидеги романдарды жазууну каалаган, бирок анын арналышы таптакыр башка болуп чыккан. Ал кийинчерээк детектив деп атала турган жаңы жанрдын баштоочуларынын бири болуп калган. Коллинздин тирүүсүндө башкача аныктаманы артык көрүшкөн: сырлар романы. Анын аябай феноменалдуу популярдуулукка ээ болушкан эки китебин, – «Ак кийимчен аял» (1860-ж.) менен «Айдын ташын» (1868-ж.) да ушинтип аташкан.

Досунун чыгармачылыгын эң сонун билген Диккенс (Коллинз ал демилгелеген адабияттык альманахтар менен журналдардын туруктуу кызматчысы болгон), эмнедир табышмактуунун жана коркунучтуунун элементи сөзсүз катышкан анын прозасына ушунчалык кызыккан, ал өзү да өзү үчүн көндүм болбогон тармакта күчүн сынап, «Эдвин Друддун сырын» – өзүнүн акыркы, бүтпөй калган романын жазууга киришкен. Коллинздин таланты кыйла жупунураак болгон, бирок ал өзүнүн даназалуу замандашын

эмнедир бир нерсеге үйрөткөн. Коллинз жакшы сырлар романында эң акыл жеткис нерсе толук чындыкка окшош катары кабыл алынууга тийиш экенин, жана кылмыштар көбүнчө тубаса бузукулуктардын натыйжасы эмес, кылмыштуулук үчүн кыртыш жараткан социалдык кырдаалдардын натыйжасы болушарын билген. Коллинзди баарынан көп мотивация кызыктырган, бирок ал багынтып алган ишенимдүүлүк менен кылмыштардын механикасын да баяндоону билген – муну окурмандар өзгөчө баалашкан.

Балким, Коллинздин адабияттык кызыкчылыктары ал юридикалык билим алганы жана бир мезгилде адвокаттыкты аркалаганы менен түшүндүрүлүшү мүмкүн. Кандай болгондо да, болочок сенсациялуу романдары үчүн материал анда жаш чагынан топтолгон. Мезгил өткөн, сенсациялуулук таркаган, бирок жанрдын өзү адабиятта кала берген – көп жагынан Коллинздин аркасы менен.

Өзүнүн жазуучулук принцибин ал мындайча аныктаган: китеп жакшы, эгерде «күлүүгө, ыйлоого жана окуялардын жүрүшүнө жабыша калып көз салууга мажбурласа». Бул жагынан баарынан ийгиликтүү «Ак кийимчен аял» романы болуп калган. Анда айылдык чарбакта жашашкан атасы бир эже-сиңдилер жөнүндө аңгемеленет. Алардын бири аялдык татыналыкка ээ, экинчиси болсо ажарсыз, бирок өзгөчө күчтүү акылга жана эркке ээ. Биринчисинин жигити бар, анын өткөнү кандайдыр бир коркунучтуу сырды катат. Бул тууралуу баамдап, кичүү сиңдиси иликтөөгө киришет да, окурмандын алдында канды муздаткан сүрөттөр биринин артынан бири пайда болот.

Романдын барактарында сэр Персивелдин сыры тууралуу маалыматтуу аял пайда болот, бирок анын аракети менен ал акылынан айныгандар үчүн ооруканага катылган. Иш «ак кийимчен аял» менен чындыгында баронет да болбогон, анткени никесиз туулган бул арамзанын азыркы ишенчээк колуктусунун ортосундагы таңгаларлык окшоштук менен татаалдашат. Персивел баштаган афера жыйынтыгында анын өлүмү менен бүтөт, бирок ага чейин окурман башкы каармандын чыныгы ой-максаттары тууралуу эң ар түрдүү божомолдорду куруу мүмкүнчүлүгүн алат. Эже-сиңдилердин бири менен бирге анын биографиясынын татаал чырмалышкан жиптерин чечип, окурман адамдын чексиз пастыгынын алдында коркунучту да, таңгалууну да, жана ал баары бир жазасыз калбай тургандыгы үчүн кубанычты да баштан кечирет.

ОСКАР УАЙЛЬД (1854-1900)

Оскар Уайльддын, өзүнүн парадокстары менен атактуу жазуучунун биографиясы, өзү да трагедиялуу парадокс катары түзүлгөн: балачагынан ал даңкка умтулган, анын чокусуна жеткен, уят болуп кулатылган, оор азаптардын даамын таткан жана өмүрүн жакырчылыкта бүтүргөн.

Өлүм алдындагы каттарынын биринде ал байкаган: «…менин жашоомдо эки бурулуш пункт болду, бул качан атам мени Оксфордго жөнөткөндө жана качан коом мени түрмөгө жөнөткөндө».

Болочок жазуучу балачагынан байыркылыктарга кызыккан да, грек тили боюнча ийгиликтери ага көптөгөн академиялык сыйлыктарды апкелген. Дублиндеги Ыйык Үчтүктүн коллежинде курсту аяктаган соң аны Оксфорд университетине окууга жиберишкен. Оксфорд жаш Уайльдды ал мезгилде бүткүл европалык континентти кучагына алган, бирок Англияда жаңы гана жашоого кире баштаган эстетизмдин идеяларына каныктырган.

Эстетизмдин философиясы прерафаэлиттердин чыгармачылыгында жаралган, ал эми толугураак берилишти Жон Рескиндин жана Уолтер Пейтердин дарстарында тапкан.

Рескин жансыз практицизмди, машина кылымынын уятсыздыгы менен пайдакечтигин сулуулук гана жеңе алат деп ишенген. Пейтер чыныгы көркөм өнөр жакшылыкка кайдыгер, ал инсанды тарбиялоого да, аны калкалоого да тийиш эмес, өркөндүү формага умтулууга гана тийиш деп үйрөткөн. Сулуулукка кызмат кылуу, сулуулукка жүгүнүү, ага бүт өзүңдү арноо, жашоонун өзүн көркөм өнөр чыгармасына айлантуу – Оскар Уайльд мына ушундан өз арналышын көргөн.

Уайльд пуританизмдин кууш чекелүү моралын чарчоосуз шылдыңдаган. Көркөм прозанын милдеттери тууралуу буга окшобогон түшүнүктү «жазуучу аял» мисс Призм – «Олуттуу болуу кандай маанилүү» пьесасынын кейипкери берген: «Оң каармандар үчүн – баары жакшы, терс каармандар үчүн – жаман бүттү. Китептер ушул үчүн керек болушат». Уайльд адабият насыяттуулуктан жогору, ал эми автор үчүн тыюу салынган темалар жок деп жарыялаган. Жана көркөм өнөр жашоону чагылтууга тийиш эмес, жашоо көркөм өнөрдү тууроого тийиш.

Уайльддын биринчи маанилүү китеби «Бактылуу канзаада жана башка жомоктор» 1888-ж. пайда болот. 1891-ж. ал жомоктордун дагы бир жыйнагын – «Гранат үйдү» чыгарат. Анда эми лирикалык интонацияны ачуу ирония менен, сатиралык ноталарды сезимдердин көкөлөгөндүгү менен ийкем бириктирген, азыр да өзүнө тартуусун жоготпогон өзүмдүк оригиналдуу стиль калыптанат. Анын жомок-накылдарынын башкы мазмуну – жеке кызыкчылыксыз кыялдануу менен эгоисттик наадандыктын ортосундагы конфликт. Нукура сулуулук кеңпейилдик менен өзүн курман чалуудан («Бактылуу канзаада», «Булбул менен роза»), сүйүү менен боорукерликтен («Жылдыздуу бала», «Алп-эгоист») ажырагыс кылынып берилет. Текеберлик менен менменсингендик заардуу мыскылга алынат («Эң сонун ракета»).

1891-ж. Уайльддын башкы чыгармасы – «Дориан Грейдин портрети» романы жарыкка чыгат. Ага автордук кириш сөз эстетизмдин манифести катары угулган да, жыйынтыктоочу бекемдөө аябай чакырыктуу болгон: «Ар кандай көркөм өнөр таптакыр пайдасыз».

Дориан Грейдин портрети кереметтүү касиетке ээ: Дориан жашыруун берилген бузукулуктар сүрөттү аябай түрү суук кылат, ошол эле мезгилде Дориандын өзүнүн жүзү сулуулугун жана жаштык айыпсыздыгын сактап калат. Портреттин өзгөрүүлөрү Дориан үчүн азапка айланат, ал полотного бычак алып жулунат да, каза табат. Анан холстто татынакай уландын жүзү кайрадан пайда болот, ал эми өлгөн Дориан жийиркеничтүү желмогузга окшош.

Романда бузукулук жазаланганына карабай, китеп сынчылардын каарын туудурган, алар авторду адеп-ахлаксыздыгы үчүн айыпташкан. Баарынан көбүрөөк лорд Генри сынга кабылган, анткени так ошол өзүнүн кичүү досун гедонизмдин үгүттөрү менен «ууландырган».

Так ошол лорд Генри ыракаттануулар үчүн гана жашоо керек деп үйрөткөн, «өз маңызынды бүткүл толуктугунда көрсөтүүгө» умтулуу эрдикке барабар, ал эми абийир – бул болгону «коркоктуктун расмий аталышы» деп үйрөткөн. Ырас, лорд Генринин өзү эч бир жаман нерсесин байкатпаган, анын «цинизми – болгону поза», анткени ал «өзүнүн изгилигинен уялат». Анын ынанымдарына ылайык, түштөнүүдөн кийин сүйлөшүүгө болбой турган нерселерди эч качан жасоонун кереги жок, бирок бул байкоонун даанышмандыгын көптөгөн окурмандар элес алышкан эмес. Лорд Генриден алар өзүнүн «көркөм өнөр жана жашоо тууралуу бузуку жана пас пикирлерин» айткан автордун өзүн көрүшкөн.

Уайльдга асылуулардан коргонууга туура келген. Басып чыгаруучуга катында ал романда мораль бар деп бекемдейт, «мына анын маңызы: адам кабыл алганда да, ошондой эле ал баш тартканда да ар кандай чээнден чыккандык өзүндө өз жазасын алып жүрөт». Сынчылар китептин башкы парадоксун байкашкан эмес: моралдан эркин көркөм өнөрдү жарыялап, Уайльд моралдык тарыхты жазган.

«Дориан Грейдин портретинде» кылымдын аягындагы тиричиликтин жана руханий жашоонун маанилүү белгилери тартылган, романды аликүнчө окушат, ал тууралуу талашышат. Ага толук укук менен Уайльддын дагы бир бекемдөөсүн ыйгарууга болот: «Эгер көркөм өнөрдүн чыгармасы талаш жаратса – демек, анда жаңылык, терендик жана турмуштуулук бар».

Кыска мөөнөттө Уайльд төрт комедия жазган, аларда Голдсмит менен Шеридандан келаткан англис театрынын мыкты салттарын калыбына келтирген: «Леди Уиндермирдин желпүүрү» (1892-ж.), «Көңүл буруута арзыбаган аял» (1893-ж.), «Идеалдуу күйөө» (1895-ж.) жана «Олуттуу болуу кандай маанилүү» (1895-ж.).

«Олуттуу болуу кандай маанилүү» пьесасы кандай гана аткарууда болбосун ийгилик апкелчү англис тилиндеги эң мыкты комедия деп эсептелет. Аталышынын өзүндө эле каламбур бар: Эрнест ысымы жана «олуттуу» сөзү англисче бирдей угулушат. Бийик коомдун сүйкүмдүү жана аябай жеңил ойлуу эки өкүлү өздөрүн аксөөктүк шарттуулуктардан бошоткон кош жашоону жүргүзүүгө аракеттенишет. Жек Уординг – жер ээлөөчү, кадырлуу тынчтык соту (мировой), Лондонго келгенде өзүн Эрнест деп атайт. Алжернон Монкриф да өзүн Эрнест деп атайт, бирок кыштакка, Жектин тарбиялануучусу Сесили менен таанышканы барганда. «Шаарда Эрнест жана айылда Жек» принциби менен жашоо көп сандаган комедиялуу сандырактыктарга апкелет. Бул пьесанын бардык кейипкерлери философтонушат жана аягы жок азилдер менен аткылашышат, муну менен өзүнүн жаратуучусун, «тилдин чыныгы бийлөөчүсүн» абдан эске салышат. Режиссёрлор пьесадан бир гана маанилүү кемчиликти байкашкан: ар бир реплика публикада каткырык жаратат,

ошондуктан паузаларды алдын ала пландап алуу зарыл, антпесе залдын чуусу актёрлордун добуштарын басып кетет.

Театралдык оюн коюулар Уайльдга белгилүүлүк менен байлык апкелген. Бирок фортунанын дөңгөлөгү кескин бурулган. Маркиз Куинсберри Уайльдды өзүнүн уулу, лорд Альфред Дуглас менен гомосексуалдык байланышы үчүн айыптаган. «Уятсыз жүрүм-туруму» үчүн 1895-ж. Уайльдды эки жылга түрмөгө өкүм кылышкан.

Уайльд жакырланган, комедиялары репертуардан чыгарылган, анын ысымын оозго алууга тыюу салынган, ага эми эч качан балдарын көрүүгө болбойт. Рединг түрмөсүнө камалган ага окууга жана жазууга уруксат кылынбайт. Бирок сүрөткер анда өлгөн эмес. Ага калем менен кагазды пайдаланууга уруксат кылышар замат ал акыркы эки шедеврин жараткан: латынча аталыштагы «De Profundis» («Түпкүрдөн»; 1905-ж. жарыяланган) таасирдүү прозалык сыр ачуусун жана «Рединг түрмөсүнүн балладасы» (1898-ж.) поэмасын.

Түрмө сыноолору Уайльдга адам азаптарынын бүткүл тереңдигин ачкан. «De Profundis»те ал коомдун ырайымсыздыгына каршылык кылат: «Акылым мага мен курмандыгы болгон мыйзамдар, – жалган жана адилетсиз, мен азап тарткан система, – жалган жана адилетсиз экенин айтып жатат».

«Рединг түрмөсүнүн балладасы» жашоо көркөм өнөрдү ээрчиши керек деген теориянын жарамсыздыгын берген. Поэма формасы боюнча өркөндүү жана реалдуу окуяга негизделген: Рединг түрмөсүндө туткунду – кызганычтан аялын өлтүргөн гвардиячыны өлүм жазасына тартышкан. «Баллада» – боорукердикке кайраттуу чакыруу жана өлүм жазасына ачык каршы чыгуу:

Бирлерди түрмө айнытты акылын,
Башкалардын өлтүрдү уятын,
Анда балдарды урушат, өлүмдү күтүшөт,
Анда адилеттүүлүк уктап жатат,
Анда адамгерчилик мыйзамы
Алсыздардын көз кашына тунат.

Поэма Уайльддын көзүнүн тирүүсүндө жарыяланган (автордун ысмы менен эмес, анын түрмөдөгү номери менен белгиленип) жана Европада да, Америка Кошмо Штаттарында да укмуштуудай ийгиликке ээ болгон. Түрмөдөн чыгып, Уайльд Европада Себастьян Мельмот деген ысым менен жашаган. Ал бир вуч эң берилген досторунан башканын баары унутуп, Парижде каза болгон.

Бүгүн Оскар Уайльдсыз англис адабиятын элестетүү мүмкүн эмес. Бул жазуучу өз пьесалары менен театр сценасын жандандырган, романдын жаңы тибин жараткан, сындын чыгармачыл мүмкүнчүлүктөрүн кеңейткен жана сүрөткердин өзгөчө болууга укугун бекемдеген.

XIX КЫЛЫМДАГЫ ФРАНЦУЗ АДАБИЯТЫ

XVIII к. аягы жана XIX кылым Францияда тынымсыз саясий чайпалуулар менен коштолгон. Жумушчулардын иш таштоолору, республикачылар менен социалисттердин көтөрүлүштөрү болуп турган. Алардын эң узагы жана

кандуусу 1871-ж. Париж коммунасы болгон. Француз армияларынын катуу жеңиштери кыйраткыч жеңилүүлөр менен алмашылган, алардан соң өлкөнүн кыйла бөлүгү эки жолу, 1814- жана 1870-жж. оккупацияда калган. Коомдогу күчтөрдүн теңсалмагы туруксуз болгон. Буржуазия саясий үстөмдүккө умтулган жана өзүнүн экономикалык кубаттуулугун бекемдеген, бирок маданиятта мурдагыдай эле Францияда абдан бекем аксөөктүк салттар үстөмдүк кылышкан. Мына ошондуктан XIX к. адабияты үчүн макоо буржуа-филистерлердин сатиралык фигуралары мүнөздүү. Бийлик куугунтуктар менен жооп берген: алсак, 1857-ж. эки ири жазуучу – Гюстав Флобер жана Шарль Бодлер биринин артынан бири «адеп-ахлакты кордоосу» үчүн соттолгондордун отургучуна туш болушкан. Белгилүү адабиятчылар түздөн-түз саясий ишмердүүлүккө да тартылышкан: Франсуа Рене де Шатобриан Реставрациянын мезгилинде башкы министрлердин бири болгон, Альфонс де Ламартин – Экинчи республиканын негиздөөчүсү болгон, Жермена де Сталь (1766-1817) менен Виктор Гюго – Бонапарттардын импердик бийлигине каршы көрүнүктүү күрөшүүчүлөр болушкан.

Саясий декорациялардын ылдам алмашуусу тарыхый өзгөрүүлөрдүн мааниси тууралуу ойлонууга мажбурлаган. Бирлери андан прогрессти. башкалары – төмөндөөнү, декадансты көрүшкөн. Бирок XVIII-XIX кк. чектеринде эле Шатобрианда жана айым де Сталда маданий шарттуулук идеясы жаралган, б.а. түрдүү доорлордо түрдүү калктарда өзүнүн социалдык жана маданий ченемдери калыптанган жана алардын бири да башкасынан жогору, туура деп эсептеле албайт деген ой. Бул идея XIX к. башкы адабияттык кыймылдын – романтизмдин лозунгуна айланган жана керек болсо андан аша жашаган. Ал Башкага чыңалган кызыгууда жана кумарлуу тартылууда берилген: бардык чоочунга, адаттан тышка, «варварлыкка» же тиги дүйнөлүккө.

Кылымдын биринчи чейрегиндеги «дуулдаган» романтиктер үчүн Башка социалдык жана метафизикалык жамандыктын чакыруучу ырайымсыз, жийиркеничтүү мотивдеринде камтылган. Мурда алгылыксыз кейипкерлер – каракчылар, желдеттер, кан соргучтар, арбактар адабиятка кирүүгө кеңири уруксат алышкан. «Адептүү» публика 1828-ж. жарыяланган сүргүнчү, анан кийин тыңчы Ф.-Э.Видоктун мемуарларын кайра-кайра окуган, кийин андан «түпкүрдүн» жашоосу тууралуу билимди Оноре де Бальзак, Виктор Гюго, Эжен Сю алышкан. Башканын бай булагы географиялык экзотика болуп калган: Гюго менен Стендаль, Альфред де Мюссе менен Проспер Мериме Испания менен Италиянын кумарлуу жана ырайымсыз адептерине кайрылышкан, Теофиль Готье менен Гюстав Флобер Байрондун изи менен Жакынкы Чыгышка барышкан, ал эми Жерар де Нерваль (1808-1855) мындай саякатта бүт дүйнөнү бириктирген мистикалык акыйкаттыктыкты алууну да каалаган. Башканын дагы бир аймагы алыскы өтмүш болгон. Француз адабияты Вальтер Скотт иштеп чыккан тарыхый романдын үлгүсүн тез өздөштүргөн: тарыхый коллизиялар көрүнүктүү ишмердин (королдун, аскербашынын ж.б.) аракеттери аркылуу эмес, жарандык бороондордун арасында өзүнүн жеке түйшүктөрү жана ышкылары менен алектенген жеке адамдын тагдыры аркылуу көрсөтүлөт.

Бул моделди Дюма-атасы менен Готье таза авантюралык баяндоого, ал эми Гюго менен Альфред де Виньи – тарыхты, анын катастрофалуу перипетияларын идеологиялык изилдөөгө колдоно башташкан.

Кийинки кадамды Бальзак менен Стендаль жасашкан: тарыхый романдын схемасын алар учурдун жашоосун сүрөттөөгө колдонушкан, бул XIX кылымдын катардагы адамынын тагдырын доордун окуяларынын контекстине кошууга мүмкүндүк берген. Алардын тажрыйбасын Флобер («Сезимдерди тарбиялоо») менен Эмиль Золя («Ругон-Маккарлар») колдонушкан. Учурдагыны тарых катары баяндоо жаңы көркөмдүк системанын – реализмдин маанилүү белгисине айланган. Жазуучу-реалисттер коомдун баарын камтыган сүрөттөрүн чоң романдык түрмөктөр түрүндө жаратууга тартылышкан. Мында Бальзак мүнөздөрдүн типологиясына, ал эми Золя – мурастуулуктун эң жаңы илимий теориясына таянган.

XIX к. адабияттын каарманынын образы да Башка проблемасы менен байланышкан. Романтиктер каармандын жаңы тибин – кол жеткис идеалга умтулган жана өзү башка бирөөнө айланууга даяр болгон энтузиастты, кыялкечти иштеп чыгышкан. Ал өзүнө «тиешеси болбогон» социалдык абалды ээлейт (Гюгонун «Рюи Блазы»), бөтөн маданиятка сүңгүйт (Нервалдын «Чыгышка саякаты»), аял эркектин ролун өзүнө алат (Готьенин «Мадемуазель де Мопени», Жорж Санддын бир катар романдары). Жадаса Парижди багынтуу үчүн келишкен жаш провинциалдар-мансапкорлор да, – ал эми бул XIX к. бүткүл француз романынын магистралдык сюжети – көбүнчө улуу идеалды тууроо менен жандандырылган. Наполеондун образына таасирленген стендалдык Жюльен Сорель мына ушундай. Романтикалык кыялкечтик менен канааттанбагандыктын тескери жагы – эбак эле Шатобриан баяндаган меланхолиялуу «кумарлардын караңгылыгы», кийинчерээк. Мюссенин прозасында жана Шарль Огюстен Сент-Бёвдин (1804-1869) сынында диний ишенимди жоготуу менен байланышкан «кылымдын оорусу» катары аныкталат.

Кылымдын экинчи жарымында башкача болууну романтикалык каалоодон жандын коркунучтуу өзүн азгыруусун көрө башташат, муну Флобер Эмма Боваринин – романтикалык китептерди көп окуп, жашоодо ошолорду ээрчүүгө аракеттенген провинциялык аялдын тарыхында өзгөчө терең берген. Бул мезгилдин адабияты өзүнүн көп учурда аморалдуу каармандарын эми көкөлөтпөй-мактабай калат (Бальзакта Гобсек же Вотрен менен болгондой), ал эми тескерисинче, умтулуулары ар кандай символдуу маанилүүлүктөн айрылган жана ийгиликти эңсөө, табигый-биологиялык инстинкттери жана Золянын «натуралисттик теориясынын» рухунда мурасталган шык-жөндөмү менен түшүндүрүлгөн буржуазиялык доордун жалган каармандарын ашкерелейт.

Француз жазуучуларынын өзүн аңдоолору да өзгөрөт. Романтиктер поэзияны эң жаңы диндин деңгээлине көтөрүшөт да, бул француз кыртышында «Акын тууралуу мифтин» түрдүү варианттарын жаратат. Эргиген жаратуучу бирде кубаттуу жана жалгыз жолбашчы же кечил катары (Виньиде жана өзгөчө Гюгодо), бирде караламандан теңсинбей обочолонгон денди (төрө) катары

(Готьеде, Бодлерде) көрүнөт. Кылымдын ортосунан баштап так ушул экинчи беткап үстөмдүк кылуучуга айланат. Боорукердик менен кумарлуу жандандырылгандыктын ордуна акындын белгиси 60-70-жж. башкы поэтикалык агымдын – «Парнастын» эстетикасынын негизине жаткан кайдыгерлик болуп калат. Кылымдын акырында Бодлердин, Артюр Рембонун, жаш Стефан Малларменин жана өзгөчө Поль Верлендин аркасы менен «өтө эски маданиятка» мүнөздүү («декаденттик» дүйнөтуюм) коом куугунтуктаган жана тынымсыз дүйнөлүк козголоң же жемишсиз кусалык абалында жашаган «каргыш тийген акындын» образы калыптанат.

XIX кылымдын ичинде француз адабиятынын бүткүл поэтикасынын зор жаңылануусу ишке ашат. 1830-ж. үч театралдык биримдик менен классикалык ыр куруу канондорун бузуу революциячыл тайманбастык катары көрүнгөн; ал эми кылымдын аягында поэзия өзүнө көркөм формалардын болуп көрбөгөн эркиндигин жеңип алган – акын-парнасчылардын неоклассикалык сонеттеринен тартып символисттердин музыкалык лирикасына чейин, кара сөздөгү ырлардан верлибрдин алгачкы тажрыйбаларына чейин. Прозада психологиялык роман аягына чейин орун-очок алган. Романтиктердин адабияттык журналдарынын аркасында повесть, аңгеме, «физиологиялык» (адеп жазуучу) очерк жанрлары өнүккөн, ал эми гезиттик периодика уландысы бар романдын өзгөчө формасын – роман-фельетонду жараткан.

Көркөм адабияттын сөздүгү тиричилик аймагынан, көркөм өнөрдүн техникалык терминдеринен жана арго айтымдарынан – социалдык төмөнкү катмарлардын жаргонунан алынган сөздөр менен байып, аябай кеңейген. Романчылар популярдуу театрдын – комедия менен мелодраманын тажрыйбасына таянышып, баяндоочу текстке ар бир кейипкердин кеби өзүнүн социалдык, кесиптик, этникалык боёктору менен айырмаланган жандуу оозеки тил менен жазылган диалогдорду кеңири киргизе башташкан. Романтикалык поэзия жана Шатобриан негиздеген поэтикалык проза артыкчылыктуу адам сезимдерин сүрөттөө үчүн кызмат кылышкан болуп көрбөгөн жана жаркын метафоралардын устаканасы болуп калышкан. Жан дүйнөнүн жашоосу абдан зор табигый стихияларга (Гюго), же, тескерисинче, учурдагы «табиятка каршы» цивилизациянын жасалма предметтерине (Готьенин «Эмалдар менен камеялары», Бодлердин «Жамандык гүлдөрү») проекция кылынган. Бул техника, Малларменин сөзү менен, «буюмду эмес, анын таасирин сүрөттөөгө» умтулушкан жана дүйнөнү маданияттык символдордун жалган оюнуна айлантып, анын толук буюмдалышына жетишишкен кылымдын аягындагы символисттердин ассоциациялуу жазмасында өзгөчө чеберликке жетишкен.

ФРАНСУА РЕНЕ ДЕ ШАТОБРИАН (1768-1848)

Ал жарык дүйнөгө чагылгандуу жаан жааган түнү Франциянын батышындагы Сен-Малодо туулган жана өспүрүм курагын Комбур сепилинде өткөргөн. XI к. сепил Дю Гесклендердин атактуу уругуна таандык болгон да, аны Франсуа Рене туулаардан бир аз мурун анын атасы, бретондук аксөөк сатып алган. Жайкысын да салкын бөлмөлөр лабиринтти түзүшкөн, аларда бала

гана эмес, чоң киши да оңой эле адашып кете алган («…бардык жерде тынчтык, караңгылык жана таштын бети», - деп жазган кийин Шатобриан). Француз адабияты жаш Шатобриандын кыялына ушунчалык күчтүү таасир кылган да, анын меланхолиясын өстүргөн так ушул сепил-чептин атмосферасына көп жагынан милдеттүү.

Атасы Франсуа Ренени королдук флотто кызмат кылса деген, апасы уулуна диний мансап каалаган. Натыйжада баланы математиканы, чийүүнү жана аскердик өнөрдү үйрөнсүн үчүн Доль коллежине беришкен.

1786-ж. Шатобриан лейтенант наамын алган жана аны королго жолуктурушкан. Сулуу жаш аксөөк, адабияттык салондордун дайымкы баруучусу – Шатобриан ошондон тартып Парижде зериккен адамдын элебес турмушун кечирет. Революция (1789-ж.) башталганда ал адегенде ага кол чабат, бирок кийин, курмандыктардын саны өсүүсүн улантканын көрүп, өзүн кыйнаган шектенүүлөрдөн арылуу үчүн Америкага кетет.

1792-ж. Людовик XVІнын камакка алынганын угуп, Шатобриан артка Францияга сүзүп келет да, роялисттердин армиясына кирет. Салгылаштардын биринде жарадар болуп, ал Англияга эмиграцияга кетүүнү чечет (1793-ж.). Каражаттан айрылган ал кийинки жети жылы ал жакта жартылай жакырдыкта жашайт, бирок так ушул Лондондо жазуучу катары бышып жетилет.

1801-ж. Париждин китеп дүкөндөрүндө «Атала, же Эки жапайынын сүйүүсү» деген аталыштагы брошюра пайда болот, ал кылымдын башындагы эң ири адабияттык сенсацияга айланат. Китепти талаша сатып алышат, Париждин бульвардык театрлары бир канча айлар бою дээрлик күн сайын «Атала менен Шактас» пантомимасын ойношот. Бирок философ-агартуучулар Вольтер менен Монтескьёнин чыгармаларында тарбияланышкан скептиктик философия деп аталгандын өкүлдөрү, китептен XVІІІ к. философиясында шылдыңдалган католицизмдин тирилишин көрүшүп, каарга батышат. «Эски кылым аны четке какты, жаңысы кабыл алды», - деп жазат Шатобриан өзүнүн китеби жөнүндө.

Повесттин окуясы Луизианада (Түндүк Америка) өтөт. Сокур индей Шактас «кумарлар жана бактысыздыктар артынан түшкөн» жаш француз Ренеге өз өмүрүнүн тарыхын айтып берет. Улан чагында салгылаштардын биринде Шактас туткунга түшөт, бирок татынакай Атала, аны колго түшүргөн уруунун кызы, ага качууга жардамдашат. Бирок Шактас алардын бактысына жолтоо болгон кандайдыр бир жашыруун себеп бар экенин сезет. Акыры, Атала христианดининде экенин, ошондуктан бутпарасты сүйө албасын айтат. Алардын жолунда кездешкен миссионер Обри ата Шактасты христианчылыкка тартууга жана муну менен аны Аталага кошууга аракеттенет. Ошондо дагы бир кырдаал айкындалат: кыздын апасы аны балачагынан Кудай энесине кызмат кылууга даярдаган болуп чыгат. Шактасты сүйүп калып, Атала эми анда тагдыр чечер убаданы аткарууга күч жетпейт деп коркот. Жана ошол эле ишеним, мурда аны жаш индейди сактоого мажбурлаган, эми өлүмгө апкелет – повесттин аягында Атала өз жанын кыят.

Повесттин сюжети (Шатобриан өзү аны «драмалык поэма» деп аныктаган) жаңы эмес: баёо жапайылардын сезим козгоор сүйүүсүн баяндоону

XVIII к. француз адабиятынан да табууга болот. Стихиялуу жана өлүм өңдүү кайра жанбас сүйүүнүн гимнине айланган повестке сиңирилген жалындуу лиризм жаңы болгон. Мындан тышкары «Атала» «христиан дини, адам жүрөгүнүн табияты менен кумарлары ортосундагы» ички байланышты көрсөтүүгө тийиш болгон. Чындыгында да Миссисипи жээктеринин цивилизациянын буту тийбеген табиятынын кереметтүү сүрөттөөлөрү повестте жөн гана фон болушпаган – табият мында адам сезимдери менен кумарларынын өзүнчөлүктүү өткөргүчү катары чыккан, окуяга түздөн-түз катышкан. Бул повесттин кульминациялык сценасында өзгөчө айкын көрүнгөн, анда нөшөр каармандарды токойдон басып, аларды бири биринин кучагына түрткөн да, бир эле мезгилде күнөөгө батуудан кармап калган.

«Аталанын» ийгилиги Шатобрианды өзүнүн башка бир чыгармасын – «Христианчылыктын даанышманын» (1802-ж.) жарыялоо зарылдыгына ынандырган. Жазуучу китепке жаңы повестин – «Аталанын» уландысы катары жазылган «Ренени» да кошкон.

«Атала» өңдүү эле, «Рене» повести сыр ачуу формасында жазылган. Болгону эми бул изги жапайынын тарыхы эмес, зериккен европалык Рененин тарыхы, ал эки карыяга – Суэль атага жана Шактаска – кантип өзүнө жана дүйнөгө канааттанбоонун терең сезими аны Американын токойлорунан кутулуу издөөгө мажбурлаганын айтып берген.

«Аталадан» айырмаланып «Ренеде» окуялар дээрлик жок. Повесттин сюжетин каармандын жан дүйнөсүнүн калыптануусунун тарыхы түзөт.

Рененин жүрөгүн улан курагынан ээлеп алган айыктырылгыс меланхолия «Христианчылыктын даанышманында» Шатобриан тарабынан кылымдын оорусу катары аныкталган. Каармандын балалыгы кумарлардын караңгылыгына «эшик ачкан» жүгөнсүз кыялдануунун мезгили болгон. Рене тынчтанууну Европа боюнча, анан чыгышка саякаттарында издеген, бирок жер кезүүлөр анын жалгыздыгын гана күчөткөн: бардык жерден ал урандылар менен жемишсиз эскерүүлөр бийлик кылышкан бир гана өлүү дүйнөнү көргөн. Бул арада Рененин меланхолиясы үчүн, түпкүлүгүндө, эч негиздер жок. Каарманга өлүмдүн синоними болуп көрүнгөн Италия менен Грекиядан анын көптөгөн замандаштары, тескерисинче, өмүргө толгон өлкөлөрдү, түбөлүк сулуулуктун символдорун көрүшкөн.

Бирок бул себепсиздик каармандын меланхолиясын гана күчөткөн да, аны аз жерден өз өмүрүн кыюуга жеткире жаздаган. Реалдуу болгон бактысыздык гана Ренени өлүм тууралуу ойлордон алаксыткан. Ал бул дүйнөдө өзүнө жакын жападан жалгыз жан – Амели карындашы ага таптакыр туугандык эмес сезимде экенин билген да, кечилканага кетүүнү чечкен. «Мен чындап бактысыз болуп калган учурдан тартып өлүүнү каалабай калдым», - деп моюнга алат ал. Жана Рене жапайы уруулардын арасында жашоонун жаңы маңызына ээ болууга аракеттенип Америкага качат.

Повесттин аягында миссионер Суэль ата, Рененин сыр ачуусунун күбөсү, жубанта албаган тыянакка келет: «Өз кыялыңызды бир аз кеңейтиңиз, жана сиз өзүңүз даттанган бардык балээлер арбактардан башка эч нерсе эмес экенине

ынанасыз». Ал эми «кимге күч-кубат берилсе, ал аны өз жакындарына кызмат кылууга арноого тийиш».

Адабияттык чөйрөдө повестти автобиографиялык деп кабыл алышкан. Бир эсептен ал ушундай эле болгон. Бирок муну менен бирге Шатобрианга «кылымдын каарманынын» портретин, андан кийин XIX к. адабиятта абдан көп кездеше турган «ашык адамдардын» биринчисин тартууга жетишкен.

«Ренени» христиандык идеянын демонстрациясы катары ойлоштуруп, Шатобриан чындыгында романтикалык индивидуализм христианчылыктын тикелей натыйжасы экенин көрсөткөн (так ошондуктан Шатобриандын христианчылыгынан көптөр ишенимге караганда кудайтаанууну көрүшкөн). Ошол эле мезгилде, кыртышы болбогон кыялкеч жана козголоңчул кыялдануунун бүткүл тобокелдүүлүгүн көрсөтүүнү каалап, Шатобриан өзүнүн «Ренеси» (мурдараак Гётенин «Жаш Вертердин азаптары» романы менен болгондой) менен француз коомунда жок дегенде XIX к. биринчи эки он жылдыгында бийлик кылган «тагдырдын адамына» моданы жараткан.

1834-ж. саясий иштерден биротоло окчундап, Шатобриан Рекамье айымдын салонунда, досторунун тар чөйрөсү үчүн, өзүнүн «Мүрзөдөн каттарын» (1848-1850-жж.) окуп бере баштайт. Бул акыркы жылдары ал чыгармачылык менен иштебеген деп эсептелгендиктен, баары үчүн толук күтүүсүздүк болот. Чындыгында болсо «Мүрзөдөн каттардын» идеясы Шатобрианда XIX к. эң башында эле пайда болгон. «Мен негизинен өзүмө өзүмдүн персонам тууралуу эсеп берүү үчүн жазам… мен өлөөрдөн мурун өзүмө өзүмдүн түшүндүрүлгүс жүрөгүмдү түшүндүрүүнү каалайм», - деп мойнуна алган ал 1809-ж. 1834-ж. ойлом кеңирирээк белгиленген: «Эгерде мага дагы жашоону тагдыр буюрса, «Каттарда» чагылтылган өзүмдүн персонамда, мен өз мезгилимдин эпопеясын ишке ашырмакмын». Ушул эки максат тең бир эле учурда Шатобриандын керээзи да, француз адабиятынын шедеврлеринин бири да болуп саналган китептин негизин түзгөн.

Мүрзөдөн сыр ачуунун формасы – Шатобриан болсо китепти тирүүсүндө жарыялоону каалабаган – авторго жашаган жылдарына келечектин бийиктигинен кароого, аларды зор философиялык накыл катары аңдоого мүмкүндүк берген. Бирок ал дүйнөнүн алдында актанууга умтулбаган, өзүн тарых аркылуу түшүнүүнү жана муну менен бирге тарыхты жеке адамдын инсаны аркылуу өткөрүүнү каалаган. Шатобриан эң эле интимдүү моюнга алуулар менен поэтикалык баяндоолордон документалдуу прозага өтүп, түрдүү стилдер менен эркин ойногон, китепке ишкер кат алышуусун, публицистикалык макалаларын жана керек болсо өзүнүн саясий түгөйү деп эсептеген Наполеондун зор биографиясын кийирген.

«Мүрзөдөн каттардын» башка бир милдети – кайра кайткыс суурулуп бараткан мезгилдин сүрөттөрүн фиксациялоо болгон (так ошондуктан Марсель Пруст, «Жоготулган мезгилди издеп» эпопеясынын автору, Шатобрианды өзүнүн устаты деп эсептеген). Адамдын өлбөс эси болочок үчүн өткөн менен учурдун таасирлерин сактайт.

«Мени менин «Каттарымдын» үзүндүлөрүн көзүм тирүүсүндө эле жарыялоого ынандырышкан, бирок мен табыттан сүйлөөнү артык көрөм;

ошондо менин баяндоомду кандайдыр ыйык угулган үндөр коштошот, анткени алар мүрзөдөн угулушат», - деп жазган Шатобриан китепке кириш сөздө өзү өлөрдөн бир нече ай мурун.

БЕНЖАМЕН КОНСТАН (1767-1830)

Тирүүсүндө Бенжамен Анри Констан де Ребек адабиятчыга караганда саясий ишмер катары көбүрөөк белгилүү болгон. Замандаштарынын пикиринде, ал карама-каршылыктардан токулгансыган: либерал жана скептик, абдан эле пас адептүү, бирок өз саясий системасын адептик мыйзамдарды урматтоодо негиздеген адам; доордун эң бир улуу акылдарынын бири, ал күнүмдүк жашоодо өзүнө ишенбөөсү жана эрки боштугу менен айырмаланган. Констан аксөөктүк кечелерди, талаштарды, оюнду сүйгөн. Ал эрөөлдө жыйырма жолу салгылашкан, акыркысында – оорукчан болуп калганда, күрсүдө отуруп, бир колу менен чыканак койгучун таянып, башкасы менен курал кармап. Ал сүйүү интригаларын баштаган, таштаган жана кайра баштаган, үмүт үзүү менен чарчоо кубанычтар менен кезектешкен. Белгилүү бир мааниде бул өз жашоосун күчтүү, ачык жана көп түрдүү туюмдарга толтурууга умтулган Дон Жуан болгон. Бирок Констан – уяттуу Дон Жуан: ал өзү кылган жамандыкка кубанбастан, андан катуу азап чеккен; өзү өз сезимдерин жазбаган, ал аларды тыкыр талдаган. Констан дүйнөгө калтырган даанышман чыгарма, – «Адольф» (1816-ж.) романы мына ошол талдоолордон жаралган.

Бул коомдун каймактарынан чыккан жаш адамдын жана ал мезгилге чейин өзү мыйзамсыз аялы болгон адамга карата адептик бийиктиги жана ишенимдүүлүгү менен баарынын урмат-сыйына ээ боло алган жартылай аксөөк айымдын сүйүүсүнүн тарыхы. Адольфту сүйүп калып, Элеонора өз абийирин курмандыкка чалган жана балдарынын келечегин коркунучка калтырган. Бирок чынында романдын сюжети сүйүү тарыхы эмес, көңүл калуу тарыхы болгон. Башында Элеонорага болгон сезимдерине бекем ишенген Адольф бара бара алардын негизинде сүйүү эмес, даңкты сүйүү менен ар нерсеге кызыгуу жатканын түшүнөт. Бир жолу канааттандырылган кызыгуу, аны менен бирге Адольф сүйүү катары кабыл алган сезим да өчө баштайт. Алсак, романдын бүткүл жүрүшүндө окурман каармандын жан дүйнөсүндө чарчагандык, көңүл калуу, парз сезими, аяныч жана байлангандыктын ортосунда жалбырттаган күрөштүн күбөсү болот. Акыры, окуялардын жүрүшүнө тышкы кырдаалдар кийлигишет: Адольфтун атасы, уулунда эмне болуп жатканын билип, ойношунан кол үзүүнү талап кылат. Ичинен анын эркине баш ийүүнү каалап, Адольф өзүнүн Элеонорага сууп калганын жашырууга күчү келбесе да, созо берет. Мунун баары аялга чыдай алгыс азаптарды келтирет, алар акыры аны өлүмгө алпарышат.

Кээде сынчылар авторду кыялдануунун жетишсиздиги жана интриганы уюштурууну билбегендиги үчүн жемелешкен, бирок романдын башкы ийгилиги сюжетте эмес. Констандын чыгармасын жаңы француз адабиятындагы биринчи психологиялык роман деп көп аташат. Ал адам

жүрөгүнүн карама-каршылыктарын талдоосунун аркасында улуу болуп калган, автордун сөзү боюнча, «биздин жаныбыздын бир бөлүгү… айтууга болот, башкасына байкоо жүргүзөт». Эмне үчүн адам өзү жасагысы келбегенди жасайт? Өзү менен өзүнүн ички ажырымы эмне менен түшүндүрүлөт? Эмне үчүн биздин каалоолор, ишенимдер жана иш-аракеттер көп учурда дал келишпейт? «Биз ушунчалык өзгөрмөбүз, - деп жазылат «Адольфто», - акыр түбү башында оюн көргөн сезимди баштан кечире баштайбыз». Атасынын досу Адольфтон Элеонорадан кол үзүүнү талап кылганда, каарман ачуулуу каяша айтат, бирок ошол замат өзүн карама-каршылыктан кармайт: «Мен ушул тираданы аягына чыгара ордуман турдум; бирок мага ким түшүндүрө алат, мага ушул сөздөрдү айттырган сезим эмне үчүн мен сүйлөп бүткүчө өчүп калганын?».

Романда сүйүүгө муктаждык менен сүйө албастыктын ортосундагы конфликт сүрөттөлгөн; натыйжада адам жазмыштуу жалгыздыкка башы байланган болуп чыгат. «Мага бул эркиндик кандай оор жүк болду, мен көп жолу өкүнгөн! – дейт каарман романдын аягында. – Менин жүрөгүмө мени ушунчалык көп кыжырланткан эркиндик кандай күчтүү жетишсиз болду! …Мен чынында да эркин болчумун; мен мындан ары сүйүлбөй калгам; мен бүт дүйнөгө бөтөн болгом».

Констандын заманындагы адабиятта али чагылуу таппаган таптакыр жаңы кубулуштарды кабарлай, роман аны менен бирге мурдагы салт менен байланышта болгон. Алсак, өз каарманынын эмоцияларына Констан физиологиялык мотивдештирүү табат, дээрлик XVIII к. сенсуализмдин – адам билиминин туюмдардан көз карандылыгын айткан окуунун рухундагы: «Менин бүткүл кыжырлануум жоголду; мурдагы акылдан танган түндүн таасирлери менде болгону жаалсыз жана дээрлик токтоо сезим калтырды: балким, мени ээлеп алган денелик чарчагандык бул тынч алууга түрткү болгондур». «Адольфто» баяндоо жөнөкөйлүгү жана көркөмдүгү боюнча Франсуа де Ларошфуконун же Мишель де Монтендин афоризмдерин эске салган афоризмге жеңил эле өсөт: «Мен анын кеңпейилдигин ойготууга аракеттендим, сүйүү бардык сезимдердин эн өзүмчүлү эместей, жана ошондуктан, качан ал алсызданганда, азыраак кеңпейил».

Бирок Констанга эми бейаңдагы да, б.а. адам азап тарткан, бирок эмнеден экенине өзү эсеп бербеген нерсе да белгилүү. Алсак, түшүндүрүүлөрдүн биринде Элеонора Адольфту ал аны сүйбөйт, болгону аяйт деп жемелейт: «Эмне үчүн ал бул азаптуу сөздөрдү айтты? Эмне үчүн мага мен билгим келбеген сырды ачты? Мен аны айнытууга колдон келишинче аракеттендим, мүмкүн максатка жеттим, бирок акыйкаттык менин жан дүйнөмө сүңгүдү…».

Француз адабиятындагы биринчи автобиографиялык роман-моюндоо, «Адольф» «кылымдын романтикалык оорусунун» – өзүнө гана чөмүлгөн жалгыздык оорусунун берилиши болуп калган. Коомдун проблемаларын тышта калтырып, Констан бүткүл көңүлдү адамдын ички дүйнөсүнө топтоштурган. Анткени иш Адольф Элеонораны алдоого жана таштап кетүүгө аргасыз болгонунда эмес, ал күчтүү сезимдерге жөндөмсүз болгонунда жана муну менен «аны сүйгөн жүрөктү тытмалаганында» эмеспи. Бул мааниде Констан ага

баары уруксат кылынган, анткени күнөө кандай болгондо да коомго жана кырдаалдарга жүктөлөт деп эсептеген өзгөчө романтикалуу инсандын психологиялык жана адептик алсыздыгын кылдат баамдаган. «Мен өзү кылган жамандык тууралуу баяндай, өзүн гана кеп кылган текеберликти жек көрөм… коркоктукту жек көрөм, өзүнүн алсыздыгы үчүн дайыма башкаларга күнөөнү оодарган… Кырдаалдар абдан эле аз мааниге ээ, иштин баары мүнөздө», - дейт автор романдын аягында.

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ (1810-1857)

Өзүнүн эң белгилүү романынын каарманы менен ассоциация кылып, кийин «кылымдын баласы» деп аташкан киши, анын муунунун көптөгөн өкүлдөрүнүн үлүшүнө туш келген оорчулуктарды такыр тарткан эмес.

Мюссе ал мезгилдин алтын жаштарына кирген. Он тогуз жашында ал жокей-клубдун гана эмес, В.Гюгонун атактуу адабияттык салонунун («Чоң Сенакль» деп аталгандын) да дайымкы баруучусу болгон. Анда ыр куруунун жаңы ыкмалары менен баяндоонун экзотикалык манерасын тез өздөштүргөн. Ал болсо караңгы, сырдуу сюжеттерге кызыгууну да ичине алган. Кек алуу, кумар, үмүт үзүү, уулантуулар, өлтүрүүлөр, өз жанын кыюулар – мунун баары романтизм доорундагы Францияда романтизм түшүнүгүнүн өзүнөн ажырагыстай көрүнгөн.

Жыйырма жаш курагында баарын билүүгө жетишкен Мюссенин бузукулугу, анын көптөгөн замандаштарын айран калтырган дендилик турмушу тууралуу коомдо уламыштар жүргөн. Бирок ошол эле замандаштары өзүндө көптү үмүттөндүргөн улан алып жүргөн куугунтукталгандыктын мөөрүн да белгилешкен, «укмуштуу меланхолияны, эмнедир оорулууну, караңгыны… кеме кыйроого туш болгон адамдын үмүт үзүүсүн… Адам эмес эле көлөкө, мезгили келе элек уранды». Өзүнө ички ишенбегендик саясий кырдаал менен да татаалдашкан.

1830-ж. июль күндөрү Мюссени үрөй учурган ачылыш жасоого аргасыз кылат: ал бир эле мезгилде өзүнүн кандайдыр бир ишке жөндөмсүздүгүнө жана мындай дүйнөдө ар кандай иш-аракет маанисиз гана эмес, жаман дагы экенине ынанат («Жемишсиз каалоолор» поэмасы, 1830-ж.). 30-жж. биринчи жарымында ал «Жаш кыздар эмнени эңсешет», «Марианнанын каприздери», «Сүйүү менен тамаша кылышпайт», «Лоренцаччо» драмаларын жаратат. «Марианнанын каприздериндеги» эки башкы кейипкер – Целио менен Октав (ашык болгон жана эркин ойлуу) Мюссенин өзүнүн эки кырын чагылтышат. Айырмаларына карабай каармандар жалпы белгиге ээ – алар бактылуу болууга жөндөмсүз, анткени бакыт абсолюттук муктаждыгын жашоо канааттандыра албайт.

Бул жылдарда жазылган чыгармалардын көбү 1833-1834-жж. кышында боло турганды жана Мюссенин биографиясында «венециялык драма» деп аталчуну сезүүнү өзүндө камтышат. 1833-ж. Мюссе Жорж Санд менен таанышат, ал көп өтпөй анын ашыгына айланат. Сегиз айдан соң алар Венецияга саякатка жөнөшөт, ушул жерде алардын кол үзүшүүсү болот. Мюссе

сүйгөнүнүн чыккынчылыгына катуу кайгырат. Бирок эскерүү денелик жана руханий жакындык жасоого жөндөмсүз кереметти ишке ашырат. Жана ушул тазалоочу азап Мюссенин 1835-1837-жж. жаратылган эки чыгармасында, – «Кылымдын уулунун сыр ачуусу» романында жана «Түндөр» лирикалык поэмалар түрмөгүндө чагылуу табат. Поэмалардын сюжети – азаптануунун ролу жана анын поэтикалык чыгармачылыкка таасири. Түрмөктүн өзүнчөлүктүү эпилогу кыйла кийинки «Эскерүү» (1841-ж.) деген ыр болгон: көп жылдар өткөн соң каарман качандыр бир кезде сүйгөнү менен сейилдеген Фонтенблого кайтып келет да, мындан ары эч кандай ооруну сезбегенине таңгалат – болгону эстөөнү каалоо калат. «Мен болгону өзүмө айттым, ушул саатта, ушул жерде качандыр бир кезде мен сүйүктүү болгом, жана мен да сүйгөм, ал татынакай болчу…»

Адабияттын тарыхына Мюссе баарынан мурун «Кылымдын уулунун сыр ачуусу» (1836-ж.) романынын автору катары кирген. Бул сүйүүдөгү биринчи көңүл калууну баштан кечирген жана, өзүндөгү үмүт үзүүнү жеңүү үчүн бузукулук жолго түшкөн Октав аттуу жаш жигиттин тарыхы. Романдын андан аркы окуясы атасы өлгөн соң каарман жөнөгөн жана анын жаңы романы – Бригитта Пирсон менен – башталган кыштакта өнүгөт. Кыска идиллиядан кийин ишенимди жоготкон жана бузукулукка баткан Октавдын жүрөгүндө кайрадан шектенүүлөр туулат: ал Бригиттанын көзгө чөп салганынан шектене баштайт. Жана муну менен бирге ар кандай ыкмалар менен анын кызгануусун жаратууга аракеттенет, качандыр бир кезде өзү өткөн азап тартуунун оор тажрыйбасы аркылуу өтүүгө мажбурлайт. Өзү кылган жамандыктан азап чегип, ал ашыгынан кечирим сурайт. Кезектеги, өзгөчө кызуу сценадан кийин алар чет өлкөгө кетүүнү жана жашоону башынан баштоону чечишет. Бирок ушул маалда үчүнчү кейипкер – Смит, Бригиттаны чындап сүйгөн, аны бактылуу кыла ала турган, чынчыл жана жупуну адам пайда болот. Октав ашыгын өлтүрүүнү каалайт, ал эч кимге буюрбасын үчүн, болгону Бригиттанын көкүрөгүндөгү крестче гана аны кармап турат. Аягында каарман Бригиттанын Смит менен, анын өзүнө караганда кыйла татыктуу адам менен калышына көнөт.

Роман көп жагынан автобиографиялуу болгон – аны замандаштары ушундай кабыл алышкан. Анан да эгер Октавдан көңүл калуулар жана публикалык жаңжалдар тажрыйбасы мол Мюссе оңой таанылса, анда Бригитта Жорж Сандды анча-мынча гана эске салган. Бирок тарыхтын канвасынын өзү – чет өлкөгө сапар, майда-чүйдөсүнө чейин (алсак, мисалы, Октав сүйгөнү башка менен болгонун билген чай куюлган пияла), – чынында да Мюссенин венециялык драмасынан башат алган. Адабият үчүн башкасы маанилүү: Мюссе улуттук даңктын тең катышуучусу болуу үчүн өтө кеч туулган адамдын тагдырын, өзүнүн аракетсиздигине жана өзүнүн тарыхый керексиздигине катуу беймаза болгон адамды тарткан ошол терең психологизм. Бул камсыздык, ишенбестик жана жаңжалдар «кылымдын уулун» акырындап кантип бузганы тууралуу роман: анын оорусу сезимдин оорусу (Шатобриандын же Констандын каармандарында болгондой) болуудан калат да, интеллекттин оорусуна

айланат. «Бардык шекчил адамдардай, мен өлүк тамгага ишенгем, эмнени сүйсөм ошону союп жана өлтүрүп».

40-50-жж. Мюссе көп ооруган, аз жазган, ал эми жазгандары өзгөчө көркөмдүк сапаттары менен айырмаланбаган. Деген менен, 1852-ж. аны Француз академиясына шайлашкан.

Мюссеге даңк апкелген нерсе узак мезгил түрдүү журналдарда чачкын бойдон калган. Өлөрүнө аз калганда гана ал өзүнүн поэтикалык жана драмалык чыгармаларын жыйнап, аларды өзүнчө китептер кылып чыгарган. Жашоону ал толук чыгармачылык аракетсиздикте аяктаган: көп ичкен жана көп саякаттаган, отуз жашында эле баарын айтып салган адамдын трагедиясын баштан кечирген.

Мюссенин өлүмүнөн кийин Сент-Бёв жазган: «Өз муунунун көптөгөн белгисиз жандарынын эң сонун жүзөгө ашырылышы болгон, алардын көкөлөөлөрү менен кулоолорун, алардын улуулугу менен алсыздыгын бере алган акындын ысымы, ушул ысым өлбөйт. Аны биздин жүрөктөрүбүздө өзгөчө калтыралы, биз… сөөк коюудан кайтып келаткан күнү, чынында да айта алмакпыз: «Биздин жаштык көп жылдар мурун эле өлгөн, бирок биз аны эми гана, аны менен бирге көмдүк».

ЛАМАРТИН (1790-1869)

1816-ж. байыркы, бирок жакырланган дворяндык уруктун урпагы Альфонс Мари Луи де Ламартин Экс-ле-бен француз курортунда Жюли Шарлды, атактуу физик Александр Сезар Шарлдын аялын жолуктурган. Башталган роман көп өтпөй дээрлик мистикалык байланышка өсүп жеткен, буга көп жагынан Жюли Шарлдын оорусу түрткү болгон; 1817-ж. декабрында ал кургак учуктан каза тапкан. Ушул эле жылы жана кийин Ламартин Эльвира деген шарттуу ысым менен берген каза болгон ашыгынын образынан чыккан элегиялар түрмөгүн жараткан. Ал эми 1820-ж. анын биринчи ырлар китеби – «Поэтикалык ой толгоолор» пайда болот.

Китептин ийгилиги зор болгон: кийинки эки жылда ал 9 жолу басылган. ал эми 1831-ж. «Поэтикалык ой толгоолор» 19-жолу кайра басылып чыккан. 1820-ж. Ламартин англис Мэри Берчке үйлөнгөн да, Неаполдогу француз элчилигинин атташеси кызматын алып, жаш аялы менен Италияга кеткен.

Флоренцияда ал жаңы ырлар түрмөгүнүн – «Поэтикалык жана диний үндөштүктөрдүн» (1830-ж. басылып чыккан) үстүнөн иштейт. Жыйнактын аталышынын өзү адам жан дүйнөсүнүн табигый стихиялар менен байланышы тууралуу түшүнүктөрдөн келип чыгат: үндөрдүн, боёктордун тили – материалдык жүзөгө ашырылуу тапкан кудайлык кептин эле өзү.

30-жж. Ламартиндын чыгармачылыгында саясий мотивдер күч алышат («Немезидага», «Революцияга ода», «Өлүм жазасына каршы»). 1833-ж. Нор департаментинен депутат болуп шайланган Ламартин эми биринчи планга саясий мансапты коёт. Ал жарыялоосун уланткан ырлардан («Поэзиянын тагдыры», «Чыгышка саякат», «Тынчтыктын марсельезасы») акындын эмес парламентарийдин доошу көбүрөөк угулат. Деген менен, ошол эле кезде ал «Жослен» (1836-ж.) поэмасын жазат, анда адамдарга сооронуу апкелген дин

кызматчысынын образын жаратат, анан «Периштенин күнөөгө батуусун» (1838-ж.) – жерлик аялды сүйүп калган жана күнөөлүү жерде бардык азаптарды баштан кечирген асман жашоочусу тууралуу символдуу аңгемени жазат. Окурмандарда чоң ийгиликке «Жирондинчилердин тарыхы» (1847-ж.) ээ болот.

1848-ж. 24-февралында, Революциянын күндөрүндө, Ламартин убактылуу өкмөттүн башчысы жана тышкы иштер министри катары символдуу үч түстүү (кызыл эмес) туунун алдында сүйлөнгөн сөзүндө Республиканы жарыялайт. 1851-ж. бийликке Луи Бонапарт келгенде, Экинчи империянын режими менен макул эместиктин белгиси катары ал өзүн адабиятка толугу менен арноону каалап, саясаттан биротоло кетет.

Бирок жазуучулук эмгек киреше апкелбейт да, баарысы унуткан жана эч кимге кереги жок Ламартин дээрлик жакырлыкта каза болот.

Кийин сынчылар анын «Поэтикалык ой толгоолорун» француз романтизминин биринчи манифесттеринин бири катары баалашат, ал эми Ламартиндин өзүн XVIII к. материализминен кол үзгөн жаңы желаргылардын жарчысы катары кабыл алышат (буга анын «математиктердин ойго жана поэзияга каршы бүт дүйнөлүк кутуму» тууралуу, «сандардын кылымга жана адамдарга бийлиги» тууралуу ой жүгүртүүлөрү өбөлгө болушкан). Кийинки муундарга Ламартиндин стили бир аз эскиргендей, ал эми метафоралары – өңү өчкөндөй көрүнөт да, анын биринчи жыйнагы төңкөрүш жасаганына ишенүү кыйын. Болгондо да бул поэтикалык тилдин аймагындагы гана революция эмес – ал көп жагынан XVIII к. «асыл» стилдин классикалык клишелеринен көз каранды болгон, – тону боюнча революция болгон. «Ой толгоолордун» элегиялары жазылган александриялык ырдын музыкасы, строфалардын оригиналдуу комбинациясы, эч кандай эрежелерге баш ийбеген, бирок ой менен жүрөктүн кыймылдарын берген үн жазуусу, өзгөчө ритми, – мунун баары поэзияга таптакыр жаңы угулуш бергендей көрүнгөн.

Ламартинде табиятты анда жалгыздык менен чексиз кайгы (мында XVIII к. англис поэзиясынын таасири байкаларлык) маңдайына жазылган каарман чагылган өзүнчө эле бир күзгү өңдүү баяндоо да жаңы болгон; айрым сынчылар Ламартинди «түндүктүн тумандуулугу жана караңгылыгы» үчүн француз айкындыгына чыккынчылык кылды деп айыпташкан. Так ошол табият аркылуу анын чыгармачылыгынын негизги темалары киргизилишет: сүйүү жана мезгилдин үрөй учурган чуркоосу. Ламартин өзүнүн меланхолиялык сезимдерин көлгө, токойго, асманга ишенген, пейзаж ал үчүн маектешке айланган, ал кездеги француз поэзиясы үчүн бул жаңы нерсе болчу.

Ах, көл, карачы: бир гана жылы капанын
Зуулдап өттү – эми так ошол жерлерде,
Биз сейилдеген, олтурган жана кыялданган,
Көз жаштап жалгыз олтурам!
……………………………………………………
О бакыт кечи! сен кайдасың, мен аны менен
Көл үстүндө баратканда, батып таттуу ойлорго,
Угумумду өз гармониясы менен ширинденткен
Ийкемдүү калактар доошу?

«Көл».

Бирок эң башкысы Ламартин биринчи болуп поэзияга жеке сыр ачуу түрүн бергенинде жаткан. Анын ырлары тууралуу көрүнүктүү француз дипломаты Ш.М.Талейран айткандай, «…аларда адам көрүнүп турат». Чынында да, «Поэтикалык ой толгоолор» сентименталдуу автобиографиянын түрүн түзгөн. Муну менен бирге ашыгынын өлүмүнөн жеке жоготуу сезимин акын сынчынын сөзү боюнча, «Революциянын урандыларында» туулган, жашоого ишенимин жоготкон жана эми Ламартиндин кайгылуу поэзиясына кулак төшөгөн бүтүндөй бир муундун кайгысына айлантууга жараган. Бул муун үчүн сүйүү өзүнчө эле бир динге айланган, – акындын элегияларында ал ушундай берилет.

Эң биринчи ырлары («Жалгыздык», «Өрөөн», «Көл») терең жеке кайгыдан: сүйгөн аялынын өлүмүнөн жаралган. Ламартинде өлүмдү кайра аңдоо, андан башка, мыкты дүйнөгө өтүүнү көрүү каалоосу пайда болот. Анан да күнөөгө батыруучу нааразылык: адамга абсолюттук жыргалчылыкты берүүнү каалабаган Жаратқандын жакшы ниеттүүлүгүнөн шектенүү келип чыгат. Ырайымсыз кудайдын образы да жаралат, ага карата адамга «каргоонун жаалдуу укугу» берилген. Бирок бул ой толгоолордун артынан өкүнүү келет: менсинүү менен козголоңчулуктан баш тартуу жана Байрон менен ал жылдардагы бүткүл муунду кайталай, кудай болгону адам менен ойнойт, аны шылдыңдайт деп бекемдеген ички добуш менен күрөш. Так ушул шектенүү лирикалык каармандын келечекте динге кайрылуусун алдан кабарлайт.

Ошентсе да замандаштары Ламартинди биринчи кезекте динчил акын эмес, сүйүүнүн ырчысы катары кабыл алышкан.

Сүйөм… бирок уу жүрөгүмдү эзет;
Аны алып жүрөм бардык жерде,
Бакыттын өзүндө да коогалантат
Мени кандайдыр бир жаалдуу гений.
…………………………………………
«Сүйүү өтөт, кубаныч жок болот, -
Ал мага заардуу ырастайт, -
Роза жыты, шамал, жаштык өңдүү
Гүлдөгөн ланиттерден учуп кетет!..»

«Жаалдуу даанышман»

«Ламартин сезим козгоор тон тапкан, - деп жазган Стендаль, - бирок ал сүйүүнү берүү аймагын таштаар замат, ал көңдөй. Анда философтун бийик ою жана адамга байкоо кылуу жөндөмү жок». Бир аксөөк айым моюнга алган: «Ламартин, талашсыз, биздин акылсыздыктарыбыздын жарымына күнөөлүү болгон; бардык аялдар Эльвира болгусу келишкен; айкын жана суук түндө көлдүн жээгинде же бийик дарактын түбүндө айды тиктеп, биз канча жолу суукка урундук». Бирок деле сентименталдуу болбогон Альфред де Виньи жазган: «Мен эч качан Ламартиндин «Гармониясын» же, «Ой толгоолорун» көз жаштабай окуй албагам. Эгер мен аларды угуза окусам, жашым менин жаактарым ылдый куюлат».

Замандаштарынын суктануусу жаңы муундун дээрлик кастыгы менен алмашкан. «Ламартин өлөт, - деп жазган Гюстав Флобер. – Мен ага кошок кошпойм. Биз биздин оорукчан лирикабыздын бардык макоолуктары үчүн так эле ошого милдеттүүбүз».

ВИКТОР ГЮГО (1802-1885)

Виктор Мари Гюгонун ысымы романтизмдин символу болуп калган. Жыйырма беш жашынан кийин ал адабияттын таанылган атасы эсептелген да, жазган жаштар ага тартынуу жана суктануу менен таазим кылышканы барышкан. Шатобриан аны ал кезде «улуу бала» деп атаган, ал эми Флобер жарым кылымдан соң – «улуу карыя» деген. Гюго өлгөндө аны Пантеонго, Вольтер менен Руссонун катарына салтанаттуу көмүшкөн, муну менен ага «өлбөстүккө» белет беришкен.

Бонaпарттык доордо мансап күткөн генерал Леопольд Гюгонун уулу, ал өзүнүн адабияттык ишмердүүлүгүн монархист жана консерватор катары баштаган. Он төрт жашында Гюго жарыялаган: «Мен Шатобриан болгум келет же эч ким болбойм». Ал эми он жети жашында, 1819-ж. бир тууғандары менен бирге «Conservateur litterraire» («Адабияттык консерватор») журналын басып чыгарууга киришкен, ал шатобриандык саясий журнал ««Conservateur»дун уландысы катары ойлонулган.

1821-ж. Гюго Королдук адабияттык коомдун жыйынында өзүнүн ырларын окуу менен чыгат («Лира менен арфа», «Булут», «Жарганат», «Таң», «Жаман түш»). Алар Адель Фушеге даректелишкен, аны Гюго балачагынан сүйгөн. Ошол эле мезгилде ал «Ганн Исландиялык» романын жазат; анын көп барактары – кат жазышууга тыюу салынган колуктусуна сүйүүсүн билдирүү (бул сүйүү «Куугунтук жегендер» романында – Мариус менен Козеттанын тарыхында чагылуу тапкан). Гюгонун мобу фразасы атактуу болуп калат: «Ар кандай башка аял менин көзүмдө болгону көйнөк менен шляпа».

1824-ж. тартып Гюго – Шарль Нодье (1780-1844) жаш романтиктерди бириктирген адабияттык салондун дайымкы баруучусу. Көп өтпөй алар Нодьеден кетишип, Гюгонун тегерегине топтолушат. Монархист жана католик либералга айланат. 20-ж. ортосунан артып ал эми жаңы кыймылдын таанылган башчысы. «Романтизм, - деп жарыялайт Гюго, - бул көркөм өнөрдөгү либерализм».

XIX к. аягындагы XX к. башындагы акын Шарль Пеги бир жолу Гюгону «таланттардын эркесине айланган даанышман» деп атаган. Жана бул чындык болчу. Бардык адабияттык жанрларда ушундай ийгиликке жетишкен башка авторду табуу кыйын (Гюго сүрөтчүлүк менен олуттуу алектенгенин айтпаганда да). Ал башында акын катары таанылат, бирок өзү бүткүл адабият бул поэзия жана ал ырды же прозаны колдонгону маанилүү эмес деп эсептейт.

Гюго одаларында Орто кылымдарга, трубадурлардын поэзиясына, рыцарчылыктын алтын дооруна – сепилдердин татынакай кожойкелеринин, алардын паждарынын жана сеньорлордун мезгилине кайрылат. Ушунда эле Гюгого мүнөздүү ырдын чеберлиги, көбүнчө азезилдик мүнөзгө ээ экзотикага

кумар байкалат. Бирок ал поэзияны тарых жана дин менен бириктирүүнү каалайт: «Ишеним кыялдануунун тазаланышына түрткү болот».

1827-ж. жазуучу «Кромвель» драмасын жазат, анда тарыхый теманын аркасына наполеондук доор жараткан заманбап жана актуалдуу тема: аксөөктөрдүн укмуштай макоолугуна республикачылардын сокур фанатизми каршы турган дүйнөдө кайсы партияга кошулуу керек деген проблема жашырылат. Драмада автордун өзүнүн да саясий олку-солкулуктары чагылган.

Катышуучу каармандардын көптүгүнөн, окуя ордун тынымсыз алмаштыруудан улам пьесаны коюу дээрлик мүмкүн эмес болгон. Ал чынында теориялык мааниге ээ болгон: адабияттын тарыхына «Кромвелге» кириш сөз» – Франциядагы романтикалык театралдык эстетиканын манифесттеринин бири кирген. Гюго «адамдарга пародия түзүшкөн жана тарыхты мылжыңдоого мажбурлашкан» классицисттик биримдиктерден баш тартууну жарыялаган: «Сценалардын ордуна бизде аңгемелер, сүрөттөрдүн ордуна – баяндоолор. Бул себептер менен натыйжалардын, мейкиндик менен мезгилде алысташкан окуялардын ортосундагы байланышты баамдоого жол бербей, чындыкка окшоштукка жолтоо болот». Драманын сюжеттерин мындан ары антик дүйнөсүнөн алуунун кереги жок, алар автор трагедиялуу менен комедиялуунун түрдүү регистрлеринде бир мезгилде ойной турган «азыркы фасадды» берүүлөрү керек: жанрлардын кагылышуусунан мүнөз төрөлөт.

Драмада жашоонун карама-каршылыктары: көтөрүңкү менен гротесктүү бириктирилген. Тарыхта, жашоодо болгондун баары театрда чагылууга тийиш жана чагыла алат, бирок көркөм өнөрдүн керемет таягы менен.

Ушул талаптардын баарын Гюго өзүнүн кийинки драмасында – «Эрнани, же кастилиялык абийирде» ишке ашырууга аракеттенген. 1830-ж. 25-февралындагы анын бетачары романтиктердин классиктер менен чечкиндүү кармашуусуна айланган, бул романтизмдин Францияда биротоло жеңиши менен белгиленген. «Дубал тешилди, - деген Гюго, - биз өтөбүз!»

Драма бир айда жазылган. Сюжетти XVI к. биринчи жарымындагы испан тарыхынан алып, автор сценага королго каршы кутум ойлонушкан дон Карлосту (болочок король Карл Vни), асылзаада каракчы Эрнанини жана аксөөк Руи Гомести чыгарган. Үчөөнү тең татынакай донна Солго болгон сүйүү бириктирет. Алар изгиликте да атаандашышат. Алсак, бир жолу Руи Гомес сактап калган Эрнани биринчи эле зарылдык туулганда ал үчүн жанын берүүгө касам ичкен. Пьесанын акыркы актысы Эрнанинин жана донна Солдун үйлөнүү тою менен башталат, муну эми король болуп калган дон Карлос уюштурат, бирок жетишилгендей көрүнгөн бакыт трагедияга айланат: күйөө бала ага убадасын эскерткен Руи Гоместин чоорунун добушун угат. Рыцардык намыстын мыйзамдарын бузууга күчү келбей Эрнани уу ичет, донна Соль да ошондой кылат, ал эми окуядан эсеңгиреген жана абийири чыдатпаган Руи Гомес канжар менен сайынып өлөт.

Замандаштары Гюгону психологизмдин жоктугу үчүн негиздүү жемелешкен. Бирок «Эрнаниде» ал турмуш чындыгын эмес, кумарлардын күчүн берүүгө умтулган. Эң сонун ырлар, донна Солдун монологдорунун

магиялуу тили көрүүчүнү кызыктырган, муну менен жаңы, романтикалык эстетиканы жана баяндоонун жаңы стилин бекемдеген.

