С.НААМАТОВ АТЫНДАГЫ НАРЫН МАМЛЕКЕТТИК УНИВЕРСИТЕТИ

ФИЛОЛОГИЯ ФАКУЛЬТЕТИ

ЖАНТАЕВ А.С., АЙДАРАЛИЕВА А.С.

КАЙРА ЖАРАЛУУ ДООРУНУН КӨРКӨМ ДӨӨЛӨТТӨРҮ

БИШКЕК-2014

УДК 82/822.0

К 72

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

Жооптуу редактор: филология илимдеринин кандидаты, доцент Н.А.Чоробаева

Рецензент: филология илимдеринин кандидаты, доцент Г.Э.Жумалиева

Түзүүчүлөр: Жантаев А.С., Айдаралиева А.С.

К 72 Кайра жаралуу доорунун көркөм дөөлөттөрү: Окуу куралы. – Б.: 2014. – 87 бет.

Окуу куралында кайра жаралуу доорундагы чет элдер адабияты тууралуу маалыматтар камтылган. Ошол замандагы айрым бир негизги делген авторлорго басым жасалган. Эмгек чет элдер адабиятынын тарыхы боюнча кыргыз тилинде окуу куралдарына мутаждыктын негизинде түзүлдү.

Китеп окутуучуларга, студенттерге арналган.

К 4603000000-05 УДК 82/822.0

КИРИШҮҮ

Кайра жаралуу – өз аталышын башка доорго, антик дүйнөсүнө мамилеси аркылуу алган европалык маданияттын тарыхындагы доор. Рим империясынын кулоосунан (IV-V кк.) кийинки бүтүндөй бир миң жылдыкты ал кезде адамзаттын өнүгүшүндөгү жемишсиз тыным, дымуу деп эсептешкен. Аны Орто кылымдар деп аташкан. Байыркы классикалык үлгүлөргө кызыгуунун ойгонушу жаңылануунун белгиси катары кабыл алынган. «Кайра жаралуу» (ит. rinascita) түшүнүгүн XVI к. көркөм өнөр тарыхчысы Джоджо Вазари «Кыйла белгилүү живописчилердин, бедизчилердин жана архитекторлордун өмүрбаяндарында» (1550-ж.) кийирген. Ал антик мезгилинен бери живопись, скульптура жана архитектура төмөндөдү, «өзүнүн өлүмүнө чукулдады»; бирок, «бул өнөрлөрдүн табияты адам денелери сыяктуу төрөлгөн, өскөн, картайган жана өлгөн башкалардын табиятына окшош» болгондуктан, «көркөм өнөрдүн кайра жаралуусунун кайталанма жүрүшүн жана ал биздин күндөрдө көтөрүлгөн өркөндүүлүктү түшүнүүгө» мүмкүн деп бекемдеген. XIX к. ортосунда маданиятка Орто кылымдардан кийинки доорду мүнөздөгөн «Ренессанс» (Renaissance – «Кайра жаралуу») француз сөзү кирген.

Башкы өзгөрүүлөр аң-сезим, билим берүү жана чыгармачылык сфераларында жүргөн. Эски дүйнөнүн чектеринде жаңы адам төрөлгөн. (Кайра жаралуу ошондон башталат.) Анын туулган жери шек туудурбайт – ал Италия. Мөөнөтүн баарынан көбүрөөк 1300- жана 1350-жж. аралыгына тууралашат. Кээде датасын айына жана күнүнө чейин так аташат: 1341-ж. 8-апрелинде, Пасхада. Бул күнү Капитолий дөңсөөсүндө Римдин сенатору улуу акын Франческо Петрарканы лаврларга бөлөгөн. Акынды урматтоонун мындай каадасы антик байыркылыгында жашаган, бирок көп кылымдан бери колдонулган эмес. Петрарка башкы римдик храмдын – Ыйык Петрдин соборунун секисине (алтарына) гүлчамбар койгон. Антик каадасы жаңы алкакта аткарылган: акын антик дүйнөсүнө кайтууну эмес, гармониялуу инсан жөнүндө антик идеалын христиан рухандуулугу менен бириктирүүнү сунуштаган.

Мурда Кудай бийлигинде деп эсептелген мезгилдин өлчөмү адам иштеринин тарыхы болуп калат. Бул кайраттуу жана жаңы, кайра жаратылган антик даанышмандыгынын: адам бардык заттардын чени дегендин натыйжаларынын бири катары аңдалса да. Орто кылымдарда «Дүйнөнү теңсинбөө тууралуу» темадагы, бул адамды теңсинбөөнү да туюнткан,

чыгармалар абдан кеңири таралышкан. Алардын ордуна башка мазмундагы трактаттар менен кептер келишет – «Адамдын артыкчылыктары тууралуу». Дүйнөлүк түзүмдүн борбору акыл-эсте инсанды карай оогон, күчтөрдүн теңсалмагы анын пайдасына бузулган.

Гуманизм (лат. humanus – «адамзаттык», «адамгерчиликтүү») – адамды эң жогорку дөөлөт деп таанууну туюнтат, адамды сүйүү рухун камтыйт. Кайра жаралуу доорунун философиясын ушул термин менен белгилешет. Бирок ал кезде «гуманист» сөзү гана жашаган: ал билим берүүнүн өзгөрүлгөн мүнөзүн көрсөткөн. Жаңы адамдар өздөрүн дин илимине – Кудайды таанып-билүүгө эмес, жерлик жана адамзаттык (лат. studia humanitatis) билимди кеңитүүгө арнашкан. Гуманисттер акылмандыктын туу чокусу деп классикалык, «алтын» латында (Орто кылымдардын вульгардуу латынына каршы коюлган) түзүлгөн антик доорунун адабияты менен философиясын эсептешкен.

Деген менен, гуманисттер убактысын бүт бойдон китепканада же архивде өткөрүшкөн деп ойлоо ката болор эле. Алар жаңы билимди, өзгөчө алгачкы кездерде, турмушка кийирүүгө шашышкан. Алардын түшүнүгү боюнча ар тараптуу өнүккөн инсан (лат. homo universalis) ишмердүүлүгүнүн көп түрдүүлүгүнөн айкын болот, ал эркиндик менен ар-намысты баарынан көбүрөөк баалайт да, табигый түрдө, мамлекеттик турмуштагы тирания менен ыймандык турмуштагы эки жүздүүлүктү баарынан көп жек көрөт.

Биринчи италиялык, тагыраагы, флорентиялык гуманисттер XV к. 30-жж. чейин бул ишенимди жарандык принцип катары активдүү жакташат. Бир канча муун бою гуманисттер Флоренцияда республиканын канцлеринин кызматын салттуу ээлешкен. Алар саясий кеңешчилердин, коомдун тарбиячыларынын ролун аткарышкан жана өз памфлеттери менен чет душмандарын кээде согуштук күчтөн да көбүрөөк коркутушкан. Бирок акырындап (Флоренцияда 1434-ж. Медичи үй-бүлөсүнүн бийликке келиши менен) жарандык идеялар күңүрттөнөт; гуманисттин ишмердигинин орду республиканын кеңешинин жыйындар залы эмес, шаар сыртындагы вилла болуп калат, мында ал достору менен маектешет. Гуманист эми ораторддун эмес, философтун ролунда чыгат.

Граф Пика дела Мирандола (1463-1494) адамзаттын даанышмандыгын бир окууга жалпылоону сунуштайт да, «Адамдын артыкчылыктары тууралуу» деген эң атактуу трактатты түзөт. Бирок иш жүзүндө ишмердүүлүк принцибин адептик татыктуу инсандын бекемделиши менен жараштыруу улам оорлой берет. Никколо Макиавеллинин окуусу кризистин белгиси болуп калат. Жаман атакка ээ «Мамлекет» трактатынын (1513-ж.) автору, Макиавелли тарыхка төмөнкү тезистин коргоочусу катары кирген: «Максат каражаттарды актайт». Ага таянып, саясий ишмер өзүнүн ар кандай иштерин белгиленген максаттын

улуулугу менен актай алган – алсак, мисалы, кубаттуу мамлекетти түзүү же жалпынын бактылуулугуна жетишүү өңдүү.

Саясатты моралдан бөлгөн мындай теориянын түзүүчүсү гуманист деп атала алабы? Макиавелли, шексиз, гуманист болгон – билим алуусунун мүнөзү жана инсандык сапаты боюнча. Анын идеялары үмүтсүз тарыхый кырдаалда жаралышкан: гуманисттердин бир канча мууну кыялдарын байланыштырган Италия саясий бүтүндүккө жана өзүн душмандарынан коргоого жете албай жок болору айкын болуп калган. Ошончолук эле тайманбас каражаттарды издөө гана калган – жана баарыдан мурда өлкөнү сактоого жөндөмдүү күчтүү инсанга үмүттөнүү калган. Ал кезде мындан улуу максат жок көрүнгөн; ал үчүн, Макиавелли баарына барууга болот деп болжогон.

Доор ишмердүүлүк менен адептик татыктуулуктун биримдиги тууралуу кыял менен төрөлгөн да, трагедиялуу көңүл калуу менен аяктаган. Деген менен Италияда иллюзиялардын кыйроосун баштан кечиришкен учурда, Европанын башка өлкөлөрүндө ошол эле гармония тууралуу кыялдана гана башташкан. Англис Томас Мор керек болсо кыялга ысым да берген – Утопия, ушундай эле наамдагы китепте (1515-1516-жж.).

Бүткүл Кайра жаралуу доору мүнөзү боюнча утопиялуу болгон, б.а. адамзаттык идеалдын реалдуулукта ишке ашуусуна үмүттүү караган. Эгер Мор адилеттүү жана акыл-эстүү коомду куруу жөнүндө кеп кылса, анда башка бир атактуу утопия – Томмазо Кампанелланын (1568-1639-жж.) «Күндүн шаары» (1602-ж.) – «табияттык идеяга» кандырылган. Солярийлердин, күнөстүү шаардын жашоочуларынын бактысынын өбөлгөсү табиятты сүйүүдө жана анын мыйзамдарын илимдин жардамы менен өздөштүрүүгө даярдыкта.

Натурфилософия менен, же табияттын философиясы менен аяктап, Кайра жаралуу доору өз башатына кайрылгансыган. Анткени биринчи гуманисттик козутулуу адамдагы жакшы табиятка ишенүү, болмуштун улуу жандандыруучу биримдигин сезүү болгон. Жерлик дүйнөнү кайра жаңыдан ачышып, гуманисттер андан көптөгөн байланыштар менен аналогияларды кубанычтуу таңгалуу менен байкашкан да, адамдардын ички дүйнөсү эмнеси менендир Ааламга, бүткүл Кудайлык жаратылгага окшош экенин түшүнө башташкан. Бул байкоо жаңы поэтикалык образдуулуктун булагы болуп калган. Кайра жаралуунун таңында аңдалган заттардын улуу окшоштугу эми латында эмес, итальянча жана башка улуттук тилдерде жаратылган жаңы поэзиянын метафоралуу стилин турмушка чакырган.

Ренессанстык аң-сезим өзүн башкалардан эрте көрсөткөн жанрлар – новелла менен сонет. Новелла (ит. nobella – «жаңылык») – учурга кайрылган прозалык баяндоо; Жованни Боккаччонун «Декамеронундагы» (1350-1353-жж.) новеллалар сүйүү темасын түшүндүрмөлөөдөгү эркиндиги менен эсте

калышкан. Сонет (ит. sonette – «ыр») – шарттуу ырдык форма; сонет дагы сүйүү сезиминин маанисин ачат, бирок, новелладан айырмаланып, сүйүүнүн тиричиликтик жана авантюралык эмес, руханий образын сунуштайт.

Сонет менен новелланын бардык айырмачылыктарына карабай, аларды чукулдаткан нерсе бар. Алар маданияттагы сөз көбүнчө кагазда, басма текстте жашай баштаган учурда калыптанышкан. Буга чейин муундан муунга оозеки берилип келген өткөндөр тууралуу эстелик , ошондой эле мурда музыка менен бий ритминен бөлүнбөгөн поэзия да жаңы, китептик формага «көчүрүлгөн».

Боккачо бүткүл Европа боюнча новеллачылардын көптөгөн муунуна үлгү берип жараткандай, новелланын өзгөчөлүгү оозеки кеп жазма адабий жанрдын каражаттары менен сүрөттөлгөнүндө. Боккачо өзүнүн гуманисттик окумалдуулугун унутпай, өзүнүн риториканын эрежелерин билүүсүнөн жана сөздү чебер билүүсүнөн баш тартпай, ангеме курган адамдын образын жараткан. Ренессанстык новеллада сөз оозеки кептин бүткүл сүйкүмдүүлүгүн, бүткүл индивидуалдуу өзүнчөлүктүүлүгүн сактоого тийиш болгон.

Сонет да жазма жанр катары жаралган. Бул поэзиянын музыкалык аткаруудан тышкары жашаган антик мезгилинен берки биринчи формасы. Ал бийди коштогон эмес, мисалы, баллада өңдөнүп, көптөгөн угуучуларга арналган эмес, тынчтыкта окчундап окуу үчүн жаратылган. Сонет ашыктын сезимин гана көрсөтпөйт, ал баштан кечиргендин тыкыр анализин, ал тууралуу ой жүгүртүүнү да камтыйт. Автор, анан окурман бүт дүйнөлүк жашоо менен коштолгон ички жашоонун белгилүү бир тыянагын басып калтырган поэтикалык сөз менен жекеме-жеке калышкан: сонет жерлик аялга жерлик эмес сүйүү жөнүндө айткан жана жерликтен жогорку сулуулук менен бийик жыргалчылыктын белгилерин тапкан. Ал өзүн таануу жанры катары жаралган, новелла болсо – турмуш чындыгын таануу жанры катары. Эч качан Ренессанс дооруна чейин көрүм мынчалык майда-чүйдөлөргө, угум – оозеки кепке курчуган эмес. Сонет менен новелла жаңы адамдын пайда болушун жана анда эң ар түрдүү белгилердин айкалышын күбөлөндүрүшкөн. Бул окчундоону баалаган жана ошол эле учурда саякаттарга көнгөн, терең сүйүүгө жөндөмдүү – жана практикалык иштерди жүргүзүүнү, акча саноону билген адам болгон.

Бул жанрлардын призмасы аркылуу жаңы доордун Адамы дүйнөгө караган да, аны таптакыр башка, кыйла айкын ыраңда көргөн. Алар ренессанстык адабияттын гана эмес, ренессанстык ойлоонун да башатттарында турушат. Кайра жаралуу Адамы өзүн канчалык терең тааныса, ал курчап турган дүйнөгө ошончолук тырыша тигилип, бир эле мезгилде өзүмдүк артыкчылыгын жана ага берилген жерлик болмуштун артыкчылыгын аңдаган.

Новелла менен сонет – латында эмес, улуттук тилдерде жаралышкан адабий жанрлардын жаңы системасынын биринчи чынжырчалары. Европалык

улуттук адабияттардын төрөлүүсү алардан башталат. Петрарка менен Боккаччонун көзү тирүүсүндө эле алардын таасири Альпыдан түндүккө жайылган. Англис адабиятынын негиздөөчүсү Жеффри Чосер «Кентерберилик аңгемелер» жыйнагында «Декамеронго» салыштырганда да чоңураак чыгарманын композициялык биримдигиндеги кептик көп түрдүүлүктүн мисалын берген. Бул романга – Кайра жаралуу доорунун көркөм натыйжаларынын бири болушу күтүлгөн жанрга – карай кадам болгон.

Сонет менен новелла акыр-аягына чейин Европада XVI к. гана калыптанган. Так ошол кезде петраркизм (Франческо Петрарканын лирикасына түздөнгөн поэтикалык багыт) Испанияда да, Францияда да – Пьер Ронсар менен Жоашен Дю Белле жетектешкен «Жетиген» коомчулугу тарабынан, жана Англияда да, мында Томас Уайеттен (1503-1542-жж.) Филипп Сидниге чейинки мыкты сонетисттердин катарын Уильям Шекспир аяктаткан, улантылып кеткен. Улуттук поэтикалык мектептер улуу италиялыктын салтын улантып жана муну менен бирге анын таасирин жеңүүгө умтулуп калыптанышкан. Петрарканы сокур тууроо мезгилдин өтүшү менен пародиянын предметине айланышкан штамптардын күч алуусуна апкелген.

XVI к.б. карай маданий турмуштун борбору 1484-жылкы француздардын кол салуусунан соң жарым кылым согуш майданына айланган Италиядан түндүккө оойт. Интернационалдык гуманисттик туушкандыктын таанылган жолбашчысы Эразм Роттердамдык болуп калат. Ал билим берүүнүн жаңы системасын жаратуу үчүн көп иш кылат; так эместиктерин жоюп Евангелиени латынь тилине кайрадан которот. Бул ишмердүүлүк Реформациянын жолбашчысы Мартин Лютерге аны менен союз түзүүдөн үмүт жаратат; бирок эгерде Римге каршы оппозиция гуманисттерди диний реформаторлор менен чукулдаткан болсо, ал белгилүү бир чектерге чейин гана болот.

Эразм Роттердамдык Реформациядан Европанын руханий-диний биримдиги үчүн коркунучту көргөн. Ал адамдын Кудайлык жазмыштын эркине толук моюн сунуу идеясын да колдогон эмес. Гуманист эрктин боштондугун коргоп чыгып сүйлөйт, аны ал Римдик да, реформаланган да Чиркөөнүн секисине (алтарына) курман чалгысы келген эмес. Түндүк Кайра жаралуусунун башка ишмерлери өңдүү эле Эразм адамдын чыныгы боштондук алуусунун жолундагы башкы тоскоол деп, дүйнө алигиче Макоолуктун падышалыгы болуп турганын эсептеген. Анын сатиралык «Макоолукка мактаты» (Томас Морго арналган) – ушул жөнүндө.

Гуманисттик чыгармага тийиш болгондой эле, эң сонун «алтын латында» жазылган китепте баяндоо эркиндиги сезилет, бул «Макоолукка макталды» немистик элдик китептер (алардын эң белгилүүсү – «Доктор Фауст тууралуу баян») жана болочок ренессанстык роман менен жакындатат. Анын пайда

болушуна элдик эстутумда сакталып калышкан жана баатырлар, алптар жана залимдер тууралуу баяндарга айланышкан баатырдык эпостун сюжеттери өбөлгө болушат. Ушундай китептердин бирин мыскылга алып, Франсуа Рабле «Гаргантюа менен Пантагрюэль» романын жаратат; рыцардык романга пародиядан Мигель де Сервантестин «Дон Кихоту» туулат. Ренессанстык эпостун башкы айырмачылыгы – ал сүрөттөлгөн окуяларды жана аларга көз караштарды баатырдык өтмүштөн учурга көчүргөнүндө. Адабиятчы М.М.Бахтиндин аныктоосу боюнча, Кайра жаралуу романынын каарманы «сүйлөөчү адам» болуп калат, ал индивидуалдуу мүнөзүнүн бүткүл толуктугун да, ал кездеги турмуш чындыгынын бүткүл көп түрдүүлүгүн, «көп дооштуулугун» да сөз менен берет.

Ишкер каарманга утопиялык ишенүүнү роман реалдуу турмуштун тажрыйбасы менен шайкештирет. Бул ишенимге финалдык көңүл калуунун метафорасы Дон Кихоттун күн куйкалаган испандык провинциянын талаасында жел тегирмендер менен салгылашуусу болуп калат. Башка адабий кейипкер – Шекспирдин трагедиясындагы дат канзаадасы Гамлет дегеле аракеттенүү керекпи деп азап чеге шектене турган болот. Азыркы изилдөөчү, эки каарманды салыштырып айтат: Гамлеттин олку-солку болуусунун себеби ал Дон Кихот болгусу келбегенинде, ал ар кандай жеңиштин, керек болсо аны жеңүү колунан келсе да, бекерлигин алдын ала сезгенинде.

1600-ж. христианчылыктын юбилейинин урматына Римде Жордано Бруно, баатырдык энтузиазм тууралуу атактуу чыгарманын автору еретик катары өрттөлөт. Бул жалын Кайра жаралуунун маданиятын азыктанткан жалпыга бирдей сүйүүгө жана кудайга теңдеш адамга сүйүнүчтүү үмүттөрдү толук жутуп алат. Эгер татыктуу инсан тууралуу ой айтуу улантылган болсо, анда ал көбүнчө өтмүшкө – Бруно өлгөн жылы жаратылган «Гамлеттегидей», кайрылган болот: «Ал адам болгон». Сөздөр эмнедир бир сонундук, бирок тарыхый реалдуулукта ошентип эле ордун таппаган нерсе тууралуу эстетүү катары угулат.

Көңүл калуу гуманисттерди көрөгөчтүктөн айырбайт. Доордун акыркы улуу жанры – эссе; анын аталышы essai – «тажрыйба» француз сөзүнөн келип чыгат. Мишель Монтендин «Тажрыйбалары» – адамдын акыл-оюнун эстелиги. Автор адамдардын турмушунун эң түпкү маңызына көңүл коё карайт. Интеллектуалдык прозанын салты ушул китептен башат алат.

Кайра жаралуу доору азыркыга чейин тирүү жана адабият көп кылымдар бою өз сюжеттерин аларга карап тууралаган каармандардын типтерин түзгөн: Гамлет, Фауст, Дон Кихот… Гуманисттик утопияга келе турган болсок, ал инсандын укуктары менен артыкчылыктарынын таламын талашкан европалык маданияттын кыймылдаткыч күчү болуп калган. Бул өткөн кылымдарда адам

нечен жолу өз укуктарын ашыра пайдаланганына жана өз кадыр-баркын түшүргөнүнө карабай ушундай болгон.

ИТАЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ

Италия, Петрарка менен Боккаччонун мекени, Кайра жаралуунун классикалык үлгүсүн берген, аны Франция менен Германияда, Фландрия менен Англияда туурашкан. Бул адабиятка да, көркөм сүрөт өнөрүнө да, гуманисттик окумалдыкка да – ал XV к. Италияда эң бийик гүлдөөсүнө жеткен, тийиштүү. Гуманисттик билимдүүлүктүн башкы очогу жана Кайра жаралуунун өзүнчө эле бир борбору Флоренция болгон. Мында башкаруучулар да жакшы ырларды жазышкан, жана анын айкын мисалы – көркөм өнөрлөрдүн белгилүү колдоочусу, «Карнавалдык ырлардын» автору, Эң мыкты деп аталган князь Лоренцо Медичи (1449-1492-жж.) болгон. Гуманисттер антик ойчулдарын үйрөнүшкөн, алардын китептерин чогултуу менен алектенишкен, грек тилин окутушкан – жалпысынан, классикалык байыркылыкты кайра жаратышкан. Алар сөз өнөрүн чиркөө маданияты менен кадамдаш жүрүүдөн куткарышкан. Адам маданиятта эң маанилүү жана принципиалдуу жаңы роль ойной баштаган: эми ал баарынан мурда сонундуктун жаратуучусу, демек, так ошол чыгармачылык аркылуу Кудай менен белгилүү бир деңгээлде чукулдаша алган.

Италиялык Ренессанс ар тараптуу билимдерге ээ жана таланттуу инсандардын кылымы болгон. Микеланжело Буонарроти (1475-1564-жж.) көрүнүктүү скульптор, живописчи жана архитектор гана болгон эмес, ал Дантени жогору баалаган акын да болгон. Ренессанстын эң улуу сүрөтчүсү Леонардо да Винчи (1452-1519-жж.) Жаңы мезгилдин көптөгөн ойлоп табууларынын алдын алган даанышман инженер катары да, абдан кызыктуу тамсилдердин автору катары да белгилүү. Ал эми инквизициянын отунда курман болгон Жордано Бруно өзүндө Коперниктин эркин ойлуу көз караштарын өнүктүргөн адаттан тыш философту, көркөм өнөр теоретигин жана драматургду айкалыштырган.

Кайра жаралуу доорунун аягында (XVI – XVII к.б.) адабият трагедиялуу гуманизм деп аталганга келет. Ал адамдын көп эсе татаалданган турмуш чындыгынын алдында эмне кыларын билбей калганын берет. Көптөгөн жазуучулар менен акындар бир учурда Кудайлык жана пастык адам табиятынын карама-каршылыктуулугун көрсөтүшөт. Манъеризм деп атоо кабылданган стиль жаралат; ал XVI к. Италиянын көркөм өнөрүндө кеңири таралат.

Мурдагы көркөм образдарды тууроо өзгөчө баалуулукка ээ болот. Италиялык поэзияны петраркизмдин толкуну каптайт. Кээде Петрарканы

тууроолор ийгиликтүү чыккан, бирок көбүнчө үстүрт жана шаан-шөкөттүү көрүнгөн. Бул агымдын нугуна түшкөндөрдүн ичинен улуу Микеланджело даңктап ырдаган акын аял Витториа Колонна (1492-1546-жж.) бөлүнүп турат. Ал көптөгөн ырларында сүйүктүү эринин, маркиз Ферранте д'Аваллостун өлүмүн чын дилден ырга кошот. Колоннанын сонеттеринен терең диний сезимдер угулат.

XV к. чыгармаларына мүнөздүү болгон жашоого кубанычтуулук акырындап ордун башка маанайларга бошотот. Эгер флорентиялык философ Марсилио Фичино (1433-1499-жж.) ал алтын кылымда, көркөм өнөрлөр менен билимдердин гүлдөө мезгилинде жашап жаткандай болжосо, анда анын жердеши Николо Макиавелли өз замандаштарына карата эч бир иллюзияларды сезген эмес. Макиавеллинин дүйнөгө көз карашы скептиктик. «…Биздин мезгилдин тажрыйбасы, улуу иштерди так ошол убадалар менен эсептешпеген, куулук менен адамдардын башын айланта билишкен жана акыр аягында ким чынчылдыкка ишенсе ошолорду жеңишкен бектер (княздар) жаратышканын көрсөттү», - деп жазат ал «Өкүмдар» трактатында, өзүнүн чыгармаларынын эң атактуусунда.

Кайра жаралуу абдан карама-каршылыктуу феномен болгон: гуманизм адамды кескин сынга алуу, байыркылыкты үйрөнүү – өмүрүн колжазмаларды окуп короткон балалыкка алдырган абышкаларды мыскылдоо менен толук айкалыша алган. Бир эле автордун чыгармачылыгында турмуштук маанилүү суроолорго ар түрдүү жооптор көп берилген. Жана италиялык Ренессанстын жазуучуларында абдан популярдуу новелла, комедия, сонет жана канцона жанрлары менен катар түрдүү көз караштар кагылышкан, бирок бири да жеңбеген философиялык диалог жанры кокустан таралган эмес. Италиялык Кайра жаралуу адабияты даяр жоопторду сүйбөгөн азыркы окурманга ушунусу менен чукул.

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА (1304-1374)

Франческо Петраркадан башка эч ким жаңы доордун – Кайра жаралуунун биринчи адамы катары эсептеле албайт. Анын чыгармачылыгында баары: ачылыштардын тайманбастыгы да, бул ачылыштарды кылууга өзүнүн укуктуулугуна шектенүүнүн тереңдиги да – маданиятты жаңылоонун чечкиндүүлүгү кубантып да, коркутуп да турганын айтат.

Петрарка Ареццо шаарында флорентиялык-эмигранттын үй-бүлөсүндө туулган. Балачагы көчүп-конуулар менен өткөн; 1312-ж. үй-бүлө Авиньонго, папа сарайынын ал кездеги ордуна орунтукташкан. Юрист сер Петракко (кийинчерээк Франческо латынча манерага которгон уруулук ысым ушундайча

угулат) уулу да укукту үйрөнүүсүн каалаган. Улан илимди Монпельеде, анан Болонья университетинде өздөштүргөн, бирок анчалык каалоо менен эмес. Франческо римдик укуктан римдик акындар менен ораторлорду артык көргөн. Ал тривиумдан (үч филологиялык дисциплинаны: грамматиканы, диалектиканы, риториканы камтыган баары үчүн милдеттүү мектептик минимум ушундай аталган) кол үзүүнү каалаган эместей. Бир жолу жаалданган атасы Вергилий менен Цицеронду отко ыргыткан да, өңгүрөп ыйлаган уулун көрүп күйүп баштаган китептерди кайра алган.

1326-ж. атасынын өлүмү Франческого азыраак мурас апкелет да, ага оорчулук келтирген милдеттерди андан ары аткаруудан аны бошотот. Ал коомдун жогорку катмарынын турмушуна жана достук мамилелешүүгө чөмүлөт. 1327-ж. апрелинде Авиньондогу Ыйык Кларанын чиркөөсүндө Петрарка донна Лауране биринчи ирет кездештирет. Ал бул күндү өзү үчүн айрыкча маанилүү башка даталардын катарында эски пергаменттик тизме болгон Вергилийдин томунун форзацында көрсөтөт. Петрарка ырларды андан мурда эле италянча жана латынча жаза баштаган, бирок эми ал бүт өмүрүн алган башкы эмгегине, – «Ырлар китебине» (ит. «Canzoniere») киришет.

1330-ж. Петрарка кардинал Жованни Колоннага кызматка кирет да, бир эле мезгилде диний наам алат. Ал ээ болгон жеңилдиктер жакшы кирешени камсыз кылышат. Кызмат анча деле оор болбойт да, саякаттоого мүмкүнчүлүк берет. Акын Франциянын түндүгүндө, Фландрияда, Германияда, Италияда, Испанияда болот. Анан ал өзүн чыгармачылыкка арноону чечет да, Сорги дарыясынын жээгиндеги Воклюз деген жерге кетип калат. Ал жактан 1341-ж. жазында Петрарка Римге жөнөйт, лавр гүлчамбары менен сыйлануу үчүн – бул антик каадасы бүт дүйнөгө поэзиянын кайра жаралган кадыр-баркын көрсөткөн.

Бирок салтанаттуу сый-ургаалдан көп өтпөй Петрарка ал тандаган жолдун тууралыгынан азаптуу шектенүүлөр чакырган оор руханий кризисти баштан кечирет. Руханий келишпөөчүлүк тууралуу анын эң эле ачык чыгармаларынын бири – «Менин сырым» (1342-1358-жж.) күбөлөндүрөт. Формасы боюнча бул диалог, аны автор сүйүктүү жазуучусу жана өзү үчүн бийик христиандык авторитет – Августин менен жүргүзөт. Диалогду өзү менен өзү талашуу десе да болот. Петрарка жерлик сүйүүгө жана атакка өз укугун талашат.

1347-ж. акын антик үлгүсү боюнча элдик бийлик орнотуу үчүн төңкөрүш жасаган трибун Кола де Риенцонун чакырыгын кабыл алып, Римге жөнөйт. Петрарка мекенинин байыркы даңкынын кайра жаралышы, анын биримдигинин калыбына келиши тууралуу эңсеген («Менин Италиям…» атактуу канцонасы ушул темага арналган). Бирок Кола де Риенцо бийлик

сынагын көтөрө албаганы жана таламдаштарына чыккынчылык кылганы тууралуу кабар акынды орто жолдон токтоткон.

Бүткүл Европа үчүн трагедиялуу кийинки жыл Петрарка үчүн жеке жоготуулардын жылы болгон: кара тумоо донна Лауарны жана колдоочу-досу кардинал Колоннаны алып кеткен. 1350-ж. акын Флоренциянын көркөмдүү-чечендик кайрылуусун (Жованни Боккаччо аркылуу берилген) четке каккан – шаар ага бир кезде анын атасы айрылган жарандыкты бардык сый-ургаалы менен кайтарууну сунуш кылган. Петраркага мунун кереги жок эле. Бүт өмүр бою куулуп калганын азаптуу жана текеберлүү баштан кечирген өзүнүн улуу замандашы Дантеден айырмаланып, Петрарка ошол эле тагдырга кыйла токтоо мамиле кылган. Акын Италиянын нукура патриоту болгон, бирок муну менен бирге өзүн дүйнөнүн жараны катары сезген. Ал түрдүү италиялык шаарларда өз тандоосу боюнча жашаган, ал эми аны эң каардуу тирандардын меймангерчилигинен жана кайрымдуулугунан баш тартпайт деп айыпташканда, Петрарка Боккаччого жазган катында айтылгандай жооп кылган: «…мен бектердикинде жашаганым болгону ушундай көрүнөт, иш жүзүндө болсо бектер меникинде жашашкан». Акыркы жылдарын ал Падуяга чукул, кызынын үй-бүлөсү менен өткөрөт да, өмүрүнүн акырына чейин адаттагы чыгармачылык иштерин таштабайт. «Мейли мени өлүм окуп же жазып жатканда тапсын» (Боккаччого жазган катынан). Акын «Карылык ырларынын» жана автобиография катары ойлоштурулган «Урпактарга катынын» (1351-ж. чейин жеткирилген) үстүнөн иштейт.

1372-ж. Петрарка поэтикалык сыр ачуусу болуп калган «Ырлар китебинин» акыркы, тогузунчу редакциясын аягына чыгарат. Бүткөн түрүндө жыйнак 366 ырды ичине алат. Анда 29 канцона жана 317 сонет бар. Башка ырлары көбү трубадурлардын убагында эле киргизилген түрдүү формаларда, – баллада, секстина, мадригал, берилген. «Ырлар китеби» эки бөлүктөн турат: «Мадонна Лауранын өмүрүнө» жана «Мадонна Лауранын өлүмүнө» (биринде 263, экинчисинде 103 ыр бар).

