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

ЖАНТАЕВ А.С., МУКАШОВА А.С.

XVII КЫЛЫМДАГЫ БАТЫШЕВРОПАЛЫК КӨРКӨМ ДӨӨЛӨТТӨР

БИШКЕК - 2015

УДК 82/822.0

О 72

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

Жооптуу редактор: филология илимдеринин кандидаты Г.Сатылган кызы

Рецензент: филология илимдеринин кандидаты А.С.Айдаралиева

Түзүүчүлөр: Жантаев А.С., Мукашова А.С.

О 72 XVII кылымдагы батыш европалык көркөм дөөлөттөр: Окуу куралы. – Б.: «Сарыбаев Т.Т.» басмасы, 2015. – 111 б.

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

Китеп мугалимдерге, студенттерге арналган.

О 4603000000-05 УДК 82/822.0

КИРИШҮҮ

XVI к. экинчи жарымында эле так жана табигый илимдер «жан жөнүндө илимдерди», гуманисттик китептик окумалдуулукту экинчи планга сүрүп баштаган. Ааламдагы дүйнөлөрдүн көптүгүнүн ачылышы жана Жер дүйнөтүзүмдүн борбору эместигинин аңдалышы, мурдагы антропоцентристтик (грекче «антропос» – «адам» жана латынча centrum – «орто», «борбор») түшүнүктөрдү олуттуу начарлаткан. Аларга ылайык Кудай өзү жараткан дүйнөнүн борборуна адамды жайгаштырган жана аны башка бардык жандуулар менен табият күчтөрүнө төрө кылган. «…Мейли адам… өзү жөнүндө ойлосун жана өз маңызын бардык жандууларга салыштырсын, - деп жазган XVII к. француз философу жана математиги Блез Паскаль, - мейли ал сезсин, Ааламдын ушул караңгы бурчунда кандайча жоголгонун, жана, ага турак жай катары бөлүнгөн кампадан баш багып, – мен көзгө көрүнгөн дүйнөнү эске алып жатам, – биздин Жер өзүнүн бардык мамлекеттери жана шаарлары менен эмнеге татырын, жана, акыры, ал өзү эмнеге татырын билсин. Чексиздиктеги адам – ал эмнеге татыйт?»

Кайра жаралуу доорунда адам чыгармачыл умтулууда Кудайга жете көкөлөй жана өлүмдүн өзүн жеңе ала тургансып, адам-жаратуучу мезгилдин чектеринен тышкары – сонун бир «токтотулган көз ирмемде» жашагансып көрүнчү. Жерге алтын кылым келгенине ишенишкен Ренессанстын гуманисттеринин ушул жана башка иллюзиялары тарыхтын жүрүшүнүн сыноолорун көтөрө алышпады. Батыш чиркөөсүн католиктер менен протестанттарга ажыраткан Реформация менен Контрреформация; Европанын жарымын кучагына алган диний согуштар; улуттук-боштондук кыймылдар менен революциялар, баарынан мурда 1648-ж. Англиялык революция; Отузжылдык согуш – ушул окуялар европалыктарды Ренессансты эң зор утопия катары аңдоого мажбур кылган. Мезгилдин бийлиги барокко көркөм өнөрүнүн (итал. barocco – «укмуштуу», «таңгаларлык») – XVII к. биринчи жарымындагы европалык маданияттын башкы стилинин негизги темасы болуп калган. Кайра жаралуунун акыркы акындары, прозачылары жана

драматургдары – ошолор эле, эреже катары, барокко доорунун биринчи жаратмандары – адам өмүрүнүн кыскалыгы, сулуулуктун убактылуулугу, бул дүйнөнүн күч-кубаттууларынын менсинген умтулууларынын түккө тургустугу тууралуу көп жазышкан. Ал мезгилдин поэзиясында кенири таралган мотивдер – зилзалалар, жанар тоолордун атылуулары, деңиз штормдору, бороондор жана суу ташкындар, башаламан, өмүргө коркунуч туудурган кейиптеги табият.