Бирок романтикалык кыймылдын эң бийик чекити сыяктуу көрүнгөн нерсе бир эле мезгилде анын кризисинин башталышы да болгон. 1830-ж. Гюгонун айланасына топтолгон романтиктердин шериктештиги чачырайт. Адабиятта социалдык тематикага бурулуш болот. Жана кайрадан Гюго доорго тон берет, акындын функциясын «улуттук миссия, социалдык миссия, адамзаттык миссия» катары аныктайт. Эми анын чыгармачылыгында дегеле адам тукуму тууралуу ой жүгүртүүлөр үстөмдүк кылышат. Жазуучу драмадан бүткүл кылымды жана дүйнөнү камтууга мүмкүндүк берген эпопеяга өтөт.

1831-ж. өзүндө тарыхый романдын да, готикалык романдын да, мелодраманын да белгилерин бириктирген «Париждик Кудай энесинин собору» жарыкка чыгат. Цыган кызы Эсмеральданын мелодрамалуу тарыхы – сүйүүнүн ойгонуу жана өлүү тарыхы – Орто кылымдык Париждин фонунда өнүктүрүлөт. Китеп кош майрамды – Кудайдын пайда болушун жана диний салтанаттын иретине күтүүсүздөн карнавалдык аракеттин хаосу аралашкан Акмактар күнүн баяндоодон башталат. Эсмеральданы үмүтсүз сүйгөн түрү суук коңгуроочу Квазимодо бир эле мезгилде татынакай жана түрү суук готикалык собордун өзүн элестетет. Орто кылымдын рухунун дагы бир ишке ашырылышы арамза жана ырайымсыз архидьякон Фролло болот, анда сезимталдык менен такыбалык күрөшүшөт. Эсмеральданын өлүм жазасына тартылышына жетишип, ал шайтандык каткырык салат: «Ал түбөлүк касамдардын бекерлиги менен пакизалыктын бүткүл күлкүлүүлүгү, илимдин бекерлиги тууралуу ойлоду; жана ал өзүнүн жаман ойлоруна канчалык сүңгүсө, анда ичтен угулган Шайтандын күлкүсүн ошончолук так укту». Гренгуар Орто кылымдык акын-селсаяк Франсуа Вийонду эске салат. Романда карнавалдык сценалар Грев аянтындагы өлүм жазасына тартуу сценалары менен аралаш берилет.

Романдын башкы каарманы, аталышынан көрүнгөндөй, – Эсмеральда да, Квазимодо да, башка кейипкерлер да эмес, автор бардык аракеттерди айланасында уюштурган собор. Собордо жана анын айланасында топтолгон бир кездеги бүтүн турмуш эми ошол доорго бөтөн ташка айланган. Бирок так ошондуктан собор жөн гана архитектуралык курулуш эмес, Орто кылымдык эпос, өткөн мезгил чагылган китеп катары чыгат.

«Париждик Кудай энесинин соборунда» эле Гюгонун «куугунтук жегендер» проблемасына кызыгуусу байкалган. Алсак, «Вальтер Скотт жөнүндө» деген макалада ал «чыгармада кайсы бир чындыкты айтуу жана муну менен пайда келтирүү, болочок коом үчүн сабак болуу» зарылдыгын айтат. Орто кылымдарда желмогуздарды рыцарлар жеңишкен, азыр бул кедейлер менен акындардын миссиясы – Гюгонун «Нурлар менен көлөкөлөр» (1840-ж.) поэтикалык жыйнагы жана кедейдин канышага сүйүүсүнүн тарыхы аңгемеленген «Рюи Блаз» (1838-ж.) романы мына ушул тууралуу.

1843-ж. Гюго саясий ишмердүүлүккө баш-оту менен киришет, Польшанын улуттук көз карандысыздыгын коргоп, өлүм жазасын алмаштырууну жактап чыгат. Бир кездеги Наполеондун ырчысы, эми ал канзаада Луи Бонапартты колдойт. Ал эми 1851-ж., мамлекеттик төңкөрүштөн

кийин бүтүндөй он сегиз жыл сүргүнгө айдалат. Бул жылдарда ал бир нече ырлар жыйнактарын жана эки романды – «Куугунтук жегендер» менен «Күлүп турган адамды» (1869-ж.) жазат.

Гюгонун романдарынын эң популярдуусу – «Куугунтук жегендер» – 1845-ж. эле ойлоштурулган (анын баштапкы аталышы – «Жакырлык»), бирок 1862-ж. гана аягына чыгарылган. Гюго мурда ойлогонунан катуу чегинип, учурдун материалында адамдын кайра жаралышы, анын жан дүйнөсүндө жакшылык менен жамандыктын күрөшү тууралуу эпикалык баяндоону жараткан.

Башкы каарман, мурдагы сүргүнчү Жан Вальжан, бир жолу епископтон, монсеньор Мириелден изгилик сабагын алат. Вальжан андан күмүш канделябрларды уурдайт да, кылмыш үстүндө кармалып, епископ аларды өзү Вальжанга тартуулаганы тууралуу айтканда уккан кулагына ишенбейт. Ушул учурдан баштап жашоо жаалданткан кылмышкердин кайра төрөлүүсү, анын урматтуу мырза Мадленге, шаар башчысына айлануусу башталат, андан эч ким полиция издеп жүргөн Жан Вальжанды шектене албайт.

Шаарда ал деп шектелген селсаякты адашып кармап алышканда, узак ички күрөштөн соң чыныгы Вальжан сот залында чындыкты айтат. Аны каторгага айдашат, бирок ал качып кетет.

Вальжан Козетта кызды табат – качандыр бир кезде ал анын өлүп бараткан апасына ага өз кызындай кам көрүүнү убада кылган – жана Париждин бийликтин көздөрүнөн алыс бурчтарынын бирине жашынат. Бул жерде ал арасында жаш Мариус бар республикачыларга жакындашат. Мариус менен Козеттанын ортосунда сүйүү тутанат. Андан кийин 1831-1832-жж. окуялар баяндалат: Сен-Дени көчөсүндөгү баррикадада Вальжан Мариус жана бала Гаврош менен бирге республика үчүн салгылашат. (Кийин романдын так ушул эпизоду өзгөчө популярдуу болуп калган, негизинен париждик көчөнүн элеси болгон Гавроштун чебер тартылган өлүмүнүн аркасында.)

Вальжандын тагдырындагы дагы бир учур маанилүү. Анын колуна өзүн көп жылдар бою куугунтуктап келген полицей Жавер түшкөндө, каарман андан кек албайт, эркиндикке чыгарып ийет. Вальжан өлүм алдында акыры бири бирин табышкан Козетта менен Мариуска берген башкы сабак Гюгонун өзүнүн керээзи катары угулат: «Бири бириңерди сүйгүлө, анткени бул жашоодо башка эч нерсе мааниге ээ эмес».

ПЬЕР ЖАН БЕРАНЖЕ (1780-1857)

Пьер Жан Беранже качандыр бир ал басма станогунун кызматысыз даңазаланган XIX кылымдын жападан жалгыз акыны экенин айткан. Өзүнүн белгилүүлүгү менен Беранже обондуу ырга – элдик чыгармачылыктын аймагынан биринчи жолу «бийик» адабиятка көчүрүлгөн жанрга милдеттүү.

Ар бир ырды кылдат иштеп чыгып (ал жылына 15тен көп эмес гана ыр жазган), Беранже ырдын ушунчалык жеңилдигине жетишкен, анын тамашалуу жана ачуу куплеттерин бүткүл Париж ырдаган.

Катчы менен тикмечинин уулу, Беранже адабияттык ишке жаш чагында киришкен. Ал кезде ал париждик чатырчаларда жарым ачка жашоо кечирген. Ошондо ээ болгон таасирлер анын көп ырларынын негизи болгон. Беранже доордун бардык толкундуу окуяларына үн кошкон. Саясий сатирага кайрылып, ал бийликтердин дайымкы кыжырлануусун чакырган. Аны король менен динди кордогону, өкмөткө каршы үгүтү үчүн эки жолу соттошкон.

Өз поэзиясын баарына жеткиликтүү кылууну каалап, Беранже элдик мелодияларды колдонгон, ырларына карапайым элдик айтымдарды, дабыш тууранды сөздөрдү кошкон. Анын ар кандай ырында рефрен – кыска, бир саптан турган, же узун, бүтүндөй бир строфадан турган кайырма бар. Так ошол рефрендерде Беранженин поэзиясына мүнөздүү ритмдердин зор көп түрдүүлүгү өзгөчө айкын көрүнгөн. Ак көңүл жана шайыр король Ивето тууралуу ырдын (анда бардык ишмердиктери легендарлуу «король-апендинин» адаттарына түз карама-каршылык болгон Наполеон Бонапарт жашыруун шылдыңдалат) рефрени мына мындайча угулат:

Ха, ха, ха! Күлкүлүү эмеспи?
Ушундай даңктуу король болгон!

«Король Ивето», 1813-ж.

Ал эми бул башка бир ырдын рефрени. Анын каарманы өзүнүн аялына ачык эле ойноштук кылган таанышы граф тууралуу айтат. Макоо болсо бул үчүн ээ болгон майда пайдаларына абдан кубанат:

Кандай бакыт! Кандай урмат!
Мен болгону – куртмун ага салыштырмалуу!
Ага салыштырмалуу,
Ушундай адамга, -
Анын жаркыроосунун өзүнө!

Эгер формасы боюнча Беранженин ырлары абдан көп түрдүү болсо, анда алардын темаларынын чөйрөсү салыштырмалуу тар. Акын ак эмгеги менен жашашкан, дайыма шайыр, музыкадан, бийлерден, арзан шараптан, туруксуз курбуларынын мээриминен ыракат табышкан карапайым адамдарды, кедейлерди көрсөтөт:

Кедейлерге мактоо!
Ачка күндөрдү
Билишет алар
Бакыт менен теңме-тең чырмоону!
Кедейлерге мактоо!

«Кедейлик», 1807-ж.

Беранже карапайым адамдарды эзүүчүлөргө-байларга каршы коёт:

Жөөгө баткак чачышат
Кареталар, зуулдап
Мейли уятсыз кол салат
Мага күчтүү жана бай.
Бизге жолдор жабат
Алардын залимдиги.
Мен Кудайдын үнүн угам:

«Ырда, кедей, ырда!»

«Менин арналышым», 1821-ж.

Сатиралык ырларында же биринчи, же үчүнчү жактан «каармандын» кылыктары тууралуу айтылат, алардан ага мүнөздүү кемчилик бара бара айкын болот. Беранженин сатирасынын сүйүктүү объектилери – букараларын согушка айдашкан башкаруучулар, элди кысмактаган дворяндар, иезуиттер. Франциянын саясий турмушуна катышып, Беранже ырларында көбүнчө мекенинин тарыхый тагдырлары тууралуу ой жүгүрткөн – бирде балачагында көргөн Бастилияга чабуулду эстеп, бирде өз элинин болочогун айтууга аракеттенип.

Акындын кийинки чыгармачылыгында эзилгендер менен эзүүчүлөрдү карама-каршы коюу элдин ичинен чыккан адамдын тагдырына кызыгуу, бактысызды аёо менен алмашат. «Картаң капрал» ырында башкы каарманды, көрбөгөнү көр болгон жоокерди, жаш жоокерлер атууга алып жөнөшөт, ал болсо көнгөн адатынча аларга буйрук кылат:

Балдар, тең кадамдап баскыла.
Жетет, мылтыктар аспагыла.
Мүштөгүм өзүмдө… Узаткыла
Мени мөөнөтсүз өргүүгө.
Мен атаңар элем, балдар…
Башымды бүт буурул баскан…
Мына ушу – жоокер кызматы…
Тең бут шилте, балдар! Бир! Эки!
Көкүрөктү кергиле!
Ыйлаактабай, теңелгиле!..
Бир! Эки! Бир! Эки!

Капралды өлүм жазасына ал мас болуп алып, аны бир нерсе менен ыза кылган (ырдын каарманы бир кезде жетекчилиги астында салгылашкан Наполеон тууралуу сый-сыпатсыз кеп кылган көрүнөт) жаш офицерди сабаганы үчүн тартышат. Ал каршылык кылбайт, кызмат жылдары баш ийүүгө үйрөткөн: «Сабак үчүн / Мени атууга тийиш». Ага мурдагы эрдиктердин даңкы эми бир тыйынга арзыбаганы гана өкүнүчтүү.

Жоокерлердин бирине, өз жердешине, капрал тезирээк үйүнө кайтууну каалайт, аялына эч нерсе айтпоосун өтүнөт, өзү болсо уулун орус жортуулунун учурунда сактап калган жесирдин дубасынан гана үмүттөнөт. Бир канча строфаларда окурмандын алдында капралдын тагдыры гана эмес, Франциянын мурдагы улуулугу жокко чыккан, андыктан майда кылмышы үчүн эмгеги сиңген адамды өлүм жазасына тартууга болгон, ал эми жаштар урматына кызмат кылар нерсе калбаган Беранженин учурундагы доор да ачылат. Капралдын жоокерлерге кайрылган акыркы репликасында: «Кудай силердин үйүңөргө кайтууңарга жол берсин», согушту жактырбоо угулат. Беранже өзүнө аябай мүнөздүү согушка каршы пафосту өмүр бою аскерде кызмат кылган адамдын оозу менен айттырат да, ушундайча бул пафосту өзгөчө ынанымдуу кылат.

Бардык мезгилдердин сатириктери окшош эле адамдык кемчиликтерди мыскылга алышкан, бирок баары эле Беранжеден табууга боло тургандай ушунчалык ар түрдүү кырдаалдарды ойлоп таба алышпаган. Ал өз кылымынын бардык көбүрөөк типтүү «макоолуктары» менен «жийиркеничтүүлүктөрүн» берүүгө жетишкен.

АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ (1797-1863)

Байыркы аксөөк уруктун урпагы Альфред Виктор де Виньи өз бабаларынан намыстын жана куралдын культун мурастап калган. Дворянчылыкты мурдагы укуктарынан айырган Наполеон Бонапарттын бийлиги ага балачагынан терең жек көрүмчү болсо да, он алты жашында ал офицерлерди чыгарган Политехникалык мектепке тапшырууга даярданган. Бирок 1814-ж. бийликке кайрадан Бурбондор келишет да, Реставрация башталат. Граф де Виньи эми эч кандай конкурссуз жана атайын аскердик даярдыксыз кенже лейтенант наамын алат, анан элиталык кавалериялык полкко кирет. Бош убактысын ал окууга жана адабият менен алектенүүгө арнайт да, көптөгөн өз замандаштары үчүн доордун рухунун кайсы бир идеалдуу символуна айланат. «Акын-кавалергард, музалар менен тактын кызматчысы» – бул образды Виньи адегенде чындап өзүндө өнүктүргөн, бирок кийинчерээк бардык күчү менен андан кутулууга умтулган.

1825-ж. гвардияда да, пехотада да кызмат кылып, Виньи үйлөнөт, өргүү алат (эки жылдан соң биротоло эс алууга кетет) да, өзүн толугу менен адабияттык ишке арноо үчүн Парижден орун-очок алат. 1826-ж. ал «Байыркы жана азыркы сюжеттерге поэмалар» ырлар жыйнагын басып чыгарат, ал үч түрмөктөн турат: «Мистикалык китеп», «Байыркы китеп» жана «Азыркы китеп». Анда Виньинин жазуу манерасы да, анын чыгармачылыгынын борбордук темалары да айкын көрүнүшөт.

Маңызы боюнча терең өздүк жана лирикалык Виньинин поэзиясы тышкы формасы боюнча баса белгилене эпикалуу жана философиялуу (Виньинин өзү эгер ал эмнедендир замандаштарынан озгон болсо, анда бул өз поэзиясында философиялык ойду кабарлоо жөндөмдүүлүгүндө деп бекемдеген). Даанышмандын аргасыз жалгыздыгы, ырайымсыз жана сокур кудайдын алдында адамдын алсыздыгы, айыпсыздардын азаптары – бардык ушул проблемаларды Виньи мифологиялык же тарыхый накылдын формасына келтирет, анын башкы каармандары – библиялык пайгамбарлар. Акындын чыгармачылыгынын башка бир өзгөчөлүгү да мына ушунда – ага актуалдуулук бейтааныш; Виньи өз кылымы менен эмес, дегеле тарых менен, Кудай менен, тагдыр менен мамилелерин такташат. «Моисей» (1826-ж.) поэмасы мына ушундай – убадаланган Жерди көрүү маңдайына жазылбаган кудайдын тандаганынын аргасыз жалгыздыгы тууралуу. «Топон суу» (1826-ж.), «Элоа» (1824-ж.) поэмалары да ушундай, аларда автор Кудайдын адилеттүүлүгү тууралуу суроо коёт (өз күндөлүгүндө Виньи качандыр бир жазган, балким, Коркунучтуу сот күнү Кудайдын адамдардын үстүнөн эмес, адамдардын Кудайдын үстүнөн соту болор деп). Виньинин «Париж» (1831-ж.) поэмасы да

ушундай: анда учурдагы Париж боюнча саякаттоо чындыгында бейаңдын түпкүрүнө жана өткөнгө саякат болуп чыгат.

Виньи «Байыркы жана азыркы сюжеттерге поэмалар» менен бир мезгилде «Сен-Мар» (1826-ж.) тарыхый романын басып чыгарат. Анын окуясы XVII к. биринчи жарымында, Людовик XIIIнүн бийлиги доорунда, баары колундагы кардинал Ришельенин дворяндык Фронда жана укум-тукумунан берки аксөөкчүлүк менен күрөшүнүн фонунда болуп өтөт.

Виньинин романынын каарманы, каны боюнча канбийке Мария Гонзагого ашык болгон жаш маркиз Сен-Мар өз сүйүүсүнүн предметине татыктуу болуу үчүн аксарайда маанилүү роль ойноону каалайт. Бирок өз иш-аракеттеринде маркиз биринчи кезекте руху бийик коомдон акырындап кете баштаган эски аксөөкчүлүккө мүнөздүү намыс жана кеңпейилдик тууралуу түшүнүктөрдү жетекчиликке алат. Сен-Марга аксөөкчүлүктү баш ийдирип, абсолютизмдин позициясын чыңдоого умтулган кардинал Ришелье каршы турат. Ага каршы даярдалып жаткан кутум тууралуу билип, Ришелье королдон кутумчуларды өлүм жазасына өкүм кылдыртууга жетишет, алардын ичинде Сен-Мар да бар болуп чыгат. Романдын аягында Ришелье жеңишин салтанаттайт, Мария Гонзаго, сүйгөн адамынын өлүмүнөн үрөйү учса да, польшалык таажыны кабыл алат (ал Сен-Мардын аялы болсо бул мүмкүн болбойт эле). Баары өз ордуна кайтат, болгону сценадан изги, бирок эми эч кимге кереги жок каарман кетет.

Виньинин романы публикада ийгиликке ээ болот, бирок сынчылардан, алсак, Сент-Бёвдон, автордун тарыхый турмуш чындыгына өтө эркин мамилеси үчүн көптөгөн кескин эскертүүлөрдү угат. Романдын бешинчи басылышынын (1833-ж.) кириш сөзүндө Виньи көркөм өнөр «фактынын акыйкаттыгына эмес, адам табиятына байкоо жүргүзүүнүн акыйкаттыгына» негизделүүгө тийиш деп актанууга аракеттенген. Чынында да, конкреттүү тарыхый доорду өзүмдүк ойлорун шөкөттөө үчүн жетишерлик эркин кайра түзүп, ал тарыхый романда да тарыхка өз поэмаларында кандай мамиле кылса ошондой мамиле кылган.

30-жж. башында Виньи адептик жана интеллектуалдык кризисти баштан кечирет, ошондо эле анын В.Гюго менен көп жылдык достугу бузулат. «Стелло, же Көгүлтүр жиндер» (1832-ж.) жыйнагынын новеллаларында аларды толук жалгыздыкта өлүүгө калтырган коомдун саркындысына айланышкан акындардын тагдырлары тууралуу аңгемеленет. Виньинин ою боюнча, акын өзүнүн жеке турмушун саясий күрөштөн бөлүүгө тийиш: «…эркин жана жалгыз ал өзүнүн акындык миссиясын ишке ашырууга тийиш: анын жалгыздыгы ыйык».

Өз өмүрүнүн акыркы 25 жылын Виньи Мэн-Жиродогу чарбагында өткөргөн. Бул мезгилде ал эчтеке жазбаган деп эсептелген. Виньинин өлүмүнөн кийин анын адвокаты кийинки ырларын жана поэмаларын (алардын ичинде «Гефсимания багы», «Самсондун каары», «Карышкырдын өлүмү», «Таза Рух» бар) бир жыйнакка топтогондо жана аларды «Тагдырлар» (1864-ж.) деген аталыш менен басып чыгарганда француз адабиятына зор поэтикалык күчкө ээ тексттер ачылышкан. Аларды Виньи жазгандардын жана дегеле француз акын-романтиктери жараткандардын мыктыларына кошушат.

Пессимизмге, жардамсыз үмүт үзүүгө, ошондой эле сокур ишенимге автор сактап калуу эле өзүнөн өзү баатырдык иш болгон адам рухунун кубатын каршы койгон. Жана ал балким көп жагынан дүйнөдө поэзия жашаганынан чыгар.

Жерде бары тынчыды, туңгуюктун үстүнөн
каалгыган,
Катып калды ал, калакчысыз кайыктай,
Караңгыга күүлдөгөн агым алып
бараткан
Булуттанган жактардан чыккан зор доош.
Ал жакта ар бир көз ирмемде жаңы дүйнө
туулган,
Жерге жетти, салтанаттуу жана катаал:
«Мен баарына кайрымдуумун. Артка учкула,
канышалар.
Адам суучул болот, сүзүп өтүүнү
Мезгил агымын каалаган, бирок корккон.
…………………………………………………
Бирок андагы өмүр менден, анын күчү да –
менден,
Ал үчүн бир гана мыйзам: өжөр ташта кадамды,
Жолду жана анын максатын – билемин мен гана».

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ (1811-1872)

1830-ж. 25-февралда романтиктер менен классиктердин чечүүчү кармашуусу үчүн шылтоо болгон Виктор Гюгонун «Эрнани, же кастилиялык абийир» драмасынын бетачарында көрүүчүлөр башкалардан тышкары Орто кылымдык кызыл кемсел кийген жаш жигиттин пайда болуусуна таңданышкан. Жаш жигитти Теофиль Готье деп аташкан. Ал артист жаштардын шериктештигине тийиштүү болгон, аны кийин «Жаш Франция» же «Кичи Сенакль» (французча cenacle – «шериктештик») деп атап калышкан.

Жаш Готьеде бул мезгилде жазуучу менен сүрөтчү али күрөшүп жаткан (өзүнүн түшүндүрүүсүндө кийиминин түсү мына ушундан – Реставрация доорунун «түссүздүгүнө» өзүнчө эле бир чакырык). Адабиятта Готье ошентип түбөлүккө сүрөтчү бойдон калган, жазуу аймагына көркөм сүрөт өнөрүнүн ыкмаларын көчүрүп жана муну менен француз поэзиясы менен прозасына таптакыр жаңы жолдорду ачып.

Готьенин биринчи поэтикалык жыйнагын (1830-ж.) сын да, окурмандар да байкас албаган. Эки жылдан кийин ал дагы бир ырлар китебин чыгарат, биринчи басылышка жаңы ырларын жана «Альбертус, же Жан менен күнөө» поэмасын, өз кумири Гюгого арналган, кошуп.

30-жж. Готье Чыгышка кайрылат: аны бөтөн, экзотикалуу цивилизациялар, бөтөн маданият өзүнө тартат. «Фортунио» (1837-ж.) новелласынын каарманы, индиялык раджанын жомоктогудай бай мураскери,

Париждин ортосунда чоочун көздөн алыс Эльдорадо аксарайын курат, ал сыртынан жөнөкөй квартал сыяктуу көрүнөт. Анын эч нерсеси менен айырмаланбаган үйлөрүнүн артында – тропикалык өсүмдүктөр өскөн кышкы бак, колго көнгөн арстандар менен жолборстор. Париждиктер гана жашыруун курулган аксарайдын бардыгынан кабарсыз болбойт, анын жашоочулары да Париж тууралуу эч нерсе билишпейт. Чыгыш дүйнөсү менен Батыш дүйнөсү мейкиндикте парадоксалдуу чогуу жайгашкан жана муну менен бирге бири биринен өткөргүс көшөгө менен бөлүнүшкөн болуп калат.

Көркөм өнөрдөгү экзотизмдин эки тиби тууралуу атактуу айтым Готьеге таандык: «Биринчиси – бул орундун экзотикасына табит: сизди Америка, Индия, сары, жашыл аялдар ж.б. өзүнө тартат. Экинчиси – эң назиги… бул мезгилдин экзотикасына табит. Мына, мисалы, Флобер Карфагендин аялдары менен ойноону кааламак… ал эми мени эч нерсе мумиядай дүүлүктүрүп козута албайт…». 1840-ж. Готье чынында эле «Мумиянын буту» новелласын жазат, анын сюжети аңгемечи кокустан дүкөнчөдөн экзотикалык оюнчукту – египеттик аял мумиянын бутун сатып алганында, ал эми кийинки түнү түшүндө ага фараондун кызы келип денесинин уурдалган бөлүгүн кайрып берүүсүн сураганында курулат. Арбалган каарман анын аркасынан Байыркы Египеттин дүйнөсүнө жөнөйт. Ушул эле сюжет кийинчерээк «Мумиянын романында» (1858-ж.) да колдонулат: англис археологу өзү тапкан египеттик сулуунун мумиясына үмүтсүз сүйүүдөн азап чегет да, өзүнүн каалоосунун күчү менен аны жашоого кайтарат.

Өзгөчө түрдөгү экзотикалык, «археологиялык» фантастика Готьенин чакан прозасынын шедеврлеринин биринде – «Ария Марцелла» (1852-ж.) новелласында айкын көрүнгөн. Анын каарманы Октавиан каткан лаванын сыныгынан аялдын төшүнүн изин көрөт. Миңдеген жылдар мурун жашаган сулууга анда ойгонгон кумар антик доорундагы бейтааныш аялды да, антик доорундагы шаарды да, ага түнкү көрүмдө көрүнгөн антик доорунун өзүн да жашоого кайтарат.

Ошентип, Готьенин чыгармачылыгында башка цивилизациянын дүйнөсүнө саякат, метаморфозага, башка адамга айланууга умтулуу катары ойлонулган романтикалык сүйүүнүн жаңы чечмелениши бекемделет.

Париждик басып чыгаруучулардын бири Готьеге Адеалида де Мопен – өзүн эркек катары берген XVII к. белгилүү авантюрист аял тууралуу роман жазууну сунуштайт. Жазуучудан ал кезде модалуу Вальтер Скоттун романдары өңдүү тарыхый баяндоону күтүшөт. Бирок «Мадемуазель де Мопен» (1835-1836-жж.) романтизмдин рухундагы роман-сыр ачуунун жана XVIII к. галанттуу прозасынын стилиндеги авантюралуу-эротикалык чыгарманын аралашмасы болуп калат.

Бул өз тагдырын күчтүү жыныстын өкүлү менен байлоодон мурун аны чукулунан билүүнү чечкен жана ал үчүн эркекче кийинип алган жаш сулуу кыз тууралуу эпистолярдык романдын формасында жазылган аңгеме. Ар түрдүү окуялардан кийин ал аны жасалмасыз сүйгөн жаш кыз Розетта жана анын чыныгы жынысынан шектене баштаган улан д'Альберт (анда Готьенин

заманындагы романтикалык каармандын белгилери, анын чарчагандыгы, жалгыздыгы менен чагылтылган) менен сепилде бирге болуп калат.

Бир кезде жашаган тарыхый инсандын жашоосун баяндап, Готье мезгилдин окуялары менен адептерин дээрлик сүрөттөбөйт: анын романында доордун колорити көркөм өнөргө шилтемелерден (алсак, XVII к. Париждин архитектуралык панорамасы В.Гюгонун «Париждик Кудай энесинин собору» романындагы тиешелүү сүрөттөрдүн үлгүсү боюнча берилген) турат. Китеп чегинүүлөрдүн, ал кезде жартылай унутулган XVII-XVIII кк. авторлордун чыгармаларынан цитаталардын жана жашырын реминисценциялардын (латынча «эскерүү») көп санына толтурулган.

«Мадемуазель де Мопен» – социалдык жана философиялык проблемалардан оолактаган, өзүн классикалыкка каршы койгон (романда кандайдыр болсо да моралдын жоктугу мына ушундан) эстеттик көркөм өнөрдүн мисалы. Кириш сөздө Готье «пайдасыз сулуулукту» колдогон: «Эмне эч кандай пайда апкелбесе, ошол чыныгы көркөм; бардык пайдалуу – ажарсыз».

Готьенин көпчүлүк каармандарына метаморфозага, башка цивилизацияга өтүүгө, башка адамга айланууга умтулуу мүнөздүү, айлануунун конкреттүү формалары ар кыл болсо да – түш көрүүдөн жана кара магиядан тиричилик маскарадына жана театралдык оюнга чейин.

Д'Альберт, Готьенин биринчи романы «Мадемуазель де Мопендин» каарманы моюнга алат: «Мен өңдүү башканын жашоосу менен, башканын кабыгында жашоону эч ким каалабайт». Мадлен де Мопендин өзү окурмандардын алдында бир нече кебетелерде чыгат: өзү ошолмун деген кавалер Теодордун, өзү ойногон шекспирдик комедиянын каарманынын, анын каарманы өзүн ошол катары берген эркек кейипкердин. Дегеле романтизмге жана бийик деңгээлде Готьеге тийиштүү символдуу мааниге ээ болгон актёрдук оюн культу ушундан улам. Алсак, Готьенин акыркы, көбүрөөк белгилүү романы «Капитан Фракасста» (1861-1863-жж.) барон де Сигоньяк, аксөөк, актрисага болгон сүйүүсүнөн улам жер кезген театрдын труппасына кошулган, актриса Изабелланын өзүн гана эмес, ал ойногон бардык каармандарды да сүйөт.

Готьенин метаморфозалар менен саякаттарга адаттан тыш кумарында өзүнүн парадоксу да болгон: анын чыгармачылыгында экзотикалык мотивдер үйдүн жана үй очогунун поэзиясы менен тыгыз байланышкан. Терезе тышында хаос жаалдана алган, ал эми үй жайлуулугунун дүйнөсүндө адам азыркы изилдөөчүнүн айтымында, «ага мээримин төккөн буюмдардын» курчоосунда калган.

Жамгыр менен караңгыны калтырып
менин тереземди катуу черткилейт,
Мен «Эмалдар менен камеяларды» ырдайм.

Бул сөздөр Готьенин «Эмалдар менен камеялар» поэтикалык жыйнагынын киришүү сонетинен. 1852-ж. пайда болгон анын биринчи басылышы белгилүү бир мааниде романтикалык поэзиянын бүтүшүн белгилеген да, жаңы – парнасстык, эстеттик – поэзиянын, эми адамдын ички дүйнөсүнө эмес (романтиктердегидей), буюмдар менен кубулуштардын тышкы

дүйнөсүнө кайрылган. «Өз чыгармаларында сезимдүүлүккө жол берүүнүн кереги жок, анткени сезимдүүлүк – бул көркөм өнөр менен адабияттын пас кыры», - деп айткан Готье.

Жыйнактын көпчүлүк ырлары баяндоочу, «буюмдук» мүнөзгө ээ, өзүнүн көркөмдүгү жана чеберлиги менен таңгалтырышат. Аларды аралап өткөн тема – сулуулукту таза байкоо. Акыркы ыр – «Көркөм өнөр» – программалык. Анда поэзия скульптурага окшош кылынат.

50-жж. жаш жазуучулар (алардын ичинде Гюстав Флобер, бир туугандар Эдмон жана Жюль Гонкурлар, Шарль Бодлер, Шарль Леконт де Лиль) «көркөм өнөр көркөм өнөр үчүн» деген тууну көтөрүшкөндө, алар Готьени өздөрүнүн башкы устаттарынын бири деп жарыялашат. Бодлер аны «өркөндүү акын» деп атайт жана «Жамандык гүлдөрүн» ага арнайт. Ал эми «Эмалдар менен камеялар» жыйнагы парнасчылардын өзүнчө бир Библиясына айланат.

Готьенин өзүн акыркы жылдары жалгыздык улам көбүрөөк эзет. Ал оюнда эски мезгилдерге кайтат да, мемуарлык «Романтизмдин тарыхынын» үстүнөн иштей баштайт. Эми ага «Кичи Сенакль» боюнча мурдагы жолдоштору коркууну билбеген рыцарлар болуп, ал эми жаш мезгили – алтын кылым болуп көрүнөт: «Бизге ушул көркөм өнөрдүн идеалы, поэзиясы жана эркиндиги үчүн азыр белгисиз болуп калган ушунчалык ысык каармандык жана өзүн курман кылуу менен кармашкан уландык топко тийиштүү болуу бакыты туш келди».

ЖОРЖ САНД (1804-1876)

Амандина Люси Аврора Дюпен, турмушка чыкканда баронесса Дюдеван, бүт дүйнөгө Жорж Санд адабияттык каймана ысымы менен белгилүү.

Аврoранын атасы, наполеондук армиянын офицери, аттан жыгылып, эрте каза болгон. Төрт жашар кезинен тартып болочок жазуучу Ноандагы чоң энесинин чарбагында тарбияланган, анда эң сонун китепкана болгон. Бой жеткиче Аврора андагынын баарын, Вольтерден башкасын бүт окуп чыккан – ал чоң энесине аны отузга чыкмайынча окубоого сөз берген.

Алгач Аврoранын жашоосу ал доордогу бардык кыздардыкындай эле өткөн. Он сегиз жашында ал барон Дюдеванга турмушка чыгып, эки бала төрөгөн. Бирок үй-бүлө сакталбаган – Аврора менен анын күйөөсү өтө ар башка адамдар болуп чыгышкан. Барон Дюдеван аялынын акылын жана мыкты жөндөмдүүлүктөрүн баалай албаган да, 1829-ж. ал Парижге кетип, «Фигаро» гезити менен кызматташа баштаган. Көп өтпөй Аврора өзүнүн жердеши, адабиятчы Жюль Сандо менен таанышкан да, тең авторлошуп (бирок анын ысымы менен) алар ал мезгилде модалуу «жаалданган романтизм» стилинде «Роз менен Бланш» (1831-ж.) романын жазышкан. Роман чоң ийгиликке ээ болгон да, басып чыгаруучу аларга кызматташтыкты улантууну сунуштаган. Кийинки романды, «Индиананы» (1832-ж.) Аврора өз алдынча жазган. Бирок басып чыгаруучу белгилүү болуп калган ысымды сактоону талап кылган, анүстүнө, романдын аял тарабынан жазылышы коомдук моралга чакырык

катары кабылдануусу мүмкүн болгон. Ошондуктан жаш жазуучу аял өзүнө эркектик адабияттык каймана ысым алган: Жорж Санд.

Санд «адептердин романы» деп мүнөздөгөн «Индиана» романы ага зор популярдуулукту апкелген, анткени анда «аялдар маселеси» биринчи жолу коюлган. Романга кириш сөздө Санд белгилеген: «Мен «Индиананы» аялдын никедеги, үй-бүлөдөгү жана коомдогу жашоосун басмырлаган варвардык жана адилетсиз мыйзамдарга каршы аңдоосуз, ырас, бирок терең жана адилеттүү кыжырлануу менен жаздым». Кийинчерээк Санд бул темага нечен жолу кайрылган.

«Индиана» – «эмне бардыгы» жөнүндө гана эмес, «кандай болушу керектиги» тууралуу да роман. Доор жана анда бийлик кылган адептер романда абдан ишенимдүү көрсөтүлгөн, ал эми «мезгилдин рухуна» каршы турушкан оң каармандар, өз жашоосун өзүмдүк адептик түшүнүктөргө таянып курууга аракеттенишкен Индиана менен Ральф терс каарман Реймонго салыштырмалуу көбүрөөк ынанымсызыраак сүрөттөлүшкөн.

Романдын башкы каарманы Индиана наполеондук гвардиянын улгайып бараткан полковниги Дельмардын, орой жана кызуу кандуу адамдын аялы, ал кызганычтан улам аялын уруп да коё алат. Индиана жубайлык милдетке баш ийет, бейаңында куткаруучуну күтүп соолуйт. Ага Реймон де Рамьер, саясий мансапты эңсеген эң сонун аксөөк жаш адам ушундай болуп көрүнөт. Индиананы анын сулуулугу менен кылдат манералары арбайт, ал анын үстүрт экенин жана терең сезимге жөндөмсүздүгүн көрбөйт. Каарман аял кумар менен милдеттин ортосунда алдас урат. Адеп-ахлактык азаптар аны өзүн өлтүрүү аракетине жеткирет.

Бул мезгилдин баарында Индиананын жанында анын бөлөсү Ральф болот, ал тышынан Реймондой келбеттүү эмес, бирок акылдуу, бийик адептүү жана ак көңүл. Ал Индиананы сүйөт, бирок өз сезимдерин жашырат, бир эле учурда аны күйөөсүнүн оройлугу менен ырайымсыздыгынан жана Реймон келтирген оорудан коргойт. Романдын кульминациясы Реймон үчүн өз репутациясын бузууга барган, күйөөсүнөн ачык кол үзгөн, анын ашыгы башкага эсеп менен үйлөнгөнүн билген драмалуу эпизод болот. Ральфтын жардамы гана Индиананы өлүмдөн сактап калат да, ал көкөлөгөн сүйүү-достукка ишенимге ээ болот.

Роман толук идиллия менен аяктайт: күйөөсүнүн өлүмүнөн соң Индиана Ральф менен чогуу алыскы жартылай жапайы жерге көчүп кетет, ал жерде алар эмгектик жашоо өткөрүшөт, ал эми тапканынын көбүн кара кулдарды сатып алып бошотууга жумшашат.

«Валентина» (1832-ж.), «Лелия» (1833-ж.) жана «Жак» (1834-ж.) романдары да «Индианадай» эле манерада жазылышкан.

Жорж Санддын эртедеги чыгармаларынын эң жаркыны – «Лелия» романы – автобиографиялуу. Бирок ал турмуштук перипетияларды эмес, жан дүйнө толгонууларын чагылтат. Китептин башында Лелия каттарында аны катуу сүйгөн жаш акын Стениого даанышман Тренмордун тарыхын айтат. Жаш чагынан эң эле жүгөнсүз бузукулукка чөмүлгөн Тренмор акыр түбү адам өлтүрөт да, каторгага туш болот, андан соң руханий жактан таптакыр өзгөрөт

да, Лелиянын досу менен насаатчысына айланат. Окурман эрксизден суроо коёт: каарман аял үчүн ушундай өзгөрүү мүмкүнбү? Тренмор өңдүү эле Лелия да бузукулуктун айлампасынан өткөн, ал сүйүү-кумардан чарчаган жана андан сүйүү-достукту артык көрөт, Стениого ушу тууралуу жазат: «Күндүн жана безгектин жылдары менин башымдан өттү, жана мага таза азык керек… Мурдагы кездерде сүйүү менин бүткүл жан дүйнөмдү ээлей алмак. Эми мага баарынан достук, таза жана ыйык достук, бекем жана солк этпес достук керек».

Стенио аны өзүнүн сүйүүдө тажрыйбасыздыгы жана баёолугу менен өзүнө тартат, бирок ал аны менен байланышуу ага руханий бийиктиктерге жолду жабаарын сезет. Санд бул проблеманы бир аз жасалма жол менен чечет: Лелияга жардамга анын сиңдиси, куртизанка Пульхерия келет. Ал Стениону өз торуна азгырат да, Лелия, андан бошонуп, кечилканага кетет да, анын насаатчысы, андан соң Католик чиркөөсүнүн реформасы жана ыймандык тазалануусу үчүн күрөшкөн кардинал Аннибалдын таламдашы болуп калат. Стенио Лелияны кайтып келүүгө көндүрүүгө аракеттенет жана католиктик баш тартуудан кийин өз жанын кыят.

Кечилканада каарман донжуанчылыкты ашкерелеген үгүт айтат: «Аялдарга Дон Жуанга окшогон эркектер жагат. Аялдар алар периштелер жана асман аларга миссия жүктөгөн – бардык ушул донжуандарды сактоо жана аларга мына ушул өз арналышын ишке ашырууга күч берген деп ойлошот. Бирок, уламыштын периштесине окшоп, алар аларды акыйкаттуу жолго кайра кайтарышпайт, өздөрү алар менен чогуу ажал табышат… каргыш тийсин сага Дон Жуан! Адамдар сенден чынында акылсыздык гана бар жерден улуулукту табышкан».

Лелияга жашыруун ышкысы жалындаган дин кызматчысы Магнус ага жана анын тилектештери-реформаторлого ушак чыгарат. Лелияны инквизиция соттойт да, көп өтпөй ал кечилканада камакта азаптуу өлүм менен өлөт.

«Лелия» романынын эки редакциясы бар – 1833-ж. жана 1839-ж. Биринчи редакциясында Магнус адептик өркүндөөнүн жолуна түшкөн Лелияны өлтүрөт. Акыркы вариантта трагедия коомдук мааниге ээ болот – азап тарткан аял гана эмес, шыктандыруучуларынын бири ал болгон реформаторлук кыймыл да жок болот. Мында «жаңы» Жорж Санд көрүнгөн.

1834-ж. апрелинде Лион менен Парижде республикачылардын монархияга каршы ийгиликсиз аяктаган көтөрүлүшү болгон. Көтөрүлүшчүлөрдүн жетекчилери сотко берилген. Санд чуулуу сот процессине кунт коюу менен байкоо кылган. Ошондо анын дүйнөкөрүмүндө төңкөрүш жасалган. Жазуучуну ал кезде Францияда популярдуу адамдардын теңсиздиги менен жеке менчикке каршы чыгышкан жана христиандык идеалдардын ушул эле жерлик жашоодо ишке ашырылышы үчүн күрөшүүгө чакырышкан философтордун «христиандык социализм» доктринасы кызыктырган. «Айланадагылардан бийиктеп кетүүнүн жана жашоонун күнүмдүк шарттарын теңсинбөөнүн кереги жок. Жалгыздыкты издөөнүн, чөлгө качуунун жана жан сергиткен кыялдарды эңсөөнүн кереги жок. Биздин даттануулар – көңдөй сөздүүлүк жана кудайды мазактагандык», - деп эсептейт эми Санд жана адамды адамзаттын бөлүгү катары кабыл алууга, жамандыктын себебин табияттан эмес,

жаман уюшулган коомдон көрүүгө жана өз айланаңдан «жөнөкөй жандар менен чынчыл акылдарды» издөөгө чакырат.

Бирок Жорж Сандды оң каармандар гана кызыктырбаган, аны «биздин күндөрдө аябай таралган жаш адамдын тибин туура сүрөттөө» милдети да кызыктырган. Ал «Орас» (1841-1842-жж.) романына кириш сөздө ушинтип жазган. Орас, «жадесе уйкуда да, жадесе күбөлөрсүз жана күзгүсүз да изги позаны алууга аракеттенген», – сатиралык эмес, трагикомедиялуу образ.

Орастын атасы, провинциялык кедей кызматчы, анын уулу Парижде юрист болуп калсын үчүн зор курмандыктарга барат. Орастын өзүн болсо үй-бүлөнүн курмандыктары анчалык тынчсыздандырбайт, ал кубулма үмүттөр менен «изги» умтулууларга толо, бирок аларды өз тарабынан күч-аракеттер менен бекемдебейт. Орас көп жана сонун сүйлөйт, бирок эч нерсе жасабайт. Романда ага провинциялык кол өнөрчүнүн уулу Поль Арсен, баррикадалардагы салгылаштар аркылуу өткөн, өзүнүн жокчулуктун каарын тарткан карындаштары үчүн сүрөтчүлүк өнөрканадагы окуусун таштоого жана официант болуп иштөөгө даяр таланттуу сүрөтчү каршы коюлат. Ал экөө тең Марта деген кызды сүйүшөт. Жаркын кебетесинин жана арбоочу кептеринин аркасы менен Орас анын көңүл буруусуна жетишет, бирок, жашоонун кыйынчылыктары менен кагылышып, Мартадан баш тартат да, аны Поль сактап калат. Романдын аягында Поль менен Марта өздөрүн көркөм өнөргө арнашат жана муктаж болгондорго жардамдашышат, ал эми Орас адабият менен алектенүүнү таштайт да, бирден бир түйшүгү – кирешесин көбөйтүү болгон адвокатка айланат. Орастын образы сында чоң резонанс жараткан. Санд анда көп сандаган душмандар – Орастан өздөрүн тааныган ага таптакыр бейтааныш адамдар пайда болду деп жазган.

Жорж Санддын эң атактуу романында – «Консуэло» дилогиясында (1842-1843-жж.) жана «Графиня Рудольштадтта» (1843-1844-жж.) – окуя XVIII к. ортосунда өнүктүрүлөт. Окурмандын алдында Консуэлонун бүткүл өмүрүнүн тарыхы тартылат, Италиядагы жакыр балалыгынан жана композитор Порпоранын музыкалык мектебиндеги окуусунан баштап, опера ырчысынын театралдык мансабы, эбаккы досу, эгоист ырчы Андзолеттого болгон ажырашуу жана Австрияга, чех графтары Рудольштадттардын сепилине качуу менен аяктаган биринчи сүйүүсү, Ян Густу өлүм жазасына тартууга жана өз элинин көтөрүлүшүн басууга катышышкан бабаларынын кылмыштарын жуушту эңсеген графтын уулу Альбертке болгон сүйүү, күйөөгө чыгуу – ушунун баары, автордун ойлоштуруусу боюнча, башкы ойду шөкөттөйт: көркөм өнөр адамдын жерлик жашоосун кудайлык гармония менен бириктирүүгө арналган. Ошондуктан анын кызматчылары өздөрүнүн жан дүйнөлөрүнүн тазалыгына жетишүүлөрү керек, ал эми даңкты, байлыкты, сый-урматты эңсөө сөзсүз көркөм өнөрдө да жалганчылыкка апкелет.

Дилогиянын экинчи китебинде эми графиня Рудольштадт болуп калган Консуэлонун жашоосу пруссиялык король Фридрих IIнин аксарайы менен байланышкан. «Король-философ» романда эки жүздүү жана калпычы болуп берилет, ал өз бийлигин чыңдоо үчүн өзүнө жаркын жана кызыктуу адамдарды руханий багынтууга аракеттенет. Акыр аягы пруссиялык түрмөдөн качып

чыккан Консуэло Көрүнбөстөрдүн сырдуу сепилине туш болот, анда Ыйык Граалдын чөйчөгүнө табынган эркиндикти сүйгөн боордоштук жашырынат. Туугандаштыктын мүчөлөрү байыркынын даанышмандарынан алынган нукура адилеттүү жана гумандуу принциптерди негиз катары алышып, дүйнөнү жаңылоону каалашат. Бул тыңчылары бүткүл Европага таркаган кубаттуу уюм, жана эртеби-кечпи ал бүт европалык революцияны жасоого тийиш. Консуэлонун кызыктай оорудан өлгөн Альбертке жолугуусу жана Альберттин апасынын, Ванданын тирилүүсү да романга мистикалык ырай берет. Оор сыноолордон өтүп, Консуэло боордоштуктун мүчөлүгүнө кабыл алынат да, анын бардык иштерине катышуу милдетин алат.

Өз өмүрүндө Жорж Санд акылга сыйгыс, аны билген бардык кесиптештерин айран калтырган эмгекчилдигинин аркасында жүздөн ашуун роман жазган. Ал Францияда аябай популярдуу болгон.

СТЕНДАЛЬ (1783-1842)

Анри Мари Бейль – Стендаль деген адабияттык каймана ысым менен белгилүү жазуучунун чыныгы аты-жөнү. Ал Греноблда, Франциянын түштүгүндө, улуу чайпалуулардын, жеңиштүү согуштардын жана коомдун жашоосундагы акыл жеткис өзгөрүүлөрдүн доорунда туулган.

Стендалдын балачагы революциячыл окуялардын алдында өткөн. «Мен өзүмө кичинекей үч түстүү желек тиктим жана республикачылардын жеңиштеринин күндөрүндө аны биздин чоң үйүбүздүн киши жашабаган бөлмөлөрүндө жалгыз көтөрүп жүрдүм», - деп эскерет ал кийин. Бирок болочок жазуучунун үй-бүлөсүндө Француз революциясынын жолбашчыларынын идеялары, башкысы, иш-аракеттери чоң тилектештикти кездештирген эмес. Жаш Анринин инсанынын калыптанышына Агартуунун, айрым алганда Жан Жак Руссо менен Вольтердин идеялары сезилерлик таасир кылышкан. Буга Стендалдын чоң атасы, коомдук ишмер жана дарыгер өзгөчө түрткү болгон. «Түпкүлүгүндө, мен бүтүндөй өзүмдүн сонун чоң атам Анри Ганьондон тарбияландым», - деп жазат ал кийинчерээк. Ал эми анын романдарындагы дин кызматчыларынын көп маанилүү образдары – көп жагынан балага диний сезимдерди сиңирүүгө аракеттенген аббат Райян менен мамилелешүүнүн кайгылуу тажрыйбасынын натыйжасы.

Анткен менен Борбордук греноблдик мектепте окуган жылдарын ал ыраазылык менен эскерет. Так илимдер – механика, физика, математика – гуманитардык илимдер – логика, укук, тарых менен бирге классикалык байыркылыкты сүрүп чыгышат да, латындын билермандарын эмес, адистер менен кеңири билимдүү адамдарды даярдаган ушул жаңы мектептин бейнесин аныкташат. Анри математиканы өзгөчө кызыгуу менен үйрөнгөн, бул болочок адабиятчыларда сейрек болот. Канчалык таңгаларлык болсо да, ушул, Стендалдын өзүнүн сөзү боюнча, «эки жүздүүлүккө жол бербеген», илимге уландык кызыгуу кийин анын чыгармачылык усулунда чагылган.

Мектепти аяктап, Стендаль Парижге окуусун улантууга жөнөгөн, бирок, ал кездин көптөгөн башка жаш адамдары өңдүү эле армияга туш болгон: анын

Парижге келүүсү бийликти басып алган жаш генерал Бонапарт өзүн биринчи консул деп жарыялаган 18-брюмердин төңкөрүшүнө (1799-ж. ноябры) дал келген. Наполеондук армиянын офицери наамында Стендаль Италияда кызмат өтөгөн, Германия менен Австриядагы согуштук аракеттерге, Россияга жортуулга катышкан. Анын аскердик мансабы Наполеондун кулоосунан кийин аяктаган.

Аскердик турмуш Стендалды жаңы таасирлер менен гана эмес, баа жеткис тажрыйба менен да байыткан, ансыз «Парма турагы» романындагы Ватерлоонун алдындагы салгылашуу сценалары кичинекей көркөмдүк шедевр боло алышпайт эле.

Бийликке Революция кууп чыккан Бурбондор кайтышканда Стендаль Италияга, Миланга көчүп кетет, мында карбонарийлердин (итальянча carbonari – «көмүрчүлөр») – Италияны чет өлкөлүк мамлекеттердин бийлигинен бошотуу үчүн күрөшүүчүлөрдүн саясий кыймылына жакындашат, Байрон менен, италиялык акындар менен таанышат. 1821-ж. неаполитандык революция жеңилип калат да, Стендаль Францияга кайтууга мажбур болот. 1830-ж. Июль революциясынан кийин ал мамлекеттик кызматка кайрадан кирет – бул жолу дипломатиялык: Чивитавеккиядагы, Борбордук Италиядагы деңиз жээгиндеги чакан шаарчадагы француз консулунун кызматын алат. Бирок бош убактысын же Римде, же Испания, Англия жана Шотландия боюнча саякатта өткөрөт. 1842-ж. Стендалдын апоплексиялык соккудан өлүүсү анын достору үчүн күтүлбөстүк болуп калат.

Учурдагы адабиятка өз көз караштарын жазуучу «Расин менен Шекспир» (1824-1825-жж.) трактатында билдирген. Эки негизги адабияттык багыттардын өкүлдөрүнүн ортосундагы талашта Расин классицисттердин, Шекспир романтиктердин туусу болот. Стендалга кыйла чукулу өз мекендеши эмес, англис драматургу болуп чыгат. Көркөм өнөрдүн тарыхы, Стендалдын пикири боюнча, – классицизм менен романтизмдин түбөлүк алмашуусу, жана чыгармачылык оригиналдуулуктун мезгилинен соң дайыма тууроо доору келет. «Түпкүлүгүндө, бардык улуу жазуучулар өз мезгилинде романтиктер болушкан. Ал эми классиктер – булар, көзүн ачуунун жана табиятты тууроонун ордуна, алардын өлүмүнөн жүз жылдан кийин аларды туурашкандар». Стендаль романтизмди замандаштарынан – Гюго менен анын тарапкерлеринен, башкача түшүнгөнү айкын. Стендалдын ураны – «чындык, ачуу чындык» («Кызыл менен кара» романынын эпиграфтарынын бири ушундай). Жана эгерде жазуучунун «XIX кылым андан мурдагы бардык кылымдардан адам жүрөгүн так жана жалындуу сүрөттөөсү менен айырмалана турган болот» деген сөздөрү олуялык болгон болсо, анда көп жагынан анын өзүнүн жеке эмгегинин аркасында.

Стендалга англис жазуучусу Вальтер Скотт чоң таасир кылган, бирок өзүнүн адабияттык усулун тандоодо ал толук өз алдынчалыкты көрсөткөн. «Каармандардын кийимин, алар жайгашкан пейзажды, алардын жүзүнүн белгилерин тартуу керекпи? Же алардын жан дүйнөсүн толкунданткан кумарлар менен түрдүү сезимдерди баяндоо жакшыбы?» Стендаль экинчисин тандайт, «кийимди жана кайсы бир Орто кылымдык кулдун жез каргысын

баяндоо жеңил, адам жүрөгүнүн кыймылына караганда» деп моюнга алса да. Мына ошондуктан анын новеллалары менен повесттеринин көпчүлүгү Италия менен, ал жакшы билген жана каада-салты «адам жүрөгүнүн кыймылын» сүрөттөө үчүн көп материал берген өлкө менен байланышкан.

Эгерде «Ванина Ванини» (1829-ж.) новелласынын окуясы ошол кездеги Италияда болуп өтсө, ал эми анын каарманы-карбонарий жалындуу сезимдерге жөндөмдүү болсо да, бирок эч ойлонбой жеке бактысын өз элинин алдындагы парз үчүн курман кылса, анда «Италиялык хроникалардын» (1837-1839-жж.) каармандары Стендаль китепканалардан тапкан эски колжазмалардын беттеринен түшүшкөн, жана алар такыр башкача. Княздык үй-бүлөлөрдүн кумарларынын толкундары менен кек алууну эңсөөсү, ырайымсыз кастыгы менен кандуу тарыхтары, сүйүү менен жек көрүү Стендалдын сыртынан кургагыраак, таасирсиз баяндоосунда алай-дүлөй түшүшөт. Ушул таңгаларлык контраст таптакыр адаттан тыш көркөмдүк эффектти жаратат. Окурман анын алдындагы эмне экенин – жылнаамачынын үй-бүлөлүк хроникасыбы же тажрыйбалуу сүрөтчүнүн аңгемесиби, унутуп калат.

Хроникалардын каармандары өзүнүн кубаты, эрки жана кумарынын күчү менен таңгалтырышат. Стендаль алардын калыптануу процессин көрсөтпөйт (бул анын романдарынын айырмалуу белгиси болот). Ошол эле мезгилде каармандардын мүнөздөрү менен сезимдерин сүрөттөөдө Стендаль дайыма умтулган реалисттик ишенимдүүлүк абдан көп. Тарыхтардын биринин – «Кастролук аббатиссанын» (1839-ж.) күтүүсүз аякталышы ушундай, анда каарман аялдын түшүнүксүз, табышмактуу жүрүм-туруму психологиялык мотивдештирүү алат – баяндоонун автору анын өлүм алдындагы каты менен тааныштырганда.

Табылган үй-бүлөлүк жылнаамалардын бири Стендалды ушунчалык кызыктырган экен, анын негизинде ал эми новелла эмес, өзүнүн эң атактуу романдарынын бирин – «Парма турагын» жараткан.

Стендаль баардыгы беш роман жазган. Алардын экөө – «Кызыл менен кара» (1830-ж.) жана «Парма турагы» (1839-ж.) – француз прозасынын таанылган шедеврлери.

«Кызыл менен кара» да өзүнчөлүктүү хроника, бирок бул романдын кошумча аталышында айтылгандай, «XIX кылымдын хроникасы». Романдын каарманы Жюльен Сорель кокустуктун эрки менен провинциялык шаарча Верьердин мэринин үйүнө туш болот да, анын балдарынын тарбиячысы болуп калат. Жюльен – жыгач устанын уулу, ал регулярдуу билим албаган, бирок жергиликтүү дин кызматчысынын мыкты окуучусу болгон, латынды жакшы билет, башкысы, көп окуйт жана көп ойлонот. Аны балачагынан курчаган оройлук менен наадандыкка карабай Жюльен билимдерге умтулат, жана жашоодогу эң чоң ыракат ал үчүн окууда жатат. Сорелдин табиятынын түздүгү жана тазалыгы тарбиячыларын да, үйдүн кожойкесинин өзүн – айым де Реналды да арбап алат. Ал андан өзүн курчаган адамдардан таппаганды: сезимдеринин назиктиги менен адептүүлүгүн, акыл менен асылзаадалыкты табат.

Адегенде Жюльен айым де Реналдын ага кызыгуусунун төркүнүн түшүнбөйт жана аны менен ар кандай башкача жүрүм-турум анын коркуусун күбөлөндүрөт деп эсептегендиктен гана жакындашат. Кийин гана, Сорель бул аялдын мүнөзү менен чынчылдыгын билгенде, ага анын сыйкыры ачылат. Айым де Реналды жаш жигит ал анын чөйрөсүндөгү адамдарга окшобогону менен да азгырат. Алар үчүн башкысы – акча; бул жашоонун каражаты да, максаты да, символу да. «Киреше апкелүү – улуу сөз, Верьерде андан баары көз каранды». Мырза де Реналь анонимдүү каттардан аялынын көзгө чөп салганы тууралуу билип, азап чегет, бирок ажыраша турган болсо бай кайнежесинин мурасын жоготуп коёмун деп баарынан көбүрөөк тынчсызданат. Ошондуктан ал өзүн аялынын романы тууралуу имиштер – ага кара санагандардын ушагы деп ынандырат.

Шаардын мэрине, эски дворянчылыктын өкүлүнө, романда өз капиталын алдамчылык менен тапкан буржуа, анонимдүү каттардын автору – Вально каршы турат.

Жюльенге өз таланттарына жана жөндөмдүүлүктөрүнө карабастан дайыма коргонууга туура келген дүйнөдө ал өзүмдүк сезимдерин жашырууга жана эки жүздүүлөнүүгө аргасыз. Өзгөчө бул билгичтиктин кереги ал өзүнүн айым де Реналь менен романы белгилүү болуп калгандан кийин безансондук семинарияга туш болгондо кереги тийет. Семинариядан суурулуп чыгып жана маркиз де Ла-Молдон катчынын ордун алып, каарман бийик коомго, аксөөктүк жаштардын коомуна туш болот.

Мында Жюльенди жаңы тарых – маркиздин кызынын, Матильданын сүйүүсү күтөт. Анын Жюльенге болгон сезими анын адаттан тыштыгын аңдоодон жаралат – алардын чөйрөсүндө адаттан тыш инсандар анын атасы маркиз де Ла-Моль өңдүү улгайган аксөөктөрдүн ичинде гана кездешишет. Маркиздин өзү өз катчысын түшүнөт жана баалайт, бирок Жюльен бул теңдештердин достугу эмес экенин, бийик жандыктын төмөнүнө байлангандыгы экенин эң сонун түшүнөт. «Адамдар иттерге байланып калышат эмеспи», - деп ойлойт маркиз Сорелге болгон симпатиясы тууралуу. Бирок качан Ла-Моль Жюльен менен кызынын мамилелерин билгенде анын каары – менен жаалына чек жок. Ал эми кечээ жакында эле ал кутумдун планын бир гана Жюльенге ишене алмак, жана анын чыккынчылыгынын же коркоктугунун натыйжасында өлүм жазасынан коркууга тийиш болмок.

Бирок «эки жүздүү» Жюльен маркиз менен анын досторун сатпайт, ошол эле маалда ак ниеттүү жана кызуу кандуу маркиз Жюльенди ал жеке кызыкчылыктуу максаттар менен өзү кызмат кылган бай үйлөрдө романдар жүргүзөт деп айыптаган катка ишенет. Бул катка айым де Реналь кол койгон, бирок, кийин билингендей, ал өзү эмес, анын ишенимдүү адамы жазган болот. Кек алмак болгон Жюльен чиркөөдөн айым де Реналды атат жана жаралантат. Жюльенди түрмөгө камашат.

Анын курмандыгынын жарааты коркунучтуу эмес, Парижден келген Матильда ага ар кандай жардам берет: епископтун Сорелди актоо тууралуу өтүнүчүн апкелет да, улуу викарийди акталууга жетишүүнүн зарылдыгына

ынандырат; айыпталгандын тарабына коомчулуктун пикири оойт. Ошентсе да ант берген отурумчулар соту аны өлүм жазасына өкүм кылат.

Бул өкүмдүн адилетсиздиги ачык-айкын, бирок ант берген отурумчулардын башында баягы шаардын мэри менен кармашкан, жетимдердин энчисин уурдаган жана анонимдүү каттарды жазган мырза Вально болуп калат. Мындай соттун кечиримине үмүт этүү маанисиз экенин түшүнүп, Жюльен кечирим кылуу тууралуу өтүнүч эмес, сотторго айыптоо болгон кепти айтат. Анын жүрүм-туруму жакшы аякталышка эч кандай үмүт калтырбайт. Бул тууралуу аббат Фрилер, улуу викарий абдан таамай айтат: «…эгер бизге ага кечирим берүүнү сурап алуу буюрбаса, анын өлүмү өзүнчө эле бир өзүн өзү өлтүрүү болот». Бирок парадокс мында жатат, Жюльен түрмөгө туш болгондо гана руханий токтоолукка, ойлорунун айкындыгына ээ болот да, аны сүйүүнү эч качан таштабаган айым де Реналга кайра кайтат. Матильданын сүйүүсү түрмө дубалдарынан ага өтө кызуу, өтө ылдам жана… өтө акыл-эстүү көрүнөт да, так ошондуктан аны кечирген айым де Реналь менен ал өзүнүн акыркы сааттарын өткөрүүнү каалайт. Ал, «өзүн өлтүрүүгө аракеттенбей, Жюльен өлүм жазасына тартылгандан үч күндөн кийин өз балдарын кучактаган бойдон каза болот». «Кызыл менен кара» романы ушундайча аяктайт.

Мазмунундагы, окуянын ордундагы жана каармандарынын мүнөзүндөгү чоң айырмаларга карабай, Стендалдын «Парма турагы» романы көп жагынан Жюльен Сорелдин тарыхына окшош. Башкы каарман Фабрицио дель Донго да түрмөгө түшөт жана анын жазасы адилетсиз. Фабрициону эки аял сүйөт жана чыныгы сүйүүнү ал камактан гана табат. Жюльенден айырмаланып Фабрицио түрмөдөн качып кетет, бирок өзү сүйгөн аялдын өлүмүн көтөрө албай, жаш өлөт. Эгер Жюльен социалдык теңсиздиктин курмандыгы болсо, анда Фабрициону пармдык башкаруучунун, герцог Эрнест Рануций IVнүн сөөк өчтү кеги куугунтуктайт. Фабрицио дель Донго саясий жоокер, революционер эмес, бирок ал ичинде Парманын башкаруучусунун көз караштарына жана моралына каршы турат. Фабрицио өзүн коргоп киши өлтүргөнүн көргөн күбөлөрдүн көрсөтмөлөрүнө карабай, архиепископтун болушуусуна жана премьер-министр Москанын колдоосуна карабай, Фабрициону тууганы Сансевериндин герцогинясына берилген аны токтоосуз камактан бошотуу убадасына карабай, герцог Эрнест Рануций өз өкүмүн жарыялайт – Фарнеза түрмө мунарасында сегиз жыл камалуу.

Тарыхый тактык романда сакталбаган: баяндалган мезгилде Парманын чыныгы башкаруучусу Наполеондун аялы Мария-Луиза болгон, бирок аксарай атмосферасынын өзү, канзааданын адаттары менен көндүмдөрү, анын фавориттеринин психологиясы ишенимдүү сүрөттөлгөн. Парма герцогчулугу – бул деспоттук мамлекеттин чыныгы үлгүсү.

Фабрициодон башка Парманын герцогуна дагы эки каарман каршы турушат: маркиз дель Донгонун эжеси Джина Пьетранера, кийин Сансевериндин герцогинясы, жана граф Моска, деспоттук режимге кызмат кылууда өзүнүн бардык мыкты жөндөмдүүлүктөрүн көрсөтүүгө аргасыз болгон. Ал канзааданын аракеттерин аздыр-көптүр жумшартат, бирок

Фабрицио үчүн адилетсиз өкүмдүн алмаштырылышына жетишүүгө күчү келбейт, бул тууралуу достугун дүйнөдөгүнүн баарынан жогору койгон Сансевериндин герцогинясы суранса да. Мындан тышкары, Джина баары бир Эрнест Рануцийден Фабрициону бошотуу убадасын алганда, граф герцогиня менен канзааданын ортосундагы келишимди каттап жатып, кечирилгис ката кетирет. Натыйжада Джина жүзүкаралык менен алданган болуп чыгат, ал эми Фабрициону бошотушпайт. Келишимдин текстинен бир гана фразаны түшүрүп койгон графтын ката, механикалык көрүнгөн аракети, өз башкаруучусуна аң-сезимсиз жагууну каалоо менен чакырылган; ошол учурда падышачылык кылуучу андан татынакай жана жагымдуу аялдын досун жеңген, жана бул «катанын» баасы – Фабрициону эркиндиги. Ошентип Стендаль анын каармандары үчүн эң чоң бактысыздыктардын себеби – тышкы кырдаалдар гана эмес, алардын өзүмдүк аракеттери дагы экенин көрсөтөт.

Стендаль-психологдун чеберчилиги окуяларды баяндоонун стилинен да көрүнөт: окурман болуп жаткандын чыныгы катышуучусу болуп калгансыйт. Баяндоо динамикалуу, анда жазуучу-романтиктерге ушунчалык мүнөздүү узундуктар, ойку-кайкылыктар жок.

Стендаль ал мезгилдин көп жазуучуларына караганда стилдин мыйзамдарын башкача түшүнгөн. Бул тууралуу Оноре де Бальзак «Бейль тууралуу этюдда» минтип жазат: «Мени таптакыр абдыраткан романды биринчи окууда, мен баары бир андан кемчиликтерди таптым. Бирок качан мен аны кайра окуй баштаганда, бардык узундуктар кайдадыр жоголушканын таңгалуу менен сездим да, өзүм биринчи окууда мага ашкере узун жана караңгы болуп көрүнүшкөн ошол майда-чүйдөлөрдүн толук зарылдыгын көрдүм».

Стендаль өз колжазмаларын аз оңдогону белгилүү, – бирок стилге кайдыгер мамиле кылганынан эмес, максималдуу табигыйлыкка жана чындыктуулукка жетүү үчүн. Ушуга байланыштуу Стендаль романды күзгүгө салыштырган «Кызыл менен карадагы» эпизодго көп көңүл бурушат.

Ренессанс доорунан баштап көркөм өнөр тууралуу дүйнөнүн, табияттын күзгүсү деп көп сүрөткерлер айтышса да, Стендалдын өзүнүн чыгармачылык усулу үчүн адам турмушта ушул күзгүнү өзүнө арта салып жол тартканы, жана ал асмандын сулуулугу менен жердин баткагын бирдей өлчөмдө көрсөткөнү, б.а. чагылтуу бурчтарын дайыма алмаштырганы принципиалдуу маанилүү болгон.

Стендалдын стилинин башка бир белгиси – баяндоочунун ролунун кичиртилиши. «Кызыл менен карадагы» Матильда Жюльенге ашык болуп калат, анын сезимдери тууралуу окурман автордон эмес, Матильданын өзүнөн угат. «Мага сүйүү бактысы туш келди, - дейт ал өзүнө өзү бир жолу айта алгыс кубанычта. – Мен сүйөм, мен сүйөм, бул айкын. Менин курагымдагы кыз, сулуу, акылдуу, – ал дагы эмнеден күчтүү туюмдарды таба алат, сүйүүдөн болбосо?» Мында башкысы – каарман өзүнө эмнени айтканында. Ошентип Стендаль баяндоону аңгемечиден кейипкерге өткөрөт, жана ички монолог анын психологизминин башкы формаларынын бирине айланат.

Жюльен Сорель үчүн ички монологдор өзгөчө мүнөздүү, анткени ал көбүнчө өз сезимдери менен ойлорун айланадагылардан жашырууга аргасыз. Мына алардын бири: «Бүгүн Дантон ким болмок, ушул Вально менен Реналдын кылымында? Кандайдыр бир прокурордун жардамчысы, ал да арсар. Ах, мен эмне деп жатам, ал иезуиттерге сатылмак, анткени улуу Дантон да уурдаган. Мирабо да сатылып кеткен. Наполеон Италиядан миллиондорду тоноп алган, антпесе ал жакырлыктан бир кадам да жасай алмак эмес… Бир гана Лафайет эч качан уурдабаган. Демек, эмне дегендик, уурдоо керекпи? Сатылуу керекпи?». Жюльендин суроосу – риторикалуу, анткени ага оң жооп Стендалдын каарманы үчүн таптакыр жок, бирок терс жооп да аны кагылышууга апкелет – адегенде өз үй-бүлөсүндө, анан коомдо да.

Стендаль замандаштары акырына чейин баалай албаган жазуунун жаңы формасын таба алган, анын аркасы менен урпактарга доордун негизги проблемалары таңгаларлык айкындыкта ачылган. Ал ошол маалдагы француз жазуучуларынын кимисинен болбосун көбүрөөк дүйнөлүк адабияттын өнүгүшүнө таасир кылган – аны ээрчигендерге да, андан түрткү алгандарга да.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК (1799-1850)

Оноре де Бальзактын адабияттык ишмердүүлүгү XIX к. 20-жж. (Реставрация доору) башталат, ага даңк менен ийгилик 30-жж. келет (Июль монархиясынын мезгили), ал эми 40-жж. – ал француз адабиятынын таанылган чебери болуп калат. Басма сөздө анын ар бир чыгармасынын пайда болушу сынчыл рецензиялар жана окурмандардын каттарынын агымы менен коштолот.