Изилдөөчүлөр Петрарканын ашыгы күйөөгө тийген соң де Сад фамилиясын алып жүргөн авиньондук тектүү айым болгон деп болжошот. Бирок азыркыга чейин донна Лаура чын эле болгонбу, же болбогонбу, айкын эмес. Биринчи шектенүүлөр Петрарка тирүү чакта эле айтылган, анын ичинде акындын достору тарабынан. Скептиктердин өжөрлүгүн сындыруу үчүн, Петрарка акыркы редакциясында китепти аны бир жолу кучагына алган сүйүү ырларга камтылып тирүү экенине үмүттүүлүгүн билдирген сонет менен баштаган болушу мүмкүн. Экинчи сонет акын өз сезиминин предметин тандабаганы тууралуу айтат: ага, сүйүүгө кош көңүлдүгү үчүн, «Амур тымызын жебесин мелжейт». Үчүнчү сонет 1327-ж. кумарлуу жумада башталган сүйүү

туткунунун биринчи күнүнө арналган. 1356-ж. чейин Петрарка жыл сайын бул датаны сонет жазуу менен белгилей турган болот. Акын Пасха майрамынын алдындагы Кумарлуу жумага тууралаган (же чын эле ага туш келген) сүйүүнүн туулган күнү сезимдин мүнөзүн түбөлүккө аныктайт; ал Христтин жерлик кресттүү жолун да, асманда тирилүүгө үмүттү да символдоштурат.

«Ырлар китебинде» сүйүү мамилелери тууралуу кеп жок. Болгону көз ирмемде жана түбөлүккө жаралган таазим кылуу катары сүйүү гана бар. Акын дайыма үмүт менен үмүтсүздүктүн ортосунда олку-солку болот. Бул ички карама-каршылык кубаныч азаптан ажырагыс, сүйүү болсо – аны шыктанткан поэзиядан ажырагыс мыкты сонеттерди жаратат. Алардын булагы бир – Лаура.

Бата тийген жыл да, күн да, саат да,
Ал кезек да, мезгил да, көз ирмем да,
Ошол сонун аймак да, ошол айыл да,
Мен калган татына көздөрдүн туткунунда.

Бата тийген биринчи толкундануу,
Мага сүйүүнүн доошу жеткендеги,
Жүрөгүмө кадалган ошол жебе да,
Ал жарааттан өрттөнгөн кусалануу.

Бата тийген менин өжөр добушум,
Чаалыкпай чакырган донна ысмын,
Үшкүрүүлөр, кайгыруулар, каалоолор да,

Бата тийген менин бардык жазмаларым,
Ага арналган жана оюм, эч тынымсыз
Мага айткан ал жөнүндө - жалгыз гана!

Бир нерсени өзгөртүү акындын бийлигинде эмес. Өзгөрүү Лауранын өлүмү менен гана келет. Ырлар үмүтсүздүктү, анан акырындап жакшылыктуу асмандык далистер ачылган адам тууралуу кайгынын жарыктанышын чагылтышат. Жыйнактын экинчи бөлүгүндө Лаура колжеткис жерлик кудай аял болуудан калат да, акындын асмандык жубатуучусуна айланат.

Анын ысмы Петрарка үчүн көптөгөн маанилерге толгон. «Лаура» – «лавр», б.а. даңк дарагы. Ошол эле тыбыштардын айкалышы (l'aura) демек итальянча «желаргы». Сөздөн алтындын (лат. aurum) үнү жана керек болсо мезгилдин агымы (ит. l'ora – «саат») да угулат. Ошентип, Лауранын ысмынын өзүндө жерлик сүйүү жерлик даңк (лавр), бийик дөөлөт тууралуу жерлик түшүнүк(алтын) жана табият кереметы (желаргы) менен коңшулашат.

Сүйүктүүмдүн дем алуусу жыргалдуу
Адыр, токой, талааларды жандантат,
Зефир тааныш, назик, мен каалаган
Мага көкөлөөнү жана азапты буюрат.

Тыбыштык туугандыктан түшүнүктөрдүн маанилик чукулдугун ажыратып, поэтикалык угум курчуйт:

Сүйүү болбосо кайсы ысык, кандай дарт
Мени чыйрыктырат? Сүйүү болсо анда ал
Кандай? Жакшыбы?.. О, Кудай, бул азаптар!..
Ачуу отпу?.. Бул азаптардын таттуусучу!..

Эмне наалыйм, өзүм түшүп бул айлампага?
Туткундалган соң бекер онтоп. Ошондой эле
Жашоодо өлүм, – сүйүү. Окшош дартка
Жыргал. «Кумар», «азап тартуу» – ошол эле.

Котормодо түпнусканын тыбыштык метафоралары берилет. «Дарт» «жыргалчылык» менен үндөшөт, «кумар» – «азап тартуу» менен, жана мындан сүйүүнүн аныктамасы өсүп чыгат.

Ошентсе да баары бир биринчи кезекте дүйнө акынга көрүү аркылуу ачылат. Көз караш – болмуштун көрүлгөн сулуулугунун чени жана бир мезгилде адам жашоосунун кыскалыгынын чени.

Күндөрүм өттү менин, бугулардын
Жорголоосу өңдүү, биртке жыргал кармап
Кирпиктин ирмелишине…

Ыр асмандын көрүнгөн караанынан Лауранын Кудайлык катышуусу табылары тууралуу айтат:

Бирок анда араң гана жашаган нерсе,
Жогоруга жулунуп чыгып, лазурдун очогуна,
Мурдагыдай эле алат туткундай, жаралай.

Жана мен боолгоп турам, кашым жыйрып:
Кандай жакшы? Кайсы топко кошулду?
Анда кантип жеңил бороон уңулдайт?

Петрарка дүйнөнүн түпкүрүнө сезимтал карайт, бир да мүнөт унутпай асмандык бийиктик, Жерлик түбөлүк мааниге ээ болгон ошол Кудайлык жарык жөнүндө. Жерлик табияттын боёктору да, ыймандык маанинин асмандык жарыгы да акын үчүн бирдей эле деп айтууга болот.

Петрарканын таасири зор болгон. Ар бир батышевропалык өлкөдө улуттук поэзия мектеби аны тууроодон жаралган, ал эми өнүгүүсүн ушул

тууроодон кутулууга аракеттенип уланткан. Көрүнүктүү орус филологу А.Н.Веселовский Петрарканын стили тууралуу айткан: «…ыр чебери… сезим форманы кубалоодо жоголгон оорчулуктар менен ойноону сүйгөн». Бирок мындай оюн улуу акындын бир гана сабагын – өз сүйгөнүн токтоосуз мактоосун гана үйрөнүшкөн анын көптөгөн жолун жолдоочулар үчүн мүнөздүү. Петрарка болсо биринчи жол ачуучу катары чыккан: кээде өз тайманбастыгынан кысынып, ал адам сулуулугун көкөлөткөн, аны жердеги жана асмандагы бардык сонундуктар менен салыштырган.

ЖОВАННИ БОККАЧЧО (1313-1375)

Жазуучунун өмүрү тууралуу маалыматтар анчалык көп эмес. Болочок калемгердин атасы, тосканиялык Чертальдо шаарынан чыккан флорентиялык соодагер уулу анын жолун жолдоосун каалаган. Жованнинин балачагы Флоренцияда өткөн, анан атасы аны соода ишине үйрөнүү үчүн Италиянын түштүгүнө, Неаполго жөнөткөн. Ал кездерде күчтүү француз таасирин баштан кечирген бул шаарда аксөөктүк Рух бийлик кылган. Улан неаполитандык ак сөөк жаштардын чөйрөсүнө туш болгон. Боккаччодон ошентип эле көпөс чыккан эмес. Бирок анда сөз өнөрүнө кызыгуу ойгонгон, аны жергиликтүү бийликтердин акындар менен философтордун ишмердигине колдоо кылганы күчөткөн. Боккаччо Данте менен Петрарканын досу – акын Чинно да Пистойянын, «жаңы ширин стилдин» өкүлдөрүнүн акыркысынын дарстарын угат. Ошентип ал даңазалуу адабий салтка кошулат. Боккаччонун эртедеги чыгармаларында назик сүйүү культу антик мифологиясынын түрдүү мотивдери менен айкашат. 1350-ж. акын Петрарка менен таанышат, ал өзүнүн каттарынын биринде Чертальдолук Иоаннды (Жованни) шакиртим деп атайт.

40-жж. Боккаччо тез-тез көчкөн: Неаполдон Флоренцияга, анан Равеннага, анан кайра Флоренцияга. Так ошол кезде жаман жышааналуу сүрөтү «Декамерондо» берилген кара тумоонун коркунучтуу эпидемиясы каптаган. Жазуучу үчүн бул эң бийик чыгармачылык көтөрүлүүнүн мезгили болгон. Бирок 1361-ж. соң жаңы этап башталат: Боккаччо мекенине, Чертальдого кайтып, өзүнө кетет, динге чөмүлөт, гуманисттик штудияларга берилет. «Поэтикалык ойдон чыгарууларга» кызыгуу билимдин жана моралдын культу менен алмашат.

«Декамеронго» чейин Боккаччо негизинен сүйүү темасында жазган. «Фьяммета» (1343-1344-жж.) – европалык адабияттагы психологиялык прозанын алгачкы үлгүлөрүнүн бири өзгөчө кызыктуу. Анда автордун жеке тажрыйбасы чагылган көрүнөт. Тектүү сулуу Фьяммета чиркөөдөн татынакай улан Памфилону кездештирет да, экөөнүн ортосунда сүйүү тутанат. Буга

Фьямметтанын күйөөсү бар экени да жолтоо болбойт. Бирок көп өтпөй сүйүүгө ыракаттануу Фьямметтага айтып болгус азаптарды апкелген аргасыз айрылуу менен алмашат. Кийин аны мындан да оор сокку күтөт: Памфило өз мекенинде башка аялды сүйүп калат. Каарман үчүн жашоо оор сынакка айланат, ал аз жерден өзүнө өзү кол салбай калат…

Чыгармада биринчи планда кумарлардын тыкыр – чыдамдуу жана кылдат анализи (ал кезеңдин саясий окуялары, жарандык согуштар менен дүрбөлөңдөр чагылтылса да) болуп калат. «Фьямметтанын» авторун жалпы мүнөздөгү адепке үйрөтүүлөр менен ой жүгүртүүлөр гана эмес, айрым алынган инсандын тажрыйбасы да кызыктырат. Биринчи жолу прозалык баяндоого орто кылымдык поэзиянын мотивдери көчүрүлөт. Бирок эгер анда аял дайыма сүйүү сезиминин объектиси гана болсо, Боккаччодо Фьяметта өз алдынча кейипкер болуп калат, анын ички дүйнөсү эркектикине караганда да кыйла байыраак жана көңүл буруугa татыктуураак болуп чыгат. Фьямметта – эми поэтикалык символ эмес жана башканын ышкысына моюн суна чыдаган үнсүз айым эмес, ал өз кылык-жоруктары үчүн толугу менен жооп берген инсан.

Боккаччонун бардык чыгармаларынын ичинен эң эле белгилүүсү «Декамерон» – 1349- жана 1353-жж. арасында жазылган новеллалар жыйнагы болуп саналат. Көп жагынан бул китеп кийинки муундагы новеллачылар, италиялыктар гана эмес, үчүн үлгү болуп калды. Бул арада автордун өзү жана анын көп замандаштары «Декамеронду» экинчи даражадагы чыгарма деп эсептешкен. Петрарка жыйнактын корутунду новелласын латынчага которгону менен, бирок «Декамеронду» аягына чейин араң окуганын мойнуна алган, өтө эле калың экен деген.

Боккаччонун китебинде кыйла мурдагы булактан алынбаган сюжет жокко эсе. Бул прозалык новеллалардын (айрым алганда, италиялык «Новеллино») жана алардын ырдык аналогдорунун орто кылымдык жыйнактары да, адепке үйрөтүүчү мисалдар китептери да. Бул рыцардык романдар да, Боккаччого экинчи колдон белгилүү болгон чыгыштык жомоктор да («Миң бир түндү» Европада биринчи жолу XVIII к. гана окушкан, бирок анын кээ бир сюжеттери кыйла мурда эле көчүүчү сюжет болуп калышкан). Кызыктуу жана фантастикалык баяндардын чыгыштык жыйнактарында биринчи жолу алкактанган конструкциялар колдонулган: «Миң бир түндө», белгилүү болгондой, татынакай Шахразада бир новелланы биринин артынан айтат жана ушундайча өз өлүмүн алыстатат.

«Декамерондун» алкактануу кейипкерлери – үч жаш жигит жана жети айым, алар флорентиялык эң сулуу храмдардын биринен – Санта-Мария-Новелладан кезигишет. Алар өз ара тааныш жана бири бирин жакшы түшүнүшөт. Прологдо так дата аталат, андыктан окурманда эч кандай шек

саноо калбайт: окуя Флоренцияда 1348-ж. болгон атактуу кара тумоо эпидемиясынын учурунда болуп өтөт. Боккаччо кесел каптаган шаардын айкын сүрөтүн берет. Эрксизден болуп жаткандын символдуулугу сезими жаралат. Кара тумоо – жөн гана оору эмес, дүйнөнүн кризистик абалынын метафорасы: «…шаардыктар бири биринен качышты, коңшулар бири бирине көмөктөшпөдү, туугандар сейрек, кээси бири бирине такыр каттабады, эгер көрүшүшсө, анда алыстан».

Уятсыздык, адептердин бузулушу, көп жылдык салттардын кыйроосу – дарт мына ушулар менен коштолот. Ушул фондо жагымдуу бурч – Флоренциянын жанындагы тоскандык турак-жай, «Декамерондун» каармандары кара тумоонун азабынан качышкан, ушунчалык контрасттуу көрүнөт. Алар он күн бирге болушат, китептин аталышы мына ушундан (грек. «Он күндүк»). Мында тынчтык менен бейпилдик өкүм сүрөт, ал эми азгырган табият адам колунун татынакай жаратылгалары менен гармониялуу айкалышат. Алкактануунун каармандары ырга, бийге, шахмат оюнуна, сууга чөмүлүүгө, сейилдөөлөргө берилишет. Бирок эң башкысы – алар бири бирин аңгемелер менен алаксытышат.

Боккаччонун китебинде тааныш сюжеттер жаңы мааниге ээ болушат, «Декамерон» болуп калган баяндоо өнөрүнүн өзүнчөлүктүү окуу куралына табигый киришет. Кээ бир учурларда автор керек болсо окурманды аяктоолордун бир нече варианттарынын ичинен бирин тандоого ачык эле чакырат. Жетинчи күндүн биринчи новелласында ушундай болот: ойнош түнкүсүн, күйөөсүнүн келгенин билбей, өз сүйгөнүнүн эшигин каккылайт. Ал болсо күйөөсүн бул арбак деп ишендирет да, кара күчтү түрдүү дубалар менен кубалап жаткандай түр көрсөтөт. «Ошентип, асыл айымдар, тандагыла: кандай дуба силерге көбүрөөк жагат?» - деп сурайт аңгемечи.

Новеллалар интонациясы (бейгам күлкүдөн бийик трагизмге чейин) жана окуясынын орду (Италиянын, Испаниянын, Прованстын, Грекиянын, Тунистин аймактары…) боюнча көп түрдүү. Новеллалардын көбүндө окуялар Боккаччонун мезгилинде же ага чейинки учурда болуп өтөт.

«Декамерондун» алкактануусунун каармандарынын ысымдары негизинен Боккаччонун кыйла мурдагы чыгармаларынан алынган, ал эми эркек кейипкерлер – Памфило, Филострато жана Дионео – керек болсо автордун өзүнүн өмүр жолунун үч этабы менен байланышышат. Аңгемелердин мүнөзү көп жагынан ким сөздү алганынан көз каранды болот. Эркектер өздөрүнө көбүрөөк эркиндикти уруксат кылышат. Дионео мүнөзү боюнча башка аңгемечилерден шайырыраак жана анын новеллалары кыйла көбүрөөк ачык мүнөзгө ээ. Ал өзүнө кусаны кубалоо, күлдүрүү жана алаксытуу жумушун алганын түз айтат. Ал айткан окуялардын ичинде – абдан уят-сыйытсыз

«Алибектин тарыхы» бар. Жаш кечил Рустико «кудайга табынуу түрүндө» татынакай кызды жыныстык катнашка мажбурлайт. Бирок мындай сюжеттерди айымдар нааразылануу менен четке кагышат деп айтууга болбойт. Кээ бир уяттуу окуялардын маанисин алар аңгемечинин өзүнөн да мыкты түшүнүшкөн болуп чыгат.

«Декамерондун» биринчи новелласы – мессер Шапелето жөнүндө – көбүрөөк белгилүүлөрдүн бири. Андан ыйык сыр ачуунун жашырындыгына пародияны жана адамдын тапкычтыгынын көрсөтүлүшүн көрүүгө болот. Боккаччо европалык адабиятта биринчи болуп адамдын өз максатына жетүү билгичтигин, кээде татыксыз каражаттар менен дагы, ушунчалык айкын жана ынанымдуу көрсөтөт. Шапелето – жеткен залим, ага «шайтандын тырмактарына» туш болуу буюрган. Боккаччо жаралып жаткан буржуа табына жетишерлик сергек карайт да, ишкердик ачкөздүк менен сарандыкка айланышы мүмкүндүгүн белгилейт.

Акыркы, онунчу күндүн новеллалары китепте өзгөчөлөнүп турушат: аларда насыяттуулук күчтүү жана орто кылымдык, рыцардык этика жанданат. Жыйнактын корутунду новелласынын каарманы Гризельда – маркиздин аялы болуп калган дыйкандын кызы, – «Декамерондун» көптөгөн аял образдарына каршы жакшылыктын камтылышы болуп саналат. Ал «сүйкүмдүү, татынакай жана сылык», «элпек жана… күйөөсүнө камкор», букараларына «мээримдүү жана кайрымдуу», акылдуу жана рухунун өзгөчө туруктуулугу менен айырмаланат. Стили боюнча бул бардык оор турмуштук сынактарды абийирдүүлүк менен жеңген аял тууралуу аңгеме ыйыктардын өмүрүнө окшоп кетет. Гризельданын өзү Кыз Марияга шайкеш, ал эми Шапелето – Иудага, жалпысынан «Декамерондун» каармандарынын жүрүм-турум кодекси айкын аксөөктүк мүнөзгө ээ болсо да.

«Дин кызматчыларынын бузуку жана булганч жашоосу» (Филостратонун сөзү) – «Декамеронду» аралап өткөн темалардын бири. Динчилдикти сындоо көбүнчө акпейилдүү – орто кылымдык прозанын рухунда. Ибадатканалык багбан Мазеттонун тарыхы мына ушундай, ал кечил аялдарды биринин артынан бирин, аббатисаны кошуп, ыракатка батырат. Бирок башка бир новеллада кечилдер тууралуу абдан кескин айтылат: «Байыркы кечилдер адамдарды куткаруу тууралуу ойлошкон, азыркылар болсо аялдар жана байлык тууралуу гана ойлошот». Муну менен дин кызматчыларынын башкы бузукулуктарынын ичинде катынпоздук аталат: «Декамерондогу» бардык клириктер бирдей катынпоздор.

Эротикалык тема Боккаччонун китебинде чоң орунду ээлейт. Чынында да, сүйүү көп учурларда так ошол денелик инстинкт катары түшүнүлөт да, ошондо аны сүрөттөөдө комедиялуу же керек болсо сатиралуу боёктор

үстөмдүк кылышат. Боккаччо кызыктуу эвфемизмдердин (жумшартылган айтымдардын) бүтүндөй бир коллекциясын колдонот. Мунун баары орто кылымдык адабияттын комедиялуу жанрларынан да кездешкен. Бирок «Декамерондун» автору мындай материалды бийик патетикага толгон сюжеттер менен бириктирет, аны тыкыр адабий кайра иштөөгө туш кылат.

Көптөгөн новеллалар болгону тамаша – мисалы, бир буту менен турган турналар тууралуу окуя. Башкалары болсо абдан кенен, аларда кийим көтөруулар, кеме кыйроолор, капыстан таануулар, социалдык абалдын кескин алмашуулары, жалындуу сүйүү кызыгуулары, арамзаа жана кандуу киши өлтүрүүлөр, уурдоолор кезмектешет… Бул сюжеттердин жалпы моралы жөнөкөй: дүйнөнү Амур башкарат, ага каршы туруу маанисиз.

Мындай ойду бешинчи күндүн тогузунчу новелласы – мүмкүн, китептеги эң белгилүүсү сонун шөкөттөйт. Жакырланган дворянин Федериго дельи Альбериги, жападан жалгыз байлыгы – эң сонун шумкар болгон, кумарлуу жана жоопсуз монна Джованнага ашык болот. Анын күйөөсү өлөт, уулу болсо, кушту алууга курбекер умтулган, катуу ооруп калат. Джованна Федеригого ага шумкарды тартуулоону өтүнүү үчүн жөнөйт, бирок ал сүйүктүү кушун мейманын татыктуу тосуу үчүн кечки тамакка даярлап койгон болот. Федеригонун сезиминин күчүн баалап, Джованна ага турмушка чыгат.

Декамерондо орто кылымдык Италиянын күнүмдүк турмушуна тийиштүү колориттүү, жандуу деталдар көп. Боккаччо адвокаттар менен сотторду, кызматчылар менен сүткорлорду мыскылдайт; ал көпөстөрдүн дүйнөсүн жакшы билет жана аны каалоо менен сүрөттөйт, окуянын ордун кайра түзүүдө сараң болсо да. Бирок жазуучунун замандаштарына неаполитандык чет жакалар же «венециялыктардын чуулгандуу чынчылдыгы» тууралуу эскерүүлөр эле жетиштүү болгон. Тиричиликтик, таанылган кырдаалдар менен катар китепте табияттан тышкаркынын да көрүнүштөрү кездешет, кыйла сейрек болсо да. Бешинчи күндүн сегизинчи новелласындагы турмуштук прозанын фантастика менен өз ара аракеттешүүсү кызыктуу. Татынакай кыз үзгүлтүксүз тирилет жана киши өлтүргүчтөн качат, ал болсо улам кайра – ал да арбак! – ага жетет да сайып өлтүрөт. Новелланын каарманы Настаджо ушул жанды муздаткан көрүнүштөн да пайда табууну билет: ал болуп жатканды өзүнүн кол жеткис ашыгына көрсөтөт да, натыйжада анын никеге турууга макулдугуна жетишет. Адатта бул новелладан орто кылымдык насыятчыл мисалдарга пародияны көрүшөт.

«Декамерондо» уяттуу эротикалык сюжеттердин молдугун Боккаччонун өзү кийин жаштыктын катачылыгы менен түшүндүргөн. Анын эсесине, 1354-1355- же 1364-жж. жазылган «Корбаччо» («Карга») трактатында изги ноталар абдан сезилерлик. Мында саясий чегинүү да бар, анда автор аристократия

тууралуу жек көрүү менен айтат да, нукура изгилик жакшылыкта камтылганын далилдейт. Бул ой Кайра жаралуу доорунун көп ойчулдарынын айтымдары менен үндөш.

Бирок баары бир адабияттын тарыхында Жованни Боккаччо так ошол «Декамерондун» жаратуучусу катары калган.

ЛУДОВИКО АРИОСТО (1474-1533)

Болоньялык тектүү уруктан чыккан Лудовико Ариосто Феррарада жашаган. Бул күчтүү жана согушчан шаар-мамлекеттердин – Милан, Венеция, Флоренциянын курчоосунда жайгашкан Италиянын түндүгүндөгү чакан шаар. Феррарага өз ара согуштар мезгилинде көз карандысыздыгын сактоого жана тынч бурч катары калууга мүмкүн болгон. Мында оригиналдуу маданий кырдаал түзүлгөн. Архитектурада жигер менен улуулук үстөмдүк кылган; асемдүү майрамдарды жана театралдык оюн коюуларды сүйүү бийлик кылган; шаарды көрктөөгө эң белгилүү сүрөтчүлөр катышышкан. Адабиятта элдик тилдеги поэзия башкы орунда турган. Мунун баары, шексиз, Ариостого жана анын эң атактуу чыгармасынын – «Акылсыз Орландо» (1504-1515-жж.) поэмасынын эстетикасына таасир кылган.

Ариостонун ырларынан атасы андан юрист чыгарууга өжөрлөнө умтулганы белгилүү; Лудовико беш жыл өз шыгына карабай укукка окуган. Атасынын өлүмүнөн соң Ариосто кардинал Ипполито д'Эстенин кызматында болуп калган, ал герцог Альфонсонун бир тууганы болгон, анан 1518-ж. көркөм сөз өнөрүнө кызыгуу көрсөткөн герцогдун өзүнүн кызматына өткөн.

Аксарайда анын поэтикалык даңкы өскөн, бирок материалдык абалы начар эле. Феррара менен Римдин ортосунда карама-каршылыктар курчуганда, чыныгы согуштук каршы турууга өткөндө Ариостонун абалы критикалык чекке жеткен. Ошондуктан ага эрдин бекем тиштенип жаңы кызматты – Гарфаньян областынын губернаторлугун ээлөөгө туура келген. Бул ренессанстык маданияттын очокторунан алыс жана бандиттерге толгон тоолуу аймакта ал үч жыл болгон да, кезектүү ийгилик менен кылмыштуулукка каршы күрөшкөн.

Феррарага кайтып келип, Ариосто өзүмдүк үйүнө ээ болгон, бакча тиккен жана толук бойдон поэзия менен сүйүү сезимдерине чөмүлгөн. Эл алдындагы ишмердүүлүк аны мындан ары алаксыткан эмес, өзгөчө учурлардан – майрамдардан, карнавалдардан, үйлөнүү үлпөттөрүнөн башка… Ариосто «Орландонун» толукталган жана кеңейтилген басылышын көрүүгө үлгүргөн. Ал акыркы жылдары абдан окчундап жашаган жана анын өлүмү тууралуу кабар аксарайга бир нече күндөн соң гана жеткен. Бирок ошол кезде акындын ысмы бүткүл Италияда дүңгүрөп турган эле.

Ариосто ырларын латында жана вольгарда – негизинде флорентиялык диалект жаткан элдик италиялык тилде жазган. Анын поэзиясы көп жагынан Петрарканын чыгармачылыгына таасирленген. Лудовико Ариостонун башкы чыгармасы – «Акылсыз Орландо» (Орландо – Роланд ысмынын италиялык формасы) – европалык адабиятка зор таасир кылган поэма. «Акылсыз Орландонун» булагы катары Маттео Боярдонун (1441-1494-жж.) «Ашык болгон Роланд» поэмасы кызмат кылган. Анын автору император Улуу Карлдын жана анын рыцарларынын сарациндер менен салгылашуулары тууралуу катаал аңгемени жарым легендарлуу король Артурдун рыцарларынын сүйүү окуялары тууралуу баян менен бириктирген. Боярдо укмуштуудай фантазиясын байкаткан жана христиандардын жоолорун бир гана кара боёк менен сүрөттөөдөн баш тарткан.

Ариостонун поэмасынын сюжетин «ашык болгон Роланддын» эпизоддорунун биринин уландысы катары кароого болот: император Улуу Карл Орландо жана Ринальдо рыцарлардын ортосундагы чатактарды токтотуу үчүн карыя Намого аял кылууну дайындаган татынакай Анжелика христиан аскерлеринин жеңилишинен пайдаланып качып кетет.

«Акылсыз Орландонун» дээрлик бардык маанилүү эпизоддору белгилүү темаларга вариациялар болуп саналышат. Бул адабий фантазиялар, акындар ойлоп тапкан дүйнө, бирок ага күнүмдүк турмуштук деталдарды кийирүү үчүн ачык – көбүнчө алар салыштырууларда катышышат:

Кылдуу бада кандай чуу менен
Адырда же талаада качкандай,
Эгер бөрү караңгы үңкүрдөн
Же тоодон түшүп келген аюу
Кичинекей каманды тиштесе,
Ал коркулдап, чаңырып кирсе, –
Ошол өңдүү кыйкырып динсиздер
Роланды кысты: «Ага өлүм! өлүм!».

Поэманын мазмунун кайра айтып берүү абдан оор – анда кириңди эпизоддор толтура. Автор көп сандаган сюжеттик сызыктарды чебер өрөт («Мен чоң кездеме токуйм, анүчүн мага жиптер көп керек», - деп белгилейт ал бул тууралуу). Маанилүү үч окуялык блокту бөлүүгө болот: Орландо менен Анжеликанын сүйүүсү; сарациндер менен христиандардын Париждин алдындагы согушу; рыцарь Роджеронун жана «кубаты менен жалынын» император Улуу Карл менен анын жоокерлери бийик баалашкан эр жүрөк амазонка Брадамантанын татаалдыктарга толгон сүйүүсү.

Орландо деги ким? Атактуу орто кылымдык «Роланд тууралуу ырдын» каарманын – Улуу Карлдын сарациндер менен согушта өзгөчө айырмаланган

жана уруштардын биринде курман болгон паладинин эстөө табигый нерсе. Бирок, албетте, түздөн түз окшоштуруу бул жерде болушу мүмкүн эмес. Орландо, ренессанстык рыцардык поэманын каарманы, башка маданий доорго таандык жана эр жүрөк орто кылымдык жоокерди азыраак гана эстетет.

Орландого байланышкан сюжеттик блоктон бүткүл поэмага наам берген эпизод, – сүйгөнү сарацин Медоронун аялы болуп калганда рыцарды кучагына алган сүйүүдөн акылын жоготуунун тарыхы өзгөчө бөлүнүп турат. Орландо дарактардын кабыгынан Анжеликанын жана анын жаңы тандаганынын ысымдарын окуп өз көздөрүнө ишене албайт.

Каармандын тагдырындагы сүйүү сезиминин маанилүү орду орто кылымдык сюжет жаңылана баштаганы тууралуу айтат. Мурда биринчи планда үстүрт гана эскерилген сүйүү эмес, жоокердик каармандык менен ар-намыстуулук турчу. «Орландодо» согуштук катмар баяндоого фон гана түзөт да, мезгил-мезгили менен гана биринчи планга чыгат. Орландо менен Анжеликанын, Руджеро менен Брадамантанын тарыхтарынан бөлөк китепте көптөгөн башка сюжеттер бар. Мисалы, жаш шотланд канзаадасы Дзербино менен галисиялык королдун кызы Изабелла сулуунун сүйүүсү тууралуу айтылган. Каарман кыз каракчылардын туткунуна туш болот, бирок аны Орландо бошотот, ал эми эр жүрөк канзаада курман болот.

Башка баян – өлбөс («феяларга өлүү буюрган эмес») сыйкырчы аял Альчина менен байланышкан кереметтүү окуялар. Бул картаң кемпир, абдан ырайы суук, бирок ал укмуш сулууга айлана алат. Ал Руджерону торго түшүрө алат, бирок ал качып кетет да, каардуу фея жеңилүүгө учурайт. Дагы бир аңгеме – христиан динине кирген сарацин Брандимарт менен анын ишенимдүү жубайы Фьорделиджанын сүйүүсү тууралуу, ал күйөөсү өлгөн соң алгач күндөрүн табынуу менен өткөргөн кечилге айланат, анан анын табытынын жанында жан берет…

Бул көп түрдүү материалдын биримдиги автордун такай катышуусу менен колдоого алынат. Ал окурмандын алдында жүрүп жаткан албан феериянын режиссёру өңдүү ритмдер менен интонацияларды, күлкүлүү жана трагедиялуу эпизоддорду, массалык сценаларды жана айрым кейипкерлердин «партияларын» билгичтик менен кезектештирет.

Чаташкан интриганын башкы темасы, албетте, сүйүү, ал көбүнчө сокур, көзөмөлдөөгө оор күч катары берилет. Бул ташкындоо өңдүү, жана андан арылууга мүмкүн эмес. Орландонун акылдан адашуусу – чегине жеткирилген адамзаттык кумардын символу. Ариосто адамдын коомдук ышкыларын да удургуган жана тартипке салынбаган стихия катары көргөнү кызык (бул алдамчылык менен пас амбициялардын оюну бийлик кылган акындын заманындагы саясий турмуш тууралуу автордук чегинүүлөрдөн жакшы

байкалат). Император Улуу Карл гана изгилиги менен айырмаланат, калган бардык жоокерлер – христианбы же сарацинби, баары бир – өз каармандыгын жеке максаттардын кызматына коюшат. Поэманын кейипкерлери өз кылыктары үчүн жоопкерчилик тартышат, Кудайлык кийлигишүү болсо «Акылсыз Орландодо», мисалы, Тассонун «Бошотулган Иерусалим» поэмасынан айырмаланып, чечүүчү мүнөзгө ээ болбойт. Ариосто үчүн гуманисттик дөөлөттөргө, руханий боштондукка, сөз өнөрүнө жана күчүнө ишенүү маанилүүрөөк.