Барокко архитектурасы, сүрөт өнөрү жана адабияты Испания, Италия, Голландия, Германия өңдүү өлкөлөрдө, о.э. Чехияда өзгөчө гүлдөгөн. Улуу испан театры – Лопе де Веганын, Тирсо де Молинанын, Педро Кальдерондун театры барокко стилинин чектеринде калыптанган жана өнүккөн. Барокко – бул испан Луис де Гонгоранын, немис Андреас Грифиустун, англис Жон Донндун поэзиясы; испан Франсиско де Кеведонун поэзиясы менен прозасы. XVII к. улуу романдары – испан Бальтазар Грасиандын «Критикону» жана немис Гриммельсгаузендин «Симплициссимусу» да бароккого тийиштүү.

Барокконун сүрөтчүлөрү менен жазуучулары айтымдардын баса белгиленген таасирлүү, татаалдантылган, табышмактуу-метафоралуу формаларын артык көрүшөт. Гротесктүү-натуралисттик образдар аллегориялар менен айкалышат, жанрлар менен стилдер тири укмуштай аралашышат. Кээде аяктабай калгандай таасир калтырышкан барокко көркөм өнөрүнүн чыгармалары окурман менен көрөрмандын активдүү тең чыгармачылыгына эсептелип жаратылышат.

XVII кылым жамандыкты жүзөгө ашырышкан ар түрдүү кейипкерлерге өзгөчө кызыгуусун байкатат: испан жазуучусу Луис Велес де Геваранын аты уйкаш романындагы төкөр албарстыдан тартып, Кальдерондун «Маг-кереметчи» пьесасынын каарманына жана англис Жон Мильтондун «Жоготулган бейиш» поэмасындагы Шайтанга чейин.

Аалам жана адам тууралуу жаңы түшүнүктөр көркөм өнөрдө кош мааниде чагылган. Табияттын жана адам психикасынын ушул татаал, карама-каршылыктуу, көп пландуу дүйнөсүндө анын башаламан, иррационалдуу, динамикалуу жана эмоциялуу кыры, анын иллюзиялуулугу, анын сезимдик

сапаттары бөлүнүп көрсөтүлө алмак. Ущундай жол барокко стилине апкелген. Бирок басым ушул башаламандыктагы акыйкаттык менен тартипти ачып көрсөткөн ачык-айкын, так түшүнүктөргө, кумарды жеңген ойго, акыл-эске коюлушу мүмкүн болчу. Мындай жол классицизмге апкелген.

Классицизм (латынча classicus – «үлгүлүү») – чыңалган-драмалуу жана ошол эле учурда гармониялуу-зымпыйган стиль – XVII к. экинчи жарымында чындап орун-очок алган. Расиндин трагедияларын, Мольердин комедияларын, Лафонтендин тамсилдерин, Буалонун көркөм сөз өнөрү тууралуу ой толгоолорун байыркылардын жаралгалары менен – Еврипиддин трагедиялары, Аристофандын комедиялары, Эзоптун тамсилдери, Аристотелдин поэтикасы менен салыштырууга болот… Кайра жаралуу гуманисттери тарабынан коюлган максат – антик үлгүлөрүнөн эч нерсеси менен кем калышпаган көркөм өнөрдү жаратуу, – француз классицисттеринин жана алардын жолун жолдоочулардын (Гёте менен Пушкинди кошкондо) жаралгаларында жетишилген.

Бароккодон айырмаланып классицизм форманын укмуштай айкындыгына, акыл-эсте эсептелген гармонияга, жанрлык канондорду так сактоого тартылат.

XVII к. адабиятында драматургия жетектөөчү жанр болуп калган. Ал баарыдан мурда өзүндө трагедиялуу менен комедиялууну бириктирген испандык «жаңы комедия» менен, анан француз классицисттик трагедиясы жана комедиясы менен берилген. Ал кездин акындары, бир жагынан, «чоң» эпикалык формаларды артык көрүшкөн, экинчи жагынан – «жеңил», оюн-чындуу поэзияга ыкташкан. Алардын сүйүктүү жанры сонет бойдон калган – аны кыскалыгы жана таасирдүүлүгү үчүн баалашкан. Роман жанры барокконун да, классицизмдин да кыртышында кыйынчылык менен өнгөн. Көптөгөн чыгармалар, XIX к. орногон салт боюнча азыр роман деп аталгандар (мисалы, куулардын жоруктары тууралуу ар түркүн таржымалдар же Бальтасар Грасиандын «Критикону») эң ар түрдүү жанрдык салттардын аралашуусуна жана биригишүүсүнө негизделишкен. Жалпысынан XVII к. прозасы ачык эле шарттуулугу менен айырмаланган, бул жаңы жанрдан – фантастикалык-

сатиралык утопиядан (же антиутопиядан) өзгөчө байкалган: мындай чыгармаларды, мисалы, Сирано де Бержерак жазган («Күн мамлекети» жана «Ай мамлекети»).