Бирок Бальзактын адабиятка жолу жеңил болбогон. Ал провинциялык шаар Турдун жашоочусу, дыйкан үй-бүлөсүнөн чыккан, бирок өзүнүн жеке сапаттарынын аркасында шаардык ооруканынын башкаруучусу жана керек болсо шаардын мэринин жардамчысы болууга жетишкен Бернар Франсуа Бальзанын үй-бүлөсүндө туулган. Бернар Франсуа коомдо жүрүп жаткан өзгөрүүлөрдүн маанисин түшүнгөн жана ошондуктан өз балдарына билим берүүгө умтулган, ал аларга социалдык тепкич боюнча жогору көтөрүлүүгө мүмкүндүк бермек; ал керек болсо өз фамилиясын да өзгөрткөн – аны кыйла жакшыраак угумдуу кылыш үчүн, бир тамга кошуп жазган. Кийинчерээк Оноре ага «де» аксөөктүк бөлүкчөсүн кошот да, мындан анын дворянчылыкка симпатиясы гана эмес, өзүмдүк жашоосун өзгөртүүгө, тагдыр менен жашоо кырдаалдары берген күнүмдүктөн суурулуп чыгууга умтулуусу да байкалат. Париждик укук мектебин бүткөн соң Бальзак анын чыныгы арналышы мында эмес экенине ынанып, өзүн юриспруденцияга арноодон чечкиндүү баш тартат. Ошол эле мезгилде так ошол юридикалык практика ага борбордук коомдун жашоосунун табышмактуу жана жабык аймактарына кирүүгө жардамдашат.

Бальзак адабият менен алектенүүгө умтулат: анын бардык бош убактысын китептер алышат, ал Сорбоннанын алдыңкы профессорлорунун дарстарын угат, тарыхты, философияны, көркөм өнөрдү үйрөнөт. Бирок үй-бүлөсүндө анын кызыгуулары колдоо да, түшүнүү да таппайт. Жана Оноренин сейрек өжөрлүгү гана ага кошумча мөөнөт алууга жардамдашат: эки жылдын

ичинде ал эмнеден өзүнүн чыныгы арналышын көрсө, ошол менен алектенүүгө укугун далилдөөгө тийиш.

Бирок биринчи тажрыйбалары («Кромвель» трагедиясы – П.Корнелди тууроо, «Стенио, же Философиялык адашуулар» каттардагы романы – Ж.Ж.Руссо менен И.В.Гётени тууроо) анчалык ийгиликтүү болушпайт. Ошондо Бальзак, алгач тажрыйбалуу адабияттык кол өнөрчүлөр менен авторлошуп андан соң өз алдынча жаман сырларга, коркунучтуу кылмыштарга, ырайымсыз караниеттерге жана жакшы пейилдүү сулууларга толгон (кийин ал аларды өзүнүн чыгармалар жыйнагынын топтомуна киргизүүгө көнбөйт да, Орас де Сент-Обен деген каймана ысым менен жарыялайт) онго чукул «кара», же готикалык романдарды чыгарат.

Бул иш кандайдыр бир эмгек акы апкелгени менен зарыл каржылык өз алдынчалыкты бербеген. Жана Бальзак басып чыгаруу иши менен алектенүүнү чечет. Бул аны белгилүү париждик журналисттердин чөйрөсү менен жакындаштырат, пресса дүйнөсүн жакшы түшүнүүгө мүмкүндүк берет, бул да кийин анын романында чагылуу табат. Ошол мезгилден тартып ал журналист катары чыгат. 20-жж. ортосунан баштап анын көп сандаган макалалары менен очерктери басылат. Аларда Бальзак көп нерсе тууралуу айтат: өзүнүн дворянчылыкка мамилеси тууралуу да, Республикага мамилеси тууралуу да, саясий партиялар тууралуу да, бирок башкысы – ал Франциянын жыргалчылыгын кантип түшүнгөнү тууралуу.

Жазуучунун коомдун учурдагы абалына, адабияттык процесске адаттан тыш көңүл буруусунун башка бир күбөлүгү – достору менен, Эвелина Гандык, болочок аялы менен кеңири кат жазышуусу.

Өмүрүнүн акырында Бальзак Россияда болот, анда жаңы ойлор пайда болот (мисалы, Петр I тууралуу пьесалар), бирок алар ишке ашырылбайт.

1848-ж. күзүндө Бальзактын ден соолугу кескин начарлайт да, акыркы романын – «Дыйкандарды» – анын жесири аягына чыгарып жазат.

«Анын бардык чыгармалары биздин бардык учурдагы цивилизация кыймылдаган жана аракетке келген жашоого толгон, ачык, терең бир китепти түзүшөт…» - деп айткан Виктор Гюго 1850-ж. Оноре де Бальзактын Пер-Лашез париждик көрүстөнүндөгү мүрзөсүнүн жанында.

Бальзактын китептеринин аркасында, анын каармандарынын аркасында урпактар XIX к. биринчи жарымында бүткүл француз коомуна таасири тийген тарыхый өзгөрүүлөрдүн маанисин жакшыраак түшүнө алышты. Ал кезде тарых, жазуучунун өзүнүн сөзү менен, «тез картайган, анткени улам жаңы жан күйгүзгөн кызыкчылыктар жаралган» жана «ар бир адамдын жашоосу зор өлкөнүн жашоосу менен байланышта болуп калган».

Бальзактын өз ысмы менен чыккан жана ага белгилүүлүк апкелген биринчи чыгармасында – «Шуандар» (1829-ж.) романында – автор китептерден жана күбөлөрдүн айткандарынан гана биле алган окуялар кайра түзүлгөн (ал романдын окуясы болуп жаткан жылы төрөлгөн). Улуу француз революциясынын мезгилинде шуандар деп Бретанда козголоңчуларды, королдун жактоочуларын аташкан. Жазуучу өзү да саясий көз караштары боюнча роялист, б.а. монархиялык бийликтин жактоочусу болгон (ал эки

акыйкаттыктын – дин менен монархиянын жарыгында жазаарын айткан). Бирок доордун курч кагылышууларын сүрөттөп, өзүмдүк ынанымдарын гана жетекчиликке алган эмес. «Бүт дүйнөлүк, түбөлүк ийгиликтин сыры – чындыктуулукта», - деп эсептеген ал. Жылдар өткөн соң, өз романын баалап, жазуучу анда Вальтер Скоттун да, Фенимор Купердин да таасири сезилерин айтат.

Романда тарыхый колорит, кызыктуу интрига, адаттан тыш сүйүү тарыхы бар. Бирок башкасы да бар: кийинки доорлордо өздөрүн ачыгыраак көрсөтүшчү адамдардын тиби белгиленет. Республикалык эркиндиктер үчүн күрөшүүчүлөрдөн жана монархиялык Франциянын берилген тарапкерлеринен айырмаланып аларда идеяга берилгендик да, өзүн курмандык кылууга даярдык да жок. Бирок анткен менен аларда – акчанын бийлиги. «Шуандарда» Корантен – өкмөттүк полициянын шефи республикачылардын бөлүгү менен жөнөткөн шпион ушундай. Ал XVIII к. контрреволюциялык Бретанда эмес, Парижде XIX к. аракеттенише турган көптөгөн бальзактык кейипкерлердин алдын алат. Өткөнгө кызыгуу Бальзакта учурга кызыгуу менен алмашат, бирок так ушул «Шуандар» – анын бүткүл кийинки чыгармачылыгына пролог.

«Чигирим булгаары» (1830-1831-жж.) романында Бальзак таланттуу, бирок кедей жаш жигиттин тарыхын айтып берет. Рафаэль де Валантен кереметтүү түрдө анын ар кандай каалоосун канааттандыруучу тумарга ээ болот. Жыйынтыгында инсандын кыйроосу болуп өтөт, адегенде адептик, анан денелик. Ал жакыр студент кезинде руханий жактан дени сак болчу, Рафаэль де Валантендин өлүмү – так ошол анын чексиз мүмкүнчүлүктөрүнүн кесепети: «Дүйнө анын колунда эле, ал баарын кыла алган – жана эми эч нерсени каалабай калган». Адам эгоизминин ойгонуусу жана анын бир кезде улуу жана изги ойлорго баткан инсанды жеңүүсү темасы кийин Бальзак үчүн башкылардын бири болуп калат. «Чигирим булгаарыда» болочок чыгармаларынын башка темалары да белгиленет; алар керек болсо аталыштарында да чагылат: «Жоголгон иллюзиялар», «Куртизанкалардын сулуулугу менен жакырлыгы», «Ташталган аял».

Кийинки ири чыгармалары – «Евгения Гранде» (1833-ж.) менен «Горио ата» (1834-1835-жж.) – ошол эле эгоизмдин басып кирүүсү тууралуу баяндашат, болгону символдуу образдардын жардамысыз, фантастикасыз. Бальзак коомдун чыныгы негизи деп ал индивидди эмес, үй-бүлөнү эсептерин нечен жолу айткан. Жана «Горио атада» да, «Евгения Грандеде» да үй-бүлөлүк байланыштардын бузулушу сүрөттөлгөн.

«Евгения Гранде» романынын окуясынын орду – провинциялык шаар Сомюр. Анын бозомтук, сыртынан эч нерсеси менен айырмаланбаган жашоосунун фонунда каармандын трагедиясы ойнолот – «уусуз, канжарсыз, кансыз, бирок катышуучу каармандар үчүн Атриддердин атактуу үйүндө болуп өткөн бардык трагедиялардан кыйла ырайымсыз».

Евгения Гранде өз бөлөсү Шарлды сүйөт. Ал жакыр, ал эми Евгениянын атасы, Феликс Гранде, жөн гана байып кеткен кол өнөрчү эмес, узак жылдар бою (Улуу француз революциясынын тушунда да, Наполеондун доорунда да, Реставрациянын мезгилинде да) зор байлыкка ээ болууга жетишкен адам. Ал

үчүн кызынын никеге туруусу – өз байлыгын дагы көбөйтүүнүн гана ыгы, ошондуктан анын кедей Шарль менен баш кошуусу мүмкүн эмес.

Энеси өңдүү эле момун жана алсыз көрүнгөн Евгения атасына күтүүсүз каршылык көрсөтөт. Ал аны Шарлдан ажыратып да (куу Гранденин талабы менен улан Индияга аттанат), анын эркиндигин чектеп да, ага эң начар азык калтырып да сындыра албайт. Ошентсе да Евгения бул өз бактысы үчүн кармашта утулат. Ал узак жок болуудан кийин кайтып келген Шарлдын өзүнөн болгон соккуну көтөрө албайт. Байып, ал качандыр бир кезде Евгениянын сүйүүсүн жараткан сапаттарын такыр жоготот: ири сүткорго айланат, «негрлерди, кытайларды, чабалекейдин уяларын, балдарды, артисттерди сатат» да, анын «баюу тууралуу түбөлүк ойдон жүрөгү катат, кысылат, кургап калат».

Инсанды мунжу кылган баюуну каалоо каармандын атасынын мисалында мындан да гротесктүү көрсөтүлгөн. Феликс Гранде дээрлик оорукчан болуп калат, ага алтын тыйындар адамдар өңдүү эле жашай тургандай көрүнөт, алар кыймылдашат, келишет, кетишет, көбөйүшөт. Өлүп бараткандагы акыркы аң-сезимсиз ишарасы айрыкча көрсөтмөлүү: ал дин кызматчысынын алтындалган крестин тырыша кармап алат.

Атасынын өлүмүнөн кийин зор мүлктүн мурасчысы болуп калып, Евгения мурдагысындай эле жупуну жашайт, «өз бөлмөсүндөгү мешти атасы ага уруксат кылган күндөрдө гана жагат… Дайыма апасы кандай кийинсе ошондой кийинет…». Евгения Бальзактын башка көптөгөн каармандарынан айырмаланып, өзүнө чыккынчылык кылбайт. Бирок каармандын бир калыптагы жалгыз жашоосунда, анын үйүндө жарык менен жылуулуктун жоктугунун өзүндө «жубайлык жана энелик милдет үчүн» жаралган «жана күйөөнү да, балдарды да, үй-бүлөнү да буюрбаган» аялдын трагедиясы камтылган.

Жакын адамына ишенимди жоготуу темасы Бальзактын башка да көптөгөн чыгармаларында угулат, бирок «Евгения Грандеде» сүрөттөлгөн провинциялык трагедия эң бир кайгылууларынын бири болуп калат.

«Горио ата» романынын окуясы Парижде болуп өтөт. Окуянын орду – түрдүү социалдык катмарларга тийиштүү адамдар жашашкан Воке пансиону. Мында жакырланган аксөөк да, качкын сүргүнчү да, студент-медик да бар. Болуп өткөндүн баары бир кейипкердин – Эжен де Растиньяктын көз карашынан көрсөтүлгөн. Рафаэль де Валантен өңдүү эле, ал жакырланган дворяндык урукка тиешелүү да, ошондой эле кедейликтен жана ордун таппагандыктан азап чегет. Ага аксөөктүк тектен калган жалгыз нерсе, – бул Париждин тектүү үйлөрүнө, Сен-Жермен чет-жакасында жайгашкан, кирип-чыгып туруу укугу. Алардын ээлери, Эжендин үй-бүлөсүнөн айырмаланып, тарыхый чайпалуулардын жылдарында өз байлыгын сактап гана калбай, керек болсо аны көбөйтө да алышкан.

Виконтесса де Босеан Растиньякка ушул бузуку дүйнөдө жансактоо жана ийгиликке жетүү сабагын берет: «Сиз канчалык салкын кандуу эсептесеңиз, ошончолук алыс барасыз. Эркектер менен аялдарга почта аттарындай караңыз, аёосуз кубалаңыз, мейли ар бир бекетте өлүшсүн. Соккуларды аёосуз уруңуз, анан сиздин алдыңызда калтырап турушат».

Растиньяк салондордон графиня Анастази де Ресто жана анын сиңдиси айым Дельфина де Нусинген менен таанышат. Эже-сиңдилер пансиондун жашоочуларынын биринин, мырза Гориону кыздары болуп чыгышат. Адегенде Гориону кыздары менен мамилеси табышмактуу көрүнөт. Бирок акырындап Растиньяктын кунттуу көзүнө алардын чыныгы маңызы ачылат. Иштин жөнү мында, Горио үчүн кыздары өз үй-бүлөлөрүнө ээ чоң аялдар эмес, курчап турган дүйнөдөн коргоого жана жардамга муктаж болушкан баягы эле кичинекей кыздар. Анын эсебинен эже-сиңдилер өздөрүнүн бардык каржылык оорчулуктарын, негизинен сүйүү тарыхтарынан улам пайда болгон, чечишет. Улуусу, Анастази, чынында аны жакырланткан сылаңкороз Максим де Трайды багат, кичүүсү болсо, Дельфина, акыр түбү Растиньяктын өзү менен байланышта болуп калат.

Ал эми адегенде Растиньякта пансиондун жашоочусу Викторина Тайфер чоң симпатия жараткан эле. Эжен өңдүү эле, ал жакыр, бай мурасчы болсо да. Жашоочулардын бири, Вотрен, ага анын агасы менен эрөөл уюштуруп, тоскоолдукту жок кылууну жана Викторина менен баш кошууну сунуштайт. Албетте, Эжен азырынча билбейт, Вотрен – Өлүмдү алда деген каймана ысымдуу качкын сүргүнчү экенин, аны полиция издеп жүргөнүн. Бирок Растиньяк мындай ишке катыша албайт, ал өзү умтулган бийик коомго Викторина менен баш кошуп кире аларын түшүнсө да, – бул «балчыктын мухити, адам ага бутун малары менен мойнуна чейин батып кетет».

«Горио атада» кийин Бальзактын көптөгөн чыгармаларынын барактарында пайда болгон Растиньяк азырынча бул «балчык мухитине» каршы турат. Ал азырынча боор тартууга жөндөмдүү, ага кыздарына болгон чексиз сүйүүсүнүн курмандыгы болгон Горио ата чын дилден аянычтуу. Аларга зор септен баштап баарын берип, өзүндө калганды да акырындык менен коротуп, баалуу буюмдары менен рентасын сатып, Горио акыры түшүнөт: жакырга айланып, ал өз балдарына мындан ары кереги жоктугун, анткени эми аларга пайдалуу боло албайт.

Эки кызы тең өздөрү, күйөөлөрү менен чатактары, ойноштору менен мамилелери менен гана алек да, байкуш атага алардын жашоосунда орун калбайт. Өлөр алдында гана Горио аңдап-билет: «Эгер мен мураска кенч калтырсам, кыздарым артыман жүрүшмөк, мени дарылашмак». Кыздарынын ордуна акыркы саатына чейин ага болгону эки жакыр жаш жигиттер – студент-медик Бьяншон менен Растиньяк кам көрүшөт. Көрүстөндө, Горио атаны койгон күнү кыздарынын жүргүнчүсүз ээн кареталары гана пайда болушат.

Аягында Растиньяк, «анын умтулууларынын чеги, париждик жогорку коом, жашаган жакка» карап, айтат: «Эми ким жеңет: менби же сенби?». Бул реплика ал багынбаганын, чегинүүгө камынбаганын күбөлөндүргөндөй болот. Бирок Растиньяк Парижге «сук көз» менен карайт да, бул деталда анын бүткүл кийинки тагдыры белгиленет. Күрөш коомдун бузукулуктары менен эмес, анда өз ордун жеңип алуу үчүн жүрөт. Башка романдарында – «Жоголгон иллюзиялар» (1837-1843-жж.), «Өздөрү билбеген комедианттар» (1846-ж.), «Куртизанкалардын сулуулугу менен жакырлыгы» (1838-1847-жж.), «Нусингендин банкирдик үйү» (1838-ж.) – окурман министрдин катчысы,

биржада кызыл кулак, министр жана керек болсо Франциянын пэри болгон Эжен менен кездешет. Бирок анын жеке турмушунун мыкты бөлүгү Пер-Лашез көрүстөнүндө, Горио атанын мүрзөсүнүн жанында калат.

Чын дилден сүйүү, берүүгө гана жөндөмдүү, бирок ордуна эч нерсе талап кылбаган сүйүү темасы Бальзакта трагедиялуу угулуш гана албайт. «Кудайсыздын табынуусу» (1836-ж.) аңгемесинде белгилүү хирург Депленде ассистент болуп иштеген студент-медик кокустан өз устатынын ийгилигинин тарыхын билет. Жаш кезинде, Деплен каражаты жок айласыз акыбалда турганда, кокустук (бул, Бальзактын сөзү боюнча, «дүйнөнүн эң мыкты романчысы») аны кедей суучу Буржага кезиктирет. Буржа жетим балдар үйүндө өскөн, эч качан ата-эненин мээримин билбеген, Парижде анын туугандары да, достору да, колдоочулары да жок. Бирок ал өзү медициналык факультеттин студентинин колдоочусуна айланат, ал окууга мүмкүнчүлүк алсын үчүн эмгектенет. Буржанын Деплендин жанындагы жашоосу максатка жана мазмунга ээ болот. Бул тарыхты өз шакиртине баяндап, Деплен айтат: «Ал мени менен сыймыктанган, ал мени мен үчүн жана өзү үчүн сүйгөн». Эгер Горио балдарынын кесирин канааттандырып өзүн курмандык кылса, анда Буржа – болочок көрүнүктүү хирургдун инсанынын калыптанышына жардамдаша курмандыкка барат. Деплен дагы башкаларга жардам кылат, бирок Буржадан башкача.

«Кудайсыздын табынуусу» – адамдык сүйүүнүн гана эмес, адамдык ыраазылыктын да төрөлүү тарыхы, жана анын аягы «Горио атадан» такыр башкача. Шакирт адегенде чыныгы атеист Деплен эмнеге чиркөөгө барарын такыр түшүнө албайт. Динге ишенбеген дарыгер жылына төрт жолу ал айткандай, өлүмү «анын жашоосуна татыктуу болгон» адамга табынуу өткөрөт.

Дарыгер Деплен өз тарыхын айтып берген ассистент Воке пансионунда жашаган, Горио атаны билген жана Растиньяк менен бирге ага кам көргөн студент Бьяншон болгону кызык. Бальзактын чыгармаларында тагдырлар менен кырдаалдар ушундайча чектешет. Жана бул кокусунан эмес, анткени 30-жж. баштап жазуучуда өзүнүн бардык чыгармаларын бир бүтүндүккө – «Адамдык комедияга» бириктирүү ою жаралган. Эстутумда Дантенин өлбөс-өчпөс комедиясын чакырган аталыштын өзүндө кандайдыр зор жана улуу нерсеге көрсөтмө бар. Бирок «комедия» сөзү башка ойго да түртөт: Бальзак сүрөттөгөн XIX к. биринчи жарымындагы француз коому сын менен мыскылга татыктуу нерсе катары көрүнөт. Бальзактын романдары менен аңгемелери – бул айрым адамдардын гана эмес, бүтүндөй коомдун да оорусу. Ал эми тарыхтар обочолонгон сюжеттердин сериясына чачырабасын үчүн, алар «кайрылып келүүчү» кейипкерлер менен бириктирилишет.

«Адамдык комедиянын» чыгармаларында бардыгы болуп, окумуштуулар эсептеп чыгышкандай, эки миңге жакын кейипкерлер сүрөттөлүшкөн да, алардын көбү бир нече чыгармаларда пайда болушат. «Горио атада» коомдон алыстаган виконтесса де Босеан менен окурман «Ташталган аял» (1832-ж.) романында, Горио атанын кичүү кызынын күйөөсү менен – «Нусингендин банкирдик үйү» романында, Вотрен жана Растиньяк менен – «Жоголгон

иллюзияларда», Анастази де Ресто менен – Бальзактын эң эле атактуу повести – «Гобсекте» (1830-ж.) кездешет.

Повестте миллионер-сүткордун, жаңы Франциянын чыныгы бийлөөчүлөрүнүн биринин тарыхы аңгемеленет. Бакыт, Гобсектин оюнда, айрыкча алтынга ээ болууда турат, анткени алтын адамдардын үстүнөн бийлик берет. Гобсек адам табиятынын жаман көрүнүштөрүнөн пайда табат: ал Анастази менен Максим де Трайдын мамилелеринин сырын билет, башка да көптөгөн сырларга ээ. Бул адаттан тыш интеллектке ээ байкагыч аналитик мезгили менен жагымдуулуктан айрылган эмес. Бирок ал өмүрүнүн аягында өз байлыктарынын кампасына айланткан батирде чирип бараткан азык-түлүктөрдүн арасында өлөт, – алтынга кыйратуучу тартылуунун жыйынтыгы ушундай.

«Жоголгон иллюзиялардагы» Мишель Кретьен, Буржа, адвокат Дервиль өңдүү чыныгы каармандары, баарынан мурда жаратууга жөндөмдүү. Өз ишмердүүлүгүнүн аркасында Дервиль «аларга каршы адилет сот күчсүз болгон кылмыштар менен» дайыма кагылышат, бирок ал чынчыл бойдон калат, Гобсектин тарыхын анын айтып бергени кокусунан эмес. Бальзак анын каармандарынын арасында терстерине караганда оңдору баары бир көбүрөөк деп кайталаган. Жана «кейипкерлердин кайтып келүүсүнүн» аркасында окурман алар менен бир нече жолу кездеше алат.

«Адамдык комедиянын» ойлонулушу сюжеттер менен кырдаалдардын колоссалдуу көп түрдүүлүгүн талап кылган. Москва университетинин профессору С.П.Шевырёв менен маекте Бальзак айткан: «Менин планым зор. Мен учурдагы адептердин бардык тарыхын жашоонун бардык майда-чүйдөсүндө, коомдун бардык катмарларында камтууну максат кылам».

Ал кез илимдин ылдам өнүгүү доору болчу жана Бальзак бардык заманбап адамдык типтерди көркөмдүк систематизациялоого умтулуп, өз ишине дээрлик окумуштуудай эле мамиле кылган. Адам коому жазуучуну эң ар түрдүү индивидуалдуу тагдырлардын жуурулушуусу катары гана эмес, өзүнүн өнүгүү мыйзамдарына баш ийген бир бүтүн организм катары кызыктырган.

Орус сынчысы В.Г.Белинский Бальзакты бир аз ирониялуу болсо да Сен-Жермен аймагынын Гомери деп атап, байыркынын эң улуу эпикалык акыны менен кокусунан салыштырбаган. «Адамдык комедия» да өзүнчө эле бир эпос, ал окуялар менен кейипкерлердин зор санын батырган. Байыркы эпос өңдүү эле «Адамдык комедия» үчүн каарманды курчаган тышкы дүйнөгө кызыгуу мүнөздүү. Борбордо дайыма – аракеттин, иштин каарманы, жана инсандын маңызы көбүнчө сезимдер аркылуу эмес, анын тышкы дүйнөдөгү позициясынын көрүнүшү аркылуу ачылат, Гомерде – согуштар менен коркунучтардын дүйнөсүндө, Бальзакта – буюмдардын, акчанын, туугандык мамилелердин дүйнөсүндө. Анан да автордун өзү, анын позициясы окурмандан жашырылгандай болот, окуялар жазуучулук ойго шайкеш эмес, «коомдун жашоосунун өзүнүн» эрки менен логикасына багынып өткөнсүшөт. Антсе да кейипкерлер жашоого өз көз караштарын көбүнчө кеңири кептерде баян кылышат.

Риторикалуулукту Бальзактын стилинин өзгөчөлүгү деп эсептешет. Мына, мисалы, «Полковник Шабер» (1832-ж.) повестинин аягындагы сөздөрү: «Өз милдеттеримди аткарып, мен эмнени гана көрбөдүм! Мен эки кызы таштап салган, аларга 80 миң ливр жылдык рента берген, жакыр атанын чатырчада кантип өлгөнүн көрдүм, керээздерди кантип өрттөшкөнүн көрдүм, апалар өз балдарын кантип жакырлантышканын, күйөөлөрү өз аялдарын кантип уурдап-тоношконун, аялдары өз күйөөлөрүн кантип акырындап өлтүрүшкөнүн, алардын сүйүүсүн өлтүрүүчү уу катары колдонуп, аларды акылсыздарга же кем акылдарга айлантып, өздөрү ашыктары менен тынч жашоо үчүн, көрдүм. Өздөрүнүн мыйзамдуу балдарына аларды акыр түбү өлүмгө алпара турган сапаттарды, ойношунан төрөлгөн балага мүлкүн өткөрүү үчүн гана, сиңиришкен аялдарды көрдүм. Сиздерге эмнелерди көргөнүмдүн баарын айтууга батына албайм…». Туугандык байланыштардын бузулушу тууралуу бул кеп оратордук өнөрдүн бардык мыйзамдары боюнча курулган, бир гана адамга – ишенимдүү адам Годешалга багышталса да.

Өзүнүн баюу философиясын жаш Дервилдин астына жая салган сүткор Гобсек да мындан кем эмес чечен болуп чыгат. Ал монологун мындай сөздөр менен баштайт: «Менден башка кимде жашоо ушунчалык сонун болушу мүмкүн?» - анан басма текстте эки баракты ээлеген ой толгоолор, афоризмдер менен жүйөөлөр кетет да, кеп абдан эффекттүү тыянак менен бүтөт: «Бир сөз менен, мен өзүмдү чарчатпай эле дүйнөгө бийлик кылам, ал эми дүйнө менин үстүмөн кымындай да бийликке ээ эмес».

Реалдуу же кыялдагы маектешке кайрылган мындай кептерди интимдүү, ишенимдүү интонация эмес, чыңалуу, ынандырууну каалоо коздойт.

Бальзактын кептик стили – бул тышка, «тышкы» мейкиндикти багынтууга умтулган стиль. Стилдин мындай «активдүүлүгүнөн» активдүүлүк менен тайманбастык жашоодо да, чыгармачылыкта да бийик деңгээлде мүнөздүү болгон жазуучунун өзүнүн инсанынын көрүнүшүн байкоого болот.

Бальзактын сөздөрү менен «качандыр бир болгондон да көбүрөөк өлчөмдө акча мыйзамдардын, саясаттын жана адептердин үстүнөн бийлик кылган» доордо, ал акчанын кыйратуучу күчүн көрсөткөн жана өз талантынын бардык күчү менен коомдун нормалдуу абалы ойго келгис болгонду – адамдык моралды коргогон. Жана эгер Горио ата – бул буржуазиялык доордун король Лири болсо, анда Оноре де Бальзак кандайдыр бир мааниде – анын Шекспири. Мына ошондуктан Ф.М.Достоевский 1838-ж. эле минтип жазууга укуктуу болгон: «Бальзак улуу! Анын мүнөздөрү – ааламдын акылынын чыгармалары!».

ПРОСПЕР МЕРИМЕ (1803-1870)

Проспер Мерименин ата-энеси көркөм өнөрдүн адамдары болушкан. Атасы – Леонар Мериме – белгилүү сүрөтчү, Жак Луи Давиддин жолун жолдоочу. Апасы, Анна Моро да сүрөтчү болгон. Көркөм өнөрдүн адаттан тыш баалуулугу атмосферасы, сүрөтчү менен жазуучунун эмгегине болгон сый, шексиз, жаш Проспердин кызыгууларына таасир кылган. Ал көп окуган, анын ичинде чет тилдерде дагы, өзгөчө Байрон менен Шекспирге кызыккан, ал эми

16 жашында Жеймс Макферсондун «Оссиандын поэмаларын» француз тилине которууга киришкен.

Өз алдынча чыгармачылыкка кызыгуу Мериме студенттик жылдарда эле байкалган. Бул мезгилдин маанилүү окуялары – Стендаль менен таанышуу (1822-ж.) жана Париж университетинин юридикалык факультетин аяктоо. Мериме юрист болбогон, бирок досторуна практикалык кеңештерди, өзүнчө эле юридикалык консультацияларды берген.

Стендаль менен таанышткык тыгыз достукка өскөн. Так ушул Стендаль болочок жазуучунун чыгармачыл усулуна таасир кылган: ал Меримени өзүнүн таптакыр жаңы типтеги – саясий актуалдуу либералдык баалуулуктардын рухуна кандырылган романтикалык чыгармаларды түзүүгө умтулуусу менен арбаган.

Классицизмге өз чабуулун, жаңы көркөм өнөрдүн принциптерин бекемдөө үчүн күрөштү Мериме баарынан мурун драматург катары баштаган. Ал жылдарда театр классицисттердин башкы чеби болгон. Биринчи француз романтиктери романдар менен новеллаларды жазышкан да, классицизм үчүн салттуу драмалык жанрларга тийишүүдөн качышкан. Ал эми жаш Мериме 1825-ж. өзүнүн биринчи китебин – «Клара Гасулдун театры» деген аталыштагы пьесалар жыйнагын жарыялап, «душмандын талаасына» кирген.

Котормочу Жозеф Л'Эстранждын ысымына жамынып, ал пьесалардын авторлугун эч качан жашабаган испандык актриса Клара Гасулга ыйгарган, ал эми кыйла ишенимдүүлүк үчүн анын ойдон чыгарылган биографиясын келтирген жана портретин – испан улуттук аял кийиминдеги өзүнүн сүрөтүн да кошкон. Бул мистификация Мерименин ушул сыяктуу тамашаларга чукулдугунан эле жарала койбогон. Практикалык негиздемеси да болгон: турмуш чындыгын чынчыл жана кайраттуу сүрөттөө рухуна кандырылган пьесалардын автору француз болгон эмес – сындан ушундайча качууга жеңил болгон. Мерименин досторунун чөйрөсүндө «Клара Гасулдун театрынын» чыныгы автору ким экенин эң сонун билишкен. Бирок көптөгөн окурмандар менен сынчылар жазуучу ойлоп тапкан версияга ишенишкен, – бул китеп ошончолук жаңы, көндүм болгон канондордон эркин көрүнгөн.

Мерименин драматургиясы мурдагы адабиятка караганда кыйла көбүрөөк учурдагы жашоонун динамикасына шайкеш келген. Атактуу үч беримдик (орундун, мезгилдин жана окуянын) мында сакталбаган, беш актыга милдеттүү бөлүү да, так жанрдык аныкталгандык да жок: бардык пьесалар – шайырлары да, олуттуулары да – комедиялар деп аталышкан. Анүстүнө алар ырлар менен эмес, проза менен жазылышкан.

«Клара Гасулдун театрынын» дүйнөсү романтикалуу: интригалар, сырлар, эффекттүү кырдаалдар, жалындуу кумарлар. Бирок мунун баары кылдат ирония менен боёлгон.

Мериме Стендалдын улуттук тарыхый трагедияны түзүү чакырыгына үн кошот. «Жакерия» (1828-ж.) драмасында ал XIV к. эң ири окуясына – француз дыйкандарынын феодалдарга каршы көтөрүлүшүнө кайрылат. Эң атактуу дыйкандык согуштардын биринин сценалары Меримеде окуялардын реалдуу чынжырынан алынгандай берилет. Окуянын орду – бирде готикалык зал, бирде

айылдык аянт, бирде токойдогу жол, бирде аң… Мериме классицизмдин принциптери менен кайрадан талашка чыгат.

Трагедияда дыйкандардын арасында да, феодалдардын арасында да идеалдуу каарман жок. Эл ичинен чыккан адамдар адаттан тыш эр жүрөк жана керек болсо асылзаада боло алышат (мисалы, карындашынын өлүмү үчүн өч алган Рено каршылашы барымтага алынгандарды өлүм жазасына тартпасын үчүн өзү колго түшүп берет). Бирок баары бир ал трагедиялуу тагдырдын курмандыгы, үмүт үзүүгө жеткирилген адам. Дыйкандардын көпчүлүгү кырдаалды аңдап кабыл алууга жөндөмсүз, аларга эң эле орой жалган ишенимдер мүнөздүү. Уурулар тобунун башчысы изги каракчыга таптакыр окшош эмес. Ал кайраттуу жана акылдуу, бирок автор ырайымсыз кесип аны ыймансыз адамга айлантпай койбогонун ишенимдүү далилдейт. «Жакерияда» элдик кыймылдын күчү классикалык драма үчүн таптакыр адаттан тыш ар бирине өзүнүн терең индивидуалдуу кебетеси таандык көптөгөн кейипкерлердин аракеттерин сүрөттөө менен берилген.

Тарыхый өтмүштү аңдоо жолундагы кийинки кадамын Мериме роман жанрында жасайт. Мында автор окуялар тууралуу катышуучу каармандардын оозу менен гана эмес, аңгемечининин атынан да айта алат. «Карл IXнун мезгилинин хроникасында» (1829-ж.) биздин алдыбызда сүрөткердин өз мекенинин тарыхынын эң трагедиялуу барактарынын бирин – бир ишенимдин өкүлдөрү башка ишенимдин он миңдеген жолун жолдоочуларын аёосуз жок кылышкан Варфоломей түнүн объективдүү талдоо аракети турат.

Мериме бул кандуу драманын чыныгы себептерин мамлекеттик ишмерлердин эркинен гана эмес, бүткүл коомдун адеп-ахлактык абалынан да издөө керек деп болжогон. Коркунучтуу кескилөө аткаруучулардын мындай көп санын катардагы французадар аны колдогондуктан тапкан.

Китепте романтикалуу сүйүү тарыхы, жашырын жолугушуулар, беткап кийген ашык да бар… Бирок Бернар менен Диананын сүйүүсү диний каршы туруу менен уулантылган: Диана – католик, Бернар – гугенот. Диний ынанымдар ошондой эле бири бирине адаттан тыш берилишкен бир туугандарды, Бернар менен Жоржду да бөлүп турат. Протестантизмдин таянычы Ла-Рошель чебин коргогон Бернар душмандардын арасындагы Жоржду таанычбай, өлгүдөй жарадар кылат. Доордун конфликттери ушинтип каармандардын тагдырларына таасир кылат да, бул тууганын өлтүрүү бийик деңгээлде символдуу.

Жазуучу-романтиктер үчүн типтүү темалар менен мотивдерди Мериме көптөгөн новеллаларында да иштеп чыгат. Мында «Тамангодогудай» экзотика да, фантастиканын элементтери да («Венера Илльдик»), алыскы өтмүш да (Федериго»), коомдун төмөнкү катмарларынын жашоосу да бар. Бирок сюжеттердин бардык ушул тематикалык көп түрдүүлүгү турмуш чындыгын сүрөттөөгө реалисттик мамиле менен бириктирилген.

«Тамангодо» (1829-ж.) эки дүйнөнүн: батыш цивилизациясынын жана африкалык варварчылыктын кагылышуусу көрсөтүлгөн. Аны капитан Леду жана негритян уруусунун жолбашчысы Таманго көрсөтүшөт. Бирок капитан – жандуу товар менен соода кылуучу да, ал эми жолбашчы мында ага адамдарды

таап берип жардам берет. Тамангонун кылыгы, уруулаштарына карата аябай ырайымсыз, бирок Кара континенттин варвардык мыйзамдарына каршы келбейт. Ал эми Ледунун ишмердиги, прогрессивдүү европалыктын көз карашынан, кылмыштуу болуп саналат. Баюуну эңсөө анда адамгерчиликтин калдыктарын сүрүп чыгат. Капитандын кулдар көп батсын үчүн палубаны кантип кайра жабдыганы, чынжырлар менен колкишендердин системасын өркүндөткөнү, кулдарды тамактандырууга чыгымды азайтуу пайдалуубу, же алардын өлүмүнөн улам чыгашалар көп болобу деп эсептегени тууралуу аңгеме ашкере сезимсиз. Бирок жазуучунун батыштык цивилизациянын колонизатордук усулдарына мамилеси абдан айкын.

Кул соодасы тууралуу жазышкан көпчүлүк авторлордон айырмаланып, Мериме африкалыкты адеп-ахлактык жактан өркөндүү фигура катары сүрөттөбөйт. Бирок жапайылардын арасында өскөн, эң караңгы жалган ишенимдерге берилген Таманго анын кулдантуучуларына караганда көбүрөөк адамгерчиликтүү. Анын жүрөгү кыйбастыкты билет, ал эми беркилердин жападан жалгыз жакшы көргөнү – кул соодадан киреше табуу. Капитан Ледунун бригинде (шылдың өңдүү «Үмүт» деп аталган) көтөрүлүш чыгарышкан африкалыктар парустар менен компастарды башкарууну билишпей, деңиз толкундарында өлүм табышат. Аман калган Тамангонун тагдыры да жакшы болбойт. Англис фрегатынын моряктары сактап калган ал британиялык плантаторлорго туш болот, алар анын козголоңго катышканын кечиришет, анткени «ал өлтүргөндөр болгону француздар болушкан». Мекенинен, аялынан жана уруулаштарынан айрылган кара түстүү жолбашчы актарда жашоого ыңгайлаша албайт, полктук литаврчынын кызматына көнө албайт. Ченемсиз ичкичтик жана ооруканада өпкөгө суук тийүүдөн өлүү – өзүнчө эле бир Тамангонун жашыруун өзүн акырындап өлтүрүүсү. Цивилизациянын жыргалчылыктары аны сактап калууга жөндөмсүз болуп чыгышты, анткени аларга чыныгы адамдык мамиле кошулбады.

П.Мерименин «Арсена Гийо» (1844-ж.) новелласынын башкы каарманын айланадагылардын кошкөңүлдүгү менен жакырлык өзүн өлтүрүүгө түртөт. Бирок Арсена баары бир тирүү калат, жана ага «бузулган» аялды сактап калууга аракеттенген бай жана билимдүү колдоочусу кам көрө баштайт. Айым де Пьен бир караганда каарманга чын дилинен жардамдашууну каалайт. Бирок алардын ортосуна эркек – Арсенанын мурдагы сүйгөнү, Макс Салиньи турат. өлүп бараткан кыздын адептүүлүгүнө кам көргөн болуп, а чынында кызганычтан улам, «жакшылык кылуучу» Арсенаны Макстан ажыратууга, анда бактылуу күндөрү тууралуу эскерүүлөрдү ойготууга жөндөмдүү мурдагы досу менен жолугушуудан айырууга умтулат. «Байга чынчыл болуу оңой. Мен да чынчыл болор элем… эгер бай болсом, биз баш кошмокпуз да, биздин балдарыбыз чынчыл адамдар болуп өсүшмөк», - деп кайгыруу менен айтат Арсена.

Бул тарыхтын турмуштук чындыгын жазуучунун бардык эле адабияттык кесиптештери кабыл ала алышкан эмес. Керек десе «Арсена Гийо» жарыкка чыгардын алдында Меримеге бир ооздон добуш беришкен Француз академиясынын мүчөлөрү да новелла жарыяланган соң авторду кыжырлануу

менен айыптай башташкан. Алар сабатсыз негр эмнедир бир нерсеси менен европалыктан мыкты боло аларын, ал эми жеңил ойлуу аял – аксөөк аялдан тазараак жана ыймандуураак боло аларын моюнга алууну каалашпаган. Мериме чөйрөнүн таасири тууралуу стереотиптүү түшүнүктөрдү кыйратат: адам, анын айланасы кандай гана болбосун, баары бир жандуу жан дүйнөнү сактап калууга жөндөмдүү болот.

Мерименин эң белгилүү новелласынын – «Кармендин» (1845-ж.) сюжети – адабияттык шедеврлердин гана эмес, дүйнөлүк музыкалык жана кино өнөрүнүн да казынасына кирген. Француз композитору Ж.Бизенин эң атактуу операсы «Карменди» (1875-ж.), белгилүү режиссёрлор К.Сауранын (1983-ж.) жана Ф.Розинин (1984-ж.) фильмдерин эстөө гана жетиштүү.

Бирок опера да, эки режиссёрдун тең фильмдери да таянышкан Мерименин новелласынын мазмуну бул кайра иштөөлөрдөн маанилүү айырмаланат.

Иштин жөнү мында, новелланын көркөмдүк дүйнөсү үчүн чоң мааниге аңгемечинин ролу ээ болот. Мерименин «Карменинде» аңгемечилер экөө. Бири өзүнүн окумуштуулук изденүүлөрү, Испаниянын түрдүү аймактары боюнча саякаттары жана өз ара жетишерлик табышмактуу мамилелер менен байланышкан асылзаада каракчы Хосе жана сулуу цыган кызы Кармен менен кокусунан жолугушуулары тууралуу баяндайт. Башкасы баск дворяны Хосе Лисарабенгоанын өмүрү жана сүйүүсү тууралуу трагедиялуу тарыхты айтып берет. Эгер биринчи аңгемечи, шексиз, автордун өзүнүн белгилерине ээ кылынган болсо: антик байыркылыгына сүйүүсү менен да, илимге терең кызыгуусу менен да, кеңири билимдүү, либералдуу ой жүгүрткөн европалыктын көз караштары менен да, анда экинчиси – анын толук карама-каршысы. Бул мурдагы идальго, мурдагы аскер адамы, эми каракчылык жана киши өлтүрүү үчүн өлүм жазасына өкүм кылынган жана дон Лисарабенгоа эмес, Хосе Наварро катары белгилүү болгон. Мында Проспер Мериме контраст ыкмасын колдонот. Сүйкүмдүү, бирок токтоо жана өткөнгө бүтүндөй чөмүлгөн окумуштуунун фонунда Хосе менен Кармендин сезиминин күчү жана темпераменти өзгөчө көрсөтмөлүү.

Хосенин тагдыры – бул баск дворянынын контрабандистке жана каракчыга акырындап айлануусунун таңгаларлык тарыхы гана эмес. Бул зор күчкө ээ сүйүү сезими бардык башка сезимдер менен умтулууларды сүрүп чыкканы жана инсандын өзүн акырындап кыйроого апкелгени тууралуу тарых.

Хосенин Карменге болгон артка кылчайбаган, баарын жуткан сүйүүсү адегенде аны кызматтык милдетине чыккынчылык кылууга мажбурлайт, анан шектүү адамдардын, андан соң бандиттердин компаниясына, ал эми жыйынтыгында – өз сүйгөнүн өлтүрүүгө апкелет.

Хосе лейтенант Гарсияны, Кармендин күйөөсүн өлтүргөн, бирок ал, албетте, абдан ашынган кылмышкер эмес. Тескерисинче, Хосенин өзүнүн достору менен душмандарына карата жүрүм-туруму изгилиги жана чынчылдыгы менен айырмаланат. Өз атаандаштарын ал кармашта, алардын соккуларынан коргонуп жок кылат, жана тарыхтын соңу да – Карменди өлтүрүү – да эрөөлгө окшош.

Кармен аны балачагынан курчаган жарым кылмыштуу чөйрөдөн көптү кабыл алган: ал алдоого да, уурдоого да, мыйзамсыз иштерге катышууга да жөндөмдүү. Бирок ал өзүнө өзү эч нерсе үчүн калп айта албайт да, эч кимге анын эркиндигин кысууга жол бербейт. Кармен Хосени сүйгөн; ал оор жаралуу болгон учурда аны «бир дагы эркек эң эле сүйгөн аялдан көрбөгөн сейрек чеберлик жана ушунчалык камкордук менен баккан» (Хосе өзүнүн сыр ачуусунда ушинтип моюнга алат). Бирок аны көз карандысыздык менен ички эркиндиктин таңгаларлык сезими айырмалайт, ошондуктан ал анда өзүнүн ага болгон сүйүүсүнөн кымындай шектенүү пайда болгондо Хосеге Америкага кетүүдөн баш тартат.

Мындай каршылыкты Хосе болжогон эмес, Кармен аны күтпөйт деп ойлобогондой эле. Анын кайтып келүүсү ага эмне коркунуч апкелерин түшүнгөн. Трагедиялуу чечилиштин себеби – Хосенин акылдан адашкан кызганычында гана эмес, Кармендин өзүнүн тандоосунда да. Ал Хосеге айткансыйт: «Карагын, мен өмүрүмдү да, өлүмүмдү да өзүм тандайм». Ушунун баары тууралуу Хосе Наварро өлүм жазасына тартылар алдында окумуштууга айтып берет. Бирок Кармендин өлүмү менен новелла аяктабайт. Акыркы бап – сюжетке тиешеси болбогонсуган цыгандардын адептери, каадалары, тек-жайы, тили тууралуу байкоолор. Грек трагедиясындагы хордун ырларындай, алар трагедиялуу финалдын чыңалуусун төмөндөтүшпөйт, тескерисинче, аны өзүнүн кургак, сезимсиз тону менен көлөкөлөнтүшөт.

Драматург, новеллачы жана романчы Мериме өз чыгармачылыгында гуманисттик умтулуу менен кылдат иронияны, маданий-тарыхый көз караштын кеңдигин, тарыхый стилизациянын чеберлигин жана баяндоонун объективдүүлүгүн айкалыштырган. Франциянын көптөгөн жазуучулары менен акындары: Гюстав Флобер, Ги де Мопассан, Анатоль Франс андан үйрөнүшкөн. Муну менен бирге Мерименин таасири адабиятчылардын кийинки муундарына да таркалган.

АЛЕКСАНДР ДЮМА (1802-1870)

Ал бир жылда ондогон томдор жазган, жана анын өмүрүнүн өзү романды эске салган: саякаттар, көптөгөн достор, түрдүү окуялар жана сүйүү ээлигүүлөрү. Ал көз карандысыздыкты, күч менен шайырлыкты жактырган жана кокустуктун кубаты менен адилеттигине ишенген – өз жашоосуна карата да, тарыхка карата да. Согуштарды, көтөрүлүштөрдү, мамлекеттик төңкөрүштөрдү баяндап, Дюма тарыхый материалга абдан эркин мамиле кылган, бирок анын аркасы менен адам Франциянын тарыхын эч качан аны окуу китептеринен окубаса да элестете алат.

Александр Дюма, авантюралуу-тарыхый романдардын автору катары даңазаланган француз жазуучусу, Парижден алыс эмес Виллье-Котре жергесинде туулган жана өмүрүнүн алгачкы жыйырма жылын өткөргөн. Ал королдук аңчылыкка арналган кол тийбеген токойлордун арасында өскөн жана орто билим да албаган. Атасынан Дюма атлеттик дене түзүлүшүн мурастаган,

ошондой эле жашоого кубанычтуулук менен кеңпейилдикти – жазуучу кийин бул сапаттарга өзүнүн сүйүктүү каармандарын ээ кылган.

Жашоого каражатты нотариустун кеңсесинде таап, Дюма драматургдун мансабы тууралуу эңсеген да, жыйырма жашка чыкканда бир тыйыны жок Парижге келген. Ага белет үчүн төлөөгө туура келбеген – ал аны омнибусту кармоочудан бильярд оюнунда утуп алган. Анын атасын тааныган белгилүү либерал саясатчы генерал Фуанын рекомендациясы менен ал герцог Орлеандыктын, болочок король Луи Филипптин жеке канцеляриясынан катчынын ордун алган. Парижде Дюма драматургия жаатында тез ийгиликке жеткен.

30-жж. ортосунан тартып Дюма роман-фельетон жанрындагы көп томдуу тарыхый чыгармаларды чыгара баштайт. Алар гезиттерде сандан санга жарыяланышат да, алардын нускасынын көбөйүшүнө түрткү болушат. Сюжет куруудагы сейрек тапкычтыгынын жана сүрөттөлгөн доорду ишенимдүү кайра түзүү билгичтигинин аркасында жазуучу бул жанрдын таанылган жана теңдешсиз чеберине тез айланат.

Бирок «плащ менен канжардын» эски Францияснн Дюма өз мезгилинин деми менен да толтурат. Жазуучу тарых адамдардын көз алдында жана алардын түздөн түз катышуусу менен жаралган доордо жашаган. Мындай мезгилдерде дүйнөнү бийлегендерде да жөнөкөй адамдардай эле кумарлар бары өзгөчө айкын болот. Өткөн мезгилдердин мемуарларын, хроникаларын, гравюраларын тыкыр иликтеп, Дюма кызыктуу роман-жомокторду жараткан, аларга демилгелүү, тапкыч романтикалык каармандарды киргизген. Алардын эң мыктылары эр жүрөк, кеңпейил, акылдуу жана шайыр, алар тагдырдын оомал-төкмөлүнө бекем каршылык кылышат да, ийгилик ким ар-намыстын мыйзамдарына ылайык аракеттенсе ошого жылмаят. Ал эми эгерде каарман бул мыйзамдарды аттаса, аны кырсыктар жана керек болсо өлүм да күтөт.

Дюманын биринчи тарыхый романы – «Изабелла Бавардык», – 1337-1453-жж. Жүз жылдык согуш тууралуу баяндаган, 1835-ж. чыккан, ал эми 40-жж. анын көбүрөөк популярдуу романдары биринин артынан бири пайда болушат. Алардын эң атактуусу – «Үч мушкетёр» (1844-ж.), Людовик XIIIнүн падышалык кылуу мезгилдери, андан кийинки регентчилик жана Людовик XIVнүн падышалыгынын башталышы тууралуу үчилтиктин биринчи китеби. Үчилтиктин каармандары – кайнаган кубатты (д'Артаньян), аксөөктүк меланхолияны (Атос), менсинүүдөн айрылбаган күчтү (Портос), галанттуулукту, тандамалдыкты жана элеганттуулукту (Арамис) элестетишкен төрт жаркын типаждар.

Так ушул кардинал Ришельенин башкаруу мезгилине жана королдук аскерлердин гугеноттук сепил Ла-Рошелди камалоо мезгилине тийиштүү болгон «Үч мушкетёр» романында Дюма өтүп бараткан аксөөктүк Францияны жана анын каармандарын көбүрөөк жаркын поэтизациялаган. Үчилтиктин экинчи китеби «Жыйырма жылдан кийиндин» (1845-ж.) окуясы Фронданын окуяларынын фонунда өтөт, ал эми үчүнчүсүнүн, «Виконт де Бражелондун» (1850-ж.) окуялары Людовик XIVнүн Мария Манчиниден кол үзүүсү, анын

Луиза де Лавальерге сүйүүсү, кардинал Мазарининин өлүмү жана финансы министри Фукенин каарга калуусу тууралуу баяндайт.

Үчилтиктин үстүнөн иштеп, Дюма тарыхый документтерди жана мемуарларды, ойдон чыгарылган да – XVIII к. башында басылган «Мырза д'Артаньяндын мемуарлары, королдук мушкетёрлордун биринчи ротасынын лейтенанты жазган» дегенди, чыныгы автору Тасьен де Куртиль болгон, ошондой эле чыныгыларын да – «Айым де Лафайеттин мемуарлары» дегенди колдонгон. Так ушул акыркысында кайсы бир виконт де Бражелон кездешет. Түпкүлүгүндө, үчилтик жөнөкөй гвардиячыдан Франциянын маршалына чейинки узак жана оор жолду басып өткөн, ошол эле маалда жаштык достугуна берилген жана намыстын адамы бойдон калган д'Артаньяндын өмүрүнүн тарыхы болуп саналат.

Дюманын популярдуулугу боюнча экинчи романы – «Граф Монте-Кристо» (1844-ж.) – жазуучунун учурундагы 1814-1830-жж. аралыгындагы мезгилди, б.а. Реставрациянын башталышынан Июль революциясына чейин кучагына алат. Бул тагдырдын колун кыйшаюусуз багыттаган асылзаада кек алуучу тууралуу кызыктуу романтикалык тарых.

«Граф Монте-Кристо» романынын сюжети болуп Жак Пишенин «Жазмалар. Париждик полициянын архивинен» деген эмгегинин эпизоду кызмат өтөгөн. «Кек алуу алмазы» деген бапта париждик жаш өтүкчү Франсуа Пиконун тарыхы баяндалат.

1807-ж. ал үйлөнүү тойго камданып жаткан, бирок ушакталган жана полиция комиссарына англис тыңчысы катары көрсөтүлгөн. Мансапкор-комиссар ушакка негизденип иш ачкан, анын авторлорунун бири, буфетчи Матье Лупиан кийин Пиконун колуктусуна үйлөнгөн. Ал жети жыл түрмөдө жаткан да, бир жолу италиялык прелаттан Миланда жайгашкан кенч тууралуу билген. Эркиндикке чыгып, Пико башка бирөөнүн ысымы менен жашаган, ушакчыларды өлтүргөн жана өзү курман болгон.

Дюманын калеми астында каардуу киши өлтүргүч тууралуу тарых байкаларлык кайра өзгөрөт. Аббат Фарианын аркасы менен байлыкка, аны менен окуялардын жүрүшүн багыттоо мүмкүнчүлүгүнө ээ болуп, мурдагы деңизчи, качкын абакчы Эдмон Дантес граф Монте-Кристо деген ат менен анын адилетсиз камалышына айыптууларды өз жан дүйнөлөрүнүн түпкүрүнө үңүлө кароого аргасыз кылат.

Чындап тобо кылып өкүнгөн барон Данглар гана кечирим алат, Дантестин үлүшүнө туш келген азаптардын башкы айыпкери ал экенине карабай.

«Каныша Марго» (1845-ж.), «Графиня де Монсоро» (1846-ж.) жана «Кырк беш» (1848-ж.) атактуу үчилтиги «үч Генрихтин согуштарынын» (Генрих IIIнүн, башында – Генрих Анжуйлуктун; Генрих Наварралыктын, болочок Генрих IVнүн; Лотарингиялык герцог Генрих де Гиздин) мезгилине тийиштүү.

«Каныша Маргодо» Екатерина Медичинин жана Генрих Наварралыктын күрөшү баяндалат. Экинчи романдын каармандары – «изгиликтин үлгүсү» Луи де Клермон Бюсси д'Амбуаз жана анын ашыгы Диана де Монсоро, ал үчүнчү романда жогорку аксөөктөрдүн интригаларынын фонунда герцог Анжуйлуктан

сүйгөнүнүн өлүмү үчүн кек алат. Үчилтик Генрих Наварралыктын француз тактысы үчүн күрөшүнүн жазылып бүтпөй калган эпопеясы өңдүү көрүнөт. Ушул тарыхый инсандын мүнөзүнөн Дюма өзүнүн сүйүктүү каармандарына мүнөздүү белгилерди көрөт: байкагычтык, тапкычтык, кармана билгендик, көрөгөчтүк жана бекемдик.

1848-ж. буржуазиялык-демократиялык революция кенен жашаган Дюманын материалдык абалын кыйындатат. Саясий мансап жасоо аракети оңунан чыкпайт, ага таандык Тарыхый театр бир аз иштеп жабылып калат, ал эми 1852-ж. Дюма кудуретсиз карызкор деп жарыяланат. Ал мурдагыдай эле көп жазат, бирок анын каармандары баёо-жашоого кубанган мүнөзүн жогото баштайт, алардын аракеттери көп жагынан тагдыр чечер кырдаалдар менен аныкталышат. Мунун типтүү мисалы – «Шайтандын капчыгайы» романы, анда тектүү жана бай дворяндын үй-бүлөсүнүн айыпсыз мүчөлөрү анын никесиз уулунун азезилдик бийлигинин таасирине кабылышат. 1858-1859-жж. Дюма Россияга саякатка барып, аны «Россиядагы сапар таасирлери» жана «Кавказдагы сапар таасирлери» китептеринде баяндайт. Аларда каталар көп, бирок алар Россияга сүйүүгө толо. Анын акыркы эмгеги – «Кулинардык чоң сөздүк», улуу кулинарлар жана опкоктор тууралуу анекдотторго мол.

Дюманын чыгармаларынын толук жыйнагы ичине 277 томду камтыйт. Мындай адаттан тыш жемиштүүлүк өз китептерин даярдоодо жумушчу варианттарын жазуу үчүн ал жардамчыларды колдонгону менен түшүндүрүлөт. Алардан алынган тексттерден Дюма сюжети менен тилине жандуулук берип жана көлөмүн чоңойтуп, бир бүтүн нерсе жасаган. Ал кайра иштөөгө бирден бир маанилүүнү: зор талантын жана жан дүйнөсүнүн бактылуу маанайын кошуп, диалогдор менен баптардын аякталыштарын кайра жазган, жаңы каармандарды кийирген. Бул жазуучуга анын көп сандаган чыгармаларынын каармандары баш ийишкен жашоонун мезгилден көз каранды болбогон мыйзамдарын аңдоого мүмкүндүк берген. Так ошондуктан ар кандай өлкөдө Дюманын китептерин окушат жана окуй беришет, жана дүйнөгө андан көбүрөөк белгилүү жазуучулар аз табылат.

ГЮСТАВ ФЛОБЕР (1821-1880)

«Эгер жашоого кийлигишсең, анда аны начар көрөсүң – же андан өтө азап чегесиң, же андан өтө ыракат аласың», - деп жазган Флобер апасына 1850-ж. декабрында, Чыгышка саякаттап жүрүп. Бул учурда 29 жашар Флобер көптөгөн драмалардын, новеллалардын, повесттердин автору болуп калган, бирок окурман журту анын ысымын билбеген – ал жазгандарынын эч бирин басып чыгарбаган. Башкысы төмөнкү себептен, жаш Флобердин чыгармаларында, бардык эле романтиктердей (бул француз романтизминин гүлдөө доору болгон), автордун инсаны өтө айкын көрүнүп турган: анын баяндалган окуяларга мамилеси, анын симпатиялары менен антипатиялары.

Эми Флобер романтизмден кол үзүүнү бекем чечкен. Публиканы өз персонаң менен алаксытуу – уят, ал эми жашоону ал кандай болсо ошондой

баяндоо керек, эч нерсени коздобой жана тилдебей, «талашпастан баяндоо керек».

1851-ж. саякаттан кайтып келип, Флобер Руандын жанындагы өзүнүн Круассе чарбагына орношот да, «Айым Бовари. Провинциялык адептер» деген аталыш алган романдын үстүнөн иштей баштайт.

Айым Бовари болуу маңдайына жазылган кыз фермер Руонун кызы болчу. Аны кичине чагынан кечилканага тарбияга беришкен. Ал бул жакта «баары сүйүү жөнүндө болгон… окчун сөрүлөрдө эс-учунан танып жыгылышкан куугунтукталган айымдар… антташуулар, ыйлоолор… токойчолордогу булбулдун сайроолору, арстандай айбаттуу, козудай момун, аябагандай акпейилдүү каармандар…» бар чыгармаларды окуган.

Эммага дарыгер Шарль Бовари жуучу түшкөн мезгилде атасынын фермасы ага жек көрүмчү болуп калган да, кандайдыр бир көз ирмемге кызга «ал азыркыга чейин өзүнө бейиш кушу түрүндө элестеткен ошол кереметтүү сезим… акыры ага учуп келгендей» көрүнгөн. Шарль жаш аялын чын дилинен сүйгөн, дайыма боорукер жана назик болгон, бирок күн сайын кеч күүгүмгө чейин ооруларды кыдырып жүргөн, үйгө чарчап кайткан, «графинчени бошоткон, анан уктоочу бөлмөгө жөнөгөн, чалкасынан жаткан да, коңурук тарта баштаган». Эмманы баарынан көбүрөөк анын аялын өзү менен бактылуу деп ойлогону кыжырланткан.

Жашоо Бовариниң үйүнүн калиткасынын тышында да зериктирме жана бир түрдүү болгон. Дайыма бир эле саатта Ионвилдин (бир топтон бери эрдикатын Боварилер жашап жаткан шаарча ушундай аталган) борбордук аянтында Руандан келген дилижанс токтогон да, айдоочу жашоочуларга сатылып алынгандар салынган оромдорду тараткан. Бир эле мезгилде баары кыям кайнатышкан, баары баарын билишкен жана бири бири тууралуу ушак айтышкан.

Эммага аны курчап турган байкуштук – кокустук, ал Шарль өңдүү мындай жупуну адамга турмушка чыкпаса ал изги, асыл жандардын арасында жүрө алмактай, анын жашоосу сезимдик ыракаттанууларга жана, албетте, бай жана камсыз болмоктой көрүнгөн. (Назик, сулуу сезимдер жана кооз, сонун буюмдар – бул анын аң-сезиминде бири экинчисинен ажырагыс.)

Ионвилдин тургундарынын арасында нотариустун 20 жашар жардамчысы Леон Дюпои да болгон. «Сонундук» тууралуу сүйлөшүүгө болгон сулуу жаш аял анын жүрөгүн дароо ээлеп алган. Эммага Леон менен болуу жаккан; адегенде ал өзү да уланды сүйөөрүн аңдабаган, анткени «сүйүү, ага көрүнгөн… бул кайдадыр асмандан учуп келген куюндай…». Бирок кийин да Эмма өз сезимдерин эч нерсе менен билдирбеген. Ал аны менен качып кетүүнү каалаган, бирок бошоңдук, коркуу жана уят кармап турган. Леон өз ышкысын үмүтсүз деп эсептеп, билим алууну улантуу үчүн Парижге кеткен. Ал эми Эмманын жан дүйнөсүндө «кусалык улам терең орун алган».

Бир жолу Шарлга көрүнгөнү кошунасы – 34 жашар помещик Родольф Буланже келген. Жүрөк иштеринде тажрыйбасы көп ал биринчи эле кечте Эмма өз күйөөсүн сүйбөй турганын, ал «суусуз балыктай сүйүүсүз думугуп

баратканын», анын жообуна жетишүү – анчалык кыйын иш эмес экенин түшүнгөн. Жана анын болжолу туура болуп чыккан.

Ат минип чогуу сейилдөөдөн кийин, мунун убагында Родольф анын ойношу болуп калган, Эмма күзгүгө каранган да, «өз жүзүнүн көрүнүшүнө аң-таң калган… Эмнедир көзгө көрүнбөгөн, бүткүл кебетесинде төгүлгөн нерсе, аны кайра өзгөрткөн … эми анда бакыттын калтырагы, сүйүү кубанычы болот, ал муну күтпөй калган». Бирок Эмманын сүйүүсүнө көзү жетип, Родольф «эми ага баягы назик сөздөрдү айтпай калган… кызуу мээримин чачпаган… Ал чөмүлгөн улуу сүйүү так эле дарыядай соолуган да, баткагы көрүнүп калган».

Эмма өзүн Шарлды сүйүүгө кайра аргасыз кылууга аракеттенген, бирок анын санда жоктугуна да бир жолу гана ынанган. Мындан ары минтип жашоого болбойт деп чечип, Эмма кезектеги жолугушууда Родольфту аны менен качып кетүүгө көндүргөн. Бирок качаарга бир күн калганда ал кат алган, анда Родольф анын эле пайдасы үчүн бул акылсыз пландан баш тартууга аргасыз экенин билдирген.

Кырк үч күн Шарль Эмманын жанынан чыкпаган – анын мээсине суук тийип ооруган. Эмма айыккан – аны алмаштырып койгондой болгон. Ал үлгүлүү энеге айланган, кайрымдуулук иштерин жасаган, көп жана ысык сыйынган. «Деген менен, Эмма эми бул жарыктагынын баарына ушунчалык деңгээлде кайдыгер болгон… анын эгоизми кайдан бүтөөрүн жана боорукердиги башталаарын, бузукулугу кайдан бүтөөрүн жана изгилиги башталаарын эч ким түшүнө алмак эмес».

Бир жолу Шарль Эмманы Руанга операга алпарган. Театрдан алар Леонду кездештиришкен, ал эми ушул шаарда иштеп жүргөн. Парижде үч жыл жашап, ал эми мурдагы тартынчаак улан болбой калган, жана анда өчүп калган ышкы кайрадан ойгонгон. Эмма жаңы адюльтерге каршылык кылууга аракеттенген, жогорудан жардам күткөн, бирок Леон жүйөөлүү себеп тапкан: «Парижде баары ушундай кылышат».

Леон бактылуу болгон. Эмма жаңы сүйүүгө баткан да, күйөөсүн улам амалдуураак алдаган. Бирок мезгил өткөн. «Эмманы никеде чогуу жашоодо куугунтуктаган уятсыздыктын өзү тыюу салынган сүйүүгө да кирген… Ал керек болсо катастрофа болушун жана өзүнүн артынан ажырашууну апкелишин каалаган, – өзү үзүп таштоого анда руханий күч жетпеген».

Бул арада митаам Лере – Эмма узак мезгил бою карызга соода кылган дүкөндүн ээси (анын ичинде Родольфко кымбат белектерди да), – акы төлөөнү талап кылууга киришкен. Боваринин үй-бүлөсүнө толук жакырлануу коркунучу туулган. Леон колунан келгенди жасоону убада кылган, бирок эч нерсе кылбаган. Ионвилдик нотариус эгер ал анын ойношу болсо жардам кыларын ачык билдирген. Родольф муздак баш тартуу менен жооп берген: «Менде мынча акча жок, айым». Мурдагы ойношунан акылдан айнууга чукул абалда чыгып, Эмма уу ичкен. Романдын каарманы өмүрүндө көргөн акыркы нерсе, – «анын алдында түбөлүк караңгылыкта каракчыдай болуп тура калган кайырчынын жүзү»…

«Аларга каргыш тийсин, жөнөкөй сюжеттерге!» - деп жазган Флобер Луиза Коллеге романдын үстүнөн иштөө жаңы гана башталганда. Күнүмдүк

турмушту баяндоо романтикалык каармандардын кооз кумарларына караганда кыйла татаал болуп чыккан.

Роман париждик журналдардын бирине жарыяланганда, автор «коомдук моралды, динди жана акпейил адептерди кордогону үчүн» соттолуучунун орундугуна туш болгон. Анткен менен Флобер эч жерде Эмманы да, анын ойношторун да, керек болсо чээнден чыккан арамза Лерени да түз айыптаган эмес. «Автор чыгармада кудай ааламда болгондой катышууга тийиш, – бардык жерде жана көрүнбөс», - деп кайталоону сүйгөн Флобер. Ал эми Кудайга түшүндүрмөчүнүн ролунда чыгуу жарашабы? Эмма жакшыбы же жаманбы, окурман талдап алсын. Флобер болсо бир гана нерсеге ишенимдүү болгон: «Менин байкуш Боварим так ушул көз ирмемде жыйырма француз айылында бир учурда азап чегип жана ыйлап жатат».

Флобер сот процессине кыжырланган, бирок анчалык таңгалбаган: «…азыркы мезгилде ар кандай сүрөттөө сатира, ал эми тарых айыптоо болуп саналат». Өзүнүн «агартылган» кылымын, анын илимий-техникалык прогресси жана жалпыга бирдей шайлоо укугу менен Флобер дегеле доорлордун мыктысы деп эсептебейт. «Жашоо – түбөлүк проблема», жана ошондуктан сүрөткер бүгүнкү күндүн проблемалары менен алектенүүгө милдеттүү эмес. Адабияттын материалы баары боло алат, анткени «өзүндө поэзияны камтыбаган материянын атому жок».

«Айым Боваринин» (1857-ж.) чуулгандуу ийгилигинен кийин, буга сот процесси да түрткү болгон, Флобер биринчи романына таптакыр окшобогон чыгарманын үстүнөн иштей баштайт. «Саламбонун» (1862-ж.) окуясы – жаңы роман каарманынын атынан ушундайча аталат – б.з.ч. III к. Карфагенде өтөт. «Мен азыр жазып жаткан китеп… азыркы адептерден алыс… Бул Көркөм өнөр, таптаза Көркөм өнөр болот жана андан башка эч нерсе болбойт», - деп кабарлайт Флобер өзүнүн окурмандарынын бирине. Ал өз алдына антик дүйнөсүн XIX к. адамынын көзү менен эмес, анын оюнча, турмуш чындыгында ал кандай болсо ошондой көрсөтүү милдетин коёт.

Варварлардын жолбашчысы Мато жоопсуз сүйүүдөн кутулуу үчүн чайырды, тоо укробун жана гадюкалардын уусун жутат. Аксарайдын көлмөсүндө ыйык деп эсептелишкен асыл таштар менен коосдолгон балыктар сүзүп жүрүшөт. Карфагендин жашоочулары кудай аял Танитке табынышат, ибадатканда сакталган анын жамынчысы кубаттуулуктун символу деп эсептелет – ага ким ээ болсо салгылаштын тагдыры ошондон көз каранды. Карфагенде кара тумоонун эпидемиясы башталар замат, карыялар Молохтон – адам курмандыкка чалынуучу (көбүнчө балдар) кудайдан жардам суроону чечишет.

Бутпарастык каадаларды баяндоодо автордук интонацияда кымындай да ирония, айыптоо, артыкчылык жок, автор христианчылык тууралуу дегеле укпагандай. Роман жарыкка чыкканда чиркөө кафедраларынан Флоберди «адептердин бузуучусу» деп айыпташканы таңгаларлык эмес. Айрымдар керек болсо Флобер бутпарастыкка кайтууга үндөп жатат деп болжошкон.

«Саламбодо» карфагендик аксөөктөрдүн алданган жалданма-варварлардын көтөрүлүшүн кандай ырайымсыз басканы тууралуу аңгемеленет.

Бирок тарыхый факт XIX к. проблемаларын «прогрессивдүү» маанайда чечүү үчүн колдонулбайт. Флобер көтөрүлгөндөрдү аёого дегеле чакырбайт жана «эзүүчүлөргө» жек көрүүнү жаратууга умтулбайт. Варварлар жүздөгөн жылдар бою Карфагенде курулгандын баарын: эң сонун аксарайларды, сууөткөргүчтү, каналдарды кыйратабыз деп коркутушат. Ырайымсыздык, чыккынчылык, ишенимди өлтүрүү, эрдик жана изгилик – ушунун баары бул да, тигил да тарапта ашыгы менен кездешет. Матонун, варварлардын жолбашчыларынын биринин, же Карфагендин башкаруучусунун кызынын – Саламбонун, өмүрү менен абийирин тобокелге салып, көтөрүлгөндө уурдап кетишкен кудай аял Таниттин жамынчысын Карфагенге кайрып берүү үчүн душмандын турагына барган, табиятынын каармандыгы жана максаттуулугу симпатия чакырбай койбойт.

«Саламбодо» «Айым Бовари» айырмаланган кылдат психологиялык мүнөздөмөлөр жок. Индивидуалдуулук, жана өзгөчө аялдык индивидуалдуулук, – бул цивилизациянын жемиши деп эсептейт Флобер. Ал эми адамдын биологиялык маңызы өзгөрүлгүс. Жана так ошол, социалдык проблемалар эмес, аягы жок согуштарды, ырайымсыздыкты, адилетсиздикти жаратат.