Венециялык дожго катында Ариосто өзү жазган чыгармада «алаксуу жана убакытты жагымдуу өткөрүү үчүн… согуштук салгылашууларга жана сүйүү перипетияларына тийиштүү тамашалуу жана кызыктуу нерселер жөнүндө кеп жүрөрүн» моюнга алат. Акындын өзү сүрөттөп жатканга мамилеси ирониялуу жылмаюу менен «эбак өткөн күндөрдүн иштерине» толук олуттуу сүйгөндүктүн ортосунда олку-солку абалда турат. Ариосто окурмандык кызыгууну ойготуу өнөрүн кылдат билет: эң жооптуу учурда ал бир сюжеттик сызыкты үзө жана башкасына өтө алат.

Ариостонун жаратылгасынын артыкчылыктуу көркөмдүк өзгөчөлүктөрүнүн бири – күнүмдүктүн фантастикалуу менен, турмуштук логиканын сыйкырчылык менен айлакер жуурулушуусу. Поэма – орто кылымдык кереметтер дүйнөсү менен коштошуу жана алардын өзүнчөлүктүү кеңири каталогу сыяктуу. Мисалы, Анжеликанын кереметтүү шакеги бар, анын жардамы менен айланадагылар үчүн көрүнбөс болуп алууга болот. Сыйкырчылык дубаларын жандыруучу башка шакек да таңгалтырат. Атланттын атактуу канаттуу аты, гиппогриф чоң жана кубаттуу, каармандар Руджеро менен Астольфо аны унаа катары колдонушат. Астольфо апостол Иоанн менен Айга учуп барат, андан «жерлик жоготуулардын өрөөнүн» байкашат, Орландонун акыл-эси салынган идиш да ушул жерде болот, аны алар алып кетишет да кийин ээсине кайтарышат. Акыры эң таңкалыштуу окуялардын бири: Астольфо сыйкырчы аял Горриллонун башын кыя чабат, ал эми башынан ажыраган дене жолун улантат.

Сыйкырчылык менен реалдуулуктун бул жуурундусуна пейзаж да шайкеш – фантастикалуу да, таанылуучу да. Астольфо Армениядан аттанат да Лондонго чейин жетет, ал эми жолдон дайыма өзгөрүлүп турган жана өтө эле ар түрдүү табиятты көрөт. Түрдүү эпизоддордо түндүктүк тумандар менен муздак деңиздер, Пиренейдин катаал тоолуу ландшафты, Испания менен Түндүк Африканын чөлдөрү, Нилдин сырга толгон баштаттары, экзотикалуу Левант пайда болушат…

«Акылсыз Орландонун» авторунун чыгармачылыгы жалпы европалык адабиятка зор таасирин тийгизген.

ТОРКВАТО ТАССО (1544-1595)

Тассонун атасы, белгилүү акын, өз уулу юрист болуусун каалаган, бирок ал поэзия жана философия менен алектенген. Торквато Тассо биринчи ырлар жыйнагын 1567-ж. чыгарган, ал эми андан эки жыл мурда Феррарага барган да, анда кардинал Луиджи д'Эстеде, анан – герцог Альфонсо IIде кызмат кылган. 1570-ж. кардинал менен чогуу ал Францияда болгон жана анда атактуу акын Пьер де Ронсар менен таанышкан. Тассо – жаш, сулуу жана эпчил – Феррaранын аксарайында абдан белгилүү болгон. Кийинчерээк герцог аны өзүнүн расмий тарыхжазуучусу кылып дайындаган.

Бирок 70-жж. ортосунда эле Торквато Тассонун психикалык теңсалмаксыздыгынын алгачкы белгилери байкалган. 1577-ж. канбийке Лукрецияда кабыл алуу учурунда ал артынан андып жүрүшөт деп шектенип, малайды аз жерден сайып өлтүрө таштаган, мындан соң кечилканага ибадатканага камалган. Көп өтпөй Тассо ал жактан башка кийимчен качып чыккан да, Италиянын шаарлары боюнча тентий баштаган. 1579-ж. ал кайра Феррарага туш болгон. Ага аны тийиштүү урмат-сыйсыз тосушкандай көрүнгөн да, герцогдун сепилинде ал мурдагы колдоочусунун дарегине коркутуулар менен коштолгон ачуулуу сөз багыштаган. Тассону Ыйык Аннанын ооруканасына жөнөтүшкөн. Ал түрмөнү эске салган (аны чынжырлап байлап коюшкан). Акын анда жети жыл болгон. Мында ага Мишель Монтень келип, өзүнүн «Тажрыйбаларынын» баптарынын биринде бул тууралуу жазган.

1586-ж. июлунда Феррaралык герцог мантуялык башкаруучу Винченцо Гонзагеге Тассону өзү менен Мантуяга апкетүүгө уруксат кылган. Бир жылдан соң Тассо кайрадан италиялык шаарлар боюнча жер кезүүгө аттанган. Римдик папа ага пенсия чектеген; керек болсо акындын Капитолийде таажы кийүүсү тууралуу маселе да талкууланган. Бирок 1595-ж. жазында Тассо «Жаратылган дүйнө» поэмасын аяктоого зорго үлгүрүп, Римдин алдындагы Ыйык Онуфрийдин кечилканасында каза тапкан да, ошол жерге коюлган.

Торквато Тассонун чыгармачылыгы көп түрдүү. Ал бир нече пьесаларды жараткан. «Король Торрисмондо» грек театрынын салттарын улантуу аракети болуп саналат. «Балким, сизге менин трагедиямды окуу көңүлсүз болоор», - деп акын өзүнүн колдоочусу Винченцо Гонзагеге «Король Торрисмондо» пьесасы тууралуу башын ийип жазган. Тассонун «Аминта» драмасына – Кайра жаралуу доорунун жазуучулары сүйүшкөн пасторалдык жанрдын шедеврине карата сылыктыктын мындай формуласы жаралышы мүмкүн эмес эле. Бул беш актылуу пьеса сценада 1572-ж. коюлган жана зор ийгиликке ээ болгон. Тассонун ырлары да абдан популярдуу болушкан.

Анын эң атактуу чыгармасынын – «Бошотулган Иерусалим» поэмасынын – алгачкы сүртүмдөрү 50-жж. аягына туура келет, ал эми биринчи автордук редакция 1581-ж. жарыкка чыккан. Окуя XI к.а. болуп өтөт. Поэма Иерусалимди Готфрид Бульондуктун (италиялык вариантта – Гоффредо) жетекчилиги астындагы кресттүүлөрдүн аскеринин камалоосу жөнүндө баяндайт – ал кезде ал Багдад халифатына тийиштүү болгон. Бул камалоо алгач христиандар үчүн ийгиликсиз болот, аларга мусулмандардын баатырдык каршылык көрсөтүүсү, тозоктун күчтөрү жана өздөрүнүн адептик жетишпестиги жолтоо болот. Бирок баары бир христиандар Иерусалимди чабуул менен алууга жетишишет, мында сарациндик кошуундун гүлдөрү курман болот. Бул окурманга – Тассонун замандашына анын доорунун саясий чалкештиктери, италиялыктардын түрктөр менен күрөшү тууралуу эстетүүгө тийиш болгон. Кеңири сүрөттөлгөн согуштук каршылашуунун фонунда көп сандаган сүйүү эпизоддору тартылышат. Атап айтканда, бардык каармандар «турмуштук рахаттардын» кучагына тартылгандарга (Танкреди, Эрминия, Армида, Ринальдо) жана биринчи кезекте мамлекеттик кызыкчылык тууралуу ойлогондорго (Гоффредо, Арганте, Аладино) бөлүнүшөт. Бул айырмачылык христиандарга (Танкреди, Ринальдо, Гоффредо) жана сарациндерге (Арганте, Аладино, Армида, Клоринда, Солимано) бөлүнгөндөн да көбүрөөк маанилүү болуп чыгат.

Черкес Арганте – баштапкы кубаттын камтылышы. Зордук руху аны күрөш үчүн күрөшкө мажбур кылат. Бирок Танкреди менен эрөөлгө чыккан финалдык сценада Арганте өзү жөнүндө эмес, Иерусалимдин тагдыры тууралуу ойлойт. Арганте менен султан Солимано поэмада баатырдык башталманы камтышат, муну чагылтуу акын үчүн абдан маанилүү болгон.

Тассо антик эпосунан – Гомердин «Илиадасы» менен Вергилийдин «Энеидасынан» көптү алган. Поэма баатырдык эпопеянын бардык эрежелери боюнча курулган, анда биринчи планда инсан эмес, жалпы максат бириктирген жамаат турат. Бирок эгер антик эпосу үчүн улуттук идея маанилүү болсо, анда Тассо үчүн диний согуштардын дооруна мүнөздүү христиандык пафос көбүрөөк маанилүү:

О ишеним, жакшылыктар канышасы!
Сен мезгилдердин тартибин өзгөртөсүң,
Козголоңдуу абаны тынчтантасың да
Душман тагдырга салтанат курасың.

Дүйнөдөгү адамдын ролу эми Кайра жаралуунун рухунда көрүнбөйт, ал – морт жана талылуу «арзыбаган жаратылга», анткен менен Жараткандын «көрүнбөс колу» христиандарды сарациндерден коргойт, андыктан «асмандык жоокер жебеге терең жарат калтырууга мүмкүндүк бербейт». «Бошотулган

Иерусалимде» магиялык мотивдер кенен колдонулат: алтын чыбык желмогуздарды ийге келтирет; кереметтүү калканга каранып, эр жүрөк рыцарь Ринальдо Армидага сүйүүсүнөн айыгат. Ошол эле учурда салгылашуулар абдан кенен тартылган, өзгөчө Танкреди менен Аргантенин эрөөлү. Сыйкырдуу фантастика, сөздүн тактыгы жана ташка тамга баскандай христиандык пафос – Тассонун поэмасынын көркөм дүйнөсүнүн маанилүү өзгөчөлүгү ушулардын айкашуусунда.

Чыгармада өзгөчө роль сүйүү коллизияларына берилген, бул эпосто болушу мүмкүн эмес. Мисалы, сыйкырчы аял Армиданы христиандарга анын байкеси, сыйкырчы жана Дамаскилик падыша Идраоте душман катарына дүрбөлөң салуу үчүн жиберет. Тассо үчүн мурда «Аминтада» ачылган каармандардын турмушуна Амурдун кол салуусунун тагдыр чечер сөзсүздүгү маанилүү. Армида поэмага парз менен кумардын конфликтисин кийрет, бул кийин классицистерге аябай сүйкүмдүү болуп калган.

Рыцарь Танкредиден акындын өзүнүн белгилерин көп көрүшөт. Бул христиан баатыры сарациндердин лагерине таандык жоокер-кыз Клориндага ашык болот. Ал азап чексе да, бирок сүйүү-кумардан баш тартпайт.

Каармандардын каалоолору ошентип эле ишке ашпайт. Танкреди Клоринданын сүйүүсүнө эч качан жете албайт (бул аз келгенсип, ал эркек жоо киймин кийген Клоринданы адашып өлтүрөт); сарациндик туткун кыз Эрминия үчүн Танкрединин сүйүүсү кол жеткис болот (ал Клоринданын жоо киймин кийинип, жаралуу ашыгына жардам кылуу үчүн христиандардын конушуна шашса да); Арганте христиандарды жеңе албайт… Бардык каармандар өзүнчөлүктүү, Тассо үчүн абдан мүнөздүү меланхолиялуу атмосферага чумушкан, баарына анын дүйнөнү трагедиялуу көрүмү таралат.

Табият көрүнүштөрүндө да коогандын белгилери турат. Акын үчүн түн мотиви маанилүү – окуя көбүнчө күндүн так ушул мезгилинде болот. Түн бирде «кара арабада алып-учса», бирде, «акырын аңдып, жерди кара чүмбөт менен чулгайт».

Али түн бийлеп турган, жана булут да
Жылдыздуу жүздү караңгылатпаган;
Жер үстүнөн каалгыган кубарган ай
Аны эркелете күмүш нуруна малган.

Тассо өз поэмасында октаваны – ага чейин да италиялык акындар көп колдонушкан форманы пайдаланат. Жайылтылган салыштыруулар менен метафораларда толук тиричиликтик деталдар поэтикалуу болуп калышат:

Азоо аттай, жоокердик иштерден
Ажыраган, уялбас үчүн боштуктан,

Күнүн өткөргөн шалбаада үйүр ичинде
Аңги күйөө сымалданып кылыгы,
Капыс угуп сурнайдын кубаттуу доошун
Же болоттун жаркылдашынан, шалбаадан
Качууга даяр жана заңгырай кишенейт,
Атчанды согушка алып жөнөөнү каалайт, -
Дал ошондой Ринальдо, көзү тоё асемге,
Алардын куралынан көздөрүн албайт…

Тассонун чыгармачылыгы италиялык гана эмес, бүткүл европалык адабиятка да таасир кылган. Ал окумал калк үчүн жазган, бирок анын поэзиясы кеңири окурмандар чөйрөсүнүн мүлкүнө айланган – Торквато Тассо менен Лудовико Ариостонун ырларын керек болсо венециялык гондольерлер да аткарышкан. «Аминта» менен «Бошотулган Иерусалимдин» таасири түрдүү доорлордун төмөнкү ири жазуучуларынын – Англияда Уильям Шекспир менен Жон Мильтондун, Испанияда Мигель де Сервантес менен Лопе де Веганын, Францияда Вольтер менен Жан Жак Руссонун чыгармачылыктарынан да байкалат.

ИТАЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ КОМЕДИЯСЫ

Узак тынымдан соң флорентиялык карнавалда 1476-ж. антик комедиялары коюлган. Бул жанрдын жаңы чыгармалары кийинки кылымдын башында гана пайда болушкан. Италиялык театрдын эки башаты бар: Плавт менен Теренцийдин байыркы римдик комедиясы жана Боккаччонун новеллалары. Амалкөй өрүлгөн интригалар, бири-биринен айрылган ашыктар, эффекттүү кийим которуулар менен таануулар, эркин жана актуалдуу тамашалар – ушунун баарын комедиографтар активдүү колдонушкан. Пьесалардын окуясы адатта шаардын көчөсүндө, оокаттуу шаардыктын үйүндө жүргөн. Кейипкерлер топтому өзүнө сөзсүз сүйүшкөндөр жубун, көз караштары боюнча консервативдүү картаң атаны, мактанчаак жоокерди, амалкөй кызматчыны, ортомчуну камтыган.

Алгачкы италиялык комедиялардын бири – Бернардо Довици да Биббиенанын (1470-1520) калемине тийиштүү «Каландрия» Урбино шаарында 1513-ж. коюлган. Андан байыркы римдик жазуучу Плавттын тагдыр ажыраткан эгиздер тууралуу «Эки Менехм» комедиясы менен сюжеттик окшоштукту оңой эле көрүүгө болот. Бирок ошол эле кезде пьесанын автору «Декамерондун» бир нече сюжеттерин да дароо колдонот. Комедиянын прологунда анын жалпы принциптери так аныкталган: «Сиздер эми «Каландрия» деп аталган жаңы

пьесанын көрүүчүлөрү болосуздар: ал ырда эмес, прозада, байыркы эмес, азыркы, латында эмес, элдик тилде жазылган».

Сюжет толук тиричиликтик, күнүмдүк болгондуктан, деп түшүндүрөт автор, ырлар орунсуз болмок эле; байыркы жана эскилерге караганда азыркы жана жаңы нерселер дайыма көбүрөөк жагышат; акыры, латынь кеңири аудиторияга багышталган, илимий эмес комедия үчүн жараксыз. Жана Довици учурдан пайдаланып, башка ренессанстык авторлор өңдүү элдик кепке мактоо айтат.

Италиялык Кайра жаралуу комедиясынын шедеврин – «Мандрагора» пьесасын (1518-ж.) Николо Макиавелли (1469-1527), көрүнүктүү ойчул, «Өкүмдар» трактатынын автору жазган. Биринчи көз карашта комедия абсолюттук тиричиликтик мүнөзгө ээдей көрүнөт. Башкы каарман Каллимако картаң макоо бай Ничанын жубайы Лукрецияны сүйөт. Сулуунун көңүлүн буруу үчүн ал амалкөй бекерпоз Лигурионун жардамына таянып жана малай Сиронун, о.э. Лукрециянын диний атасы жана насаатчысы – куу Тимотеонун алсыздыгын пайдаланып, амалдуу чаташкан план түзөт. План ишке ашып, Каллимако Лукрециянын ойношу гана эмес, «төрөсү, коргоочусу, жетекчиси» да болуп калат.

Бирок «Декамерондун» новеллаларынын бирин эске салган, жартылай анекдоттук окуя мында дүйнө менен адам тууралуу олуттуу жана жубантпоочу ой жүгүртүүлөр үчүн шылтоо гана болот. Каллимаконун, санда жок кейипкердин оозу менен Макиавеллинин өзүнүн көз караштарын чагылткан ачуу афоризмдер айтылат. «Мандрагорада» каармандар өз пайдасын гана издешкен жана амалкөйлүктө бири биринен ашып түшүүгө аракеттенишкен дүйнө сүрөттөлөт. Тимотео, мисалы, өз капчыгын кантип толтурууга гана кам көрөт («кечилдер – айдама калк»), Нича болсо өз максаттарына жетүү үчүн ойношту аялынын төшөгүнө олку-солку болбой салып берет. Каллимако Макиавеллинин башкы чыгармасындагы идеалдуу башкаруучудан кем эмес каалаганына акылдуулук жана эсепкөйлүк менен жетет. Циниктик методдордон да баш тартпай, монарх букараларын баш ийүүдө кармайт. «Мандрагораны» «Өкүмдарга» өзүнчөлүктүү тиркеме деп эсептешкендеринин жөнү бар.

Макиавелли түзгөн ренессанстык комедиянын флорентиялык варианты, туу чокусу Пьетро Аретинонун (1492-1556) пьесалары болгон венециялык комедия менен такыр окшошпойт. Бул сатиралык шыгы менен белгилүү болгон жазуучу комедияларында, өзгөчө акыркысы – «Философто» (1546-ж.) чыныгы жаңычыл катары чыгат. «Философ» түш көрүү алкагына гана камалган эмес, ал өзүндө эки таптакыр башка, өз ара эч байланышпаган сюжетти бириктирет. Алардын бири, боло жүргөндөй эле, Боккаччодон алынган (авантюрист аялдын курмандыгы болгон аңкоо Андреуччо тууралуу новелла), башкасы –

метафизикага баш-оту менен берилген Платаристотелдин тарыхы, анын ысмы Байыркы Грекиянын атактуу ойчулдары – Платон менен Аристотелдин ысымдарынан куралган. Аретино римдик «түпкүрдүн» – сойкулар менен уурулардын дүйнөсүн көрсөткөн, педант-динаалымдарын шылдыңдаган (Платаристотель тыянагында аялдарга көңүл бурбаганы үчүн жаза тарткан болуп чыгат). Сюжеттерди өзгөчө эпчилдик менен манипуляциялап, комедиограф театралдык окуянын шарттуулугун баса белгилейт.

Италиялык Кайра жаралуу комедиясынын жыйынтыктоочу чыгармасы атактуу ойчул жана жазуучу Жордано Брунонун (1548-1600) калемине таандык. Анын комедиясынын аталышынын сөзмө-сөз котормосу – «Шам койгуч» (1582-ж.). Пьесанын тили карапайым элдик айтымдарга бай, сюжети «Декамерондон» алынган болсо да, жалпысынан комедия үстөмдүк кылган табитке чакырык болуп калган: бир нече бөлүктөн турган киришүү ашкере созулган, бирдиктүү окуянын ордуна шаардык турмуштун бузукулуктары, педанттар жана кокуй-алхимиктер, эссиз ашыктар жана сойкулар тууралуу сюжеттердин үзүндүлөрү берилген… Бирок бир эле мезгилде бул бүткүл Италиянын, мурдагы улуулугун жоготкон анын маданиятынын символдуу образы. Каармандардын бири «Сөздөр азыр нарксыз болуп калды», - дейт. «Шам койгучта» тамаша күлкүлүү болуудан калат – пьеса комедия эмес эле памфлет.

Ренессанстык комедия – бийик маданияттын кубулушу. Ошондуктан кээде аны «эрудиттик» деп аташат – оюндардын элдик, аянттык формаларына чукулдашкан италиялык беткаптар комедиясына каршы.

НЕМЕЦТИК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ

XV к. 2-ж. тартып Германияда бай эркин шаарлар Кайра жаралуунун очоктору болуп калышат. Немец маданиятын, адабиятын жана акыл-оюн диний догмалардын бийлигинен куткарууга шыктандыруучулар илимпоз-гуманисттер болушат. Алар чиркөө талаптарынан шектенишкен, адамдын акыл-эси менен практикалык билимдерди жогору баалашкан, динден тыш билим берүүнүн таламын талашышкан. Дээрлик милдеттүү болуп калган Италияга саякатты жасашып, окумуштуулар антик маданиятын сүйүүгө сүңгүшкөн. Алар байыркы китептерди апкелишкен, гуманисттик ийримдерди негиздешкен.

Адабият шаардык көчөлөр менен аянттарга чыккан, чуулуу дискуссиялар менен карнавалдар популярдуулукка ээ болушкан. Сатира түрдүү жанрларга кире баштаган. Жазуучулар гротескти, сарказмды ийгиликтүү колдонушкан; ачуу күлкү маскарапоздук жана буффонада менен кезектешкен. Полемикалык диалогдор, одонороок шванктар (нем. schwank; ыр түрүндөгү же прозадагы комедиялуу же сатиралуу кыска аңгемелер), о.э. шаттуу, аянттык комизм

сиңген фастнахтшпилдер (нем. fastnachtspiel; масленица оюндары) колдонуудa болгон.

Немец Кайра жаралуусу дүйнөгө Шекспир, Сервантес же Рабле өңдүү улуу ысымдарды берген жок. Бирок ал да европалык адабиятты Жаңы мезгилдин босогосунда жаңылантууга өз салымын кошту.

СЕБАСТЬЯН БРАНТ (1457- ЖЕ 1458-1521)

Бюргердик адабияттын сатиралык линиясынын баштоочуларынын бири Себастьян Брант деп эсептелет. Страсбургдун тургуну, окумуштуу-юрист, ал Германия менен Швейцариянын түрдүү шаарларында жашап жана иштеген, бир аз убак Базель университетинин профессору болгон. Брант сатиралык-дидактикалык «Акмактар кемеси» (1494-ж.) – өзүнчөлүктүү, руху боюнча аябай немецтик чыгармасы менен даңкталган.

Жазуучунун башына бир орунга бардык катмарлардагы, кесиптердеги жана курактардагы акмактарды топтоо менен аларга кароо-экзекуция уюштуруу ою келген. Китеп жаңылануунy эңсеген Германия батып калган бузукулуктарды: наадандык, ичкичтик, соргоктук, өзүмчүлдүктү айыптоо катары ойлонулган… Бүткүл Германиядан чогултулган «акмак калк» Акмакграддан ыйык жер Макооландияга деңиз аркылуу сүзүп жөнөйт, бирок кемени да акмактар башкарышат да, башынан тартып эле ал көздөгөн жерине жетпеши, кыйроого учурaары айкын болот. Бул кеме – адамзаттык макоолуктун накта орду: мында наадан окумуштуу-схоластар, шарлатан дарыгерлер, тектүү бекерчилер, аксарайдагы жуундукорлор, көшөкөрлөр, ушакчылар, сараңдар, ичитарлар, паракорлор, богооздор, ичкичтер, жүрдөөктөр чогулушкан. Брант, эски бюргердик адептердин жактоочусу, модакөйлөр менен бийдин сүйүүчүлөрүн да жөн калтырбайт:

Мен акмак деп жарыялаймын
Ким тарбаңдатып буттарын,
Акмактык секириктер, айлануулардан
Ыракаттануу тапса, баарын.

Ар бир аңгеме-бапча ал же бул кемчиликти айыптаган учкул сөз менен ачылат, анан сабак болчу мисалдар кетет, аягында баары милдеттүү насаат менен бүтөт:

Акыл-эс менен укук башкарган,
Мамлекет ээ күчкө жана сыйга,
Кайда акмак бийликте болсо,
Анда азап менен кайгы адамдарга.

Наалыма моралист Брант Реформациянын жолун тазалаган. Кемедеги ачкөз акмактар акча менен ыракатты артык көрүшүп, билим менен даанышмандыкка теңсинбей карашат. Акыл, абийир, ар-намыс аларга керек эмес. Адамзаттын башкы жаманчылыктарынын бири – өзүмчүлдүктү – жырткычтык, пайдакечтик, жанкечтилик жаратат деп эсептейт Брант. Ал рыцарчылыкты жана кызматчылык туушкандыкты заардуу айыптоого алат: алар да, булар да талоон менен курсак тойгузушат, бирок бирлери муну ачык, башкалары – жашырын жасашат. Бранттын сатирасы боло турган чайкалуулар менен өзгөрүүлөрдү сезүүгө толгон: «Мезгил жакындады! Жакындады мезгил! Мен антихрист алыс эмес деп корком».

Динчилдер адамдарды күнөөлүү кылыктары үчүн тилдешкен, Брант болсо аларды акылсыздыгы үчүн айыптайт. Анын сатиралык жебелеринин бутасы динге ишенгендерге кереметтүү буюмдар деп түрдүү ыпыр-сыпырды сунушташкан дин кызматкерлери менен кечилдер болушат: алар Георгий Жеңүүчүнүн атынын жүгөнү мына, бул болсо – Иисус Христос төрөлгөн вифлеемдик бакчалардын чөбү, же архангел Михаилдин канатынын талы деп ишендиришет.

Брант баяндоого көптөгөн макалдар менен лакаптарды кошо өрөт, жандуу оозеки немец тилине кайрылат. «Акмактар кемеси» XVIII к. чейин Германиядагы эң окумдуу китептердин бири болгон. Анын популярдуулугуна Альбрехт Дюрер аткарган иллюстрациялар да көмөктөшүшкөн. Бранттын китеби «акмактар адабияты» деп аталганга чыйыр салган. Анын салттарын Ганс Сакс, Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен өңдүү немец жазуучулары улантышкан; нидерланддык жазуучу, философ жана дин аалымы Эразм Роттердамдыктын «Макоолукка макталы» (1509-ж.) да аны менен байланыштуу.

ГАНС САКС (1494-1576)

XVI к. ири немис акыны-мейстерзингер Ганс Сакс окумуштуу-гуманисттерден алыс болгон. Ал өз замандашы сүрөтчү Лукас Кранах Улуусу өңдүү эле байыркы тарыхтан алынган сюжеттер боюнча жазганда да немистик түшүнүктөр менен табиттердин чөйрөсүндө калган. Сакстын поэзиясына ачык боёктор, дүйнөгө көз караштын баёолугу тийиштүү. Тигүүчүнүн уулу, ал бир канча жыл окуудан жана Германия боюнча жер кезүүдөн соң өтүкчүлүк иштин чебери болуп калган, үйлөнгөн жана эмгекчил бюргердин өлчөлүү өмүрүн өткөргөн. Мыкты бут кийимдерди ултарган жана ошондой эле тырышкандык менен билгичтикте шпрухтарды (моралдык-дидактикалык мазмундагы ырлар), шванктарды, трагедияларды жана фастнахшпилдерди чыгарган. Ал

Реформациянын жана протестантизмдин идеяларына, Мартин Лютердин ишмердигине, ага «Виттенбергдик булбул» (1523-ж.) ырын арнаган, симпатиялуу караган. Сакс эркин шаар Нюрнбергдин патриоту болгон, анын түзүлүшүн жана тиричилигин, үйлөрү менен көчөлөрүнүн, көпүрөлөрү менен кудуктарынын, базарлары менен жарманкелеринин абалын сүйүү жана кылдаттык менен тарткан. Ал ырларында өзүнүн үй-бүлөлүк очогу тууралуу да ошончолук эле кенен аңгемелеген. «Бүткүл үй оокаты, саны үч жүзгө жеткен» (1544-ж.) деген ырында үйдө эмне болсо ошонун баары саналат жана сүйүү менен мүнөздөлөт, бюргердик жайлуулук поэтикалык дифирамбдын предмети болуп калат.

Бирок Сакс өз дүйнөсүндө туюкталып калган эмес. Аны тарых, саясат, поэзия кызыктырган. Акындын чыгармалары – XVI кылымдагы Германиянын турмушунун чыныгы энциклопедиясы. Ал тиричилик жазуучу гана эмес, тарбиячы да, моралист да болгон. Сакс окурманды бийик адеп-ахлактуулуктун рухунда тарбиялаган. Анын дээрлик ар бир чыгармасы жакшы кеңеш же насаат менен аяктайт. Улуу эмгекчил, ал «Кисель жээктүү өлкөлөр» (1527-ж.) өңдүү ырларында жалкоолордун сүт дарыялары аккан, куурулган каздар менен тооктор учуп жүрүшкөн жана түптүз оозго келип түшүшкөн, капталында бычак сайылуу куурулган торопойлор чуркап жүрүшкөн – кесип ал да жей бер, бекерчилик үчүн акча төлөшкөн, ал эми эң чоң жалкоолорго королдук наам беришкен убада кылынган жерлер тууралуу кыялдарын шылдыңга алат.

Сакстын кээ бир фастнахтшпилдери (ал мындайдан 80ден ашуунду жазган) – акпейил-шылдыңдуу, жандуу, бурлесктик тамаша менен байытылган – өздүк-чыгармачылык сценаларында алиге чейин аткарылат. «Бейиштеги школярда» (1550-ж.) тентимиш школяр куулук-шумдугу жок дыйкан аялга өзү бараткан бейиштен анын өлгөн күйөөсүнө жолугууну жана ага акчалар менен жылуу кийимдер түйүнчөгүн берүүнү убада кылат, кийин болсо анын алдамчынын артынан кууп жөнөгөн экинчи күйөөсүн да акмак кылат. «Акмактарды алып чыгуу» (1557-ж.) – оорулуу макоонун көөп чыккан ичинен хирург адам кебетесиндеги кемчиликтердин топтомун кантип алып чыкканы тууралуу тамашалуу-насыяттуу баян:

Оо! Мында ким гана жок!
Түрдүү акмактар табылат:
Наадандар, такыбалар, ат уурулар,
Ээнбаштар, калжыңдар, калпычылар,
Пайдакечтер да, сараңдар да,
Оңолбой турган бузукулар,
Алхимиктер менен сыйкырчылар…
Бир жолу Брант Себастиан

Жиберген деңиз-океанга
Кемеге салып, баары…

Чыгарманын аягында Сакс акыл-эстин мыйзамдарын ээрчүүгө, баарында ченемди билүүгө чакырат – ошондо «эч кандай акмактар сиздин ичегиңизге кире алышпайт».

Ганс Сакстын дидактикалык реализми Иоганн Вольфганг Гётенин көңүлүнө төп келген – жазуучу мейстерзингердин жеңил ритмин жана ыңгайлуу рифмасын баалаган.

ФРАНЦУЗ КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ

XVI кылымда Франция Кайра жаралуу дооруна кирет. Француз Ренессансынын өзгөчөлүктөрүн аныктаган маанилүү факторлор Реформация менен италиялык таасир болгон. Кылымдын биринчи жарымында гуманисттерди да, гугеноттордy (Францияда протестанттарды ушундай аташкан) да «кайра жаралуу» пафосу бириктирген, бирок ал түрдүүчө түшүнүлгөн. Бирлери тууроо үчүн үлгү деп антик маданиятын эсептешкен, башкалары христиан окуусунун баштапкы тазалыгын кайра жаратууга умтулушкан. 1530-ж. биринчи динден тыш университет – Коллеж де Франс – ачылганы жана Библиянын француз тилине биринчи котормосу пайда болгону символдуу.

Гугеноттторго Папа менен касташкан король Франциск I колдоо көрсөткөн. Француз Кайра жаралуусунун ири гуманисттик борбору – королдун эжеси – Маргарита Наварралыктын (1492-1549) ийрими болуп калган. Ал протестантизмге тилектеш болгон жана, өзү да жашыруун гугенот болушу ыктымал болгон. Көптөр оттон анын түздөн-түз кийлигишүүсүнүн аркасында гана аман калышкан. Адабияттын тарыхына Маргарита «Гептамерондун» («Жети күндүк»; 1558-ж. жарыяланган) – Боккаччонун «Декамеронун» туурап жазылган новеллалар жыйнагынын автору катары кирген. Улуу италиялыкка окшоп, ал да 100 новелла түзүүнү каалаган, бирок 72син гана бүтүргөн, аталышы ушундан. «Декамерондогудай» эле новеллалар бир бүтүн алкак менен байланышкан. Бирок эгер «Декамерондун» аңгемечилерин флорентиялык кара тумоо обочолонууга мажбурласа, Маргарита Наварралыкта он кавалерлер менен айымдар сапарда жолду жууп кеткен нөшөрдөн улам кармалып калышат. Боккаччонун каармандарынын мисалында алар бири бирин кызыктуу аңгемелер менен алаксытууну чечишет, дарыя аркылуу өткөн көпүрө оңдолгуча убакыт өткөрүү үчүн. «Декамерондон» маанилүү айырмасы аңгемелер реалдуу окуяларга негизделгенинде турат. Муну менен Маргарита новеллистиканы бир нече кылымдар азыктанткан көчүүчү сюжеттерден баш тартат. Ошондуктан ал

же бул окуяны психологиялык негиздөө зарылдыгы келип чыгат. «Жандын кыймылын» түшүндүрүүнү каалоо азыркы окурманды абдан капаланткан моралисттиктен да көрүнөт. «Гептамерондо» кеп Маргарита баарынан жакшы билгендер тууралуу – аксарай турмушунан алынган тамашалуу окуялар жөнүндө болот. Сүйүү окуялары көрүнүктүү орунду ээлешет – кээде алардын каарманы болуп кандайдыр бир каймана ысым астында өзүнүн ойношчулдугу менен даңкталган Франциск I чыгат.