Көбүрөөк популярдуу жанрлардын жана стилдердин алмашуусу менен кылымдар арасында европалык маданияттын «оркестринде» биринчи скрипкада ойношкон лидер-өлкөлөр да алмашкан. Адегенде Испания, анан Франция алдыңкы орунда турган, кылым соңунда болсо Англия – буржуазиялык революцияны баштан кечирген жана экономикалык, технологиялык кайра түзүүлөрдүн жолуна түшкөн өлкө өзү тууралуу улам көбүрөөк жарыя кыла баштаган. Так ушул Англияда, башка өлкөлөрдөн мурдараак, кийинки доордун – Агартуу доорунун коомдук жана маданий идеалдары бышып жетиле баштаган.

XVII КЫЛЫМДАГЫ ИСПАН АДАБИЯТЫ

1599-жылы Матео Алеман-и-де-Энеронун (1547-ж. – 1614-ж. чукул) «Гусман де Альфараче» романынын биринчи бөлүгү жарыяланган; экинчи бөлүгү 1604-жылы чыккан. Бул чыгарма испан адабиятындагы акыл маанайлардын, руханий багыттардын жана көркөм идеалдардын алмашуусун кескин белгилеген. «Гусман де Альфараче» – XVII к. Испанияда өз туусун көкөлөткөн барокко маданиятынын эң биринчи жана эң мүнөздүү жаралгаларынын бири. Алемандын китебинен тартып адабиятта жаңы жанр бекемделет: куулук романы, же пикареска (испанча pícaro – «куу», «амалкөй»).

Гусман де Альфараче – биринчи чыныгы пикаро. Ласарильодон айырмаланып, Матео Алемандын каарманы эми табигый карапайымдыкка жана балалык баёолукка ээ эмес. Ал ачкадан өлбөс үчүн гана эмес, баюу максатында да уурулук кылат.

«Гусман де Альфараченин» жарык көрүүсү жана окурмандар арасында чоң ийгиликке ээ болуусунан соң «Ласарильо де Тормес» кайра басылып чыккан жана кайра бааланган. Куулук романдары жыл сайын жаратылып жана басылып чыгарыла баштаган – бул XVII к. 50-жж. аягына чейин созулган.

Аларда окуялардын каармандары эң эле ар түрдүү адамдар болушат, кээде абдан эле изги жана жакшы адамдар дагы, аларды кырдаал-шарттар куулук жашоо мүнөзүн кечирүүгө аргасыздантат.

XVII к. испан адабиятынын башка бир алдыңкы жанры – новелла. Новелладан «барокко кылымынын» окурманы мезгилдин табитине шайкештикти: моралдык насыят менен жуурулушкан кызыктуу сюжетти («Үйрөт дагы, көңүлдү ач» – Тирсо де Молинанын жыйнагы ушундай деп аталган), жигердүү каармандарды жана кокустуктун беткабын кийип чыккан баарын өз-өз ордуларына коюучу Жазмыштын эркин тапкан. Испандыктар новелладан тааныш дүйнөнү кезиктиришкен – көбүнчө кайсы бир испан шаарын, о.э. бөтөн дүйнөнү – башка өлкөлөрдү же чоочундар үчүн жабык коомдоштуктарды (цыгандардын таборун, ууруларды жатагын ж.б.у.с.), бейтааныш үрп-адаттар, ишенимдер менен кагылышышкан.

Новеллада айтылгандарга окшош, кээде түз эле алардан көчүрүлүп алынган сюжеттер испан драматургдарынын – Лопе де Веганын, Тирсо де Молинанын, Педро Кальдерондун ж.б. көптөрүнүн пьесаларында ойнолгон.