Өзүнүн кийинки романы – «Сезимдерди тарбиялоо» (1869-ж.) тууралуу – Флобер жазган: «Бул сүйүү тууралуу, кумар тууралуу китеп; бирок азыр жашай ала турган, б.а. аракетсиз кумар тууралуу». Китептин башында анын башкы каарманы Фредерик Моро – кубанычтуу, романтикалык маанайдагы 18 жашар улан. Пароход менен Парижден туулуп-өскөн Ножанына кайтып баратып, ал Мари Арну менен таанышат. Ага болгон сүйүүнү ал өмүрүнүн аягына чейин сактайт. Бирок бул адамдын бардык аракеттери менен ойлорун аныктаган жалындуу кумар эмес. Эч качан Мари тууралуу унутпай, ал, түпкүлүгүндө, ал башкага – кеңпейил, бирок оройураак мырза Арнуга таандык экенине баш ийет.

Ар түрдүү жөндөмдүүлүктөрдөн куру болбогон Фредерик бирде роман жазууну колго алат, бирде тарыхый иликтөөлөргө кызыгат, бирде сүрөтчүлүктү үйрөнөт. Бирок бир да башталманы аягына чейин жеткирбейт, муну аны баарына кайдыгер кылган бактысыз сүйүү менен түшүндүрөт. Ырас, анын кээ бир достору башка себепти аташкан: Фредерик акчага муктаж болбогон.

…Жылдар өтөт. Фредерик саякаттайт, бир нече романды баштан кечирет, бирок «кумардын курчтугу, сезимдин бардык татыналыгы жоготулган… ал ойдун ушул бекерлиги, жүрөктүн таштыгы менен келишкен». Эрки алсыз жана денеси бошоң адам үчүн табигый чек, табигый мара? Бирок Фредериктин жанында дайыма анын балачактан жолдошу Делорье, текебер, кубаттуу, бийликти сүйгөн, болот. Жана өз жашоосунун тыянагын чыгарып, ал экөө тең моюнга алат, «ал оңунан чыкпады – ким сүйүү тууралуу эңсесе ошонуку да, ким бийлик тууралуу самаса аныкы да».

Адегенде Флобер бул романды «Жолсуздар» деп атоону каалаган. Бирок иштин жүрүшүндө айнып калган: анткени ким эле жолдуу экен? «Жашоо ушундай жаман ойлуу, аны көтөрүүнүн жападан жалгыз жолу – бул андан качуу». Ал эми андан «Көркөм өнөрдө, Сулуулук аркылуу берилген

Акыйкаттыкты тынымсыз издөө менен жашап» гана качууга болот деп ишенет Флобер. Бул үч сөздү ал дайыма баш тамгалар менен жазган.

ШАРЛЬ БОДЛЕР (1821-1867)

Бодлердин балачагында жалгыздыктын мөөрү жаткан. Алты жашында ал атасынан айрылган. Ал аябай сүйгөн апасы кайрадан күйөөгө тийген да, баланы мектеп-интернатка жөнөтүшкөн. Улан чагынын жаркын таасири Индияга сүзүп баруу болгон, аны ага өгөй атасы 1841-ж. жөнөткөн. Шарль жарым жолдон кайтып келген, ошентсе да бул саякат анын көп ырларынын тематикасында чагылган. Окурмандардын муундары Бодлердин ырларын толтурган экзотикалык ароматтарды жыттайшат да, андан кем эмес экзотикалуу аралдык аялдарга суктанышат.

Парижге кайтып келип, бойго жеткен акын атасынын мурасын алган да, сайранга, үлпөткө, анан, албетте, поэзияга толгон өз алдынча жашоосун баштаган.

40-жж. Бодлердин көркөм өнөр тууралуу макалалары жана биринчи ырлары чыгышат. Бирок ага кеңири белгилүүлүк апкелген поэтикалык жыйнак 1857-ж. гана пайда болот. Китептин аталышынын өзү эле үрөй учурарлык болгон «Les Fleurs du Mal» – «Жамандык Гүлдөрү».

Акынды коомдук адеп-ахлакты кордогону үчүн айыпташкан да, ошол эле 1857-ж. китептин үстүнөн сот болгон. Жыйнактын алты ырына тыюу салынган, автор менен басып чыгаруучуга жазана салынган, ал эми тираждын сатыла элек бөлүгү камакка алынган. Бул акындын ал мезгилде ансыз да начарлаган материалдык абалына гана эмес, китептин көркөмдүк бүтүндүгүнө да олуттуу сокку болгон.

«Жамандык Гүлдөрүнүн» биринчи басылышына ырдык киришүүдөн тышкары 100 ыр кирген, бул «Кудайлык комедиянын» ырларынын санына шайкеш келген. Соттон кийин Бодлер китептин үстүнөн иштөөсүн уланткан: 32 чыгарманы кошкон, бир нече жаңы бөлүмдөрдү киргизген. «Киришүүдө» окурмандын алдында бузукулуктардын – азыркы адамдын жолдошторунун кезектешүүсү болот:

Келесоолук, сараңдык, ач көздүк да,
бузукулук да
Биздин жанды эзишет да, денени жешет да;
Бизди өкүнүүлөр, кыйноо сымал, тамшантат,
Курт-кумурскалардай, чагышат да, жаралантат.

Эски салтты ээрчип, акын бузукулуктарды айбандарга окшоштурат: маймылдарга, кабыландарга, дөбөттөргө, жыландарга ж.б.у.с. Акыры, сценага ушул айбанкананын эң коркунучтуу желмогузу – Зеригүү чыгат:

Ал бүт дүйнөнү күлүп туруп, берет,
кыйратууга,
Ал дүйнөнү өзүнүн бир эстөөсү менен жутат!

Так ушул жырткыч китептин авторун тытмалайт, бирок аны окурманга тааныштыруу керекпи, же бул желмогуз ансыз да ага жакшы таанышпы?

Айтчы, окурман-жалганчы,
менин тууганым жана менин эгизим,
Сен ушул назик желмогузду билгенсиңби?!

Жыйнактын биринчи бөлүмүнө – «Сплин менен Идеалга» – акындын эң белгилүү чыгармаларынын көбү тийиштүү. Дагы эле ошол зеригүү, англис манерасында Сплин деп аталган, жана Идеал – азыркы турмуш чындыгынын эки уюлу. Лирикалык каарман көргөн дүйнө ырайымсыз жана күлкүлүү. Ал Зеригүүгө да жийиркенүү жаратат, бирок жан дүйнө Идеалга умтулуудан танбайт.

Лирикалык каармандын руху («Оболоо») жерден бийикте каалгыйт жана «баарын жуткан чексиз чөлдүн түпкүрүнө» чөмүлөт. Анын эркиндиги, «жердин капалуу топурагын силкүү» билгичтиги каарманды бул дүйнө менен өзгөчө түйүндөр аркылуу байланыштырат:

Бүт дүйнө ага ачык, жана түшүнүктүү ошол
тил,
Гүл менен дудук зат анда сүйлөгөн.

Өзүн адамдардын арасында чоочун сезип, акын жерде күлкүлүү жана олдоксон көрүнгөн альбатрос менен, деңиз канаттуусу, «лазурдун падышасы» менен туугандыкты туят:

Акын, мына сенин элесиң! Сен учасың
күч жумшабай
Булуттарда, чагылган менен күркүрөктөр арасында,
Бирок сага зор канаттарың болот жолтоо
Төмөндө, аламанда, шыкылдоосу астында жүрөт
макоолордун.

«Альбатрос»

«Жамандык Гүлдөрүнүн» эң бир үрөй учурган ырларынын бири – «Тарп»:

Жартылай чириген, ал, талтайып,
Аянттагы сойку кыз өңдүү,
Уятсыз, чалкалап жатты жол боюнда,
Сасыган ириң бөлүп чыгарып.

Акын сүйгөнүнүн эсине салат:

Эстеңизчи: сиз да, дарт агызып,
Чириген өлүк болуп жатасыз да.
Көзүмдүн күнү, менин тирүү жылдызым,
Сиз, нурлуу, таңдуу периштем.

«Нурлуу, таңдуу периштенин» «тарпка» – чирүүнүн олжосуна – айлануусу көз ирмемде болуп өтөт. Бодлер жан дүйнөнүн өлбөс сулуулугу жөнүндө эмес, дененин өлүүчү сулуулугу тууралуу айтат. Анын баяндоосу, поэтикалык салттан чыгып, диний адабияттын салттарынын нугуна түшөт, анда өз жанын жоготкон күнөөкөрлөр так ушул тарпка окшоштурулушат. Бодлердин динсиздиги, ушинтип, баяндоонун өзүндө эмес: үгүтчү чирүүнүн жийиркеничтүүлүгүн көрсөтүп, жанга кайрылат, ал эми акын чирүүчү сулуулукту поэтикалык шыктын күчү менен кайра түзүп, аны сактоого умтулат:

Курттарга айткыла, өпкүлөп, баштаганда,
Сизди жеп нымдуу караңгыда,
Чирүүчү сулуулукту – түбөлүк сактайм мен
Бычынын да, өлбөс-өчпөс сынын да.

«Париж сүрөттөрү» бөлүмүндө шаар – бул анын көп сандаган жашоочуларынын балээлеринин күбөсү гана эмес, күнөөкөрү дагы. Шаардын туруктуу жолдоштору – жакырлык, оорулар, бактысыздыктар: «Париж өзгөрүлөт, бирок кайгы өзгөрүүсүз» («Ак куу»). Акын көркөмдүү шаарды гана эмес, «куугунтук жегендери» – кары-картаңдары, сокурлары, кайырчылары менен чет-жакаларын жана чытырманын да көрсөтөт.

«Париж сүрөттөрүнөн» кийин «Шарап» кетет. Бул поэтикалык бөлүмдүн каармандары – «кайгы менен эмгектен чарчашкан, / Жылдардын оорчулугу белин бөкчөйткөн» адамдар («Кездемечилердин шарабы»). Бирок шарап аларды кайра жаратат:

Асман чатыры астында ал, кубанычтуу
жана шаттуу,
Өтөт, өзүнүн улуу даңкына канып.

Шарап адамга сулуулар тууралуу да, «оюнчунун чөнтөгүндөгү акыркы алтын акча» тууралуу да унутууга мүмкүндүк берет:

О жоомарт бөтөлкө! Салыштырып болобу
Мунун баарын акынга маанилүү, куттуу
нерсе менен,
Чаңкаган жан үчүн издеп тапкыс шире.
……………………………………………
Анда өмүр менен жаштык, үмүт менен
саламаттык,
Жакырлыктагы сыймык – ошол башкы
шарт.
Адам аны менен Кудайга калуучу окшоп.

«Жалгыздын шарабы»

Андан ары аталышы китептин аталышы менен дал келген бөлүм кетет: «Жамандык Гүлдөрү». Акын жийиркеничтүүдөн ыракаттануу табат – канчалык коркунучтуу болсо, ошончолук сонун – жана аны бузукулук жетелеген азгырылуу жолдорун көрсөтөт. Мына Албарсты, «угуп көрбөгөндөй татынакай аял түрүндөгү» («Кыйратуу»), мына Азгырык, башы алынган аялдын сүрөтүндө жашырынган («Азапкеч»), мына «коркунучтуу ыракаттануулар жана коркунучтуу эркелетүүлөр», аларды адамдарга эки эже-сиңди, Бузукулук менен Өлүм апкелишет («Эки эже-сиңди»).

«Козголоң» бөлүмүнө кудайга каршы күрөшкөн ырлар киришкен – «Ыйык Петрдун тануусу», «Авель менен Каин», «Шайтанга мактал». Бодлердин козголоңу – бул динчил адамдын Жаратканга каршы козголоңу, бул дүйнөтүзүмдү адеп-ахлактык кабыл албоо:

- Мен чыдай албаймын! О, эгерде, кылыч
көтөрүп,
Мен кылычтан өлсөм! Бирок жашоо – эмненин

урматына
Кыял менен иш-аракет ажырымдалган
дүйнөдө!
Иисустан Пётр жүз үйүрдү… Аныкы туура.
«Ыйык Пётрдун тануусу»

Китепти «Өлүм» бөлүмү логикалык жактан аяктатат. Аталыштагы символ образдардын катарына ажырайт да, окурмандын алдында түрдүү өлүмдөр тартылат: «Ойноштордун өлүмү», «Кедейлердин өлүмү», «Сүрөтчүлөрдүн өлүмү». Табият да өлүмгө өз салымын кошот – «Күндүн бүтүшү».

Каарманды өзүнүн жийиркеничтүүлүгү менен азгырган өлүм, акыры ага да келет, бирок көңүл калуудан башка эч нерсе апкелбейт:

Мен тынч өлдүм, муздак таңга бөлөнүп.
Мындан ары эч нерсе? Кантип ушундай?
Көшөгө көтөрүлдү, а мен жемишсиз күттүм.
«Кызыкчаалдын кыялы»

Бөлүмдүн акыркы ыры бүткүл китептин жыйынтыгын чыгарат. Окурманга автор менен бирге дагы бир жолу өмүр жолун басуу, тагыраак, сүзүү керек болот: «Voyage» («Саякат») аталышы сөзмө-сөз которгондо «Сүзүү» катары угулат.

Бул бейишти издеп, кыялды издеп сүзүү:

Биздин жаныбыз – кеме,
Эльдорадого жөнөгөн.

Бирок бейиш кол жеткис, ал эми дүйнө бейишке окшош эмес:

Бүткүл – бүткүл – бүткүл – бүткүл жерлик
мейкиндикте
Биз көрдүк комедиясын о эле күнөөнүн…

Саякат жемишсиз жана чексиз, жана андан чыгуунун бирден бир жолу өлүм болуп калат:

Өлүм! Картаң капитан! Жолго чыгалы!
Шамал тоскучту кой!
…………………………………………….
Биз эңсейбиз, көрүп күн астында бардын,
баарын,
Түпкүргө чумкууга – Тозокпу же Бейишпи –
баары бир! –
Белгисиз түпкүргө – табу үчүн жаңыны!

ПОЛЬ ВЕРЛЕН (1844-1896)

Поль Верлен европалык адабияттагы эң бир музыкалуу акындардын бири болуп эсептелет. Анын ырлары обондуулугу жана ыргактуулугу менен, чын дилдүүлүгү жана жеңилдиги менен арбап алышат. Так ушул Верлендин чыгармачылыгы анын чыныгы биографиясы болуп саналат, ал эми өмүрү – оңдоолор менен айрылган барактардын зор санынан турган жумушчу дептер гана деп көп айтышат. Анда унчукпай коюуну каалаткан нерсе абдан көп.

Верлен – «каргыш тийген акындар» термининин автору. Ал өзү жана өз чөйрөсүндөгү акындар тууралуу эссе китебин ушундай атаган. Коомду четке каккан жана алар тарабынан куугунтук жеген жаратмандын, богеманын акынынын, жакыр сайранчынын жана жаңжалчынын образына баарынан мурун Верлендин өзү туура келет. Анын өмүрүндө үлпөттөр жана жаңжалдар менен коштолгон депрессия мезгилдери нормалдуу жашоо кечирүү аракеттери менен кезектешкен. Бир жагынан, мамлекеттик кызмат, узак эмес үй-бүлөлүк бакыт болгон, экинчи жагынан – А.Рембо менен достук, сүйүүгө өсүп жеткен, чогуу ичишүүлөр жана акылга сыйбаган кылык-жоруктар менен. Анан – мастык чатак, Верлен Рембону атат – түрмө. Түрмөдө – Кудайга кайрылуу. Анан эркиндик – жана ошол эле сыйкырланган айлампа: ичүүлөр, түрмө, өмүрүнүн аягында улам көбүрөөк – оорукана.

Ал баары бир үйүндө өлгөн да, Элге билим берүү жана көркөм өнөрлөр министрлигинин акчасына «акындардын падышасына» тийиштүү бардык сый-ургаалы менен көмүлгөн.

Верлендин чыгармачылык жолу өзүнчөлүктүү, анын доорунун акындарынын жалпы канвасына ылайык келсе да. С.Малларме өңдүү эле, ал «Азыркы Парнас» жыйнагынын авторлорунун бири болгон, анын биринчи чыгарылышы 1866-ж. жарык көргөн. Ошол эле жылы чыккан Верлендин биринчи ырлар жыйнагы – «Сатурналийлер» – «Сатурндун белгисинин алдында туулгандарга», бактысыздык апкелүүчү планетанын, жана кимдин тагдыры «жаман таасирдин логикасы менен» чийилгендерге арналган.

Бул жыйнак Франциядагы илгерки поэтикалык сөздүн сүрөт өнөрү менен байланышы салтын улантат. Бөлүмдөрдүн биринин аталышы – «Меланхолия» – окурмандарды Альбрехт Дюрердин офортуна жиберет, башкасы «Офорттор» деп аталат, үчүнчүсү – «Кайгылуу пейзаждар». Жазуу манерасынын өзү боюнча Верлендин чыгармачылыгы – импрессионизмдин өзүнчө эле бир аналогу: анда сызыктардын ошол эле айкын эместиги, бир тондон экинчисине жуулган, өңсүз өтүүлөр, ошол эле таасирлердин учкулдугу.

Көрүмдөр таңгаларлык
Күүгүмдөй сейрек,
Эришип, кумдуу
Булуңда жылмышат,
Тынымсыз желбирейт,
Желбирейт жана күйөт,
Эришип, күүгүмдөй,
Кумдуу булуңда.

«Күүгүмдөр»

Учкулдуктун сүрөттүү ыкмасы ырларда сөздүккө, ритмикалуу жана добуштуу кайталоолорго айланышат. Бир образдын экинчисине агып өтүүсү болот: күүгүмдүн – лирикалык каармандын көрүмдөрүнө, көрүмдөрдүн – кочкул кызыл күүгүм көлөкөлөргө. Каарман табият менен ушунчалык толук биримдикти туят, андан кандайдыр бир ажырагыс болгонсуйт.

Верлендин экинчи жыйнагы – «Галанттуу майрамдар» (1869-ж.). Акындын эргүүсүнүн булактарынын бири кайрадан сүрөт өнөрү болот, бул

жолу – XVIII к. француз сүрөтчүлөрүнүн сүрөттөрү. Окуянын орду – маскарадга карата коозделгон Тюильринин бактары. Лютня үн салат, айдын жарыгы жасалма жарыктандыруу менен аралашат. Мармар фонтан жанданат жана экстазга бата озондойт («Айдын жарыгы»), пантомима реалдуулуктун белгилерин алат, ал эми анын кейипкерлери – чыныгы сезимдерге ээ болушат:

А Коломбинаны таңгалтырат,
Жүрөктү шамал кучактаганы,
Жүрөктө – добуштар үн салганы.

«Пантомима»

Окурмандын көз алдында тааныш беткаптар өтүшөт: Пьеро, Арлекин, Коломбина, Фавн, Амур. Майрамдардын сүрөттөрү парктын сүрөттөрү менен алмашат, беткаптар кайрадан адамдар же кудайлар болуу үчүн бедиздерге айланышат. Алсак, шамал пьедесталдан кулаткан жана талкаланган Амурдун айкели, лирикалык каарманга жалгыз жана өлүмдүү болочок тууралуу «меланхолиялуу ойлорду» келтирет, анткени сүйүү кудайы «кечээки түндүн шамалынан» жеңилген. Ал эми анын сүйгөнү бул арада бүтүндөй бүгүнкү күндө жана сыныктардын үстүнөн канат каккан кыпкызыл-алтындай көпөлөктү карайт («Амур жерде»; түпнускада Амур энчилүү аты менен «сүйүү» жалпы атынын омонимиясына негизделген сөздөрдүн оюну: «L'amour par terre»).

«Сөзсүз романстар» (1874-ж.) – Верлендин чыгармачылыгынын туу чокусу. Бул жыйнак Рембо менен чогуу Европа боюнча жер кезүүлөр учурунда жаратылган. Мында да музыкалык жана сүрөттүк көркөм өнөрдүн ыкмалары жуурулушат: китептин үч бөлүмүнүн ичинен бирөө «музыкалык» аталышка ээ «Унутулган ариетталар», башка экөө – «сүрөттүк» – «Бельгиялык пейзаждар» жана «Акварелдер».

Каармандын лирикалык «мени» бул жыйнактын ырларында дүйнө менен дээрлик калдыксыз жуурулушат, маектештин «сени» менен, табият менен, музыка менен жеңил гана аралашат. Музыкалуулукка бардык мүмкүн болгон кайталоолордун эсебинен жетишилет: добуштардын, сөз айкаштарынын, бүтүндөй фразалардын, синтаксистик конструкциялардын. Көп жолу кайталанылган сөздөр бир жагынан конкреттүү маанисин жоготушат, ыр болсо жалпысынан музыкалык фразанын, унутулган кайрыктын белгилерине ээ болот, ал эстутумда акырындык менен жана үзүл-кесил пайда болот. Мына ошондуктан бул ырларды которуу абдан оор.

Мүнөздүү мисал – «Il pieure dans mon coeur…» ыры. Образдык системанын негизинде – жамгыр менен ыйды салыштыруу, француз тилинде il pieut («жамгыр жаап жатат») жана il pleure (сөзмө-сөз – «ыйлап жатат») конструкцияларынын окшоштугу менен колдоого алынган. Жамгыр лирикалык каармандын көз жашына окшош. Бул көз жаштар үчүн себептер жок. Жана бул эң азаптуу оору – жек көрүүсүз же сүйүүсүз оору.

Ар кандай котормодо фонетикалык жана синтаксистик окшоштук жоголот. Котормочулар же аны таптакыр көңүлгө албай коюшат да, дароо метафорага – жашырын салыштырууга кайрылышат: жамгыр – ый катары, же кайталоого барууга аргасыз болушат. Орусча котормолордон мисал алып көрөлү.

В слезах моя душа,
Дождём оплакан город.
О чём, тоской дыша,
Грустит моя душа?

О, струи дождевые
По кровлям, по земле!
В минуты, сердцу злые,
О, песни дождевые!

(Ф.К.Сологубдун котормосу)

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце моё.
Что оно, что оно значит,
Это унынье моё?

И по земле, и по крышам
Ласковый лепет дождя.
Сердцу печальному слышен
Ласковый лепет дождя.

(В.Я.Брюсовдун котормосу)

Брюсовдун котормосунда Сологуб так берген Верлендин строфадагы биринчи, үчүнчү жана төртүнчү саптарды бириктирген татаал рифмалоо системасы да жоголот.

Верлен үчүн «Эбак жана жакында» (1885-ж.) жыйнагы да этаптуу болуп калат. Аталышынан байкалгандай, бул мурдагы мотивдер менен темаларга кайтуу жана алардын өзүнчөлүктүү көркөмдүк жалпыланышы. Верлендин поэтикалык манифести «Поэзия өнөрү» жана декадданстын манифести болуп калган «Зарыгуу» сонети так ушул китепке киргизилген:

Мен – төмөндөө маалындагы рим дүйнөсү,
Уюлгуган варварларды тосушуп,
Бүт унута акроырлар түзүшкөн
Эми, ыраатын жоготкон кеч өңдүү.

«Зарыгуу»

Бул болсо «Поэзия өнөрүнүн» саптары:

Музыканы эми улам кайра-кайра!
Мейли, сенин ырыңда, баштаганда
Өзгөртүлгөн алыста жаркырашсын
Бөлөк асман менен сүйүү.

Мейли ал макоо былжырасын
Баарын, караңгыда, кереметтүү
Таң ага тартып бергенди…
Калганы баарысы – адабият.

Верлендин кичүү замандашы Реми де Гурмон акындын өмүрлүк жана чыгармачылык бейнесин мындай жалпылаган: «Руху жакыр, Верлен, өзүндө

башка эч кимдей, адам деп аталган жандыктын жөнөкөй жана таза даанышмандыгын анын эки берилишинде ишке ашырган: көз жаш шыгында жана сөз шыгында».

АРТЮР РЕМБО (1854-1891)

Рембонун биографиясы уникалдуу. Ал 15 жашында ыр жаза баштаган, 16 жашында – француз поэзиясынын олимпине ылдам жулунуп кирген, жаңжалдары жана Верлен менен болгон сүйүү мамилеси менен чуулгандуу атакка ээ болгон, ал эми 20га толо элек жашында – дагы 17 дуулдаган жылды жашоо үчүн поэзияны түбөлүккө таштаган. Ал ким гана болбогон: котормочу, жоокер, Африкада колониялык товарларды сатуучу. Африкада кокустан кезиккен эски таанышынын ал поэзия менен алектенүүсүн улантуудабы деген суроосуна Рембо жооп берген: «Мындай нерселер тууралуу мен мындан ары ойлонбойм». Рембо гангренадан же рактан каза болгон. Оорукана китебинде анын өлүмү тууралуу жазуу калган: «1891-ж. 10-ноябрында 37 жашында негоциант Рембо каза болду».

Рембонун жоруктары 1870-ж. башталат, ошондо он беш жашар улан, класстын алдыңкы окуучусу, латынды, грекчени, адабиятты мыкты билген, туулган шаары Шарлевилден Парижге качып кетет. Франция Пруссия менен согушту баштаган убак эле, айланада бүлгүн менен башаламандык, ал эми аны эркин жашоо жана чыгармачылык кызыктырат. Качкынды Парижге келери менен кармашат да, үй-бүлөнүн очогуна кайтарышат. Бирок ал өз алдынча жашоо укугуна ээ болгонго чейин дагы бир нече жолу качат.

Рембонун табиятынын карама-каршылыктуулугу анын поэтикалык дүйнөсүндө из калтырган. Акынга табият шык берет – ал аны менен өзүнүн туушкандыгын сезет, ал аны бакытка жана ааламдык сүйүү сезимине толтурат:

Эч нерсе жөнүндө айтпайм да ойлобойм –
Мейли бүтпөгөн сүйүү
                    ээлеп алсын мени –
Көзүм көргөн жакка тентиймин, жолу менен
Табияттын – бактылуумун аны менен,
                    жерлик аял менен болгондой.

«Туюм»

Бирок ушул гармония менен катар дүйнөдө азап менен коркунуч да бар. Алардын эң коркунучтуу күбөлүктөрүнүн бири – согуш, ал Рембодо өзүнүн бардык ырайы суукутугунда чыгат:

…картечтин кызыл түкүрүгү
Көгүлтүр асманды ышкыра жиреп өтөт…
……………………………………………..
…уруштун укмуштуу жаргылчагы
Адам денелерин кыкка айлантууга шашат…

Табият мурдагыдай эле татынакай бойдон калат, ал болуп жатканды байкабагансыйт:

Табият, кароого болобу

токтоорок,
Сенден да, өлүктөргө, чирип жаткан
розалар арасында?

Бирок бул конфликтте үчүнчү каарман да бар, ал кайдыгер эмес, ал жоокерлердин өлүмүнө күлөт жана алардын апаларынан жаңы курмандыктарды талап кылат. Бул каарман – Кудай:

Кудай бар, тактагылардын сайранын
мыскылдаган
Чүмбөттөр жана жыпар жыттар менен. Ал уктады,
Салтанаттуу дубалар күңүрт дуусун
угуп жатып,
Бирок турат кайра, качан бирөө кудайга
жалынып-жалбарган
Кайгыга баткан апалардын, тизе бүгүп
Ага кусалуу,
Жоолукка түйүлгөн жез тыйынын,
алып чыкканда.

«Жамандык»

Поэзия жана акын тууралуу өз түшүнүктөрүн Рембо 1871-ж. жазында досторуна жазган каттарында баяндаган. Анын пикиринде, акын баарынан мурда «өзүнүн ички дүйнөсүн изилдөөгө» тийиш, ал эми бул олуяга гана жеткиликтүү. Адам болсо «өзүнүн бардык сезимдеринин узак жана катаал ойлонулган бузулушунун натыйжасында» гана олуя боло алат. Ыр жаратуучунун жан дүйнөсүнүн метафорасы Рембонун эң бир атактуу чыгармаларынын биринин – «Мас кеме» ырынын борбордук образы болуп калат.

Анын негизинде – ырдын мейкиндигин деңиз стихиясына окшоштуруу жатат. Бирок сүзүүгө саякатчы же деңизчи эмес, командасы курман болгон кеме аттанат. «Сезимсиз» дарыялардын эркине берилип, чексиз эркиндикке ыракаттанып, ал кайда кааласа ошондо сүзөт. Кеме бороонго туш болот, якору менен штурвалын жоготот, толкундар трюмун сууга толтурат, анын ичиндеги бардык жийиркеничтүүнү үстүгө чыгарып, бирок эңсеттирген эркиндиктин өзү так ушул:

Туздалган алманын эти өңдүү жагымдуу
Балдарым, толкундар чабуулу мага
ширин болду;
Жууп кусунду менен шараптын
сапфир тактарын
Калтырып мага, ал рулду жана дректерди жулду.

Деңиз менен эркиндикке мас болгон кеменин чыныгы саякаты башталат:

Ошондон мен аттандым, туткундалдым
анын мейкинине,
Деңиз дастанына, жылдыздардын сырдуу
тундурмасына,
Суу көгүлжүмүн жутуп, алардын үстүндө

Кээде ойлуу чөгүп өлгөн сүзүп жүргөн.

Капыстан бүт жөөлүүнү боёп кайда,
бардык сапфирлер,
Бардык ритмдер эринчээк күндүн алтынынан,
Алкоголдо күчтүүрөөк, силердин,
лирадан үндүүрөөк,
Сүйүү ширеси ачып жатат
эң ачуу дат менен.

Кеменин алдында фантастикалык сүрөттөр менен таңгалычтуу көрүмдөр зымырап өтүшөт: «асман капкасы, куюндар, айлампалардын шумдугу», «күндүн батуулары, глетчерлер жана күндөр, айдан купкуу», «Флоридалардын жээктериндеги» көрүнбөгөн адамдар жана Левиафан желмогуз жаткан саздар. Башкарылбаган кеме деңиз мейкиндиктери боюнча жыргай сүзөт. Стихиялардын бийлигиндеги ал, ошентсе да бардык тоскоолдорду жеңет:

Мен, бүт түтөгөн, фиолеттер негизи,
Мен, катууну тешкен,
дубалды кулаткандай, кышы
Толугу менен капталган –
о акындардын азыгы! –
Күндүн чакалайы, жамгырдын чимкириги менен…

1871-ж. Рембо бир канча ырларын Верленге жиберет да, Парижге келип кетүү чакырыгын алат. Ушул учурдан тартып алардын жакындык мамилелери башталат. Верлен өзүнүн жаш досун Париждин адабияттык чөйрөлөрүнө кийирет, бирок ал өтө жапайы жана оодуксуз болот, керек десе богема үчүн да. Рембо көп жазат жана «өзүнүн бардык сезимдерин бузууга» бардык колдо бар ыкмалар менен киришет – алкоголь менен, гашиш менен. Жана акыры Верлен Рембону атат. Бири эки жылга түрмөгө камалат, ал эми экинчиси узак күттүргөн эркиндикке ээ болот. Рембо «Тозокто бир жайды» (1873-ж.) жазып бүтүрөт да, адабиятты таштайт. Акындын толкундуу өмүрү тууралуу адабиятчы-замандашы Реми де Гурмон жазган: «Биз ал жөнүндө билгендин баары, биз дагы биле алчуга жийиркенич туудурат».

Рембонун акыркы китеби – «Тозокто бир жай» – жан дүйнөнүн өзүнчөлүктүү автобиографиясы. Рембонун өмүрүнүн реалдуу окуялары мында символдүү түшүндүрүүгө ээ болот. Акын мурдагыдай эле Европадан чыгып кетүүгө умтулат, өзүндө «бутпарастык кандын кайтып келүүсүн» туюп: «Мезгилдердин башынан бери мен – төмөнкү раса», «мен – жырткыч, мен – негр». Бирок ушул жээкке да «актар келип түшүшөт», ага «периштелердин жакшы маанайлуу ырлары» угулат жана Кудайлык сүйүү жетет. «Тозокто бир жай» – Кудайды танган жана муну менен бирге Ага кайтып келүүнүн жолдорун куру бекер издеген адамдын сыр ачуусу.

Рембонун «Шаттануулар» (1872-1873-жж., 1886-ж. басылган) китебинде символисттерде 80-90-жж. жайылган ыр куруунун жаңы тиби – верлибр биринчи жолу пайда болот. Алсак, «Деңиз пейзажы» ыры верлибр менен жазылган:

Арабалар жезден жана күмүштөн,
Кемелер күмүштөн жана болоттон
Көбүктү бышышат.
Бадал тамырларын жулушат.
Кумдуу дөбөлөр агымдары
Жана тартылуунун терең издери
Айлана чуркашат чыгышка –
Жактарга, чытырман токойлор,
Жактарга, өзөктүү тосмолор.
Бурчтары сабаган жарыктын куюну.

Рембонун «Альфадан» «Омегага» чейин» деген сонети – анын өзүнчөлүктүү поэтикалык манифести – акындын замандаштарын аябай таңгалтырган. Бирлер андан ачылышты көрүшкөн да, дабыштар менен түстөрдүн шайкештигинин символдуу кодун чечмелөөгө умтулушкан. Башкалар Рембо жөн гана өзүнүн түрдүү тамгалар түрдүү түстөргө боёлгон балалык алиппесин тарткан деп болжошкон.

Ырдын структурасы жөнөкөй. Анда «а»дан «о»го чейинки үндүүлөр берилген, же, акыркы сап болжоого аргасыз кылгандай, «альфадан» «омегага» чейинки, үндүүлөр менен түрдүү түстөр ассоциацияланышат; алар өз кезегинде бүтүндөй сүрөттөргө айланышат. Алсак, дабыштар палитра менен салыштырылышат; анын жардамы менен дүйнөнү өзүнүн көп түрдүүлүгүндө тартууга болот: айланасында чымындар уюлгуган «ырайымсыз сасыктан» («өлүк миазмдары»), «Дүйнөлөр жана Периштелер кесип өтүшкөн унчукпоолорго» чейин («периштелердин унчукпоосу, ааламдардын үнсүздүгү), жана «Анын Көздөрүнүн көгүлтүр нуруна» чейин. Он алты жашар акындын бул ырында анын ажарсыздыгынан да, сулуулугунан да, Кудай менен Периштелерден бөлүп турган түпсүздүктүн тереңдигинен да коркпой дүйнөнү кучактоо жана аны толук таанып билүү уландык умтулуусу ишке ашырылган.

Артюр Рембо поэзиядагы козголоңчу бойдон кала берген. Анын өлүмүнөн көп өтпөй С.Малларме адабиятчылардын азы гана Рембонун таасирин баштан кечиришкенин жазган. «Ал – метеордун сыныгы, себепсиз жалбырттады, жалгыз өзүнүн берилгенинен гана, жалгыз жылт этти жана өчтү». Бирок жылдар өтө биз анын нурларын кармоону улантып жатабыз.

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ (1840-1902)

Золянын бүт европалык белгилүүлүккө карай жолу оңой болбогон. Ал Парижде туулган, ал эми 1844-ж. ата-энеси Франциянын түштүгүндөгү Экс шаарчасына көчүшкөн, мында болочок жазуучунун атасы ирригациялык курулуштарды курган. Үй-бүлөнү дээрлик жашоого каражатсыз калтырып, атасы өлгөндө бала жети жашта болгон. 1858-ж. Эмиль апасы менен чогуу Парижге кайткан да, товардык кампаларда катчы болуп иштеген, 1862-ж. «Ашетт» басмаканасына орношкуча. Мунун аркасында ал Париждин адабияттык жашоосуна аралаша алган.

«Реализм» журналынын, Ипполит Тэндин сынчыл эмгектеринин, бир тууган Гонкурлардын романдарынын тырышчаак окуучусу ал адабияттын келечеги – романда деген ойго келген.

Золя аны бирде реалисттик, бирде натуралисттик, бирде физиологиялык, бирде эксперименттик деп атаган, бул аныктамалардын маанилүү айырмаларын көрбөй. Жазуучунун чыгармачылыгынын негизинде адамдын мүнөзү менен тагдыры «чөйрө» жана «темперамент» менен шартталган деген түшүнүк жатат. Чөйрө деп ал адамдын тигил же бул социалдык топко тийиштүүлүгүн, темперамент деп – физиология менен, дененин жашоосу менен тыгыз байланышкан мурасталган психикалык акыл түзүлүшүн түшүнгөн, бул Золянын чыгармаларында адабиятта көркөм сүрөттөөнүн өзү баалуулук предметине биринчи ирет айланган. Жазуучу көбүнчө адамды акыл, аң-сезим эмес, сезимдер, керек болсо жөн гана инстинкттер, денелик муктаждыктар алга сүрөөрүн моюнга алуудан коркпогон. Башкача айтканда, француз романчысы башынан эле адамга окумуштуу-дарыгердин көзү менен караган.

Бирок социалдык да, денелик-сезимдик да жашоо, Золянын ою боюнча, белгилүү бир мыйзамдарга баш ийет. Демек, жазуучуга, окумуштуу өңдүү, «материалга» бүткүл мүмкүн болгон объективдүүлүктө мамиле кылуу керек. Ал өзүнүн көзүнүн курчтугуна, сүрөткердин өзүнүн темпераменти менен шартталган дүйнөнү өзүмдүк кабыл алуусуна таянып – Золянын чыгармачылыгынын башкы карама-каршылыктарынын бири ушунда жатат! – фактыларды каттоого, окуяларды протоколдоого тийиш. «Көркөм өнөр – бул кубаттуу темпераменттин призмасы аркылуу көрүлгөн турмуш чындыгынын бөлүгү», - деп бекемдеген Золя ал өз досторун – жаш сүрөткерлерди коргогон 60-жж. экинчи жарымындагы макалаларынын биринде. Жазуучу – сынчы Ж.А.Кастаньяринин артынан – аларды натуралисттер деп атаган, алар болсо бир канча жылдан соң кайсы бир журналист ойлоп тапкан «импрессионизм» (французча impression – «таасир») деген сөздү артык көрүшкөн.

1868-ж. эле Золя «Ругон-Маккарлар» деген зор түрмөктү ойлоштурган. Түрмөктө кошумча аталыш бар: «Экинчи империя доорундагы бир үй-бүлөнүн биологиялык жана коомдук тарыхы». «Ругон-Маккарлар» түрмөгү 20 романдан турат: «Ругондордун мансабы» (1871-ж.), «Олжо» (1872-ж.), «Париждин курсагы» (1873-ж.), «Плассанды жеңип алуу» (1874-ж.), «Аббат Муренин кылмышы» (1875-ж.), «Анын улуу урматы Эжен Ругон» (1876-ж.), «Буктурма» (1877-ж.), «Сүйүү барагы» (1878-ж.), «Нана» (1880-ж.), «Чөбөгө» (1882-ж.), «Айымдык бакыт» (1883-ж.), «Жашоо кубанычы» (1884-ж.), «Жерминаль» (1885-ж.), «Чыгармачылык» (1886-ж.), «Жер» (1887-ж.), «Кыял» (1888-ж.), «Адам-жырткыч» (1890-ж.), «Акча» (1891-ж.), «Кыйроо» (1892-ж.), «Доктор Паскаль» (1893-ж.). Автор өз каармандарынын артынан Париждин жумушчу чет-жакаларына («Буктурма») жана шахтёрдук кыштактарга (Жерминаль»), француз дыйканынын фермасына («Жер») жана бай буржуалардын кирешелүү үйүнө («Чөбөгө»), «Париждин курсагына» – борбордук базардын соода катарлары менен дүкөнчөлөрүнө жана чоң оюн жүрүп жаткан биржага («Акча»), ири соода үйүнүн ичине («Айымдык бакыт») жана темир жол депосуна («Адам-жырткыч») барган… Ал эми бул саякаттын мейкиндик менен

мезгилдеги баштапкы чекити (аларды жазуучу так чийип берген: Экинчи империя доорундагы, «бекем» императордук колдун бийлиги астында капитализмдин кызуу өнүгүү учурундагы Франция) ал ойлоп чыгарган кичинекей түштүк шаары Плассан болгон, албетте, анын прообразы катары Экс кызмат өтөгөн.

Мында, Плассанда, түрмөктүн биринчи жана эң мыкты романдарынын бири – «Ругондордун мансабында» кайра түзүлгөн Ругон-Маккарлардын үй-бүлөсүнүн тарыхы башталат.

Үй-бүлөнүн түпкү энеси – бай плассандык бакчачылардын кызы Аделаида Фук («Ругондордун мансабында» ал акылдан адашкан кемпир катары чыгат) – ата-энесинин өлүмүнөн кийин жалчы Ругонго турмушка чыгат жана уулу Пьерди төрөйт. Ал кийин жесир калып, селсаяк-ичкич Макар менен байланышат – ал Урсула менен Антуандын атасы болуп калат. Эки үй-бүлөлүк бутак ушундайча пайда болот, алардын бири, дени таза мурастуулук берилген Ругондордун бутагы акырындап социалдык тепкич боюнча көтөрүлөт, башкасы болсо – кыйшаюусуз ылдыйга кулайт.

Ошентсе да эки уруктун тең тарыхы Аделаиданын сексуалдык турмушунда гана тамыр албайт, Плассанда 1851-ж. декабрында болуп өткөн бир нече күндөрдүн ичинде тамырланат. Бул күндөрдө Парижде Экинчи республиканын президенти Луи Бонапарт өзүнүн жеке бийлигин орнотуп, мыйзамдуу бийликти кулатат. Бирок борборду провинция колдоого тийиш болот. Мына ошондо Пьер Ругондун, үй-бүлөнүн олдоксон бакбанынын, жана анын аялы Фелиситенин жылдызы жанат. Отуз жыл бою карапайым адамдардын кварталындагы өз батиринин терезесинен алар «бир канча кадам арыда» жаткан байбачалардын шаарын ичи тарый карап келишкен да, өз табынын үстүнөн жок дегенде бир тепкичке көтөрүлүүнү каалашкан. Түпкүлүгүндө саясатка таптакыр кайдыгер, бирок өздөрүн Экинчи республиканын жылдарында жыргалга бөлөнгөн деп сезишкен Ругондор жергиликтүү бонапартисттердин башында болуп калышат. Республикачылардын «оперетталык» жолбашчысы Антуан Маккардын сатылышынан, чыккынчылыгынан пайдаланып, Пьер Ругон «канзаада-президенттин» атынан шаардагы бийликти басып алат да, натыйжада салык жыйноочунун кирешелүү кызматына ээ болот. Пьердин уулдары – Эжен менен Аристид, фамилиясын Саккарга алмаштырып, – андан ары кетишет: Эжен ири саясий ишмерге айланат («Анын улуу урматы Эжен Ругон»), Аристид, кыймылсыз мүлк менен кызыл кулактык кылуудан байып («Олжо»), – Бүт дүйнөлүк банктын башчысына айланат («Акча»). Ал эми Антуандын кыздары – Жервеза менен Лиза – жаш өлүшөт: бири алкоголизмден, экинчиси кан оорусунан.

Жервезанын, трагедиялуу кырдаалдардын эрки менен жашоонун түпкүрүндө, жылчыксыз жакырлыкта калган, жана «Буктурма» деген көп маанилүү аты бар кабакта унутуу табууга аракеттенген татыктуу, эмгекчил аялдын тагдыры, – аты уйкаш романдын, Эмиль Золянын руху боюнча эң эле үмүтсүз чыгармасынын борборунда.

Социалдык шарттар гана эмес, жаман мурастуулук да Жервезанын тагдырына караңгы романтикалык жазмыштай таасир кылат. Иштин түпкүлүгүндө, мурастуулук Золянын романдарында жазмыштын материалисттик алмашылышы болот.

Ал эми жазуучунун өзү, эгер анын чыгармачылыгына кунт коё караса. эч качан романтик болуудан калган эмес. «Ругондордун мансабынын» экспозициясы менен прологу да романтикалык баатырдыкка чулганган, анда автор Республиканы коргоого көтөрүлгөн элдин Парижге түнкү жортуулун тартат. Плассандык жумушчулардын ичинде – жаш сүйүшкөндөр Сильвер менен Мьетта да бар. «Марсельеза асманга жаңырды, алптар зор сурнайларды тартышкансып… Уйкудагы талаалар дароо ойгонушту… Дарыядан Плассанга чейинки бүткүл зор амфитеатр, бүткүл ушул зор айлампа, көгүлжүм жаркыроо куюлган, көтөрүлүшчүлөрдү кубаттаган эсепсиз көрүнбөгөн аламан менен жабылгансыды». Ал эми аламандын алдында айдын жарыгында – кызыл плащчан жана көкүрөгүнө кызыл желектин асабасын кыскан Мьетта. Көтөрүлүшчүлөр талкаланат, Мьетта менен Сильвер өлтүрүлөт. Көркөмдүү бакча Парадунун кожойкеси, татынакай Альбина да өлөт, бул жакка доктор Паскаль – Пьер Ругондун уулдарынын уруктун бийлигинен тышта калган жападан жалгыз уулу, – катуу оорулуу жээни Серждi апкелет («Аббат Муренин кылмышы»). Бирок Золянын жаштыкка, болочокко, жашоого ишеними өлбөгөн. Жашоо кубанычынын философиясы дин кызматчысы Серж Муре менен Альбинанын сүйүүсүн сүрөттөгөн «Аббат Муренин кылмышы» романынын көптөгөн идиллиялык барактарын көркөмдөйт. Ал эми «Жашоо кубанычы» деп эле аталган романда, аны Полина Кеню ишке ашырат (мурастуулуктун мыйзамдарынан дагы бир четтөө).

Чыгармачылыгынын кийинки мезгилинде Золянын романтизми улам бекемделген социалдык утопизмге кандырылат. Жазуучу жырткычтар менен алдамчылардын ордуна илимий ойлонгон базар экономикасын уюштуруучулар келишет, алар эксплуататорлордон өз кызматчыларынын «өнөктөштөрүнө» айланышат деп ишене баштайт. «Айымдык бакыт» париждик соода үйүнүн кожоюну Октав Муре дал мына ушундай, ал өзүнүн эң жупуну кызматчыларынын бирине сүйүү боюнча үйлөнөт.

«Ругон-Маккарларды» бүтүргөндөн кийин Золя романдардын эки кичинекей түрмөгүн (экинчиси аягына чыкпаган) – «Үч шаар» («Лурд», 1894-ж.; «Рим», 1896-ж.; «Париж», 1898-ж.) жана «Төрт инжил» («Түшүмдүүлүк», 1899-ж.; «Эмгек», 1901-ж.; «Акыйкаттык», 1903-ж.) түзөт, аларда таланттын, эмгектин жана капиталдын кызматташтыгына негизделген бактылуу келечекти куруу мүмкүндүгү тууралуу ойду улам-улам далилдейт.

ГИ ДЕ МОПАССАН (1850-1893)

Анри Рене Альбер Ги де Мопассандын балалыгы жана өспүрүм курагы Нормандияда өткөн. Анын көптөгөн чыгармаларынын окуясы ал сүйгөн ушул крайда өтөт. Жыйырма жашар улан кезинде ал Француз-прусс согушуна катышат, жеңилүү азабын баштан кечирет, ал эми демобилизациядан кийин,

1872-ж. кызматка кирет, адегенде деңиз министрлигине, анан элге билим берүү министрлигине. Ал кайык спортуна адабияттан кем эмес кызыккан да, кийин, ал яхта сатып алууга жараганда, аны «Азиз дос» деп атаган – өзүнүн эң атактуу романындай.

Жана бүткүл ушул мезгилде Мопассан жазган. Анын адабияттык насаатчысы Гюстав Флобер – апасынын жана эрте өлгөн байкесинин досу болгон. Ал жаш Мопассандын жаралгаларын окуган, жазууга жана байкоо жүргүзүүгө үйрөткөн, тырыша эмгектенүүгө мажбурлаган: «Угуп жатасызбы, жаш жигит, - деген ал, - көп иштөө керек. Мен сиз аябаган жалкоосуз деп шектене баштадым». Жана Мопассан иштеген: эртең менен, жумуштун алдында, жана кечинде, күн ичинде кылынган байкоолорду жазган. Аны Флобер басып чыгарууга тыюу салган: али эрте, өз жазуучулук жолуңду ийгиликсиз баштоонун кереги жок.

Адабиятка Мопассан күтүүсүз, жаркын жана чагылгандай кирген. 1879-ж. Эмиль Золя жана жазуучунун жаш достору, анын ичинде Мопассан, анын Медандагы үйүнө чогулушкан. Анда алардын башына Франк-прусс согушунун он жылдыгына карата аңгемелер жыйнагын чыгаруу келген, Мопассан Флоберге 1880-ж. жазгандай, «согуштун шовинизмден… жана жалган энтузиазмдан… тазартылган чындыктуу сүрөтүн» көрсөтүү үчүн. Ар бири бирден аңгеме берген, жана 1880-ж. 16-апрелинде «Медандык кечтер» жыйнагы жарык көргөн. Андагы мыкты чыгарма мопассандык «Бултук», жазуучунун эң атактуу новеллаларынын бири болгон.

Аңгеменин сюжети оорук турмушунун анчалык маанилүү эмес эпизоду болгон. Француз буржуаларынын тобу пруссиялык армия басып алган территория боюнча жол тартат. Бир айылда алардын дилижансын пруссиялык офицер токтотот, ал Бултук деген каймана ысымдуу сойку мадемуазель Элизабет Руссе менен жатууну каалайт. Мекенчилдик ар-намысы козголгон кыз кыжырлана баш тартат, баары ага боор тартышат… Бирок акырындап ал көнбөсө эч ким андан ары кете албасы айкын болот, ошондо Бултукту көндүрүүгө киришишет. Айымдар «эң уятсыз нерселерди белгилөө үчүн татынакай кооз сөздөрдү» табышат, граф ыраазы болоорун айтат, керек болсо кечил аял да «бизди жетектеген максат мактоого татырлык болсо, Кудайды ачууланта албайт» дейт. Ал эми аягында өзүнүкүнө жетишип, ага жек көрүү менен карайт, «керексиз ыплас чүпүрөк сыяктуу» ыргытып салып.

Аңгеменин курулушу эң сонун: сапардын башында ачка жолоочулар Бултуктун азык-түлүк салынган себетин энтузиазм менен бошотушат; аягында – өз тамактарын да аз эмес ыраазылык менен жешет, баш-аягын жыйноого үлгүрбөгөн кызды чакырып койбой.

«Бултуктун» артынан көптөгөн башка новеллалар чыккан. Мопассан сүйүү тууралуу көп жазат. Ал керээзинде өзүнүн башка адамды сүйөөрүн моюнга алган жана аны менен андан туулган баласына мүлкүн калтырган тартынчаак жана күйөөсү уруп-кордогон аялдын өлгөндөн кийинки түздүгү менен тайманбастыгына суктанат («Керээз» аңгемеси). Жазуучу сүйүүнү наадандык кабыл албоого каршы чыгат да, өз каарманын, «чын дилинен Жараткан Кудайды тааныдым деп болжогон» жана аялдарды жек көргөн аббат

Мариньянды татынакай айлуу түндү тиктеп, жумшарууга жана уялууга, анан өзүнөн: «Кудай булардын баарын эмне үчүн жаратты? Эгер түн уйкуга арналса… анда эмнеге ал күндөн татынараак?» - деп суроого мажбурлайт. Жана ал жооп табат: «Балким, Кудай адам сүйүүсүн жерлик эмес тазалыктын жамынчысы менен жабуу үчүн ушундай түндөрдү жараткандыр» («Айдын жарыгы»). Мопассан сезимдер – «назик жана кылдат жандардын» гана үлүшү эмесин көрсөтөт; анда чыныгы жана түбөлүк сүйүүнүн мисалы жөнөкөй жакыр аял, отургуч токуучу болуп саналат. Өмүр бою ал балачагында ага тапкан-ташыганын берүүгө мүмкүндүк берген, ал эми аял өлгөндө анын сүйүүсүн билип кыжырланган, бирок ага керээзге калган 2300 франкты алган аптекачынын уулун кудайындай көргөн («Отургуч токуучу»). Мопассан баары куугунтуктаган кайырчы кантип жашаганын жана кантип ачкадан өлгөнүн түшүнүү жана тилектеш болуу менен жазган. Ал токтоо жазат, жана бир гана иронияллуу аяккы фраза: «Кандай күтүүсүздүк!» - жетишерлик, автордун бул өлүмгө күнөлүүлөрдүн баарына мамилеси айкын болсун үчүн («Кайырчы»). Жазуучу байлыктын жана асемдүүлүктүн артынан түшүүнүн убаралуулугун жана трагизмин көрсөтөт: «Мончок» аңгемесинин каарманы, көркөмдүү жана татынакай айым Луазель, балда курбусунун эң сонун бриллиант мончогу менен чоң ийгиликке ээ болот, бирок аны жоготуп ийет да, башкасы менен алмаштырып, карызын он жыл оор эмгеги менен төлөйт. Жана капысынан – күтүлбөгөн чечилиш: курбусунун бриллианттары жасалма болуп чыгат.

1883-ж. Мопассан өзүнүн биринчи романын – «Өмүрдү» бүтүрөт. Жазуучу өз чыгармасын «куулук-шумдуксуз чындык» деп атайт. Бул башында – үмүттөр менен бакытты күтүүгө толгон, аягында – көңүл калуу менен кайгыга толгон бир өмүрдүн баяны. Биз романдын каарманы Жанна менен ал өзү тарбияланган кечилканадан он жети жашар кыз кезинде чыкканда, «жаркылдаган, жаш күчкө жана бакытты эңсөөгө толгон, бардык кубанычтарга, бардык кереметтүү кокустуктарга даяр», сүйүү тууралуу эңсеген, аны менен жолугушууну күткөн кезинде кездешебиз. Ал сүйүү виконт де Ламар, тышынан бактылуу жана «арбама назик көз караштуу» эркек болуп чыгат. Жанна турмушка чыгат, жана Мопассан жаш аялдын толгонууларын, анын күйөөсү менен мамилелерин таңгаларлык сезгичтикте баяндайт.

Кийин ал акчанын айынан үйлөнгөнү билинет (Жанна кыйла байыраак болгон), алардын жалпылыгы аздыгы жана ал алардын үйүндө биринчи пайда болгондон тартып, кызматчы Розали менен анын көзүнө чөп салып келгени айкындалат. Жана Жанна ага Розали өзүн алдоого жол берген себеп боюнча эле турмушка чыкканын түшүнөт: ал ага жагып калган. Жаннанын бүткүл өмүрү – көңүл калуулардын чынжыры: күйөөсүнөн, анын ойношу болуп чыккан курбусунан, керек болсо энесинен. Анын табытынын жанында, кагаздарды иреттеп жатып, «барон ар бир эстегенде азыркыга чейин «менин маркум досум Поль» деп чакырган жана аялы баронессанын мыкты курбусу болгон адам», апасынын ойношу болгонун билет.

Жюльендин өлүмүнөн кийин, ойношунун күйөөсү кызганыч менен өлтүргөн, Жанна ысык сүйгөн уулу менен калат, үч «апа»: Жанна, анын атасы-барон жана эжеси Лизон эркелеткен. Эркиндикке чыгып, ал жетишерлик

камсыз жашоо өткөрөт да, үй-бүлөнүн бардык мүлкүн тез эле жок кылат. Жанна башына түшкөн сыноолор менен көңүл калууларды акпейилдиги менен жүрөгүнүн тазалыгын жоготпой, бирок бир нерсени өзгөртүүгө да аракеттенбей кабыл алат. Романдын аягында атасы менен эжесин көмгөн каарман, таптакыр жалгыз, ал эми анын чарбагы жакырланган. Мына ошондо анын жанында Розали кайра пайда болот (аны никесиз уулу төрөлгөндөн кийин күйөөгө беришкен), эски курбусу катары ага эми бекер кызмат кылуу үчүн келет. Ушул «толук, кызыл жүздүү, чымыр, келбеттүү дыйкан аялдын» оозуна автор романдын акыркы фразасын салат: «Мына көрдүңөрбү, ал кандай – жашоо: анчалык жакшы эмес, жана ойлогондой, анчалык жаман да эмес». Китеп жаңы жашоонун башталышы менен аяктайт: Жанна өз уулунун жаңы туулган кызын колуна алат.

Мопассан Жаннанын үйүн, алардын Теректер чарбагын, өзү менен каарманы сүйгөн Нормандияны өзгөчө тыкандык жана көңүл буруу менен сүрөттөйт, ар бир майда-чүйдөнү камкордук менен тартат: «Ылдыйда оң жакта жалбырактардын арасында учуп жүрүшкөн чымчыктардын сүрөтү бар штофтуу обойлор менен чапталган зор мейман бөлмөнүн эшиги болгон. Эмеректеги бардык каптоо жарым крест менен саймаланган, Лафонтендин тамсилдеринин иллюстрациясын берген, жана Жанна түлкү менен турнанын тарыхы тартылган балачагындагы өзүнүн сүйүктүү отургучун көрүп кубанычтан толкунданып кетти». Бирок жазуучу сезимдердин маанайларын, каармандын кичинекей толгонууларын, жан дүйнөсүнүн кыймылдарын андан кем эмес кылдаттык менен берет, анын талкаланган тагдырына кайгырат: «Жаннаны ал Теректерге келгенден кийин терезе алдында өткөргөн түн тууралуу эскерүү кучагына алды. Бул канчалык алыс калды, баары кандай өзгөрүлдү, аны келечек кандай алдады! Бирок мына асман роза түстүү, кубанычтуу, назик, арбаган роза түстүү боло түштү. Ал эми таңгала карады, кереметке карагандай, мына ушул күндүн жаркылдаган төрөлүүсүнө жана ушундай таңдар аткан дүйнөдө кубаныч да, бакыт да болбогону кантип мүмкүн экенине түшүнө албады».

Өзүнүн экинчи романы «Азиз досто» (1885-ж.) Мопассан эпчил авантюрист Дюруанын тарыхын айтып берет. Китептин башында биз аны чөнтөгүндө тамактанууга да жетпеген 3 франк 40 су акчасы менен көрөбүз. Аягында ал миллионерге айланат, Вальтер мырзанын, Париждин бай финансисттеринин биринин кызына үйлөнөт да, депутат жана министр болууга бардык шанска ээ болот. Анын ийгилигинин сыры – келишимдүү келбети, аялдарга жагуу жөндөмдүүлүгү жана… бутун тушаган адептик принциптеринин жоктугу. Өзүнүн досу Форестьенин аркасы менен ал журналистика дүйнөсүнө кирет да, «билимдүү адамга окшошуу» үчүн «кыйын абалдардан качуу, тоскоолдуктардан айланып өтүү жана энциклопедиялык сөздүктүн жардамы менен башкаларды көлөшкө отургузуу» гана жетиштүү болуп чыгат. Биринчи макаланы Дюруа үчүн Форестьенин аялы Мадлен жазат, ага ал досунун өлүмүнөн кийин үйлөнөт. Ал эми кийин, бул аял керексиз болуп калганда Дюруа андан ажырашуу үчүн, ага полиция менен кирип келип, ойноштук кылып атканда кармап алууга да барат. Акыр аягы, эгер адам жашоодо ийгиликке жетсе, ал буга кандай жолдор менен жеткенинин кандай

айырмасы бар, – коомдук пикир мына ушуга негизделген. «Абалы маанисинде биз андан мыктысын тапмакпыз, бирок акылы жана мансабы жагынан – күмөн санайм. Анын келечеги кең», – Дюруанын (тагыраак, жаңы пайда болгон барон Дю Руа де Кантелдин, дворяндык баары бир зарыл) өз кызы менен баш кошуусуна анча каалабай макул болгон Вальтер мырза айтат. Жана анын татынакай ойношу айым Марель, анын көзүнө айткан: «Сен кандай эпчил жана коркунучтуу караниетсиң!» – романдын аягында ашыгын кайрадан кечирет да, аны менен жарашат.

Арамдыгы, ичи тардыгы жана эки жүздүүлүгү боюнча өзүнүн жаңы урматтуу мүчөсүнө толук татыктуу болгон журналисттик, өкмөттүк жана финансылык чөйрөлөрдү ачык сатиралык боёктор менен тартат.

Бактылуу маралуу романга тийиштүү болгондой эле «Азиз дос» каармандын үйлөнүү тою менен бүтөт. Бирок колуктусуна болгон сүйүү эмес (керек десе никелешүү учурунда да анын көз алдында ойношунун элеси турат), өзүнө, ийгиликке, байлыкка болгон сүйүү салтанат курат: «Ал эч кимди байкабады. Ал өзү тууралуу гана ойлоду».

Мопассан натуралисттер менен байланышта болгон да, бул чыгармачылык жакындык кенен-кесир сүрөттөөлөрдөн, деталдарга көңүл буруудан көрүнүп турат. Ал өзү жөнүндө айткан: «Менин көздөрүм асман менен жерди жалмаган ачка болгон ооз манерасында ачылуу. Ооба, менде ачык жана терең сезим бар, мен дүйнөнү көз карашым менен жейм». Жазуучу байкагычтыкты, эң жөнөкөй нерселерден адаттан тышты көрүү билгичтигин өнүктүрүүнү маанилүү деп эсептеген: «Ким мени таш, дарак, келемиш, эски орундук жөнүндө айтып таңгалтырса, ал көркөм өнөргө карай жолдо жана кийин чоң темалардын үстүнөн иштөөгө жөндөмдүү». Жана анын өзү да бизди таңгалтырууга жөндөмдүү: «Күндүн зор шары акырындап горизонтко, Африкага, көрүнбөгөн Африкага түшүп баратты да, анын кызыган топурагынын ысыгы байкаларлык болуп сезилди; бирок качан күн таптакыр жашынганда, желаргы да эмес, жеңил жаңы шапата жүздү мээримге чайыды». Бирок Мопассанды көргөнүн токтоо жана калбаат сүрөттөгөн сезимсиз сүрөткер дешке болбойт. Ал өзүмдүк сезим-туюмдарын, жана ошондой эле анын ички дүйнөсү менен жеке жашоосуна тийиштүүнүн баарын жашырса да (керек болсо өз портретин басып чыгарууга да уруксат кылбаган), баамчыл окурман Мопассандын жүрөгүн анын каармандарынын сезимдерин боор тартуу менен сүрөттөгөнүнөн, артында арамдыкка жана эки жүздүүлүккө жинденүү, кыжырлануу турган ирониядан билет.

«Мен адабиятка метеор өңдүү кирдим жана чагылган өңдүү жок болом», - деп айткан өзү жөнүндө Мопассан. Чынында эле анын бардык зор мурасы («Өмүр», «Азиз дос», «Монт-Ориоль», «Пьер менен Жан», «Өлүмдөй күчтүү» жана «Биздин жүрөк»), новеллаларынын 16 жыйнагы, ырларынын томдугу, жол очерктеринин 3 китеби жана көптөгөн гезиттик материалдары – бир гана он жылдыкта, XIX к. 80-жж. жаратылган.

Жазуучунун өмүрүнүн акыры трагедиялуу: анын инсанын дээрлик талкалаган оор кеселден кийин ал 1893-ж. психиатриялык ооруканада каза тапкан. «Мен бардык болгондорду түшүнгөнүмөн, андан азап чеккенимден,

аны ашкере билгенимден гана жазам», - деп моюнга алган Мопассан «Суудa» лирикалык күндөлүгүндө. Анын чыгармаларын окуп, биз да турмуш чындыгын түшүнүүгө жана ага кайгырууга үйрөнөбүз.

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ (1842-1898)

Стефан Малларме окуяларга жарды жашоо кечирди, эгер аны толкундуу биографиялары менен чыгармаларынан кем эмес таанымал калемдештери менен салыштырсак. Провинциялык лицейлердеги байкалбаган англис тили мугалими, акын, тынч жана ченемдүү жашаган, борборго көчүп келгенде дагы, символизмдин мэтри болуп калган Маллармeнин «шейшембиликтеринин» дайымкы келүүчүлөрү (ал аларды 80-жж. ортосунан баштап уюштуруп турган) эң атактуу адабиятчылар болууну урмат деп эсептешкен бул кечелердин жупуну кырдаалы жөнүндө жазышкан. Акындын жашоо мүнөзү анын көркөм өнөрдөгү жаңычылдыгы менен чечкиндүү контраст түзөт.

Маллармеге адабияттык белгилүүлүк «Азыркы Парнас» (1866-ж.) жыйнагында алгачкы ырларын жарыялоо менен келген. 60-жж. ал өзүнүн эң белгилүү ырларынын көбүн жазган: «Терезелер», «Гүлдөр», «Коңгуроочу», «Лазурь». Эртедеги Маллармeнин поэтикалык дүйнөсү көп жагынан Ш.Бодлердики менен окшош. Ал публиканын эсин эңгиретүүдөн коркпойт, мисалы, «Кумарланууга баткан негр кызына…» деген тамашалуу ырынын жаңжалдуу ачыктыгы менен же «Терезелер» ырында оорукананы жана өлүп бараткан оорулууну көрсөтүү менен.

«Капалуу оорукана менен сасыган жыттан» тажаган кеселман терезеге жылып келет, аны өпкүлөйт жана… анын эскерүүлөрү менен жуурулушкан шаардагы күн батуунун сүрөттөрүндө жанданып кайра жаралат:

Ал тирүү! ал жутулган арчанын жытына эмес,
Жөтөлгө эмес, – дары тундурмасын алсын
шайтан
Анан чендүү жебече! – тээ алыста, кызара
Чатырлар канынан, алтындай лазурда,
Ак куу үйрүндөй, бирок назик
жана үнсүз,
Сындуу гаалералар таң нуруна чулганган,
Сүзүшөт, алдейлеп сыныктарын
сары чагылгандын, -
Көрүлгөн түштөрдүн эскерүүлөрү менен!

Ушинтип лирикалык каарман, «орой жана жансыз / Мунжулардан, токчулукта катууга үлгүргөн» тажап, терезелерге умтулат. Аларды «түпсүздүктүн таза таңы алтындантат», алардан ал башка жандыкка айлана алат:

Мен киремин жана өлөмүн, бирок периште Эдемдин
Тирилемин, – сыр менен, көркөм өнөр менен
болуп каласың сен,
Терезе! – кыялдарым күйүшөт, диадема өңдүү

Өлбөс Сулуулуктун борпоң көгүлжүмүндө!

Ырда көркөм өнөрдүн кайра жаратуучу күчү, анын болмуштун кемтигин толтуруу, дүйнөнү баштапкы гармонияга кайтаруу жөндөмдүүлүгү тууралуу белгилүү түшүнүктөр ишке ашырылышкан. Айнектин тышындагы чексиздик – акындын кыялдануулары менен умтулууларынын чеги, жаштык менен сүйүү – оорукчан карынын кыялданууларынын чеги болгондой. Бирок качып чыгуу жана кайра жаралуу ишке ашпайт: акынга «ісі-bas» («мында», «мындагылар», «чыдагыс топурак») өз укугун таңуулайт.

Кантем, чыдагыс ден, мурдагыдай эле,
мага кожоюн!
Өтмүштүн калканчынан мен таптым буктурма:
Менсинген макоолук кусундусу чачылган,
Жарык чокудан мен жүзүмдү калкалдайм.

Терезе дүйнөлөрдү бөлүп турган жука, тунук, бирок өтө алгыс тоскоолго айланат. Терезе – сонундукту, кооздукту көрүүнүн бирден-бир мүмкүнчүлүгү, ал каармандарды башка, идеалдуу реалдуулукка азгырат, бирок так ошондо трагедиялуу көңүл калуу да жашынып жатат. Аяккы риторикалык суроо күрөштүн бекерлигинин символу катары абага асылат: «Кайгыны тааныган мага желмогуз маскаралаган кристаллды сындыруу жана менин эки канатсыз канаттарым менен түбөлүктүүлүккө кулоо тобокелине бел байлап, качууга каражат барбы?».

Жеңилүүнү таанып, лирикалык каарман өзүнүн жерлик жашоосун кабыл алууга аргасыз. Бирок чексиздик менен сулуулук, чукулда эле өзүнө тартып азгырышкан, эми акынды шылдыңдап күлүшөт да, анын акылынын күч-аракетинин бекерлигин эске салышат. Алсак, асман көгүлжүмү, акын «Терезелерде» умтулган, «Көгүлжүм» ырында аны өзү артынан кубалайт:

Кайда качам? Козголоң басылган
пайдасыз,
Мага жазылган: Көгүлжүм! Көгүлжүм! Көгүлжүм! Көгүлжүм!

Көрүнгөндөй, башка дүйнөнүн болуусунун өзү да, анын адамга кастыгы да өлүм – башка дүйнөнүн жарчысы чукулдаганда көбүрөөк курч сезилишет. Өлүм «Коркунуч» ырынын каарманынын түндөрүн коркунучка толтуруп, аны бузукулуктун кучагына ыргытат («Мен, кепинден качкансып, гардиналардан качам, / Мен жалгыз уктап жатканда өлүп кала алам»).

Өлүм «Коңгуроочу» ырынын каарманына кутулуу жана козголоң болуп көрүнөт:

Бирок ишен мага, Люцифер, мен күч жыям
Анан тетиги арканга таңында асынам.

Өлүм акындын образдык системасына да кирет – «болбостук», «көмүү» сөздөрү бекеринен ушунчалык көп учурашпайт, өлүм болбостуктун жумшартылган синонимдеринде – «жоктук» менен «боштукта» катышат. Мезгилдин өтүшү менен боштук жана болбостук улам азыраак коркунучтуу боло башташат, камералык угулуш алышат, интерьердин деталына да айлана алышат. Алсак, атактуу «-икске сонетте» бош мейман бөлмөдөгү буюмдар эмес, алардын жоктугу тартылат. Бир караганда бөлмөдө күзгү менен икона

гана бардай. Анын калган жашоочулары – күлдөн кайра туралбаган Феникс өңдүү жок, же бөлмөдө декордун элементтери менен калышкан (бир мүйүздөр жана никса – дарыя нимфасы) мифтик жандыктар. Кожоюн да жок, анткени ал Стикстен көз жаштарды сузуп алууга кеткен, жана Жетигендин жаркыроосу гана бөлмөнү жарыктантып турат, анткени нимфанын көз карашы так мына ошого токтолгон. Бир мүйүздөр менен никса – оймо терезе алкагынын элементтери экенин, ал эми сырдуу «лампадалуу Кусалык» – лампанын бир бөлүгү экенин байкаганда көп нерсе айкын болот, бирок ыр өзүнүн табышмактуулугун жоготпойт. Кийинки Малларменин «герметикалык» усулу мына ушул. Анын маңызы предметтин өзү эмес, андан калган таасир аталганында жатат. Баяндоонун предметтери таандык эмес – керебет, аялынын же кызынын желпингичи ж.б.у.с. болушу мүмкүн. Бирок баяндоонун өзү буюмду чүмбөттөйт, «-ikske сонеттегидей» аны шифрлегенсийт. Бир жолу окурмандын комплиментине Малларме жооп берген: «Эмне деп жатасыз! Бул жөн гана менин буфетимдин сүрөттөлүшү».

Акын ал же бул буюм берген музыкалык образга көп кайрылат, алардын маанилик мазмунунан эмес, фонетикалык «бейнесинен» чыккан сөздөрдү колдонот. Тилдин синтаксистик структурасы өзгөрүүгө дуушарланат, ал эми «Сөөктөрдү өкчөө» (1897-ж.) соңку поэмасында Малларме тыныш белгилеринен таптакыр баш тартат.

Акындын башкы максаты – окурманга табышмак, ребус жашыруу өңдөнөт. Анын ырлары тууралуу да так ушундай айтымдарда кеп кылуу кабыл алынган, Малларменин өзү да чыгармачылык максаттарын ушундай түрдө аныктаган.