Маргарита Наварралыктын ийрими француз адабиятынын тарыхында маанилүү роль ойногон. Андагы көрүнүктүү фигуралардын бири Бонавентура Деперье (1500-1543- же 1544-жж. чукул) болгон. Ал «Дүйнөнүн кимвалы» (1538-ж.) деген эркин ойлуу чыгармасы менен белгилүү болгон. Байыркы грек сатириги Лукиандын «Кудайлардын маектеринин» манерасында жазылган китеп айыптоого кабылган – керек болсо Маргарита да авторду ири жаманчылыктардан куткаруу колунан келген эмес. «Жаңы тамашалар жана шайыр маектер» (1558-ж. жарыяланган) новеллалар жыйнагы да Деперьеге таандык болгон. Курулушу жана сюжеттери боюнча бул кыска, татаал эмес баяндар орто кылымдык фаблиого окшош – бирок ага тийиштүү насаатчылдыксыз.

Кылымдын биринчи жарымынын ири акыны – Клеман Маро (1496-1544) да Маргаританын тегерегиндегилерге кирген. Анын чыгармачылыгында орто кылымдык жана жаңы, ренессанстык поэтиканын элементтери айкалышат. Ал рондолор менен «жамакталбастар» деп аталгандарды (орто кылымдык Францияда аларды coq-a-l'ane – «короздон эшекке» деп аташкан) жазган. Стили боюнча бул ырлар Вийондун баллададаларына окшогон. Муну менен бирге Маро антиктик жана италиялык лириканын жанрларын ийгиликтүү өздөштүргөн да, биринчи сонеттерин француз тилинде жазган. 1542-ж. протестанттарга каршы багытталган кезектеги эдикт чыкканда, гугенотторго тилектештиктен шектенилген Марого Италияга качууга туура келген, ал ошол жакта өлгөн. Пьер Ронсардын жана «Жетиген» поэтикалык коомдоштугунун пайда болушу менен Маронун даңкы бир аз өчкөн. XVII к. гана аны кайра эстешкен, мурдагы кылымдын эң чебер жана куйкум тилдүү акыны деп таанышкан.

XV-XVI кк. чектеринде француз королдору Италияны басып алуу аракетин жасашат. Европалык Кайра жаралуунун мекени үчүн бул кырсык болот. Французадарга келсек, алардын эң сонун италиялык маданият менен таанышуусу ренессанстык идеялардын Францияда таралышына зор роль ойногон. XVI к. жаңы француздук поэзия жаралат. Кылымдын биринчи жарымынын лирикасында (лиондук мектептин акындары) Франческо Петрарканы тууроо сезилет. Клеман Маронун чыгармачылыгында италиялык маданиятты өздөштүрүү улуттук жанрларды иштеп чыгуу менен айкалышат;

бирок кылымдын ортосунда гана орто кылымдык салттан толук бөлүнүү ишке ашат. Ал баарыдан мурда «Жетигендүн» – Франциядагы биринчи адабий мектептин ишмердиги менен байланышкан. Кылымдын аягында поэзияда барокконун таасири үстөмдүк кылып калат. Бул өзгөчөлүктөр гугеноттук партиянын лидерлеринин бири Теодор Агриппа д'Обиньенин (1552-1630) чыгармачылыгында баарынан көбүрөөк көрүнгөн. Анын эң атактуу поэтикалык чыгармасы – «Трагедиялуу поэмалар» (XVI к. 70-жж. аягы). Аларда протестанттардын көз карашы менен көрсөтүлгөн ичара чатактардын азаптары сүрөттөлгөн.

Француз Кайра жаралуусу өзүнүн туу чокусуна Франсуа Рабле менен Мишель де Монтендин чыгармачылыктарында жеткен. XVI к. 1-ж. түзүлгөн «Гаргантюа менен Пантагрюэль» романы ренессанстык гуманизмдин идеяларын али тирүү орто кылымдык элдик маданияттын образдарында аңдаштырат. Кылымдын аягында чыккан Монтендин «Тажрыйбалары» – доордун баатырдык иллюзиялары менен өзүнчөлүктүү коштошуу.

ФРАНСУА РАБЛЕ (1494-1553)

1532-ж. илимдерге жана медицинага кумарлана кызыккан мурдагы кечил аталышы узак китепти – «Пантагрюэль, дипсоддордун королу, нукура кебетесинде көрсөтүлгөн, анын бардык үрөй учурарлык иштери жана эрдиктери менен, магистр Алькофрибастын, квинтэссенцияны алып чыгуучунун чыгармасы» дегенди басып чыгарган.

Автор, Франсуа Рабле, Алькофрибас Назье каймана ысымын жамынган – бул анын өз ысымы менен фамилиясынын анаграммасы (тамгалардын ордун алмаштыруу). Сюжет окурмандарга алптардын жоруктары тууралуу «элдик китептер» боюнча белгилүү болгон. Орто кылымдык мистериялардагы (аянттык оюн коюулардагы) Пантагрюэль – ичкичтерди тозокко сүйрөп кеткен шайтанча. Рабледе ал дипсоддордун королу – бул грек сөзү «суусагандар» дегенди туюнтат.

Эки жылдан соң «пантагрюэлизмге толгон» жаңы китеп, – «Улуу Гаргантюанын, Пантагрюэлдин атасынын аябай үрөй учурарлык өмүрү тууралуу баян, бир кезде магистр Алькофрибас, квинтэссенцияны алып чыгуучу тарабынан чыгарылган» чыгат. Ушул бөлүк романдын башталышы болуп калат. Кийинки эки бөлүгүн (1546- жана 1548-жж.) Рабле өз аты менен жарыялайт. Бешинчи китеп жазуучунун өлүмүнөн соң, 1564-ж. жарык көрөт; анын авторлугу шектенилип жүрөт. Франсуа Рабленин досторунун бири Гаргантюа менен Пантагрюэлдин тарыхын анын жазмаларынын негизинде

аяктаткан болушу ыктымал. Дүйнөлүк адабияттын эң белгилүү романдарынын биринин жаралышынын башкы этаптары ушундай.

Рабле өзүнүн эпикалык баяндоосунда орто кылымдык эпостон түрткү алган. Бул биринчи эки китептен өзгөчө сезилет, аларда рыцардык романдын «күлкүлүү варианты» түзүлөт. Алсак, бекемделген канонго ылайык автор башкы каармандардын кенен (пародиялуу) санжырасын келтирет да, алардын адаттан тыш төрөлүүлөрү тууралуу аңгемелейт. Гаргантюа энесинин сол кулагынан чыгат да, дароо «Ичем! Ичем! Ичем!» деп күркүрөй бакырат. Пантагрюэль жарык дүйнөгө «аюудай саксайып» жаралат да, аначылардын бири бул тууралуу мындай дейт: «Ал жүнгө чулганып төрөлдү, демек, кереметтерди жасайт, анан эгер тирүү калса эле, жашап кетет!».

Каармандын таңгаларлык жөндөмдүүлүктөрүн жана ал улан кезинде, андан да мыктысы – балалык жылдарында жасаган кулак укпаган эрдиктерин сүрөттөө талап кылынган да, мында Рабле тышынан берилген үлгүдөн эч нерсеси менен чегинбейт. Гаргантюа түрдүү оюндарда жана тамашаларда эң мыкты табигый акылын көрсөтөт. Пантагрюэль аны бешикке таңып коюшкан чынжырлардан кыйналбай эле бошонот. Албетте, эки алп тең фантастикалуу соргоктугу (кийин раблезиандык деп айтышмак) жана акылга сыйгыс денелик күчү менен айырмаланышат.

Алар жоокердик каармандыкты, практикалык камбылдыкты көрсөтүшүп, баскынчыларга каршы жеңиштүү согуштарды жүргүзүшөт, Пантагрюэль, мисалы, жоонун аскерин тили менен оңой эле жаап таштайт. Учурдан пайдаланып, Алькофрибас анын оозуна кирет да анда узакка саякат кылат – б.а. каармандын «ички дүйнөсүн» өзүнчөлүктүү иликтөө жүргүзөт. Мындай эпизоддор романдын кыскартылган «кызыктуу» вариантынын негизин түзүшөт, ал ушул кейпинде балдар үчүн китеп болуп калган.

Бирок «Гаргантюа менен Пантагрюэлдин» мазмуну өлчөп болгус тереңирээк жана байыраак. Рабленин жаратылгасы – Кайра жаралуунун коомдук турмушунун жана баатырдык идеалдарынын нукура энциклопедиясы. Алар тууралуу Рабле кош маанисиз жана ачык айтат. Гаргантюанын уулуна жазган атактуу катында аккөңүл король «готикалык варвардыктын мезгили аяктаганына», б.а. Орто кылымдардын аяктаганына, жана «бардык илимдердин гүлдөөсү келгенине» кубанат. Гаргантюанын катын кокусунан француздук Кайра жаралуунун манифести деп аташпайт. Анткен менен, Рабле мындай түз аныктамаларга жетишерлик сейрек барган. Бирок анын бүткүл китеби – орто кылымдык адам тууралуу түшүнүктөрдүн чечкиндүү жана абдан көңүлдүү төгүндөөсү.

Алсак, романда эми күнөөлүү катары кабылданбаган жана жанга каршы коюлбаган дене салтанат курат. Муну Рабленин биринчи окурмандары курч

сезишкен. Ичкичтик жана таанып билүү мотивдерин бириктирүү өзгөчө эстe каларлык. Автордун өзү китебин ичип отуруп жаздым деп ишендирет, ал эми окурмандарды «өтө даңазалуу ичкичтер жана өтө урматтуу подагриктер» деп атайт. Чаңкоо баарын кучагына алган түшүнүк болуп калат. Пантагрюэль катуу кургакчылык жылында туулат. Ал эми анын жакын досу Панург үйлөнүү керекпи же жокпу деген маселени чечүүгө аракеттенгенде (үчүнчү китептин башкы темасы), каармандар жооп алуу үчүн Кудайлык Бөтөлкөнүн оракулуна жөнөшөт (төртүнчү жана бешинчи китептердин сюжети). Ыйык Бөтөлкө «тринк» сөзүн айтат, ал «бардык элдерге түшүнүктүү жана «ич!» дегенди билдирет». Бакбук жрицанын түшүндүрмөлөөсүнө ылайык, «шарапка жанды акыйкатка, билимге жана сүйүү даанышмандыгына толтуруу бийлиги берилген». Төртүнчү китептин эң белгилүү эпизоддорунун биринде – Гастер (Ашказан) аралына барууда дене менен жандын ажырагыс биримдиги мындан да көрсөтмөлүү. Улуу Гастер деспот жана желмогуз болуп сүрөттөлгөн: ал өзүнө баш ийбегендердин баарын өлүм жазасына тартат, анын айкели менен балдарды коркутушат. Ошол эле мезгилде Гастерди жакшылык кылуучу жана керемет жасоочу катары даңазалашат, ал – таанып билүүнүн атасы, «илимдер менен өнөрлөрдүн дүйнөдөгү биринчи магистри».

Ушундай эле көп маанилүү бааны Квинтэссенция канышанын аралы да алат. Анын ишенимдүү малайлары квинттер текелерди саашат, эшектердин башын жуушат, тор менен шамалды кармашат, сүттү элекке куюп ташышат, айды карышкырлардан кайтарышат ж.б.у.с. Алар жалган билимдин шексиз маньяктары: «Кээси жок нерседен улуу бир нерсени жаратышат, улууну болсо жок нерсеге айлантышат. Бирок бул фантастикалуу эксперименттерден сыртынан акылга сыйбаган формада болсо да адамга илим ачкан мүмкүнчүлүктөрдүн алдында кубанычтуу таңдануу көрүнүп турат. Квинттер пантагрюэлисттерде шылдыңды гана эмес, таңданууну да чакырышат. Аралда алар тамаша курушат жана окушат, ал эми каныша аларга укмуштуу жаңы жолдордон коркууну таштоону сунуш кылат: «Менин үйүмдө эмне болсо баарын өз каалашыңарча карагыла, уккула жана акыл-эстен өткөргүлө, ошондо силер түркөйлүктүн туткунунан аздап болсо да бошоносуңар».

Романдын көптөгөн эпизоддору бир жактуу түшүндүрүүгө жатышпайт. Бирок айрым учурларда, атап айтсак, Гаргантюаны тарбиялоо тууралуу аңгемеде Рабле өзүнө ал эмнени адам үчүн жакшылык деп эсептерин окурманга түз көрсөтүүгө уруксат кылат. Адегенде Гаргантюаны тамгага кадалган-схоласттардын – орто кылымдык илимдин жактоочуларынын колуна беришет. Королдун уулунун биринчи мугалимдери «улуу дин аалымы, магистр Тубал Олоферн» жана «картаң айбан, магистр Акмак Макоо» болуп калышат. Беш жылда жана үч айда Гаргантюа алфавитти тетири тартипте айтууну үйрөнөт.

Анан он үч жыл алты ай жана эки жумада ал окуу китептерин, он сегиз жыл жана он бирден бир аз ашыгыраак айда логиканы, он алты жыл жана эки айда – жылнааманы жаттайт. Натыйжада «атасы анын уулу чоң ийгиликтерди көрсөтүп жатканын, аны китептерден айрууга болбосун, бирок бул ага пайда келтирбегенин жана акыр аягында ал макоо, келесоо болуп баратканын, саат өткөн сайын унутчаак, маңыроо болуп баратканын байкай баштайт». Ошондо мурдагы мугалимдерин насаатчы-гуманист Понократ алмаштырат. Ал карандай жаттоону четке кагат да, оюндун жардамы менен окутат. Анын жетекчилиги астында Гаргантюа илимдерди ийгиликтүү өздөштүрөт.

Рабле идеалдуу коомдук түзүлүш тууралуу өз элестетүүлөрүн эрдиги үчүн сыйлыкка шайыр кечил Жан тууган алган Телем аббатчылыгын тарткан баптарда берген. Ал аббатчылыкта «теңирден тескери» тартип орнотот. Аттануу чекити катары кадимки кечилкана уставы кызмат кылат, болгону анын ар бир эрежеси толугу менен башка мааниге өткөрүлөт. Телемге эки жыныстагы тең шакирттерди, анан жалаң жаштары менен сулууларын алышат. Аялдарга эркектердин коомчулугунан качууга тыюу салынган. Рясанын ордуна телемиттерге жасалгалуу кийимдерди кийип жүрүү буйрулган, ал эми орозонун убагында мол сый тамак берилет. XVI к. адамынын көз карашынан алганда мындай сонун жашоо ырааты карама-каршылыктардан айрылган эмес. «Эмне кааласаң ошону жаса», – бул ураан толук эркиндикти болжойт, бирок Жан туугандын уставында баары пункттар боюнча жазылган: архитектура, үй эмеректери, кийим-кече, иштер.

Рабленин замандаштары ромапдан комедиялууну азыркы окурманга караганда көп көрүшкөн. Азыр да эмнеге күлүүнү улантып жатышат? Мисалы, алаңгазар феодалдык төрөлөр Пикрохолдун жана Анархтын үстүнөн: биринчисин – Гаргантюа, экинчисин Пантагрюэль жеңет. Пикрохол – токтоосуз мактанчаак дардаңпоз. Согуштук кеңеште ал бүткүл Европа менен Азияны жеңип алууну көздөйт. Анда Грангузьенин армиясы гана айрым бир кооптонууну жаратат: «Биз Месопотамияда жүргөндө алар бизге ооруктан сокку урса эмне болот?» Согушчан падышаны жан-жөкөрлөрү тынчтантышат: «сизге московиттерге кыска, бирок каардуу буйрук жөнөтүү гана керек – ошол замат сиздин тууңуздун алдына төрт жүз элүү миң тандалма жоокерлер турушат». Пикрохолдун кошууну даңксыз жеңилүүгө учурашканы, ал эми монархтын өзү дайынсыз жоголгону тууралуу айтуунун да кереги жок.

Экинчи кокуй-агрессорду – Анархты – Панург пайдалуу өнөргө үйрөтүүнү жана андан жашыл соус сатуучуну жасоону чечет. Панургду бул ойго Эпистемондун аңгемеси жетелейт. Пантагрюэлдин насаатчысы тозокто болгон, күнөөлүүлөрдү көргөн жана улуу аскербашылар, атактуу ораторлор, ыйык адамдар өлгөндөн соң коомдук пайдалуу эмгек менен алектенишерин өз

көзү менен көрүп ынанган. Улуу Александр эски ыштандарды жамайт, Ромул болсо – арзан бут кийимдерди оңдойт; Юлий Цезарь менен Помпей кемелерди чайыр менен майлашат; Папа Юлий – куймак, Ксеркс – горчица (ачуу татымал), Клеопатра болсо пияз сатат.

Романдын бешинчи китебинде Пантагрюэль достору менен бирге эрцгерцог Цап-Царап башкарган Барак Мышыктардын аралында болуп калат. Ал дайыма «кана, бергиле, бергиле» деп сүйлөнөт жана каармандар анын курч тырмактарынан аябай коркушуп, төлөп кутулууну артык көрүшөт. Бул соттук катмарга ачык жана каардуу сатира. Бул дүйнөнүн күчтүүлөрүнө сатиралык мыскылдоо бардык мезгилдерде түшүнүктүү. Бирок Рабленин көп ойлоруна романдын биринчи окурмандары гана толук өлчөмдө ыракаттана алышкан. Бул, мисалы, ыйык Виктордун кечилканасынын китепканасын сүрөттөөгө тийиштүү. Мында орто кылымдык көптөгөн илимий трактаттардын аталыштары шылдыңдуу маани алган: «Куткаруу шыргыйы», «Укук гульфиги», «Коомдо жагымдуу оосуруу өнөрү», «Карындын сонун сапаттары жөнүндө» ж.б.у.с. Автор кимди мелжеп жатканын түшүнүү үчүн азыр комментарийлерге кайрылууга туура келет.

«Гаргантюа менен Пантагрюэль» жазылган тилге келе турган болсок, Рабле коркпостон колдонгон жана Орто кылымдар менен Кайра жаралуунун элдик түшүнүктөрү үчүн табигый болгон көптөгөн сөздөр менен айтымдар Жаңы мезгилден баштап «пас» комизмдин көрүнүшү катары кабыл алынып калган. Бирок Панургдун туздуу тамашалары окурмандарды мурдагыдай эле күлкүгө бөлөйт.

Орус окумуштуусу М.М.Бахтин өзүнүн «Франсуа Рабленин чыгармачылыгы жана Орто кылымдар менен Ренессанстын элдик маданияты» деген атактуу китебинде жазгандай романдагынын баары – сюжети да, каармандары да, стили да негизги милдетке – «доордун жана анын окуяларынын расмий картинасын бузуу, аларга жаңыча кароо, доордун трагедиясын же комедиясын аянтта каткырган элдик хордун көз карашынан чагылтуу» дегенге багынтылган.

«ЖЕТИГЕНДИН» ПОЭЗИЯСЫ

Көп учурда адабияттын тагдыры ар кандай адамдын тагдыры сыяктуу эле алдан көрүүгө болбогон кездешүүлөрдөн жана кокус дал келүүлөрдөн көз каранды болот. Алар болбосо – баары таптакыр башка жол менен кетмек эле…

1547-ж. Францияда, Пуатье шаарынан алыс эмес жерден эки жаш адам кездешкен жана таанышышкан. Алардын ысымдары Пьер де Ронсар жана Жан Антуан де Баиф болгон. Улуусу 23 жашка, кичүүсү 15 жашка чыккан эле. Алар

поэзияда үйрөнчүктөр эмес болчу, мына ушул аларды чукулдаткан. Ронсар менен Баиф – париждик коллеж Кокреде окушкан болуп чыккан. Көп өтпөй аларга Жоашен Дю Белле кошулган. Парижде жаш акындардын окумал устаты Жан Дора – антик адабиятынын теңкелгис билгиси жана баалоочусу болуп калган, ал байыркы грек поэзиясынан өзүнүн латынча котормолору жана латында жазылган өзүмдүк ырлары менен белгилүү болгон. Антик дүйнөсү Дора үчүн чыныгы ышкы болгон, ал буга өз шакирттерин да кызыктырууга жетишкен. Аны менен бирге алар байыркы римдик ыр жаратуучулар Катуллду, Проперцийди, Горацийди, Овидийди, Вергилийди окушкан жана которушкан, алардын чыгармаларын бирге талкуулашкан.

Ошол эле мезгилде Ронсар, Дю Белле жана Баиф аларга замандаш италиялык маданиятты көңүл коюп байкап турушкан. Италиялык Кайра жаралуунун акындары – Данте Алигьери, Жованни Боккаччо, Франческо Петрарка, Лудовико Ариосто да – көп жагынан антик салтына таянышкан, көбүнчө өз чыгармаларында ал же бул гректик же латындык үлгүлөрдү ачык тууракшкан. Натыйжада алар өзүнчөлүктүү, башкага окшобогон италиялык адабиятты жаратышкан. Мындай максатты – байыркынын улуу адабиятынын «образында жана үлгүсүндө» эч нерсеси менен андан кем калышпаган, кээ бир жагы андан кыйла ашып түшкөн улуттук тилдеги улуттук адабиятты жаратууну, – 1549-ж. биригишкен жана өздөрүн «Бригада» деп аташкан жаш француз акындарынын тобу өз алдыларына коюшкан.

«Бригаданын» таанылган лидери Пьер де Ронсар болуп кала берген, жылдар өткөн сайын анын курамы жана катышуучуларынын саны өзгөрүп турса да. 1553-ж. «Бригадада» бир канча ондогон адамдар болгон. Натыйжада акырындап ички тандоо жүрүп, топтун чакан уюткусу бөлүнүп чыккан. Анын аталышы да өзгөргөн. 1556-ж. «Кретофль де Шуазелге элегияда» Пьер де Ронсар биринчи жолу «жетиген» сөзүнө кайрылып, өзүн жана алты таламдашын – Жоашен Дю Беллени, Жан Антуан де Баифти, Понтюс де Тиарды, Этьен Жоделди, Гийом Дезотелди жана Реми Беллону – аты уйкаш жылдыздар тобунун жети жылдызына окшотуп, бир жагынан, жана экинчи жагынан б.з.ч. III к. александриялык трагик-акындардын атактуу мектебине окшоткон.

«Жетиген» дайыма достордун коомдоштугу бойдон калган, өздөрүнүн поэтикалык туушкандыгын сезип гана тим болбой, аны ар тараптуу бекемдешкен. Ар бири обочолонбостон, пикирлештердин чыгармаларына «кылчактоо» жана алардын чыгармачылыгы менен ажырагыс байланышта жаратылган. «Жетигендин» акындары индивидуалдуу ырлар жыйнактарына мектеп боюнча өз таламдаштарын кошууну сүйүшкөн. Алсак, Ронсар «Одалардын биринчи төрт китебине» (1550-ж.) тыянак катары Баифтин сонетин

киргизген, ал эми анын «Кретофль де Шуазелге элегиясы» Реми Беллонун Анакреонттун одаларынын котормо китебин ачат. «Жетигендин» мурасы – бул бир канча он жылдыктарга созулган акындардын бири бири менен маектешүүсү.

Албетте, «Жетигендин» акындарынын жалпылыгы алардын айрым чыгармаларын атынан чакыруу менен бүткөн эмес. Эң башынан тартып эле Ронсар менен анын таламдаштары алар жаңы поэтикалык мектепти эмне үчүн түзүшкөнүн түшүндүрүшкөн. Анын биринчи жана атактуу манифести Дю Белленин «Француз тилин коргоо жана даңазалоо» (1549-ж.) деген илимий трактаты болгон.

Аталышынан эле байкалгандай, «…даңазалоо» баарынан мурда тил тууралуу трактат болгон. XVI к. ортосундагы оозеки француз тили көркөмдүү жана илимий ойлорду берүүгө начар ыңгайлашкан эле. Ошондуктан «Жетиген» француз адабий тилин, анын ичинде улуттук маданий элитанын жана көтөрүңкү мекенчил поэзиянын тилин түзүүнү талап кылган. Сөздүк жаңылыктардын негизги булагы болууга латынь жана грек тилдери чакырылган.

Улуттук маданиятка антик жазуучуларын тууроо аркылуу кайра жаралуу буюрган. Бирок бул чыгармачыл индивидуалдуулуктун көрүнүшүнө каршы келбейт. Тескерисинче, Дю Беллеге ылайык, байыркылардын автордун өзүнө чукул поэзиянын белгилерин гана алуу керек.

Тууроо үчүн үлгү тандоону «Жетиген» өзүмдүк поэтикалык кредону аңдоо деп жарыялаган. Ронсар менен Дю Белле улуттук өзүнчөлүктүүлүктү маданияттын обочолонгону эмес, бөтөн менен бирге аракеттешип өзүнүкүн бөлүү деп түшүнүшкөн. Ронсар жазган:

Мен, байыркыларды үйрөнүп, өз жолумду ачтым,
Фразаларга тартип, сөзгө көп түрдүүлүк бердим,
Мен поэзиянын иретин таптым – жана музалардын
Эрки менен римдик жана грек сындуу улуу француз болдум.

Антик маданиятына карата өз уланмалуулугун сезип, «Жетиген» бүткүл мурдагы улуттук салтты – Орто кылымдар адабиятын гана эмес, XVI к. 1-ж. француз поэзиясын да танган. Алардан мурдагылар кайрылышкан поэтикалык жанрларда, – рондодо, виреледе, балладада – строфалардын саны, рифмалашуу системасы, темалары да бир жолу түбөлүккө аныкталган жана варианттарга дээрлик жол беришкен эмес. Ронсар менен Дю Белле бул жанрларды поэтикалык өнөр үчүн табияттан тыш «тар» деп эсептешкен. Рондо менен виреленин риторикалык кылдаттыгына «Жетиген» антик поэзиясынын жанрларын: эпикалык поэманы, оданы, элегияны, сатираны, эклоганы жана кайрылууну (катты) каршы койгон.

«Жетигендин» акындары темаларды жанрлар боюнча катаал бөлүштүрүүдөн баш тартышкан. Алардын теориясына ылайык, бир эле нерсе тууралуу түрдүүчө айтууга болот. Тематикалык жактан эң эле «ачык» жанр катары сонет таанылган. Франческо Петрарка иштеп чыккан түрүндө сонет лирикалык жанрлар системасында өзгөчө, ардактуу орунду ээлеген. Антик жанрларынан Ронсар менен Дю Белле одага көбүрөөк көңүл бурушкан.

Антик адабиятында одалык жанр эки ысым менен байланышкан. Байыркы грек акыны Пиндарга мактоо, салтанат одасынын мыкты үлгүлөрү тийиштүү болгон. Мекен алдындагы өзүнүн башкы эмгектеринин бири деп Ронсар француз окурманына анын ал мезгилге карата дээрлик унутулган поэтикалык мурасын ачуусун эсептеген. Экинчи ысым – бул байыркы римдик акын Горацийдин ысымы, ал биринчи болуп одага философиялык ой жүгүртүүнү жана ойлуу интонацияларды кийирген. Ал же бул учурга карай жазылган салтанаттуу (майрамдык) оданы пиндарлык деп, ал эми ода-ойтолгоону – горацийлик деп атай башташкан. «Жетиген» пиндарлык одага улутту жана анын башкаруучуларын даңазалаган жарандык поэзияны түзүү үчүн кайрылган.

Бирок Ронсар менен анын пикирлештери гректик үлгүнүн өзгөчөлүктөрүн сакташкан мындай оданы француздар угум үчүн өтө оор деп санашкан. Философиялык, горацийлик ода кыйла жакшыраак кабыл алынып кеткен: анын айрым темалары француз поэзиясында узакка бекемделип калган. «Жетигендин» акындарынын арасында Горацийдин урааны: «Carpe diem» («Көз ирмемди тут») болуп калган. Ронсар бүткүл болгондун убактылуулугу жана ар бир күн, анын ар бир майда-чүйдөсү жана жерлик кубанычтары менен ыракаттануу керектиги тууралуу жазган:

Күн бар эле – мына ал өтүп кетти.
Ал эми эртең, эртең, абышка…
Мейли кесем толтура болсун,
Ичким келет мас болгуча!

Акырындап «Жетигендин» акындарынын чыгармаларына тиричилик деталдары кире баштайт, сүрөттөөлөр конкреттүү, пейзаждар кыйла жердигирээк боло баштайт. Салтанаттуу интонация улам көбүрөөк ордун лирикалууга берет (Ронсар менен анын досторунун поэзиясынан эч качан толук кетпесе да). Эми одаларды башкаруучуларга гана эмес, булакка, торгойго, фонтанга же токой бадалына арноо да кабыл алынат.

Поэтикалык чыгармачылыктын негизинде эргүү жатат деп эсептешкен «Жетигендин» акындары. Чыгарма кынтыксыз, курчутулган формага узак эмгектин натыйжасында гана ээ болот, бирок Кудайлык эргүүнүн сырысыз, чын пейилсиз жана сезимдин күчүсүз поэзия мүмкүн эмес. «Ким мени

кыжырланууга, тынчтанууга, кубанууга, кайгырууга, сүйүүгө, жек көрүүгө, суктанууга, таңгалууга мажбурлай алса, ошол гана чыныгы акын боло алат…», - деп жазган Дю Белле.

Кийинки, XVII к. атактуу француздук одажазуучу Франсуа Малерб «Жетигендин» акындарынын пикирине көшөрүп иштөөчүлүккө, тырышчаактыкка негизделген поэтикалык чыгармачылык концепциясын каршы коёт. Ошентип, өзүнөн мурдагыларды четке каккан «Жетиген» өзү жакын урпактары тарабынан …поэтикалык шалаакылыгы, байыркыларды «ойлонбой» туурагандыгы, пас жанрлар менен темаларга ашкере кызыккандыгы үчүн четке кагылып калат. «Жетигендин» акындарынын чыгармачылыгына мындай мамиле коомдук пикирде узакка бекемделип калат. Алар романтизм доорунда гана, XIX к. 30-жж. көрүнүктүү француз сынчысы жана акыны Шарль Огюстен Сент-Бёв тарабынан акталышат.

ПЬЕР ДЕ РОНСАР (1524-1585)

«Жетигендин» анабашы жана Кайра жаралуу доорундагы Франциянын эң ири акыны Пьер де Ронсар король Франциск Iнин жан-жөкөрлөрүнүн ичиндеги кедей сарай кызматчысынын үй-бүлөсүндө туулган. Ронсар француз аксарайы менен өмүр бою байланышта болгон. 12 жашында ал болочок король Генрих IIнин пажы болуп калган, ал эми 1560-ж. Карл IXнун аксарай акыны болуп кызмат кылган. Жаш чагында Ронсар көп саякаттаган – 16 жашына чейин ал Европанын жарымын кыдырууга үлгүргөн, алгач Мадлен канбийкенин жан-жөкөрлөрүнүн ичинде, анан дипломат Лазар де Баифти коштоп. Бирок Ронсар эрте дуушарланган дээрлик толук дүлөйлүк анын дипломатиялык ишмердүүлүгүнө чекит койгон. Ал королдон аббаттын чиркөө наамын, бир нече табынуу аймагын жана туруктуу киреше булагын алган.

Ронсардын поэтикалык мурасы чындап эле эң сонун жана зор. Ал «Бейбаштыктар» (1553-ж.) жыйнагына кирген майда тентектик новеллалардын жана «Франсиада» кургагыраак эпикалык поэмасынын (1572-ж.) автору, мунун үстүндө бүтүндөй он жылдык бою эмгектенген. Ронсар одалардын беш китебин (1550- жана 1552-жж.) жана Кассандрага (152-ж.), Марияга (1556-ж.), о.э. урматы үчүн, анын сөзү боюнча, сонеттерден турган бүтүндөй бир одиссеяны түзгөн Еленага (1578-ж.) багышталган үч сүйүү ырларынын жыйнагынын автору. Ронсар жалпысынан поэтикалык китепти курууга көп көңүл бурган. Баарынан мурда бул пиндарлык одаларга тийиштүү: ар бир китепте биринчи ода акыркысы менен үндөшөт, борбордук экөө өзүнчөлүктүү арканы түзүшөт, ал эми образдар менен мотивдер татаал орнаментке өрүлүшөт.

Ронсар өз чыгармачылыгында «көтөрүңкү ырлардан» «эң сонун пас стилге» карай жол баскан. Сүйгөндөрүнүн бирине ал минтип кайрылат:

Мари, мен байкуштун акылын аңтарып,
Эркин мени сиз кулга айланттыңыз,
Жана мен «пасты» айланып өткөн
маанилүү стилдеги ырлардан кечтим.

Акын бирде бир, бирде башка жактан дайыма чабуулдарга туш болуп турган: «Менин стилим бийик кезде, ал көңүлсүз, эски; / Пасына өтсөм – Ронсар орой деп кыйкырышат…» - ал өз досу Понтюс де Тиарга ушинтип арызданган. Деген менен, акырындап Ронсар ар кандай темада эркин жазууга мүмкүндүк берген айкын жана гармониялуу орто стилди иштеп чыгууга жетишкен.

ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ (1522-1560)

Дю Белле теги боюнча тектүү дворян үй-бүлөсүнөн чыккан. Ронсар менен Баифке жолукканга чейин ал юриспруденцияны окуп-үйрөнгөн, бирок кийин андан поэзияны артык көргөн. Акчасыздык Дю Беллени 1553-ж. Римге өз агасынын, кардинал Дю Белленин катчысы жана интенданты катары кетүүгө мажбурлаган. Римде төрт жылы болууну акын сүргүн катары кабыл алган. Парижге кайтып келгенде аны епископ Нотр-Дам соборунун канониги кызматына дайындаган.

«Жетигендин» бардык акындарынан биздин мезгилге дал ушул Дю Белле дүйнө менен трагедиялуу келишпөөчүлүк сиңген поэзиясы менен чукул болгон. Кыска өмүрүндө Дю Белле бир канча поэтикалык жыйнактарды чыгарган. Алардын ичинде – сүйүү сонеттеринин китеби «Олива» (1549-ж.), анакреонттук лириканын жыйнагы «Түрдүү айылдык оюн-шооктор» (1558-ж.) – Ронсардын «Бейбаштыктарына» өзүнчө бир жооп – ж.б. бар. Бирок дүйнөлүк поэзиянын тарыхына Дю Белле баарыдан мурда сонеттердин эки түрмөгүнүн – «Римдин байыркылыктары» менен «Кайгыруулардын» автору катары кирген. Эки китепти тең акын 1558-ж. басмадан чыгарган, бирок аларды түзгөн чыгармалар негизинен римдик «сүргүн» мезгилине туура келишет.

«Кайгыруулар» түрмөгү конкреттүү антик үлгүсү боюнча түзүлгөн. Ал байыркы римдик акын Публий Овидий Назондун «Tristia» («Кайгылуу элегиялар») аты уйкаш түрмөгү болгон. Мындан тышкары, «Кайгыруулар» Горацийдин, Персийдин, Ювеналдын ж.б. байыркы римдик акындардын чыгармаларынан жаңырыктарга толо. Ошол эле мезгилде бул түрмөк – өз мезгили үчүн таңгаларлык «прозадагы ырлардын» дайыма жаралуучу мотиви менен күнүмдүктүн жана турмуш чындыгынын поэзиясы.

«Кайгыруулардын» маанилик планы поэтикалык техника менен абдан татаал, парадоксалдуу байланышта турат: римдий адабий салттын жардамы менен Дю Белле ага замандаш Римди – ал өз эркине каршы келген шаарды танат жана айыптайт. Ал Римде дайыма сезген ностальгия тууралуу айтуу үчүн акын Римден куулган, Түбөлүк шаарды сагынган жана ал жакка кайтууну эңсеген Овидийдин мурасына кайрылат. «Бөтөндүн» оозу менен Жоашен Дю Белле Францияны эстеп куса болуунун трагедиялуу сөздөрүн айтат:

Кучагыңды өзүңдүн мага такыр ачпайсыңбы,
Наристени эненин үйү алдына кайтарбайсыңбы?
Франция, жооп бергин, бул ачуу чакырыкка!
Жаңырык мени ээрчийт, сен болсо онтоону укпайсың.

Акын «Кайгыруулардын» күндөлүктүк мүнөзүн дайыма баса белгилейт:

Мен каалабайм аларды жасап же түзөөнү,
Мен каалабайм аларга бөлөк ат берүүнү,
Күндөлүктөн же жөнөкөй кабардан башка.

Сонеттердин ар бири – бул Дю Белле мекенине, кээде конкреттүү дарекке, кээде жөн гана Францияга жөнөткөн ачык кат. «Кайгыруулардын» (аларда лирикалык интонациялар шылдыңдуу жана сатиралуу менен көп чырмалышат) борбордук темасы үйгө кайтуу болуп саналат:

Сыйлуу, кимди Улисс өңдүү тагдыр жылоолосо,
Же ким алтын жүн терини издеп сапар тартса,
Сүйүктүүлөрү менен жакындарына кайтканда
Акылы толуп, кылымды узатат токтоо, калбаат…

«Кайгыруулардын» күнүмдүк таасирлери сонеттердин башка түрмөгүндө жалпылаштырылат жана аңдаштырылат. «Римдин байыркылыктарында» Дю Белле жерлик болмуштун убактылуулугу мотивине, эч нерсени жана эч кимди аябаган «мезгил дарыясы» темасына дайыма кайрылат:

Келгин Римден Римди көрбөйт,
Ал Римден Римди бекер издейт.
Дубал, портал, колонна калдыгы –
Мына, Рим даңкы калгандын баары.
Чиренүү турпакта. Мезгил жандай учат…

МИШЕЛЬ ДЕ МОНТЕНЬ

Дүйнөлүк адабияттын эң даанышман жана «токтоо» китептеринин бири – Мишель Эйкем де Монтендин «Тажрыйбалары» (фр. «Les essais») – кандуу диний согуштардын доорунда жаралган. Жазуучунун баштапкы ойлогону жөнөкөй болгон. Кайра жаралуу доорунун көп ойчулдарына окшоп, ал антик

адабиятынын астында таазим кылган, аны даанышмандыктын түгөнгүс кенчи деп эсептеген. 1570-ж. Монтень мамлекеттик кызматты таштаган жана ата-бабасынын сепилинен орун-очок алган. Каалаган боштондугуна жетип, ал сүйүктүү авторлорун окуганда башына келген ойлорун жазууну чечкен.

Формасы боюнча «Тажрыйбалар» (зор эмгектин толук тексти автордун көзү өткөн соң, 1595-ж. басылган) ойтолгоолор менен байкоолордун, мисалдар менен сүрөттөөлөрдүн, анекдоттор менен шилтемелердин эркин айкашуусу болгон. Мындай чыгармалар антик доорунда да, Орто кылымдарда да, Кайра жаралуу доорунда да кеңири таралышкан. Көп баптардын аталыштары, өзгөчө биринчи китепте, кыйла байыркы үлгүлөргө барат: «Кийим кийүү адаты жөнүндө», «Жандуу кеп жөнүндө жана жай кеп жөнүндө», «Жыттар жөнүндө», «Дубалар жөнүндө».

Монтень жаңы жанрдын – эссенин негиз салуучусу болуп саналат, бул жанрдын аталышынын өзү анын китебинин аркасында пайда болгон. Эссенин башкы айырмалуу өзгөчөлүгү – жазуучунун окуялар менен кубулуштарга субъективдүү көз карашы. Бул жанрдын чыгармалары үчүн окурман менен ишеним артып сүйлөшүү интонациясы жана эркин композиция мүнөздүү. Монтень бир темадан экинчисине байкалбаган логикалык удаалаштыксыз өтөт. «Тажрыйбаларга» бирбүтүндүктү автордун инсаны берет. Муну сонун түшүнүп, Монтень жазат: «…менин китебимдин мазмуну – менин өзүм…».

Авторду билимдерди кумарлана эңсөө, байыркы авторлордун психологиясына терең сүңгүү, ой жорууларынын көз карандысыздыгы, мүмкүн болгон адашуулардын себептерин жана тамырларын түшүнүүгө умтулуу айырмалайт. Китепте ал адамзаттын маданий мурасын талдайт жана кайра баалоого дуушарлантат. Монтень өз окуусунда бир канча философиялык системалардын элементтерин айкалыштырып, байыркы ойчулдардын көз караштарын кайра аңдаштырат.

«Тажрыйбалардын» үстүнөн иштөө башталганда стоицизмдин идеалдары үстөмдүк кылышкан. Цицеронду кайра фразалап, Монтень өз кредосун мындай аныктайт: «Философтонуу – демек өлүүгө үйрөнүү». Жазуучунун башка бир бекемдөөсү да атактуу болуп калган: «Ким узак азап тартса, ал буга өзү күнөөлүү». Адам кыйынчылыктарга чыдоого, азаптарды көтөрүүгө жана өлүмдөн коркууну жеңүүгө үйрөнүүгө тийиш. Баарынан байыркы грек философу Сократтан, ачкачылыкты, жакырчылыкты, балдарынын тилалбастыгын, аялынын жаман кулк-мүнөзүн былк этпей көтөргөн жана, ушакталып, аны өлүмгө буюрган соттун өкүмүн да солк этпей кабыл алган, үлгү алуу керек. Турмуштук арналышын татыктуу аткарууга, Монтендин пикири боюнча, өзүнө чынчылдык менен мамиле кылып гана мүмкүн болот. «Таңгаларлык убаракеч, чындыгында туруксуз жана дайыма олку-солку

жандык – адам» – Монтень бул жемени баарыдан мурда өзүнө багыштайт да, өзүмдүк алсыздыктары, кемчиликтери тууралуу тайманбас ачыктык менен айтат. Ал өзүн орточо инсан катары эсептейт да, өзүнүн башкалардан бирден бир айырмачылыгын өзүмдүк кемчиликтерин айкын аңдаганынан жана алар үчүн актанууларды ойлоп таппаганынан көрөт. Алсак, ал ар кандай аңгеме анын калеми тийгенде кургак жана күңүрт болуп калат, анткени анда көңүл ачуу же кыялды камчылоо билгичтиги жок деп айтат. Монтень өзүнүн тышкы кебетесине канааттанбайт – сулуулук улуу күч болуп саналат жана адамдар арасында мамилелешүүдө жардамдашат деген жөнөкөй себептен улам. Ага анын көптөгөн жан дүйнө сапаттары жакпайт, ал өзүн өзгөчө жалкоолугу үчүн жемелейт. Окурманга кайрылууда Монтень даңкты издебегенин жана пайда келтирүүгө умтулбаганын, ал баарынан мурда туугандары менен досторуна арналган чынчыл китепти жаратууга аракеттенгенин баса белгилейт.

«Тажрыйбалардын» үстүнөн иштөө процессинде акырындап биринчи планга скептицизм идеялары чыгышат. Монтень китептин башкы суроосун коёт: «Мен эмне билем?» – жана философиянын арналышы – адамдык өзүн ашыра баалоо менен текеберликтин бетин ачуу деп бекемдейт. Эң атактуу баптардын биринде – «Раймунд Сабундуктун апологиясында» – ал адам тууралуу ренессанстык түшүнүктү сындайт. Адам өзүнө улуу бийликти ыйгарат жана өзүн дүйнөтүзүмдүн чордону деп санайт. Минтип күн менен жылдыздар ал үчүн гана жарык беришет, ал эми адамдар ага кызмат кылуу жана аны багуу үчүн гана төрөлүшкөн деп болжогон каздын макоо балапаны гана ойломок. Кыялдануусунун убаралуулугу боюнча гана адам өзүн кудай менен теңештирет, топурак менен ыпластыктын арасында жашап жатып. Бул байкуш жаратылга өзүн башкарууга да жөндөмсүз, бирок Ааламды башкарууну эңсейт. Башкага умтулуу керек: «Өзүңдүн адамдык арналышыңды тийиштүү деңгээлде жакшы аткаруудан башка сонун жана жактырууга татыктуу эч нерсе жок». Мында таанып билүүнүн кынтыксыз эместиги тууралуу дайыма эсте тутуу керек. Адам жеке тажрыйбасына кайрылуу мүмкүндүгүнө ээ. Бирок ал буюмдардын чексиз көп түрдүүлүгү жана өзгөрмөлүүлүгү тууралуу унутпоого тийиш: «Философтонуу – демек күмөндөнүү».

Монтень Кудайдын болушун танган эмес, бирок Кудайды адамдын алсыз акылы менен таануу мүмкүн эмес деп санаган. Ошондуктан теология ал үчүн жалган илим – акыл-эсти куткарбастан кайра кул кылган илим болгон. Мындай көз караштары Чиркөөнүн кас мамилесин туудурбай койгон эмес. Кылымдан соң Ватикан керек болсо «Тажрыйбаларды» тыюу салынган китептердин тизмесине кийирген.

Монтень болсо бул арада анын китебин ачкандардын баарына чыныгы адеп-ахлактуулуктун негиздери ишенимге чыдамдуулук жана адамдарга

жакшылык каалоочулук болууга тийиштигин; жалган ишенимдер менен догмалар адамдын «табигый» табиятын бузаарын; ар ким баарысын акыл-эси жана тажрыйбасы менен текшерүүгө үйрөнүүгө тийиштигин айтуусун улантат. Ж.б. көп нерселер тууралуу…

АНГЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ

Жеффри Чосердин чыгармачылыгы менен англиялык адабият биринчилерден болуп жаңы италиялык желаргыларга үн кошкон. Анан бүткүл XV к. бою ал гуманисттик билимдүүлүктү оор жана жай өздөштүргөн. Плантагенеттердин сулалесинин эки бутагынын – Ланкастерлер менен Йорктордун ичара чатагы, Кызыл жана Ак розалардын согушу катары белгилүү (1455-1485-жж.), оорлоткон Франция менен болгон согуш бекем тынчтыкка жана жыргалчылыкка үмүттөрдү аз калтырган. Ал эми бул жаңы маданияттын пайдубалын түптөө үчүн зарыл керек болгон. Гуманизм айрым адамдардын гана кызыгуусу болуп калган. Мисалы, король Генрих IVнүн кичүү иниси Хамфри Глостер (1391-1447) эң сонун китепкананы топтогон, кийин ал Оксфорддогу Бодлейндик китепкананын негизи болуп калган.

Гуманисттик доордун башталышы XV к. 2-ж. немец китеп басуучусу Иоганн Гутенберг ойлоп тапкан китеп басып чыгаруусуз ойго келбеген билимге, билимдүүлүккө мамиленин өзгөрүшү менен белгиленген. 50-жж. Европада Гутенбергдин доору келген. Англияга ал бир аз кийинирээк, 1475-ж. чукул англис көпөсү Уильям Кэкстон өзүнүн басма прессин Бургундиядан Вестминстерге апкелгенде келген. 1491-жылкы өз өлүмүнө чейин англис китеп басуучусу 100гө чукул китепти чыгарууга үлгүргөн. Эң даңазалуу басылмалардын бири – Томас Мэлоринин «Артурдун өлүмү» дегени, Тегерек үстөлдүн рыцарлары тууралуу уламыштардын жыйнагы болгон китеп. Узап бараткан рыцарчылыкка бул эстеликти Мэлори түрмөдө жаткан убагында (1469-ж.) жаратканы кызык.

Англис тактысына жаңы сулале – Тюдорлор отурган, алар менен бирге тынчтык келген. Анын биринчи өкүлү – Генрих VIIнин убагында (1485-1509-жж.) – Оксфорддо латынь жана грек сөз өнөрүн италиялык университеттерден кем эмес билишкен ийрим түзүлгөн. Андан европалык атак-даңк алган биринчи англис гуманисти, – «Утопиянын» жаратуучусу Томас Мор чыккан. Бул ойчул Тюдорлордун сулалесинин экинчи королу – Генрих VIIIнин учурунда (1509-1547-жж.) өз башын балталгага койгон. Анын аксарайында Италиядан келген жаңы жанрды – сонетти мыкты жазышкан акындар пайда болушкан: сэр Томас Уайет жана Генри Говард, Сарри графы.

Кайра жаралуу доорундагы англис поэзия өнөрү өз туу чокусуна Генрих VIIIнин кызы Елизавета Iнин мезгилинде (1558-1603-жж.) жеткен. Бул канышаны Улуу деп көп аташат, ал эми өз чыгармачылыктары менен анын узак кылымын көрктөшкөн адабиятчылардын баарын – елизаветачылар дешет. Алардын ичинде эң сонун лирикалык акындар Филипп Сидни жана Эдмунд Спенсер, философ Фрэнсис Бэкон (анын чыгармачылыгы кийинки кылымда гүлдөөсүнө жеткен) жана ким англиялык Кайра жаралуунун даңкын башкалардан көбүрөөк түзсө ошолор, – башында Уильям Шекспир турган драматургдар топ жылдызы бар.

Англиялык Кайра жаралуу чыгармачыл күчтөрдүн кыска, бирок кубаттуу көкөлөөсү болгон. Бул бир эле мезгилде инсан эркиндигин убада кылган, бирок адамды өзүнүн жоготулгандыгынын жана татыктуу инсан тууралуу гуманисттик кыялды ишке ашыруунун мүмкүн эместигин ачуу сезүүсү менен калтырып, шекспирдик Гамлеттин айтуусу боюнча «Мезгил огунан чыкканы» менен аяктаган европалык Ренессанстын туу чокусу жана трагедиялуу марасы болгон.

ТОМАС МОР (1478-1535)

Бийик моралдын салты, ага ишенимдүүлүгү менен Томас Мор өз чыгармаларынан кем эмес эсте калган, болжошкондой, үй-бүлөлүк болгон. Болочок жазуучу жана мамлекеттик ишмер оокаттуу лондондук юристтердин үй-бүлөсүндө төрөлгөн. Доордун адаты боюнча Томасты тектүү үйгө паж кылып беришкен – бул билимдерге, коомдо өзүн алып жүрүү билгичтигине ээ болуу жана байланыштарды түзүү мүмкүнчүлүгү болгон. Мындан тышкары, бала бир аз мезгил Англиянын канцлери болгон Кентерберилик архиепископ Жон Мортондон окуган. Анан Оксфорддо окуу жылдары келген (1492-ж. 1494-ж. чейин), анда Мор Гуманисттик ийримдин мектебинен өткөн. Ал жактан атасынын талабы менен Томас Лондонго жөнөгөн, мында атайын юридикалык билим алган. 1502-ж. ал адвокат, ал эми 1504-ж. – коомчулуктар палатасынын мүчөсү болуп калган.

Жаш Мордун парламентте пайда болуусу анын чыгып сүйлөөсүнөн улам Генрих VII акчалай субсидияны албай калуусу менен белгиленген. Финансылык маселелерге кыйналуу менен караган королдун тушунда Мордун жоругу коркунучтуу эле. Ал саясатты убактылуу таштоону жана өзү жөнүндө эстетпөөнү артык көргөн. Кийинки жылдарын Томас Мор адвокаттык ишмердүүлүккө жана гуманисттик эмгектерди жаратууга арнаган; анын жакын досу филолог жана жазуучу Эразм Роттердамдык болгон. Мор грек тилин үйрөнгөн, эпиграммаларды которуу жана өзүнүкүн жазуу менен алектенген.

1510-ж. ал парламентке кайткан да, көп өтпөй лондондук шерифтин эки жардамчысынын бири кызматына дайындалган, бул кызматты 1518-ж. чейин ээлеп турган. Бул мезгилде Мор өзүнүн башкы чыгармаларын латынь тилинде жараткан: «Ричард IIIнүн тарыхы» (1513-ж. чукул; ошол кезде эле ал анын англисче текстинин үстүнөн иштеген) жана «Утопия» (1515-1516-жж.). Биринчиси – Мор татыктуу инсан идеалына жооп берген коомдук түзүлүштү кандай көргүсү келгени жөнүндө болгон.

«Утопияга» киришүү Мордун досуна, голландиялык гуманист Петр Эгидийге арналган. Элчилик миссия менен 1515-ж. Антверпенде болуп, Мор аны менен көп жолу кездешкен жана ошондо аны Пётр тааныштырган саякатчы Рафаил Гитлодейдин аңгемесин жазууга убада кылган. Бул ойдон чыгарылган ысымды – Гитлодейди – Мор эки грек сөзүнөн түзгөн: «сандырак, былжырак» жана «билерман». Чыгармада ойдон чыгаруу ишенимдүү фактылар менен чырмалышат: ойдон чыгарылган каарман – Улуу географиялык ачылыштар доорунун адамы – реалдуу Америго Веспуччинин сапарлашы болуп калат. Ал түрдүү жерлерде, анын ичинде Англияда да болгон. Китептин биринчи бөлүгү – ошол жөнүндө.

Диалог формасы ой жүгүрткөн, суроолор менен каршы болууларга эркин мамилесин билдирген ойдун мүнөзүн таңуулайт. Гитлодейдин Англия тууралуу аңгемеси Мордун лондондук шерифтин жардамчысы кызматында турганда анын бекем көңүл буруусунун предмети эмне болгону тууралуу өзүнчөлүктүү эсеби болуп саналат. Уурулук, селсаяктык, кайырчылык… Алар менен кантип күрөшүү керек? Гитлодей мыйзам боюнча керек болсо майда уурулук үчүн да көп берилген өлүм жазасына каршы кеп айтат. Согуш мунжуларды көбөйткөндөй өлүм жазасы кылмышкерлерди көбөйтөт. Коомдук жерлерди кирешелүү жайыттарга айлантуу үчүн тосуу улана берсе, Англиянын жолдорунда жерлеринен куулган дыйкандардан турган селсаяктардын тобу үзүлбөйт. «Силердин койлор… - деп белгилейт Гитлодей, - адатта абдан момун, азга ыраазы, азыр, абдан соргок жана азоо болуп калышты, адамдарды да жеп жатышат, талааларды, үйлөрдү жана шаарларды курутуп жана ээн калтырып жатышат деп айтышат».

Китептин экинчи бөлүгүндө англис турмушунун акыйкатсыздыктарына күзгүдөгүдөй карама-каршы окуялар баяндалат. Утопия аралында (бул сөздү Мор эки грек уңгусунан кураган жана ал «эч жерде жок орун» дегенди туюндурат), Гитлодей болгон, мамлекеттик түзүлүш патриархалдуу жана үй-бүлөнүн түзүлүшүн кайталайт. Утопияда баары адилеттик жана акыл-эс менен бөлүнгөн. Акча деген жок, алтынга пас буюм катары теңсинбей мамиле кылууга үйрөтүшөт. Абдан оор иштерди кулдар: кылмышкерлер, согуштук туткундар жана кошуна өлкөлөрдүн жакыр жашоочуларынын ичинен ким

өзүнө бул милдетти ыктыярдуу алса ошолор аткарышат. Утопиялыктар өз акылы жана тажрыйбасы менен жашоого көнүшкөн. Бирок аларга латынь жана грек авторлорунун китептери колдоруна тийгенде, Утопиянын жашоочулары алардан көптү, өзгөчө кийинкилеринен, алышкан. «Жакшылыкты алар табият мыйзамдарына шайкеш… жашоо катары аныкташат…» жана Кудайдын эркине кулак салган.

Мор бардык утопиялыктарды тең укуктуу кылат да, эч кимдин эркиндиги айрым инсан тарабынан тирандык менен энчиленбейт деп гарантия берет. Бек (князь) – эл тарабынан шайланган, өзүнө теңдештердин арасынан эң татыктуу, бюрократиялык жакшылыкты каалоого толгон кызматчы. Утопиянын башкаруучусу бийлиги чоң англиялык король Генрих VIIIге абдан аз окшойт. Он жыл бою Мор өзүнө падышанын алдындагы кеңешчинин гуманисттик ролун алып, анын королдук кеңешине кирген («Утопиянын» биринчи бөлүгүндө гуманист кеңеши же иши менен падышага жардам кылууга тийишпи же бул маанисиз ишпи деген маселе талкууланат).

Мор үчүн трагедиялуу маанилүү чечимдерди кабыл алуу мүмкүнчүлүгү 1529-ж. ал Англиянын лорд-канцлери болуп шайланганда пайда болот. Бул учурда Генрих VIII биринчи аялы, Екатерина Арагондук менен ажырашууга белсенгенден бери бир жыл өткөн. Рим буга аны Чиркөөдөн ажыратуу менен жооп берген. Король болсо өзүн Англиянын Чиркөөсүнүн башчысы кылып жооп кайтарган. Чыныгы ишенимдеги католик Томас Мор королдун буга укуктуулугун тааныбаган, ошонусу үчүн өлүм жазасына тартылган. Ал тирания менен өзүмбилемдиктен бекер жерден корккон эмес…

Томас Мор жок дегенде эки улуу сюжет түзгөн: бири – Шекспир аты уйкаш хроникасында колдонгон Ричард III тууралуу тарыхта; экинчиси – урпактарга «бардык мезгилдердин адамынын» адептик үлгүсү катары көп жолу кызмат кылган өзүмдүк турмушунда. Ойчулдун замандашына таандык бул сөздөр 1960-ж. англиялык драматург Роберт Болт аларды өзүнүн Томас Мор тууралуу пьесасынын аталышы кылган соң өзгөчө популярдуу болуп калышкан.

ФИЛИПП СИДНИ (1554-1586)

Бул ажайып акын көзү тирүүсүндө эле уламышка айланган. Аны үй-бүлөлүк байланыштар доордун көрүнүктүү адамдары менен байланыштырган. Атактуу италиялык Жордано Бруно ага «Баатырдык энтузиазм тууралуу» деген белгилүү китебин арнаган. Сиднинин өкүл атасы, ага өз ысымын берген Испаниянын болочок королу, англиялык канбийке Мария Тюдорго үйлөнгөн Филипп II болгон. Сидни өкүл атасынын кошууну менен Нидерланддардагы

согушка катышып, санынан оор жаракат алган. Чаңкоо кыйнаган ага суу беришкен, бирок ал өлүп баратканын туюп, аны жеңил жараланган жоокерге сунуп, ага жардам керегирээк деп айткан. Акыркы жолу Сидни кесекүлдүн аксарай кызматын аткарган, ырас, бул жолу ал королдун эмес, жөнөкөй жоокердин чаңкоосун кандырган.

Эң сонун үй-бүлөлүк байланыштарына карабай Сидни сэрден бийик титул алган эмес жана бүт өмүр бою байлыкты күткөн, башканын жакын саноосунан ыракым күткөн мураскордун кош маанилүү абалында кала берген. Аксарайда андан чоң аксарайлык умтулууну жана азыраак жеке демилгени күтүшүп, нааразылана карашкан. Аксарайдын ыракымсыздыгын башынан кечирип, ал убактысынын көп бөлүгүн өз эжеси Мэри Пембруктун, акындардын колдоочусунун (Шекспир сонеттерин анын уулу граф Пембрукка арнаган болушу ыктымал) чарбагында өткөргөн. Анын үй-бүлөлүк чөйрөсү үчүн Сидни «Аркадия» пастородлдук романын жазган, ал 1583-1584-жж. аяктап, 1590-ж. жарык көргөн.

Көңүлү калган, аргасыз обочолонууда ырлар жазган, ага Ата журттун даңкы үчүн кызмат кылууга мүмкүндүк беришпегенине азаптанган акындын инсанында эмнедир гамлеттик нерсе бар эле. Жазгандарынын эч бири анын тирүүсүндө жарыяланган эмес. 1595-ж. гана «Поэзияны коргоо» трактаты жарык көргөн. Анда Сидни акыл-эстүүлүк менен чындыкка окшоштукту бузууга, өзгөчө драмада, каршы чыккан, муну менен классицизмдин болочок доорунун табиттерин алдан сезген. 1591-ж. «Астрофил менен Стела» жыйнагынын эки басылмасы чыккан, ал Англияда сонеттердин мезгили деп аталганга чыйыр салган – ал XVI к. акыркы он жылдыгына туура келген (бул форма англис кыртышында көбүрөөк мурда жаралса да).

«Астрофил менен Стела» – Англиядагы биринчи бүткөрүлгөн, китепке айлантылган поэтикалык түрмөк, ал 108 сонеттен жана 11 ырдан түзүлгөн. Сонеттердин саны кокустан тандалган эмес: Гомердин «Одиссеясында» Пенелопанын колун сурап келишкен күйөө болчулар ойногон оюнда так ушунча таш болгон. Жеңүүчү жеңишке символдуу Пенелопа аталган борбордук ташты ыргыта чаап жете алмак, бирок ал символду алып, эңсеген максаттан дагы эле алыс экенин гана курчураак сезе алган. Сиднинин сүйгөнүн да Пенелопа деп аташкан. Анын атасы граф Эссекстин керээзи боюнча Сидни керек болсо качандыр бир кезде анын жигити деп эсептелген, бирок өзү такыр билбеген кенедей кызга үйлөнүүгө анчейин умтулбаган. Никелешүү болбой калат, ал эми Сидни Пенелопаны ал күйөөгө чыккан соң Лондондо 1581-ж. чындап сүйүп калат. Анын сонеттик түрмөгү мына ошондо жаралат. Каармандын ысмы – Астрофил, бул грекче «жылдызга ашык болгон» дегенди туюнтат; Стела латынчадан которгондо – «жылдыз».

Сидни Англиядагы сонеттик, кеңири алганда – поэтикалык форманы түзүү процессин аягына чыгарган деп көп айтышат жана мунун жөнү бар. Анын калеми астында сонеттик форма тууроодон бошогон да, шарттуулук гана болуудан калган. Түрмөктүн биринчи эле сонетинде, темасы – чыгармачылык болгон, ушул тууралуу кеп болот. Акын үчүн азаптуу суроого: «Кантип жазуу керек?» – жооп даяр. «Макоо! – Муза үн салды. – Жүрөккө кара да жаз».

Экинчи сонетте адаттан тыш сүйүү жаралат. Бул бир көргөндө эле сүйүү эмес, бирок акын абдан азаптуу жана толук анын туткунунда.

Жыйнактын эмоционалдык сюжети сүйүктүүгө кол жетпестикти, аны менен акындын орртосундагы ажырымды туюуда курулат. Алгач үмүт өсөт, акын ынанымдуу болууга кумарлана аракеттенет. Анан үмүт өчөт, анткени сүйгөнү жубайына берген ишенимдүү болуу касамын буза албайт. Ошондо айрылуу келет, ырларда болсо үмүтсүз жалгыздык сезими өсөт.

Сиднинин «О, Ай, сенин чыгышың кандай табышсыз!» деген сонети англиялык поэзияда хрестоматиялуу болуп калган:

О, Ай, сенин чыгышың кандай табышсыз!
Сенин жүзүң кандай купкуу, кайгылуу!
Же асман алды ачык-айкын жерде дагы,
Кежир жаачы жебелерин жыйнабайбы?

Сүйүүдөн мен көп азапты көрүп-билдим,
Көрүнүп турат мага сен да мендей сүйөөрүң;
Сенин бейнең – муңга толгон, чаалыккан –
Сенин мага окшоштугуң айтат билгин.

Бактысыздыктагы жолдошум, айтчы мага:
Ишенимдүү Сүйүү келесообу ушунча,
Керек болсо тоонун бийик чокусунда да
Менменсинген сулуулардын толгон тобу
Сүйгөнүнө сүйүктүү болуп кыйнайбы,
А Жакшылык күлкү гана чакырабы?

Түнкү асман боюнча айдын кыймылына көз салып, акын четке кагылган ашыктын образын, б.а. өзүнүн образын тааныйт. Сидни адаттагы сонеттик параллель жерлик-асмандыкты колдонот, бирок ал асмандыкка көкөлөткөн окшоштукту жерликтен көрбөйт, ал эми таңгалуу менен тескерисин байкайт: адилетсиздик жерде гана эмес, асманда да бийлик кылат. Сүйүү Сиднинин поэзиясында Петрарка жана анын жолун жолдоочулардан башталган сонеттик шарттуулукта берилген мыйзамдардан башка мыйзамдар менен жашайт. Сидни өз сонеттеринде керек болсо салтта акжуумал жана көгүлтүр көздүү сүйгөндүн

сулуулугунун денелик тибин да өзгөртөт – анын кара көздөрүн ырга салат жана муну менен шекспирлик Каратору лединин пайда болушунун алдын алат.

ЭДМУНД СПЕНСЕР (1552-1599-ЖЖ. ЧУКУЛ)

Англиялык Кайра жаралуунун эң белгилүү акындарынын бири – Эдмунд Спенсер Сиднинин артынан поэзиянын стилинин үстүндө иштөөнү уланткан жана анын жанрлык көп түрдүүлүгүн кенейткен. Жаш чагында Спенсер француздук жана италиялык акындарды которуу менен алектенген. 1579-ж. ал биринчи ири чыгармасын – «Малчылык жылнаама» пасторалдык түрмөгүн жараткан. Кийинки жылы Спенсер Ирландияга жөнөп, анда лорд-башкаруучунун катчысы катары 18 жыл болот да, өзүнүн башкы поэмасы «Феялардын канышасынын» үстүнөн иштейт. 90-жж., экинчи никесинен (1594-ж.) соң Спенсер лирикалык поэзияга кайра кайткан, натыйжада 1595-ж. «Аморетти» сонеттер жыйнагы пайда болгон.

12 эклогадан турган «Малчылык жылнаама» түрмөгү менен Спенсер Англияда пасторалдык поэзиянын салтын бекемдеген жана ага улуттук өзүнчөлүк берген. Байыркы грек акыны Феокритти ээрчип, ал шарттуу жанрлык формада айылдык адеп-ахлактар менен тилдин реалдуу жөнөкөйлүгүнүн элементтерин күчөтүүгө аракеттенген. Дорий элдик диалектисинде сүйлөшкөн Феокриттин каармандарына окшоп, малчы Колин Клаут карапайым англис кебине тийиштүү сөздөрдү колдонот. Бул каршылыкты жараткан жана узакка сынчыл талкуулоонун предмети болуп калган.