Абийир драмаларында күйөөсү кимдир бирөө жубайынын көзүнө чөп салганынан шектенип аялын өлтүргөн, өзү анын айыпсыздыгына ынанып турса да: өлтүрүү аброюн сактап калуунун жападан жалгыз ыкмасы болуп калган. Плащ менен шпага комедияларынын негизинде сүйүү интригасы жаткан да, көшөгө жабыларда жеңишке сүйүү ээ болгон, бирок абийирге зыян келтирген эмес.

Корралдарда да, аксарай театрларында да коюлушкан абийир драмалары, плащ менен шпага комедиялары – жаңы комедия деп аталгандын түрлөрү. Бул учурда «комедия» деген сөз жөн гана «пьесаны» туюнтат: сюжеттер трагедиялуу да, трагикомедиялуу да боло алышат.

Испан поэзиясынын бейнеси прозага караганда кыйла жайыраак, драматургияга салыштырмалуу анчалык байкалбай өзгөргөн. Тышынан ал узак мезгил Ренессанстын мурасына бекемдигин сактаган: анда петраркалык сонет, пасторалдык мотивдер, классикалык мифтердин жана италиялык кайра

жаралуучулук көркөм өнөрдүн образдары жашоолорун уланткан. Бирок муну менен бирге жаңылануу да жүргөн. Образдар, темалар жана формалар аябай татаалдашкан, улам көбүрөөк китептик мүнөзгө ээ болушкан, автордун инсаны жана анын түздөн-түз баштан кечиргендери менен байланышын жоготушкан. Барокко поэзиясы – оюн, жадаса кеп абдан олуттуу нерселер, мисалы, анда сүйүктүү болгон өлүм темасы, тууралуу жүргөндө да. Жаратмандык фантазиянын башкы предмети поэтикалык тилдин өзү болуп калат. Ал эми башкы максаты – предметтер менен кубулуштарды чексиз кайра атоолор болот. Бул терең бурулуш баарыдан мурда Луис де Гонгоранын ысмы менен байланыштуу, анын таасири испан поэзиясына гана эмес, ушул кылымдагы бүткүл европалык поэзияга да таралган.

Барокко акындарында романс ийгиликтүү колдонулат. Мурда көбүнчө фольклордук жанр болгон ал XVII к. адабий романс катары кайра жаралууну баштан кечирет. Ага ошол кездин ири акындары – Луис де Гонгора, Франсиско де Кеведо, Лопе де Вегалар кайрылышат. Бул кокустук эмес: анткени элиталуулук менен массалуулуктун айкалышы – барокко көркөм өнөрүнүн көп сандаган парадокстарынын бири.

ЛУИС ДЕ ГОНГОРА (1561-1627)

Луис де Гонгора-и-Арготенин өмүрүнүн чоң бөлүгү Испаниянын түштүк провинциясы – Андалусиянын ири шаары Кордова менен байланышкан. Кордова соборунун көрүстөндөрүнүн бирине акындын сөөгү коюлган.

Ушул собор Гонгорага жашоо каражатын берип турган: дин кызматчысы болгон байкесинен ал бенефициарийдин ордун, аны менен кошо чиркөө кирешелеринен үлүш мурастап калган. Бул үчүн акынга улан кезинде эле кечил болууга туура келген.

Гонгоранын алгачкы ырлары басма сөздө 1580-ж. пайда болгон, бирок анын ырларынын жыйнагы автордун көзү өткөн соң гана чыккан («Испан Гомеринин ыр түрүндөгү чыгармалары»; 1627-ж.). Гонгоранын көзү барда анын ырлары көчүрмөлөрдө таркалышкан, же обон чыгарылып, гитара менен

бандурриянын коштоосунда аткарылышкан. Акындын өзү кеңири публиканын ичинде зор ийгиликке ээ болгон романстарында өзү колдоосун күткөн ал же бул музыкалык аспап тууралуу бир канча жолу эскерет: «Эми ырды коштоп турам / Шайыр-шаңдуу бандуррияда…»; «Мен Тисба менен Пирам жөнүндө / Гитаранын уруксаты менен / Силерге баян кылам…».

Гонгоранын көптөгөн лирикалык романстары элдик ырга стилдештирилген. Мисалы, «Шайыр үйлөнүү үлпөтүн башташты жаңы гана…» романсы жубайынын согушка кетүүсүнө кайгырган жаш келиндин атынан чыгарылган. Мындай ырларда акын мүнөздүү фольклордук ыкманы – кайырманы колдонот. Ал бирде кайгыга тең ортоктошо, бирде ирония менен – малчынын же балыкчынын жүрөгү таш ашыгына даттануусун берип, пасторалдык же балыкчылык деп аталган романстардан да кездешет.