Баяндоо предметинин жөнөкөйлүгү өзүндө кандайдыр бир коркунучту каткан: «ребусту» жандырган окурман алынган натыйжага, тагыраак айтканда, анын сандырактыгына нааразы болгон. Малларменин кокустуктарга, окуяларга жазылган көп сандаган ырлары да ушундай эле сандырак көрүнүшкөн: уйкаштырылган даректүү конверттеги, пасха жумурткаларындагы жана деңиз таштарындагы. Бирок бул анын чыгармачылыгынын милдеттерине абдан жакшы жооп бере алган: гармония менен сулуулук ал айтып жаткандарда эмес, поэзиянын өзүндө болгон. Акындын умтулуусу «Терезелердегидей» эле, – «мынданын» бийлигинен көркөм өнөрдүн жардамы менен окчундоо, бул үчүн ошол «мынданы» кайра түзүү керек. Предметтер Малларменин калеми астында буюмдуулугун жоготушат жана башка мааниге ээ болушат: «Мен айтамын: гүл! жана унутуунун түпкүрлөрүнөн, менин үнүмдүн доошунан ар кандай конкреттүү гүлдөрдүн сөлөкөттөрү чөмүлүшкөн, мага белгилүү гүл таажыларынан таптакыр башка нерсе өсүп чыга баштайт; бул… бир дагы реалдуу гүлдестеден табууга болбогон гүлдүн арбоочу идеясынын өзү жаралат».

ЖЮЛЬ ВЕРН (1828-1905)

Жаш Жюль Верн 11 жашында ата-энесинен жашыруун Индияга сапар алган шхунага юнгалыкка жалданган, бирок болгону бир нече сааттан кийин

үйүнө кайтарылган. Кийинчерээк ага баары бир алыска сүзүүдө болууга туура келет, ал эми анын көптөгөн китептеринин каармандары деңиз жана кургактык боюнча саякаттап гана тим болушпай, Жердин борборуна жөнөшөт жана керек болсо Айга да учушат.

1849-ж. Парижде укук лиценциатына сынак берип, Жюль Верн атасынын, нанттык адвокаттын жолун жолдоодон баш тарткан да, Парижде калып, жаңы жаза баштаган адабиятчынын жартылай ачка жашоосун кечирген. 1850-ж. Александр Дюма-атасы өзүнүн Тарыхый театрында Верндин «Сынган сабактар» комедиясын койгон, ал 12 жолу коюлган. Бир аз кийинчерээк Верн белгилүү саякатчы Жак Араго менен таанышкан да, анын алыскы өлкөлөр тууралуу аңгемелерин кызыгуу менен уккан. Ал эми 1853-ж. баштап ал билимдин түрдүү тармактарындагы жетишкендиктерди, өзгөчө географиядагы, физикадагы жана математикадагы, үйрөнүүгө баш-оту менен киришкен, натыйжада 20 000ден ашуун жазмалар түшүрүлгөн карточкаларды топтогон.

1854-ж. «Мюзе» журналында Верндин «Уста Захариус, же Өз жанын өлтүргөн саатчы» новелласы, – саат механизминин сырына ээ болуп, өзүн өлбөс кыла алам деп ойлогон саат устасынын өлүмүнүн тарыхы басылган. Верн адам акылы бийик, кудайлык акыйкаттыктарды таанууга жөндөмсүздүгү, ал эми илимий ачылыш жакшылык үчүн да, жамандык үчүн да колдонула алары тууралуу кеп кылат.

Верндин 1862-ж. «Тарбиялоо жана көңүл ачуу» журналында басылган биринчи романы «Аба шарында беш жуманын» каарманы окумуштуунун өзү болуп калган. Тайманбас изилдөөчү доктор Фергюссон өзү конструкциялаган аба шарында картографиялык маалыматтарды тактоо максатында экспедиция уюштурат. Занзибардан учуп чыгышып, Фергюссон жана анын жолдоштору, Кеннеди менен Джо, көп сандаган окуялардан кийин Сенегалга жетишет. Бул роман акылга сыйбаган ийгиликке ээ болгон да, Верндин «Адаттан тыш саякаттар» деген аталыштагы романдарынын зор сериясын ачкан, анда окуялуу сюжетке көптөгөн илимий (же илимий-фантастикалык) маалыматтар жуурулушат. Түпкүлүгүндө, бул жаңы жанрдын жаралышы болгон. Жюль Верн басып чыгаруучу менен ал мезгилдер үчүн кыйла пайдалуу келишим түзөт, жылына үч томдон жазууга милдеттенме алып, – эми ал өзүн жазуучулук эмгекке толугу менен арнай алмак.

«Жердин борборуна саякат» (1864-ж.) эми факт жүзүндө фантастика жанрына тийиштүү болот. Татаал сыноолордон өтүшүп, саякатчылар биздин планета менен анын жашоочуларынын өткөндөгүсүн көрүшөт. «Жерден Айга» (1865-ж.) жана «Айды айланып» (1870-ж.) романдары зор замбиректен атылган көңдөй артиллериялык снарядда космостук саякатты баяндашат. (Жан Жюль Верн, жазуучунун тууганы жана анын чыгармачылыгын изилдөөчү, Жюль Верн артиллерияны тынчтык максатта колдонуу долбоорун ушундайча пропагандалоого аракеттенген деген ой айткан.)

Верндин эң атактуу романынын – «Капитан Гранттын балдарынын» (1867-1868-жж.) фабуласынын негизине географиялык табышмак жатат: капитан Грантты сактап калууга аттангандар кеме кыйроонун географиялык кеңдиги тууралуу маалыматтар жазылган жарым-жартылай жуулган катка гана

ээ, узундук болсо белгисиз. Жоголгондорду издеп сактап калуучулар Түштүк Америка, Австралия, Жаңы Зеландия аркылуу өтүшөт, көптөгөн коркунучтарга дуушарланышат жана эң эле оор абалдардан абийирдүүлүк менен чыгышат. Романдын көбүрөөк белгилөөгө татыктуу кейипкерлеринин бири – географ Паганель: «Ал чоң бөрктүү узун мыкка окшоп кетет… Анын жүзү акылдуу жана шайыр. Анда кекирейген адамдарга тийиштүү жийиркеничтүү кебете жок… Беймаралдык, жеңил тартынбастык… баары ал адамдар менен буюмдардан жакшыны гана көрүүгө ынтаалуу экенин айтып турган». Так ушул Жюль Верн адабиятта окумуштуу-апендинин тибин, энөө, комедиялуу, бирок ак көңүл жана эр жүрөк адамды орун-очок алдырган; «Он беш жашар капитан» романында да ушундай каарман бар – Бенедикт бөлө.

«Капитан Гранттын балдары» романын «Суу алдында жыйырма миң лье» (1870-ж.) менен «Сырдуу арал» (1875-ж.) да киришкен үчилтиктин биринчиси деп эсептөө кабыл алынган. Биринчи жана үчүнчү романдарда капитан Гранттын кемесиндеги мурдагы боцман Айртон – адегенде бандит, андан соң чынчыл адам – жана капитан Гранттын уулу Роберт катышышат. Капитан Немо – «Суу алдында жыйырма миң лье» романынын башкы каарманы – адамдардын ырайымсыз жана адилетсиз дүйнөсүнөн «деспотторго баш ийбеген» деңиз дүйнөсүнө кетүүнү чечет, бул үчүн техникалык мүмкүнчүлүктөрү боюнча мурда болбогон суу алдында жүрүүчү кайык «Наутилусту» курат. «Сырдуу аралда» ал өмүр жолу романдын каармандарынын жолу менен кесилишкен жалгыздыктан азап чеккен өлүп бараткан адам катары пайда болот. Капитан Немо адамзатты жек көрөт жана теңсинбейт, бирок жөнөкөй бермет уулоочуну сактап калуу үчүн өз өмүрүн тобокелге салууга даяр. Ал бүт дүйнөнү эзүүчүлөр менен эзилүүчүлөргө бөлөт, өзүн акыркыларына кошот. Бирок кээде анын «эзүүчүлөрдөн кек алуусу» абдан кымбат баага турат. Англиялык согуштук кемени чөктүрүп, Немо айтат: «Кудай ай! Жетишет! Жетишет!».

«Сырдуу арал» романында Верн роман-утопия менен робинзонаданын элементтерин айкалыштырган. Элсиз ээн аралга туш болушкан адамдар адегенде колдорунда эч нерсе жок, бирок химия, физика, математика, география, геология жана инженердик иш боюнча билимдерди колдонушуп, аны акырындап абдан комфорттуу жерге айлантышат. Инженер Сайрес Смит жетектеген бул адамдар достукка, эмгекчилдикке жана техникалык прогресске ишенүүгө негизделген мини-коом курушат. Аралды таштап кетип да, колонисттер бири биринен кол үзүшпөйт – алар Айова штатында жаңы колонияны негиздешет.

Верндин популярдуулугу боюнча экинчи романы – «Он беш жашар капитан» (1878-ж.) – өзүндө тарбиялоо романынын белгилерин алып жүрөт. Жазуучунун түшүнүгүндө капитан – бул эрктүү, билимдүү, билгич жана кризистик кырдаалдарда өзүн жоготпогон гана адам эмес, ал «тайманбаган» да адам. Капитан Немо же Сайрес Смит өңдүү окумуштуу да капитан боло алат. Романдын башкы каарманы, юнга Дик Сэнд трагедиялуу кырдаалдардан улам шхунанын капитанынын милдетин алууга аргасыз болот. Жаштыгына жана тажрыйбасынын аздыгына карабай ал тез эле чыныгы капитанга айланат, жексурлардын чыккынчылыгы менен кутумдарынан улам кабылган бардык оор

жана коркунучтуу абалдардан жеңүүчү болуп чыгат. Верн бул тууралуу минтип жазат: «Жөн гана кайраттууларга эмес, тайманбастарга дээрлик дайыма тагдыр күлө карайт. Кайраттуу айрым жолу ойлонбой иш кылышы мүмкүн. Тайманбас болсо адегенде ойлонот, анан аракеттенет. Кылдат айырма мына ушунда. Дик Сэнд «audens» – тайманбас болгон». Жаш курагында өз атасын сактап калуу боюнча оор экспедицияга катышкан Роберт Грант да ушундай типтеги каарман болуп саналат. Коркунучтуу окуялардын жүрүшүндө эр жетилген ал «Сырдуу арал» романында кеменин капитаны катары чыгат.

Кийинки романдарында Верн негизинен адам илимий жетишкендиктерди татыктуу колдонууга канчалык жөндөмдүү деген суроого жооп берүүгө аракеттенет. Алсак, адамды көзгө көрүнбөс кыла турган каражат жексурдун колуна туш болуп, жалаң кырсыктар менен азаптарды апкелет («Вильгельм Шторицтин сыры», көзү өткөндөн кийин, 1910-ж. жарыяланган). Ойлоп табуучу өзү иштеп чыккан учуучу аппарат согуштук максаттарда колдонулат деп чочулайт да, анын сырын жашырат («Робур-басып алуучу», 1885-ж.). Бирок «Дүйнөнүн бийлөөчүсү» (1904-ж.) романында ушул эле окумуштуу өзү ойлоп тапкан жаңы машинанын жардамы менен жеке күч-кубаттуулукка жетүүнү каалаган жана аны менен бирге жок болгон акылдан айныган даанышман катары чыгат. «Мекендин туусу» (1896-ж.) романында да окумуштуунун ушуга окшош тиби сүрөттөлгөн. «Метеордун артынан кууп» (көзү өткөндөн кийин, 1908-ж. жарыяланган) романында өзүнүн гана илимий изилдөөлөрү менен алек болгон жана банкирдин баюусу үчүн иштеп жатканын байкабаган апенди чалыш окумуштуу тартылган. Акыркы романында – «Барсактын экспедициясынын адаттан тыш окуяларында» (көзү өткөндөн кийин, 1910-ж. жарыяланган) – Верн өзүнүн таланты менен бийликти сүйгөн бандиттин кубаттуулугун камсыздаган алданган окумуштуу-ойлоп табуучунун трагедиясын көрсөткөн. Көзү ачылып, окумуштуу өзү жараткан бандиттердин шаары Блекландды кыйратат.

Жюль Верн өмүрүнүн акырына чейин романдардын үстүнөн иштөөсүн уланткан, аларда түрдүү машиналар менен механизмдердин конструкцияларын жана керек болсо өз мезгилинен аябай озгон техникалык өркүндөөнү берип, бүтүндөй шаарлар менен аралдарды сүрөттөгөн. Верн иштеп чыккан «адаттан тыш саякаттар» жанры анын учурундагы доордун пафосун – илимий-техникалык прогресстин перспективаларына кызыгууну жана адамдын табияттын үстүнөн салтанатын көрсөтмөлүү берүүгө мүмкүндүк берген. Жазуучу ар кандай илимий ачылышты адамзатка зыян кылууга буруууга болорун жакшы түшүнгөн. Бирок буга карабай, илимди жана анын мүмкүнчүлүктөрүн жогору баалоону уланткан, ал адамдарды бактылуу кыла алат деп эсептеген.

АЛЬФОНС ДОДЕ (1840-1897)

Альфонс Доденин биринчи романы – «Балакай» (1868-ж.) – көп жагынан автобиографиялуу. Анын башкы каарманы Даниэль Эйсет, Доденин өзү өңдүү

эле, мурдагы фабриканттын уулу, ал дагы коллежде мугалимдик кылат жана жазуучулук мансап жөнүндө кыялданат.

1866-ж. Доде гезитте «Менин тегирменимдин каттары» деген Прованс тууралуу аңгемелери менен очерктерин басып чыгара баштайт, аларда жөнөкөй провансалдык дыйкандарды жана алардын тиричилигин сүймөнчүлүк менен сүрөттөйт. Жылуу юморго, табиятка калбаат суктанууга каныктырылган, кээде ашкере сентименталдуу «Каттар» 1869-ж. өзүнчө китеп болуп жарыкка чыгат. Бирок көп өтпөй Додеге Проваснтын сонун дүйнөсү тууралуу унутууга туура келет: 1870-ж. Франк-прусс согушу башталат.

Доде Франциянын жалындуу патриоту болгон. Ал Парижди коргоого катышуу үчүн Улуттук гвардияга кирет. Франциянын бул согушта жеңилүүсү жана андан кийинки 1871-ж. Париж коммунасынын революциячыл окуялары монархиялык көз караштарды тутунган Додени эсеңгиретет. Бул мезгилде анын башынан өткөндүн баары «Жок адамга каттар» (1871-ж.), «Дүйшөмбүлөрдөгү аңгемелер» (1873-ж.), «Роббер Эльмон. Кечилдин күндөлүгү» (1874-ж.) китептеринде чагылуу тапкан.

Жазуучулук жолунун 30 жылында Доде көптөгөн романдарды жаратты, негизинен сатиралык. Анын сатирасы ал же бул социалдык кубулуштарга каршы багытталып гана тим болбой, ар бир жеке адамдын адептик бейнесиндеги жамандыкты ачууга жана жок кылууга чакырылган. Додени «француздук Диккенс» деп бекеринен аташпаган. Доде өзүнүн романдарында муздак жана эпчил аялдын акчага богон кумары эки үй-бүлөнү кантип кыйроого апкелгени («Кенже Фромон жана улуу Рислер», 1874-ж.), кантип өзүн даанышман акын деп эсептеген мээримсиз өгөй атанын кайрымы менен анын кичинекей өгөй баласы оор эмгек менен өзүнө нан табууга аргасыз болгону («Жек», 1876-ж.) жөнүндө, кантип өзүнүн бийик арналышы тууралуу унутуп жогорку аксөөкчүлүк өзүнүн күнүн бүтүргөнү («Куугундалган королдор», 1879-ж.) жөнүндө, байып кеткен жөн жай пенденин («Набоб», 1877-ж.) жана учурдагы куртизанканын («Сафо», 1884-ж.) тагдыры жөнүндө айтып берген.

Доденин эң мыкты романдарынын бири – «Өлбөс» (1885-ж.) – курч полемиканы жараткан. Анда автор Француз академиясын ырайымсыз мыскылдаган. Атактуу Гонкурдук академияга чыйыр салган Эдмон Гонкурдун 1885-ж. негизделген адабияттык ийримине барып турган Доде өз китебинде академик Астье-Рэюну – «40 өлбөстүн», Француз академиясынын өмүр бою тандалган мүчөлөрүнүн бирин сүрөттөгөн. Эгерде аны жалган документтерди түпнускалар катары берген алдамчы да оңой эле сызга отургуза алса, анда ал канчалык болумсуз билимдерге ээ экенин аңдап-түшүнүп, Астье-Рэю өз жанын кыюуга даяр. Бирок бир гана ал өзүмдүк илимий жарамсыздыгына уялууга жөндөмдүү – башка «өлбөстөргө» болсо мындай уялуу абсолюттук түрдө жат.

Ошентсе да чыныгы даңкты Додеге башка китеп – Тараскондон чыккан Тартарен тууралуу үчилтик апкелген. Анын үстүндө ал көптөгөн жылдар бою иштеген. Биринчи бөлүгү – «Тараскондон чыккан Тартарендин укмуштуу окуялары» – 1872-ж. пайда болгон, экинчиси – «Тартарен Альпыда. Тараскондук каармандын жаңы жоруктары» – 1885-ж., үчилтикти аяктаткан

китеп – «Тараскон порту. Атактуу Тартарендин акыркы жоруктары» – 1890-ж. басылып чыккан.

Мактанчаак семиз Тартарен, «чымыр, кызыл жүздүү… калың, кыска серптирилген сакалдуу жана күйүп турган көздүү», Прованста өскөн, анын туулган шаары Тараскон, Рона дарыясынын жээгинде, Доденин өзү туулган Нимден алыс эмес жайгашкан. Француз провинциясында жашап, Тартарен алыскы өлкөлөр, саякаттар жана акылга сыйгыс эрдиктер тууралуу кыялданат. «Чынында эле: салгылашуулар, пампастарда ат чабуулар, укмуштай зор аңчылыктар, чөлдөрдүн кумдары, куюндар жана бороондор тууралуу эңсеген ушундай баатыр жан үчүн, ушундай эр жүрөк жана кызуу жан үчүн» кадимки тараскондуктардын жекшембиде абага ыргытылган өз фуражкаларын аткылоолору мисал көңүл ачуулары, өтө эле майда болгон. Кекирейүүчүлүк Тартаренден эрдиктерди талап кылат.

Биринчи китепте ал Алжирге сапарга жөнөйт, ал жерде чыныгы арстанга аңчылык кылмак болот, ал эми натыйжада каталашып адегенде кичинекей жана зыянсыз эшекти, андан кийин сокур жана колго көнгөн арстанды өлтүрөт, мунусу үчүн сот жообуна тартылат. Үчилтиктин экинчи бөлүгүндө Тартарен өзү Тараскондо түзгөн «Альпылыктар клубунун» президенти катары Швейцарияга саякатка барат, мында билбестиктен улам, эч кандай коркунуч жок деп болжоп (антпесе «улуу тараскондук» ушунчалык эр жүрөк ишке батына алмак эмес), Юнгфрау бийик тоосун багынтат. Иштин жүрүшүндө ал орус нигилисти Соняга ашык болот жана ката боюнча, Россиядан келген террорист деп кабыл алынып, түрмөгө, атактуу Шильон сепилине туш болот. Үчилтиктин жыйынтыктоочу китебинде картайган Тартарен Полинезиянын аралдарынын биринде колония негиздөөнү чечет. Ал жакка тараскондуктарды жөнөтүп, ал «Туту-пампам» кемесинде келгиндердин акыркы партиясы менен чогуу келет да, жергиликтүү жапайылар анын бардык мекендештерин эбак жеп коюшканын көрөт. Бирок Тартарен үмүт үзбөйт. Ал аралды туземдерден тамекиге, эки колчатырга, бир нече каргыга жана бир челек ромго алмаштырып алып, аралдын губернатору катары бул жерде узакка орун-очок алууга жана керек болсо жапайылардын королу Негонконун кызы жапжаш Лики-Рикиге үйлөнүүгө да камданат. Бирок бардык ушул авантюра тез эле бүтөт, анткени арал эбактан бери эле Англияга тийиштүү экени айкындалат да, Тартарен мекендештери менен чогуу аны 24 сааттын ичинде таштап кетүүгө мажбур болот.

Мекенине кайтып келип, Тартарен байкайт: «Тараскондо мурдагыдай эле калк көп, – тараскондуктардын эч кимиси чөгүп кетпеген, алардын эч кимиси жапайылар тарабынан өлтүрүлбөгөн жана желбеген деп ойлоого болот». Тартарендин өзүн болсо кайрадан түрмө күтүп турат: эми аны эмиграция тууралуу мыйзамды бузганы үчүн айыпташат. Жана сот актоочу өкүм чыгарса да Тартарен туулуп-өскөн Тарасконунда ал «чоң таасирге» ээ болгон, «Тараскондун армиясы Тартаренди жактаган», «соттук катмар да Тартаренге болушкан», «акыры, эл Тартарен тарапта болгон» мезгилдер өткөнүн түшүнөт. Каармандын көңүлү кайт болот – ага чыныгы даңкка ээ болууну буюрбаган. Ал

туулган шаарын таштап кетет жана көп өтпөй каза табат, анткени «даңксыз жашоо, Тарасконсуз жашоо – албетте, бул Тартарен үчүн жашоо эмес болчу».

Доде ал кезде модалуу окуялуу роман жанрын пародиялайт да, Тартаренге тагдыр кимдерди жолуктурса ошолорду, – жалган князь Григорий Черногориялык жана жалган герцог Мондук сыяктуу уурулар менен алдамчыларды сатиралуу сүрөттөйт. Бирок, Тартарендин бейнеси менен кулк-мүнөзүн юморлуу тартып, анын күлкүлүү тарасконлук сүйлөөсүн билгичтик менен берип, жазуучу аны да күлкү кылат – анын мактанчаактыгын жана фантазёрлугун, жана өз каарманын бир аз аяйт. Анткени анда кантсе да «Дон Кихоттун жан дүйнөсү болгон: ошол эле рыцардык умтулуулар, ошол эле героизмдин идеалы, ошол эле бардык адаттан тышкарыга жана улууга арбалуу». Ырас, бул Дон Кихоттун жан дүйнөсү, Доде ирониялуу байкагандай, «өлбөс Санчо Пансанын курсактуу жана пекене денесине» салынган, анан да өзүн анда тартарендик экзотикалык бакта анын сүйүктүү баобабы «өзүн резеданын карапасында эң сонун сезгендей» жайлуу сезет.

«Дон Кихоттун бул тиби, бой көтөргөн, эркелеген, семирген, өз кыялына татыксыз, Тарасконду жана анын айланасында жетишерлик көп кездешет», - деп жазат автор. Бирок Тарасконлун алды жана айланасы деп ал бүткүл Францияны эске алат – Доде романга эпиграф катары өзүмдүк афоризмин кокусунан алып чыкпайт: «Францияда баары бир аз тарасконлуктар».

XIX КЫЛЫМДАГЫ БЕЛЬГИЯ АДАБИЯТЫ

Бельгия – жаш мамлекет: ал Европанын картасында 1830-ж. гана пайда болгон. Калктын бир бөлүгү фламанд тилинде (голланд тилине чукул), бир бөлүгү француз тилинде сүйлөшөт. Буга ылайык адабият да кош тилдүү; бирок эгерде фламанд жазуучулары өлкөнүн чегинен тышта аз белгилүү болушса, анда Бельгиянын кээ бир француз тилдүү авторлору дүйнөлүк маанидеги классиктерге айланышкан. Алар француз көркөм сөз өнөрүнүн бай салтына жуурулушкан, ал эми фламанд авторлоруна дээрлик бош жерден баштоого туура келген.

Бирок француз тилдүү бельгиялык адабияттын башка бир кыйынчылыгы болгон – түбөлүккө провинция бойдон калуу, Франциянын улуу жазуучуларынын көлөкөсүндө калуу коркунучу жашаган. Бельгиялык адабиятка таяныч керек болгон – жана ал аны өзүнүн көп азап тарткан мекенинин тарыхынан тапкан.

1867-ж. «Уленшпигель менен Лама Гудзак жөнүндө, алардын Фландриядагы жана башка крайлардагы каарман, тамашалуу жана даңктуу иштери жөнүндө уламыш» чыккан. Шарль Де Костердин бул китеби бельгиялык адабияттын жаралышын белгилеген.

Ал эми анын көкөлөөсү XIX к. аягына – XX к. башына туура келген, ошол учурда бир канча авторлор, анын ичинде акындар Эмиль Верхарн, Морис Метерлинк жана Жорж Роденбах (1855-1898), «Жаш Бельгия» журналынын айланасына топтолушкан. Бул адабияттык топ ошол учурдун руханий

тажрыйбасын чагылтуучу жаңы көркөм өнөргө карай жалпы европалык кыймылдын авангардында болуп калган.

Үйгө күүгүм кирет да, бөлмө ага
Күрөшсүз багынат, алсыз жана моюн суна,
Анан капыстан болуп калат бопбош
жана кеңири.
Мына, биринчи, шып кетти түпсүз
караңгыга,
Анан көлөкө тартылат, железин жиптериндей.

Ж.Роденбах. «Кеч»

XIX к. аягында дүйнө ушундай бош, кенен жана таңгаларлык картаң көрүнгөн. Мурдагы акыйкаттыктар капыстан эле эскирип калышкан: алардан же күмөн санашкан, же аларга кызыкпай калышкан. Адам улам көбүрөөк өзүнө өзү көрүнбөгөн күчтөрдүн – биологиялык, социалдык, тиги дүйнөлүк, колундагы оюнчук болуп көрүнгөн. Ал эми алардан качуу же аларга каршылык кылуу кыял дүйнөсүндө гана мүмкүн болгон:

Жарык эмес, ысык эмес,
Айдын нуру,
Менин башыма кийгиз диадеманы.
………………………………..
Жана болгун,
Манжаларым арасында,
Айкын жана тынч,
Скипетри өңдүү
Падышалыктын, ысымы - Кыял!

Ш.Лерберг. «Еванын ыры»

XX к. бельгиялык адабият француз адабияты менен улам көбүрөөк жуурулушат: комиссар Мегрэ жөнүндөгү детективдүү романдардын автору Жорж Сименонду, же Бельгияда туулган акын Морис Каремди окурмандар француз жазуучулары катары кабыл алышат.

ШАРЛЬ ДЕ КОСТЕР (1827-1879)

Уленшпигелдин (анын атын «үкү менен күзгү» же «сиздин күзгү» деп которууга болот) көңүлдүү жана дайым эле уяттуу боло бербеген окуяларына Германиянын, Австриянын, Фландриянын жана Нидерланддардын карапайым калкы илгертен күлүп келген: XVI к. эле ал тууралуу «элдик китептер» жашаган. Шарль Де Костер бул каарманды анекдоттун шарттуу дүйнөсүнөн абдан ишенимдүү жазылган XVI к. Фландрияга, испандык үстөмдүккө каршы күрөшкөн гёздордун («самтырактардын») көтөрүлүшүнүн дооруна көчүргөн. Китеп бир эле учурда көңүлдүү жана коркунучтуу болуп чыккан: тынч алалбаган шайырдын тамашалары инквизициянын отторунун жана жалданмалардын ээнбаштыктарынын фонунда башкача угулушкан.

Өзүнүн шедеврин жаратууга карай Де Костер узак жол баскан. Анын биринчи китептери – «Фламанддык уламыштар» (1858-ж.) жана «Брабанттык

аңгемелер» (1861-ж.) – азыр «Уленшпигелди» даярдоочу материалдар катары кабыл алынышат. Аларда жазуучу өзүнүн башкы темасын – бельгиялык улуттук мүнөздү жана аны соккон тарыхты табат. Ал эми бул тема тиешелүү тилди жана стилди талап кылат. Де Костер XVII-XVIII кк. француз адабияты дегеле жашабагандай, жана ал орноткон жазуу кебинин ченемдери болбогондой жазууга аракеттенет. «Француз тилин жылмалашып, алар акыр аягы аны биротоло өчүрүшөт», - деп шылдыңдуу байкайт ал. Де Костер Рембонун стилине – классикалык айкындык жана стилистикалык токтоолук тууралуу али билбеген, бирок лексикалык жана грамматикалык жактан кыйла бай «бейбаш» жана «тарбиясыз» тилге кайтууга умтулат. Диалектилик жана эски кептерден ал өзүнүн «элдик эпопеясы» жазыла турган жандуу жана архаикалуу тилди жаратат.

Китеп эки баланын: көмүрчү Клаастын уулу Тилдин, жана Испаниянын болочок королу Филипп IIнин туулушунан башталат. Алардын жарыкка келүүсү, чокундурулушу жана эртедеги балачагы менен байланышкан сценалар кезектеше кетишет – автор бул кейипкерлерди салыштырат жана каршы коёт. Ушинтип фольклордук каарман тарыхтын белгилүү бир учуруна бекем бекитилет да, бул анын образын дароо кыйла конкреттүү кылат. Бирок бир эле мезгилде бул образдардын каршы коюлушу Тилден фламанддык рухтун ишке ашырылышын көрүүгө мажбурлайт – антпесе кайсы бир көмүрчүнүн уулу кантип испандык королдун атаандашы боло алат?

Эпопеянын башында Тиль «элдик китептердеги» Уленшпигелге – кууга, бейбашка жана куудулга али абдан окшош. Бирок кийин анын башына сыноолор түшүп, алардан ал таптакыр башка болуп чыгат. Анын атасы Клаас ушак боюнча камакка алынат да, аянтта испандык инквизиция тарабынан өрттөлөт. «Клаастын жүрөгүнүн ордуна от терең тешикти жаратты, жана Уленшпигель андан бир аз күл алды». Бул күлдү мындан ары Тиль көкүрөгүндө сактайт, бул анын жашоосун да, кебетесин да өзгөртөт. Шок бейбаш катаал кек алуучуга айланат да, өз өмүрүн Фландриянын эркиндиги үчүн күрөшкө арнайт. «Клаастын күлү менин жүрөгүмдү каккылайт», - деп кайталайт ал.

Эгерде Уленшпигель Фландриянын жаны болсо, анда анын досу Ламме Гудзак (аты «козу», фамилиясы – «жакшылык кабы» катары которулат) – анын денеси. Илгерки фламанддык живопись эле (Улуу Брейгелден Рубенске чейин) Де Костердин китебинде Ламме жүргүзгөн теманы сүйгөн: шайыр соргоктук менен одоно оюн куруу коштогон дененин карнавалдык салтанаты. Карапайым боорукер Ламме Гудзак Уленшпигель куудулдан баатырга айланганда китептин акмактанган нотасын улантат.

Бул жуп менен катар үчүнчү символдуу образ – Неле, Тилдин сүйгөнү, – Фландриянын жүрөгү турат. Анын апасы – сыйкырчы, ошондуктан Неле да башка дүйнөнүн сырларын билет.

Элдик кыймыл Тилге кек алууну эңсөөнү канааттандыруу мүмкүнчүлүгүн берет: көтөрүлүшчүлөрдүн кызматына өзүнүн тапкычтыгы менен айлакерлигин коюп, ал Улуу Гёзго айланат. Бирок көтөрүлүштүн жетекчилери ага берген сөзүн бузушканда Тиль аларга да каардуу бет ачуулар менен кол салат. Бул жазма куу эмне чынында эле маанилүү болсо ошол тууралуу кеп болгондо

калпка чыдай албайт. Жолбашчылар испандыктар менен келишимге барышканда, Тиль чыккынчылык тууралуу ырды ырдайт да, өзү кызмат кылган флоттон кетет. Бир эле мезгилде автор аны тарыхтан мифтин мейкиндигине чыгарып кетет: сыйкырчылык уусун ичишип, Тиль менен Неле деңиз жээгинде уйкуга батышат, ал эми алардын жандары башка дүйнөлөр боюнча саякатка аттанышат. Тилди өлүк деп кабыл алышат да, көммөкчү болушат, бирок ал мындай деген сөздөр менен ойгонот: «Уленшпигелди, биздин энебиз Фландриянын жанын, жана Нелени – анын жүрөгүн эч ким көмө албайт!».

Де Костер тарыхый роман жазбаган, ал улуттук эпосту жараткан. Жана бул анын колунан келген: назик Неле, аңкоо Ламме жана өзүндө изгилик менен куулукту жуурулуштурган Тиль, – ушул бейнелерден бельгиялыктар өздөрүн жана өз өлкөсүн таанышкан.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН (1855-1916)

Эмиль Верхарн Антверпенге чукул жердеги Сент-Аман чакан шаарчасында туулган. Француз тили ага, фламанддыкка эне тил болгон эмес. Бирок Верхарнга бул ири француз акыны, француз ырынын реформалоочусу болууга жолтоо кылбаган.

Бельгия Франциянын маданий провинциясы болуп калбоо үчүн өзүмдүк өзүнчөлүктүүлүккө жөлөк табууга тийиш болгон. Верхарн өзү үчүн бул таянычты алгачкы мезгилдерде фламанддыктар даңкка бөлөнүшкөн көркөм өнөрдөн, – живопистен тапкан. Анын биринчи китеби – «Фламанддык аялдар» (1883-ж.) жыйнагы – фламанддык мектептин сүрөтчүлөрүнүн сүрөттөрүнө өзүнчө эле бир поэтикалык параллель катары ойлоштурулган. Верхарн дегеле поэтикалык эмес предметтерге ачык эле суктанат:

…Түтүн ичинде сан эттер катарлары,
Күрөң колбасалар, жана жездей селёдкалар,
Бөдөнөлөр боолору, күрптөр боолору,
Семиз тооктордун укмуштуу тизмектери,
Кызарып, майлуу шыптан салаңдашат…

«Кары чеберлер»

Тамактын, шараптын жана тердин кыйгыл жыттарына толгон, дене салтанат курган бул дүйнө өзүнүн жашоочуларына шайкеш:

Ысып чыккан, түтүн чулгаган
Денелери кубаттуу. Кабыргасы титирей.
Жуп муштумдар камыр үймөгүн жууруган,
Тоголок, төш өңдүү, – кандайдыр бир
жапан ышкы…

«Нан бышыруу»

Түстүк гамма да, темалар да, образдар да эстутумда Рубенсти жана «кенже голланддыктарды» ачык-так жаратышат. Бирок Верхарн чыныгы же ойдон чыгарылган сүрөттөрдү тартуу менен чектелбеген – ал андан да чоң иш кылган. Ал адамды салтанаттуу-материалдык дүйнөнүн бөлүгү катары көргөн (романтикалык типтеги акындарда бул дүйнө, эреже катары, жийиркенүү менен

теңсинбөө жараткан). Мындай көрүм адам дүйнөтүзүмдө канчалык эригендигин жана аны менен бирге көрүнбөгөн күчтөргө баш ийгенин көрсөткөн XX к. көркөм өнөрүнө үндөш болгон. «Фламанддык аялдарда» бул биологиялык күчтөр – ачкачылык жана жыныстык кумарлануу.

Верхарнга даңк трагедиялуу үчилтик деп аталганы чыккандан кийин келген, аны «Кечтер» (1887-ж.), «Кыйроолор» (1888-ж.) жана «Кара шаманалар» (1890-ж.) жыйнактары түзүшкөн. Мында акындын дүйнөгө көз карашы эми башкача. Китептердин башкы темасы – маанисиз жана чачырап бараткан дүйнөдөгү адамдын тагдырдын, түбөлүктүүлүктүн жана өлүмдүн алдындагы айласыз жалгыздыгы, Верхарндан түздөн түз мурдагылардын – француздук «каргыш тийген» акындардын сүйүктүү темасы.

«Каргыш тийгендерден» Верхарн жаңы поэтикалык тилге үйрөнгөн: бул жыйнактардагы ырларда абстракттуу түшүнүктөр жана адамдык касиеттер катышуучу кейипкерлер катары көрүнүшөт, тышкы дүйнөнүн буюмдары менен чырмалышат. Верхарнда жаңы образдуулук ырдын классикалык формаларын бузат – жаңы маани жана жаңы интонация ар бир жолу өзүнө тиешелүү угулуш издешкенсийт:

Өлгөндөр каарында, алтындайт да, күйгүзөт
Күүгүмдүн жанар тоосу, кыпкызыл жана күлдүү,
Менин өлгөн акылым сүзүп жүрөт
Темзада.

«Өлүк», 1890-ж.

Верхарндын эртедеги жыйнактарында эле анын поэтикалык жүзүн аныктаган белгилер болгон: ийкемдүү «бошотулган» ыр, бир эле мезгилде адамдан бүтүндөй бир дүйнөнү да, эмнедир бир чоңдун бөлүгүн да көрүү, конкреттүү предметтердин көзгө көрүнгөн тартылыштарын түзүү жана муну менен бирге бул предметтердин артынан стихиялуу дүйнөлүк күчтөрдү сезүү жөндөмдүүлүгү. Бирок толук жетилгендикке Верхарндын поэзиясы бул белгилер жаңы теманын бийлиги астында чогуу жуурулушканда жетет. «Жөөлүгөн талаалар» (1893-ж.), «Он эки ай», «Элестүү кыштактар» жана «Шаарлар-спруттар» (үчөөнө тең 1895-ж. датасы коюлган) жыйнактарында, «Таңдар» (1898-ж.) драмасында Верхарн социалдык козголоңдун акынына айланат. Ошондо эле биринчилерден болуп поэзияга шаар темасын – индустриялык доордогу жаңы шаар темасын кийирет.

Эми анын поэзиясынын мүнөздүү белгилери ырга башкача киришет. Мына Верхарн-сүрөтчү, бирок ал өз табиятына суктанбайт, андан үрөйү учат:

Жер кайнайт, ачыткы ачып жаткан
өңдүү…
Сасыган арык дарыяга агат
Саксайган акыр-чикир тунмасы;
Тирүүлөй сыйрылган өзөктөр, азаптана
Колдорун кайрышат,
Алардан, кан өңдөнүп, шире куюлат.

«Түздүк»

Мурдагыдай эле Верхарн кубулуштардын үстүнөн көрүнбөгөн күчтөрдүн кошо кыймылын көрөт, бирок азыр бул социалдык-экономикалык күчтөр. Алсак, мисалы, азыркы жин бирөөлөрдү баюуга, башкаларын козголоңго түртөт:

Ал кеңеш берди сүткорлорго
Бактысын крайыдн ширесин соруга,
Баарын жешке, жаман шишиктей.
Баарын алып колуна…
Аларга, алтынды ыпыр-сыпырга айлантуучу,
Ал кошоматтанат, айтып, королдор да
Кылым бою мындай бийлик ала албасын.

Ал кимди болсо да күнөөгө батырат.
Көбүнчө жекшембиде болуп өтөт –
Кимдир бирөө кызыл короос коё берген.

«Жаман кеңеш берген адам», 1893-ж.

Адам кайрадан стихиянын бөлүгү катары чыгат, бирок эми бул стихия – биринчи жолу тарых аренасында байкаларлык болуп калган масса:

Капыстан чайпалган шаарларда
Козголоңдон же чуудан, – менде,
Капыс жулунуп, жаркырайт да шаттанат
Миң сандаган жан.

«Караламан», 1899-ж.

Верхарндын уникалдуулугу ал саясий актуалдуу ырларды бир да жолу плакаттын, публицистиканын деңгээлине сыйгаланып түшпөй, бийик поэзиянын деңгээлинде кармай билгенинде. Завод менен биржа анын ырларында ал капиталисттик эксплуатациянын бетин ачууга умтулгандыктан эмес, ал завод менен биржадан адам тагдырларын сырдуу башкарган күчтөрдүн ишке ашырылышын көргөндүктөн поэтикалык темага айланышат.

Биринчи дүйнөлүк согуш менен чогуу, Анна Ахматова айткандай, «чыныгы жыйырманчы кылым» башталганда, Верхарн өзүнүн көп замандаштарынан көрөгөч болгону айкындалды. Бул кылым адам дүйнөнү таанууга жана аны өзүнө баш ийдирүүгө жетише алат деген үмүттөрдүн баёолугун тез эле көрсөттү. Адамдар жараткандар алардын өздөрүнө каршы багытталды. Бельгия согуштун биринчи курмандыктарынан болуп калды – картаң акын мекенин немецтердин оккупациялоосун кошууга үлгүрүп калды. Верхарн согуштун аягына чейин жашабады. 1916-ж. ал поезддин – өзү акыны болгон цивилизациянын символунун – дөңгөлөктөрүнүн алдында жан берди.

МОРИС МЕТЕРЛИНК (1862-1949)

Морис Метерлинк да Э.Верхарн менен чогуу «Жаш Бельгия» адабияттык тобунда баштаган. Бирок эгерде Верхарн европалык поэзиянын өнүгүшүнө күчтүү таасир кылса, анда Метерлинк драма менен театрды кайра жараткан. Ырас, болочоктогу атактуу драматургга белгилүүлүктү адамдын ички дүйнөсүн

тышкы дүйнөнүн образдары аркылуу баяндоо манерасындагы символизмдин эң бир мүнөздүү үлгүлөрүнөн болуп калышкан ырлары апкелишкен («Күнөсканалар» жыйнагы, 1889-ж.). Алсак, эгерде Метерлинк «Менин жан дүйнөм кыялдарда гана жанданат жана ачылат» деп айтууну каалаcа, ал жазат:

Ачылбаган гүлдөрдү аягыла.
Түнкү жээкте кусалык үстүндө!
………………………………………..
Кудай! Кудай! лилиялар сабагында
Өсүшөт таңгаларлык гүлдөр;
Өлчөмдүү периште канат кагуулары
Кыймылдатат кыял көлүндөгү сууну.
……………………………………….
Анан жан, ак куу өңдүү, жаят
Ак канатын, чарчаган көздөрдүн.

«Ниеттер»

Образдардын эки чынжырчасы: ачылып жаткан лилиялары, ойгонуп жаткан ак куусу бар көлдүн түнкү пейзажы жана адам (көздөрү – кыял – кусалык – көрүмдөр – жан дүйнө) – жалпысынан теңдештирилишет, бирок айрым элементтерин теңдештирүү ишке ашпайт. Адегенде көл көздөрдү (ал жалтылдайт жана дүйнөнү чагылтат), анан – көл кумурачалардын чанактарын каткандай аяндуу көрүмдөрдү каткан жан дүйнөнү, анан – бул көрүмдөрдү жараткан кыялды билдиргенсийт. Метерлинк тарткан кубулуштар денесиз жана тунук, алар бири бирине киришкенсийт да, белгилерин алмашкансыйт.

Кыйла кийинки ырларында («Он эки ыр» жыйнагы, 1896-ж.) Метерлинк аларды кайталоолордун бүтүндөй бир системасынын жардамы менен ыраатташтырат. Жана мындай ырлар анда элдик обондуу ырлардай угулушат:

Алар түндү үч кызды өлтүрүштү,
Алар үч кыз жүрөгүн ачышты.

Биринчи жүрөк кубанычка толо эле:
Анан анын каны төгүлгөн жерде,
Үч жылан үч жылы сойлоп жүрдү.

Экинчи жүрөк момундукка толо эле:
Анан анын каны төгүлгөн жерде.
Үч козу үч жылы оттоп жүрдү.

Үчүнчү жүрөк кайгыга толо эле:
Анан анын каны төгүлгөн жерде,
Үч периште үч жылы ырдап жүрдү.

Бул жерде биринчи эки сап элдик поэзияда көп кездешкен кайгылуу жана кандуу тарыхты күтүүгө мажбурлайт. Бирок өлтүрүү темасы өнүктүрүлбөйт: «алар» кимдер, айкындалбай калат (балким, тагдыр кудай аялдарыдыр). Кийинки үч сап ырларда строфадан строфага төрт гана сөз өзгөрөт: биринчи саптан экөө жана акыркы саптан экөө. Рифма жок, ритм бузулган – саптар тең

муундуу эмес, түпнускада алар ар бир строфада кыскарышат (тогуз – сегиз – жети муун). Алмашылган сөздөр так катарларды түзүшөт: саноо («биринчи» – «экинчи» – «үчүнчү»), жан дүйнөнүн белгилери («кубаныч» – «момундук» – «кайгы») жана аларды символдоштуруучу жандыктар («жыландар сойлоп жүрдү» – «козулар оттоп жүрдү» – «периштелер ырдап жүрдү»). Ырдын бүткүл эффектиси биринчи жана үчүнчү үч сап ырлар бул символдорду алмашкансышканында: кубанычка жыландар, кайгыга периштелер шайкеш келишет, баары тескерисинче болушу керек болсо да. Болжол менен момундай маани келип чыгат: биздин дүйнөдө каардуулар менен арамзалар гана кубанычтуу, ал эми акниеттер бактысыз.

«Жаш Бельгиянын» акындарынын чыгармачылыктарында берилген дүйнөнү көрүүнү болжол менен мындайча аныктоого болот: адам менен дүйнөнү маңызын эмес кебетесин өзгөртүшкөн сырдуу күчтөр башкарат; адам аларга каршы тура албайт жана каршы турууга же керек болсо баалоого да тийиш эмес; анын артыкчылыгы аларды көрүүдө, атоодо жана кабыл алууда турат.

Бул дүйнө кабыл алууну Метерлинк лирикадан драмага көчүргөн. Бирок ал өз табияты боюнча лирикага караганда кыйла конкреттүү. Көрүүчүгө анын алдында кандайдыр бир доордун жашоосунан алынган тарых эмес, болмуштун түбөлүктүү жана өзгөрүлбөс мыйзамдарынын сүрөттөлүшү тартылып жатканын кантип көрсөтүү керек? Жан дүйнө менен түбөлүктүүлүк тууралуу жандуу жана аракеттеги образдарда айтууга мүмкүндүк берген көркөм тилди түзүү Метерлинк-драматургдун сиңирген эмгеги болуп калган. Ал буга кантип жетишери анын эртедеги пьесаларынын биринин – «Сокурлардын» (1890-ж.) мисалында көрүнөт.

Анын окуясы сокурлар үчүн башкалка жайгашкан аралда болуп өтөт. Деген менен, так айтканда, окуя жок: кейипкерлер орундарынан дээрлик кыймылдашпайт. Бизге көндүм маанидеги диалог да жок – адамдар бири бирин начар угушат жана жакшы түшүнүшпөйт, репликалар түбөлүк алардын көз алдында турган боштукка багытталган: «Үнсүз токтоп калган көздөр эми түбөлүктүүлүктүн ушул, көрүнгөн кырына карашпайт, алар эсепсиз, унутулгус азаптардан жана жаштардан канга толгондой». Энесинин колундагы баладан башка көзү көргөн адам узатуучу-дин кызматчысы гана болгон, бирок ал эбак кеткен жана кайтпай жатат. Узатуучусуз калышып, кейипкерлер алар кайда экендиктерин жана эмне кылуу керектигин куру бекер түшүнүүгө аракеттенишет. Чукулда муздак түн кирет, ал эми аны менен чогуу суу ташкындайт. Эгер адамдар үйгө карай жолду табышпаса, алар курман болуулары мүмкүн. Анан дин кызматчысы өлгөнү айкын болот; муздак шамал уңулдайт, балпактаган кар жаайт…

Кейипкерлердин ысымдары жок, бирок алар ар түрдүү: кимдир бирөө өзү жөнүндө гана ойлойт, кимдир бирөө – башкалар тууралуу, айрымдары дүйнөнүн жарыгы менен коoздугун унутуша элек. Жапжаш жана татынакай кыз кандайдыр бир таңгалыштуу сезгичтикке ээ: ал тыштан келген элес-булас образдарды сезет, бирок алар эмнени билдиришерин түшүнбөйт.

Акырындап ушул таңгаларлык жана коркунучтуу сүрөттүн мааниси ачылат – Метерлинк адамзат менен дүйнөнү ушундай көрөт. Өлгөн дин кызматчысы мурда адамзатты алга жетелеген жана акылга сыйбаган табышмактуу дүйнөдө багыт алууга мүмкүндүк берген ишенимди символдоштурат. Бирок, немец философу Ф.Ницшенин сөзү менен, «Кудай өлдү»: азыркы адам эми Ага Орто кылымдарда ишенгендей ишене албайт. Жаңы мезгилдин илими менен философиясы Аны өлтүрдү да, адам дүйнөлүк күчтөрдүн алдында жалгыз жана жардамсыз. Пьесанын кейипкерлери адамзатты элестетишет: өзүмчүл карылар – жерлик жыргалчылыктар жөнүндө гана ойлогон караламан, көзү ачык кыз – көркөм өнөр. Акыйкаттыктар түшүнүксүз жана таңгаларлык образдарда жетишет: көздүү, бирок тили чыга элек наристе – жаралып келаткан мистикалык таанып билүү (Метерлинк өзүн анын жарчысы деп туйган).

Пьесанын соңунда кандайдыр бир добуштар угулат, бул өлүм коркунучуна кептөөчү толкундарбы, же чукулдап келаткан кимдир бирөөнүн кадамдарыбы, белгисиз:

Жаш сокур кыз: Кадамдар биздин жаныбызга токтоп калды!..

Эң картаң сокур кемпир: Алар бул жерде! Алар биздин арабызда!..

Жаш сокур кыз: Сен кимсиң?

Жымжырттык.

Эң картаң сокур кемпир: О, бизге боорукердик кыла көр!

Жымжырттык. Анан наристенин жанынын бардыгынча кыйкырыгы угулат.

Пьеса ушул табышмактуу жана жүрөк түшүрүүчү сцена менен үзүлөт: ким келгенин ойлоп табуу окурманга (же көрүүчүгө) калтырылат.

Метерлинк окуяны шарттуу кырдаалга көчүрүп, орун менен мезгилдин ар кандай белгилеринен ажыратат. Кайсы бир пьесаларында («Канбийке Мален», 1889-ж.; «Пелеас менен Мелисанда», 1892-ж.) бул Орто кылымдык уламыштын дүйнөсү, башкаларында – жомоктун дүйнөсү. Метерлинктин пьесаларынын эң атактуусу – «Көк Чымчык» (1908-ж.) ушундай. Анын аталышы кыялдын, бакыттын – болушу мүмкүн эмес, бирок ансыз жашоого болбогондун жалпы аталышы болуп калган. Ал башында дегеле балдарга арналбаса да, балдар адабиятынын классикасына кирген.

Пьесанын эң эле башында биз карапайым элдик тиричиликти көрөбүз (ал да толук шарттуу – өлкөнү да, доорду да таанууга болбойт), ал биздин көз алдыбызда кереметтүү дүйнөгө айланат. Кошуна кемпир акниет феяга, эң эле көнүмүш буюмдар менен жаныбарлар – мышык менен ит, нан менен кант, суу менен от – мүнөздөргө жана сүйлөй билүүгө ээ болушат. Башкы каармандар, бала менен кыз – Тильтиль менен Митиль гана өзгөрүшпөйт. Алар Эскерүүлөр Өлкөсү менен Түндүн аксарайы, Бейиш Бактары менен коркунучтуу, кас Токой бар кереметтүү дүйнөгө саякатка аттанышат, табышмактуу Көк Чымчыкты издешип. Бирок алар аны ошентип эле таба алышпайт. Пьесанын аягында Тильтиль публикага кайрылат: «Биз сиздерден аябай суранабыз: эгер сиздерден кимдир бирөө аны тапса, анда бизге апкелсин – ал бизге болочокто бактылуу болуу үчүн керек…».

«Көк Чымчык» – Метерлинктин акыркы шедеври. Жаңы доор кирип келген, ага бельгиялык драматургдун образдары өтө кооз жана жасалма, ашкере көркөм жана жетишсиз чындыктуу көрүнгөн. Метерлинк дагы узакка жашаган жана өмүрүнүн аягына чейин жазган, бирок даңк эми артта калган. Анткен менен анын чыгармачылыгы түбөлүккө XIX кылымдын адабиятынын эң сонун барактарынын бири бойдон калган.

XIX КЫЛЫМДАГЫ СКАНДИНАВИЯ АДАБИЯТЫ

Байыркы мезгилден бери Скандинавиянын аймагында жаратылган адабият терең жана оригиналдуу эстеликтерге бай. «Улуу Эдда» (кудайлар менен баатырлар тууралуу байыркы исланддык поэтикалык баяндардын жыйнагы), исланд сагалары, дат жана швед Ренессансынын жазуучуларынын китептери, XVII-XVIII кк. диний жана аксарай адабияттары ушундай. Бирок XIX к. экинчи жарымында гана скандинавиялык жазуучуларды бүт дүйнөдө окуй башташат, ал эми норвеждер Генрик Ибсен, Бьёрнстьерне Бьёрнсон (1832-1910) жана швед Август Стриндберг европалык драматургияга олуттуу таасир көрсөтүшөт.

XIX к. Дания менен Швеция илгерки адабиятык салтка, бирдиктүү адабияттык тилге, стилдердин калыптанган системасына ээ болушкан. Дат үстөмдүгү XIX к. башында швед бийлиги менен алмашкан Норвегия кыйла күчтүү коңшуларынан маданий көз карандылыкта турган, адабияттык тил анда жаңы түптөлө баштаган жана эки башка вариантта жашап келген (азыр деле ошондой). Исландия мындан да чоң провинциализми менен айырмаланган.

Скандинавдар үчүн, немецтер өңдүү эле, өз элдеринин өзгөчөлүктүүлүгү тууралуу түшүнүк абдан маанилүү болгон, алар мурдагы улуулук тууралуу, өткөндөгү баатырлар тууралуу эстутумду урматтоо менен сакташкан. Ошондуктан аларда улуттук тарыхка кызыккан романтизм өзгөчө узакка кармалып калган. Анан да кээ бир жазуучулар бүткүл Скандинавиянын улуттук өтмүшүн бирдиктүү деп санашкан, ал эми башкалары өз элинин кайталангыс «рухун» издешкен.

Романтиктер элдик уламыштарды, ырларды, баллададаларды чогултушкан, мифтер менен легендаларды жазып алышкан, эски аңыздардын мотивдери боюнча поэмаларды жаратышкан (эн белгилүүсү – швед Эсайас Тегнердин, 1782-1846, «Фритьоф тууралуу сагасы»), эпосту тууракашкан (швед Карл Альмквист, 1793-1866), улуттук тарыхтан алынган сюжеттерге драмалар жазышкан. Ханс Кристиан Андерсендин, Ибсендин (чыгармачылыгынын эртедеги мезгилинде) чыгармачылыгында фольклор учурдагы идеяларды берүүнүн тилине айланган.

Бүт дүйнөгө даңазаланган Швециянын балдар адабияты элдик уламыштарга аябай чоң деңгээлде таянган, анда дыйкандык адептер жана адаттар тууралуу көп аңгемеленет.

Скандинавия адабиятына чоң таасирди дат диний философу Сёрен Кьеркегордун (1813-1855) идеялары көрсөткөн. Мисалы, дат Фредерик

Палудан-Мюллердин (1809-1876) «Adam Homo» ыр түрүндөгү романы анын философиясынын рухунда жазылган.

XIX к. экинчи жарымында Скандинавияга европалык адабияттын бардык «жаңылыктары»: натурализм, импрессионизм, неоромантизм, символизм агып киришет. Көп түрдүү – бир жагынан неоромантикалык, бир жагынан символистик – поэзия жаралат. Башка өлкөлөрдөн мурда бул жерде жазуучу аялдар жана чоң «аялдык адабият» пайда болот (жыныстардын тең укуктуулугу проблемасы азыркы күнгө чейин түндүк Европанын коомдук турмушунда маанилүү орундардын бирин ээлейт). Ошондо эле жаңы көркөм тилдин негиздери түптөлөт: психологизм, чыңалган конфликттер, реалдуулуктун «чегинен тышка кароону» каалоо пайда болот.

70-80-жж. «жарып өтүү кыймылы» деп аталганды – адабиятты жаңыртуу үчүн кыймылды жетектеген дат сынчысы Георг Брандес (1842-1927) бүт европалык белгилүүлүккө ээ болот. «Адабияттын чыныгы жашоосу, - деп айткан Брандес, - проблеманын айланасында кызуу талаштар жалбырттаганынан көрүнөт». Анын сөздөрүнө толук шайкештикте XIX к. аягы жана XX к. башы адабияттагы дискуссиялардын доору болуп калат.

ХАНС КРИСТИАН АНДЕРСЕН (1805-1875)

1835-ж. «Балдарга айтылган жомоктор» жарык көргөндө, бир канча «чоңдорго арналган» чыгармалары менен биринчи ийгиликке мурда эле жеткен алардын автору так ушул жомоктор – ушунчалык чакан, «олутсуз» жанр – анын ысымын бүт дүйнөгө белгилүү жана сүйкүмдүү кылат деп ойлой да албаган. Андерсен аларды болгону өзгөчө адабияттык баалуулукка ээ болбогон «жакшынакай болор-болбостор», көңүл ачуу деп гана эсептеген. Анүстүнө ошол эле жылы сатыкка жазуучунун биринчи романы «Импровизатор» түшкөн. Бирок биринчи алты жомоктук жыйнактарынын улам өсүп бараткан ийгилиги аны өзүнүн чыныгы арналышына ишенүүгө аргасыз кылган.

Ханс Кристиан Андерсендин башында оригиналдуу сюжетке да ээ болушпаган жомоктору биринчи окурмандарына деги эмнеси менен ушунчалык жаккан?

«Бир кыштакта эки адам жашаган; экөөнү тең Клаус деп аташчу, бирок бирөөнүн төрт аты бар эле, ал эми башкасыныкы бирөө гана болчу; ошентип, аларды айырмалоо үчүн, төрт аты барын Чоң Клаус деп, ал эми жалгыз аттуусун Кичине Клаус деп атай башташты. Эми угуп көрөлү, алардын башынан эмне өткөнүн; бул бүтүндөй бир тарых!» - деп башталат «Кичинекей Клаус менен Чоң Клаус» жомогу. Буга окшогон сюжетти көп элдердин фольклорунан кездештирүүгө болот: ач көз жана ичи тар дыйканды кеңпейил, бирок эпчил, ар кандай кырсыкты өзүнө жакшылыкка айлантууга жөндөмдүү жан акмак кылат. Сюжет болсо тааныш, бирок Андерсен Кичинекей Клаустун жоруктары тууралуу кандай юмор менен баян кылат! Анан да бул юмор кээде водевилдик, XVIII к. келген абалдар комедияларын эске салган, ошондуктан балдарга гана эмес, чоңдорго да түшүнүктүү болгон.

Алсак, Кичинекей Клаус туш болгон дыйкандык чарбактын кожойкеси аны түнөп кетүүгө кийирбейт, анткени «анын күйөөсү үйдө жок, ал эми ансыз ал конок күтө албайт». Бирок ошол эле замат башка, чындыкка көбүрөөк окшош себеп айкын болот: «меймандын» ордун эбак башка киши – кожойке күйөөсү жокто болгон тамак-ашы менен мейман дап жаткан коңгуроочу ээлеген. Ал эми кожоюн капыстан кайтып келгенде мейман, водевилдерде боло жүргөндөй, сандыкка кирип жашынат. Буга болсо автор өтө күтүүсүз, бирок бардыгына жеткиликтүү түшүндүрмө берет – күйөөсү мүнөзү жакшы болсо да, «бирок анда таңгаларлык ооpу болгон: ал коңгуроочуларга чыдай алчу эмес». Мына, эмне үчүн коңгуроочу кожоюн үйдө жок кезде мейманга келген! Жомокчунун «универсалдуу» стили үчүн абдан мүнөздүү мисал. Дегеле Андерсендин бардык жомоктору менен тарыхтарын ушундай көп пландуулук айырмалап турат.

Норвеж жазуучусу Б.Бьёрнсондун айтуусунда, Андерсендин биринчи жомоктору «чоңдугу жаңгактай» кыска болушса да, «өзүндө бүтүндөй бир дүйнөнү катып жатышкан». Буга андерсендик тил да бир топ түрткү болгон: улам-улам кичине балага кайрылган кептин артынан аңгемечинин өзүнүн ирониялуу образы көрүнүп турган.

«Жаңы жомоктор» жыйнагындагы (1844-ж.) «Булбул» жомогу мына мындайча башталат: «Кытайда, сен билгендей, императордун өзү да, анын айланасындагылар да – кытайлыктар. Бул иш илгери болгон, бирок так ошондуктан, ал таптакыр унутулуп калгыча, ал тууралуу угуп коюу керек!». Мына ушул кытай кутусундай көркөмдүү, поэтикалуу тарыхта окуялар алыскы убактарга, алыскы чыгыш өлкөсүнө көчүрүлгөн. Бирок алар кандай гана жерде болбосун жана качан гана болбосун боло алмак. Анткени «Булбулдагы» «катышуучу каармандар», Андерсендин башка бардык жомокторундагыдай эле, – бул адамзаттык ташбоордук менен макоолук, чынчылдык менен боорукердик, ач көздүк менен өзүмчүлдүк. Жасалма дүйнөгө ала-булалыгы жок, бирок ушунчалык жандуу жана табигый жаратылыш каршы коюлат!

Император өз мамлекетинде укмуштуу сайроочу куш бар экенин билет, бирок аксарайдагылардын эч кимиси ал тууралуу угушпаган. Бир гана жакыр ашмачы кыз булбул кайда жашаарын көрсөтүүгө бел байлайт. Так мына ушул Андерсен үчүн абдан маанилүү деталь. «Королдун жаңы кийими» (1837-ж.) жомогунда бала гана король «таптакыр жылаңач» экендиги тууралуу атактуу фразаны айтат! Балдар табиятка чукул, алар аны түз кабыл алышат, ошондуктан Андерсендин жомокторунда дагы бир каршы коюу – балалык дүйнөсүнө чоңдордукун, абдан маанилүү. Акыркысы көбүнчө аёосуз сатирага татыйт, анан да «чоңдор» дүйнөсүнүн кейипкерин мүнөздөө үчүн жазуучуга кээде бир гана таамай, курч деталь-штрих жетиштүү болот.

Тирүү булбулду мамлекеттин чегинен кууп чыгуу тууралуу жарыялашканда анын ордун жасалма чымчык ээлейт да, эми аны «императордун түнкү столунун сол жагындагы биринчи ырчы» деп аташат, анткени «император жүрөк жайгашкан тарапты кыйла маанилүү деп эсептеген, ал эми жүрөк императордо да сол жагында жайгашкан».

Андерсендин жомоктору менен тарыхтарында (ал «жомок» менен «тарыхтын» айырмасына анчалык маани бербеген) чынында да кереметтүү кубулуулар, сыйкырчылыктар өтө аз. Кадимки эле үй буюмдары, жомокчунун көзүнө урунса, өзүнүн кайгы-кубанычка толгон жашоосу тууралуу айтып беришет. Мына токуучу ийне тууралуу аңгеме, ал «өзүн ушунчалык ичке деп эсептеп, өзүн тигүү ийнеси деп элестеткен». Ал эми бул эски көчө фонарынын тарыхы, ал узак жылдар «ак ниеттик менен кызмат кылган, эми болсо аны бошотууну чечишкен».

Жыл өткөн сайын Андерсен өз жомокторунда чоң окурманга улам көп көңүл бурат, аларда «реалисттик» жана «олуттуулук» артат. Философиялыкдиний изденүүлөр Андерсендин соңку тарыхтарынын тоналдуулугуна кескин таасир кылышкан: алар улам азыраак бактылуу аякташат, анткени «реалдуу жашоодо баары кыйла жаманыраак».

Өлөр-өлгүчө Андерсен башка жанрларда да жазуусун токтоткон эмес: «Импровизатордон» тышкары ал романтизмдин мөөрү басылган «Скрипкачы гана» (1837-ж.), «Эки баронесса» (1848-ж.) деген романдарды, көптөгөн пьесаларды, саякаттар күндөлүктөрүн жараткан. 1847- жана 1855-жж. адегенде Германияда, анан Данияда жазуучунун «Менин жашоомдун жомогу» деген аталыштагы мемуарлары чыккан, ал замандаштарынын арасында чоң ийгиликке ээ болгон. Аларда ал 1819-ж. бир аз акча топтоп, Даниянын борбору – Копенгагенге кантип жөнөгөнү, ырчы менен актёрдун ийгиликсиз мансабы, өзүнүн биринчи адабияттык тажрыйбалары, окуу жана жакырчылыкта ачка-ток жашоо жылдары жана башка көп нерселер тууралуу айтып берген.

Бирок бул чыгармалардын бири да анын тарыхтары менен жомоктору өңдүү сүйүү менен даңкка ээ болушпаган.

ГЕНРИК ИБСЕН (1828-1906)

Норвеж драматургу Генрик Ибсенге – жаңы европалык театрды түзүүчүлөрдүн бирине биринчи даңкты «Бранд» (1866-ж.) жана «Пер Гюнт» (1867-ж.) пьесалары апкелишкен. Ал экөө тең чоң көлөмдүү, ыр менен жазылган, сырдуу символдорго толо. Аларды кейипкерлердин да, окуя оруңдарынын да – артыкчылыктуу айылдык скандинавиялык Түндүк – молдугу да чукулдатат.

«Пер Гюнт» – бул каармандар менен ойнолгон поэма сындуу. Ибсен окурмандын эмес, көрүүчүнүн кабыл алуусуна эсеп кылганын элестетүү кыйын. Ар бир жолу жаңы орунда болуп өткөн (хутордо, тоолордо, кепеде, пальма токоюнда, египеттик сфинкстин жанында ж.б.у.с.) кыска сценалардын түгөнгүс алмашуусу декорацияларды тез-тез алмаштырууну талап кылат. Бир узун диалог «Пер Гюнт чөлдө ак боз атчан чаап баратканда», алдына бир кызды өңөрүп, болуп өтөт. Экинчиси – чөгүп бараткан кеменин фонунда Пер Гюнт менен кеме ашпозу аңтарылган кайыктын эки тарабынан сүзүп чыгышканда Норвегиянын жээктериндеги рифтерде болот. Эгерде бул сценаларды театрда коюу абдан татаал болсо, анда башкаларын коюу – дегеле мүмкүн эмес.

Пьесада кууураган жалбырактарга да, бутактан кулаган шүүдүрүмдүн тамчыларына да тийиштүү репликалар бар.

Каармандын ысымы жана пьесанын кээ бир мотивдери түрдүү желмогуздар менен салгылашкан мактанчаак мергенчи тууралуу норвеж уламышынан башат алышат. Бирок Ибсенде окуя «XIX кылымдын башынан алтымышынчы жылдарга чейин созулат» да, фольклордук образ ушул кылымдын адамынын белгилерин алат, анын башкы балээси деп драматург адептүүлүккө кайдыгерликти, жүзсүздүктү жана ар кандай турмуштук кырдаалдарга ыңгайлашууну, «агым боюнча сүзүүнү» эсептеген. Тагдыр Пер Гюнтту эң эле ар түрдүү жерлерге алпарат, кырдаалдардын акылга сыйбаган дал келүүсү жаман иштерден кутулууга жардам кылат, жана бардык жерде ал ыңгайлаша, өз киши боло алат: соодагерлер-европалыктардын арасында да, аны пайгамбар деп кабыл алышкан араб уруусунда да, аны акылынан айныгандардын падышасы деп таанышкан каирлик жиндиканада да.

Фольклордук мотивдерди Ибсен адегенде каарман өзү тууралуу айтып берген тамашалуу тарыхтар формасында кийирет. Анан Пер Гюнт тамашачыны аралаш өзүн тролль менен салыштырат. Бир аз мезгил өтпөй ал чындап эле түрү суук жана каардуу тролллордун падышалыгына туш болот, аз жерден алардын королу боло жаздайт да, эң сонун тамакты – уйдун жампасы менен буканын сийдигин ооз тийип, тролллордун королу орноткон эрежени өмүр бою эсине тутат:

> Күн астында бүт адамдар бир кучакта,
> Бекемдешет: «Адам, өзүң менен өзүң бол!»
> Бизде болсо тоолордо ар ким айтат:
> «Тролль, өзүң менен гана мактан!».

Пер Гюнт ошентип эле өзү менен өзү боло албайт. Ошондуктан улгайганда, узак жер кезүүлөрдөн кийин Норвегияга кайтып келип, ал эритүүчү чөмүчү бар Топчу устасын жолуктурат. Пер өз жашоосунда чындап жакшы же жаман эч нерсе кылбагандыктан, аны бейишке да, тозокко да жөнөтүүгө болбойт да, Кудай аны эритүүнү, башка ушуга окшогондор менен аралаштырып, андан аркы чыгармачылык үчүн материал катары колдонууну буюрат. Бир гана нерсе Гюнтка жардам кыла алат: эгерде кимдир бирөө ал жок дегенде бир жолу өзү менен өзү болгонун бекемдесе. Эч ким буга макул болбойт да, Пердин сүйгөнү Сольвейгдин болушуусу гана аны өлүмдөн сактап калат.

Драматургиянын жаңы формалары Ибсенде 70-жж. – 80-жж. башындагы пьесаларда орун алышат. Аларда фольклор же фантастика жок, көрүүчүлөрдүн алдында – оокаттуу норвеж үй-бүлөлөрү, алардын достору жана кызматчылары. Окуя адатта бир бөлмөдө өтөт жана бир нече кейипкерлердин айланасына топтоштурулат, алар пьесанын аягына чейин көрүүчүнүн алдында улам жаңы кырларынан ачылышат. Бул адамдар бир эле учурда коркунуч да, жийиркенүү да, аёо да туудурушат. Көбүнчө каарман кандайдыр бир кылмыш кылган болот да, кийин гана бул кылмыштын себеби болгон жагдайлар айкындалат. Кээде мындай себептердин бүтүндөй бир тогоолору бири бирине уланышат.

Алсак, «Көрүмчү» (1881-ж.) драмасы дворян чарбагынын кызматчысы Регинанын атасы, жыгач уста Энгстран менен маегинен башталат. Ал кызын өзү менен бирге шаарга барууга жана анда сыракана ачууга ынандырат. Регина баш тартат, анткени жакында саякаттан кайтып келген кожоюндун уулуна турмушка чыгуудан үмүттөнөт. Анын кайтып келүүсүнүн себеби – коркунучтуу оорунун күчөөсү, оорунун себеби – атасынын, эбак көзү өткөн капитан Алвингдин бузуку жашоосу. Регина болсо Алвингдин никесиз кызы болуп чыгат. Ушул жагдайлардын баары, окуянын жүрүшүндө биринин артынан бири ачылып, пьесанын акырында Регина Энгстрандын сунушуна макул болот.

Ибсендин драмаларында башкы сюжеттик сызыктар, эреже катары бир канча, алар тагдыр чечер түрдө жуурулушат жана пьесанын эң акырында каармандар менен алардын турмуштук турумдарынын ачык кагылышуусуна апкелишет. Мүнөздөр өнүгүшөт, окуялардын таасири астында каармандар өз ынанымдарын, өз тагдыры жана дүйнөдөгү орду тууралуу түшүнүктөрүн өзгөртүшөт.

Ибсендин драмаларында декорациялардын ролу чоң. Негизги окуя болуп жаткан бөлмөдө адатта бир нече эшик болот, арткы планда сөзсүз башка бөлмө көрүнүп турат (анда, алдыңкы пландын окуяларына кабатталып, кимдир бирөөнүн сүйлөшүүсү өтөт). Ибсен кайда эмне тургандыгы, каармандар эмне кийгендиги, алар кандай көрүнүшкөнү, жарык кайдан тийүүсү керектиги тууралуу деталдуу көрсөтмөлөрдү берет. Аба ырайынын өзгөрүүлөрү, сырдуу добуштар ж.б.у.с. көңүлсүз символдор катары кызмат кылышат. Кадимки эле буюмдар да символдун деңгээлине чейин өсө алышат.