Соңку Кайра жаралуу доору үчүн табиятка тигиле кароо мүнөздүү. Спенсер аны түрдүү абалдарда көрүүгө аракеттенген, ошондуктан окуя убактысын жайкы түштүктүк чактүш менен чектеген пасторалдык адаттан чегинген да, жыл ичинде канча ай болсо ошончо эклога жазган. Розалиндага карата жоопсуз сүйүүдөн азап чеккен Колин Клауттун маанайы да жыл мезгилдеринен көз карандылыкта өзгөрөт. Бул жаңылыкты акындар жыл мезгилдери темасы популярдуу болуп калган XVIII к. гана баалашат. Спенсердин өзү «Колин Клаут үйүнө кайтат» деген уландысын жазып, өз каарманына дагы бир жолу кайрылган, бул 1595-ж. чыккан.

Спенсердин башкы чыгармасы – «Феялардын канышасы» аллегориялык поэмасы – жарым-жартылай гана бүткөн бойдон калган. Алты китепти жана жетинчисинин үзүндүлөрүн камтыган чыгарма биринчи жолу 1609-ж. басылган. Спенсер 12 китептен турган улуттук эпосту түзүүнү көздөгөн, алардын ар бири адам изгиликтеринин кайсы биринин талданылышына арналмак. Анын аллегориялуу окуялары менен кейипкерлери Англиянын

тарыхын чагылтууга тийиш болгон. Рыцардык романдан келаткан салт боюнча асылзаада каармандар Глориана канышанын аксарайынан кездешишет, анын образынан окурмандар Елизавета канышаны оңой-олтоң таанышкан.

Спенсер – Сервантестин замандашы, – Дон Кихотко окшоп, өткөндү идеалдуу-адептик көрүүнү стилдештирип поэзиянын рыцардык рухун калыбына келтирген. Бул ассоциация акын биринчи жолу «Феялардын канышасында» колдонгон атактуу ырдык формага да шайкеш келет. Жаратуучунун аты менен ал спенсердик строфа деп аталат.

«Феялардын канышасы» поэмасындагы стилдешкен-рыцардык жана ошол эле мезгилде окурмандын кыялын өзүнүн көркөмдүгү менен айран калтырууга тийиш болгон рыцарды тартуу мынакей:

Текебер туулга нурланат, алтындалган;
Анын кебетеси үрөй учурган;
Алтын ажыдаар таажыга жабышкан
Ачкөз тырмактары менен: калканчка
Уу менен дем алган тили салаңдаган;
Оозу болсо оттоно ачылып алдыга
Абдан жаалдуу учкундарды чачкан,
Жандуунун баарын дароо калтыраткан;
Жылмышчаак жону жалтылдаган.

Спенсер поэтикалык сөзгө ага чейин болуп көрбөгөн сүрөттөөчү кулачты берген, эң назик каймана маанилерди берүүгө жетише алган. Ал соңку Кайра жаралуу мураска калтырган поэтикалык салттын өнүгүүсүн аяктаткан. Трубадурлар менен Петраркадан башат алган жана XVI к. европалык петраркизм уланткан сүйүү лирикасы анын калеми астында кыйла бийигирээк болуп калган да, ойлоштуруунун зорлугуна ээ болгон.

Спенсердин таасири англис акындарынын сөздүн угулушун эң бийик музыкалуулукка, сүрөттөөнүн ачык-айкындыгын – дээрлик байкаларлык түстүүлүккө жеткирүүгө умтулууларында узакка байкалган. Мисалы, анын ишенимдүү жолун улантуучуларынын арасында эң сонун акын-романтик Жон Китс болгон. Бирок бул салттын абдан таасирдүү каршылары да болгон. Алсак, Спенсердин кичүү замандашы, акын-метафизик Жон Донн музыкалуу эмес, кептик, аңгемелешүү стилине артыкчылык берген.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР (1564-1616)

Эгер Шекспирдин биографиясын XVIII к. романдардын рухунда аталышында бүткүл китептин планын берүүнү каалаган эски авторлордун биринин жазганын болжосок, анда ал улуу драматург жана акын тууралуу

ишенимдүү маалыматтардын дээрлик баарын бир нече гана сапка батырмак: «Уильям Шекспир, Стрэтфорд-на-Эйвондун ардактуу жараны Жон Шекспирдин 1564-ж. жарык дүйнөгө келген жана бул шаарда 21 жашына чейин жашаган, аялы менен үч баласын өз үй-бүлөсүнүн камкордугуна калтырып, Лондонго бакыт издеп кеткен, актёрчулук кылган, драматург менен акындын даңкына жеткен, байыган, «Глобус» театрынын теңшерик ээсине айланган, бирок улгайган чагында туулган шаарына кайткан, ошол жерде 1616-ж. өзүнүн туулган күнүндө каза болгон уулу жөнүндө баян».

Уильямдын атасы соода менен алектенген, бирок кийин жакырланып калган. Биографтар үй-бүлөлүк шарттар Уильямды 16 жашында мектепти таштоого аргасыз кылган деп болжошот. Бирок Стрэтфорддогу мектеп мыкты болгон. Андыктан ал алган билим классикалык тилдерди билүүнү да камтыган. Урпактардын эсинде Шекспирдин досу драматург Бен Жонсондун ал жөнүндө төмөнкүдөй деп жазган сөздөрү калган: «…ал латынчаны бир аз билген жана грекчени андан да жаман…». Бирок муну доордун эң мыкты эрудиттеринин бири айткан, жана Шекспирди басынтуу үчүн эмес, анын билим деңгээлинен көз каранды болбогон талантынын табигыйлыгын баса белгилөө үчүн.

Мектепти таштап, Шекспир кандайдыр бир мезгил атасына шакирт катары жардам берген деп болжошот. 1582-ж. ноябрында, 18 жашка толгондо, ал Энн Хетеуэйге, өзүнөн сегиз жаш улуу аялга үйлөнгөн.

XVI к. 80-жж. 2-ж. Шекспирдин биографиясынын урпактар үчүн жоготулган жылдары. Ал жылдар уламыштар менен курчалган. Бул он жылдыктын аягында ал лондондук сценада болуп калган. 1594-ж. тартып Шекспир лорд-камергердин труппасында иштеген; ал колдоочусунун атынан ушундайча аталган, укуксуз жана куугунтуктарга туш болгон актёрлор колдоочусуз боло алышмак эмес. 1599-ж. алар «Глобус» театрынын атайын курулган имаратында ойноп калышкан. 1603-ж. тактыга Яков I Стюарттын келиши менен труппа анын колдоосу астына өткөн жана «королдун малайлары» деп атала башташкан.

Ал мезгилде Уильям Шекспир, сакталып калган документтерге караганда, гүлдөп турган: ал Лондондон жана өзүнүн туулган шаарынан кыймылсыз мүлктөрдү сатып алган. XVII к. эң башында Шекспир Стрэтфордго улам көбүрөөк келе баштаган да, 1616-ж. «Глобус» театрындагы өз үлүшүн сатып биротоло келген. Ал иштерден четтеген – оорунун айынан болушу ыктымал. Көп өтпөй ал керээзин түзгөн да каза болгон.

Бир жарым кылымдан соң табылган керээз көптөгөн суроолорду жаратткан. Анда үйлөр жана мүлк-байлыктар, достору үчүн эстеликке шакектер жөнүндө айтылат, бирок китептер менен колжазмалар тууралуу бир да сөз жок… Улуу жазуучу эмес, караламандын бири өлгөнсүп. Бул документ

«шекспирдик суроо» деп аталганды: Стрэтфорддук Уильям Шекспир азыр анын ысмы менен белгилүү чыгармалардын баарынын автору болгонбу деген суроону берүү үчүн биринчи шылтоо болгон.

Жүз жылдан ашуун убакыттан бери болгон эмес деген жооптун жактоочулары көп болуп келди. Болушу мүмкүн эмес эле, анткени билимсиз болгон, саякаттабаган, университетте окубаган, «латынча аз билген…». Шекспир болууга 20дан көп талапкерлер бар. Алардын ичинде – улуу англис философу Фрэнсис Бэкон, драматург Кристофер Марло, графтар Дерби, Оксфорд, Рэтленд, каныша Елизавета I… Жыл сайын жаңы сенсация пайда болот. Бирок азыр Стрэтфорд-на-Эйвондук шаардык жана лондондук актёр Уильям Шекспир (анын өмүрү сырларга толо болсо да) башкалардан көбүрөөк ашып түшкөн, көбүрөөк ыктымал талапкер деп айтууга болот. Ал эми анын пьесалары тилекке жараша, биздин күндөргө чейин жеткен, анын авторлугу тууралуу детективдүү болжоолордун баарынан өлчөөсүз кызыктуураак.

Шекспирдин драматургиядагы алгачкы кадамдары XVI к. 80-жж. аягына туура келиши ыктымал. Кандай болгондо да, 1592-ж. Шекспир жетишерлик белгилүү болгон, андыктан өзүнөн мурдагылардын бири ага асылган.

Шекспир ал мезгил үчүн негизги үч жанрда: хроника, комедия, трагедия жазган. Шекспирдин соңку пьесалары романтикалык сюжеттердеги драмалар деп аталышат. Романтикалык термини рыцардык адабияттан башат алат, ага ассоциациялап фантазия аралашкан, таңгаларлык окуяларды камтышкан бардык чыгармаларды ушундай атай башташкан. Мындан тышкары, анын калемине эки поэма – антик сюжеттеринин кылдат иштелмелери: «Венера менен Адонис» (1593-ж.) жана «Лукреция» (1594-ж.), о.э. сонеттердин жыйнагы да тийиштүү.

Шекспир хроникалардан – улуттук тарыхтын окуяларынан баштаганы айрыкча маанилүү. Кайра жаралуу доорунда жерлик жашоонун жүрүшүн айрым-айрым фактылар менен жорук-жосундардын чынжыры катары кабыл албай калышкан, болгондун, болуп жаткандын жана боло берүүчүнүн баарынын ички өз ара байланышын түшүнүү пайда болгон. Шекспир – адам тарыхын дал ушундай көрүү кимге ачылса, ошолордун биринчилеринен.

Эки пьеса шекспирдик хроникалардын эртедеги түрмөгүнө – биринчи тетралогиясына киришет: үч бөлүктөн турган «Генрих VI» жана «Ричард III».

«Генрих VI» сцена боюнча туушкандарынын кызганыч сезимдерин жараткан, бул али жай, шекспирге чейинки театрдын духундагы чоюлган пьеса болсо да. Баталдык (согуштук) жана аксарайлык сценалар бири бирин алмаштырышып, королдук үйдүн эки бутагынын – Ланкастерлер менен Йорктордун Кызыл жана Ак Розалардын согушу менен аяктаган кастыгы тууралуу аңгемелешкен. XV к. 70-жж. башында Эдуард IV турган Йорктор

салтанатташкан, бирок тынчтык бекем эмес болуп чыккан. Королдун өлүмүнөн кийин анын бир тууганы герцог Глостер бойго жете элек канзадалардан таажыны тартып алган да, Ричард III деген ат менен тактыны ээлеген.

«Ричард III» (1592-1593-жж.) хроникасын герцог Глостердин монологу ачат. Бул өзүнчөлүктүү пролог. Шекспирге чейинки драмада хордун аткаруусундагы пролог адатта окуянын алдын алган жана аны түшүндүргөн. Каарман болочок аракеттердин планын да, өз мүнөзүн да жашырбайт: «…мен шүмшүк болууну чечтим жана каргадым / Тынч күндөрдүн жайбаракат оюн-шоогун». Ал өзүнө аны денелик жана адептик жактан мунжу кылып жараткан мезгилдин агымын баш ийдирерин жана ыңгайсыз тагдырды жеңерин жарыялайт.

Ричард көрүүчүгө ачылат, бирок башка кейипкерлерге эмес. Алар менен ал экилтиктүү оюн жүргүзөт. Каарман залга гана эң башынан баштап жана өзүнүн адамдык эмес шайтандык руханий пастыгынын эң түпкүрүнө чейин ачык-айкын болууга тийиш. Шайтан менен ассоциация кокустан эмес: Ричарддын мүнөзү орто кылымдык театрдын аллегориялык кейипкери – Бузукулуктан (Vice) башат алат. Шекспир, дайымкысындай, эски тарыхты жаңыча аңгемелейт. Кейипкердин мүнөзү мурда болуп көрбөгөн ишенимдүүлүккө, көрсөтмөлүүлүккө ээ болот, анткени өзүн чыңалган сценалык аракетте көрсөтөт.

Биринчи монологдон соң тууганы – герцог Кларенс менен болгон сцена берилет, аны эки жүздүүлөнө сүйүп жана аяп, Ричард Тауэрге өлүмгө жөнөтөт, – жана леди Анна менен чогуу. Ричард – анын жигитинин, Ланкастерлер сулалесинен чыккан канзааданын жана анын атасы Генрих VIнын өлтүрүүчүсү, анын табытынын артында ал кылмышкерди каргап-шилеп жүрүп отурат. Леди Аннаны Ричарддын жалган сүйүүсүн кабылдоого эмне мажбурлады? Көрүүчү Ричард эки жүздүүлүк менен өзүнө тактыга жол ачууга максаттуу экенин гана эмес, муну жасоого толук жөндөмдүү экенине да ынанат. Ал кек алсын үчүн – леди Аннага канжар сунуп жана ага көкүрөгүн тосуп, бардык залимдиктерди ал сүйүү үчүн жасаганын далилдөөдөн да кайра тартпайт. Ричард – ынандыра билген актёр.

Анын инсанынын күчү талашсыз. Бирок адам канчалык көбүрөөк улуу болсо, ал өзүнүн кулоосунда ошончолук коркунучтуу. Ойчул жана тарыхчы Николо Макиавеллиден айырмаланып жана аны менен талашта Шекспир улуу адамдын саясатты моралдан бөлүүгө укуктуулугун тааныбайт.

Хрониканын марасында Ричард тактынын жаңы талапкери – Англиянын болочок королу Генрих VII, Тюдорлордун сулалесинин негиздөөчүсү менен салгылашып курман болот. Бул өлүм менен Шекспир жазанын сөзсүз болорлугун эске салат. Бирок анда жамандыкка каршы башка да себеп –

тарыхый, керек болсо саясий себеп бар. Залимдин максаты – бийлик, бирок бул максатка жетүү жөн гана көрүнүш. Анткени бийликти кандуу колдор менен кармап турууга болбойт. Таажы кийүү сценасында эле Ричарддын тагдыры чечилгендиги байкалат, анда лондондук шаардыктар «Жашасын король!» чакырыгына үн катпоо менен жооп беришет.

Башкаруучу менен эл – тарыхтын башкы маселелери, демек хроникалардын бардык түрмөгүнүн темасы. Шекспир жаман адам жакшы король боло албайт деп ынандырат. Бийлик проблемасын инсан проблемасы менен кошуп, «Ричард III» «улуу трагедияларга», баарыдан мурда «Макбетке» жол ачат.

Экинчи тетралогиянын темасы – улуттук мамлекеттин калыптанышы. Ал «Ричард II» (1595-ж.), «Генрих IV» (эки бөлүктөн турат; 1597-1598-жж.) жана «Генрих V» (1598-ж.) пьесаларынан турат. Биринчи пьеса – Ланкастерлер менен Йорктордун үйлөрүнүн конфликтисинин өткөн тарыхы. «Генрих IV» – шекспирдик эң мыкты хроника – Ланкастерлер сулалесинин негиздөөчүсү Генрих IV бийликти кантип басып алганы жана болочоктогу идеалдуу король Генрих Vнин жаш кези тууралуу баяндайт.

Хрониканын окуяларында үч турмуштук сферага ылайык келген окуянын негизги үч орду бар. Королдук аксарай – королдук бийликтин символу. Козголоңчу лорддордун үйлөрүндө феодалдык эркиндик бийлик кылат. Тавернада жаш канзаада Гаррини ушунчалык өзүнө тарткан элдик күлкү маданиятын камтыган Фальстаф бийлик кылат.

Фальстаф менен достукта канзаада жашоо мектебинен өтөт, буга король өкүнөт. Ал уулун ээнбаш улан эмес, козголоң чыгарган феодалдардын бирине – Готспер (англ. hotspur – «ысык текөөр») деп аталган Гарри Персиге окшош баатыр катары көргүсү келет. Даңкты жана салгылашты эңсеген Готспер эпостун каарманы боло алмак, бирок хроникада анын маңдайына жеңилүү жазылган. Мезгил өзгөрдү, мурдагы байланыштар үзүлдү, эми баатыр болуу үчүн элдин жашоосуна жана маданиятына чукулдоо керек. Канзаада дал ушуну кылат.

Табылган күч канзаадага Готсперди жеңүүгө мүмкүндүк берет, ал чынчыл урушта жеңилип, Фальстафка карнавалдык мыскылдоого берилет. Фальстаф мурдагы доордун жана эпикалык жанрдын каарманы боло алчуну күлкү менен «коюп», өзүнүн мезгилдин маскарапозу ролун көрсөтмөлүү аткарат.

«Жайкы түндөгү түш» комедиясында (1596-ж.) Гермия Лизандрды сүйөт, ал эми анын атасына Деметрий жагат. Аны менен кызынын никесине уруксатты атасы афиналык герцог Тезейден сурайт. Көрүүчүлөр үчүн бул эки жаш улан таңгаларлыктай айрып алгыс жана бардык жагынан – жашы, абалы, артык

сапаттары боюнча теңдеш. Бирөөнү сүйүү, экинчисин ата тандаган деп гана болжоо калат. Биринчиси жеңет, анткени бүткүл пьеса – сүйүү сезиминин ылгабастыгы, анын табияттын кереметти менен бекемделген укугу жөнүндө. Ашыктар атанын эркинен качышып жана өз эрктерин бекемдешип, Афинадан качып чыгышат да, кереметтүү токойго туш болушат, бул жакка алардын артынан Деметрий жана ага жоопсуз ашык болгон Гермиянын курбусу Елена умтулушат.

Пьесанын сүйүүлүк планын Шекспир башка экөө менен үзөт: андан ары дамамат чырмалышкан фарстык жана кереметтүү план менен. Адегенде афиналык кол өнөрчүлөр токуучу Негиз менен бирге пайда болушат. Алар герцогдун үйлөнүүсүнүн урматына спектакль ойноону чечишет. Бул пьесадагы пьеса ыкмасы театр тууралуу түшүнүктөрү Шекспирден мурдагы катуу доошту декламациялык трагедиянын таасири астында калыптанган жөн жай адамдардын актёрлук кылууга киришкени менен пародиялуу татаалдашат. Кол өнөрчүлөр антик сюжетиндеги эки ашыктын – Пирам менен Фисбанын аянычтуу тагдыры тууралуу трагедияны репетициялашат.

Анан бейбаш Пэк жана анын артынан аба феялары менен эльфтердин башында Оберон падыша өз жубайы Титания менен турган бүткүл дүйнөсү да салтанатка катышууну чечишет. Бирок таажылуу эрди-катын чатакташып калат. Кыжырланган Оберон Титаниядан өч алууну чечет да Пэкти кереметтүү ширеге жиберет: эгер уктап жаткандын көзүн аны менен майласа, анда ал көзүн ачып, кимди биринчи көрсө ошону сүйүп калат. Ушинтип Титания Пэк эшектин башын анын макоолугунун көрүнүктүү белгиси катары жабыштырууга үлгүргөн токуучу Негизди сүйүп калат.

Кырдаал комедиялуу чечилишке, бактылуу марага умтулат, анткени анын негизинде – кокус жана дээрлик жоюуга боло турган тоскоолдуктар. «Жайкы түндөгү түш» комедиясындагы атанын өжөрлүгүн ашыктардын тырышкандыгы сындырат да, окуя бир эмес, үч үйлөнүү той менен аяктайт.

Шекспирдин эртедеги комедиялары алардын биринчисинин – «Каталар комедиясынын» (1592-1594-жж.) аталышы менен аныктала алышат. Алардын конфликтисинин негизинде – кокустук: ката, жаңылыштык, таанылбай калуу. Бирок муну оңдоого болот. Шекспирлик комедия – өзүнүн табияты боюнча күлкүлүк, бирдей өлчөмдө алаксытуучу жана жашоону бекемдөөчү – бул жанрдын сатирага кеткен андан кийинки өнүгүшүнө жолтоо болот.

Өзгөрүүлөр XVI-XVII кк. чектеринде пайда болушкан соңку комедияларынан гана байкалат. Алар олуттуу, драмалуу, проблемалуу деп аталышат, аларда көндүм болгондон алардын биринин – «Жакшы аяктагандын баары жакшы» (1602-1603-жж.) дегендин аталышы оюнга айлантылат. Эмне жакшы аяктаса, анын баары жакшы эмес: жанр болжогон бактылуу мара

гармония калыбына келтирилди, анткени анын бузулушу кокустук болгон эмес дегенге ынандырбайт. Каза тапкан чебер дарыгердин кызы Елена Франциянын королун айыктырат, ал мунусу үчүн анын ар кандай каалоосун аткарууга макул болот. Елена өзүнө күйөөлүккө Руссильондук графты сурайт. Аялдыкка дарыгердин кызын алуу зарылдыгына ызаланган ал королдун эркине баш ийет, бирок колуктунун алдына аткарылбастай көрүнгөн шарттарды коёт. Еленага аларды аткарууга мүмкүн болот, бирок граф кемсинтилген дворяндык менменсинүүдөн аттап өтө аларына ишенүү жеңилби?

Башка бир комедиянын – «Сизге бул жагабы?» дегендин марасы да буга окшогон шектенүүлөрдү жаратат. Бүткүл пьесанын жүрүшү бою герцог Фредерик, окуя башталганга чейин эле бийликти тартып алган жана мыйзамдуу башкаруучуну – өз бир тууганын кууп жиберген, акпейилдерди куугунтуктайт жана караниеттерди колдойт. Анын каарынан каармандар Арденндик токойго качышат, бул эми феериялык кереметтерге эмес, меланхолиялык окчундоого түртөт. Анан капыстан герцог ошол жакка аттанат да, думана менен маектешүүдөн соң кылганына өкүнөт, тактыны кайрып берет, өзү болсо күнөөлөрдөн арылып, токойдо калат. Адилеттик калыбына келет, бирок бул эми ачык эле поэтикалык адилеттик, анчейин бактылуу эмес баянга кошумчаланып жазылган бактылуу мара. Конфликт тереңдейт, мүнөздөргө, кырдаалдарга кирет. Ырксыздык каармандар жашашкан дүйнөнүн мүнөздөмөсү болуп калат.

Шекспирлик трагедия драматургдун чыгармачылыгынын биринчи он жылдыгында – хроникалар менен комедиялардын курчоосунда жаралган. Комедиядан ал адамдын табигый туруктуулугуна ишенимди, хроникадан – адамдын жашоосунун мыйзамы – мезгил дегенге ынанымды мурастап алган. Жаш адамдар ата-энелеринин эркине каршы бири бирин сүйүшөт – «Жайкы түндөгү түш» комедиясында да, аны менен бир учурда жазылган «Ромео менен Жульетта» трагедиясында да. Биринчи учурда марада – үйлөнүү той, экинчисинде – «дүйнөдө мындан кайгылуу баян жок…».

«Ромео менен Жульетта» трагедиясынын окуясы өз түшүндүрмөсүн сунуштаган хор айткан пролог менен ачылат: «…тагдыр оюн курат». Тагдыр сүйүүгө жолтоо болот… Ромео да болуп жатканды ушундайча түшүнгөн. Көп жолу, өзгөчө кандайдыр бир маанилүү иштин алдында ал жылдыздардан «алдыдагы жаманчылыктардын белгилерин» окуган. Туулуп-өскөн Веронадан Мантуяга куулган Ромео Жульеттанын өлүмү тууралуу жалган кабарды алганда ал тагдыр тууралу акыркы ирет эстейт: «Мен силерге чакырык жөнөтөм, жылдыздар!..».

Шекспир эч нерсени алмаштырууга шашпайт, эгер алмаштырса, анда өзүнүн жаңылыктарын көндүм фасадга жашырууга шыктуу. Ромео

трагедиянын салттуу ойлогон каарманы катары сүйлөйт. Бирок, окуялардын өнүгүшүнө абай салып, окурман шекспирлик трагедияда, хроникадагыдай эле, адам өмүрүнүн мөөнөтү жана жүрүшү тагдырдын жибинин узундугу менен эмес, тарыхый мезгилдин сааты менен өлчөнөөрүн байкайт.

Монтеккилер менен Капулеттилердин үй-бүлөлөрүнүн каршы туруулары – трагедиянын конфликти эмес, касташкан үй-бүлөлөр түпкүлүгүндө бир пикирде болушкан конфликт үчүн себеп гана. Алар тосмонун бир тарабында, башка тарабында болсо – ашыктар турушат. Кастык менен сүйүү эрөөлгө чыгышат да, кастык ашыктардын денелеринин үстүндө жеңилүүгө учурайт: «Жек көрүүчүлөр үчүн кандай сабак, / Асман силерди сүйүү менен өлтүргөнү!». Демек, сүйүүгө тагдыр эмес, ал эми кастык, ал кучагына алган жана бөлүп-жарган бүткүл шаар каршы болгон. Жаңы каарманга эски мезгил каршы турган. Кастык – өтмүштөн, орто кылымдыктан, уруучулуктан, феодалдыктан. Трагедияда өзүнүн мезгилди сезүүсү бар, «чегинен чыгып кеткен».

Эртедеги жылдарында эле Шекспир бактылуу марасына карабай меланхолиялык ой жүгүртүү руху бийлик кылган чыгармаларды жараткан, мисалы, «Венециялык көпөс» (1596-1597-жж.). Такыр эле гамлеттикче акыл-эстүү иш-аракеттин болуу мүмкүндүгүнөн көңүлдөрү кайт болгон каармандар пайда болушкан, мисалы, «Юлий Цезарь» римдик трагедиясындагы (1599-ж.) Брут.

«Гамлет» (1600-1601-жж.) ал кездеги театрдын эң популярдуу жанрында – кек алуу трагедиясында түзүлгөн. Даттык канзада өз бийлигинин тышкы атрибуттарын баса көрсөткөн жана аны мурда болуп көрбөгөндөй асемдүүлүк менен жасалгалаган жаңы король, анын агасы Клавдий бийлик кылган такты залына унчукпай жана жатыркай кирип келет. Гамлеттин бейнеси бул шаан-шөкөттүү үлпөткө контраст түзөт. Канзаада өлгөн атасына аза күтүп жүрөт, аны энесинин шашылыш күйөөгө тийүүсү капалантат. Биринчи монологдо ал дүйнөнү чирип бараткан бакчага салыштырат. Гамлет «Кудай өзүн өзү өлтүрүүгө тыюу салганына» өкүнүү менен монологду баштайт да, аны энеси «табыттын артынан бараткандагы чарыктары жыртыла электе» кайра күйөөгө чыкканы менен байланышкан аял тууралуу кайгылуу ой жүгүртүү менен аяктайт: «Туруксуздук, сен / Аял деп аталасың!».

Жападан жалгыз ишенимдүү досу Горацио менен Гамлет атасы тууралуу эстейт: «Ал адам болчу, баарында адам эле; / Андайларды эми мен кездештирбейм». Шекспирдин улуу трагедияларында «адам» түшүнүгү анын бийик ренессанстык маанисинде улам көбүрөөк кайрылгыс болуп өткөнгө кетет. Гамлетке коркунучтуу ачылышты билүү турат. Атасынын арбагы ага

азыркы король – Клавдий – бир тууганын өлтүрүү күнөөсүн кылганын кабарлайт.

Арбак өч алууну талап кылат, ал эми Гамлетке баатыр-өч алуучунун ролу такыр коошпойт. Экинчи актынын аягында ал аракеттенүүнү чечет, бирок үчүнчүнүн башында пайда болуп, кайрадан өзүн өлтүрүү тууралуу ой жүгүртөт: «Жашасамбы, жашабай эле койсомбу…». Анын чечкинсиздиги ушуга окшош кырдаалга туш болушкан башка кейипкерлердин – Лаэрттин жана Фортинбрастын жүрүм-турумдарынын фонунда абдан айкын. Анысы да, мунусу да өз аталары үчүн олку-солку болбой өч алышат. Алардын ар биринин сызыгы – негизги аракетке параллелдүү сюжет. Гамлет алардын чечкиндүүлүгүнө, алардын кек сезимине суктанууга даяр, бирок алардын кылгандарынын маанисиздигин сезбей коё албайт.

Гамлет өч алууну эмнеге создуктурат? Бул трагедиянын түбөлүк суроосу. Гамлет өзү да жайбаракаттыгын моюнга алат жана өзүн жемелейт. Себеп ал алсыз же эрксиз экенинде деле эмес. Кектин зарылдыгын сезүү үчүн каарман өзүн дүйнөлүк тартиптин маанилүү бөлүгү катары сезүүсү, анын кылганы артынан дүйнөнүн абалы үчүн чечүүчү натыйжаларды алып келерине ишенүүсү керек. Гамлет болсо башка…

Бүткүл «Гамлет» трагедиясы – эски жанр менен эски моралдан кол үзүү гана эмес, ал келечекке көз чаптыруу дагы. Болуп көрбөгөндөй жаңылыгы жана каармандын артыкчылыгы төмөнкүдө берилет, кек алуу зарылдыгы тууралуу ойлонуп жатып, ал анын кесепеттерин таразалайт да, азыр адептик жоопкерчилик деп аталганды алдын ала туйгансыйт. Дүйнөдөн окчундаган ал анын жападан жалгыз соккусу дүйнөлүк гармонияны орнотуу ишинде чечүүчү болоруна, ага жалгыз «муунунан чыккан Мезгилди» оңдоо берилгенине ишенбейт.

Гамлеттин катастрофалуу окчундоосу окуянын жүрүшүндө өсүп отурат. Окурмандын көз алдында анын мурдагы чукул адамдарынан, мурдагы өзүнөн, өзү жашаган түшүнүктөрдүн бүткүл дүйнөсүнөн кол үзүүсү аягына чыгат. Гамлет Офелияны сүйөбү? Ал Гамлетти сүйөбү? Бул суроого трагедияда жооп жок, каармандардын мамилеси сүйүү катары курулбайт. Аларды башка мотивдер аныкташат: Офелияга Гамлеттин жүрөк сырларын кабыл алууга атасынын тыюу салуусу жана анын атасынын эркине моюн сунуусу; Гамлеттин акылдан ажырагандын ролу менен айтылган сүйүүдөн үмүт үзүүсү; Офелиянын нукура акылдан адашуусу, ал аркылуу ырлардын сөздөрү менен алардын ортосунда эмне болгону, же эмне болбогону тууралуу эскерүүлөр суурулуп чыгышат. Эгерде Офелия менен Гамлеттин сүйүүсү болгон болсо, анда сюжет башталганга чейин белгиленген жана анда жок кылынган эң сонун мүмкүндүк катары гана болгон.

Интриганын элпек куралына айланган жана аны менен канзааданы кармоого аракеттенишкен коркунучтуу азгырык болуп калган Офелия Гамлеттин трагедиялуу жалгыздыгынын айлампасын үзбөйт. Тескерисинче, ал ага бул жалгыздыкты курчураак сезүүнү берет. Офелиянын тагдыры Гамлеттикинен кем эмес трагедиялуу, андан көбүрөөк аянычтуу, бирок алардын ар бири өз тагдырын өз алдынча тосушат да, жеке трагедияны баштан кечиришет. Сүйүү менен үй-бүлөсүнөн окчундаган, мурдагы достору Розенкранц менен Гильденстерн сатып кетишкен Гамлет достукка болгон ишенимин жоготот.

«Даттык королдукта бир нерсе чирип калды» – иштин абалына ушундай диагнозду Марцелл, Эльсинор сепилиндеги түнкү кароолдун чынчыл офицери, өлтүрүлгөн королдун арбагы биринчи жолуккандардын бири, коёт. Адамзаттык улуулук өтмүштө калат.

Каармандын тарыхый мезгил менен келишпестиги шекспирлик пьесаларда акырындап трагедиялуу өсүп отурат. Эртедеги сүйүү трагедиясы «Ромео менен Жульеттанын» кейипкерлеринин биринде да эмне үчүн каармандар бири бирин сүйүшөт деген суроо туулган эмес. Бирок ошол эле суроо «Отелло» трагедиясында (1604-ж.) баарын азапка сала түйшөлтөт. Дездемона Венециянын жашоочуларынын арасында бөтөн болгон улгайган маврды кантип сүйүп кала алды? Түрдүүчө божомолдошот: анын атасы Брабанцио баарына сыйкырчылык, дуба айыптуу дейт; трагедиялуу каранием Яго бул «жандын үнсүз макулдугу менен кан чыгаруу» экенине ишенет. Отелло аларга жооп берет: «Мен ага өзүмдүн коркпостугум менен жагып калдым…». Дездемона анын сөздөрүн бекемдейт жана мындай дейт: «Мен Отеллонун жүзүн анын жан дүйнөсүнөн көрдүм», б.а. айтымдын бүткүл метафоралык чечкиндүүлүгү менен дөөлөттөрдү ички дүйнөгө көчүрөт.