Гонгорага өзгөчө даңкты анын «пираттык» же «мавританиялык» романстары апкелишкен. «Пираттык» романстар түрктөр же алжирлик деңиз каракчылары туткундап алган христиандын атынан чыгарылган; галерага кишенделген туткун калак шилтейт жана толкундарга өз тагдырын айтып даттанат.

Бирок бул даттануулар, малчылардын даттанууларындай эле адабияттык оюн гана (анүстүнө «Катуу орундукка кишенделген…» романсындагыдай кырдаалдар Гонгоранын тушунда кадыресе эле иш болчу). Акын «мавританиялык» романстарында араб-рыцардын изгилигин жана кадыр-баркын ушундай эле кызыгуу менен ырга салат; бул учурда анын эргүүсүнүн булагы болуп адабият кызмат кылат – Кайра жаралуу доорунда популярдуу болгон Гранадада жашаган мавр Абенсеррахтын жана мавританиялык кыз Харифанын сүйүү таржымалы.

«Испан Гомери» башка дагы «китептик» мотивдерди колдонгон: мисалы, Ариостонун «Акылдан адашкан Орландо» поэмасынын сюжеттерин же Кайра жаралуу адабиятында популярдуу болушкан трагедиялуу өлүм табышкан ашыктар – Пирам менен Тисба, Геро менен Леандр тууралуу мифтерди. Мында Гонгора каармандарга эң эле сыйлабастык менен мамиле кыла алган. Алсак, өз

ашыгы Герого жолукканы сүзүп баратып Босфорго чөгүп өлгөн жаш Леандр тууралуу романсты ал мындай сөздөр менен баштайт: «Макоо улан бой таштады / Күүлөнө балыкка койгон чоого…». Бирок бул жерде өлүмдү мыскылдаган жок (ага барокко акындары абдан олуттуу мамиле жасашкан), ал эми ирониянын жардамы менен көндүм болгон адабий шаблондордон кутулууга умтулуп жатат.

Луис де Гонгоранын чыгармачылыгында чоң орунду бурлесктик, пародиялуу, сатиралык чыгармалар ээлешет. Борбор шаардын адеп-ахлагын ашкерелеген өзүнүн биринчи сатиралык сонетин – «Гранддын текеберлиги пилден да зор…» дегенди, – Гонгора 1588-ж. жазган. Ал эми 1617-ж. Мадридге көчүп барганда (королдук пенсиядан куру бекер үмүт этип) аксарайды мыскылдоо анын поэзиясынын башкы темаларынын бири болуп калган.

Бурлеск менен сатира үчүн летрилья – рефрени (кайырмасы бар) алты, сегиз муундук саптардан турган, эреже катары, комедиялуу мазмундагы строфалар өзгөчө жарамдуу болуп чыгышкан. Бурлесктик поэзия сатиралыктан айырмаланып, эч нерсени мыскылдабайт, ал болгону жеңил-желпи. Анда пас нерселер да ойнолушат (мисалы, вальядолиддик канализация: «Эсгеванын агымында эмне агат?..»), жана күнүмдүк турмуштун кубанычтары ырга салынышат («Курсак ток болсо болду / Ушак-айың эч нерсе эмес»). Гонгора лирикалык летрильяларды да чыгарган. Алардын бири, кеңири кайырмалуусу, абдан белгилүү:

Ал али булбул эмес.
бутактарда шыбыраган, -
бирде күмүш үйүрү
үндүү жылаажындын,
бирде алтын фанфара
таңга чакырык таштайт,
көздөрүмдүн нурун тосо.

«Ал али булбул эмес…»

Гонгоранын замандаштары эле анын чыгармачылыгындагы эки мезгилди – эртедеги жана соңку, о.э. аларга шайкеш келген эки стилди – «айкын» жана «караңгы» – бөлүп көрсөтүшкөн. Гонгора өмүрүнүн акырында «жарык канзаадасынан» «караңгылык канзаадасына» айланган деп бекемдейт анын өлүмүнөн соң көркөм өнөрдүн ири теоретиги Франсиско Каскалес, мында ал Гонгора – популярдуу сонеттердин, романстардын, летрильялардын автору – XVII к. 10-жж. чектеринде «ашкере акылман», айрымдарга гана түшүнүктүү поэмаларды жаза баштаганын эске алган. Бирок эртедеги чыгармачылыгында акын терең ойлуу жайылтылган метафораларды, татаалдантылган синтаксистик конструкцияларды, үймөктөшкөн «көп кабаттуу» тропторду дамамат колдонгон.