«Гедда Габлер» (1890-ж.) пьесасында башкы каарман, бир кезде аны сүйгөн Левборг деген адам менен бир столдо отуруп, ага үйлөнүү саякатынан апкелген фотографиялар салынган альбомду көрсөтөт. Жанында Гедданын күйөөсү чебеленип жүрөт. Отургандар сүрөттөрдү көрүп жатышкандай түр кылышат (күйөө чукулдап келер замат алар альбомду талкуулай башташат), чынында болсо өткөндү эскерип жатышат. Бири биринин аягына чыкпаган фразаларын улантышып, алар Левборг Геддага анын атасынын үйүнө келген жана аны менен бирге иллюстрацияланган журналды көрүмүш болуп, жан дүйнө сырын төккөн мезгилдерге кайтышат. Бул эпизоддо «өткөндөгү-азыркы» параллелинин өзү да, бир эле мезгилде түрдүү темалардагы (бирде фотографиялар, бирде өткөндөгү тууралуу) маек да, фразалардын үзүл-кесилдиги да – Ибсендин жаңы ыкмалары, алардын маңдайына XX к. башындагы драматургияда чоң болочок жазылган.

Белгилүү болгондой, авторго сценалык чыгармада өз турумун жашыруу баарынан жеңил. Ибсен мындай кылбайт. Анын пьесаларында адатта репликаларынан автордун пикири көрүнүп турган кейипкер болот. Ибсенди башкысы эки тема: тышкы жакшы жашоонун артында бактысыз жашоо же керек болсо трагедия жашынып жаткан үй-бүлөдөгү алдоо, жана учур адамынын өзүн тынч алдыруусу, жашоо тууралуу бир жолу жаттап алган түшүнүктөрдү сокур тууроосу кызыктырат. Анан да драматургдун көңүл борборунда дайыма түбөлүк адептик проблемалар турат, ал эми учурдагы коомдун жалган моралы аларды чегине жеткире курчутат гана.

Трагедиянын себеби көбүнчө акчалай кырсыктар болушат. «Куурчак үйү» (1879-ж.) драмасында ушундай болот. Биринчи эки көрүнүштө уламдан улам өсүп отурган конфликт үчүнчүсүндө жарылат. Чукулда эле Акционердик банктын директору кирешелүү кызматына ээ болгон адвокат Хельмер кат алат, анда шантажист бир убакта Хельмердин аялы Нора жасаган жасалма документти ачуу менен коркутат. Ал күйөөсүн өлүм апкелчү оорудан сактап калуу үчүн акча тапмакчы болуп кредиттик документтеги колду жасалмалаган. Эми, эгер алдамчылык ачылса, Хельмердин таза ысымына оңолгус зыян келет.

Пьесанын башында сүрөттөлгөн «идеалдуу» жубайлык жашоо дароо аягына чыгат: күйөөсү аялын бузуку деп атайт да, анын таасири тийбесин үчүн балдарынан оолактатууну каалайт. Капысынан шантажист өз оюнан баш тартат да, кечирим сурап кат жиберет. Күйөөсү кескин өзгөрөт, аялына мурдагы мамилесин калыбына келтирет. Ошондо каарман аял сегиз жыл бою оор мүнөттөрдө өзүнүн жыргалчылыгы жөнүндө гана ойлогон «чоочун адам менен жашаганын» түшүнөт.

Нора бет ачаар кеп айтат. Ал тараптардан сүйүүнү эмес, белгилүү бир милдеттенмелерди аткарууну гана талап кылган, аялды багыныңкы абалга койгон, аны акыл-эстик жана руханий эркиндиктен айырган азыркы үй-бүлө кандай туура эмес уюшулганы тууралуу айтат. Бүт өмүр бою Нора алтын капастагы кооз чымчык гана болгон. Адегенде, аны атасы камсыз кылып турганда, андан жөн гана жакшы кыз болуу талап кылынган. Анан, күйөөсүнүн камкордугуна өтүп, Нора жакшы аял болуп көрүнүүгө, б.а. олуттуу иштерге аралашпоого, ашкере көп акча коротпоого жана кээде балдар менен ойноого (балдарды кызматчы аял өстүрөт жана тарбиялайт) тийиш эле. Нора мындай үй-бүлөнү куурчак үйү деп атайт, анда күйөөсү – макоо бала, ал эми аялы – анын колундагы оюнчук.

Өмүрүндө жок дегенде бир жолу өзүмдүк олуттуу тандоо кылууну каалап, ал үйү менен балдарын таштоону чечет. «Сен баарынан мурда аял жана энесиң», - деп Хельмер анын эсине салат. «Мен баарынан мурда сен сыяктуу эле адаммын…», - деп жооп берет Нора. Аялынан айрылуудан коркуп, Хельмер парз тууралуу жаалдуу эскертүүлөрдөн кемсинген өтүнүчтөргө өтөт. Норага карай чыныгы сүйүү анын акыркы репликасында угулат: «Нора! Нора! боштук. Ал мындан ары бул жерде жок». Спектаклди түнгө сиңип кеткен каарман аялдын артынан жабылган дарбазанын калдырааганы аяктатат.

Генрик Ибсендин мурасында – күндүн маанилүү маселесине арналган пьесалар көп. Азыркы адамга алардын баары эле түшүнүктүү эмес, анткени Ибсендин доорунда кызуу талкууланган көп проблемалар актуалдуулугун жоготкон. Анын драмаларында жаралып келаткан феминизм да, ал кездеги Норвегиянын саясий турмушу да чагылуу табышкан. Ибсендин чыгармачылыгынын өлбөс-өчпөс мааниси мында эмес. Анын чыгармаларында башкысы адамдын өз турмушунда жасаган тандоосу үчүн адептик жоопкерчилигин эскертүү болуп саналат.

АВГУСТ СТРИНДБЕРГ (1849-1912)

Шведдер Стриндбергди өздөрүнүн башкы жазуучусу деп санашат. Стриндбергди түшүнүү өтө оор. Парадокстар менен ойноо – анын сүйүктүү ыкмасы. Азыркы изилдөөчүнүн сөздөрү менен, «бир эле мезгилде эр жүрөк, кайраттуу, оздукталгыс, чечкиндүү – жана алсыз, сезимтал, керек болсо жинденчээк – швед авторунун инсанынын табышмактуулугу менен карама-каршылыктуулугу окурмандарды таңгалтырган».

Өмүрүнүн алгачкы мезгили Юхан Август Стриндбергдин аң-сезиминде жетишерлик кайгылуу так болуп калган. Иштин жөнү мында, Стриндбергдин атасы, оокаттуу стокгольмдук буржуа өз кызматчысы менен никеге турган. Лютерандык моралга ылайык аялы күйөөсүнө унчукпай баш ийүүгө тийиш, жубайлардын коомдук абалдарындагы айырмачылык болсо теңсиздикти күчөтүп, үй-бүлөдө чыңалган кырдаал түзгөн. «Күйөөсү – аялы» жана «төрөсү – малайы» мамилелери жазуучунун чыгармачылыгынын борбордук темаларынын бири болуп калган.

Жашоодогу өзүнүн ордун издеп, Август Стриндберг көптөгөн жумуштарды алмаштырган – Упсаль университетинде окуудан (аны таштап салган), окутуучу менен телеграфисттин кесибине чейин. Ал жылдардын атмосферасы «Кызыл бөлмө» (1879-ж.) натуралисттик романында жакшы берилген, анын каармандары – XIX к. 60-жж. аягындагы Стокгольмдун ойчул жаштары. Кызыл бөлмө – бул жаш адамдардын жолугушуу орду, ал кездеги жашоонун көйгөйлүү проблемалары талкууланган өзүнчөлүктүү клуб. Стокгольмдун пейзаждары жана мамлекеттик кызматчылардын гротесктүү портреттери, аламандын табитине жагууга умтулган гезитчилердин образдары жана ачка-ток күн кечиришкен сүрөтчүлөрдүн күлкүлүү жоруктары тууралуу аңгемелер, – ушунун баарын Стриндберг татаал жана кооз тилдик формаларга салат. Роман автордун өзү же анын достору баштан кечиришкен окуялардан тигилгенсийт.

Сатиралык багыттуулугунун аркасында «Кызыл бөлмө» «жаңы коңгуроонун таасирин» апкелген. Ал авторго чоң ийгилик апкелген, бирок муну менен бирге эле (үч жылдан соң жазылган «Жаңы падышачылык» сыяктуу эле) консерваторлор тарабынан катуу сындын предметине айланган. Жана Стриндберг он беш жыл (1883-жылдан 1898-жылга чейин) Швециядан кеткен. Ушул жылдарда анын мыкты чыгармалары – бир нече натуралисттик пьесалары, «Нике тууралуу аңгемелер» (1884-1886-жж.) новеллалар жыйнагы жана «Акылсыздын өзүн коргогон сөзү» (1888-ж., француз тилинде) романы жазылган. Алардын баары «жыныстардын согушун» – кумар, адат же мүнөздөрдүн жалпылыгы бириктирген, бирок коомдогу абалы жана тарбиясы, жакшылык менен жамандык тууралуу түшүнүктөрү ажыраткан эркек менен аялдын каршылашуусун сүрөттөшөт.

«Фрёкен Жюли» (1888-ж.) драмасынын – балким, Стриндбергдин эң популярдуу пьесасынын – окуясы «Иван түнүндөгү граф ашканасында өтөт». Башкы кейипкерлер экөө: фрёкен (мырзайым) Жюли жана лакей Жан. Бардык кульминациялык окуялар – бул кечте Жан менен фрёкен Жюли кагылышкан

бийлер, фрёкендин бузулуусу, анын атасынын, графтын үйүнө кайтуусу, фрёкендин өзүн өлтүрүүсү – сценанын чегинен сыртта ишке ашат.

Адегенде каармандар бири-бирине кылыктанышат: Жан илбериңки кавалер болумуш болот, фрёкен жеңил ойлуу аңкоо кыз мисалданат, бир эле учурда тагдыр чечер сызыкты аттоону каалап да, каалабай да. Ашканага Иван түнүнүн урматына майрамдап жүрүшкөн дыйкандар келишкенде фрёкен Жюли менен Жан, имиштерден коркушуп, Жандын бөлмөсүнө бекинишет. Эл кетет, сценада кайрадан каармандар пайда болушат, бирок эми алар ойноштор болуп калышкан.

Эми Жан, жана эле кулагы жок малай болгон жана фрёкенге аларды бөлүп турган аралык тууралуу дайыма эскерткен, абалдын кожоюнуна жана боору таш бузукуга айланат. Ал фрёкенди шантаждайт, ишаралар менен ага атасын тоноону жана «Швейцарияга, италиялык көлдөргө» качууну сунуштайт. Менменсинген аксөөк кыз болгон окуядан кийин атасынын да, башка адамдардын да көзүн карай албасын түшүнөт. Ал Жандан сурайт: «Кандай коркунучтуу күч мени сага тартты? Бул эмне эле? Алсыздын күчтүүгө тартылуусубу? Кулап бараткандын көкөлөп бараткангабы? Же бул сүйүү беле?».

Каармандар бири-бирине агытышкан өз ара айыптоолор менен ызалуу фразалардын агымында акырындап жооп айкындалат. Фрёкендин паска кулоосунун себептери көп болуп чыгат: бул мурастуулук дагы (каармандын апасы, карапайым букарадан чыккан аял, күйөөсүн өмүр бою азапка салган, мунусу анын чарбагын өрттөп жиберүү, андан соң өз ойношун графка карыз берүүгө көндүрүп, аны «сактап калуу» менен бүткөн), тарбия дагы (энеси Жюлини эркек бала катары өстүргөн, аттарды тарап-сылоого, аңчылыкка барууга, мал союуга мажбурлап), фрёкендин чукулда бузулган кудалашуусу дагы, Жандын бейбаштыгы дагы, аларды тар бөлмөдө кокустан кагылыштырган жагдайлар дагы, каармандар жаңы гана кайтып келишкен бийлердин дүүлүктүрүүчү таасири дагы ж.б.у.с. болушкан.

Дагы социалдык подтекст да бар. Жан – тарбиясы боюнча малай, ал ага өз кожоюну графтын өтүктөрү жараткан коркуудан бошоно албайт: анын көрүнүшү эле мүмкүн болуучу жазаны эске салат. Бирок Жанда таза практикалык жөндөм бар, ал бул жашоодо эмненин эмне экенин түшүнөт, жана өз пайдасын көздөй алат. Лакей аксөөктөргө тартылат, румын графы болууну эңсейт, жана анын табигый эпчилдиги, ага өзү эңсеген титулду таап бериши толук ыктымал. Фрёкен Жюли – дворян кызы, ал французча сүйлөйт жана уруктук намыс түшүнүктөрүндө тарбияланган, бирок аны карапайым калкка, плебейлик каада-салттарга тартат. Ал – жоголуу стадиясындагы асылзаада фамилиянын тукуму.

«Өлүм бийи» (1901-ж.) психологиялык драмасында конфликт башкача курулат: сүйүү менен жуурулушкан көп жылдык өз ара жек көрүү күйөөсү менен аялын бекем байланыштырган. Алар бири биринин жашоосун уулантпай коё алышпайт, бирок бири бирисиз жашай да алышпайт. Пьесанын үчүнчү каарманы эрди-катын жараткан чыңалган кырдаалда таптакыр өзүн жоготуп

коёт, алар, анын психикасынын бекемдигин текшеришкенсип, өздөрүнө гана түшүнүктүү драманы акт артынан актыда ойношот.

Өз чыгармачылыгынын акыркы мезгилинде Стриндберг бир жагынан ницщечилик менен оккультизмге, экинчи жагынан, Швециянын тарыхына кызыгат. Адабияттык эксперименттерин улантып, ал «Түш оюну» (1902-ж.) пьесасын жаратат, анда адам жашоосунун трагедиялуулугу тууралуу философиялык ой жүгүртүүлөр түш көрүүлөр – символдор жана «түш көрүүчүнүн аң-сезими» менен гана байланышкан айрым сценалар түрүндө берилишкен. Бул пьесада реалисттик театрды абсурд театрынан бөлүп турган чек өтүлгөнбү-жокпу айтуу кыйын.

Стриндбергдин тарыхый драмалары боюнча Швециянын дээрлик бардык өтмүшүн үйрөнүүгө болот. Ал сценага башкаруучулардын катарын алып чыгат: Густав Васаны, Эрик XIVнү, Густав II Адольфту, Кристиана Августаны, Карл XIIни, козголоңчу Энгельбректти. Көңүлдүн борборунда – башкаруучу менен элдин өз ара мамилелери, бийликтин инсанга таасири. Кызуу тарыхый доордогу адамдын индивидуалдуу түйшөлүүлөрүн тартууга аракеттенип, Стриндберг Шекспирдин трагедияларынан багыт алган. Алсак, «Эрик XIV» (1899-ж.) пьесасынын кээ бир сценалары «Гамлеттен» түздөн түз үлгү алган.

«Густав Васада» (1899-ж.) көрүүчүлөрдүн алдына өзү үчүн оор мезгилдердеги зор өлкөнүн бийлөөчүсү чыгат. Тышкы дүйнө менен жөнгө салынгансыган мамилелер жана өлкөнүн ичиндеги салыштырмалуу тынччылык, козголоңдор жана мурдагы чет жерлик союздаштардын чыккынчылыгы менен алмашат. Густав Васанын провинциялардын биринин калкына карата илгерки акталбай турган ырайымсыздыгы козголоңго апкелет да, тактыдан айрылуу коркунучун туудурат.

Драманын акыркы сценасы өзгөчө таасирлентет. Козголоңчулар Стокгольмго чабуул коюшат. Кутулуудан үмүт жок жана король үй-бүлөсү менен качууну чечет, бирок качуу үчүн даярдалган кеме чөгөт. Козголоңчулар шаарды ээлешет. Алардын жолбашчысы Густавга колундагы кылычы менен бет алат. Король өмүрү менен кош айтышууга даяр болуп, көзүн колу менен жабат, бирок бул жолу курал алган букаралар кастык эмес достук менен келишкен болуп чыгат. Алардын жетекчиси Густавдын колун бекем кысат да, өз королуна чыныгы козголоңчуга – Нильс Дакка каршы күрөштө жардамдашканы келгенин айтат.

Август Стриндбергдин чыгармачылыгы көп түрдүү жана көп пландуу, бирок анын баары бирдиктүү рухка багынтылган: жазуучу дайыма «сыяны кан менен аралаштырган», өз жашоосун өз каармандарынын жашоосуна көчүргөн, же тескерисинче. Стриндберг биринчилерден болуп XX кылымдын келиши менен дүйнө жаңы доорго – кырсыктар менен катаклизмдердин дооруна киргенин сезген.

КНУТ ГАМСУН (1859-1952)

Кнут Педерсен өзү туулуп-өскөн түндүк норвегиялык Хамсунд хуторунун аталышын бир аз өзгөртүп, өз каймана ысымына айланткан. Биринчи

белгилүүлүк ага «Ачкачылык» (1890-ж.) романынын жарыкка чыгуусу менен келген.

Бул китеп көп жагынан автобиографиялуу: жаш кезинде Гамсун бир канча оор жылдарды баштан кечирген, акчасы жок болгон, адабияттык мансап урмат-сый да, калем акы да апкеле элек болчу, ал эми жазуучулук арналышына ишенүү кыйла кирешелүү иш издөөгө жолтоо болгон. Чыгармада сюжет дээрлик жок: биздин алдыбызда башкы каармандын жаңы баштаган жазуучунун жана журналисттин азаптуу турмушу тууралуу ысык монологу. Дайымкы ачкачылык бир эле мезгилде кабыл алуусун жана сезимдерин курчутуп, аны акылдан адашуунун чегине апкелген. Ачкачылык менен жакырлыктын азаптары менменсинүүнүн азабы менен күчөтүлөт. Бул өзүнө жана айланадагыларга ал канчалык аянычтуу жана күлкүлүү экенин көрсөтүүдөн корккон уландын текеберлиги; өзүн орой жана сезимсиз адамдардын алдында уятка калтыруудан корккон сүрөткердин текеберлиги; өзүмдүк жеңилүүсүн моюнга алууну каалабаган жакырланган жана пастанган адамдын текеберлиги. Ачкачылык эңги-деңги кылган аң-сезим жана жаалдуулуктун учкундарында бошотулган кемсинтилген менсинүү каарманды таңгаларлык, жана жөн гана акыл-эссиз иштерге түртөт: бирде ал эсеп-чотсуз марттык менен акыркы тыйынын шамалга чачат, бирде анын самтыраган түрүн жана акчасыздыгын түшүндүрө турган акылсыз жана акылга сыйбас тарыхтарды оюнан чыгарат, бирде бузуку кумарлуулук менен өзүн шылдыңдарга жана кемсинтүүлөргө дуушарлантат.

Мунун баары толук реалисттик социалдык-бетачар повесттин сюжети боло алмак. Бирок «Ачкачылык» буга алпарбайт: каармандын ага кайдыгер дүйнөдөгү жалгыздыгы менен жардамсыздыгы социалдык себептер менен гана эмес, автордун дегеле адам тагдыры тууралуу түшүнүктөрү менен да түшүндүрүлөт. Гамсундун ою боюнча, ар бир адам өзүмдүк инсанынын ичине түбөлүккө камалган жана бул түрмөдөн кутулууга алсыз. Ошондуктан ага адамдарга караганда өз ойлорунун арасында көбүрөөк жашаган каарман керек болгон. Гамсун акылдан адашууну тартпайт, реалдуулукту жөөлүүдөн так ажыраткан реалист жасагандай. Жок, анын дүйнөсү жартылай акылсыз адамдын көзү менен көрүлгөн: аң-сезимдин күүгүмдөнгөн абалы мында сүрөттөөнүн предмети эмес, көрүмдүн ыгы. Жан менен ойдун ар бир кыймылы каалаган учурда дүйнөдөгү эң башкы боло жана башканын баарын тосо алат. Каармандын ойлору реалдуулуктан дээрлик ажыраган жана түш сыяктуу, өзү менен өзү, кээде гана чыныгы дүйнөнүн бөлүкчөлөрүн камтып, өнүккөн ушундай учурларды кылдат жана кенен тартуу «Ачкачылыкка» чуулгандуу ийгилик апкелген.

Бул ийгиликти жазуучу «Мистериялар» (1892-ж.) романы менен бекемдеген, аны көптөр Гамсундун эң мыкты чыгармасы деп карашат. Анын башкы темасы «Ачкачылыктын» темасын уланткан: акыл-эстен тыш, бирок ошондуктан кубаттуу күчтөр, адам жан дүйнөсүндө жаткан.

Сыртынан ушундай тынч көрүнгөн чет-жакадагы шаарчанын турмушуна Нагель аттуу кызыктай адам кирет. Шаарчанын жашоочулары анын оокаттуу жана жакшы чөйрөдөн экенинен бөлөк ал тууралуу эч нерсе билишпейт. Анын

көрөгөч көз карашы алдында адаттагы-коогасыз тынчтык чириген кездеме өңдүү сөгүлөт да, таптакыр башка картина ачылат: чыккынчылыктар, жалганчылык жана азап чегүүлөр. Ушул күнүмдүк декорацияларда бардык жердегидей эле, түбөлүктүү сүйүү мистериясы – сокур, акылсыз, жеңилгис жана жок кылчу күчкө ээ – өтүп жаткан болуп чыгат. Андан Нагель да өлүм табат, ал текстте чачыранды жайгашкан ишараларга караганда, бул шаарчага башынан өткөн руханий драмадан соң жашоого эркти кайрадан табуу үчүн келген, бирок анын аракеттери жаңы көңүл калууларга гана апкелген да, өз жанын кыюу менен аяктаган.

«Мистериялардан» кийин «Пан» (1894-ж.), – талашсыз, гамсундук романдардын эң атактуусу жазылган. Анын башкы каарманынын, Гландын ысымы жалпы атка айланган: обочолонуп табият менен мамилелешүүдөн руханий күч алган адамды ушинтип аташат. Жалгыз жашаган аңчы, Глан өзүн өзү жашаган токойлордун бир бөлүгү деп сезет, жана башкаларга да адам эмес эле кандайдыр бир эльф, токой жини сыяктуу көрүнөт. Бирок түндүк табияты (аны «Пандын» башкы каармандарынын бири деп атоого болот) канчалык таза жана жагымдуу болсо да, ал каарманга өлүм апкелген баарын бийлеген сүйүүдөн сактап кала албайт.

«Панда» жана кийинки романы «Викторияда» (1898-ж.) Гамсун өз прозасын чегине жеткире лирикага кандырат. Ал үчүн ушунчалык мүнөздүү мурдагы жашоодогу бардык жийиркеничтүүгө жана ажарсыздыкка карата аёосуз көрөгөчтүк дээрлик жоголот, бул белгилер менен табияттын жана сүйүү кусалыгынын сүрөттөрү кээде гана көлөкөлөнтүлөт. Дегеле XIX к. аягындагы - XX к. башындагы прозага лиризмдин кирүүсү абдан күчтүү болгон жана бүткүл Европадагы эң ар түрдүү авторлордон көрүнгөн. Гамсун мезгилдин бул желаргысын башкалардан эртерээк сезген. Бирок дароо эле «Викториядан» кийин жазуучунун стили башкача болуп калган.

Анын жаңы романдарында – алардын эң мыктысы, «Жердин ширелери» (1917-ж.) үчүн Гамсун 1920-ж. Нобель сыйлыгын алган – окурмандын алдында кенен жана так жазылган күнүмдүк турмуштун сүрөттөрү тартылат; лирикалык ноталар өчпөйт, бирок акырындайт. Алар эми баяндоонун жалпы тонун аныкташпайт, чегинүүлөргө айланышат. Стилдин мындай өзгөрүүсү кокусунан болбогон – ал жазуучунун дүйнө жана анын баалуулуктары тууралуу өзгөргөн түшүнүктөрүн күбөлөндүргөн.

«Ачкачылыкта» эле Гамсунга адамды жана андагы бардык жакшыны тануу болуп көрүнгөн шаардын көңүлсүз образы катышкан; ошол эле мотив – «азыркы шаар бул табигыйлуулукта эмне табигый жана сонун болсо ошонун баарынын өлтүрүүчүсү катары», – «Панда» да бар. Бирок эртедеги чыгармаларында мындай ойлор автор үчүн башкы эмес болчу, эми болсо алар биринчи планга чыгышат. Учурдун ырайымсыз жана адамгерчиликсиз рухуна жазуучу кээде орой жана катаал болсо да, бирок туугандык менен кошуналыктын жылуулугуна бөлөнгөн, эң башкысы, табият менен, анын мыйзамдары менен таттуу мамиледе болгон салттуу жашоо мүнөзүн каршы коюуга аракеттенет. Мурда Гамсун сүйүүнү дүйнөгө тыштан жулунуп кирүүчү жана орногон тартипти кыйратуучу күч катары тарткан. Эми ал да дүйнөлүк

тартиптин бүтүндүгүнө кирет: бул жазында жерди жашылданууга, ал эми бардык жандууну – сүйүү кумарында жандалбастоого мажбурлаган тартылуунун көрүнүштөрүнүн бири.

Шаардык цивилизация жасалма, ойдон чыгарылган катары четке кагылат. Табигый жана жөнөкөй жашоону Гамсун Норвегиянын кичинекей шаарчаларынан, айылдары менен хуторлорунан издейт. Бекеринен анын чыгармаларынын бүтүндөй түрмөгүндө («Күзгү жылдыздар астында», 1906-ж.; «Календердин күү чалышы», 1909-ж.; «Акыркы кубаныч», 1912-ж. романдары) «дыйканчылыкты үйрөнүүгө», аны элден бөлүп турган шаардык маданиятты силкип таштоого, аны туулган жери менен бириктирген тамырларды жандандырууга умтулуп хутордон хуторду кыдырган каарман пайда болот. Жана өз кейипкерлерин автор так ушул белгиси боюнча баалайт: аларда ушул тамырлар аманбы же өлгөнбү?

Бирок улам арылаган сайын мезгилди токтотууга болбосу, дыйкандык турмуштун байыркы тартиби кыйрап бараткaны айкындала баштайт. Гамсундун анын урматына мактоолору улам көбүрөөк аза кошокторуна окшой баштайт. Ал эми бул арада Европада коммунизм менен фашизм баш көтөрүп, күч топтой баштаган. Коммунизм келечекке пролетариаттын жаркын падышачылыгын чакырган – жазуучу үрөйү уча терс бурулган: бул ал сүйгөндүн баарынын акыр-түбүнө чейин кыйроосу дегенди билдирген. Фашизм жаркын өтмүш, элдик кандын биримдиги жана бир тууган кыртыштын биримдиги, бекем үй-бүлө жана бекем коомчулук тууралуу эске салган – жана ушул риторикадан Гамсун өзүнүн каалоолоруна эмнедир окшошту уккан. Экинчи дүйнөлүк согуштун учурунда ал фашизмди колдойм деп жарыялаган. Бүт дүйнөнүн көз алдында ал ушуну менен өзүнө адептик өкүм чыгарган: өлөр-өлгүчө аны жек көрө терс бурулуу дубалы курчап турган, жана мурдагы акылдардын бийлөөчүсү жек көрүмчү зөөкүр катары өлгөн.

XIX КЫЛЫМДАГЫ АКШ АДАБИЯТЫ

XVIII кылымдын соңунда Америка саясий көз карандысыздыкка ээ болгон. Мурдагы англиялык колонияларда тарых али билбеген коом – демократиянын принциптерине негизделген коом калыптанган. Анын пайдубалын түптөгөндөр алардын өлкөсү адамзаттын кылымдардан берки тилектерин ишке ашырат, Кошмо Штаттар эркин жана тең укуктуу жарандардын ынтымагы болот, алардын ортосундагы мамилелер гумандуулук менен прогресске ыктыярдуу кызмат кылуу башталмасында курулат, ар ким өзүнүн руханий дараметин толук ишке ашырууга жана эң эле изги тилектерин орундатууга мүмкүндүк алат деп ишенишкен. «Америкалык тилек», бул сонун идеалды атай башташкандай, XIX кылым ичи бүтүндөй миллиондордун акылын бийлеп турган.

Адегенде Эски Дүйнөдө да көптөр так ушундай эле ойлошкон. Улуу немец ойчулу Гегель Американы тарыхтын мааниси менен максаты ачыла турган келечектин жергеси деп атаган. Англиялык акындар С.Колриж жана Р.Саути өздөрү АКШда түзүшө турган жана социалдык турмушту нукура акыл-

эстүү куруунун прообразы боло турган коммунанын долбоорун ойлоштурушкан. Бирок кыйла көрөгөчтөр, Америкада болбой туруп эле, эркин инсандын үстүнөн аламандын бийлигине айланган демократиянын «адам чыдагыс тиранчылыгын» сезе алышкан. Алар ырайымсыз парадоксту көрсөтүшкөн: өзүн акыл-эс менен эркиндиктин тиреги катары кабыл алган өлкөнүн жарымы кул ээлөөчүлүктү сактаган штаттардан турган. Бул америкалык коом үчүн эң ооруксунткан маселе болгон да, аны зордук-зомбулуктун жардамысыз чечүү мүмкүн эмес болуп чыккан. Бардык дүйнөлүк дөөлөттөрдүн ичинен жалгыз Америкага XIX к. коркунучтуу тарыхый чайпалуу – Жарандык согушту баштан кечирүү үлүшү туш келген.

Согуш аяктаганда жана кулчулук жоюлганда социалдык өнүгүүнүн темптери болуп көрбөгөндөй өскөн. Гигант шаарлар өсүп чыгышкан, алар менен чогуу англисче он ооз гана сөз билген кечээги кулдар менен иммигранттар жашашкан чытырмандар да пайда болгон. Чөлдүү прерия аркылуу мухиттен мухитке болот магистралдар тартылган да, акын Уолт Уитмен дүйнөнүн жаңы кереметин ырга салган: ал локомотив, ушул «доошу катуу сулуу» болгон. Кылым акырында америкалык желек испандыктардан тартылып алынган Куба менен Филиппиндин үстүндө желбиреген. Жана эми дүйнөгө жаңы, америкалык доор келгенин түшүндүргөн кайсы бир конгрессмендин фразасы угулган…

Ушул драмалуу, жан-тенди бийлеген окуяларга адабият кээде энтузиазм менен, көбүнчө сактануу менен үн кошкон. Аны шыктандырган «америкалык кыялдын» тагдырынан кооп саноо менен, ал кээде иш жүзүндө жалган элес болуп чыккан. Американын тарыхый миссиясына улуу үмүттөр менен ишенимдерге толгон көптөгөн жазуучулар кийин күмөн саноолордун жана көңүл калуулардын мезгилин баштан кечиришкен. Бул жолду XIX к. эң жаркын америкалык сүрөткерлер басып өтүшкөн: Герман Мелвилл, Уолт Уитмен, Марк Твен. Аларды улан чагында шыктандырган социалдык идеялар, адептик доктриналар мүнөт сайын коррупция өзү тууралуу үн салган, ал эми байлык менен жакырлыктын контрасттары улам барган сайын катуу доошко ээ болгон америкалык коомдун күнүмдүк жашоосу менен аябай эле кайчы келишкен. Утилитардык моралды таңуулаган практицизмдин баарын бийлөөсү көзгө урунган, империялык амбициялар өскөн.

Ошол эле мезгилде америкалык жазуучулар аларды курчаган дүйнөнүн терең өзүнчөлүктүүлүгүн: анын табиятын, анын тарыхы менен маданиятын улам курчураак сезишкен. Бул реалдуулукту анын боёкторунун бардык байлыгында жана өзүнчөлүктүүлүгүндө тартуу үчүн адаттан тыш, чындап жаңычыл көркөм тил керек болгон. Мындай тилди издөөлөр адабияттын, өзгөчө романтизм доорундагы, негизги чыгармачыл милдети болуп калган. Муну менен Америка мурунку метрополиядан саясий гана эмес, руханий, чыгармачылык көз карандысыздыкка жетүүгө умтулган. Мелвиллдин оозу менен романтиктер алар «америкалык Шекспирге» муктаж эместиктерин жарыялашкан. Алар толук бойдон оригиналдуу, мейли ал «биздин карагайлар сыяктуу жөнөкөй жана одонороок» болсо да, көркөм өнөргө умтулушкан.

Жана мындай көркөм өнөр чынында эле жаралган. Адегенде ал таза америкалык пейзаждарды, каадаларды, эрежелерди кайра түзүүгө аракеттенген. Ал Жаңы Амстердамда (ошол кезде Нью-Йорк ушундай аталган) жашашкан биринчи келгиндердин романтикага чулганган мезгилдерине көчүрүлгөн. Же индей уламыштарынын дүйнөсүнө. Же чыгыштан аттанышкан жана тынч мухиттик жээктерге фронтирдин контурун, б.а. өздөштүрүлгөн жерлер менен сейрек индей урууларынан башка эч ким жашабаган жерлердин ортосундагы чек араны жылдырышкан пионерлердин – алгачкы жол ачуучулардын арабалары жол салган прериянын мейкинине. Же табият менен гармонияда жашоо цивилизациянын жыргалчылыктарынан өөдө болгон жалгыз аңчы кезип жүргөн учу-кыйырсыз токойлорго.

Кылымдын ортосунда, Жарандык согуштун алдында, америкалык адабият гүлдөөнү баштан кечирген, аны анын тарыхчылары окурмандардын алдына тартылган Эдгар Понун, Мелвиллдин, Уитмендин, Натаниель Готорндун чыгармачылык байлыгын эске алышып, Ренессанс менен салыштырышат.

Бул Американын өзгөчө тагдыры менен анын руханий тарыхын таануунун кийинки этабы болгон. Эми сөз сүрөткерлерин улуттук идеалга – «америкалык кыялга» туулган коркунучтар жана түз же кыйыр ага тийиштүү болгон татаал адептик проблемалар улам көбүрөөк түйшөлткөн. Бул проблематикага кайрылып, америкалык адабият аны чагылтуунун абдан адаттан тыш ыкмаларын тапкан. Көбүнчө мезгилинен озгон чечимдердин тайманбастыгы менен ал бүт дүйнөдө абройго ээ болгон. Ал эми жазуучу-реалисттердин жаңы мектеби (Марк Твен, Генри Жеймс) өзү тууралуу жарыя кылганда АКШнын адабиятын таануу дагы көбүрөөк бекемделген да, аны дүйнөлүк маданияттын эң маанилүү кубулуштарынын бири катары карай башташкан.

ВАШИНГТОН ИРВИНГ (1783-1859)

Америкалык улуттук адабиятты баштаган жазуучу-романтик бактылуу жылдыздын алдында туулган. Замандаштары анын өзүн да – кынтыксыз чынчыл жана боорукер адамды да, анын китептерин да сүйүшкөн. Жолдуу соодагердин үй-бүлөсүндөгү он биринчи жана акыркы бала, ал Америка көз карандысыздыкты жеңип алган жылы төрөлгөн да, аны өлкөнүн биринчи президенти Жорж Вашингтондун урматына ушундай аташкан. Баланын ден соолугу начар болгондуктан аны окуу менен кыйнашпаган да, ал өзүнүн башкы ышкысына – китеп окууга тынч бериле алган.

Вашингтон Ирвингдин башка бир кызыгуусу саякаттар тууралуу кыялдар болгон: «Мен даңазалуу эрдиктер болгон жерлерде жүрүүнү, байыркынын издери менен басууну, Орто кылымдык сепилдин урандыларынын арасында сейилдөөнү, учурдун күнүмдүк реалдуулугунан качууну жана өткөндүн күүгүмдөнгөн улуулугунда жоголууну каалар элем». Анын кыялдары ишке ашат: 1804-ж. Ирвинг Европага жөнөйт да, ал жакта эки жылга чукул болот.

Кошмо Штаттардын өзүнүн адабияттык эпосу болбогон, жана Ирвинг аны ойлоп чыгарууну чечет. Автордун өзү кийинчерээк «уландык бейбаштык» деп атаган «Нью-Йорктун тарыхы» (1809-ж.) ушундайча пайда болот. Классикалык эпостун канондору боюнча курулган «Тарых» дүйнө жаратылгандан Жаңы Амстердам Нью-Йорк болуп калган 1664-жылга чейинки окуялар тууралуу баян кылат.

Ирвингдин «Нью-Йорктун тарыхы» китеби окурмандарга «өз казынасын», тарыхый иликтөөлөрүнүн жемишин – көлөмдүү колжазманы калтырып сырдуу жоголуп кеткен кайсы бир картаң жентльмен Дидрих Никербокердин «укмуштуу жана чындыктуу» чыгармасы катары тартууланат. Гомердин поэтикалык тилин жана бир эле мезгилде Рабле менен Стерндин пародиялуу стилин туурап, Никербокер биринчи европалык колонизаторлор мыйзамдуу «кыруу укугу» менен «ок-дары укугун» колдонушуп, индейлерди кантип жеңишкенин, ал эми кийин аларга «ром ичүүнү жана соода кылууну… алдоону, калп айтууну, сөгүнүүнү, кумар оюндарын ойноону, чатакташууну, бири бирин мууздоону» үйрөтүшүп, «жакшылык кылышканын» калбаат баяндайт…

Никербокер голландиялык келгиндердин турагына өткөндө, баатырдык өтмүш мында да пародиялуу түрдө берилет. Жаңы Амстердамдын биринчи губернатору өз канжасынын түтүнүнө аралашып жок болуп кетет. Акыркысы – Питер Катуу баш каймана ысымдуу согушчан Стайвесант – шаарды өзүнүн чекесинин бекемдигинин аркасы менен гана коргойт. Бирок шаардык кеңештин мүчөлөрү – «сындуу, жоон-жолпу, кекирейген картаң бюргерлер» – согушууну такыр каалашпайт: коргонуунун ар кандай планы аларга бүлдүрүүчү болуп көрүнөт. Алардын баары, жаалдуу Стайвесанттан башка, англичандарга кыңк этпей багынышат, анткени капитуляциянын шарттары аларды толук канааттандырат. Бул шарттар боюнча ар бир голландиялыкка «өз үйүнө, аялына жана капуста эгилген чарбагына тынч ээ болуу… өз канжасын тартуу, голландча сүйлөө, канча кааласа ошончо ыштан кийүү, жана кыштарды, черепицаларды жана чопо карапаларды жеринде чыгаруунун ордуна Голландиядан ташып келүү…» уруксат кылынат.

Никербокердин «окумал» эмгегинде басып алуучулардын менсинүүсү да, согушчандардын кутуруусу да, жалкоо жашоочулардын макоолугу да мыскылга алынат.

Замандаштары «Тарыхты» окушуп, күлкүсүн тыя алышпаган. Бирок Ирвингди анын «Эскиздер китеби» (1819-1820-жж.) чындап атактуу кылган. Бул – «жашоонун алмашылма сценаларынын» ылдам тартымдары. Алардын арасында – лондондук тиричиликтин очерктери («Каман Башы тавернасы», «Вестминстер аббатчылыгы»), англиялык провинциянын сезим козгоочу сүрөттөрү («Трактир ашканасы», «Почта каретасы», «Жаңы жылдык түштөнүү»), ошондой эле америкалык индейлердин адептерин баяндоолор («Индей мүнөзүнүн белгилери», «Поканокеттик Филипп») бар. Ирвингге чейин индейлер тууралуу дээрлик эч ким жазбаган. Жазуучуну «Эскиздер китебиндеги» анын бир тууган штаты Нью-Йорктогу голландиялык

келгиндердин уламыштарына негизделген эки новелла – «Рип Ван Винкль» менен «Уйкулуу Жылганын уламышы» даңкка бөлөгөн.

Карапайым, камсыз жан Рип Ван Винкль, голландиялык кыштакчанын тургуну (аңгеменин окуясы британдык бийликтин тушунда башталат) момун, элпек күйөө болот. Ажаан аялынын тилдөөсүнөн жана деле көөнү келбеген фермада иштөөдөн кутулуу үчүн Рип колуна мылтык алып токойлорду кезип жөнөйт. Анда ал укмуштуу окуяга туш болот. Кандайдыр бир кызык адамчалар аны өздөрүнө чакырышат, күчтүү ичимдик менен сыйлашат да, Рип терең уйкуга чөмүлөт. Ал ойгонгондо көп нерсе өзгөрүлгөн болот, өзгөчө анын кыштагында. Эч ким аны тааныбайт, ал да бир дагы тааныш адамды таба албайт. Ал көп жылдар бою уктаган болуп чыгат. Анын достору өлүшөт, балдары чоңоюшат, өлкөдө Көз карандысыздык согушу болот да, король Георг IIIнүн букарасы, Кошмо Штаттардын эркин жаранына айланат.

Ирвинг эмне жөнүндө гана айтпасын, ал муну жумшак юмор менен жасайт да, биз анын жүзүндөгү акпейил жылмаюуну оңой эле элестете алабыз. Бир гана психологиялык майда-чүйдөдө канча арамзалык бар: Рип аялы да көз жумганына ынангыча өзү ким экенин айтпайт. Жана ушул «жубатуучу кабардан» кийин гана «байкуш андан ары кармана албайт» да, кызы менен небересин кучагына кысат.

«Уйкулуу Жылганын уламышында» Ирвинг өз каарманынын башынан кандай укмуштар өткөнүн жөн гана коолдоолорсуз айтып берет. Жолу жок мектеп мугалими айылдык сулууга үйлөнмөк болот. Ал аны эс-учунан тана сүйөт деп айтууга болбойт. Арык, дайыма ачка, ал кыздын ата-энесинин үйүндөгү кампа толо жомоктогудай даамдар тууралуу кыялданат. Анын кыйла жолдуу атаандашы мугалимдин дагы бир начар жагын билет: ал арбактардан өлөрчө коркот. Ырайымсыз коркутуунун натыйжасында мугалим кыштакты түбөлүк таштап кетет. Бирок айылдык кемпирлер байкушту «жалган дүйнөдөн кандайдыр бир табияттан тыш күч алып кеткенине» ишенишет.

«Стилинин көркөмдүгү, жакшылык каалаган жылуу тон, юморунун кысылбагандыгы жана боорукерлиги, даанышман түшүнүү менен айкалышкан жана ченемди билүү жетекчиликке алган курч байкагычтык, – мистер Ирвингди мурда да айырмалаган сапаттар, «Эскиздер китебинде» дагы чоңураак сүйкүм жана сонундук менен кайрадан көрсөтүлүштү…»; «Рип Ван Винкль» аңгемеси, албетте, шедевр, кайгы кошулбаган комедиялуу рухунун аркасында, анткени мында акылга сыйбагандык күлкүлүү берилген, бирок анда эч бир жек көрүмчүлүк жок, Риптин мүнөзү менен анын туулган кыштагы тартылган жаркындык менен чынчылдыктан аркасында, баяндоосунун көркөмдүү жеңилдигинин аркасында бул аңгеменин теңдеши жок», - деп жазышкан Ирвинг тууралуу сынчылар-замандаштары.

Ирвинг европалык публиканы багынткан биринчи америкалык жазуучу болуп калган. Ал өзүнүн европалык таанылышы тууралуу минтип айткан: «Американын чытырмандарынан келген адам туура англис тилинде оюн айта алганы таңгаларлык көрүнгөн. Мага адабияттагы кандайдыр жаңы жана таңгаларлык нерсе – башында эмес, колунда канат бар жапан катары карашкан;

бул жандык цивилизациялуу коом тууралуу эмне айтары баарына кызык болгон».

Ирвинг окурмандардын күтүүлөрүн алдабады. Испаниянын мавританиялык өтмүшүнө ашык болгон ал аны ийне-жибине чейин өздөштүргөн жана «Альгамбра» (1832-ж.) новеллалар жыйнагында даңазалаган. Кайрадан анын калеми астында тиричиликтин ала-була сүрөттөрү эски уламыштар менен укмуштуудай жуурулушкан, анткени «испан букараларында – укмуштарга чыгыштык тартылуу жана бардык кереметтүүгө өзгөчө табит бар».

Ирвинг араб жомогунун романтикалуу дүйнөсүн өз билгенинче кайра түзөт. Канзаадалар обочолонгон мунараларда кусага батышкан канбийкелерди издеп жөнөшөт, сүйлөөчү чымчыктар аларга чабарман болушат, сыйкырдуу килем-учактар ашыктарды асманга көкөлөтөт, магиялуу тумарлар кенчке жол ачышат, терең үңкүрлөргө мавританиялык король Боабдилдин сыйкырланган аскерлери бекинет…

ФЕНИМОР КУПЕР (1789-1851)

Жеймс Фенимор Купер романдары мекенинин чегинен тышта кеңири таанылган биринчи америкалык жазуучу болгон. XIX к. аягына карата анын ышкыбоздору абдан аз калган. Азыр эч ким окуялуу жанрдын америкалык классигинин сюжеттеринде чындыкка жакындыктын аздыгын, анын бардык каармандары бир эле тил менен сүйлөшөрүн, алардын кептери көп сөздүү жана көтөрүңкү, ал эми пейзаждык сүрөттөөлөрү бир түрдүү экенин тана албайт. Бирок Бальзак америкалыктын китептерин окуп, «кубана күрүлдөгөн», ал эми Лермонтов Куперден Вальтер Скоттко салыштырмалуу көбүрөөк поэзияны, тереңдикти жана көркөмдүк баалуулукту тапкан.

Болочок жазуучу Куперстаунда, анын атасы, сот Купердин жеринде пайда болгон кыштакта өскөн жана өмүрүнүн көп бөлүгүн өткөргөн.

Ал биринчи романын мелдеше кетип жазган, ал эми кийинкиси, «Тыңчы» (1821-ж.) ага чыныгы ийгилик апкелген. Романдын окуясы америкалык революциянын мезгилинде болуп өтөт. Бул мезгил, автордун сөзү боюнча, ар бир америкалык үчүн өзгөчө кызыктуу, анткени так ошол кезде элдердин тагдырларын башкаруудагы акыл-эс менен эстүүлүк феодалдык тартиптерди сүрүп чыга баштаган. Башкы каарман Гарви Бёрч англиялык кошуунга өтөт да, америкалык командачылык үчүн маалымат топтойт. Башкы командачы гана (китепте аты аталбаса да ал Жорж Вашингтондун өзү болгон) Гарвинин сырын билет, ал эми америкалык жоокерлер менен офицерлер аны чыккынчы деп шектенишет жана дарга тартууга даяр. Куперде анын биринчи жалгыз каарманы, кубаттуу каршылаштардын тирешүүсүнө тартылган, бирок өз алдынча аракеттенген жана жардам күтпөгөн адам ушинтип пайда болот. «Ооба, мен королдун тыңчысымын», - дейт Бёрч өлүм коркунучу башка келген мүнөттө. Кумарлуу патриот, ал жалгыздыкка гана эмес, мекендештеринин жек көрүүсүнө да башы байланган. «Сизге өлөр-өлгүчө өз мекенинин душманы даңазасын алып жүрүүгө туура келет. Сиздин чыныгы жүзүңүздү жашырган

беткапты дагы көп жылдар бою, балким, эч качан сыйрууга уруксат кылышпасын унутпаңыз», - дейт чалгынчыга Жорж Вашингтон. Карасанатайлык менен асылзадалыкты тигил да, бул да жактан кездештирүүгө болот, жана Гарвиге адамдык мамилелерди саясатка баш ийдирүү талап кылынганда оор эле болот.

«Лоцман» (1823-ж.) Куперди деңиз романынын баштоочусуна айланткан. Флоттук турмуш тууралуу автор жакшы билген: университеттен чыгарылган ал кемеге юнга болуп кирген. Куперге чейин эч ким деңиз стихиясын адам каармандыгына чакырык таштаган тең укуктуу каарманга айлантууга жетише албаган. Окуялар өзүнүн америкалык колониялары үчүн согушуп жаткан Англиянын жээктеринде болуп өтөт. Жаш америкалык республиканын аскердик деңизчилери өз өлкөсүнүн кызыкчылыгы үчүн татаал операцияны жүзөгө ашырышат. Башка, сүйүү сызыгы – саясий жоонун жээн кыздарын уурдоо да параллелдүү өнүгөт. Чыңалган интриганын борборунда – чеберчилиги фрегат менен шхунаны кыйроодон сактап калган Лоцмандын жаркын образы. Легендарлуу деңиз карышкыры өзү жашоосун ансыз элестете албаган албууттанган деңиз стихиясы менен жекеме-жекеге чыгат.

Купер жазган көп сандаган китептердин ичинен, – ал отуздан ашуун романдын жана ондогон башка чыгармалардын автору – эң белгилүүсү Тери Байпак тууралуу эпопея болуп калган. Каармандын башка да көп каймана ысымдары бар, аны толук мүнөздөй ала турган: Аңчы, Изкубар, Шумкар Көз, Узун Мылтык, ал эми чыныгы ысымы – Натти (Натаниел) Бампо. Бампонун чыныгы жолдошу – индей Чингачгук, Улуу Жылан. «Асылзаада Кызыл терилүүнүн» образы – Купердин дагы бир жаңы кириндиси. Купердин эпопеясы – бул пионерлердин чыгыштан батышка, Улуу көлдөрдүн жээктерине жана андан ары, прериялардын чексиз мейкиндиктери аркылуу Аскалуу тоолорго карай жылышынын көркөм тарыхы. Пионерлер-чалгынчылар индейлерден улам жаңы аймактарды кадам сайын жеңип алышып, келгиндерге жол чабышкан. Кийин америкалык Батышты өздөштүрүү темасы адабият менен кинематографка «вестерн» (англисче western – «батыштык») деген аталыш менен кирген.

Купер Тери Байпактын тарыхын аягынан баштайт. «Пионерлерде» (1823-ж.), сериянын артынан санаганда экинчи романында Бампо дээрлик комедиялуу кейипкер, ал өз кылымын сот Темплдын чарбагынын аркасында берилген эски досу Жон менен бирге аяктатат. Жон – мурдагы жолбашчы Чингачгук. Могикандардын акыркысы христианчылыкты кабыл алат да, Жон-ичкичке айланат. «Ром – куба жүздүүлөрдүн томагавкы», - деп белгилейт ал. Мезгил өзгөргөн, кол тийбеген токойлор цивилизациянын кысымы астында жок болуп келатышат. Бампо табияттын жырткыч жок кылуучуларын көндүрүүгө аракеттенет: «Колдонгула, бирок жок кылбагыла! Токойлор айбандар менен куштарга башкалка берүүгө жана этке, териге, куш тыбытына муктаж болгон адам аларды андан табуу үчүн жаралган эмеспи?». Бампо абышка жаңы мыйзамдарга көнө албайт, болор-болбос каталык үчүн сот аны кишендөөгө, жаза тартууга жана түрмөгө камоого өкүм кылат. Чингачгук токой өртүндө баатырдык менен курман болот – өлүм алдында анда Улуу Жылан, сыймыктуу

жана кебелбес, кайра тирилет. Досунан айрылган жалгыз Бампо өз кепесин өрттөп жиберет да, «батып бараткан күн – материк аркылуу жол ачкан пионерлердин бири тарапка» кетет. Баяндоо ушундайча бүтөт.

«Аңчы» (1841-ж.) романында биз Наттини жаш жана күчтүү кезинде көрөбүз. Индейлердин делавар уруусу тарбиялаган ал мингдердин душман уруусу уурдап кеткен колуктусун куткарууга Чингачгукка жардам берет. Натти «табигый адамдын», асылзаада жапайынын романтикалык идеалын жүзөгө ашырат. Ал керек болсо окуганды да билбейт, анын библиясы – бул жылдыздуу асман, ал өзүнүн бекем адептик мыйзамдары боюнча жашайт.

Окуя англистер менен француздар америкалык ээликтер үчүн бири бири менен касташып, индейлерди өз ара кырып жок кылууга түртмөктөшкөн, аларга сыйрылган скальптар үчүн акча төлөшкөн XVIII к. 40-жж. болуп өтөт. Скальптарга кандуу аңчылыкка ак жүздүү келгиндер, ач көз Гарри Марч менен Том Хаттер да катышышат. Бампо актардын индейлер менен кагылышуусуна тартылат. Кырдаалдар аны биринчи ирет адамды мээлөөгө аргасыз кылат, ал мингдердин уруусунун колуна түшөт, аны укмуш кыйноого алышат, бирок Аңчы өлүм коркунучу астында да абийирин жоготпойт. Драмалуу окуялар токой көлүнүн жээктеринде болот. Табияттын бейгам сүрөттөрүнүн фонунда адамдардын ырайымсыздыгы өзгөчө коркунучтуу көрүнөт.

Романдын аягына чейин Аңчынын өз идеялык каршылаштары менен талашы токтобойт. Гарри Марч ак расанын артыкчылыгына бек ишенет: «Индей – жарым-жартылай гана адам». Аңчы кыйшаюусуз ишенет: «Кудай баарын бирдей жараткан. Адамдар бири биринен терисинин түсү менен айырмаланышат, аларда ар башка каада-салттар бар, бирок жалпысынан, алардын табияты баарыныкы бирдей. Ар бир адамдын жаны бар».

Куперди толкунданткан проблемалар азыркыга чейин өз курчтугун жоготподу. Жазуучу коом менен инсандын ортосундагы, табият менен цивилизациянын ортосундагы, мыйзам менен табигый укуктун ортосундагы мамилелердин карама-каршылыктуулугун туура баамдаган.

Аңчы, Купердин сүйүктүү каарманы айтат: «Бүткүл жер – бул акыл-эстүү адамдар үчүн храм. Сепилдер да, чиркөөлөр да бизди бактылуу кыла албайт. Анүстүнө биздин кыштактарда баары бири-бири менен душмандашат, токойлордо болсо баарында ынтымак бар».

НАТАНИЕЛ ГОТОРН (1804-1864)

Натаниел Готорн жаза баштаганда Америкада дегеле эч ким адабият менен кесипкөй алектенбеген, ал эми анын бабалары – катаал пуритандар – өз урпагын бекерчи катары шексиз айыпташмак жана анын ийгиликтерин да аянычтуу жана уяттуу деп табышмак. «Кызыл тамга» (1850-ж.) романына киришүүдө жазуучу алардын маегин мындайча элестетет: «Ал эмне кылып жатат? – деп шыбырайт менин бабаларымдын чачы куудай бир арбагы экинчисине. – Романдар жазууда! Эмне болгон иш, тирүүсүндө жана өлгөн соң Жаратканды даңазалоонун же адамзатка кызмат кылуунун эмне деген ыгы! Жөн гана акыл жетпейт! Бул уятсыз андан кем эмес негизде көчө музыканты

боло алмак!» Готорн улантат: «Бирок алар мага кандай ачууланышса да, алардын күчтүү табияттарынын касиеттери менин мүнөзүмдөн да башпактайт». Адептик маселелерге, уят-абийир маселелерине берилгендик Готорнго ата-бабаларынан жуккан.

Пуритандык мурас аңдаштырууну талап кылат. «Жети фронтондуу үй» (1851-ж.) романында Готорн Пинчендер менен Моулдардын үй-бүлөлөрүнүн ортосундагы кылымдык касташуу тууралуу аңгемелейт. Мэтью Моулду сыйкырчылыгы үчүн айыпташып азаптуу өлүм жазасына тартышат. Өлүм алдында ал өз өлүмүнүн күнөөкөрүн – полковник Пинченди каргышка алат. Көп муундар бою Моулдардын жакырланган урпактары жолдуу Пинчендерден мистикалуу түрдө өч алышат, аларга ооруларды жана тууганын өлтүргөн жек көрүүнү жөнөтүшөт. Романдын эң соңунда гана назик кыз Фиби Пинчен менен акыл-эстүү Холгрэйв Мэтьюнун сүйүүсү касташкан үй-бүлөлөрдү толугу менен жараштырат. Романда автобиографиялуу негиз бар. Готорндун бабаларынын бири динбезерлер менен фанаттана күрөшкөн, ал эми экинчиси, сот болуп туруп, «салемдик жезкемпирлердин» үстүнөн болгон кайгылуу процесске катышкан жана сыйкырчылыктан айыпталган он тогуз аялды өлүмгө айдаган. Курмандыктардын бири аны каргаган. Уруулук кылмышты жуугансып Готорн өзүнүн бүткүл чыгармачылыгы менен адамдын ишенимге чыдамдуулугун жана башкаларга окшобоого укуктуулугун бекемдеген.

Готорн баарысы төрт роман жазган, алардын биринчиси – «Кызыл тамга» – азыркыга чейин эң белгилүүсү болуп кала берүүдө. Бул китепте баяндалган трагедиялуу окуялар ал кезде чакан шаарча болгон, борборунда айыпкерлерди жазалоо үчүн уят мамысы турган Бостондо болуп өтөт. Күйөөсү узак жылдардан бери кайда экени белгисиз жаш аял Эстер Прин кыз төрөйт. Ал наристенин атасынын ысымын айтуудан баш тартат да, түбөлүк жазаны – шаардын чегинен тышта жалгыздыкта жашоону жана көкүрөгүнө тигилген «А» тамгасын алып жүрүүнү кыңк этпей кабыл алат, ал «сойку» (англ. adulteress) дегенди туюнтат. Азап чегүүлөр Эстерге адептик жарыктануу апкелет, көп жылдар ал өз жазмышын чыдап көтөрөт жана адамдарга жакшылык кылууга аракеттенет, алар андан ала оорулуудан качкандай качышса да.

Наристенин атасы – дин кызматчысы Димсдейл уяттын оор азаптарын баштан кечирет. Сыйынуучулар аны ыйык деп санашат, ал болсо коркунучтуу күнөөсүн моюнга алууга эрдик кыла албайт. Анын азаптанууларына Чиллингуорт, Эстердин күйөөсү, жашырын байкоо салат. Ал кек алууну самайт. Эстер Димсдейлге качууну сунуштайт, бирок ал жашоого болгон эркин жоготкон. Анын күчү бир гана нерсеге – эл алдында айыбын моюнга алууга жетет. Ал уят мамысынын түбүндө Эстердин колунда өлөт, ал болсо өзүн кызын тарбиялоого арнайт, кыз бактылуу адам болуп өсөт.

Азап аркылуу күнөөсүн жуушка мүмкүнбү? Бул суроого автор түз жооп бербейт. Кылган кылмышын аңдоо дин кызматчысын өлүмгө алпарат, бирок Эстер менен такыр башкача. «Тагдыр менен бактысыздык Эстерди эркиндикке өкүм кылды, - деп жазат Готорн. – Кызыл тамга аны башка аялдардын колу жеткис аймакка кийирди. Маскарачылык, үмүт үзүү, жалгыздык анын катаал мугалимдери болушту».

«Кызыл тамга» – анда диалогдор дээрлик жок, аракет аз болсо да, драматизмге каныктырылган роман-аллегория. Окурман башкы сырдын ачылышына чыңала көз салат. Мүнөздөр күчтүү жана ачык тартылган. Каармандардын ар бири бирден кандайдыр бир сапатты же касиетти камтыйт: Эстер – кемсинүүнү жеңген абийирди; Димсдейл – моралдык коркоктукту өлүм баасы менен жеңген өкүнүүнү; Чиллингуорт – амалкөй кекчилдикти; кичинекей Перл – атасынын эрдиги менен ийгиликтүү жеңип чыгуудан күнөөгө тартылууну.

Готорндун чыгармачылыгында маанилүү орунду аңгемелер ээлешет. Алардын ар биринде адаттан тыш таржымал моралдык көйгөйдү камтыйт, алар накылды көп эске салат, бирок автор өз өкүмүн чыгарбайт. Окурманга адептик маселени өзү чечүүсү сунушталат. Бул оор, анткени Готорндун трагедиялуу фантазиясынан жаралган дүйнө шексиз актарга жана шексиз айыптууларга бөлүнбөйт.

Мисалы, «Рапачининин кызы» (1844-ж.) аңгемесинде жаш студент атасы окумуштуу-багбан, таң калыштуу эксперименттерди жасаган Беатричеге ашык болот. Студент кыз менен уулуу гүлдөр бадалынын ортосундагы түшүндүрүлгүс байланышты байкайт. Бир гана кызга алардын зыяндуу ароматы коркунучсуз, анткени анын бүт денесине ал жыт сиңип калгандай. Улан сүйүүсү өзүнө өлүм апкелет деп чочулайт, бирок Беатриченин өзү курмандык болуп калат, анткени коркунучтуу өсүмдүккө караганда жигиттин жүрөгүндө уу көбүрөөк болуп чыгат.

«Дин кызматчысынын кара чүмбөтү» (1836-ж.) аңгемесинде ачылбаган кылмыш тууралуу кеп болот, анын айынан дин кызматчысы жүзүн тыгыз чүмбөт артына дайыма катат. Анын өлүмү да сыр көшөгөсүн ачпайт. «Күнөө деген эмне? – деп сурайт Готорн новеллаларынын биринде. – Адамдын жан дүйнөсүндөгү так. Бирок мындай так ойлонулган, бирок иш жүзүндө жасалбаган иштердин натыйжасында пайда боло алабы?»

Готорндун аңгемелеринде көп учурда фантастикалуу реалдуу менен аралашат. Алсак, «Жаш Браун» (1835-ж.) новелласында каарман токойдон үлпөткө чогулган күнөкөрлөрдүн үндөрүн угат. Ал алардын арасынан коңшуларын, адептүү динчилдерди, жана бүт жүрөгү менен сүйгөн өзүнүн жаш аялын тааныйт. Түнкү көрүмдөр аны коркунучка батырат. Ал түбөлүк өзү менен өзү болуп туюкталып калат, ага эми ар бир адамдан түпсүз күнөө көрүнөт. Браун бактысыз болуп өлөт, ал үлпөт өңүндө болгонун же түшүнө киргенин биле албайт.

Готорн адам табиятынын баштапкы тазалыгына кыйшаюусуз ишенген жазуучу – трансценденталисттердин оптимизмин бөлүшкөн эмес. Готорн-сүрөткерди болмуштун караңгы кырлары өзүнө тарткан, адам жанынын акыл жеткис табышмактуулугу арбаган: «Жүрөк, жүрөк, ал кандайдыр символдору дүйнөнүн кылмыштуулугу менен арамзалыгы болгон бардык жаманчылык үчүн күнөөнүн тамыры жаткан ошол кичине, бирок чексиз аймак болот». Бирок Готорндо үмүт да бар: «Биздин ушул ички аймакты тазалайлы, ошондо биздин көрүнүүчү дүйнөнү караңгылаткан жамандыктын көп түрлөрү көрүмчүлөр өңдүү жок болушат».

ЭДГАР ПО (1809-1849)

Эдгар Алан По дүйнөлүк адабиятка жаңы сюжеттерди гана кийирбестен, кереметтүү жана укмуштуу тууралуу баяндоо үчүн жаңы көркөм форманы да жаратты. Аны детективдүү жанрдын, илимий фантастиканын, коркунучтар аңгемесинин баштоочусу, ошондой эле символизмдин поэзиясынын түптөөчүсү деп эсептешет. «Карга» ыры анын авторуна дүйнөлүк атак апкелген.

Пону өмүр бою бактысыздыктар ээрчип жүргөн. Ал жер кезген актёрлордун үй-бүлөсүндө төрөлгөн, эрте жетим калган, өгөй атасы аны жек көргөн жана мурастан ажыраткан. Виржиния университетинде, анан Вест-Пойнттогу аскер академиясында окуусун бүтпөй, ал өзүн толугу менен адабий ишмердүүлүккө арнаган.

Алгачкы үч ырлар жыйнактары ийгиликке жетпеген да, По прозага өткөн. 1833-жылы «Бөтөлкөдөн табылган колжазма» аңгемеси журналдардын биринин сыйлыгын алган. Үч жылдан соң По өзүнүн он төрт жашка чыгып-чыга элек бөлөсүнө үйлөнгөн, андыктан ага күбөлөрдү паралоого туура келген. Жаш жубайлардын жашоосу жакырчылык жана оорулар менен күрөштө өткөн. Туруктуу маяна издеп По түрдүү редакцияларда кызмат орундарын алмаштырган, үй-бүлөсү менен шаардан шаарга көчкөн. Анын аялы кургак учуктан өлгөн, андан эки жарым жылдан соң жазуучуну көчөдөн эс-учу жок таап алышкан да, ал балтимордук кедейлер үчүн ооруканада каза болгон.

Понун прозалык мурасы – жетимишке чукул аңгемелер менен повесттер – чоң эмес, бирок стили жана тематикасы боюнча таңгаларлыктай көп түрдүү. Тирүүсүндө жазуучунун эки жыйнагы: «Гротесктер жана арабескалар» (1840-ж.) жана «Аңгемелер» (1845-ж.) чыккан.

Анын романтикалуу фантазиясынын кыйла тапкыч туундулары – коркунучтар аңгемелери. Жан дүйнө азаптары тытмалаган каарман табышмактуу кара күчтөрдүн бийлигинде болот, алар аны өлүмгө жетелешет. Окуя көз көрбөгөн жерде, белгисиз мезгилде, коркунучтуу сепилде, караңгы үңкүрдө же укмуштуудай жасалгаланган түнт бөлмөдө болот… «карама-каршылык жини» адамдарды түшүндүрүлгүс жана коркунучтуу кылмыштарга түртөт. «Кара мышык» аңгемесинде күйөөсү аялын тирүүлөй көмөт; «Береникада» каарман өлгөн колуктусунун акактай тиштерин алуу умтулуусу менен ооруйт, ал мүрзөнү казат, бирок аял тирүү көмүлгөн болуп чыгат. «Кайгынын татаалдыгы көп. Жана адамзаттык көп азапкечтик кучак жеткис» - деп башталат бул аңгеме. «Ашерлер үйүнүн кыйроосунда» жазмыш куугунтуктаган ага менен карындаш, уруулук сепилдин тургундары өлүшөт, үй кыйрайт, жана «коркунучка баткан» аңгемечи оолак качат.

Кылмыштар, кандуу коркунучтар, жапайы зордук – мунун баары жазуучуга адам жанынын табышмактарынын үстүнөн ой жүгүртүү үчүн керек.

Эгерде коркунучтуу тууралуу аңгемелерде ал англис готикалык романынын салттарын улантса, анда детективдүү жанрда анын устаты жок. «Морг көчөсүндөгү киши өлтүрүү» (1841-ж.), «Мари Роженин сыры» (1842-ж.), «Уурдалган кат» (1844-ж.) аңгемелери жана «Алтын коңуз» (1843-ж.) повести – бул чыгармалар стили боюнча «коркунучтар аңгемесинен» абдан

айырмаланышат. Аларда мистиканын изи да жок. Баяндоонун тону сабырдуу, деталдар өзгөчө роль ойнойт, сырды иликтеп жаткан башкы каармандын ой жоруулары майда-чүйдөсүнө чейин берилет.

Каарман – тыңчы табышмактын чаташкан түйдөгүн рационалдуу талдоо усулу менен чечет. Иликтөө процессине көз салуу окурманга жеңил болсун үчүн автор баяндоону жүргүзгөн баамы азыраак өнөктү кийирет. Детектив өз ойлорунун жүрүшүн мына ошого майда-чүйдөсүнө чейин түшүндүрөт. (Бул салт детективдүү жанрда бекем орун алган: кийин Шерлок Холмс доктор Ватсон менен, ошондой эле Эркюль Пуаро полковник Гастингс менен өнөктөшө иштейт.)

«Алтын коңуз» повестинде Вильям Легран татаал криптограмманы (сырдуу жазуу) чебердик менен чечет, анын жардамы менен деңиз каракчысы Кидд кенч катылган жерди көрсөткөн. Оорчулуктарга карабай, детектив ишенет: «…адам акылына анын башка бир тууганынын тийиштүү түрдө багытталган акылы ача албаган табиятты катуу берилиши мүмкүнбү». По үчүн башкысы – ой жүгүртүү процесси, ал эми окуянын өзү – анын изине түшүүнүн шылтоосу гана.

Башка аңгеменин каарманы, Огюст Дюпен, «оригиналдуу акыл жөндөмүнүн» аркасында париждик полициянын мыкты акылдары натыйжасыз убара тартышкан чечимдерди табат. Ал үчүн «талдоо жөндөмү жандуу ыракаттануунун булагы болуп кызмат өтөйт». Дедуктивдүү усулдун жардамы менен Дюпен Морг көчөсүндө болгон «кулак укпаган киши өлтүрүүнүн» сырын ачат жана катылган катты эч ким издөөнү ойлобогон жерден, – тыңчылардын мурдунун астынан табат. По дедуктивдүү усулдан ыракаттануу менен окурманга марттана бөлүшөт жана акындан келесоого чейин кол сунгудай эле аралык деп өзүнө ыраазы боло жарыялаган полициянын префектин мыскылдап күлөт. Дюпен талашпайт, бирок сөз арасында өзү да бир кезде ыр куруу кылмышына батканын белгилейт. Ал акынды акын гана түшүнө аларын билет жана логиканы интуиция менен бириктирип гана, Дюпен өз каршылашынын «эң сонун, акылсыз, тайманбас тапкычтыгын» жеңип чыгат.

«Кудук менен саат жебеси» (1842-ж.) аңгемесинин каарманы өз өмүрүн испан инквизициясы аны өлүм жазасына тартуу үчүн тандаган өлүм куралынын жардамы менен сактап калууда акылдын күчүн, акыл жеткис денелик азаптарда ойдун айкындыгын сактоо жөндөмдүүлүгүн көрсөтөт.

Илимий-фантастикалык аңгемелеринде, детективдериндей эле, По фактылардын кургак тили менен сүйлөйт, көбүнчө гезиттик репортаждарды туурап.

По публиканы мистификациялоону сүйгөн. Алсак, 1837-жылы ал «Артур Гордон Пимдин жоруктарын» жарыкка чыгарган. Баяндоого ынанымдуулук бериш үчүн ал адегенде түштүк деңиздерге саякаттардын чыныгы тарыхын кыскача баяндайт – англис капитаны Куктан орус адмиралы Крузенштернге чейин. Качан автор фантастикалуу кубулуштарды баяндоого өткөндө ишенчээк окурманга аңгемечи менен бирге Түштүк уюлга жөнөөдөн башка эч нерсе калбайт, анда шаркыратманын так үстүнөн капыстан «көлөмү кадимки адамдан алда канча зор кепин оронгон адам фигурасы көтөрүлөт».

Реалдуу эмести атайлап кургак, сезимсиз тил менен баяндоо, акылга сыйбасты тышкы чындыкка окшош менен жуурулуштуруу, Понун аңгемелерине мүнөздүү, кийин илимий фантастиканын жанрдык өзгөчөлүгү болуп калган. Понун тикелей таасири Г.Уэллс менен Ж.Верндин чыгармачылыктарынан байкалат.

Э.По поэзияда чыныгы төңкөрүш жасаган. Ал поэзия таасир кылуусу боюнча музыка менен теңдешүүсүн каалаган да, аллитерациялар менен кайталоолорду колдонуп, өз ырларынын маанисин сырдын түтүнүнө чулгап, зарыл натыйжага жетишкен.

«Аннабель-Ли», «Улялюм», «Карга» ырларында По ашыгынан айрылганын арман кылат. Анын сөзү боюнча «татынакай аялдын өлүмү… дүйнөдөгү кыйла поэтикалуу предмет болуп саналат».

Асман болчу күлдүү-көбүктүү,
Күзгү жалбырактар муздак болчу,
Жалбырактар чарчаңкы муздак болчу,
Бул жылы октябрь да көшөрүп
Чексиз көңүлү чөгө кирип келди.

«Улялюм»

Кулаган жалбырактардын шыбыртын кайра жараткан дабыштардын оюну, вариациялар менен кайталанган фразалар өзүнчөлүктүү музыкалык эффект түзүшөт, арбашат жана терең кайгыруу маанайын чакырышат.

Ах, мен эстеймин айкын, анда болчу
тойбос декабрь,
Жана ар бир кызыл жарыктан
көлөкө жылмышка килемге.
Мен караңгы алыстан күндү күтүп жаткам,
курулай күткөм, китептер берсин үчүн
Жоготулган Линорго кайгыруудан
жеңилдикти,
Анда, Эдемде, периштелер Линор,
деп аташкан, -
Андан бери булл жерде ысымсыз калган.