«Ромео менен Жульеттадан» айырмаланып, «Отеллодо» кырдаалдар каармандын бийлигинде. Экинчи актыдан тартып окуя губернатору Отелло болгон Кипр аралында өтөт. Бирок мавр бул бийликти тескөөнү билбейт. Отелло Ягого ишенип, венециялык акыл-эстүүлүккө ишеним кылганда трагедия мүмкүн болуп калат. Ал эми Венецияда Кассио Бьянканы сүйгөндөй жеңил, же Яго Эмилияны сүйгөндөй үй-бүлөлүк сүйүшөт. Бирок Отелло Дездемонаны сүйгөндөй анда сүйүшпөйт, ошондуктан алардын сезимдерине ишенишпейт.

Шекспир дайыма трагедиянын негизги темасын бир нече параллелдүү сюжеттерде кайталайт. Бул трагедиялуу каармандын өзгөчөлүгү тууралуу айтуу үчүн зарыл. Ал өзгөчөлүгүн жоготсо, трагедиялуу жаңылыштыкты жасайт. Отелло Дездемона баары өңдүү экенине ишенди да, алардын руханий биримдигин кыйратты. Болуп жаткандын баары ага сүйүү да, коркунучтуу ката

да, башкысы – андан соң гармонияны хаос алмаштырган сүйүүнүн өзүнүн кыйроосу да тийиштүү болгон руханий дүйнөнүн мейкиндигин жылыштырды.

Шекспир трагедиялуу каармандын артыкчылыгын бийик жерлик дөөлөттөргө – сүйүүгө жана бийликке мамилеси менен текшерет. «Макбетте» (1605-ж.) жана «Лир падышада» (1606-ж.) «Гамлеттегидей» эле такты темасы угулат. Лир – король, бирок трагедия ал мындан ары король болгусу келбегени менен башталат. Макбет, тескерисинче, такты тууралуу эңсейт, бирок ага мураскорлук укукка ээ эмес, ага башкасын – адамдык укугун каршы коёт. Макбет, шексиз, улуу жана эң сонун, бирок ал бардык Кудайлык жана адамдык мыйзамдарды бузуп, өз башкаруучусу король Дунканды өлтүрүүгө укуктуубу? Макбет мунун жообун билет, жана бул билим аны олку-солку болууга мажбурлайт:

Адамдын күчү келгендин баарын кылам.
Ким мындан көп кыла алса, ал эмес адам.

Жана баары бир Макбет аны жерлик улуулуктун чокусуна алып чыккан, бирок адам болуу укугунан ажыраткан жамандыкты кылат. Жезкемпирлердин айтканы келет, окуя алардын пайда болуусу менен башталган: Макбет король болот, ал эми жакшылык дүйнөдө жамандык менен айрып алгыстай жуурулушат.

Шекспирдин чыгармаларында каармандын биринчи сөздөрү көбүнчө мүнөзгө, тагдырга тон беришет жана кээде сүйлөп жаткандын өзүнө белгилүүдөн да көп мааниге ээ болушат. Макбет жезкемпирлердин кайырмасы «Жамандык деген жакшылык, жакшылык деген жамандык» (түпнускада: «Fair is foul, and foul is fair») деген ырын укпайт. Бирок Макбет ага биринчи эле чыгышында үн кошот, ал азыр эле жеңип алган салгылашты эске алып: «So foul and fair a day I have not seen». Муну төмөнкүдөй которууга болот: «Мындан сонун жана коркунучтуу күн эсимде жок».

«Макбетте» сонундук өзүнүн карама-каршысы менен кайрылгыс болуп жуурулушат, ага өтөт. Трагедияда башында Макбет кандай болсо, андан сонун эмне бар да, аягында эмне андан коркунучтуу? Ал эми доордун аң-сезиминде эң үрөй учурарлыгы анын бийик ишениминин объектиси – адам бузула баштаганы болгон. Дүйнөдө баары аралашкан жана адашкан, адамдагы өсүп жаткан акылсыздык жана табияттагы бороон менен үндөшүп. Дал ушул эки метафора «Лир падыша» трагедиясы аркылуу аралап өтөт.

Шекспир менен театралдык сценада, эми киноэкранда да көбүрөөк кездешүүгө туура келет. Ошондуктан адамдар Шекспир – гениалдуу акын экенин көп учурда унутуп калышат. Анын пьесаларында окуя сюжеттик мотивдердин сызыгы боюнча гана эмес, бирок образдуу кабарлашуу боюнча да өнүгөт. Алсак, түнкү сөөк какшаткан суук менен ачылган «Гамлет» ушул

баштапкы сезимди дүйнөнүн образдуу мүнөздөмөсү катары сактайт. «Лир падышада» тактыдан баш тартуу сценасы абдан маанилүү, анда ата королдукту үч кызына алардын ага сүйүүсүнө ылайык бөлөт. Сүйүктүү кичүү кызы Корделия эл алдында өз сезиминин күчүн моюнга алуудан баш тартат да, мунусу менен өзүн атасынын жактыруусунан жана байлыктан ажыратат. Лир урматтоону эмес, сүйүүнү сурайт. Андан адамды көрүшсүн үчүн өтүнөт, бирок муну башканын адамгерчилигине төмөн түшкүсү келбей королчо жасайт. Аны түшүнүү үчүн ал бүткүл трагедияны жашап өтүүгө, акылдан адашкан дүйнө менен бетме-бет кагылышууга тийиш болот.

Энчисин алышкан Гонерилья менен Регана атасына өз сүйүүсүн көрсөтүүдөн тез эле чарчашат да, факты жүзүндө аны кубалап жиберишет. Королдукту улуу кыздарына бөлүп берип, Лир орнотулган тартипти бузат, бирок ал мындай кадамдын кесепеттери кандай болоорун болжогон эмес. Аксарайлык граф Глостер көзүнөн айрылып, акыйкатты тааныйт; ошондой эле Лир аны бороонго кабылып жана акылынан ажырап түшүнөт. Ал эң мурдагы табияттуулуктун стихиясында калат, буга образдуу курулушта баарын кучагына алган, аңтара салган, адам менен адамдын, адам менен дүйнөнүн ортосундагы тоскоолдорду кыйраткан бороон метафорасы ылайык келет. Бороон бул шекспирлик трагедиянын каарманы болбосо да, кыймылдаткыч күчү болуп калат, Лир болсо – анын жарчысы, пайгамбары, маскарапозу жана курмандыгы болот:

Бороон, улу, болушунча! Күйгүз, чагылган! Төккүн нөшөр!
Бороон, чагылган жана нөшөр, силер менин кыздарым эмессиңер,
Мен силерди таш боорлук үчүн айыптабайм.
Мен силерге падышалыкты тартуулабадым, бала кезден билбедим,
Эч нерсеге милдеткер кылбадым. Мейли эми жүзөгө ашсын
Силердин бүткүл жаман эркиңер менин үстүмдөн!
Мен силердин курмандык…

Экинчи актыда башталган бороон үчүнчүдө да токтобойт. Лирдин ар бир жаңы пайда болуусу «Бороон уланууда» деген ремарка менен коштолот. Бороон сценаларына параллелдүү кыздарынын сепилдеринде Лирге качууга көмөктөшкөн Глостердин үстүнөн адилетсиз сот жүрөт, Гонерилья менен Регана союздаштар эмес, өлгүдөй кастар болушкан жаңы кутумдун жиби эшилет.

Акыры атасына жардамга француз аскерлери менен бирге Корделия келет. Ага талаада жүргөн жинди тууралуу айтышат да, ал атасын тааныйт: «Ооба, бул ал. Мага азыр көргөндөр / айтышты. Угуза ырдайт, / Басат да жинденет, бороондогу деңиздей». Бороон табият кубулушунан өзүн аягына чейин аңдап биле албаган жан дүйнөнүн абалына айланат. Лир жиндиленген

көзү ачылууда жалпыга таанылган даанышмандыктарды айруусун, убактылуу дене чыдай албаган жан дүйнөнүн бул чыдагыстай жаңылануусун коштогон сөздөр менен жинденген айкырыктарын кезектештирип аларды түптамырынан жулуусун улантат. Акыйкаттын ачылышы үчүн Лир баарынан кымбат нерсе менен, – Корделиянын өмүрү менен төлөйт да, анын өлүмүн көтөрүүгө кудурети жетпей, өзү да өлөт.

«Гамлеттин» артынан жазылган «улуу трагедияларда» эпикалык бүтүн жана сонун каармандын дүйнөгө жол ачып чыгуусунун акыркы аракети жасалат. Отелло муну сүйүү менен, Макбет күч менен, Лир жакшылык менен жасоого аракеттенет. Бирок алардын колунан эч нерсе келбейт. Мезгил баары үчүн кире алгыс болуп калат. Ал аз келгенсип, аларга Мезгилдин кыйраткыч таасирине туруштук берүү буюрбайт.

Адамдын улуулугу өтмүштө калат. Учурда болсо – үмүтү үзүлүү, келечекте – жомок же утопия. Шекспирлик «спектакль» «Кышкы жомок» жана «Бороон» (экөө тең 1611-ж.) пьесаларында дал ушундайча – утопиялуу – ойнолот. Эгер чыгармачылыгынын башталышында Шекспир тарыхый Мезгилди ачса, марасында ал анын чегинен чыгат. «Кышкы жомокто» Хор-Мезгил төртүнчү актынын алдында «Оюн жана бейбаштык – менин табиятымдын мыйзамы», - деп ырдайт. Тарыхта жетишилбеген бакыт фантазияны азгырат.

Шекспир кырдаалды кайталап, бирок чечилишин алмаштырып, – жакшылыкка үмүттөнүү менен соңку пьесаларын өзүнүн трагедиялуу сюжеттерине жомоктук соңку сөздөр катары жазат. «Бороон» – метафора ушунчалык айкын байкалган, аталышына чыгарылган жападан жалгыз пьеса. Мында бардык трагедиялуу мотивдер: арамзаалык, залимдик, тактыны жана эркиндикти узурпациялоо чырмалышкан, бирок мунун баары окуя башталганга чейин. Сценада болсо залимдер – бир кезде Миландын герцогу болгон, эми болсо анын өзү менен кызынан жана сыйкырдуу жандыктардан башка эч ким жашабаган ээн аралдын жашочусу болгон акылман маг жана сыйкырчы Просперонун колунда. Анын магиялык күчү аралга душмандары түшкөн кемени сүрүп чыгарган бороонду чакырат. Эми өлүмгө өкүм кылуу жана кечирим берүү анын бийлигинде.

Бирок, Лир падыша өңдүү, «Бороондун» каарманы муну колдонууну каалабайт. Ал деңизге кереметтүү таягын ыргытат жана баары менен теңдеш болууну каалайт, адамдарды биринчи жолу көрүп, аларды кереметтүү өлкөдөн келгиндер катары кабыл алган өзүнүн жаш кызы Миранда сыяктуу азгырылбаса да:

> О керемет! Мен көрүп жатам канчалаган
> Сулуу жандарды! Адам тукуму кандай сонун!

О кереметтүү жаңы дүйнө, жашашкан
Мындай адамдар!

Реалдуулук бакытты убада кылган утопиялык көрүү менен өзгөртүлөт. Бирок бул шилтеменин бир бөлүгү азыркы окурманга Шекспирдин тексти боюнча гана эмес, XX к. эң даңазалуу жана ачуу антиутопияларынын биринин – англис жазуучусу Олдос Хакслинин «О кереметтүү жаңы дүйнө» романынын аталышы катары да белгилүү.

«Мезгилдин чынжыры үзүлдү», биримдик чачырады, мурдагы улуулугу менен эмес, жаңы көп түрдүүлүгү менен таңкалтырган көп сандаган жүздөр быжырашты. Жаңы дүйнө… Кереметтүү? Коркутуучу? Көңүл калууну же үмүттү берүүчү? Ал кандай гана болбосун – ал жаңы жана сөзсүз болот. Шекспир анын төрөлүшүндө катышкан да, анын адамзаттык бейнесин башкалардан артык тарткан. Андан бери өткөн төрт кылымда ушул портреттик көп түрдүүлүккө анча деле көптү кошуу колдон келбеди. Адамдарга Уильям Шекспирге ишеним менен бурулуу, кароо жана биз биздин мезгилдин башында кандай болсок ошону, өз турмушунун сценалары менен өздөрүн таануу гана калат.

КАЙРА ЖАРАЛУУ ДООРУНДАГЫ ИСПАНИЯ МЕНЕН ПОРТУГАЛИЯНЫН АДАБИЯТЫ

Испандык жана португалдык Кайра жаралуунун (бул доордо эки өлкөнүн тең маданияты тыгыз өз ара байланышта өнүккөн) башталышы деп адатта 1492-ж. эсептешет; ошондо Америка ачылган жана Гранада жеңип алынган. Ошол эле жылга маданият үчүн аз эмес маанилүү дагы бир окуя туш келет: биринчи испандык грамматика жарыкка чыгат. Аны көрүнүктүү филолог-гуманист Антонио де Небриха (1444-1522) түзөт. Европанын башка өлкөлөрүндөгүдөй эле, Ренессанстын испандык жана португалдык акындары, прозачылары, драматургдары жаңы улуттук адабияттын жана улуттук адабий тилдин негиздерин түптөшкөн. Мында Пиреней жарым аралынын жазуучулары өздөрүн орто кылымдык салттын – жазма да, оозеки да, мураскорлору катары да сезишкен.

Фернандо де Рохастын (1541-ж. өлгөн) «Калисто менен Мелибея, же Селестина тууралуу трагикомедиясы» (1499-1502-жж.) жетишерлик сейрек адабий жанрга кирет. Бул окуу үчүн драма, ал прологдон жана 21 окуядан турат. Сюжеттин негизинде – ата-энелеринен жашыруун ортомчу Селестинанын жардамы менен кезигишкен шаардык эки жаш Калисто менен Мелибеянын сүйүү таржымалы. Мелибеянын үйүнүн жанындагы бакта болуучу жолугушуулар эки ашыктын тең өлүмү менен бүтөт.

Пьесада малайлар, жоокерлер, жеңил жүрүм-турумдуу кыздар жана бардык жерде болуучу амалкөй кемпир Селестина аркылуу берилген шаардык төмөнкү катмарлардын жашоосун Рохас бардык көрүмсүз майда-чүйдөлөрү менен көрсөткөн. Орто кылымдык адабиятта фарс, фаблио, новелла өңдүү атайын «пас» жанрлар болгон. Алгач Калисто жөөлүгөн бийик сүйүү болсо, рыцардык романдын, XV к. сентименталдуу повесттин, аксарайлык сүйүүнүн темасы болгон. Рохас өз чыгармасында «бийик» жана «пас» баяндоолорду бириктирген.

Доордун башка адабий эстелиги – «Амадис Галдык» романы. Анда жомоктук мамлекет Гаулдун канзаадасынын эрдиктери тууралуу айтылат. Романдын каарманы эрдиктерди ал балачагында эле, өзүнүн бийик теги тууралуу белгисиз кезде эле ага малайлыкка берилген Британиянын канбийкеси Ориананы сүйүүсүнүн урматына жасайт. Роман дээрлик эки кылым аралыгында, XIV к. ортосунан баштап, XIII к. француздук рыцардык романдарды туурап жаратылган. Бизге жеткен 1508-ж. басылышында (мындан эртедегилери да болушу ыктымал) орто кылымдык текст маанилүү кайра иштелген. Бул версиянын автору Гарсии Родригес де Монтальвого романдын акыркы, төртүнчү «китеби» жана анын биринчи уландысы – Амадистин уулунун эрдиктерин тарткан «Эспландиандын эрдиктери» (1511-ж.) толугу менен тийиштүү. Монтальво романды Амадис менен Ориананын никеге туруусу жана каармандын королдук тактыга отуруусу (орто кылымдык вариант канзааданын өлүмү менен аяктаган) бүтүрөт. Бирок душманы – каардуу сыйкырчы – Амадистин бийлиги астында калган дүйнөгө коркунуч туудуруусун улантат. Маранын ачыктыгы сюжетти андан ары өнүктүрүүгө мүмкүндүк калтырган.

«Эспландиан» жана Амадистин неберелеринин, чөбөрөлөрүнүн ж.б. укум-тукумунун эрдиктери тууралуу баяндашкан башка китептер да окшош схемада жазылган. Испанияда гана эмес, бүтүндөй Европада зор ийгиликке ээ болгон рыцардык романдардын башкы түрмөктөрүнүн бири – «амадистик» түрмөк ушинтип жаралган.

«Амадистеги» көп нерсе – өзгөчө Монтальвонун өзү жазган бөлүктөгү, о.э. «Эспландиандын иштериндеги» – жаңы мамлекеттик-диний дөөлөттөрдү чагылтат. Каарман – эрдиктерди өзүн бекемдөө жана өз айымын даңазалоо үчүн жасаган жөн гана жер кезген рыцарь эмес, ал туулган жеринин идеалдуу башкаруучусу, эң сонун аскербашы жана флот жетекчиси. Монтальвонун романы кокусунан испан таажысы үчүн жаңы жерлерди жеңип алууга Америкага жөнөшкөн конкистадорлордун сүйүктүү китептеринин бири болгон эмес.

Кудай маңдайга жазган кайгылуу сүйүү темасы рыцардык романды Испания менен Португалияда башатында Хуан Боскан (1490-1542-жж. чукул), Гарсиласо де ла Вега (1502-1536-жж. чукул), Франсиско Са де Миранда (1481-1558) турушкан петраркисттик поэзия менен чукулдатат. Бирок романдарда баары бир биринчи планда – рыцардын эрдиги, анын баатырдык кубаты жана каармандыгы. Петраркисттик лирика, тескерисинче, «ички» адамга, анын толгонууларына жана өзүн түшүнүү аракеттерине топтоштурулган. Акындар-петраркисттер үчүн сүйүү – кубанычтын булагы эмес, учу-кыйырсыз азаптануу.

Сүйүүгө төрөлгөм, тагдырды тандабайм –
Мен сиз үчүн жаралгам, сиз менен жашайм
Сиз үчүн өлөм жана өлүп баратам, -

деп жазат Гарсиласо «Сиздин образ бул жүрөккө кан менен жазылган…» деген сонетинде.

Ренессанстык-гуманисттик идеалдардын кризиси Испанияда XVI к. ортосунда байкалган. Мунун күбөлүгү – «Ласарильо де Торместин өмүрү» повестинин пайда болушу, анын анонимдүү автору коомго да, адам табиятынын өзүнө да ачык эле скептиктик менен мамиле кылат. Ошондо эле рыцарь тууралуу баатырдык ренессанстык миф жана аны менен бирге рыцардык роман жанры байкоочу-меланхолиялуу пасторалдык миф тарабынан сүрүлүп чыгарылат. XVI к. 2-ж. – пасторалдык романдын, о.э. испандык мистиктердин (Тереса де Хесустун, Хуан де ла Крустун) поэзиясы менен прозасынын гүлдөө мезгили. Чыгармачылыгы ренессанстык адабияттын бардык негизги идеяларынын жана жанрдык салттарынын синтези болгон Сервантес да пасторалдык романдан баштаган.

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС (1547-1616)

Донкихот деген ким экенин ар бир адам билет: донкихот – бул бийик максаттарга жетүү үчүн жалпы кабылданган пикирлерге каршы жөнөөгө, шарттар менен эсептешпөөгө, керек болсо анын күч-аракетинин натыйжасы кайгылуу болсо да, ал эми өзү айланадагылардын көзүндө апенди же жолсуз болуп көрүнсө да кандай гана тоскоолдорду болбосун жеңүүгө даяр адам. Донкихот апенди болуп көрүнүүдөн коркпойт, анткени ал өзү кандай көрүнөөрү тууралуу дегеле ойлонбойт: ага жакшылык, сулуулук, изгилик тууралуу өзүмдүк элестетүүлөрдөн чегинбөө гана маанилүү. Донкихот – күлкүлүү болсо да, Кайгылуу Образдын рыцары… Бирок чыныгы Дон Кихот, т.а. 50 жаштагы идальго (майда чарбактуу дворянин) Алонсо Кихано, өзүн жер кезген рыцарь деп санаган жана өзүнө ал даңазалоого тийиш болгон ысымды – Дон Кихот Ламанчтыкты ыйгарган рыцардык романдардын кумарлуу

ышкыбозу берилген Мигель де Сервантес Сааведранын «Амалкөй идальго Дон Кихот Ламанчтык» романын баары эле окушкан эмес. (Ла-Манча – Испаниянын борбордук провинциясы Кастилиянын түштүк-чыгышындагы аймак; сеньор Алонсо күндөрүн өткөргөн аты жок айыл дал ошол жерде жайгашкан.)

Каарман өз ээсин ээлеп алган көлөкөгө окшоп, романдан бөлүнгөн жана өз алдынча жашоо кечирген. Бирок, XX к.б. испандык философ Хосе Ортега-и-Гассет жазгандай, кайдадыр асманда Сервантес, «Дон Кихоттун» жаратуучусу, аны түшүнүү үчүн төрөлө турганды капалуу жылмаюу менен күтөт. Ал эми Сервантести түшүнүү үчүн баарынан мурда анын романын окуп чыгуу керек. Мында окурман көңүлүн Дон Кихот ж.б. кейипкерлер эмне кылып жатышканына гана эмес, алар эмнени сүйлөп жатышканына да топтоосу керек. «Дон Кихот менен Санчо бири бири менен сүйлөшкөндөн башка маанилүү эч нерсе кылышпайт», - деп белгилеген XX к. испандык акын Антонио Мачадо.

Дон Кихот баяндалышы беш бапты ээлеген өзүнүн окуя издеген биринчи чыгуусун жалгыз жасайт. Сапарга аттанардан мурун ал тыкан даярданат: «Эң биринчи ал анын бабаларына таандык болгон, бир кезде бурчка туш келди ыргытылган жана дат менен көк баскан жоо жарактарды тазалоого киришти». Дон Кихоттун жорук-жосундары дароо анда «күн эч качан батпаган» улуу империяны түзүшкөн испандык рыцарлардын мурунку даңкынын жарыгында берилет. Бирок романдын окуясынын учурунда, б.а. XVI к.а., баатырлардын укум-тукумдары түпкүрдөгү айылда жансактоого дуушар болушкан. Бабалардын каармандыктары тууралуу эскерүүлөр Дон Кихоттун аң-сезиминде ойдон чыгарылган баяндарды – Испания менен Португалияда XVI к. 1-ж. ичинде жаралышкан жана басылышкан рыцардык романдарды окуудан алган таасирлер менен аралашат. Дон Кихот тууураган рыцарлар – китептик рыцарлар. Бирок ал үчүн алар аны курчап турган адамдардан реалдуураак жана ишенимдүүрөөк.

Дон Кихот өз кыялдануусунун күчү менен буюмдарга эңсеген касиеттерди берүүгө жана бул кубулуулардын реалдуулугуна ишенүүгө жөндөмдүү. Мисалы, ал эски жоо кийимдердин ичинде калканчтуу туулга жок экенин байкайт да, өзү картондон калканч жасайт. Ал кылычтын соккусу менен сыноону көтөрө албай калганда, романдын каарманы аны азыраак оңдоп, буюмду «колдонууга толук жарактуу» деп жөн гана тааныйт да, «бул чыныгы туулга» деп чечет. О.э. ал сөөк-саактуу айгырга Росинант деген угумдуу ысымды берсе, толук мыкты ат болот, ал эми кыштактык кыз Альдонсо Лоренсо, эгер аны Дульсинея деп атаса, анын жүрөгүнүн айымы болот, анткени жер кезген рыцарь жүрөктүн айымына ээ болууга тийиш деп «тааныйт» жана «чечет».

Каарман өзүмдүк «жазылбаган» романын жаратып жатып, өзүн мүчөсү деп аңдаган жер кезген рыцарлардын мифтик орденинин уставына дайыма каранат. Ошондуктан Дон Кихот башкаларга окшоого аракеттенип, өз билгениндей иш кылат деп айтууга болбойт, кыйла соңку мезгилдердин каармандарынын апендичилиги көбүнчө ушунда жаткан. Тескерисинче, анын жүрүм-туруму «рыцардык баяндоонун жана тууроо идеяларынын канондору менен «программаланган». Бирок китептик рыцарлардын эрдиктерин жана сүйүү азаптарын «пас», кадимки турмуш чындыгында тууроо идальгонун өзүнүн эркинен тыш шылдыңдоо менен пародиялоого айланат.

Жасанган рыцарь кагылышкан адамдар ага экилтиктүү образда мамиле кылышат. Алар качырлардын айдоочусуна ж.б. жөн жай адамдарга окшоп, бактысыз идальгону таяк менен ургулай алышат. Бирок Дон Кихот өз жер кезүүсүнүн биринчи эле күнүндө туш болгон конок үйдүн ээсине окшоп, ага көшөкөрлөнө да алышат: трактирчи көңүл ачуу үчүн акылынан айныган мейманын рыцарга багыштоонун маскарапоздук каадасын өткөрөт.

Биринчи бөлүктүн V бабында кошуна-дыйкан жолдон качырлардын айдоочусу сабаган Дон Кихотту таап алган жана аны туулган айылына апкелген соң, идальгонун коңшулары – дин кызматчысы менен чачтарач – анын китепканасын аңтарып чыгышат да, рыцардык романдарды өрттөп салышат. Алар үй кызматчы аял менен бирге китеп сактоочу жайдын оозун бүтөшөт, ээсине китептерди каардуу сыйкырчы алып кетти деп айтышат. Бирок муну менен алар Дон Кихотту андан аркы иштерге гана түртмөлөшөт. Эми рыцарда аны менен болгон окуяларды адамдар эмне үчүн башкача көрүшөөрүнө түшүндүрмө бар. Каардуу сыйкырчылар сепилдерди конок үйлөргө, сулууларды – трактирдин кызматчыларына, туулгаларды – чачтарачтардын илегендерине айлантышат… Анан ал кайрадан сапарга аттанат, бул жолу нөкөрү Санчо Панса менен бирге.

Дон Кихоттун айылдашы дыйкан Санчо Панса, акылдан айныган жалгыз идальгодон айырмаланып, жалгыз кызынын келечегине кам көргөн үй-бүлөлүү адам. Ал баамчыл, зээндүү жана муну менен бирге таңгаларлык карапайым. Сеньор Алонсо аны алар жер кезүү учурунда жеңип алыша турган аралдын башкаруучусу кылууну убада кылат да, Санчо коңшу-дворянин өз убадасын аткарарына бөркүндөй ишенет. Санчо дайыма акылы жайында болбогон карнавалдык «макоолор» менен жомоктук «акмактардын» узак катарын улантат. Бирок окуянын өнүгүшү менен Санчонун (Дон Кихоттукундай эле) образы улам барган сайын тереңдей берет.

Дон Кихот менен Санчону күтүп турган биринчи жорук, – жел тегирмендер менен болгон атактуу уруш. Кайгылуу Образдын рыцары аларды узун колдуу дөөлөр деп кабыл алат. Дөөлөр – рыцардык романдардын

каармандарынын дайымкы жоолору. Христиандык салтта алар – жамандык менен текебердиктин, күнөөлөрдүн эң коркунучтуусунун символдору. Дон Кихот өз эрдиги менен «жаман урукту жер бетинен» жок кыларына алдын ала кубанат. Бирок анын эрдиги менен көөдөнсүздүгүнөн өзүнүн арналышына болгон текеберлүү ишеним көрүнүп турат. Дал ушул текеберлик ушул эле жерден жазаланат: айланышы романдын биринчи окурмандарына Фортунанын дөңгөлөгү (бул образ ал мезгилдин маданиятында абдан таралган) тууралуу айкын эстеткен тегирмендин калактары рыцарды аты менен кошо илет да, анан жерге ыргытып таштайт.

Романдын кийинки эпизоддорунун көбү ошол эле каармандын көкөлөөсү-кулоосу схемасында курулган. Романдын айрым окурмандары Дон Кихоттун, аны менен чогуу Санчо Пансанын көп сандаган сабалуулары менен сөөктөрү талкалануууларын автордун катаалдыгынын көрүнүшү катары кабылдашкан. Бирок Сервантестин китебинде каармандар туш болушкан уруп-сабоолор түз гана эмес, метафоралык да мааниге ээ. Романдын окуясы кокусунан эгин оруу учурунда болуп жатпайт: жаңы түшүмдүн даны андан нан бышыраардан мурун жыйналышы жана бастырылышы керек. Дон Кихоттун Кастилиянын эгини бышып турган талааларын кезүүсү каймана түрдө дандын анын жерде болушунан (караңгылык менен белгисиздикте) нанга – адамдардын биримдешүүсүнүн христиандык символуна айлануу жолун кайра түзөт.

XI баптан баштап жалган рыцардын комедиялуу эрдиктери тууралуу пародиялуу баяндоо пасторалдык романды элестете баштайт. Дон Кихот менен Санчо эчки кайтаргандарга жолугушат, студент Хризостомдун татынакай малчы кыз Марселага болгон бактысыз сүйүүсүнүн чечилишинин күбөлөрү болушат, анан алардын таржымалын угушат. Малчыларда болуу учурунда Дон Кихот өзүнүн эң атактуу «кептеринин» бирин – алтын кылым, адамзаттын тарыхындагы адамдар «сеники», «меникини» билишпеген, жер иштетишпеген жана табияттын жемиштери менен азыктанышкан, «бардык жерде достук, тынчтык жана ынтымак» өкүм сүргөн мифологиялык жыргал мезгил тууралуу айтат. Мында Сервантестин каарманы рыцардык романдарды гана эмес, ойчул-гуманисттердин чыгармаларын да билген адам катары чыгат: анткени дал ошолор жердеги жашоонун идеалдуу курулушу тууралуу кыялдарды антик мифологиясынан алынган алтын кылымдын образы менен байланыштырган. Дон Кихот анын угуучулары-малчылар гуманисттик даанышмандыкка такыр даярдалбагандыктарын жана көтөрүңкү сөздөр аларда колдоо таппаганын байкабайт. Бирок жалпысынан бул эпизоддо ал өзүн акыл-эстүү жана жөн билги адам катары алып жүрөт.

Сапар жолоочуларды андан ары алып жөнөйт да, аларды кезектеги конок үйүнө апкелет. Дон Кихот аны кайрадан рыцардык сепил катары кабыл алат.

Романдын биринчи бөлүгүндө сүйүү-авантюралык мазмундагы киринди деп аталган аңгемелер көп. Алардын каармандары – ашыктар: бирөөлөрүн сүйгөндөрү таштап кетишкен, экинчилерине ата-энелеринин эрки жолтоо болгон ж.б.у.с. Конок үйдө бул баяндар бактылуу мара менен аякташат. Алар окурмандын көңүлүн Дон Кихоттун жорук-жосундарынан башка темаларга бурат. Бирок буга Сервантес аң-сезимдүү түрдө умтулган. Көп түрдүүлүк Кайра жаралуу көркөм өнөрүнүн негизги принциби болгон. Ошондуктан романдын автору «декорацияларды алмаштырып турууга» дайыма кам көргөн: чоң жол конок үй, пасторалдык өрөөн, тоолук капчыгайлар жана жашыл шалбаалар менен кезектешет.

Сервантестин өзү конок үйдө кездешишкен ашыктардын окуяларын сөздүн катаал маанисинде жападан жалгыз киринди новелладан айырмалап, «жартылай жабышылган» новеллалар деп атаган. Бул трактирчиде мурдагы меймандарынын бири унутуп кеткен үкөктө сакталган «акылга салбаган-ар нерсеге кызыгуучу тууралуу баян». Аны окуу Дон Кихоттун кызыл шарап куюлган чаначтар менен салгылашуу эпизоду менен үзүлөт, ал аларды уйкулуу көзүндө алптар деп кабыл алат. Каармандын чаначтар менен салгылашуусун баяндоо комедиялуу да, муну менен бирге терең мааниге толо. Кызыл шарап, нан сыяктуу эле Сервантестин окурмандарына чокунтуу чиркөө сырдуулугу тууралуу эске салган. Ал эми бул сырдуулукка арналган католиктик майрам, – Христтин Денесинин күнү – өзүнө чиркөөлүк жүрүштү гана эмес, башкы катышуучулары Дон Кихот акылынан айныган экстазда баштарын кыя чапкандарга абдан окшош чоң баш алптар болушкан карнавалды да камтыган. Анын кыялдануусунун оюнун салгылашууга аз калганда сүйүү-авантюралык таржымалдардын каармандарынын бири – Доротея – өзүн алптан Дон Кихоттун коргоосуна муктаж болгон канбийке катары бергени да түшүндүрөт.

Дин кызматчысы менен чачтарач Алонсо Киханону алдап арабага жүктөлгөн капаска камоого жана туулган айылына апкелүүгө жетишишет. Сервантестин каарманынын акыркы сапары Ланселот Көлдүк – Арабанын рыцары тууралуу рыцардык романдын эпизодун пародиялайт, ал болсо өз кезегинде Иисус Христтин Голгофага жолун кайра түзөт. Романдын биринчи бөлүгү кош маанилүү аяктайт – Дон Кихоттун Сарагосага турнирге кеткенин эскерүү жана «Аргамасильянын академиктеринин» анын өлүмүнө жаратышкан эпитафиялары (мүрзө жазуулары) менен аяктайт. Бирок баяндоочу, шексиз, окурмандар бул өлүмгө олуттуу мамиле кылышпасын жана анын каарманы менен жаңы кездешүүлөрдү күтүшөрүн түшүнгөн.