«Карга»

Строфа рифмаларга бай, аяккыларына ичкилери кошумчаланат: «айкын», «салкын», «кызыл»; «алыстар», «алыстар», «кайгылар». Коогалуу маанайды түс контрасттары (бозомук декабрь караңгысы, каминдеги от, Афина Палладанын ак мармар бюстундагы кара канатуу) жана үрөй учуруучу добуштар (шамалдын дуусу, сырдуу такылдоо, шыбырга үн кошкон жаңырык) беришет:

Жибектей коогалуу шыбырт
кыпкызыл портьерлерде, штораларда
Туткундады, күңүрт коркунучка батырды
мени бүтүн,
Жана, жүрөк жеңилдесин үчүн, туруп,
мен чарчаңкы айттым:
«Бул болгону кечиккен мейман

менин босогомдо,
Кандайдыр бир кечиккен мейман
менин босогомдо,
Мейман – жана башка эч нерсе».

Американын сынчылар Понун ырларына күлүшкөн, алардан маанисиз сандырактар топтомун көрүшүп, бирок Европада, өзгөчө Франция менен Россияда алар кубанычтуу пикир табышкан. Даңазалуу «Карга» кантип жаралганы тууралуу По өзүнүн «Чыгармачылыктын философиясы» деген макаласында айтып берет. Анда ал Карга менен «маекке» түшүндүрмө берет: «Nevermor» («мындан ары эч качан») деген жападан жалгыз сөздү механикалык түрдө жаттап алган кайсы бир Карга өз кожоюнунан учуп кетет да, бороондуу түн ортосунда али жарык күйүп турган терезеге, жартылай окууга, жартылай – өлүп калган сүйүктүү аялы тууралу ойго чөмүлгөн кимдир бирөө отурган бөлмөнүн терезесине кирүүгө аракеттенет». Бардык суроолорго жооп кылып «Карга адатынча «nevermor» дейт, жана бул сөз ашыктын кайгылуу жүрөгүнөн дароо жаңырык табат… Эми ал иштин жөнүн боолголойт, бирок адамдарга тийиштүү өзүн кыйноону эңсөө, бир жагынан жалган ишеним кыймылга келтирген ал… канаттууга «nevermor» деген күтүлгөн жооптун жардамы менен кайгыга каалашынча чөмүүгө жол берчү суроолорду берет».

Э.Понун поэзиясынын «мистикалык жерлик эмес музыкасы» француз акындарына эң күчтүү таасир кылган. Ш.Бодлер аны «табияттан тыш жөндөмдөрү», «кылычтай өткүр көзү» бар адам деп атаган. Бодлерди американык жазуучуда баарынан көбүрөөк «Сулуулукка тойбос сүйүү» суктанткан. «Ал улуу титул, б.а. Понун бардык титулдарынын суммасы; анын алдында акындар тизе бүгүүгө жана титирөөгө тийиш!».

Понун тирилген өлүктөр жөнүндө аңгемелери бар. Алардын бири – «Лигейя». Лигейя – теги сырлуу кара көз сулуу (жадаса күйөөсү да анын фамилиясын билбейт), жогорку билимдүү жана терең сезимдүү аял өлөт; каарман башка аялга – алтын чачтуу көгүлтүр көз Ровенага үйлөнөт. Ровена да өлгөндө түшүнүксүз иш болот: анын өлүгү кыймылдайт. «Өмүр боёктору дуулдай бетине тепти – катуу өтүп кетти… Ровена чынында эле өзүнөн Өлүм түйүндөрүн силкип салды… Жаткан ордунан туруп, теңселип, алсыз кадам таштап, коркунучтуу түштөн жүрөгү түшкөнсүп, көздөрүн ачпай, кепинделген дене чечкиндүү жана байкаларлык бөлмөнүн ортосуна чыкты… Ал… оролгон коркунучтуу кездемени силкип салды, анын башын жапкан, жана тынчтыктын кыймылдуу абасында узун, жайылган чачтардын агымы куюлушту; алар түн ортосундагы карганын канатынан да карараак эле! Жана ошондо менин алдымда тургандын көздөрү акырын ачылды. «Кур дегенде, ушундан, - деп кыйкырдым мен, - мен эч качан – мен эч качан жаңылбайм – бул капкара, кусалуу, акылсыз көздөр – менин жоголгон сүйүүм – айым – АЙЫМ ЛИГЕЙЯнын көздөрү!».

Э.Понун «Аба шары менен болгон окуясы» (1844-ж.) биринчи жолу нью-йорктук «Сан» гезитине тиркеме-баракча катары «Таңгаларлык жаңылык» деген ат менен жарыяланган: «Акыр-түбү улуу маселе чечилди! Эми жер менен мухит гана эмес, аба да илимге багынды жана адамзат үчүн жалпыга

жеткиликтүү жана ыңгайлуу катнашуу жолу болуп калды. Аба шарында Атлантика мухити аркылуу учуп өтүү ишке ашырылды! – болгондо да кыйналуусуз, көрүнгөндөй, олуттуу коркунучсуз, бүткүл түзүлүштүн оң иштөөсү менен жана акылга сыйгыс кыска мөөнөттө жасалды: жээктен жээкке чейин жетимиш беш саатта!», Сегиз адамдын мухит аркылуу учуп өтүүсү тууралуу кабар сенсация жаратты. Мистификация оңунан чыкты, баёо нью-йорктуктар кайырмакка илиништи. Гезит андан аркы майда-чүйдөсүн атайын тиркемеде кабарлоону убада кылган да, редакциянын алдындагы аянтка делебеси козголгон аламан толуп алган. Понун өзү бул тууралуу каттарынын биринде айтып берген: «Адамдар күн чыккандан түшкү саат экиге чейин турушту… Мен эч качан мындай ажиотажды жана гезиттин санын эртерээк табууну эңсөөнү көрбөгөм. Көчөдө биринчи нускалар пайда болору менен аларды көз ачып-жумгуча талап кетишти да, гезитчи балдар бир далай акча иштеп табышты… Мен күнү бою гезит сатып алууга ийгиликсиз аракеттендим. Мени шашылыш чыгарылышты окууга үлгүргөндөрдүн кеп-сөздөрү өзгөчө тамашага батырды».

ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ (1819-1891)

Алыскы ата-бабасы биринчи келгиндердин катарында Атлантиканы кесип өткөндөрдүн үй-бүлөсүндө жарыкка келген Герман Мелвилл атасы банкротко учураган соң он үч жашар курагында эле мектепти таштоого мажбур болгон. Бир канча жыл банк клерки жана агасынын дүкөнүндө ары-бери жумшоочу бала болуп иштеп, ал өзүнүн биринчи деңиз саякатына Ливерпулга аттанат. Анан кыйла коркунучтуу жана романтикалуу жаңы рейстер болот. Жерди айлана сүзүү учурунда кит уулоочу «Акушнет» кемесинен качып чыгып, Мелвилл полинезиялык каннибалдардын колуна түшөт. Бир айдан соң ага аралдан жандап өткөн австралиялык шхуна менен качып чыгуу бактысы буюрат, бирок көп өтпөй жаш деңизчини кемедеги козголоңго катышканы үчүн Таитинин жээктерине түшүрүшөт да, жергиликтүү түрмөгө камашат, ал жактан бир аз мезгил өткөн соң качып чыгууга жетишет. Кийинки беш жыл жаңы маршруттар жана жаңы деңиз окуялары менен толукталган.

Андан ары – бөтөнчө каныккан жазуучулук иш. Негизине ошол окуялардын тажрыйбасы жаткан китептери биринен сала бири чыгып жатты: «Тайпи» (1846-ж.), «Ому» (1847-ж.), «Марди» (1849-ж.), «Редберн» (1849-ж.), «Ак бушлат» (1850-ж.).

Мухиттин эки тарабындагы публиканы курч сюжет, ачык боёктор, бирок биринчи кезекте, балким, таптакыр күтүүсүз жана табиятка каршыдай сезилген романтикалуу пафос менен фактынын кынтыксыз ишенимдүүлүгүнүн айкалышуусу кызыктырган. «Тайпи» менен «Ому» – бул утопия, б.а. жок нерсе жана кыял. Адептердин тазалыгын цивилизация бузбаган жашоо тууралуу кыял. Бирок каннибализм да бузбаган идиллия таңгаларлык түрдө документ формасында берилген. «Тайпи» бөтөн жашоо жана бөтөн каадалар жөнүндө куулук-шумдуксуз аңгемеленген суучулдун күндөлүгү катары жазылган.

Ал эми 1851-жылы кучак жеткис «Моби Дик, же Ак кит» пайда болгон. Кандайдыр бир мааниде бул да деңиздик окуялуу роман. Мухиттерди эски кит уулоочу кеме «Пекод» кезип жүрөт: бирде аны алай-дүлөй штормдор тепкиге алат, бирде штилде парустары багыныңкы салаңдашат, сууга вельботтор түшүрүлөт, кыска буйруктар жана тандамал сөгүнүүлөр жаңырат, – бир сөз менен, баары окурманга көнүмүш жана сүймөнчүктүү.

Кандайдыр бир мааниде роман – өндүрүштүк. Бардык майда-чүйдөсүнө чейин жана иш билгилик менен анда кит уулоочу кеменин түзүлүшү жана уучулуктун технологиясы баяндалат. Ондогон барактар киттердин классификациясына, алардын ар кыл түрлөрүнө арналган, ал эми бир бап «Цитология» деп аталган – анда бүткүл кит уучулугунун систематикасы берилген. Бул эми кызыктуу эмес, керек болсо тажатма, бирок ошол кездеги байгерчилиги кит уучулугунун ийгилигинен же жолсуздугунан көз каранды экенин билген америкалык үчүн баары бир эмес окуу. Ал эми башкысы, албетте (муну тажрыйбалуу окурман түшүнөт), мындай деталдарсыз бүткүл романдык татаал курулуш кыйрайт.

Ал эми анын татаалдыгы жакын, түшүнүктүү жана таанымал дайыма алыскы, коркунучтуу жана табышмактууга аралашып кеткенинде. Капитандын жардамчысы Старбек – бардык жактан жагымдуу болбосо да, кандайдыр бир үйлүк фигура бир тарап, мындай адамда мейманчылоо жайлуу жана көнүмүш. Эр жүрөк, бирок акылсыздыкка жетпейт, кайраттуу жана сак, тартиптүү жана эркиндикти сүйөт, жетишерлик мамилечил жана жетишерлик түнт – кандайдыр «орточо» америкалык. «Пекоддун» капитаны Ахав такыр башка – фанатик, «кыртышсыз» адам, Жаңы Англияда, Ортоңку Батышта, Виржинияда эмес, кайдадыр космостук кеңдиктерде туулган. Ага библиялык ысым бекеринен ыйгарылбаган: Ваалдын культун кийирген жана пайгамбарларды куугунтуктаган израилдик падышаны Ахав дешкен. Кандайдыр бир мааниде баяндоочу-каарман Измаил да ага окшош, ал да Библиядагы фигураны – Болмуш Китебинде «Жана ал адамдар арасында жапайы эшек сыяктуу болот…» деп айтылган Авраамдын уулун эске салат. Б.а., чоочун. Мындай кейипкерлер окурман-америкалыктардын өздөрү тууралуу да, туулган крайы тууралуу да көнүмүш элестетүүлөрүн таптакыр аңтара салганы таңгалтырбайт.

«Моби Дик» романынын сюжети жөнөкөй, бирок уучулук райондоруна бет алган кит уулоочу кеменин курсу өңдүү кармалуулар менен чегинүүлөргө мол. Аңгемечи тууралуу биз анчалык эч нерсе биле албайбыз – кимдин уулу экенин да, кургакта кандай жашаганын да, жадаса анын чыныгы ысымын да. «Мени Измаил деп атагыла», - деп өтүнөт ал, бизди муну менен библиялык Болмуш Китебине шилтеп. Измаил капчыгында акча, жерде аны кызыктырчу эч нерсе калбаганда дайыма алыскы сүзүүгө кетип жаткан кемеге суучулдукка жалданарын айтат. Бирок мурда бул дайыма соода кемелери болчу, эми болсо ал деңизге кит уулоочу кеме менен чыгууну каалайт.

Нантакет портуна, америкалык кит уулоочулардын борборуна жеткенге чейин эле аңгемечи Квикег – жапайы-каннибал, алыскы картада жок Коковоко аралынын канзаадасы менен таанышат. Америкалык пресвитериан менен

жапайы-бутпарастын ортосунда ушундай ысык достук пайда болот, алар бир кемеге жалданууну чечишет.

Тагдыр аларды капитан Ахавдын башчылыгы менен уучулукка чыгып жаткан «Пекод» кит уулоочу кемесине апкелет. Сүзүп чыгууга чейин достор капитанды көрүшпөйт, бирок ал жөнүндө көп нерсе угушат. Бир жагынан, Ахав – мыкты, тажрыйбалуу капитан жана суучулдар ага ыраазы. Башка жагынан, ал табышмактуу ооруга кабылган деген имиштер бар. Анын бир бутун кашалот жулуп алган, бирок ал түз эле деңизде киттин жаагынан өзүнө бут жасап алган.

Ахав команданы чогултуп, трюмду киттин майына толтурууну максат кылбасын айтканда «Пекод» сүзүүдө жүргөнүнө бир нече жума болгон. Жок, «Пекод» деңиз кезип бир гана кашалоттун, бир кезде Ахавды бутсуз калтырган колго түшпөс жана коркунучтуу ак кит Моби Диктин гана артынан кууйт. Команда өз капитаны менен акырына чейин барууга көнөт, бир гана улук жардамчы Старбек – эстүүлүк менен кайраттуулуктун үлгүсү – Ахавды акылга келтирүүгө аракеттенет. Анын ою боюнча, капитан команданы өлүмгө жетелөөгө укуксуз, жана суучулдар кит уулоочу кемеге уучулук үчүн гана чогулушкан, тилсиз айбандан өч алуу үчүн эмес.

«Пекоддун» командасында түрдүү улуттардын жана расалардын адамдары бар. Капитандын жардамчылары – америкалыктар. Старбектен тышкары бул коркунучтарга көңүлкош шайыр Стабб жана кыялдануусу жоктугунан коркууну билбеген кодоо Фласк. Гарпунчулардын эң жүрөктүүлөрү болсо – жапайы Квикег, индей Тэшиго жана негр-алп Дэггу. Анан да командада Пип – Алабамадан чыккан негр бала бар. Пип бир жолу китке аңчылык учурунда аны борттун сыртына ыргытканда жана куугундун кызуусу менен эч ким муну байкабай калганда коркконунан акылынан ажыраган. Бир канча сааттан соң баланы кокусунан таап алышкан, бирок анын акыл-эси ордуна келбеген. Бирок «акмак» Пип картаң Ахавга аябай берилген. Ошентип, «Пекод» өзүнө бүт дүйнөнү батырат, ошондуктан дүйнө да өз кезегинде, чоң кит уулоочу кеме катары тартыла алат – китепте бул мезгил-мезгили менен жасалат.

Акыр түбү Ахав Моби Дикке жетет, тагыраагы, Моби Дик Ахавга жетет. Башталган кармашта капитан да, анын бүт командасы да кемеси менен чогуу өлүм табат. Измаил гана аман калат.

«Моби Дик» – өмүр менен өлүм, күнөө менен тобо кылуу, текеберлик менен моюн сунуу, Кудай менен шайтан тууралуу ой жүгүртүүлөргө тунган философиялык роман. Ар кандай эле деңиз романындай «Моби Дикте» кемелер кыйроого учурашат. Бирок бул кырсыктар – өзүнүн жүзөгө ашуусун Актан тапкан ааламдык алааматтын кайра жангыстыгына салыштырмалуу майда жана маанисиз. Бул – романдын үстөмдүк кылган түсү. Айланада баары аппак: альбатростор, түндүк аюулары, тропик сууларынын акулалары, деңиз үстүндөгү туман, Апокалипсистин аттары сындуу Алыскы Батыштын Прерияларынын Аты. Ал эми баары роман ысымы менен аталган кит-альбиностун образы менен туюкталат.

XIX кылымдын ортосу. Америка али жаш, Америка кубатка толо, Америка ийиндерин жаза жана келечекке ишенимдүү карай өсүүдө. Ал эми

мында ааламдык түнгө толгон роман, адам коркунуч иримине чөмүлгөн, сүзүп чыкса да бул муздак дүйнөдө жетим болуп калган роман пайда болот. Адам болмушунун айтып бүткүс оордугу тууралуу ой менен келишүү, көнүү оптимист-америкалыкка гана эмес, дүйнөнүн гармониясына ишенимди али сактаган ал мезгилдин бардык эле адамдарына оор болгон.

Кийин, Мелвилл өлгөн соң бул роман америкалык адабияттын эң улуу чыгармаларынын бири деп таанылат. Бирок «Моби Дик» жарык көргөндө окурмандык аудитория ага анча көңүл бурган эмес. Мелвилл жазууну жана басып чыгарууну уланткан. 1852-жылы «Пьер, же Кош маанилүүлүктөр» романы – түбөлүктүүлүк темасындагы философиялык ой толгоо, кандайдыр бир деңгээлде ал дагы автобиография, бирок деңиз окуялары эмес, жандын алдастоолору жөнүндө баяндаган, жарыяланган. 1854-жылы «Израиль Поттер» – америкалык революциянын романтикалуу версиясы өзүнчө басылып чыккан; анан новеллалары, же тагыраак, чакан повесттери пайда болгон, алардын ичинен «Катчы Бартлби» менен «Бенио Серено» айырмаланышат, акыры «Алдамчы» (1857-ж.) романы – заманга жана замандаштарына, пайдакечтикке абдан жеңил баш ийген, сатира жазган. Бирок бул кезде Мелвиллди эч ким окубай калган, бир кезде атактуу жазуучу унутулуп калган.

Мелвиллдин улуу-кичүү замандаштары мухиттин эки тарабындагы – Бальзак менен Диккенс, Теккерей менен Флобер, Золя менен Толстой – турмуштагы драмалар жөнүндө жазышкан. «Моби Диктин» автору – ушул мааниде да өзүнүн курбалдашы (айырмасы эки гана жаш) Достоевский менен теңдеш. Муну менен Мелвилл XX кылымга көз кырын салгансыйт. Ушул кылым анын чыгармачылыгын кайра жаңыдан ачкан.

ГЕНРИ ЛОНГФЕЛЛО (1807-1882)

Америкалык жазуучулардын эч кимиси Генри Уодсворт Лонгфеллонукундай атакты билбеген. Тирүүсүндө эле акындын Массачусетс штатындагы Кембриж шаарындагы үйү анын талантына таазим кылуучулардын табынуу ордуна айланган, ал эми Лонгфелло өлгөндө Лондондо, Вестминстер аббатчылыгынын акындарынын бурчунда анын урматына мармар бюст орнотулган.

Лонгфелло Америка менен Европанын мыкты окуу жайларынан эң сонун билим алган да, Гарвард университетинин чет тилдер жана адабият боюнча профессору болуп калган. Лонгфеллонун көп кырлуу адабий ишмердүүлүгү америкалык улуттук аң-сезимдин ойгонуусуна чоң түрткү болгон. Котормочу, прозачы, акын, филолог, ал жөнөкөй жана чын жүрөктөн, балдар үчүн жазгандай жазган да, анын аракеттеринин аркасы менен Америкада поэзияга болуп көрбөгөндөй кызыгуу жаралган. Лонгфеллонун европалык акындардан котормолору чоң маданий роль ойногон (ал он сегиз тилден которгон) жана өзгөчө Дантенин «Кудайлык комедиясынын» котормосу.

Өзүнүн поэмалары менен балладаларында Лонгфелло Американын азыр тарыхка айланган, бирок али ырга салынбаган жакынкы өтмүшүнө кайрылган. Кийин бардык мектептик хрестоматияларга кирген анын эң атактуу ырларынын

бири «Поль Ревирдин ат чабуусу» (1863-ж.). Поль Ревир, бостондук күмүш чегелөөчү жана гравёр колонисттерди англис аскерлеринин даярдалып жаткан жортуулу жөнүндө эскертүү жана бүт округду курал кармоого чакыруу үчүн атчан өлкөнүн дээрлик жарымын басып өткөн:

Калайык, көтөрүлүп, угат
карaңгы аркылуу,
Түн ортосунда чакырык менен
аларга келатканын.
Жүгүргөн ат үстүндө Поль Ревир.

Лонгфелло ырларында алгачкы келгиндердин жашоосунун сүрөтүн жаратат, ал эзилген элдердин – индейлер менен негрлердин жашоосу жөнүндө боор ооруу жана кыжырлануу менен жазат. Анын мыкты чыгармасы – «Гайавата тууралуу ыр» (1855-ж.). Индей элдик уламыштарын колдонуп, Лонгфелло аларды Гайаватанын идеалдуу образы менен бириктирет. Тарыхый Гайавата – XVI кылымда бир канча касташкан урууларды бекем бирикмеге баш коштурууга жетишкен ирокез жолбашчысы.

«Гайаватаны» жаратып жатып Лонгфелло карел-финн эпосу «Калеваланын» ырдык өлчөмүн (төрт стопалуу хорей), ошондой эле айрым эпизоддорун үлгү катары алган. Поэма Гайавата тууралуу баян кылат:

Анын керемет туулушу жөнүндө
Анын улуу турмушу жөнүндө:
Кантип табынган жана сыйынган,
Кантип эмгектенген Гайавата,
Анын эли бактылуу болсун үчүн,
Ал жакшылыкка, чындыкка барсын үчүн.

Гайавата башка эпикалык каармандар өңдүү эле жөн жай адам эмес. Анын атасы – Мэлжекивис, Шамалдардын эгеси. Анын чоң энеси – Нокомис, түнкү жылдыздардын кызы. Ал

Жайкы кечте, ай толгондо,
Эзелки бир мезгилде,
Эзелки бир жылдарда,
Түз эле айдан кулаган…

Гайавата энесинин өлүмү үчүн кек алмак болуп, атасы менен теңдешсиз кармашка чыгат. Шамалдардын эгесин жеңүүгө күчү жетпей, Гайавата андан тапшырма алат:

Сен мени өлтүрө албайсың,
Өлбөс үчүн өлүм жок.
Сени мен келген сынагым,
Сенин эрдигиңди сынадым,
Сен сыйлыкка арзыдың!

Туулган жериңе кайткының,
Өзүңдүн элиңе кайткының,
Алар менен жашап-иштегин.
Сен дайралар тазалоого тийишсиң,

Жерди түшүмдүү кылууга,
Жаман желмогуздарды өлтүрүүгө…

Гайавата көптөгөн эрдиктерди кылат: Мондавинди жеңет да, ал мүрзөдөн «узун, шыңга маис» (жүгөрү) болуп көтөрүлөт жана индейлерге түшүмүн тартуулайт; суу алдындагы кармашта падыша-балыкты жеңет; каардуу сыйкырчы Меджисогвонду жебеси менен атат, Байлыктын пирин; кыйратуучу По-Пок-Кивистин денесинен жанын суурат. Гайавата жазууну ойлоп табат, андан «Дарттарды эмдөөнүн / Ыйык өнөрүн / Адамдар биринчи жолу билишет».

Лонгфелло өздөрүнүн кудайы, Гитчи Манитонун, Өмүрдүн Эгесинин осуяттарын тутунушкан индейлердин даанышмандыгын, сатылбастыгын жана рухунун күчтүүлүгүн ырга салат:

Силердин күч – ынтымакта,
А күчсүздүк – ырксыздыкта.
Жарашкыла, о балдарым!
Бири бириңе тууган болгула!

Бир туугандык сүйүүгө чакыруу Лонгфеллого өзгөчө чукул болгон. Ал болмуштун катаал кырлары жөнүндө «жагымдуу кайгыруу» менен ой жоруй алган, бирок адамдын мыкты сапаттарына ишенимин эч качан жоготпогон. Анын жашоону бекемдөөчү «Жашоого псалому» (1839-ж.) Америкада да, Европада да укмуштуудай ийгиликке ээ болгон.

Улуулардын турмушу чакырат
Бизди улуулукка жөнөөгө,
Мезгил кумунда калсын үчүн
Биздин жолдун дагы изи…
………………………………….
Тартынбай ишке тургун,
Бүт күчүңдү бергин ага
Жана өжөр эмгекте үйрөн
Күтүүнү келүүсүн жакшы күн!

УОЛТ УИТМЕН (1819-1892)

«Уитмен – классик». Доордун ири акындарынын биринин өлүмүнөн көп жылдан кийин айтылган Бернард Шоунун бул сөздөрү анын замандашынын күлкүсүн келтирмек. 1855-жылы «Чөп жалбырактары» ырлар жыйнагы жарыкка чыкканда бир гана Р.У.Эмерсон ал тууралуу сый менен пикир айткан, окурмандардын көпчүлүгү болсо кыжырлары кайнаган. Ал эми бир чоң акын «бейбаштык» китепти керек десе отко салып ийген.

Чакан – болгону 95 бет – жыйнактын дээрлик жарымын «Өзүм жөнүндө ыр» деген өткүр аталыштагы поэма ээлеген. Автордун өзү поэзияда чыныгы төңкөрүш жасаганын эң сонун түшүнгөн. «Жаңы адамдар, жаңы келечектер тиешелүү тилге да муктаж» экенине ынанган ал Эмерсондун акынга багыштаган насыятын жолдогонсуйт: «Шексинүү билбе, акын, бирок жарат. Баарына айт: «Бул менде, жана бул менден чыгат». Ушуга өжөр жана

кыйшаюусуз тур, Сенин доошуң калтаарыганда жана тилиң-оозуң жабылганда да тур, тур да күрөш..». Уитмен одоно, «поэтикалык» эмес тил менен сүйлөгөн. Натыйжада ал жаңы поэтикалык системанын негиздөөчүсү болуп калган, анда рифма менен метрге орун болбогон, ал эми эркин ыр өлкө менен дүйнөгө катуу доош менен кайрылган оратордун ритмикалык демине баш ийген:

Мен эми, отуз жети жашымда, толук
саламаттыкта, ушул ырды баштайм
Анан үмүттөнөм бүтпөөгө өлгүчө

«Өзүм жөнүндө ыр»

Уитмен акындын негизги милдети – өзүн болушунча толугураак ачуу деп эсептеген. Анын ырлары чынында да лирикалык күндөлүк катары угулушат, бирок автордук «мен» күтүүсүз түрдө көтөрүлүп келаткан жаңы улуттун добушу менен ширелишет. Өз «менин» космостук масштабдарга чейин көкөлөтүп, акын бул «менге» миңдеген башка, «дудук доошторду» – «кулдардын эсепсиз муундарын… оорулуулар менен үмүтү үзүлгөндөрдүн, уурулар менен кесептердин доошторун» сиңирет.

Ал өзү башкаларга окшош адам болгону менен гана улуу:

Уолт Уитмен, космос, Манхэттендин уулу,
Кызуу кандуу, олбурлуу, сезимтал,
ичүүчү, жечү, туудурууучу,
Анчалык сезимтал эмес, койбоймун
өзүмдү башкалардан жогору же сыртта
башкалардан,
Бирдей эле уятсыз жана уяттуу.

Акын адам жашоосунун бардык көрүнүштөрү бирдей укуктуу экенин жар салат:

Мен баштан аяк физиологияны ырдайм,
Адам жүзү гана эмес
жана акыл-эс гана татыктуу эмес
Музалар, нбирок бүт дене андан да көп татыктуу ага…
……………………………………………….
Жашууну, өлчөмсүз карылыкта,
кагууда, күчтө,
Кубанычтуу, түзүлгөн кереметтүү
мыйзам менен эң эркин иштер үчүн,
Жаңы Мезги адамын мен ырдаймын.

«Мен бир өзүмдү ырдайм»

Уитмен Америка жаш улуттун мекенчилдик сезимин бере алчу сүрөткердин пайда болушун чыңала күтүп жаткан доордо ырлар жаза баштаган. Жаратмандык кубатка толгон, өзүмдүк бөтөнчөлүгүн сезүүдөн сыймыктанган, инсан эркиндигин бардык эркиндиктерден жогору баалаган зор өлкөгө эпикалык акын талап кылынган. Ал Уитмен болуп калган.

Эмгекчил Американын күнүмдүк турмушу ал үчүн поэтикалык кубанычтын предмети. «Чоң жол ыры», «Балта жөнүндө ыр», «Кубаныч ыры» ырларында, «Бруклин өткөөлүндө», «Көгүлтүр Онтарио жээктеринде»

поэмаларында – бүткүл көп жүздүү өлкө прериялары, токойлору жана дайралары, анда жашаган адамдары менен берилет:

Угамын, ырдайт Америка, түркүн ырды
мен угамын:
Ырдашат жумушчулар, ар кими өзүнүн ырын,
күчтүү жана чакыруучу.
Жыгач уста – өзүнүн, ченеп тактай же устунду,
Ташчы – өзүнүн, таң эрте даярлап
жумуш ордун же калтырып кечинде аны…
……………………………………………………
Ар ким ырдайт өзүнүкүн, ага гана таандыкты,
Күндүз – күндүзгү ырлар угулат,
а кечинде – жапжаш, бекем жигиттердин
добуштары,
Хор менен өздөрүнүн коңгуроодой сергек ырын
ырдап жаткан.
«Угуп жатам, Америка ырдоодо»

Өзүнүн Америкага, анын зор өлчөмүнө, адамдык көп жүздүүлүгүнө суктануусун берип, Уитмен сүйүктүү ыкмасын – өсүп отурган саноону колдонот:

Мен бардык гүлдөрдү, касталарды, бардык ишенимдер
жана бардык рангдар – меники,
Мен фермер, жентльмен, устамын,
матрос, механик, квакер,
Мен арестант, сутенёр, бейбаш, адвокат,
динчил, дарыгер.
Мен өзүмдө эмне болсо баарын басууга даярмын,
болгону өз көп жүздүүлүгүмдү эмес…
«Өзүм жөнүндө ыр»

Демократиялык көз караштар Уитмен үчүн табигый. Ал фермердик үй-бүлөдө өскөн, кара жумуш менен эрте таанышкан, бир канча кесип алмаштырган. Мугалимдик кылган, гезиттерге репортаждар жазган. Түндүк менен Түштүктүн ортосундагы Жарандык согуштун учурунда госпиталда санитар болуп иштеген. Авраам Линкольн өлтүрүлгөндө Уитмен анын өлүмүнө төрт ыры менен үн кошкон. Алардын бири – «Үй алдында короодо ушул жазда сирень гүлдөгөндө» – америкалык поэзиянын шедеври болуп эсептелет. Уитмендин чыгармачылыгы үчүн президентти өлтүрүү өңдүү саясий окуя да кубаттуу лирикалык сезим менен жарыктанганы абдан мүнөздүү:

Үй алдында короодо ушул жазда
сирень гүлдөгөндө
Батыш асманында чоң жылдыз да
өчтү түндө,
Мен ыйладым, дайыма ыйлай берем –
ар бир жолу, жаз кайтып келгенде.

Ар бир жаңы жазда ушул үчөө болушат
кайра мени менен!
Гүлдүү сирень, анан жылдыз, батышта
өчкөн,
Жана ал жөнүндө, сүйгөнүм жөнүндө ой.

Уитмен адабиятта жашоону бардык көрүнүштөрүндө даңктаган шаттыктын акыны катары калды. Ал өз сүйүүсүн бүткүл адамзатка, анын ичинде бизге, урпактарга да арнайт:

Азыр, жашоо толгон, туюларлык
жана көрүнөрлүк,
Мен, кырк жашар, сексен үчүнчү
жылында ушул Штаттардын,
Адамга жүз жылдан соң – каалаган санынан
соң жүз жылдыктардын биздин учурдан, -
Сага, али туула элекке, жөнөтөм
ушул саптарды, алар издейт сени.
«Азыр, жашоо толгон…»

«Өзүм жөнүндө ырдагы» атактуу баяндоочу эпизод мына бул:

Качкын кул короомо чуркап кирип, токтоп калды
үйүм алдында.
Мен уктум, чырпыктар кычыраганын анын
буту астында,
Жарты ачылган ашкана эшигинен мен көрдүм аны,
алы куруган,
Анын чыктым ага, ал олтурган устунда, мен кийирдим
аны үйгө, анан тынчтандырдым.
Суу апкелдим, таштекти толтурдум, анткени ал
тер баскан денесин, жаралуу бутун жууп алсын,
Анан ага өзүмкүнө катар бөлмөнү бердим, бердим ага
одоно таза көйнөктү;
Эстейм анан, тынчсыздана жүгүрткөнүн
ал көздөрүн жана уялганын,
Эстейм анан, мен кантип пластырь чаптаганым
тытылган моюнуна жана колдоруна;
Ал менде жашады бир жума, эс алды, анан кетти Түндүккө,
Мен аны үстөлгө жаныма олтургуздум, а кремний
мылтыгым бурчта турду.

Уитмен өзү да кул ээлөөчүлөрдөн качкан негрлерге жардамдашкан. Лирикалык каармандын аңгемеси бир караганда куулук-шумдуксуз, бирок бул тиричиликтик сценада библиялык улуулук да бар. Жөнөкөй этиштердин молдугу («уктум», «көрдүм», «кийирдим», «тынчтандырдым»), ошондой эле анафора (саптардагы баштоочу сөздөрдүн кайталанышы) баяндоого маанилүүлүк беришет. Аңгемечи өзүнүн эрдигине мактанбайт, бирок маанилүү деталды – даяр турган мылтыкты эскерет.

Бул үзүндүдөгү ритмикалык сүрөт Уитмен үчүн мүнөздүү. Акын строфаны бир же эки кыска саптар менен көп баштайт, аларда басым түшкөн муундардын саны бирдей, кийинки сап кайрадан кыска. Мына ошол башкы маанилик жүктү алып жүрөт.

Уолт Уитмен көптөгөн америкалык акындарга таасир кылган, жадаса анын чыгармаларын кабылдай алышпагандарын жарыялагандарга да. Биз уитмендик интонацияны XX кылымдагы дүйнөлүк поэзиядан абдан көп байкайбыз.

ГАРРИЕТ БИЧЕР-СТОУ (1811-1896)

Гарриет Бичер-Стоу 1862-жылы президент Линкольндо болгондо ал айткан: «Китеби чоң согуш чыгарган кичинекей аял көрсө ушул турбайбы!» Эгер бул сөздөрдө апыртуу болсо, анда ал аз эле, «Том байкенин кепеси» (1852-ж.) романы чынында да дүйнөнү өзгөрүүгө мажбурлаган сейрек адабий чыгармаларга кирет.

Бичер-Стоу өмүр бою чиркөө менен тыгыз байланышта болгон: анын атасы, бир туугандары, күйөөсү жана уулу дин кызматчылары болушкан. Ал көп жылдар кул ээлөөчүлүк штаттын чек арасында жашаган жана негрлердин азаптуу абалын жакындан билген. 1850-жылы качкын негрлерди кайтарып берүүнү талап кылган мыйзам чыкканда, ал бардык ак ниет адамдардын кыжырдануусун жараткан. Бичер-Стоу момун кара кулдун, чыныгы христиандын, өлүм алдында өзүн азаптагандарды кечирген, тарыхын жазып, өз ачуулануусун билдирген.

Асылзаада, ак жүрөк, кудайчыл Том байке кулдарга жумшак мамиле кылган Шелбинин үй-бүлөсүнө таандык. Материалдык кыйынчылыктар Шелбини өз кулдарын башкаларга сатууга аргасыздантат. Жаш мулат кыз Элиза, тагдырындагы мындай бурулуш ага эмне апкелерин билип, үмүтсүздөнө качып жанын сактайт: колуна баласын алып, ал үйөр жүрүп турганда Огайо дайрасынан өтөт. Том өзүнүн мурдагы ээсин балээге калтырбас үчүн калат. Аны аялы менен балдарынан айырып, кул сатуучунун колуна салышат. Жаш Жорж Шелби качандыр бир кезде аны сатып алууга убада кылат. Адегенде Том Сен-Клерлердин үй-бүлөсүнө туш болот, мында ага жакшы мамиле кылышат, бирок жаңы кожоюн каза табат да, Том ырайымсыз плантатор Саймон Легринин колуна түшөт. Том анын эки күңү кайда качып кетишкенин айтуудан баш тартканда, жинденген Легри кулду өлгүдөй токмоктойт. Жорж Шелби өтө кеч келет, Томду аман алып калуу мүмкүн эмес. Шелби өзүн кулчулукка каршы күрөшүүгө арноого ант берет.

Роман дароо кеңири белгилүүлүккө ээ болот. Өлкөнүн Түндүгүндө ага суктанышкан, Түштүгүндө каргап-шилешкен, ал эми ырайымсыз плантатор Легри жөнүндө балладалар жаралган. Аз дегенде он-он беш ээлери жакшы кам көргөн каралардын турмушунун идиллиялык сүрөттөрүн тарткан «жооп» романдар пайда болгон. Алардын бири да «Том байкенин кепесине» тең келе албаган. Түндүк менен Түштүктүн ортосундагы Жарандык согуштун учурунда китеп бардык европалык тилдерге которулган.

РАЛФ УОЛДО ЭМЕРСОН (1803-1882)

Ралф Уолдо Эмерсондун – философтун, эссеисттин, «конкорддук акылмандын» – ысымы менен америкалык улутук аң-сезимде жүргөн зор өзгөрүүлөр байланышкан. Эмерсон бүтүндөй бир муундун чыгармачыл активдүүлүгүнүн шыктандыруучусу болгон. Катаал пуритандык салттардын туткунунан суурулуп чыгып, ал адамзаттык «мендин» кубатын жар салган. «Өзүңө өзүң ишен» – Эмерсондун бул башкы чакырыгы адабиятка гана эмес, америкалык турмуштун башка аймактарына да эркиндик сезимин апкелген.

Ал кездеги көптөгөн адабиятчылардай эле, Эмерсон дин кызматчысынын үй-бүлөсүнөн чыккан жана диний билим алган. Анын бабалары Жаңы Англиянын түпкү пуритандык келгиндери болушкан. Отуз жашында Эмерсон Европага саякат жасаган, ал эми Англияга доордун акыл-оюн бийлөөчүлөр жазуучу-романтиктер Уильям Вордсворт жана Томас Карлейль (1795-1881) менен таанышуу үчүн атайын барган. Бул жолугушуулар Эмерсондо өзүн адабият менен философияга арноого чечкиндүүлүктү бекемдеген.

Эмерсондун эң белгилүү чыгармалары – бул моралдык-философиялык эсселер; алар адегенде үгүттөр түрүндө жаралган, анан жыйнактарга топтоштурулган. Эмерсондун чыгып сүйлөөлөрү дайыма чоң ийгиликке ээ болгон, аларга кубанган угуучулар топ-топ болуп келишкен, алар үчүн үгүтчү-насыятчы – көнүмүш жана сыйлуу адам болгон. Эмерсон чиркөө кызматына мүнөздүү салтанаттуу, декламациялуу манераны колдонот да, лирикалык шыктанууну «космостук» пафос менен айкалыштырган өзүнүн оригиналдуу стилин иштеп чыгат.

Эмерсондун программалык китеби – «Табият» (1836-ж.), анда жазуучунун башкы идеялары чагылтылган, кийин ал аларды толуктап жана өнүктүрүп гана турган. Эмерсон өз замандагы коомдун бардык балээлеринин себеби – табияттан оолактоо деп эсептейт. Табият ал үчүн «бийик кудайлык башталманын» материалдык жүзөгө ашырылышы. Натыйжада адам акыйкаттыкты жалгандан айырмалоо жөндөмдүүлүгүн жоготкон. Бирок адам акыл-эсинде руханий чокуларга көтөрүлүү үчүн кубат жетиштүү. Башкысы – тартынууну жеңүү жана өз жүрөгүнүн түпкүрүнө үңүлүү, абийирге ишенүү жана анын таасирин өз аракеттеринин негизги критерийи кылуу.

«Өзүнө ишенүү» – «Тажрыйбалар» (1841- жана 1844-жж.) жыйнагына кирген эссе ушундай аталган. Эмерсон насаатчынын өжөрлүгү менен үйрөткөн: «Өзүңө өзүң ишен – болот кылдын доошундай ар бир жүрөктү титирей согууга мажбурлаган чакырык мына ушул… Сенден сен мамилелешкен алдаган жана алданган адамдар күтүшкөндөй жашаба мындан ары. Аларга айт: «О ата, о апа, о аялым, о тууганым, о менин досум, Буга чейин мен жашоонун бир гана көрсөтмөлүү кыры менен жашадым. Эми мен чындыкка таандык болом… Силердин каада-салтка, силерде кабыл алынгандарда эми менин ишим жок. Мен өзүм менен өзүм болууну каалайм».

«Америкалык улан» дарсында Эмерсон жаштарга кайрылат: «Мен силерди, жаш жигиттер, өз жүрөгүңөрдүн доошуна кулак төшөөгө чакырам… Азыр Америкада силердин үйдүн дубалынан сырттагынын баары – базар;

силердин үй болсо – салттын думуктурма турагы… Силерге жүрүп турган изгиликтерди гана насыятташат, менчикти кантип табууга жана сактоого үйрөтүшөт, силерде капиталистти тарбиялашат… Ал эми айланада жылдыздар жаркырашат, токойлор менен тоолор турушат, адамдар менен айбандар жашашат жана жашоонун жаңы түзүлүшүнүн улуу умтулуулары төрөлүшөт. Эгер адамдар өз аракеттерин бизди жетелеген Рухтун бешенеге жазганына шайкеш кыла алышса, биз жашоонун тарых али билбеген жаңы, эң сонун тартибине… келүүгө тез жете алабыз». «Жаш, эркин, дени таза, күчтүү» Америка «кыймылдын башында жүрүүгө» тийиш, ал эми мыкты акылгөйлөр интеллектуалдык эркиндигин бекемдөөсү зарыл.

Эмерсондо оң программа капиталисттик практицизмди сындоо менен коштолот: «Адамдар жок… адам жөн гана акча тапкыч машина. Ал – мүлккө кошумча». Инсандын «адамгерчиликсиздениши» жазуучунун эсин эки кылат: «Адам, ушинтип, буюмга, түрдүү буюмдарга айланат… Дин кызматчысы чиркөө каадасы, адвокат – мыйзамдар китеби, жумушчу – станок болуп калды» («Америкалык илимпоз», 1837-ж.).

Эмерсондун идеалдары романтикалык маанайдагы интеллектуалдарды кызыктырат да, пикирлештердин клубу, трансценденталдуу деп аталган клуб түзүлөт.

Эмерсондун ырлары ал жылдарда үстөмдүк кылган «жакшы дооштуу» фондон айырмаланып турат. Ал ойдун чыңалган жүрүшүн берген интонацияга жетүү үчүн жылма жазууну тырыша жойгон. Ушундан улам анын көптөгөн ырлары XX кылымда жазылгандай көрүнө алышат:

Асмандын сурнай өкүрүгү алдын ала жар салган,
Кар келет да, ылдый түшпөгөн өңдүү,
Жер үстүнөн калгый учат, анан аппак аба
Алысты, дайраны, токойду, адырды жабат,
Бак артындагы фермер үйүн жаап калды.
Талаада жол жок, чабарман кармалган,
Достор айрылган, үй-бүлө мүчөлөрү гана
От алдында отурушат, камалган
Ак бороондун долулугунда окчундоого.

«Кар бороону», 1841-ж.

Бул ойлуу-обочолуу пейзаждык тартымда мезгилдин көптөгөн мүнөздүү белгилери жок: сентименталдуу пафос, лирикалык толкундангандык, насыяттуулук, сюжеттүүлүк, мелодиялуулук. Тогуз рифмалашпаган саптарда – саптан сапка агып өтүп, акырындап жайылган болгону эки гана сүйлөм бар. Романтикалуу штамптардын ордуна – тилдин тактыгы менен конкреттүүлүгү. «Асмандын сурнай тартуусу» менен «бороондун долулугу» гана стилди көтөрүңкү кылат.

«Бостон гимни» саясий чыгып сүйлөө катары жазылган. Эмерсон аны биринчи жолу 1863-жылдын 1-январында кулчулуктун жоюлушуна арналган митингде окуган. Анын ыры Америка Кошмо Штаттары үлгүсү болууга чакырган демократияны даңазалайт:

Бул жерде аксөөктөр болушпайт,

Өз теги менене менменсинген;
Балыкчы, отунчу, дыйкандар –
Мына кимдер мамлекетти түзгөн.

Ралф Уолдо Эмерсон жаралып жаткан америкалык маданияттын башатында турган десек апырткандык болбойт. Так ушул жазуучу ага өзүнө ишенүүгө, европалык салтты кулча тууроодон кутулууга жана өз жолу менен кетүүгө жардамдашкан.

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМ

1830-1860-жылдары Ралф Уолдо Эмерсондун айланасында бириккен жазуучулар менен философтордун тобу «трансценденталисттер» деген барк албаган наам алган. «Трансценденталдуу» сөзмө-сөз «чектен чыккан» дегенди туюнтат (латынча transcendens – «түбөлүктүүгө, акыл жеткиске умтулган»). Айырмалуу мааниси да бар – «ашкан акылдуу». Бирок ийримдин мүчөлөрү жарыялаган көз караштар системасында – трансцендентализмде – ашкан акылдуу эч нерсе жок.

Трансценденталисттер бүткүл болгондор бирдиктүү, адамдар табиятынан ак пейил жана акыйкаттыкка умтулушат, акыйкаттыкты болсо логика менен эмес, жүрөк менен издөө керек деп ишенишкен. Ар бир адамдын башкы милдети, деп эсептешкен алар, – адептик өзүн өзү өркүндөтүү. «адамдар, буюмдар, мамлекет, чиркөө, керек болсо жүрөккө чукулдар – мунун баары жан дүйнөнүн ибадатканасына салыштырмалуу фантазмдар гана, - деп үйрөткөн Эмерсон. - Адам баарынан күчтүү, качан ал өзү менен өзү калганда».

Түрдүү мезгилдерде трансценденталдуу клубга он бештен жыйырмага чейин адам кирген. Алардын баары сейрек адамдар болушкан. Генри Торо жөнөкөйлөнтүү идеяларын өзүнүн робинзонадасында ишке ашырган. Маргарет Фуллер (1810-1850) – жазуучу, сынчы – аялдар теңдиги үчүн чыккан, италиялык боштондук кыймылына катышкан. Анын жаркын инсаны жана окуяларга мол жашоосу көптөгөн жазуучуларды-замандаштарын шыктанткан, ал эми Натаниэль Готорн менен Эдгар По аны өз чыгармаларында пародиялуу сүрөттөшкөн. Элизабет Пибоди (1804-1894) менен Бронсон Олкотт (1799-1888) мектепке чейинки жана мектептик билим берүүнү реформалашкан. Жорж Риплинин (1802-1880) демилгеси менен «Брукфарм» – «бир туугандык кооперация» жаралган, анда колонисттер айыл чарбасы менен алектенишкен, ал эми кечкисин философтонушкан. Ошентип, алар өздөрүнүн бүткүл жашоосуна «эркиндик, жөнөкөйлүк, акыйкаттуулук, чеберлик жана моралдык аброй» берүүгө умтулушкан.

Трансцендентализм идеялары У.Уитмен, Г.Мелвилл, Н.Готорн өңдүү ири америкалык жазуучулардын, Луис Салливен жана Фрэнк Ллойд Райт өңдүү архитекторлордун чыгармачылыгы үчүн кыртыш даярдаган. Бул идеялар бүгүнкү күндө да азыркы философия менен эстетикада жашап келатышат.

ГЕНРИ ТОРО (1817-1862)

Көптөгөн замандаштары философ, акын жана натуралист Генри Дэвид Торону жолсуз деп эсептешкен – ал аз жазган, эрте каза болгон. Ал өзү болсо өз тагдырына ыраазы болчу. Торонун башкы умтулуусу туура жашоо өткөрүү болчу, жана мында ал, өзүнүн ою боюнча, толук ийгиликке жетишкен, бул тууралуу сыймык менен кеп кылган: «Айрымдар кедейлик дешкен жөнөкөйлүктүн аркасы менен менин жашоом – баарынан мурда кандайдыр бир жасалма жана калыпсыз – коюуланды, табигый, кандайдыр космос болуп калды».

Торо Массачусетс штатындагы Конкорд шаарында кол өнөрчүнүн үй-бүлөсүндө туулган. Ал мыкты билим алууга жетишкен: латын менен грек тилдеринен тышкары ал бир нече европалык тилдерди үйрөнгөн, классикалык жана өз мезгилинин адабиятын жакшы билген. Гарвард университетин аяктап, Торо трансценденталисттер ийримине жакындашкан. Интеллектуалдар-энтузиасттар – Ралф Уолдо Эмерсондун пикирлештери – коомду кучагына алган байлык топтоого акыл-эссиз кызыгууну токтотууну каалашып, жана жөнөкөй, аң-сезимдүү жашоого чакырышкан. Торо өздүк мисалдын күчүнө баарынан көп ишенген: «Философ болуу – демек кылдат ойлонуу же мектеп түптөө гана эмес… Бул демек кээ бир турмуштук проблемаларды теориялык гана эмес, практикалык да чечүү». Ал өз жашоосун ишке ашырылган кыялдын уникалдуу тажрыйбасына ийгиликтүү айланткан.

«Туура жашоо» деп аталган экспериментке Торо 1845-жылы киришкен: Уолден көлмөсүнүн жээгине өзүнө кепе курган, тамак-ашты жалаң өз колу, эмгеги менен таба баштаган да, ушундайча, каниет кылып эки жыл, эки ай жашаган. Ушинтип Торо чыныгы эркиндикке жол ачык экенин далилдеген – адамды кулга айланткан куру мээнеттен гана баш тартуу абзел. Ал тиричиликке мезгилинин көп бөлүгүн короткон, бирок токой добуштарын угуу жана көлмө бетине суктануу бактысын билген. Өзүнүн спарталык жашоосун Торо «Уолден, же Токойдогу жашоо» китебинде майда-чүйдөсүнө чейин сүрөттөгөн. Китеп 1854-жылы басылган.

Автордун тирүүсүндө эле окурмандардын көзүнө илинген бул чыгарма ага өлгөндөн соң дүйнөлүк даңк апкелген да, америкалык адабияттын сыймыгы болуп калган. Торонун философиялык прозасы таамай байкоолорго толо жана афористтик тили менен айырмаланат: «Бизге адам сейрек кездешет – көбүнчө бир гана сюртуктар менен шымдар». Же: «Китептерди алар кандай жазылса ошондой кунт коюп жана шашпай окуу керек».

Торо бир эле учурда натуралист да, акын-романтик да. Ал үчүн «Жер – өлүү тарыхтын сыныгы эмес… тирүү жандык». Ал жаздын биринчи белгисин тосот, келгин куштун биринчи ырын, же кору түгөнгөн тыйын чычкандын жаңгак чагуусун күтөт. Натуралист токойдогу жана көлмөдөгү кичинекей өзгөрүүлөрдү байкайт, ал эми акын курчап турган дүйнө менен толук биримтиктешүүдөн кубанычка батат:

Мүмкүнбү асманга чукул болуу,
Эгер менин Уолденим – бул өзүм болсо?

Табиятка «бир таптын байманасы башканын жакырлыгы менен теңдештирилген» цивилизация каршы коюлат. Индустриялык коомдун кемчиликтери Торонун үрөйүн учурат, бирок анын жүрөгү анын курмандыгын аёого толгон: «адамдардын көбү, керек десе биздин салыштырмалуу эркин өлкөбүздө да, адашуудан же жөн гана билбестиктен жашоонун ойдон чыгарылган түйшүгүнө жана ашыкча оор мээнетине ушунчалык чөмүлүшкөн, ошондуктан анын эң сонун жемиштерин жыйнай алышпайт… Жумушчуда өзүн адам катары сезүүгө тыным жок, ал адамдар менен адамча мамилелеше албайт, бул аны эмгек базарында арзан баа кылат. Анын эч нерсеге убактысы жок, ал – машина». Ага байлар да аянычтуу, «алтын чынжырлар менен кишенделишкен»: «Асемдин көп бөлүгү жана комфорт деп аталгандын көп нерсеси керексиз гана болбой, адамзаттын прогрессине жолтоо да болот… Санжыргалуу жашап, асемдин предметтеринен башка эч нерсе жаратпайсың…». Торо өкүнө жыйынтыктайт: «адамдарга ишеним менен эрдик жетишпейт – ошондуктан алар ушундай болуп калышкан: сатып алышат, сатышат, жана бүт өмүрүн кулчулукта өткөрүшөт».

Торо радикалдуу реформаларды сунуштабайт. Ал үгүттөбөйт, үйрөтпөйт, баштапкы абалга, артка кайтууга чакырбайт. Ал болгону өзү кантип өжөрлөнө, кадам артынан кадам таштап жөнөкөйлүккө, эркиндикке жана адептик кемтиксиздикке бет алганын чынчыл баян кылат. Бул кыймыл табият менен тыгыз баарлашуусуз ойго келгис деп ишендирет жазуучу. Торо өз эрежелерин баары үчүн четке кагылгыс деп эсептебейт, ал жөн гана индивидуалдуу тандоого өзүмдүк тандоону колдойт. «Мен токойго акыл-эстүү жашоого үйрөнүүнү, жашоонун эң маанилүү фактылары менен гана иш алпарууну жана өлүм алдында мен дегеле жашабаган болуп чыкпасын үчүн андан эмнедир бир нерсе үйрөнүүнү каалагандыктан кеттим».

Робинзонада бүткөндө жана жазуучу Конкордго кайтканда, ал коом турмушунан четте калган эмес. Алсак, Мексика менен согушка каршылык иретинде Торо салык төлөөдөн көрсөтмөлүү баш тарткан. Аны түрмөгө камашкан. Өз позициясын ал «Жарандык баш ийбөө жөнүндө» (1849-ж.) деген очеркинде билдирген: «Адилетсиз түрмөгө камаган мамлекетте, адилеттүү адамдын накта орду – түрмөдө». Ал керек болсо чакырган: «Эгер адилетсиздик сени анын малайы болууга мажбурлаган күчкө ээ болсо, мен сага айтам – мыйзамды буз».

Торонун ынанымдары Л.Н.Толстойго чукул болгон, ал да «абийирге жакпаган иштерге каражат бербөө адилеттүү» деп эсептеген. Зордуксуз каршылык кылууга чакыруулар Махатма Гандиден (1869-1948), индиялык улуттук-боштондук кыймылдын лидеринен колдоо тапкан. XX кылымдын 60-жылдарында жарандык баш ийбөө идеялары Торонун мекенине кайткан – аларды Мартин Лютер Кинг (1929-1968), америкалык негрлердин укугу үчүн күрөшүүчү ийгиликтүү турмушка ашырган.

ЭМИЛИ ДИКИНСОН (1830-1886)

Эмили Дикинсондун поэтикалык мурасынын тагдыры таң каларлык. Анын бардык ырлары, анын уруксатысыз басылган сегиз ырынан башкасы, автордун көзү өткөндөн кийин гана, 1890-жылы жарык көргөн, жана XX кылымда гана татыктуу баасын алышкан. Жашырылган сүйүү, өлүмдүн акыл жеткистиги, табияттын арбоочу сулуулугу, болмуштун табышмактарына ой жоруу – Дикинсондун поэзиясынын негизги темалары мына ушулар.

Эмили Бостондон алыс эмес Амхерст чакан шаарчасында, катаал пуритандык үй-бүлөдө туулган. Ал диний тарбия алган, бирок анын жаштыгы пуритандык позициясын жогото баштаган жана Жаңы Англияда эркин ойлоо ойгоно баштаган, аны менен көркөм чыгармачылыкка тартылуу башталган учурга туш келген. Атасы өз балдары Библиядан башка нерсени окушун каалаган эмес, ошондуктан кээде китептер үйгө жашыруун алынып келинген.

Дикинсондун окууга мамилеси сыйлуу болгон, анткени көп жагынан китептер гана ага чоң дүйнөнү ачкан:

Китептен мыкты Фрегат жок –
Каалаган жээкке жеткирет.
Барагынан мыкты Ат жок
Жоргологон ырлардын.

Жолдо кайгуул да – талоон да жок –
Оору чынжырга байлабайт.
Кандай жөнөкөй арабада
Учуп барат адамдын Руху!

Эмили турмушка чыккан эмес жана өзүн жакындарына кам көрүүгө арнаган. Аябай түнт, чоочундар менен өтө уяң, ал ата-энесинин үйүн дээрлик таштаган эмес. Отуз жаш курагында жаза баштаган. Ал жазган 1775 ыр жана болжол менен ошончо эле каттар бизге ышкылуу, терең сезимдүү жанды, курч жана көрөгөч акылды, сөздү чебер колдонууну ачат.

Бүткүл Убара үйдөгү,
Анда болгон Өлүм –
Иштердин эң маанилүүсү,
Жерде жасалуучу –

Жүрөктү шыпыр дагы,
Астына таштап салгын
Түбөлүккө чейин эми
Эч керексиз Сүйүүнү.

Дикинсон өлүм жөнүндө көп жазган – ал ага көп жоготуу апкелген. Акындын ага мамилеси өзгөчө: болмуштун башкы сыры катары. Сүйүктүү адамын жоготуу үйдөгү өзгөрүүнү гана талап кылбайт – эми «керексиз» болуп калган сүйүүнүн өзү кайгынын ордугу астында жүрөктүн түпкүрүнө жашынат, бирок баары бир өлбөйт, мында көнүмүш ээ менен баяндооч кайда? Бул кандай өлчөм? эмне деген рифмалар? Бостондук адабиятчы Томас Хиггинсон

Дикинсондун ырларын басууга даярдап жатканда ал публиканын үрөйүн азыраак учуруу үчүн «аларды тартипке салууга» аракеттенген.

Кийин сынчылар Э.Дикинсондун поэзиясын тайманбас эксперименттаторлук деп кабыл алышкан. Алар анын ырынан диний гимндер менен ритмикалашкан библиялык прозанын таасирин, ошондой эле XVII к. англис акындарынын ырларын эске салган ишеним менен күмөнсүнүүнүн ортосундагы азаптуу олку-солку болууну көрүшкөн. Ереже катары, Дикинсон кыска, жыйырма саптан көп эмес, ырларды жазат жана көбүнчө үч стопалуу ямб менен так эмес рифмаларды колдонот:

Эмнеден жасоого болот прерияны?
Аарыдан жана беденин гүлүнөн –
Бир аарыдан – бир гүлдөн –
Эки кыял – жеңил тапшырма.
А эгер сен аары таппасаң –
Бир эле кыял жетиштүү.

Бул атактуу ырда өтө үнөмдүү каражаттар менен өзүн космостун бөлүгү сезген адамдын ички дүйнөсүнүн толуктугу жөнүндө асыл ой берилген. Прерия – зор мейкиндик – учкул ой менен камтылышы мүмкүн, ал эми кичинекей нерселер – аары менен гүл – символдор маанисине ээ болушат да, прерияга барабар кылынышат. Ушул ырдын мисалында сызыкчанын өзгөчө ролу көрүнөт. Бул белги Дикинсондо үтүрдү, үтүрлүү чекитти, кээде чекитти да алмаштырат. Сызыкча – үшкүрүк өңдүү, кыйкырык өңдүү сапты үзөт, ритмикалык пауза түзөт.

Ар бир күн – бул жерлик жашоонун салтанаты, жана кыска ыр гимндей угулат:

Ыйык тутуу үчүн кадимки күндөрдү –
Болгону эстөө керек:
Сизден – менден –
Алар алышат – азгантай –
Болмуш белегин.

Өмүрдү улуу кылуу үчүн –
Болгону эстөө керек –
Мындагы жаңгакча –
Токойдун түйүлдүгү
Асман бийигиндеги.

Поэтесса өзүнүн жалгыздыгы жана белгисиздиги жөнүндө көп ойлонгон көрүнөт, анткени ырларында байкалбагандын артында жаркын индивидуалдуулук, терең руханий иш жатышы мүмкүн деп өжөрлөнө бекемдейт. Ал укмуштуу досторду башкалар аларды көрбөгөн жерден табат:

Мен көз ирмем жалгыз болбойм –
Меймандар чөйрөсү ушундай чоң…

Бул меймандар – «пунктуалдуу кар», «айнектеги бийчи-чымын, эски өнөрлүү жөргөмүш», терезе түбүндөгү кызыл төш эжеке бээ саа.

Дикинсон ырларда өз мекендеши Г.Жеймстин айтымында, «өз жан дүйнөсүнүн пейзажын» тартып жатканда табияттын өзүнө «сен» дейт:

«Табият» – бул биз көргөндөр:
Кеч – Кырлары адырлардын –
Тыйын чычкан – Тутулуу – Көпөлөк –
Жок – сен Асмандын өзүсүң!
…………………………………….
Табият – сени биз билебиз –
Бирок сөзгө – батырбайбыз.
Жетпейт биздин Даанышмандык
Сенин Капапайымдыгыңа.

Дүйнө жана табият менен биригүүгө, «даңктын ышкырыгын» четке кагууга умтулууда ал өзүн «Эч ким» деп атайт:

Мен – Эч ким. А сен – сен ким?
Балким – сен да – Эч кимсиң?
Анда биз экөөбүз. Үндөбө!
Не болот – бизди кууп ийбесин.

Кандай көңүлсүз – ким бирөө болуу –
Анан – бүт июнь бүткүчө –
Өз ысымың бакадай чакыруу –
Ал жак саздарын кубантып.

Диний изденүүлөр көп ырларында чагылтылган, бирок сокур, жөнөкөй, адат болгон ишенимге акын юморсуз мамиле кыла албайт:

Ишеним – эң сонун ойлоп табуу
«Көрүлгүстү көргөндөргө», мырзалар.
Бирок сактык талап кылат –
антсе дагы –
Кээде микроскопту кароону.

Бирок башка интонация да бар, жана Дикинсондун көп ырлары кумарлуу диний сезимге толгон:

Мен көрбөдүм Чыргайлуу талааларды –
Мен болбодум деңизде –
Бирок билем – Чыргай кантип гүлдөөрүн –
Ташкын толкуну кандай актыгын.

Мен асманда мейман болбодум –
Кудай менен мен маектешпедим –
Бирок билем – бар ушундай Өлкө –
Кассадан чыпта берилгенсиген.

Эмили Дикинсондо сүйүү лирикасы да бар, бирок анын дарек ээлери сырга чулганган:

Көз артам толкундарга – сени терметкен –
Көз артам дөңгөлөк окторуна.
Ийри-буйру адырларга сенин жолуңдагы

Көз артам ыйга жете.

Бардык кезиккендерге уруксат кылынган –
мага эмес бир гана –
Сага байкоос көз салууга.
Тыюу бар сага мен үчүн – ушундай алыс –
Жараткан бейишиндей.

Өз тагдыры жөнүндө ойлонуп, Дикинсон анын окуясыз жашоосу да баалуу жана терең аңдаштырылган деп бекемдеген:

Эгер жүрөккө – жок десе бир гана –
Жол бербесем жарылууга –
Мен бекерге жашабадым!
Эгер ийниме жүк алсам –
Ким бирөө түзөлө алсын үчүн –
Ооруну – жок десе бир – бассам –
Бир өлүп бараткан чымчыкка
Аз-маз жылуулук кайтарсам –
Мен бекерге жашабадым!

1862-жылы Дикинсон өз колжазмаларын Т.Хиггинсонго жибергенде ал «өз ырларында жашоо барбы» билгиси келген. Хиггинсон анын талантынын уникалдуулугун баалаган, бирок жарыялабоого кеңеш берген. Ушундан кийин Эмили досторунун ырларын басмага берүү тууралуу бардык сунуштарын чечкиндүү четке каккан.

Натыйжада анын тирүүсүндө болгону бир нече ыры жарык көргөн. Бирок Э.Дикинсон жан-тенинде бет маңдайынан дайыма белгисиз окурманды көргөнүндө шек жок, анын ырлары чоң дүйнөгө кайрылган жана таанылуу үмүтүнө толо:

Бул – менин Дүйнөгө катым –
Ага – кат жок эч кимден.
Бул жөнөкөй кабарлар – ушундай ак пейил –
Табият өзү шыбырады.

Анын дүйнөгө каты дарегине жеткен.

ГЕНРИ ЖЕЙМС (1843-1916)

Дүйнөлүк адабияттын алдында Г.Жеймстин эмгеги зор. Анын калеми астында салттуу реалисттик роман кылдат психологизмге ээ болгон да, адамдын руханий дүйнөсүн түшүнүүдө маанилүү ачылыштарды жасаган. Төрөлүшү боюнча америкалык жана өзүн туюусу боюнча европалык Жеймс Жаңы жана Эски дүйнөлөрдүн ортосундагы өз ара мамилелердин татаал комплексин чагылтып, адабиятка эки дүйнөнүн кагылышуусу темасын кийирген.

Анын атасы, университеттин мугалими Генри Жеймс-улуусу, уулдарын окуу үчүн үч жылга Европага алпарган да, болочок жазуучу Эски Дүйнөгө өмүр бою арбалган. Жеймс жазууну мекенинде баштаган, бирок анын биринчи

тажрыйбасына америкалык окурмандар көңүл бурган эмес. 1866-жылы ал факт жүзүндө Европага көчүп барат. Анда дээрлик жыйырмадай романы, жүздөн ашуун аңгемелери жана новеллалары, бир нече пьесалары, жол байкоолору, очерктери, көптөгөн сын макалалары жана бүтпөй калган үч томдук автобиографиясы жарыяланган.

Жаңы баштаган жазуучу бир жыл бою Парижде жашаган, анда Флобердин, Мопассандын, Доденин, бир тууган Гонкурлардын, Золянын ысымдары менен таанылган адабий-көркөм элитанын чөйрөсүнө кирген. «Бальзактын балдары» – аларды Г.Жеймс ушинтип атаган. Жеймс И.С.Тургенев менен өзгөчө жакындашып, ал тууралуу суктанган төрт макала жазган.

Жазуучунун париждик таасирлери «Америкалык» (1877-ж.) романынын негизине жаткан. Ньюман («жаңы адам») деген угумдуу фамилиялуу бай бизнесмен, кынтыксыз чынчыл жана уяттуу, маданий дөөлөттөргө чукулдоо жана идеалдуу жар табуу үчүн Европага келет. Ал кыялындагы аялды жолуктурат, бирок анын менсинген туугандары, француз аксөөктүк уругунун өкүлдөрү, катмарлык түшүнүктөрдөн улам бул ынтымакты бузушат. Өзүн ызаланткандардын үй-бүлөлүк сырына кокустан ээ болуп, Ньюман өч алууну ойлойт, бирок пас ишке жөндөмсүз болуп чыгат.

Автордун өзү «Америкалыкка» анча ыраазы болгон эмес, ага ашыкча мелодраматизм жакпаган, бирок мына ушул алгачкы чыгармасында эле ал өз алдына маанилүү көркөм милдетти – адамдын ички дүйнөсүн ачууну койгон. Жеймс XIX кылымдын прозасында жалпы кабыл алынган бардык жерде болуучу жана баарын билүүчү автордун ролунан баш тартат, бардык окуяларга биз жазуучу «борбордук аң-сезим» деп атаган каармандардын биринин аң-сезиминин призмасы аркылуу карайбыз. Аңгемеден көрсөтүүгө, адам жанынын сырдуу механизмдерине улам көбүрөөк тереңдейт, – Жеймстин психологиялык прозасынын калыптанышы ушул багытта жүргөн.

1876-жылы Жеймс Лондондон орун-очок алган. Кийин ал күндөлүгүнө минтип жазган: «Эски Дүйнө – бул менин тандоом, менин мүдөөм, менин жашоом». Жеймс англис көркөм интеллигенциясынын чөйрөсүнө кирет. Өзүнүн түбөлүк Европада жашап калуу чечимин актап, ал романчыга эргүү үчүн туруктуу формалар: маданий салттар, кааадалар менен адаттар, тарых ыйыктанткан, керек болсо эски таштар да – анын мекени өтө жарды болгондун баары зарыл деп жарыялайт.

Так ошондо, Америка мухиттин ар жагында калганда, жазуучуну америкалык тагдыр анын дүйнө менен байланыштарында кызыктырат, ал улуттук америкалык мүнөздү көңүл коюп талдай баштайт. «Эл аралык тема» анын бүткүл чыгармачылыгы аркылуу өтөт. «Европалыктар» (1878-ж.) романында бул тема өз ара түшүнүшпөөнүн юмористик нугунда өнүгөт. Бостондун алдында жашаган пуритандык америкалык үй-бүлөгө алыскы туугандары – сүрөтчү Феликс Юнг жана анын эжеси, баронесса Евгения келишет. Ал жакырланган немец аксөөгүнө турмушка чыгып, баронесса болуп калган, ал эми азыр каржылык абалын жаңы, кыйла жолдуу союздун жардамы менен оңдоого үмүттөнөт. Анын эң сонун манералары жана начар жашырылган

цинизми кеңпейил, кудайчыл туугандарын туюкка такайт. Иниси болсо европалык маданияттуулугуна жана адебинин жеңилдигине карабай, таза жүрөгүн жана катаал турмуштук принциптерди сактап калган. Феликстин америкалык бөлөсү Гертруда анын инсанынын сүйкүмдүүлүгүнө туруштук бере албайт. Жаңы Англиянын чүрпөсү, ал дүйнөгө ишенчээк күтүү менен карайт. Анын алып учкан кыялдануусу жана сезгич жан дүйнөсү бар, ал ойсокелик менен анткорлукту таза эле билбейт. Автор ашыктарды бакыт менен сыйлайт, ошол эле учурда баронесса өзүнүн пайда куугандыгынын курмандыгына айланат. Адептер комедиясына окшоп, роман үч үйлөнүү той менен аяктайт.

Айлакер эсептин торуна чалынган ишенчээктик темасы «Аялдын портретинде» (1881-ж.), Г.Жеймстин эртедеги эң белгилүү романдарынын биринде өнүктүрүлөт. Анын ойломунун негизинде – куулук менен курулган интрига эмес, «өз тагдырына чакмак таштаган жаш аялдын образы» турат. Жеймс башкы каарман Изабелла Арчер жөнүндө романга автордук кириш сөздө ушинтип жазган. Ал өзүндө америкалык кыздын мыкты сапаттарын алып жүрөт: билимдүү, акылдуу, «шарттуулуктарга байланбаган» жана «өз акылын өнүктүрүү», дүйнө менен адамдарды таанып билүү каалоосу зор. Лондонго туугандарыныкына мейманчылап келип, ал күтүүсүздөн чоң байлык мураска алат. Өз күчүнө ишенгендик Изабелланы жырткыч алдамчылардын курмандыгы кылат. Каармандын инсаны тышкы окуялардан маанилүү болуп чыгат, ал эми анын аң-сезими жана анда болуп жаткан өзгөрүүлөр эми баяндоонун чордонунда. Акценттерди мындай алмаштырууну Жеймс «оордугу боюнча эң кызыктуу жана эң өзүнө тартуучу милдеттердин бири» деп эсептеген.

Ал «капыстан роман кандай болгон күндө да кызыктуу болушу керектигин унутпоо» жөнүндө да кам көргөн. Ырас, кызыктуулук, Жеймстин оюнча, таптакыр өзгөрүлгөн түрдө болот: эң «кызыктуусу» – каармандын ички жашоосу. Автордун сыймыктанган предмети – Изабелла оту өчүп бара жаткан каминдин алдында отурган, жана анын ой чабытына анын никеге туруусунун түпкү себеби ачылган сцена. Мындай драмалуу көзү ачылуулар, Жеймстин ою боюнча, окурман үчүн кербендин күтүүсүз пайда болушу же деңиз каракчысынын таанылышы өңдүү эле өтө кызыктуу.

«Аялдын портретинин» чечилиши жетишерлик тумандуу, бирок биз каарман дайыма өзүнүн адептик сезимин ээрчиринен шектенбейбиз.

80-жылдардын башында туулган жерине келип, Жеймс «таза америкалык тарыхты, биздин социалдык негиз тууралуу драмалуу тарыхты» ойлоштурат да, «Бостондуктар» романын жазат. «Бостондуктар» менен бир мезгилде ошол эле журналда 1885-1886-жылдары Марк Твендин «Гекльберри Финндин жоруктары» басылат. Жеймстин романы, Твендин китебинен айырмаланып, ийгиликке жетпейт. Андан окурмандар америкалык жашоонун бир добуштан прогрессивдүү деп табылган кубулушуна карикатураны көрүшкөн. Жеймске замандаш сын аны предметти билбегени үчүн жемелеп, авторго жабыла чабуул кылган. Биздин күндөрдөгү сынчылар көркөмдүк касиеттери жана социалдык

кулачынын кеңдиги боюнча «Бостондуктар» «Аялдын портретине» гана уттурат деп эсептешет.

Жеймс жолу болбогонуна катуу кейиген да, буга көркөм өнөргө дүлөй аламандын түшүнбөөсү маңдайына жазылган сүрөткерлер менен жазуучулар жөнүндөгү аңгемелер жана новеллалар сериясы менен жооп берген.

Ал жаңы публика табууга аракеттенген да, 90-жылдарда төрт комедия жазган, бирок англис сценасында ал кезде Оскар Уайльд бийлик кылган, ал эми Жеймс аны менен атаандаша албаган.

Драматургдун тажрыйбасы прозачынын жазуу манерасын өзгөрткөн. Эми Жеймс баяндоого диалогдордо көп кайрылат, баяндоолорду драмалуу сценалар менен кезектештирет да, окурмандардын акылы улам көбүрөөк чыңалуусун талап кылат. Автор таптакыр каармандын артына жашынат да, окурман «борбордук аң-сезим» эмнеге багытталса ошону гана көрөт жана билет. 1890-1902-жылдары Жеймстин эң мыкты чыгармалары жарыкка чыккан.

Анын «Мейзи эмне билген» (1897-ж.) романында «борбордук аң-сезим» ата-энеси ажырашып кеткен, бири-бирин катуу жек көргөн жана буга өз кызын ийгиликсиз үйрөткөн кызга таандык. Мейзи улуулардын өзү акылы жетпеген алдастоолорун байкайт, бирок так ушул анын түшүнбөстүгү балалык кабыл алуунун сезгичтигинде окурман үчүн адам кумарларынын көлөмдүү картинасын түзөт. Жеймс бул романга киришүүдө жазган: «Балдар сөз менен бере алышкандан көптү кабыл алуу жөндөмүнө ээ болушат; алардын көрүмү дайыма көбүрөөк байыраак, ал эми түшүнүүсү күчтүү, алардын түздөн-түз жана дегеле өнүмдүү сөздүгүнө караганда». Жеймс улуулардын «бузулган» дүйнөсүн азап чеккен наристенин периште өңдүү образынын жардамы менен айыптоо салтын ээрчиген эмес. Ал «мүмкүн болчу бактысыздык менен кемсинген абал жашоонун татаалдыгына чөмүлгөн, алар ушундайча сезимдин курчтугу менен байлыгынын булагына айландырышкан наристе үчүн бакытка жана куттуу абалга айланарын» күтүүсүз, бирок ынанымдуу көрсөтөт.

Акыркы үч романында – «Кептердин канаттары» (1902-ж.), «Элчилер» (1903-ж.) жана «Алтын чөйчөктө» (1904-ж.) – Жеймс «эл аралык темага» кайтат, бирок эми автордун башкы милдети – азыркы адамдын руханий маңызын, анын адептик түшүнүгүндөгү өзгөрүүлөрдү талдоо, жан дүйнөнүн эң бир колго илингис кыймылдарын иликтөө. Стили улам көбүрөөк чебер боло баштайт жана модернисттер – Жеймс Жойс менен Виржиния Вульфтун манераларына чукулдайт.

Жеймс өзүнүн жазуучулук тагдырына аягына чейин туруктуу бойдон калган. Анын абройу өскөн, анын чыгармалары түзүүчүсүнө атак апкелип кайра-кайра басылып турган.

Биринчи дүйнөлүк согуш аны жан дүйнө тең салмагынан биротоло ажыратып, жазуучуга кыйраткыч сокку урган. Ал аны өз кудайынын – европалык маданияттын өлүмү катары кабыл алган. 1915-жылы Жеймс британдык букаралыкты кабыл алат, бир жылдан соң өлөт.

Биздин күндөрдө Жеймстин даңкы өчкөн жок. Анын романдары менен аңгемелери бүт дүйнөдө окулуп гана тим болбостон, улам жаңы пьесалар менен кинофильмдер үчүн адабияттык негиз болуп кызмат кылышат.

МАРК ТВЕН (1835-1910)

Марк Твен адабият менен кокустан алектенип калдым деп айтууну сүйгөн. Балким, бул тамаша чыгар, бирок Сэмюэл Ленгхорн Клеменс көптөгөн кесиптерди алмаштырып, чынында да кечирээк жазуучу Марк Твен болуп калган.

Ал провинциялык адвокаттын үй-бүлөсүндө туулган, балалыгы Миссисипинин жээгиндеги Ганнибал деген чакан шаарчада өткөн. Үй-бүлө жарды болгон, бала он экиге чыкканда атасы өлгөн. Мектепти бүтпөй, Сэм типографияга шакирт болуп кирген, терүүчү болуп иштеген, кийин Миссисипиде лоцмандын өнөрүн үйрөнгөн. Жарандык согуштун башталышы менен Клеменс курч окуяларды сүйгөндүктөн Түштүктүн армиясына ыктыярдуу болуп жазылган, бирок аз эле кызмат өтөгөн. Анан ал Невадада күмүш издеген, бирок жолсуз кенч издөөчү болуп чыккан да, каражат табуу үчүн жергиликтүү гезиттерге жаза баштаган. Калифорниядагы «алтын безгегинин» тушунда ал эми алтын издеген эмес, болгону гезиттер үчүн жазган жана өз аңгемелери менен кандайдыр бир адабияттык белгилүүлүккө ээ боло баштаган. Жазуучу Марк Твен пайда болгондо Сэмюэл Клеменс отузга чыккан.

Анан репортёрдук иш, саякаттар, «дарстар» – өзүнүн юморлуу аңгемелерин эл алдында окуулар, биринчи китеп, оокаттуу ишкердин кызына үйлөнүү, чоң адабий ийгиликтер, бүт дүйнө боюнча саякаттар, романдарынын биринин артынан бири жарыкка чыгышы, Хартфорддогу (Коннектикут штаты) чоң үй, дүйнөлүк даңк, жыргалчылык менен байлыктын жыйырма жылы келген. Ал жылдарда Твен жакшы киреше киргизген басмакананы негиздеген, ойлоп табууларга – буу генераторуна, Пейждин терүүчү машинасына – бир жагынан техниканы сүйгөндүктөн, экинчи жагынан чыныгы капиталист болууга, баюуга, үй-бүлөсүн жакшы камсыздоого умтулгандыктан – көп акча жумшаган.

Анан басмакананын банкрот болуусу, ойлоп табууларга жумшалган акчалардын жок болуусу, береселер, улгайып калган жазуучунун эл алдында дарстар менен дүйнө кезип саякаттоосу, жаңы китептер, кызынын өлүмү, курч саясий памфлеттер, аялынын өлүмү, жаңы памфлеттер, башка бир кызынын өлүмү келген…

Марк Твен эң эле түрдүү жанрлардагы жана эң эле түрдүү адабияттык касиеттердеги абдан көп китептерди жазган. Ал одоно, ачык-айрым юморлуу гезиттик фельетондордон баштаган. Анан очерктерге, жол байкоолоруна өткөн – алар Твендин мурасында баарынан көп. Алар куйкумдуулукка жана кылдат байкагычтыкка толо, көбү жанрдын классикасы болуп калышкан. «Канзаада менен кайырчы» (1882-ж.) тарыхый роман-жомогун бүт дүйнөнүн балдары билишет. Эгер король кайырчынын самтырагын кийип алса – падышалык улуулуктан эмне калат? Падышалык келбет менен рухтун изгилиги токмоктоолор менен кемсинтүүлөрдөн кутулууга жардам береби? Башка жагынан, кемсинтүүлөр менен токмоктоолор таажычанга пайдалуу болобу, ага чыныгы улуулукка – адамгерчиликке ээ болууга жардамдашабы? А эгер карапайым адам, азап деген эмне экенин билген, анан калса зээндүү жана

чынчыл, такка отуруп калса – мындан букаралары утушка ээ болушабы? Бул сюжет 80-жылдары Марк Твенди аябай кызыктырган (бир жагынан, ал кезде таралган эскиликке модадан улам, экинчи жагынан, анын америкалык аң-сезиминин, Эски Дүйнөнүн тарпы чыккан жалган ишенимдери менен күрөшүүчү болгонунан улам), ал муну өзүнүн эки чыгармасында пайдаланган.

Биринчи жолу реалдуу тарыхый фондогу сезим козгоочу жомок келип чыккан – «Канзаада менен кайырчы». Аны аягына чейин, автордук «Жалпы эскертүүлөргө» чейин окуп чыгып гана биз Твенди роман жазууга эмне түрткөнүн биле алабыз. Ага замандаш тарыхчылардын арасында талаш чыгат: Жаңы Дүйнөнүн пуритандык конуштарындагы мыйзамдар Эски Дүйнөдө кабыл алынгандарга салыштырмалуу ырайымсыз болобу? Твен америкалык мыйзамдарды кызуу колдойт. Жана чынында да так ошолордо «цивилдүү» дүйнөдө биринчи жолу сот ырайымсыздыгынын маанилүү жумшаруусу көрүнгөн. «Бул адамгерчиликтүү жана акпейил кодекс, мындан 240 жыл мурда түзүлгөн, ага чейинки кандуу мыйзамдар менен андан кийинки англис кандуу мыйзамдарынын 175 жылынын ортосундагы жүз жылдыктарда өзгөчө болуп турат», Англиянын тарыхындагы эң бир катаал доорлордун бири король Генрих VIIIнин башкаруусу болгон. Анын эсесине анын уулу, Эдуард VI, бала кезинде такка келген жана он жети жашында өлгөн, өз букараларынын жазмышын көп жагынан жеңилдетүүгө үлгүргөн. Твен «Эскертүүлөрдө» Дэвид Юмдун «Англиянын тарыхы» эмгегинен үзүндү келтирет: «… ага ошол сессияда кабыл алынган мыйзамдар үчүн мактоо айтпай коюуга болбойт, алар мурдагы тартиптердин катаалдыгын жумшарткан жана конституцияны бекемдеген. Акыркы падышачылыктын мезгилинде киргизилген бардык кылмыш мыйзамдары; динбезериликке каршы бардык мурдагы мыйзамдар… жокко чыгарылган… Муну менен Англиянын эң катаал мыйзамдарынын көбү жокко чыгарылган болуп калган да, элдин алдында жарандык жана диний эркиндиктин таңы аткан».

Жаш королго минтип өз кылымынан озууга эмне көмөктөшкөн? Балким, деп болжогон Марк Твен, ал англис таажысынын букараларынын көбү кандай жашап жатканын өз көзү менен көргөн. Мүмкүн, ал бир жолу тамаша иретинде өзүнө куюп койгондой окшош курбусу менен көйнөк алмашкандыр да, баары өз ордуна келгенче далай мезгил өткөндүр. Бул мезгилде Том Кенти, лондондук чытырмандардын уулу, жаңы ролдо абдан пайдалуу эстүүлүктү көрсөтө алган, ал эми жаш канзаада – абдан пайдалуу турмуштук тажрыйбага ээ болгон. Мында эки бала тең бирдей асылзаада, жүрөктөрү таза, бул жомокко заардуу сатирага айланууга жол бербейт жана аны бактылуу аяктатууга мүмкүндүк берет: эрксиз жалган канзаада таажыны тактын мыйзамдуу мураскоруна дароо кайтарып берет, ал эми ал аны титул, чарбактар жана королдук достук менен сыйлайт.

Марк Твендин башка бир романын, тарыхый жанр фантастика менен чырмалышкан, – «Коннектикуттук янки король Артурдун аксарайынданы» (1889-ж.) – бүгүнкү күндө да окушат. Мында да алмашуу ыкмасы колдонулуп, жазуучу бир катар суроолорго жооп издейт жана айтат. Эгерде эки каарман экөө тең чоң кишилер болсочу? Эгер жаш канзааданын ордуна, мисалы,

даңазалуу король Артур – Тегерек үстөлдүн рыцарларынын башчысы болуп калсачы, ал эми анын королдугун коннектикуттук отуз жашар механик башкарып кирсечи? Мында Твен бай мүмкүнчүлүктөрдү ачып берет. XIX кылымдын ортосундагы эң карапайым америкалык эгер ал VI кылымга туш болсо улуу даанышман болуп калмак, – анткени ал он үч жарым кылым ичинде топтолгон билимдер менен куралданган. Ал эми электр линияларын, телефон байланышын курууну, жардыргыч менен кара дары даярдоону билүү акылмандыкка жеңилбес күчтү кошот. Ага эми Орто кылымдардын караңгылыгын таркатуу жана рыцардык мезгилдеги Англияны цивилдүү капитализмдин өлкөсүнө айлантуу колдон келеби?

Ооба, королду дыйкан кийимин кийип элдин үлүшү менен таанышууга жөнөөгө көндүрүүгө болот. Улуу сыйкырчы Мерлинди шарлатан катары бетин ачууга болот. Жер кезген рыцарлардын калкандарын караламанга гигиена тууралуу түшүнүктөрдү, мисалы: «Петерсондун профилдик тиш щеткасын колдонгула! Акыркы жаңылык!» өңдүү жарнамалык жазуулар менен жабдуу керек. Ал эми тынымсыз жерге баш урган кечилге тигүү машинасынын кыймылдаткычын ылайыктап, ушундай жол менен тигилген көйнөктөрдү ар кандай күнөөдөн коргоочу эң мыкты каражат катары рекламалоого болот. Анан мейли, рыцарлар айланадагы аскалар менен дубалдарга мындай жазууларды жазышсын: «Ыйык Кечилдин көйнөктөрүн гана сатып алгыла. Аларды бардык аксөөктөр кийишет. Патенти бар». Бул ишкана акчаны ушунчалык көп тапкандыктан, биздин янки кайда коротоорун билбейт. Бирок король натыйжада каза болот, акыл-эске бекем бийлик кылган чиркөө элди таасирдүү Кожоюн деп аталган кайра куруучуга тукурат, ага ырайымсыздыкка ырайымсыздык менен жооп берүүгө жана өзү жок кылган рыцарлардын миңдеген өлүктөрү таркаткан оорудан өлүүгө туура келет.

Анчалык билимсиз америкалыктын, демократиялык эркиндиктер менен баалуулуктар өзүнөн өзү боло берчүдөй көргөн, ошондой эле «өзүнө ишенген», али шексинүүлөр жей элек феодалдык тартип менен кагылышуусу – көптөгөн комедиялуу кырдаалдар үчүн шылтоо, ошондой эле акыл-эстүү адамга илгерки жакшы мезгилдер тууралуу кайгыруу керекпи деп ойлонуу үчүн шылтоо. Бирок мында аянычтуулуктун жыты да жок, ал эми бактылуу аякталыш мүмкүн эмес.

Твен заардуу памфлеттерди жарыялаган, алардын бутасына Филиппинде зөөкүрлүк кылган америкалык генерал Фанстон да, орус падышасы да, бельгиялык король да илинген. Жанна д’Арктын биографиясын (1896-ж.) жазган – бул чыгарманы ал эмнегедир баарынан жогору баалаган. Дагы Твен философиялык проза жазган: анын тамашалуу фантастикалык повести «Капитан Стромфилддин бейишке саякаты» (1907-1908-жж.), ошондой эле терең ойлуу – «Табышмактуу бейтааныш» (көзү өткөн соң 1916-жылы жарыяланган) повести бар. Ал керек болсо философиялык трактаттарды да жазган. Бирок Марк Твенге өлбөстүктү эки китеби – «Том Сойердин жоруктары» (1876-ж.) жана «Гекльберри Финндин жоруктары» (1884-ж.) романдары апкелген.

Ал эми биринчи адабий даңкты ага «Калаверастык атактуу секирчээк бака» (1885-ж.) апкелген. Автордун өзү, ал кезде жаңы жаза баштаган

калифорниялык журналист, буга бир аз таңгалган жана ыңгайсызданган – анткени ал канчалаган жакшы аңгемелерди жазды, ал эми публика жана басма ээлери эмнегедир кандайдыр бир жеңил ойлуу «Бакага» артыкчылык беришти.

Бирок Марк Твендин замандаштары жаңылган эмес – «Секирчээк бака» чынында да кичинекей шедевр. Анан да иш аңгеменин мазмунунда эмес, Твендин эки адам кимибиздин бакабыз алыска секирет деп талашканын, жана алардын биринин башкасынын бакасына акырын мылтыктын бытырасын жедирип койгонун кандай күлкүлүү, учкундуу юмор менен айтып бергенинде.

Бытыра жедирилген баканын тарыхы, – Твенге чейин эле белгилүү болгон жетишерлик эски сюжет, жана таржымалдын мааниси ал жөндөн жөн эле айтылганында. Баяндоочу Калаверастагы араккананын кардарынан Леонидас У.Смайли жөнүндө сурап, ал жөнүндө маалыматтын ордуна аны дегеле кызыктырбаган Жим Смайли жөнүндө бүтүндөй бир калптардын агымын: анын кырчаңгы бээси, бульдог күчүгү, секирчээк бакасы, куйругу жок сары ую жөнүндө угууга туура келет… Бул аңгемеде маани өтө аз, бирок тартынбаган оюнчу менен талашчынын образы жаралат. Сандырактардын агымынан ишенчиликтүү мүнөз өсүп чыгат.

Смайлинин мелдешүүгө кумары ушунчалык эбегейсиз, ал пастордон анын оорукчан аялы өзүн кандай сезип жатканын боорукерлене сурап, жана оңолуп келатканын угуп, балп эттирип коё алат: «Койчу, ал эми мен бирге эки жарымды каршы коём, ал өлөт деп». Жана бул катаалдыктан эмес, кармана алгыс кумардан. Аңгемечи Смайлиге таандык жаныбарларды да ошондой эле касиетке ээ кылат: анын бээси ушундай, ала качса токтото албайсың, ал эми бульдогу болсо, биринчи жолу кармашта жеңилип калып, оолак барып көңүлү калуудан өлүп калган. Акырындап байкайсың, легендарлуу Смайлинин тарыхын айтып берген Саймон Уилердин өзү да кумарлуу адам экенин – ал… кумарлуу аңгемечи.

Марк Твендин эки эң атактуу китеби – «Том Сойердин жоруктары» менен «Гекльберри Финндин жоруктары» – өз аталыштарын толук акташат: аларда окуялар ырасында да көп. Баяндоо курулган негизги сюжеттик жүрүштөр мына булар: киши өлтүрүү, кокус күбөнүн соттогу көрсөтмөлөрү, киши өлтүргүчтүн качышы, кенч издөө, түн ичинде каракчынын изин кубалоо, куугун, үңкүрдө адашкандардын ачкадан азап тартуулары, кереметтүү кутулуу, биринчи сүйүү, мектептеги шоктук-бейбаштыктар, үйдөн качуу, аялдын көйнөгүн кийип алуу, өзүнүн өлүмүн инсценировкалоо, ээн аралда жашоо, кан кууган кастык, алтын салынган капты уурдоо, кулду бошотуу, кайрадан куугун…

«Том Сойердин жоруктары» – абдан шаттуу китеп. Ашыра айтсак, бул аябай бактылуу адам жөнүндө китеп. Бир караганда ал көңүлсүз болууга тийиш: эгер бардыгы жакшы болсо, баары жайында болсо эмне жөнүндө жазасың, конфликт эмнеде? Бирок сюжетке жандуулукту оюн берет – балдар деңиз каракчылары, каракчылар, кенч издөөчүлөр болуп ойношот.

«Том Сойерде» буюмдар оюндун предметине айланганда гана баалуулукка ээ болушат. Анын үстүнө бул көз караш балалык, баёолук катары мыскылданбайт, – тескерисинче, чоңдор оюндун рахатын бөлүшө турган болуп чыгат. Бүргөнү партадан партага кантип кубалашканы мектептеги мугалимге

гана кызык болбостон, чиркөөдөгү табынуучуларды да абайлабай жаагы катуу коңуздун үстүнө отуруп алган пудель да аябай кубантат.

Ар бир буюмда, ар бир иште ушул жан дүйнөгө жагымдуу кыры маанилүү, аны табуу гана керек. Жекшемби күнү дубалды сырдоо оор жумуштан кызыктуу ишке айланат да, эми тааныштарды өз ордуңа иштөө үчүн акы төлөп жалдоонун кереги жок, жөн гана аларга дубалды сырдоо кезегин сатууга болот. Романдагы мындан кем эмес мыкты сцена – мектепке округдук соттун келиши. Баары – окуучулар да, мугалимдер да – мындай атактуунун алдында өзүн көрсөтүүгө аракеттенишет. Бирок сот өзү да ошого аракеттенет, анткени айланадагыларга таасир калтыруу – ар кандай оюндун эң башкы максаттарынын бири.

Оюн, бирок, балдарды түнкүсүн көрүстөнгө апкелет, мында алар киши өлтүрүүнүн күбөлөрү болуп калышат. Эми бул тамаша болуудан калат, алардын өздөрүнүн өмүрлөрүнө коркунуч туулат. Мындай учурда адабияттык салт жазуучуну изги өспүрүмдөрдүн жүрөктөрү эрдикке кантип толгонун, алар кантип коркунучту көзгө илбей, өз милдетин аткарууга жулунушканын сүрөттөөгө түртөт… Ал эми Марк Твен каармандардын өлгүдөй коркконун жашырбайт. Алар бири-бирине көргөндөрү жөнүндө айтпоого убада кылышат. Күнөөсүз адам дарга асыла турган болгондо, Том Сойер, уяттын азабына батып жана коркунучтан өлө жаздап, сотто көрсөтмө берет. Чыныгы адабият менен адаттагы курч окуялуу ойдон чыгаруунун ортосундагы айырма так ушунда. Твендин китеби оюн, коркуу, балалык жеңил ойлуулук жөнүндө гана эмес, ал уят, абийир жана эрдик жөнүндө дагы.

«Гекльберри Финдин жоруктары» – мындан да тереңирээк чыгарма. Хемингуэй, бүткүл азыркы америкалык адабияттын башаты ушул китеп жана андан бери мыкты китеп жарала элек деп айткан.

Том Сойер үчүн дүйнө менен мамиле – кызыктуу оюн, бирок бул оюндун дайыма китептерден алынган так эрежелери бар. Мындан тышкары, улуулар, мектеп, мыйзам, дин бар. Ал эми Гекльберри Финн – шаардык ичкичтин уулу, үйү жок, жана турмуш ага көбүнчө өзүнүн көрүмсүз кыры менен бурулат. Күтүүсүздөн басып калган байлык Гекке коомго кошулууга мүмкүнчүлүк бергенде жадаса эң эле кадимки турмуштук ченемдер – үйдө жашоо, төшөктө уктоо, таза кийим кийүү, мектепке баруу – аны кыса турган болуп чыгат.

Гекльберри Финн эски кушкананын артындагы бош челекте жашайт. Аны асырап алган бай жесирден ал качып кетет: анын үйүндө курсак ток, бирок тартиптер менен эрежелер аябай кыжырга тиет. Том Сойер досун кайтып барууга көндүрөт: эгер Гек өзүн жакшы алып жүрбөсө, ал аны өзү топтоп жаткан каракчылар тобуна албайт. Таңгалыштуу логика: каракчы болуу үчүн тартиптүү, жакшы тарбиялуу болуу керек.

Романда заманбап сюжеттин артынан көп учурда башка, классикалык сюжет көрүнүп турат; бул адабияттык оюн китепке тереңдик менен көлөмдүүлүк берет, турмуш чындыгы классикалык үлгүлөр менен, ал эми классикалык үлгүлөр турмуш чындыгы менен сыналат.

Жесир Гекке Моисей тууралуу библиялык уламышты окуп берет, жана ал муну атайын тандаган болушу ыктымал. Бүтүү Китебинде Моисей чайыр

шыбалган себетте дайрага кантип ыргытылганы, анан камыштын арасынан табылганы жана фараондун кызы асырап алганы айтылат. Жесир асыранды баланын тарыхы Гекке жакын жана кызыктуу болот деп үмүттөнгөн көрүнөт. Ал болсо акылы айран болот: жесир эмнеге эле бул Моисейге жабышып калды, ал ага тууган дагы эмес да? Эгер Гек тарыхты аягына чейин укса, ал көп жылдан кийин Моисей Египеттен еврейлерди чыгарып кеткенин, өзүнүн баккан энесинин атасы фараондун кул-күңү болушкан, билмек. Гек Финн бул тарыхты кийин, өзү негр Жимдин качуусун уюштурганда, мисс Уотсонго, өзүнүн баккан энесинин сиңдисине таандык, эстей алмак.

Теманы англис адабиятынын классикасына шилтеме да улантат: Гек менен Жимдин элсиз аралдагы окуялары көп деталдарында Робинзон менен Жуманын тарыхын кайталайт. Болгону кеме кыйроодон улам коомдон четте калып кусага баткан адамдын драмасынын ордуна Марк Твенде – кутулган качкындын, ыктыярдуу сүргүнчүнүн кубанычы.

Марк Твен – чоң жана татаал жазуучу. Бирок анын чыгармалары жеңил окулат да, Твендин китептерин балачагында эле сүйүп калган миллиондогон адамдар аларда эмнедир түшүнүлбөгөн, байкалбаган нерсе калганынан шек да алышпайт.

XIX КЫЛЫМДАГЫ ПОЛЯК АДАБИЯТЫ

XIX кылымга поляк маданияты оор улуттук жеңилүү менен кирген: Речь Посполитая өз жашоосун токтоткон.

Эки улуттун бир кездеги кубаттуу Республикасынын жерлери үч кошуна державанын – Австриянын, Пруссиянын жана Россиянын ортосунда бөлүштүрүлгөн.

Тарыхчылар азыр Польшаны бөлүштүрүүлөр (1795-ж. толук бөлүштүрүүдөн мурда эки майда бөлүштүрүү болгон – 1772- жана 1793-жылдары) «объективдүү шартталган» болчу деп жазышат. Бирок ал замандагы окуяларга күбө болгондор мындай ойлошкон эмес. Алар мурдагы коңшулардын бир заматта чет өлкөлөргө айланган чек араларындай табиятка каршы нерсени, жана поляк жерлерине күчтөп киргизилген баскынчы-өлкөлөрдүн мамлекеттик тартиптериндей чоочун нерсени элестете да алышкан эмес. Поляктар өз мекенинин мындай абалы менен келише алышпаган да, жаңы бийликтерге каршы колго курал алып чыгышкан.

Тадеуш Костюшко жетектеген биринчи поляк көтөрүлүшү 1794-жылы эле болгон. XIX кылым эки ири куралдуу көтөрүлүш менен – 1830-жылкы Ноябрь көтөрүлүшү жана 1863-жылкы Январь көтөрүлүшу менен белгиленген. Бирок узак күттүргөн эркиндикти Биринчи дүйнөлүк согуш гана апкелген, андан поляк жерлерин өз ара бөлүп алышкан үч монархия тең соо чыккан эмес.

Өлкө эгемендигин жоготкондо адабият жөн гана беллетристика, алаксытма «кооз сөз өнөрү» болуп калууга мүмкүнчүлүккө да, негизге да ээ боло албаган. Бөтөн жерлик эзүүнүн шартында эне тилинде жазууну колго алгандын баары сөзсүз мекендин көз карандысыздыгы үчүн күрөшүүчү да болуп калышкан.

Адабияттын саясат менен тыгыз байланышы поляк коому романтизмди кандай кабыл алганына таасир кылган. Романтизм доору Польшада болжол менен Европанын башка бардык өлкөлөрүндөгүдөй эле, – агартуучулар таңуулашкан акыл-эс менен мыйзамдын культунан терең көңүл калуудан башталган. Мурдагы Речь Посполитаянын жашоочулары – Улуу француз революциясынын кайгылуу тажрыйбасына кошумча катары – баскынчы-монархиялардын агрессиясын гана күчөткөн өз өлкөсүндөгү агартуучулук реформалардын ийгиликсиздигине да шылтай алышмак. Бирок андан ары поляк романтиктери бир аз салтсыз тыянактарга келишкен. Романтикалык чыгармачылыктын белгилүү формуласы – «өзгөчө кырдаалдагы өзгөчө каарман» – жаш патриоттор үчүн аракеттенүүгө жетекчилик болуп калган. Адабияттык кейипкерлердин намыс, абийир жана өз жанын аябоо тууралуу жалындуу сөздөрүн окуу жана жазуу жетишсиз болуп чыккан. Өздөрү да каармандарга айланышы керек болгон. Улуу акын «улуттук пайгамбар» Адам Мицкевич өмүр бою салгылаш таласына чыгууну эңсеген, ал эми анын калемдеш жолдошу Юлиуш Словацкий (1809-1849) 1830-жылкы көтөрүлүштүн штабында дипломатиялык чабармандын ролун аткарган… Адабиятчы-романтиктердин көркөм сөзү саясий ишке айланган.

Бирок күчтөр теңдеш болбогондо эгемендик үчүн куралдуу күрөш ийгиликсиз болору жазмыш эле. Кесепеттери боюнча өзгөчө татаалы, оору 1863-1864-жылдардагы көтөрүлүш болуп чыккан. Падышачылык өкмөт (ал эми бул көтөрүлүш, мурдагыдай эле, көбүнчө Польшанын орусиялык бөлүгүн кучагына алган) өлүм жазалары жана Сибирге массалык сүргүндөр менен катар поляк тилин колдонуу чөйрөсүн катуу чектеген. «Польша» сөзүнүн өзү да репрессияларга кабылып, Империянын расмий күндөлүк турмушунда «Висла боюндагы край» аталышына алмаштырылган. Бардык ушул жагдайлар коомду романтикалык идеалдан сүрүп салган. Адабият менен маданиятта позитивизм деп аталган жаңы доор башталган.

Эгер романтиктер баскынчылардын үстүнөн согуштук жеңишти эңсешсе, анда позитивисттер моралдык жеңиштин пландарын түзүшкөн. Польша адегенде оккупант-коңшуларын өнүгүү деңгээли боюнча кууп жетүүгө, анан алардан озуп өтүүгө тийиш болгон. Европаны XIX кылымдын экинчи жарымында кучагына алган техника-экономикалык бумга катышуу поляктар үчүн өзүнчөлүктүү патриоттук парз болуп калган. Эргиген акындардын, кылдат ойчулдардын жана изги жоокерлердин ордуна философтонууга шыксыз жана мезгил-мезгили менен, иштин кызыкчылыгы үчүн кичинекей алдамчылыкка баруудан уялбаган эсепкөй соодагерлер келишкен. Жашыруун коомдор менен баррикадалардын ордун кайрымдуулук кассалары менен айылдык мектептер ээлешкен: чыныгы капиталист кирешесинин чоң бөлүгүн «элге» – билим берүү менен саламаттыкты сактоого берүүгө тийиш эле. Албетте, бул позициянын да талуу жерлери бар болчу. XIX кылымдын экинчи жарымындагы кыйла ири поляк жазуучулары – Элиза Ожешко (1841-1910), Болеслав Прус (1847-1912), Генрих Сенкевич, жаңы идеалдын бир жактуулугун туюшуп, позитивисттик канондун алкагынан чыгышкан. Кылымдардын чегинде позитивизм өтмүшкө айланган. Поляк адабиятынын тарыхында жаңы доор, XX кылым башталган.

АДАМ МИЦКЕВИЧ (1798-1855)

Ири поляк акыны Адам Мицкевич Польшаны кошуна державалар – Австрия, Пруссия, Россия биротоло бөлүп алгандан кийин болгону үч жылдан соң туулган. Мурдагы кубаттуу Речь Посполитая жөнүндө, ырайымсыз душман тартып алган, улуу муундун эсинде али жандуу эстеликтер бар эле. Вилен университетинин көп сандаган студенттик коомчулугунун жыйындарында эркин Польша темасы дайыма козголуп турган. Орус бийликтери жаштардын патриотизминен жашап турган тартип үчүн коркунучту көрүшкөн да, 1823-1824-жылдары студентчиликтин эң активдүү өкүлдөрү камалган жана Борбордук Россияга сүргүнгө айдалган. Ал кезде университетти бүткөн, бирок курсташтары менен тыгыз байланышын сактаган Мицкевич да ушундай жазага кириптер болгон. Акынга 1829-жылы гана падышалык чиновниктердин көзөмөлүнөн кутулуу мүмкүн болгон.

Мицкевичтин эркиндик үчүн салгылашуу кыялы 1848-жылы ишке ашкан, ошондо ал түзгөн поляк легиону италиялык революциянын тарабында чыккан. Римдин, Флоренциянын ж.б. италиялык шаарлардын жашоочулары поляктарды кубанычтуу тосуп алышкан, бирок легион бардык славяндарды «тиранниялардын» эзүүсүнөн бошотуунун авангарды боло алган эмес. 1853-1856-жылдардагы Крым согушу учурунда легиондун идеясын кайра жаратуу аракети Мицкевичти өмүрүнөн ажыраткан. Союздук командачылык Крымга жөнөтүү үчүн бөлүктөрдү түзүп жаткан Константинополдо жүрүп, акын холера менен ооруп каза болгон.

Мицкевич студенттик жылдарында жаза баштаган. Белгилүүлүк болсо ага «Поэзия» жыйнагынын биринчи тому – «Балладалар менен романстар» (1822-ж.) жарыкка чыккан соң келген, ал поляк романтизминин манифести болуп калган. «Балладалардын» түйүндүү чыгармасы «Романтика» деген мүнөздүү аталышты алып жүргөн. Анын каарманы, карапайым айылдык кыз, түнкүсүн эки жыл мурда өлгөн сүйгөнү менен жолугуп турат. Кары акылман мындай жолугушуулар – билимсиз «каратамандардын» ойдон чыгаруусу деп ишендирет, бирок лирикалык каарман элдик ишенимдерди чечкиндүү колдойт:

Сезим менен, ишеним менен көп нерсе айтылат,
Сенин, акылман, айнегиң менен көзүңөн көрө.

Романстардын элдин жашоосуна кызыгуусу өз өлкөсүнүн өтмүшүнө кызыгуу менен тыгыз чырмалышкан. Мицкевичтин чыгармачылыгы бул мезгилде өзгөргөн эмес. Акындын туулуп-өскөн Новогрудок шаарчасынын тарыхы боюнча изденүүлөрүнөн «Гражина» ыр түрүндөгү литвалык повести жаралган. Повесть эскерилген деталдардын чындыктуулугун ырастаган негиздүү комментарий менен, тарыхый булактарга шилтемелер жана капиталдык илимий эмгектер менен жабдылган. Бирок «Гражинанын» сюжети мындай көрсөтмөлүү чындыкка муктаж эмес. Душмандар менен маскарачылык биримдик түзгөн князь, жана күйөөсүнүн пландарын куулук менен кыйраткан княгиня тууралуу тарых Орто кылымдык Литвада да, ошондой эле Францияда да, же Германияда да боло алмак. Башкача айтканда, литовдук эскиликти

«Гражинада» тыкыр реконструкциялоо текстке оригиналдуу жана кайталангыс колорит берип турган адабияттык оюндун элементи гана.

Адам Мицкевич өз чыгармасын эски анонимдүү колжазманын басылышы катары берет:

Билгин, бул повестти баяндаган автор,
Жашаган ошол чакта, урпктар үчүн, жашырын
Эмне көрсө жана укса, жазып кеткен кыска
…………………………………………………
Андан мураска алып ушул колжазманы,
Мен акыры жарыкка берүүнү чечтим…

Бирок бул эски «колжазмада» олуттуу кемчилик бар: анда княгиня Гражина кандайча литов кошуунунун башында болуп калганы түшүндүрүлбөйт. Маалыматтардагы мындай кемтикти толтурууну каалап, Басып чыгаруучу эки күбөгө – «картаң жоокер» Рымвидге жана мурдагы пажга кайрылат. Ал экөө тең – княгинянын иштеринин түздөн-түз күбөлөрү. Бирок Басып чыгаруучу аларды издеп тапканда бул күбөлөр канча жашта эле? Демек, же автор өмүрдүн узактыгы биз ойлогондон өтө узак деп эсептейт, же бутпарастык Литва менен кресттүүлөрдүн мезгилин «Гражинанын» басмадан чыгуу учуруна чейин болгону жүз жылга чукул мезгил гана бөлүп турат. Мындай «жаңылыштык» (Мицкевич атайлап кийирген деп болжоого болот) тарыхый жана этнографиялык кайра куруулардын илимийлүүлүгүн биротоло кыйратат да, окурман хронологиянын катаал мыйзамдары менен байланбаган адабияттык оюндун дүйнөсүнө сүңгүйт.

«Конрад Валленрод» (1828-ж.) ыр түрүндөгү «тарыхый повести» «Гражинага» таңгаларлык контраст түзөт. «Гражина» өңдүү эле ал да Литва менен кресттүүлөрдүн каршы туруусуна арналган, бирок «Гражинанын» образдары канчалык көркөмдүү, сулуу жана гармониялуу болушса, «Валленроддун» кейипкерлери ошончолук көңүлсүз жана жеке кайгыга же жек көрүүгө чулганган. Мицкевичтин жаңы чыгармасында согуштук кагылышуу – бул каармандардын улуу салгылашуусу эмес, ал ырайымсыздыктардын кезектешүүсү:

Сен жаркыроо айланасынан отту көрөсүң –
Адилетсиз согуштун кийимин;
Жаркыроосу жаман, кубулуусу эски,
Сүрөттөрү – кескилөө, талоо, өрттөр,
Макоолордо суктанууну жаратат
Жана каардуу кудай жазасын күтүүнү.

«Валленроддун» түйүндүү темасы – өз мекенине берилгендикти сактоо. Башкы каарман айтат:

…Мен немецтер арасында немецтей өстүм;
Мага Вальтер ысымын беришти, кошумчалап
Альфа лакап атын,
Бирок немецче лакап ысым астында –
сокту литов жүрөгү:
Анда ата мекенди сагынуу, немецтерди жек көрүү

катылып жатты.

Туулган жери Литва ал үчүн – бийик дөөлөт. Литовдорду «кара Ордендин» аскерлеринен сактап калуу зарылдыгы туулганда каарман өзүндөгүнүн баарынан – сүйүүсүнөн, досторунан жана керек болсо өз ысымынан да баш тартат. Тектүү граф Валленроддун бейнесинде ал ордендин улуу магистры болуп калат да, кресттүүлөрдун кошуунун түз өлүмгө баштап барат. Акыры жалган Валленроддун сырын ачышат, бирок маңдайына өлүм жазылса да, ал жеңиш салтанатын курат:

…Анан бир сокку менен
Мен жүз баштуу гидраны жок кылдым.
Колонналарды сууруп, каардуу Самсондой
Имараттарды кыйратып, өзүм астында өлүм таптым!

Мицкевичтин чыгармачылыгынын эки этабын «Дзяддар» поэмасы – масштабдуу чыгарма, түрдүү мезгилдик драмалык жана поэтикалык фрагменттердин татаал комплекси бириктирет. «Дзяддар» төрт бөлүккө бөлүнөт. II жана IV бөлүктөрү (1823-ж.) жаралуу орду боюнча вилендиктер деп, ал эми III бөлүгү (1832-ж.) – дрездендиктер деп аталышат. Вилендик «Дзяддар» «Гражина» менен бир китепке киришкен жана бул кокустук эмес: аларда да элдик эскиликке үңүлө көңүл буруу жана керек болсо окшош сюжеттер бар. II бөлүктө өлгөндөрдүн жандарын сыйлоо – дзяддар (полякча dziady – «бабалар»; поэманын аталышы ушундан) белорустук-поляктык ырым-жырымы кайра түзүлөт. IV бөлүктө сүйгөнү таштап кеткен улан Густавдын азап чегүүлөрү жөнүндө айтылат.

Иш жүзүндө вилендик «Дзяддардын» бардык окуяларын Мицкевич «сцена артына» көчүрөт. Окуялардын жүрүшү башкы каармандын монологдору менен, көрүүчүгө өзүмдүк тарыхтарды берген, калыбына келтирилет. Мындай «галереялуу» принцип Кудесник адегенде айыпсыз наристелердин, анан ырайымсыз пан менен ал кыйнаган крепосттуулардын, текебер жана кол жеткис кыздын, жана акыры Густавдын үн катпаган арбактарын чакырган II бөлүктө кыйла уланмалуу ишке ашырылган.

Акын-романтиктер өз чыгармаларына фрагменттер формасын көп беришкен. «Дзяддардын» II жана IV бөлүктөрүн басып чыгарып, Мицкевич эч кандай улантууну пландабаган болушу мүмкүн. Бирок камактан жана Россияга сүргүндөлүүдөн алган жеке таасирлери, ошондой эле поляк көтөрүлүшүнүн басылышы жараткан баштан кечирүүлөрү акынды аягына чыкпаган чыгарманын образдарына кайрып келген. Жаңы, дрездендик «Дзяддарды» вилендиктер менен бир кейипкер – эми падышачылык түрмөдө болуп калган улан Густав байланыштырат. Мекенинин, жана кеңири, дегеле адамзаттын тагдырына көңүл токтоткон Густав ашык болгон, өзүмдүк сезими менен гана алек болгон Густавдан таңгаларлыктай айырмаланат. Болуп өткөн өзгөрүүнүн белгиси катары ал жаңы ысым – Конрадды алат. Андан аркы окуялар эки планда өнүгүшөт. Густав-Конрад конкреттүү саясий интригага – орусиялык Сенатор уюштурган вилендик студенттердин сотуна тартылат. (Анын катышуучулары менен кырдаалдары жеңил таанылат: ал Мицкевичтин эскерүүлөрүнө негизделген.) Ошол эле мезгилде жаш жигиттин жан дүйнөсү

Кудай менен шайтандын майдан талаасына айланат. Мистикалык план терең аллегориялуу жана өзүнүн жалпылангандыгы менен Орто кылымдар мезгилиндеги культтук ырасмилерди эске салат.

Дрездендик «Дзяддар» түпкүлүгүндө адабияттын чегинен тышка кадам болгон: философияга, тарыхжазууга, түздөн-түз саясатка. Каармандардын пайгамбарлык көрүмдөрүндө, өзгөчө ксёндз Петрдун көрүмүндө Мицкевич Европанын келечеги тууралуу өзүмдүк түшүнүгүн калыптоого аракет кылган. Ал акынга Улуу Жолбашчы жетектеген социалдык адилеттиктин дүйнөсү катары көрүнгөн:

Сыр китеби жайылды алардын үстүнөн,
балдахин өңдүү,
Анын көздөрү – оттуктардай,
Өзүнүн таманы кылып ал тандады
үч борборду.
Асмандан, так күркүрөөдөй, анын угулат доошу,
Ал чакырат – анан дүйнө дудуктанат:
Эркиндик төрөсү, ал көрүнөө
жөнөкөй көздөр үчүн!

Кийинки ири чыгармасында – «Пан Тадеуш» (1834-ж.) поэмасында Мицкевич бардык жагынан, майда-чүйдөсүнө чейин, түбөлүк өтмүшкө кеткен XVIII-XIX кылымдардын чектериндеги шляхеттик чарбак дүйнөсүн кайра түзүүгө умтулат.

Поэманын сюжети салыштырмалуу жөнөкөй: башкы каарман чоң жана чуулуу шаардан балалыгы өткөн чарбакка келет да, жарым-жартылай бузулган сепил үчүн талаш аябай күчөгөн маалга туш болот. Бул талашка доогер менен жоопкер гана эмес, алардын көп сандаган тааныштары, туугандары жана коңшулары да тартылышат. Талаш, шляхеттик Речь Посполитаядагы көптөгөн соттук териштирүүлөрдөй эле, талаштуу мүлктү тараптардын биринин куралдуу тартып алуусу менен бүтөт. Окуя сылык жана салтанаттуу церемониал менен, ар кандай шылтоолор менен айтылган көркөмдүү кептер менен, жана бапыраган үлпөттөр менен – эски поляк шляхеттик тиричилигинин типтүү элементтери менен коштолот.

Мицкевичтин өтүп кеткен бактылуу кезеңдерди кайтарууга умтулуусу поэманын көркөмдук формасында да чагылган. Романтиктер үчүн мүнөздүү болгон чыңалган динамизмдин ордуна баяндоодо кеңири жайбаракаттык, сырдуулуктун, аптыккандыктын ордуна – классицисттик бүтүндүк пайда болот. Өзүнүн козголоңчул өтмүшүн жашырган бир гана ксёндз Роббак романтизмде абдан сүйүктүү байрондук типти берет. «Пан Тадеуштун» барактарында XVIII-XIX кылымдардын чектериндеги тиричилик гана эмес, адабияттык атмосфера – соңку поляк Агартуусунун атмосферасы да кайра түзүлөт.

Бирок мезгилди токтотуу мүмкүн эмес. Европалык чоң саясат алыскы поляк-литов чет-жакасына да жетет: Наполеондун Россияга жортуулу башталат да, пан Тадеуш өзүнүн бардык кошуналары менен бирге наполеондук кошуунга кирет. Мицкевич дайыма «акыркы» деген сөздү колдонуп, тарыхтын

жүрүшүнүн кайра кайткыстыгын баса белгилейт: «Литвадагы акыркы чабуул», «акыркы эски поляктык үлпөт» ж.б.у.с.

«Пан Тадеуштун» эпилогу «пас алдоолорго, / Жоголгон үмүттөргө, каргыштарга, талаштарга, / Жана кеч калган өкүнүүлөргө, жемелерге…» толо өз учуруна биротоло кайтып келүүнү символдоштурат.

«Пан Тадеуштан» кийин Мицкевич бир да ири чыгарма жазган эмес. Акыркы ырдык түрмөгү – «Лозанналык лирика» (1839-1840-жж.) – акындын тагдырынын бүткүл татаалдыгы менен трагедиялуулугун чагылткан:

Төгүлдү менин көз жашым, таза, нурлуу,
Алыскы балалыкка, айыпсыз, аяндуу,
Менин жаштыгыма, кайталангыс, куру,
Жетилүү кылымына – учуруна азаптануу:
Төгүлдү менин көз жашым, таза, нурлуу…

ГЕНРИХ СЕНКЕВИЧ (1846-1916)

Поляк жазуучусу Генрих Сенкевич дүйнөлүк белгилүүлүктү биринчи кезекте өзүнүн масштабдуу тарыхый романдарынын аркасында алган. Император Нерондун мезгилинен алынып жазылган тарыхый романы үчүн («Камо грядеши», 1894-1896-жж.) ага 1905-жылы нобелдик сыйлык берилген. Бул, бирок, Сенкевичке өз заманынын жазуучусу бойдон калууга дегеле жолтоо болбогон: өзүнүн чыгармаларында ал XIX кылымдын экинчи жарымындагы адабияттык принциптерди гана жүзөгө ашырбастан, XX кылымдагы адабияттын айрым өзгөчөлүктөрүн да алдын ала камтыган.

Турмуш адабияттык ишмердүүлүктү Сенкевич үчүн жашоого каражат табуунун булагы болгудай кылган. Жарды үй-бүлөнүн тукуму, ал өзүнө нанга каражат иштеп табуу зарылдыгы менен эрте кагылышкан. Адегенде мугалимдик кылып көргөн, анан журналистикага кайрылган. Гезиттик репортёрдун кызматы байкагычтык шыгын, стилди кылдат сезүүсүн жана өлчөөсүз эмгекчилдигин толук көрсөтүүгө мүмкүндүк берген, буларды Сенкевичке, замандаштары менен кесиптештеринин айтымында, табият марттык менен тартуулаган эле.

Анын биринчи адабияттык тажрыйбалары ошол жылдардагы гезиттик публицистиканын негизги темалары менен тыгыз байланышкан. «Воршилланын портфелинен юморескаларда» (1872-1873-жж.) Сенкевич XIX кылымдын 60-70-жылдарындагы Польша үчүн аябай мүнөздүү болгон эки социалдык катмарды, – өтмүшкө айланып бараткан шляхта менен жаш, динамикалуу буржуазияны сүрөттөгөн. Анүстүнө (прогрессивдүү журналисттен күтүлгөндөй эле) шляхтичтер сатиралуу, гротесктүү, ал эми буржуалар – идеалдуу, дидактикалуу көрсөтүлгөн.

1876-жылы Сенкевич чоң жана жооптуу тапшырма алган. Күн сайын чыгуучу «Газета Польска» аны АКШнын көз карандысыздыгы жарыяланганынын жүз жылдыгына арналган көргөзмөгө Филадельфияга жиберген. Ушул тапшырмага байланыштуу Сенкевич Англияга барган, АКШны башынан аягына чейин кыдырган, Франция менен Италияда болгон,

бардык жерден редакцияга жол байкоолорун жиберип турган. Алар «Саякаттардан каттар» деген жалпы аталыштагы түрмөктү түзүшкөн. Ага Нью-Йорк жөнүндө, Улуу америкалык Түздүктөгү жашоо жөнүндө жана Калифорния жөнүндө колориттүү очерктер киришкен.

«Көмүр менен эскиздер» (1877-ж.) – Эшек уездинин Кой-Башы айлынын помещик тарабынан алдамчы-катчынын бийлигине толук берилген жашоочулары тууралуу кичинекей сатиралык повесть да Америкада жаралган.

1879-жылы Сенкевич Варшавага кайткан. Ал кийинки бир нече жылда жараткан аңгемелер поляк позитивизминин классикалык үлгүлөрү болуп калышкан – аларда мазмундун социалдык курчтугу да, баяндоонун фактылык ишенимдүүлүгү да, мүнөздөмөлөрдүн илимий тактыгы да бар. Сенкевич айылдык балдардын тагдыры жөнүндө, поляк мектебин зордук менен немецтештирүү жөнүндө, акча табуу үчүн Америкага кетишкен поляк дыйкандарынын оор турмушу жөнүндө жазат, анүстүнө публицисттин сынчыл пафосу анын аңгемелеринде сейрек байкагычтык жана майда-чүйдөлөргө көңүл буруу менен айкалышат.

Сенкевичтин чыгармачылыгындагы маанилүү учур 1883-жылдын 2-майы болуп калат. Бул күнү бир учурда эки гезитте (варшавалык «Слово» менен краковдук «Часта») жазуучунун эң белгилүү жана Польшада эң окумдуу чыгармасынын – «Трилогия» деп аталгандын биринчи фрагменттери пайда болот.

Көлөмү таасирлентчү тарыхый «сериал» окурмандардын акыл-оюн узак мезгилдерге ээлеген жана Сенкевичтин бүт өмүрүн өзүнө багынткан, ал келишимдин шарттары боюнча басмага кезектеги фрагментти үзгүлтүксүз берип турууга милдеттүү болчу. «Трилогияны» «От жана кылыч менен» (1884-ж.), «Ташкын» (1886-ж.) жана «Пан Володыёвский» (1888-ж.) романдары түзүшөт. Аларда жазуучу учурдун көйгөйлүү маселелерине эмес, эки жүз жыл мурдагы иштерге – XVII кылымдын экинчи жарымындагы кызуу окуяларга кайрылган.

«Трилогиянын» каармандары – достор-шляхтичтер Скшеутский, Клищиц, Володыёвский, Заглоба, Подбипента эң татаал кырдаалдарга туш болушат, бирок ар кандай мүшкүлдөрдөн Чиркөөгө, королго, мекенге жана татына айымга берилгендиктерин сакташып, абийирдүүлүк менен чыгышат. Романдарга тарыхый фон катары XIX кылымдын экинчи жарымы үчүн анчалык типтүү эмес (эпикалык манерада) сүрөттөлгөн согуш кызмат өтөйт: жоону эч аёосуз өлтүрүшкөн жана канды – бөтөндүкүн да, өзүнүкүн да элес албаган баатырлардын салгылашуусу катары.

Сенкевич баяндоого реалдуу тарыхый кейипкерлерди да кийирген, алардын арасында – поляк князьдары Януш жана Богуслав Радзивиллдер, Украинанын гетманы Богдан Хмельницкий, поляк королу Ян Казимир, швед королу Карл Густав бар. Мында жазуучу ал кездеги тарых илиминде жалпы кабыл алынган түшүндүрмөлөрдөн четтеген. Алсак, Иеремия Вишневецкий, «князь Ярема», тарыхчылар алысты көрө албаган ээнбаш кылып тартышкан, романчынын эрки менен таланттуу саясатчыга жана жолдуу аскер башчыга, католиктик Речь Посполитаянын ишенимдүү коргоочусуна айланган.

Техникалык прогресс доору үчүн Сенкевичте диний-мистикалык мотивдердин («Ташкында» кереметтер менен аяндар Ясногур ибадатканасынын – Польшанын башкы католиктик ибадатканасынын коргоочуларынын рухун бекемдейт) жана жомоктук кейипкерлердин («От жана кылыч менен» романында башкы каармандын колуктусу жезкемпир Гарпинанын туткунунда болот) болушу күтүүсүз болгон.

Жазуучулар-позитивисттер жаңы чыгармасын сындап жатып калышкан. Чынында да «Трилогияда» кине койчу нерселер бар. Үч романда тең бир эле схема кайталанат: үч негизги кейипкер – «рыцарь» (Скшеутский, Клищиц, Володыёвский), «айым» (Елена, Оленька, Бася) жана «жексур-бутпарас» (Богун, князь Богуслав Радзивилл, Азья Тугай-беевич) жана сөзсүз бактылуу аякталыш – каарман жоокер менен сулуунун үйлөнүү тою.

«Трилогиянын» оң каармандары билимдүүлүгү менен да, өзгөчө руханий бийиктиги менен да айырмаланышканы да шектүү көрүнүшү мүмкүн. Бирок Сенкевич – анын XIX кылымдын экинчи жарымындагы көп адабиятчылардан айырмасы мына ушунда – көркөм проза окурмандык аудиторияны өнүктүрүп жана тарбиялап сөзсүз акыл үчүн азык берүүгө тийиш деп эсептеген эмес. Жазуучу көрүмсүз күнүмдүк турмуш менен дайыма кагылышкан адамдардын «жүрөктөрүн бекемдөөгө» умтулган. Кээде түрү суук формаларга ээ болушкан коомдук катмарланууга, улуттук эзүүгө, поляк жерлериндеги орусиялык, австриялык жана пруссиялык администрацияларда гүлдөгөн бюрократизмге Сенкевич жөнөкөй, бирок татыктуу адамдар жашашкан улуу өлкө, шляхеттик Речь Посполитая жөнүндө татынакай кыялды каршы койгон. Жана массалык окурман сүйүктүү каарманынын тагдырындагы ар бир жаңы бурулушка жандуу абай салып, бул кыялды кабыл алган.

Жөнөкөй, бирок татыктуу адам темасы Сенкевичтин кыйла кийинки чыгармаларында да өнүгүү алган. Жазуучуга улуулук гана эмес, дүйнөлүк даңкты «Камо грядеши» романы апкелген, ал жарыкка чыгары менен дароо бардык негизги европалык тилдерге которулган. Бул романдын окуясы I кылымда Римде болот. Жаш аксөөк, император Нерондун жакыны Марк Виниций туткундалган канышага ашык болуп калат. Бул сезим эки тарапка бирдей; эң мыкты аксарай кызматчысы жана каарман жоокер Виницийдин таасири, жаштарга бакытты камсыз кылууга тийиш, бирок каныша – христиан дининде. Күнөөгө батуудан коркуп, сулуу өз ашыгынан качат жана Римдин кедей кварталдарына жашынат. Колуктусун издөө Виницийди христиандардын жыйынына апкелет, мында ал апостол Петрдун үгүтүнүн эрксиз угуучусу болуп калат. Адегенде менсинген римдик аксөөк карапайым инжилдик акыйкаттыктарга каршы болот, бирок христиандык коомчулукта орун алган адептердин ачыктыгы менен жөнөкөйлүгү анын көөнүнө төп келет – Виниций чокунууну кабыл алат да, Куткаруучуга бүт жүрөгү менен ишенет.

Роман ой-кыялды аң-таң кылган христиандарды куугунтуктоо менен аяктайт: императорду «коркунучтуу сектанын» тарапкерлери 64-жылы Римде болгон атактуу өрткө айыптуу деп ишендиришет. Бирок акыл-эссиз тирандын ээнбаштыктары такыбалардын рухун сындыра албайт. «Нерон өтмүшкө кетти,

шамал, нөшөр, өрт, согуш же тумоо өткөндөй, ал эми Ватикан дөңсөөсүндөгү Петрдун базиликасы азыр да Римди жана дүйнөнү бийлеп турат».

Окурмандар Сенкевичтин башка чыгармаларын дагы, алсак, Польшанын немецтик Тевтондук орден менен согушуна жана рыцарларды 1410-жылы Грюнвальддын алдында талкалоого арналган «Кресттүүлөр» (1900-ж.) романын да зор кызыгуу менен тосуп алышкан.

Сенкевичтин жазуу манерасы эң кеңири аудиторияга жеткиликтүү болгон. Ал өз каарманынын массалык окурманга чукул жана түшүнүктүү болгон мүнөз-белгилерин чебердик менен ачкан. Ошентип Сенкевичтин чыгармалары – жана биринчи кезекте анын тарыхый романдары – бийик кесипкөй «массалык» адабияттын чыныгы үлгүлөрү болуп калышкан.

СУРООЛОР ЖАНА ТАПШЫРМАЛАР

(реферат жана баяндама түрүндө аткарууга)

1. Романтизм XVIII к.а. – XIX к.б. алдыңкы адабияттык багыт катары. Романтизмдин генезиси. Өнүгүү этаптары.
2. Поэзия романтикалык жанрлардын системасында.
3. Немец романтизминин мезгилдештирилиши.
4. Э.Т.А. Гофмандын дүйнөтаанымынын жана поэтикасынын бөтөнчөлүгү. Кош дүйнө жана анын Гофмандын чыгармаларында жүзөгө ашуу принциптери: «Щелкунчик», «Алтын күлтүк», «Кичинекей Цахес» ж.б. (студенттин тандоосу боюнча).
5. Э.Т.А. Гофмандын дүйнөлөрү: «Алтын күлтүк» новелласындагы реалдуулук жана фантастика.
6. Э.Т.А. Гофмандын «Кичинекей Цахес» повестинин композициясынын бөтөнчөлүгү. Сокурлануудан «көзү ачылууга» карай кыймыл. «Музыкалык каприччио» принциби.
7. Э.Т.А. Гофмандын «Мурр мышыктын турмуштук көз караштары» чыгармасындагы музыкант жана филистер.
8. Англис романтизминин мезгилдештирилиши. Байрондун европалык романтизмдеги орду. Турмуштук жолу. Инсаны жана дүйнөтуюму. Эстетикалык орнотмолору.
9. Байрондун эртедеги лирикасы. «Дем алуу сааттары», «Еврей мелодиялары» жыйнактары. Ошол мезгилдеги негизги темалары менен мотивдери (студенттердин тандоосу боюнча 2-3 чыгармасына талдоо кылуунун мисалында).
10. Ж.Г. Байрондун «Чайльд Гарольддун табынуу саякаты» поэмасы. Жанр проблемасы. Чыгармачылык тарыхы.
11. Ж.Г. Байрондун. «Чайльд Гарольддун табынуу саякаты» поэмасындагы каармандын өзүнөн жатыркоо жана аны жеңүү проблемасы.
12. Вальтер Скотт «тарыхый роман» жанрынын негиздөөчүсү катары («Айвенго» романын талдоонун мисалында).
13. «Айвенго» романынын композициясы жана тарых концепциясы. В. Скоттун «Айвенго» романындагы каарман жана эл.
14. Француз романтизминин мезгилдештирилиши.
15. Полицентрикалуулук жана полифония В. Гюгонун «Куугунтук жегендер» роман-эпопеясынын өзгөчөлүгү катары.
16. Романтизм доорундагы француз тарыхый романы. В.Гюгонун «Париждик Кудай энесинин собору». В. Гюгонун «Париждик Кудай энесинин собору» романындагы «архитектура философиясы».
17. В. Гюгонун поэзиясы. «Кек», «Катаал жыл» ырлар жыйнактары. Жазуучунун ошол мезгилдеги чыгармачылыгынын негизги темалары менен мотивдери (2-3 ырын талдоонун мисалында).
18. Ж. Санддын эстетикалык көз караштарынын эволюциясы. «Индиана», «Консуэлло».

19. Америкада романтизмдин калыптануусунун тарыхый-адабий шарттары. Анын этаптарынын мезгилдештирилиши жана мүнөздөмөсү. Трансцендентализм америкалык маданияттын феномени катары, анын маңызы жана XIX к. биринчи жарымындагы АКШдагы адабияттык жараянга таасири. Түндүк жана Түштүк адабияты проблемасы.

20. Эртеги америкалык романтизм. Ж.Ф. Купердин пенталогиясы. Натти Бампа табият менен цивилизациянын «баласы» катары, анын романтикалык образдуулук турумунан түшүндүрүлүшү. Авантюралуу-окуялуу романдын салтынын жарыгы.

21. Г. Бичер-Стоунун «Том байкенин кепеси» романындагы Түштүктүн реалисттик сүрөтү. Аболиционисттик тематика. Томду сүрөттөөдөгү романтикалык тенденциялар.

21. Э.А. По «кыска аңгеменин» чебери катары. «Кызыл Өлүм», «Алтын коңуз», «Морго көчөсүндөгү өлтүрүү», «Мари Роженин сыры» новеллалары.

22. Э.А. Понун новеллаларындагы өлүмдүн поэтикасы. Анын эстетикалык принциптеринин «аморалдуулугу». Э.А. Понун чыгармачылыгы жана анын америкалык адабияттагы орду тууралуу талаштар (студенттердин тандоосу боюнча 2-3 чыгармасын талдоонун мисалында).

23. Реализм XIX к. батыш Европа жана Америка өлкөлөрүнүн алдыңкы адабияттык багыты катары. XIX к. реализминин калыптануусунун коомдук, философиялык жана эстетикалык өбөлгөлөрү.

24. Чет элдер адабиятындагы реализм менен романтизмдин өз ара мамилеси.

25. Ф. Стендалдын эстетикалык жана этикалык көз караштары («Расин менен Шекспир»). Ф.Стендалдын «Кызыл жана карасы» социалдык-психологиялык роман катары. Жюльен Сорель – «кичинекей адамдан» «ашкере адамга» көтөрүлүү, Наполеондун комплекси. Аялдардын образдары жана алардын көркөмдүк күчү.

26. Стендалдын «Кызыл жана кара» романы XIX кылымдын хроникасы жана «мансап романы» катары. Стилдик өзгөчөлүктөрү (романдын бальзактык тиби менен салыштыруу).

27. П. Мериме новелланын чебери катары. («Кармен», «Таманго», «Этрусск вазасы», «Матео Фальконе» ж.б.)

28. П. Мерименин чыгармачылык жолу, анын француз драматургиясынын өнүгүүсүнө салымы.

29. О. де Бальзактын чыгармачылык жолунун негизги этаптары, анын эстетикалык көз караштары (Ф. Стендаль менен салыштыруу). «Адамдык комедиянын» көркөм ойлому (автор сүрөткер жана тарыхчы катары).

30. «Гобсек» повести жазуучунун заманындагы турмуш чындыгынын конфликттеринин чагылышы катары. «Терс чоңдуктардын» поэзиясы.

31. «Горио ата» романынын полиборборлуу композициясы жана анын функциялары.

32. Бальзактын «Горио ата» романындагы эпос, миф жана драма.

33. Бальзактын «Чигирим булгаары» романынын философиялык мазмуну жана образдык системасы.

34. Франциядагы XIX к. 50-60-жж. адабияттык кыймыл. Романтизмди жеңүү жараяны жана реализмдин жаңы өзгөчөлүктөрү.

35. Г. Флобердин эстетикалык принциптери. «Бовари айым» реалисттик психологиялык романдын жаңы тиби катары.

36. Флобердин «Бовари айым» романындагы социалдык сатира. Катмарлар поэтикасы.

37. Ш. Бодлер жана анын «Жамандык гүлдөрүнүн» француз адабиятындагы өзгөчө орду. Ш. Бодлердин көркөмдүк ачылыштары.

38. XIX к. 30-40-жж. Англиянын адабияты. Мезгилдештирилиши. Улуттук өзгөчөлүктөрү.

39.Ч. Диккенстин чыгармачылык эволюциясы жана сүрөткер катары карама-каршылыктары.Ч. Диккенстин «Домби жана уулу» романындагы дйнө менен адам концепциясы. Образ жаратуу каражаттары менен ыктары.

40. «Оливер Твист». Диккенстин чыгармачылыгындагы баланын образы жана балалык темасы.

41. Теккерейдин «Текеберлик жайма базары» романынын каармандарынын социалдык сыйымдуулугу жана индивидуалдуу өзүнчөлүктүүлүгү.

42. Теккерейдин «Текеберлик жайма базары» романындагы «баяндоочу-жентльмендин» карама-каршылыктуу жана табышмактуу ролу.

43. Г. Гейне – акын жана ойчул. Чыгармачылык жолу. "Түндүк деңизи" – Г. Гейненин философиялык лирикасынын чокуларынын бири.

44. Г. Гейненин «Германия. Кышкы жомок» сатиралык поэмасы. Жаралуу тарыхы, негизги темалары жана образдары.

45. XIX к. 50-60-жж. АКШнын адабияты. Анын улуттук бөтөнчөлүгү.

46. У. Уитмендин чыгармачылык жолу. «Чөп жалбырактары» жыйнагынын негизги темалары жана образдары. У. Уитмендин поэзиясынын космизми («Өзүм жөнүндө ыр»).

СУНУШТАЛГАН АДАБИЯТТАР

1. Зарубежная литература для детей и юношества. – М., 1989. (Учебник для институтов культуры, ч. 1).
2. История всемирной литературы: В 9 т. — Т. 6,7,8. — М., 1984–1991.
3. Зарубежная литература XIX века. Романтизм / Под общ. ред. проф. Я.Н. Засурского. -–М.: Просвещение, 1976.
4. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов / Сост. А.С. Дмитриев. – М., 1990.
5. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. — М., 1991.
6. История зарубежной литературы XIX века: В 2-х томах / Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991. – Том I, II.
7. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в./ Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1978.
18. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в.: Курс лекций / Под ред. М.Е. Елизаровой и Н.П. Михальской. – М., 1970.

МАЗМУНУ

Киришүү………………………………………………………………………..3
XIX кылымдагы немец адабияты...5
Бир тууган Гриммдер...8
Новалис (1772-1801)..10
Людвиг Тик (1773-1853) 11
Фридрих Гёльдерлин (1770-1843)...13
Генрих фон Клейст (1777-1811) 16
Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822) 20
Адельберт фон Шамиссо (1781-1838) 25
Генрих Гейне (1797-1856) 27
Герхарт Гауптман (1862-1946) 31
XIX кылымдагы англис адабияты…………………………………………34
Чарлз Мэтьюрин (1782-1824) ………………………………………………..36
Уильям Блейк (1757-1827) ……………………………………………….....37
«Көлдүк мектептин» акындары……………………………………………40
Вальтер Скотт (1771-1832) …………………………………………………..43
Жорж Байрон (1788-1824) ……………………………………………….....46
Перси Биши Шелли (1792-1822) ……………………………………………50
Жон Китс (1795-1821) ………………………………………………………..52
Жейн Остин (1775-1817) ………………………………………………….....54
Эже-синди Бронтелер ………………………………………………………...56
Чарлз Диккенс (1812-1870) ………………………………………………….59
Уильям Теккерей (1811-1863) ……………………………………………….66
Льюис Кэрролл (1832-1898) …………………………………………………69
Томас Гарди (1840-1928) …………………………………………………….72
Роберт Льюис Стивенсон (1850-1894) ……………………………………..73
Уилки Коллинз (1824-1889) …………………………………………………77
Оскар Уайльд (1854-1900) ………………………………………………….78
XIX кылымдагы француз адабияты……………………………………….81
Франсуа Рене де Шатобриан (1768-1848) ………………………………….84
Бенжамен Констан (1767-1830) ……………………………………………..88
Альфред де Мюссе 91810-1857) …………………………………………….90
Ламартин (1790-1869) ………………………………………………………..92
Виктор Гюго (1802-1885) ……………………………………………………95
Пьер Жан Беранже (1780-1857) ……………………………………………..98
Альфред де Виньи (1797-1863) …………………………………………….101
Теофиль Готье (1811-1872) ………………………………………………….103
Жорж Санд (1804-1876) ……………………………………………………..106
Стендаль (1783-1842) ………………………………………………………..110
Оноре де Бальзак (1799-1850) ……………………………………………...116
Проспер Мериме (1803-1870) ………………………………………………123
Александр Дюма (1802-1870) ………………………………………………128
Гюстав Флобер (1821-1880) ……………………………………………….131
Шарль Бодлер (1821-1867) …………………………………………………136

Поль Верлен (1844-1896) 139
Артюр Рембо (1854-1891) 143
Эмиль Золя (1840-1902) 146
Ги де Мопассан (1850-1893) 149
Стефан Малларме (1842-1898) 154
Жюль Верн (1828-1905) 156
Альфонс Доде (1840-1897) 159
XIX кылымдагы Бельгия адабияты..162
Шарль де Костер (1827-1879) 163
Эмиль Верхарн (1855-1916) 165
Морис Метерлинк (1862-1949) 167
XIX кылымдагы Скандинавия адабияты..171
Ханс Кристиан Андерсен (1805-1875) 172
Генрик Ибсен (1828-1906) 174
Август Стриндберг (1849-1912) 178
Кнут Гамсун (1859-1952) 180
XIX кылымдагы АКШ адабияты..183
Вашингтон Ирвинг (1783-1859) 185
Фенимор Купер (1789-1851) 188
Натаниел Готорн (1804-1864) 190
Эдгар По (1809-1849) 193
Герман Мелвилл (1819-1891) 197
Генри Лонгфелло (1807-1882) 200
Уолт Уитмен (1819-1892) 202
Гарриет Бичер-Стоу (1811-1896) 206
Ралф Уолдо Эмерсон (1803-1882) 207
Трансцендентализм..209
Генри Торо (1817-1862) 210
Эмили Дикинсон (1830-1886) 212
Генри Жеймс (1843-1916) 215
Марк Твен (1835-1910) 219
XIX кылымдагы поляк адабияты..224
Адам Мицкевич (1798-1855) 226
Генрих Сенкевич (1846-1916) 230
Суроолор жана тапшырмалар (реферат жана баяндама түрүндө аткарууга)…234
Сунушталган адабияттар..237

Жантаев Адилбек, Исакбаева Зыйнат

XIX кылымдагы батыш көркөм дөөлөттөрү

(Окуу куралы)

Адис редактору: *А.Чолпонбаев*

Редактору: *Н.Бийгелдиева*

Тех. редактору: *Т.Аскар уулу*

Корректору: *А.Мукашова*

Ченеми 60x84/16. Көлөмү 15 басма табак.

Офсеттик басуу. Нускасы 300.

«Сарыбаев Т.Т.» басмасында басылды.

Бишкек ш., Раззаков к., 49.