Экинчи бөлүктө Дон Кихот башка адамдардын эркинен көз карандылыкты улам көбүрөөк сезет. Санчо ага жолдон кезиккен эшек минген дыйкан аял каардуу сыйкырчылар сыйкырлап салышкан Дульсинея

Тобосстуктун өзү деп ишендире алат. Ушул учурдан баштап Дон Кихоттун ой-кыялы бүтүндөй өзүнүн татынакай айымынын сыйкырын жандырууда болот.

Экинчи бөлүктүн борбордук эпизоддорунун бири – Дон Кихоттун Монтесиноса үңкүрүнө түшүүсү, анын түбүндө ал же чыныгы, же ойдон чыгарылган түштө рыцардык романдар менен романстардын каармандарынын арасында болот. Жер алдындагы күн жарык кылган жана жер алдындагы шалбаа жашылданган жер алдындагы дүйнө идальго, эгер анын сөздөрүнө ишенсек, салтанаттуу церемонияны – рыцар Монтесиносанын жүрөгүн алып чыгууну (сасып кетпесин үчүн туздалган!) байкайт. Ал күрөөгө жаңы канифас юбканы сунуштап, андан карызга акча сураган Дульсинеяга да жолугат. Булар ж.б. Дон Кихоттун көрүмүнүн жерге чукулдатылган-тиричиликтик деталдары – анын аң-сезиминде рыцардык миф кыйрай баштаганынын далилдери. Дүйнө эми анын алдында сырдуу кереметтүү реалдуулук эмес, театр катары чыгат; каарман бул тууралуу жер кезген актёрлордун труппасы менен кездешкен соң ой жүгүртөт.

«Дүйнө - театр» темасы Дон Кихот менен Санчонун герцогдун сепилинде болуусу тууралуу баяндалган баптарда да өнүктүрүлөт. Кожоюндар рыцарь менен анын нөкөрүнүн айланасында сыйкырланган Дульсинея тууралуу Санчо ойлоп тапкан тарыхтын сюжетинде шаан-шөкөттүү театралдык оюн коюшат. Каармандарды алар үчүн жазылган (алардын эрксиз катышуусу менен) ролдорду ойноо үчүн секичеге түртүп чыгарышкансыйт. Дон Кихоттун кыялдарынын мындай зордук менен ишке ашырылуусу Сервантестин каарманынын өзүнө терең кусалык апкелет.

Санчо Панса «Дон Кихоттун» экинчи бөлүгүндө Кайгылуу Образдын рыцарынын кыялдануусу жараткан дүйнөгө толугу менен кошулат. Ал толук өз алдынча аракеттене баштайт да, улам көбүрөөк биринчи планга чыгат, мисалы герцог менен герцогиня Санчого убактылуу башкарууга беришкен «Баратария аралы» тууралуу аңгемеде. Табияттык акылынын жана адилеттик сезиминин жардамы менен, о.э. Дон Кихоттун акылман кеп-кеңештерине таянып, «апенди чалыш» Санчо айрым мыйзамчылардан да мыкты адилет сот жүргүзүүгө жана өз букаралары деп эсептегендерге жакшылык кылууга жөндөмдүү болуп чыгат. Бирок Санчо тамашакөйлөр аны дуушар кылган ачкачылык жана согуш менен сыноону көтөрүүгө күчү келбейт. «Ар ким өзү эмне үчүн төрөлсө ошону кылууга тийиш», ал эми «бир аралды эмес, бүт дүйнөнү башкаруу да жез тыйынга арзыбайт» деген ишеним менен ал «аралды» таштайт. Дон Кихот өңдүү эле Санчо да адамдын башка адамдардан ар кандай жогорулоосунун жалгандыгын түшүнө баштайт. Нөкөрдүн бул көзү ачылуусу анын чуңкурга кулоосу эпизоду менен, анын караңгылыгынан күндүн жарыгына ал кайра төрөлгөндөй болуп чыгат, бекемделген.

Дон Кихоттун букалардын бадасына жолугуудан соң өз алдына койгон максаттан көңүлү кайт болуусу «өлүм – өмүр» классикалык темасына өсүп чыгат. «Мен, Санчо, өлүп баратып жашоо үчүн төрөлгөм…» - деп байкайт каарман. Экинчи бөлүктүн аягы окуялардын бүткүл жүрүшү менен даярдалган, айрым алганда Дон Кихот барселоналык пляжда Ак Айдын рыцары менен эрөөлдө учураган жеңилүү менен даярдалган. Бул рыцардын кебетесин Алонсо Киханонун дагы бир айылдашы – Дон Кихотту анын үчүнчү сапарынын башынан тартып сары изине чөп салган жана Дон Кихот менен Санчо герцогдун сепилин таштап жөнөп кетишкен Барселонадан акыры ага жеткен бакалавр Самсон Карраска кийет. Жеңилген Дон Кихот өз жоосуна үйүнө кайтууга убада берет. Ал туулган айылында акылынан айнуудан айыгып жана жер кезген рыцардын ролунан баш тартып, өз ажалынан тынч каза табат.

Ошентсе да романдын аягында Алонсо Кихано гана өлөт. Дон Кихот Ламанчтыктын өмүрү бүткүл дүйнөдөгү окурмандардын көп муунунун аң-сезиминде уланууда. «Дон Кихот» – өзү которулган тилдердин саны боюнча Библиядан кийинки экинчи орундагы китеп.

ЛУИС ДЕ КАМОЭНС (1524- ЖЕ 1525-1580)

Кайра жаралуунун дээрлик ар бир акыны өзү Гомер менен Вергилийге теңкелгидей, керек болсо алардан ашып түшкүдөй эпикалык поэманы жаратуу тууралуу эңсеген. Португалдык Луис де Камоэнс, «Лузиада» эпопеясынын (1572-ж. жарыяланган) автору муну көп жагынан ишке ашыра алан. Ал анын мекендеши Васко да Гама жүзөгө ашырган Индияга деңиз жолунун ачылышын ырга салган.

Дүйнө улуу эрдиктерин унутат
Ахейлер менен Илиондун баатырларынын,
Александр менен Траянды унутат,
Римдик легиондордун дүбүртүн унутат,
Мен Гама тууралуу баянды баштаганда,
Бир тууган урукту кыйшаюусуз мактап.
Байыркы музанын ырлары күнүрттөнөт
Луздун кошуунунун ыйык жердиги астында.

Васко да Гама салган Индияга жол менен португалдык кемелер Португалиянын Чыгыштагы колонияларына сапар алышкан. Бул деңиз жолу Камоэнске укканы боюнча эле белгилүү болгон эмес. Анын өзүнө Африкада, Индияда жана Индокытайда 17 жылдан ашуун болууга, да Гаманын кемелери салган жолду эки жагына тең жасоого туура келген. Бул сапар «Лузиаданын» он бабында кайра түзүлгөн, бирок жөн гана кадам артынан кадам эмес. Антик

эпосун ээрчип, Камоэнс аңгемени «ортосунан» баштайт – Васко да Гаманын флотилиясы Африканы түштүк-чыгышынан айланып, Мадагаскар аралын континенттен бөлүп турган кысыкка кирген учурду тандайт. Кемелер африкалык жээкке токтошот да, Гаманы Мозамбиктин башкаруучусу – Вакх кудайдын (байыркы уламыштарга ылайык Индиянын бийлөөчүсү) көндүрүүсү менен португалдыктарды жок кылууга умтулган арамзаа мусулман – кабыл алат. Келгиндер менен салгылашууда жеңилип, ал Васко менен анын жолдошторун маврлар буктурма даярдашкан Мамбаска жөнөтөт. Бирок Юпитер Венеранын өтүнүчү менен кемелерди башка королдукка, Малиндиге багыттайт; ал жерде деңизде сүзүүчүлөрдү достук кабыл алуу күтөт. Малиндинин королу да, анын букаралары да мусулмандар: Камоэнс адамдарды ишеними боюнча эмес, адамдык сапаттары боюнча баалаары айкын. Малиндинин сарациндерин ал суктануу менен тартып берген, король болсо чыныгы гуманист жана поэма даректелген идеалдуу окурман катары сүрөттөлгөн:

Төрөгө баары кызык эле
Чеги жок албан деңиз да,
Буга чейин белгисиз өлкөлөрдүн адеби да,
Каарман армаданын Чыгышка сапары да.
Алыскы жана эски күндөрдүн согуштары,
Бардык тоскоолдор аркылуу жеңишке
Жаалдуу чыдамсыздык менен жулунган
Жоокерлер тууралуу сурап жатты
Төрө кызыгуу менен.

Васко Малиндинин башкаруучусуна өз өлкөсү тууралуу баяндайт. Анын угуучуларынын көз алдында бардык деталдары – илгертен «московиттер жашашкан» «белгисиз мейкиндиктери» менен тартылган Европанын картасы жайылгансыйт. Португалиянын орду да белгиленген – чоң эмес, бирок ардактуу:

Толкундар өз жүрүшүн башташкан,
Кургактык деңиз үстүндө үзүлгөн,
Менин өлкөмдүн талаалары, тоолору
Европанын башындагы таажысы.

Андан ары Камоэнс өз каарманынын оозу менен португалиялык тарыхтын көбүрөөк маанилүү окуяларын кайра түзөт – мамлекеттин негизделишинен тактыга Мануэл Бактылуунун, Гаманы сүзүүгө жөнөткөн, отурушуна чейин. Деңизде сүзүүчүлөрдүн бир тууган порттон сүзүп чыгуусу драмалуу. Энелери менен аялдары аларды мухитке акыркы сапарга узаткандай узатышат:

Биз эң сонун кемелерге түшүп жаттык,
Байкуш аялдардан көзүбүз ала качып…

Мына эми флотилия Африканын батыш жээктерин бойлоп жөнөйт. Да Гама алар мухиттен көрүшкөн деңиз жаркыроолору, нөшөрлөр менен куюндар, мачталарга жабышкан «жандуу оттор», Түштүк жарым шардын топ жылдыздары тууралуу эскерет. (Немец табияттаануучусу Александр Гумбольдт Камоэнсти «деңиздин улуу сүрөтчүсү» деп атаган.) Баяндын борбордук эпизоду – деңизде сүзүүчүлөрдүн кудайлар деңиз нимфасы Фетидага күнөөлүү сүйүүсү үчүн Бороондор кысыгына (Жакшы Үмүттүн кысыгы) айлантып салышкан гигант Адамастор менен кезигишүүсү. Бактысыздын трагедиялуу жансыры португалдыктарды Африканын түштүк чет жакасында күтүп турган болочок кеме кыйроолор тууралуу каардуу олуялыктар менен алмашат.

Баяндоосун аяктап, да Гама Малиндинин башкаруучусу менен жылуу коштошот да флотилияны чыгышка – мухит аркылуу Индиянын жээктерине багыттайт. Жолдо кемелер катуу штормго туш болушат. Аны деңиз кудайы Нептун жасайт: Вакх аны «жердин уулдары» өз үстөмдүгүн орнотуп жатышканы жана «өздөрү кудайлар болууга даярдыктары» менен коркутат. Васконун Жазмышка сыйынуусуна Венера жооп берет да, толкундарды жоошутуп, португалдыктардын кемелерин Каликутанын (азыркы Калькутта) рейдине апкелет. Чаалыккан, бирок бактылуу да Гама Жаратканга алкыш айтат – динбезерилик менен христиандыктын мындай аралашуусу толук Кайра жаралуу маданиятынын рухунда.

Индияны, анын табият байлыктары менен сулуулуктарын, өлкөдө жашаган элдерди кенен-кесир баяндоону Камоэнс ишти терең билүү менен жасаган – анткени ал мында көп жылдар жашаган. Каликутанын башкаруучусу Катуал капитандын кемесине келет. Бирок португалдыктардын Катуал жана анын төрөсү – император Саморин менен жөнгө салына баштагансыган мамилелерин жаңы жоонун – Мулланын (аны да баягы эле Вакх жиберет) кийлигишүүсү бузат. Португалдыктарга түрк флоту менен кагылышуудан качууга жана королго жасалган ачылыштарды кабарлоо үчүн шашылыш үйлөрүнө кайтууга туура келет. Кайтып келаткан жолдо Васко да Гама менен анын жолдошторун чындап эле кереметтүү окуя күтөт: Венера деңизде сүзүүчүлөрдү тарткан азаптары үчүн сыйлоону каалап, аларды өзү жараткан кереметтүү аралга азгырып кирет, анда хрусталь үйлөрдө «жаш нимфалар» жашашат. Да Гаманы деңиз кудай аялы – нимфа Фетида менен никеге туруу күтөт. Ал аны тоо чокусуна алып чыгат да, дүйнөтүзүмдүн жашырын сырларын ачат. Бул өзүнчө эле бир поэтикалык сабак. Кудай аял деңизчиге асманда каалгыган тунук глобусту – Ааламдын кичиртилген көчүрмөсүн көрсөтөт, илим аны ошол кезде кандай элестетсе ошондой: асман сфералары айланасында

айланышкан Жер. Да Гамага «падышачылыктар менен элдер» ачылышат, Фетиданын айткандарынан ал алардын ишенимдери жана каада-салттары тууралуу билет. Окурман космостук бийиктиктерден планетаны карагансыйт, Нилден Меконгго, Абиссиниядан Суматрага көз жүгүртүп.

Фетида португалдыктардын чыгыштагы болочок эрдиктери, өз бийлигин бекемдөө үчүн алар жүргүзө турган согуштар, – б.а. да Гаманын сүзүүсүнөн «Лузиаданын» жаралышына чейинки жети он жылдык өткөндөн кийинки (XVI к. 50-60-жж.) Индокытайдагы португалдык жеңип алуулар тууралуу олуялык кылат.

Дээрлик ар бир бап (ыр) автордук чегинүүлөр – лирикалык, публицистикалык, философиялык, менен ачылат же аяктайт. Бул сыр төгүүлөрдө негизги баяндоонун көтөрүңкү эпикалык мууну менен абдан контрастташкан кайгы жана үмүтсүздүк аз эмес. «Лузиаданын» королго кайрылган акыркы строфаларында акындын генийинен жаралган баатырдык көп түстүү дүйнө өзүнөн өзү кайрылгыс өтмүштүн бөлүгү болуп калганы тууралуу ой айкын угулат. Реалдуу учур героизмге да, өз пайдасын ойлобоого да, өз жанын аябоого да, королго рыцардык кызмат кылууга да, сүйүүгө да орун калтырбайт:

Унчукпа, муза! Лиранын шыңгыр кылын
Жалпынын сезимсиздиги курутту.
Мурда мээримдүү жана жаш менин үнүм,
Эми каргылданды да, жүрөккө оору толду.
Ай астындагы өрөөндөрдө мен кимге ырдайм,
Дүлөй жана орой, мага муздак жандардын арасында?
Мекен бузукулуктун бийлигинде капага баткан,
Чексиз ачкөздүк менен ууланган.

Чегинүүлөрдө Камоэнстин өзүнүн – соңку Кайра жаралуунун эң мыкты лириктеринин биринин образы чыга келет. Анын сонеттери трагизми жана философиялык тереңдиги боюнча шекспирликтер менен катарлаш турушат.

Мен аз жашадым. Ар бир саат ачуу болду.
Жокчулук кемсинткен, мен гүлдөөрдө соолудум.
Мен беш беш жылдык да жашабадым,
Менин күнүм мезгилсиздикте өчкөндө.
Мен согуштум, тентидим, мен көп ирет
Турмуштан дары издедим, бирок жарыкта
Бул дарылар али жарала элек,
Согуш иши бизди бактылуу кылбайт.
Татынакай Португалияда туулган,
Мен өстүм жашыл шалбаачаларда,

Бирок, зыяндуу абасы өлтүрдү,
Чөлдүү Африканын аскаларына чукул
Мен түпсүз мухитке балыктарга ыргытылдым
жана сүйгөн мекеним үчүн унутулдум.

Камоэнс Кызыл деңиздеги салгылашта жолдошунун өлүмүнө аза күтүп ушинтип жазган. Бул сөздөрдүн көбү сонеттин авторуна да арналышы мүмкүн эле. Бирок Камоэнс бир тууган жээктерге жете алган. Жаш король поэманы окууга жана анын жаратуучусуна кичинекей пенсия чектөөгө үлгүргөн, акын өзүнүн акыркы күндөрүндө ошол менен жансактаган. XVII-XVIII кк. европалык эпикалык акындар үчүн «Лузиаданын» жаратуучусу анын өзү үчүн Гомер менен Вергилий кандай болсо – дал ошондой тууроо үчүн үлгү.

«ЛАСАРИЛЬО ДЕ ТОРМЕСТИН ӨМҮРҮ»

Жаңыевропалык, анан америкалык адабиятта абдан популярдуу жанр – куулук романы, же пикареска (исп. pícaro – «амалкөй», «куу», «алдамчы») «Ласарильо де Торместин өмүрү» (же «Торместик Ласарильо») повестинен башталат. Айрым авторлор бул китептен каарман-куунун образын; башкалары – куунун жорук-жосундарына негизделген фабуланы; үчүнчүлөрү – башкы кейипкердин атынан баяндоо ыкмасын; төртүнчүлөрү – адам «бөрүлөр менен жашоо – бөрүлөрчө улуу» принциби боюнча аракеттенген дүйнөнү сергек-скептиктик же көңүлү кайт-сатиралык ашкерелөөнү алышкан.

Бул повесть 1554-ж. бир мезгилде үч испандык шаарда жарыяланган. Тагыраак, биздин күндөргө «Ласарильонун» ушул үч басылышы гана жеткен, алардан мурун биринчиси, сакталып калбаганы чыккан (ал бир-эки жыл эрте чыккан көрүнөт). «Ласарильо» 50-жж. башында жазылган, ким жазганы болсо – белгисиз: бир дагы басылышта автордун ысымы жок. Баарына караганда, ал таланттуу жана абдан билимдүү адам болгон. Окумуштуулар азыркыга чейин «Ласарильонун» автору эмне үчүн өз аты-жөнүн жашырганын айта алышпайт. Же ал көңүл ачуу үчүн жазылган бул повестке анча маани берген эмеспи? Же чиркөөчүлөрдүн адеп-ахлактарын сатиралуу сүрөттөгөнү жана папалык Римге каршы кол салуулары үчүн инквизициянын куугунтуктоосунан коркконбу? Же чыгармага чыныгы адамдык документтин – толедолук шаардык жарчы Ласаро тарабынан ал «Сиздин ырайымдуулугуңуз» деп атаган кайсы бир маанилүү адамга даректелген чыныгы каттын түрүн бергиси келгенби?

Чоң эмес, бир караганда жөнөкөй, одоно кайрылуу-сыр ачуу, автору ал, анын аялы жана Толедодогу Куткаруучунун соборунун насаатчысы тууралуу имиштер канчалык адилетсиз экенин түшүндүрүүгө умтулган, Ласаронун өзү тарабынан жазылышы ыктымалдай туюлат. Болгону Ласаро эмне үчүн аны улуу Цицерондун адабий даңкына теңдешүүгө талаптанган пролог менен ачкан. Ал өз өмүрүн гана социалдык шаты боюнча ийгиликтүү жогорулоонун үлгүсү

катары эмес, аз адабияттык талантын да жалпынын кенчи кылууну каалаган болуп чыгат? Жол көрсөткүч-бала, тилемчи, түрдүү төрөлөрдүн малайы сабаттуулукка жетүүгө, ашыра айтканда – Цицеронду окуу үчүн латынды жатка үйрөнүүгө кайдан үлгүрө алган? Анын тарыхында ал өмүр мектебинен башка кандайдыр башка мектепте окуганы тууралуу кичине да ишара жок да!

Окурман прологдун жана каармандын Тормес дарыясында төрөлүшү тууралуу баян менен башталган повесттин өзүнүн саптарына канчалык үңүлгөн сайын Ласаро-Ласарильонун («-ильо» – кичирткен-эркелеткен суффикс) беткабынын артынан китептин белгисиз авторунун жүзү, анын ирониялуу кытмыр күлкүсү ошончолук айкыныраак көрүнөт. Ал эми Ласаро-баяндоочунун доошу аркылуу башкасы – кайгылуу жана сарказмдуусу угулат. Бирок ал каармандын добушун басып таштабайт, Ласаронун тышынан жөнөкөй аңгемесине ирониялык ыраң берип, анын артына жашынат.

Бирок Ласаро-баяндоочу жана Ласарильо – повесттин кейипкери, б.а. ким менен түрдүү окуялар болсо ошол, – бул да көп жагынан түрдүү адамдар. Бой жеткен Ласаро адептик сезимден куру, өзүнүн турмуштук абалынын кош маанилүүлүгү жана керек болсо уятсыздыгы тууралуу өзүнө эсеп бербейт, башкалар унчукпоону артык көргөн нерселерди өзүнүн мыкты иши деп эсептейт. Тескерисинче. Ласарильо-наристе, анан бала, атасынан айрылган жана энеси каардуу кайырчы сокурга кызматка берген өспүрүм, ансыз аман калуусу мүмкүн болбогон өзүнүн бүткүл амалкөйлүгү жана куулугу менен, дегеле пикаро, болочок куулук романынын каарманы эмес. Анын жорук-жосундарын ачкачылыктын табигый сезими жетелейт.

Повесттин каарманынын ысымы Лазарь (исп. Ласаро) ысымын алып жүрүшкөн эки евангелиялык кейипкерлерди: байдын үйүнүн босогосунда ачкалыктан өлгөн Лазарды жана Иисус Христос тирилткен Лазарды – өз өлүмүн баштан кечирген жалгыз адамды эске салат. Эки Лазардын тең образдары повестте Ласарильонун образына жуурулушат.

Каармандын тирилиши темасы менен повестти аралап өткөн чокунтуу сырдуулугу тууралуу эске салган шарап мотиви да байланышкан. Ал, Ласарильо жол көрсөткүч болуп кызмат кылган сокурдун алдын ала айтуусу боюнча, каарманга нечен жолу өмүр «тартуулайт». Муну бекемдөөлөрдүн бири – биринчи аңгеменин борбордук эпизоду: сокур кожоюн кумуранын оозун алаканы менен жаап отурганда Ласарильо кумуранын түбүн тешет да, шарапты саман түтүкчө менен шимирет.

Сокур жетелөөчүсүн кылыктары үчүн катуу жазалайт. Анын сабактарынын аркасында Ласарильо дүйнөнүн каардуулугун таанып, «көзү ачылат». Бирок Ласарильонун «көзү ачылуусу» анын болочок

«сокурлануусуна», болуп жаткандын маңызы менен өзүнүн дүйнөдөгү ордун көрбөөсүнө жана түшүнбөөсүнө пролог гана болот.

Ласарильонун экинчи кожоюну, дин кызматчысы да аны ачкачылык менен кыйнайт. Ошондуктан малайга түрдүү амалкөйлүктөрдүн жардамы менен сараңдын сандыгынан чокунтууга арналган нанды алууга туура келет: повесттин анонимдүү автору ыйык буюмдар жана темалар менен улам-улам «тамаша кылат». Сокур Ласарилього шарап берген эмес, дин кызматчысы – шарап да, нан да бербейт, жакыр идальгодо (үчүнчү кожоюнда) өзүндө ал да бул да болбойт да, Ласарильо өзү менен кожоюнун тойгузуу үчүн көчөдө кайыр суроого аргасыз.

Анан Ласарильонун тарыхы жакшы аякталышка бурулгансыйт. Каарман Кайрымдуулук орденинин кечилине, кийинчерээк буллдарды – күнөөдөн арылткан папанын грамоталарын сатуучуга кызматка кирет. Ласаронун кожоюндары шаардыктарды акмак кылышат, жана ал болгону алардын жашоо образын тутунуп, жокчулуктан кутулат. Ласарильонун денелик тирилүүсү-айыгуусунун артынан кезектеги сыноо болот, Ласаронун социалдык жогорулоосунун артында анын руханий өлүмү жатат. Жер кезүүлөрүнүн аягында каарман Куткаруучунун соборунун насаатчысынын кызматчы кызына үйлөнөт, бул үчүн жарчынын кызматын алат. Повесттин аягы окурманды анын башталышына – Ласаро окурман азыр гана таанышкан катты жазууга киришкен учурга кайтарып келет.

СУРООЛОР ЖАНА ТАПШЫРМАЛАР
(реферат, баяндама түрүндө аткарууга)

1. Кайра жаралуу идеялык жана маданий кыймылы: мезгилдик алкактары, тарыхый шартталгандыгы. Гуманизм дүйнөкөрүм катары. Ренессанстык маданияттын мүнөздүү өзгөчөлүктөрү. Ренессанстык реализм эстетикалык багыт катары.
2. Италиялык Кайра жаралуунун мезгилдештирилиш өзгөчөлүктөрү. Ф.Петрарканын маданий жана адабий ишмердиги. Европанын биринчи гуманистинин «Ырлар китебиндеги» руханий бейнеси.
3. Ж.Боккаччонун ренессанстык прозанын өнүгүүсүндөгү ролу. «Декамерон» китебинде эртеги Кайра жаралуунун гуманисттик идеалдарынын чагылышы; чыгармадагы ренессанстык реализмдин белгилери.
4. Германиядагы жана Нидерланддардагы Кайра жаралуу доору. Реформация кыймылы жана публицистикалык (М.Лютер, Т.Мюнцер), сатиралык («Караңгы адамдардын каттары», У. фон Гуттен, Э.Роттердамдык) адабияттардын өнүгүүсү.

5. Элдик китептер ренессанстык маданияттын өзүнчөлүктүү кубулушу катары; Тиль Эйленшпигель жана доктор Фауст тууралуу китептердин башкы каармандарынын мүнөздөмөсү. Фауст дүйнөлүк адабияттын өлбөс образы катары.

6. Франциядагы Кайра жаралуунун өзгөчөлүктөрү. М.Наварралыктын ийрими; «Жетиген» адабияттык коому. П.де Ронсардын лирикасы: жанрлары, темалары, мотивдери, лирикалык каармандын образы.

7. Ф.Рабленин «Гаргантюа менен Пантагрюэль» романында жогорку Кайра жаралуунун идеалдарынын көркөм жүзөгө ашырылышы. Рабленин күлкүсү. Рабленин романы ренессанстык реализмдин чыгармасы катары.

8. Англиядагы Кайра жаралуу. Т.Мор – утопиялык социализмдин жана утопия адабияттык формасынын негиздөөчүсү.

9. У.Шекспирдин чыгармачылык эволюциясынын этаптары. “Шекспир маселеси”. Шекспирдин сонеттери: лирикалык каармандын дүйнө кабыл алуусу жана адептик туруму.

10. Шекспир-комедиограф. Тандоо боюнча чыгарманы талдоо (проблемалары, конфликттери, комедиялуу эффект түзүү ыктары).

11. Англиялык драматургдар - У.Шекспирге чейинкилер. Шекспирдин тарыхый хроникаларындагы идеялык багытталгандык жана психологиялык талдоо чеберчилиги *(мисал тандоо боюнча).*

12. У.Шекспирдин “Ромео менен Жульетта” трагедиясы: анын автордун чыгармачыл эволюциясындагы орду, конфликттин маңызы, идеялары жана образдары.

13. У.Шекспирдин “Гамлет” трагедиясынын конфликттик негизи. Трагедиялуу конфликттин маңызы менен себептери. Доор менен байланышы.

14. Гамлет трагедиялуу каарман катары; анын ишмердигинин максаттары жана натыйжалары, каарманга автордук мамиле. Шекспирдин «Гамлет» трагедиясындагы Офелия менен Горационун образдарынын идеялык-көркөмдүк функциялары.

15. У.Шекспирдин «Гамлет» трагедиясындагы образдар-персонаждар системасы, анын түзүлүшүндөгү параллелизмдин ролу: Гамлет - Лаэрт - Фортинбрас. Гамлет дүйнөлүк адабияттын өлбөс образы катары.

16. У.Шекспирдин “Отеллосу”: башкы каармандын трагедиясынын себептери жана маңызы. Отелло менен Яго. Шекспирдин ренессанстык реализмдин өнүгүүсүнө салымы.

17. Шекспирдин “Король Лириндеги” инсандын руханий кайра жаралуу проблемасы. Трагедиялуу конфликттин маңызы. Чыгарманын көркөмдүк системасындагы параллелизм жана контраст.

18. У.Шекспирдин “Макбет” трагедиясындагы «адам жана бийлик» проблемасы. Башкы каармандын руханий кыйроосунун себептери. Леди Макбеттин образынын, фантастикалык персонаждардын идеялык-көркөмдүк функциялары.

19. Испан Кайра жаралуусунун өзгөчөлүктөрү. Испан романынын жанрдык көп түрдүүлүгү. М. де Сервантестин ренессанстык романистиканын өнүгүүсүнө салымы.

20. М. де Сервантестин “Дон Кихот” романынын ойломунун эволюциясы; чыгарманын социалдык жана адептик проблематикасы. Кайра жаралуунун жыйынтыктары Сервантестин баасында.

21. Сервантестин “Дон Кихот” романындагы башкы каармандын турмуш чындыгы менен конфликтинин маңызы, анын комедиялуу жана трагедиялуу кырлары. Дон Кихот дүйнөлүк адабияттын өлбөс образы катары.

22. Сервантестин “Дон Кихот” романы ренессанстык реализмдин чыгармасы катары. Образдар-персонаждар системасы. Борбордук каармандардын ажырагыс жубу: салыштырма мүнөздөмөсү жана идеялык мааниси.

СУНУШТАЛГАН АДАБИЯТТАР

Негизги (С.Нааматов атындагы НМУнун китепканасында бар):

1. Зарубежная литература для детей и юношества. – М., 1989. (Учебник для институтов культуры, ч. 1).
2. *Алексеев М.П.* и др. История зарубежной литературы: Средние века. Возрождение (любое издание).
3. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения / Сост. Б.И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1976.
4. История всемирной литературы: В 9 т. — Т. 2–3. — М., 1984–1985.

Кошумча (китепканада жок):

1. *Андреев М.Л., Хлодовский Ф.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М., 1988.
2. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
3. *Державин К.Н.* Сервантес. – М., 1958.
4. *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. — Л., 1973.
5. *Луков В.А.* История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. — М., 2003.
6. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М., 1978.
7. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961.
8. *Пуришев Б.И.* Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. — М., 1996.
9. *Пуришев Б.И.* Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. — М., 1955.
10. *Шайтанов И.О.* Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. — М., 1998.
11. *Шведов Ю.Ф.* Вильям Шекспир: Исследования. — М., 1977.

МАЗМУНУ

КИРИШҮҮ………………………………………………………………………...3
ИТАЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ……………………………….10
ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА (1304-1374)……………………………………..13
ЖОВАННИ БОККАЧЧО (1313-1375)………………………………………..18
ЛУДОВИКО АРИОСТО (1474-1533)………………………………………..25
ТОРКВАТО ТАССО (1544-1595)…………………………………………….30
ИТАЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ КОМЕДИЯСЫ……………………………34
НЕМЕЦТИК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ…………………………………37
СЕБАСТЬЯН БРАНТ (1457- ЖЕ 1458-1521)…………………………..38
ГАНС САКС (1494-1576)……………………………………………………..40
ФРАНЦУЗ КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ………………………………...42
ФРАНСУА РАБЛЕ (1494-1553)……………………………………………..45
«ЖЕТИГЕНДИН» ПОЭЗИЯСЫ…………………………………………...51
ПЬЕР ДЕ РОНСАР (1524-1585)……………………………………………...55
ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ (1522-1560)……………………………………………57
МИШЕЛЬ ДЕ МОНТЕНЬ………………………………………………………59
АНГЛИЯЛЫК КАЙРА ЖАРАЛУУ АДАБИЯТЫ……………………………….62
ТОМАС МОР (1478-1535)……………………………………………………63
ФИЛИПП СИДНИ (1554-1586)………………………………………………66
ЭДМУНД СПЕНСЕР (1552-1599-ЖЖ. ЧУКУЛ)…………………………...69
УИЛЬЯМ ШЕКСПИР (1564-1616)…………………………………………..72
КАЙРА ЖАРАЛУУ ДООРУНДАГЫ ИСПАНИЯ МЕНЕН ПОРТУГАЛИЯНЫН АДАБИЯТЫ……………………………………………………………………...88
МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС (1547-1616)………………………………………91
ЛУИС ДЕ КАМОЭНС (1524- ЖЕ 1525-1580)…………………………………99
«ЛАСАРИЛЬО ДЕ ТОРМЕСТИН ӨМҮРҮ»……………………………104
СУРООЛОР ЖАНА ТАПШЫРМАЛАР…………………………………...108
СУНУШТАЛГАН АДАБИЯТТАР………………………………………111

Жантаев Адилбек, Айдаралиева Айнура

Кайра жаралуу доорунун көркөм дөөлөттөрү

(Окуу куралы)

Адис редактору: *А.Чолпонбаев*

Редактору: *М.Абдыразакова*

Тех.редактору: *К.Б.Жапарова*

Корректору: *Н.Усубалиева*

Форматы 60x84 1/16. Көлөмү 5,5 б.т.

Кагазы офсеттик. Печать офсеттик.

Нускасы 100 экз. Заказ 97

720023, Бишкек, ул. Малдыбаева, 34, б

Кыргызский государственный университет

строительства, транспорта и архитектуры им. Н.Исанова