Петраркизмди (Франческо Петрарканын поэзиясын үлгү катары алган багыт) формалдуу ээрчип, түпкүлүгүндө Гонгора сүйүү тууралуу бийик, адам жан дүйнөсүн кайра түзгөн сезим деген ренессанстык түшүнүктү четке каккан. Гонгора үчүн сүйүү – көз ирмемдик кумар, же «өлүм апкелчү дарт» («Ага башкалка берген жерде ашыктыкка кабылган оорукчан жолоочу жөнүндө» сонети), же акыр замандан да коркунучтуу алаамат («Менин Селальбам, мага тозок эске келди…» сонети).

Луис де Гонгоранын башкы чыгармалары – «Полифем менен Галатея тууралуу баян» (1613-ж.) поэмасы, аягына чыкпай калган «Жалгыздык» (1614-ж.) түрмөгү жана «Герцог Лермеге панегирик» (1617-ж.). Поэмада желмогуз Полифемдин татынакай нимфа Галатеянын артынан түшүүсү тууралуу миф колдонулган. Акид менен Галатеянын бактылуу сүйүүсүн баяндоодо (бул идиллиянын коркунучтуу коштоосу болуп Полифемдин кырылдаган онтоолору кызмат кылат) жерлик дүйнөнүн жана кол тийбеген табияттын соолубаган сулуулугу берилет:

…Шириеси амброзиядан коюу
эти кату да, жумшак да эмес,
вминдалды ал Галатеяга апкелет.
камыштын өсүндүсүндөгү майды да,

жамбыны, көңдөйдө жаткан алтындана,
апкелет, себетте капталдары оюуланган
уюкта. Жаз анда момду бекеринен
укмуш нектар менен сугарбаган…

«Полифем менен Галатея тууралуу баян»

Акын уктап жаткан нимфанын жанына Акид калтырган белектерди ушундайча жандуу сүрөттөйт. Материалдык дүйнөнүн көп түрдүүлүгү, молчулугу «Жалгыздык» пасторалдык поэмаларынын түрмөгүндө да башкы мотивди түзөт.

Гонгора өзүмдүк «менин», ички толгонууларын окурмандан чыгармачылык жолунда аябай жашырган. Өлөрүнө чукул жаратылган эң акыркы сонеттеринде гана, акын өз коркуулары жана кемсинтилген сыймыгы, муктаждык, карылык жана оорудан кемсинтилиши тууралуу айтып алат:

О Лиций, менин урматтуум, акыркы,
Батуучу, коркунучтуу жылдарда
Ката кадам – кулап түшүү дайыма,
Ар бир кулоо – түпсүздүк азабы…

«О Лиций, менин урматтуум, акыркы…»

Борбордун убаралуу турмушуна эзилген Гонгора адам аянычтуу, алсыз жана жардамсыз деп бекем ишенет. Бирок анын ырларынын жана поэмаларынын саптары өзүнүн чебер өркөндүүлүгү менен башканы айтышат: адам-жаратмандын колунан баары келет, ал эми ал сөздөр менен жараткан дүйнө – өлбөс.

ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО (1580-1645)

Франсиско де Кеведо-и-Вильегас, бардык эле өз замандаштарындай, Испан империясынын кулоосунун күбөсү болуп калган. Көптөгөн тилдерди, анын ичинде бардык байыркы тилдерди билген мыкты билимге ээ илгерки дворяндык уруктун урпагы, ал саясаттан жана байкерчиликке баткан королдук аксарайдан тышта жашай алмак эмес. Кедей, анүстүнө төрөлгөндөн эле төкөр

Кеведо өзүн бул дүйнөнү алаканына уучтап тургандардын, татынакай айымдар менен текебер кабальеролордун алдында кандай болсо да көрсөтүүгө аракеттенген. Ал өзүнүн колунан келишинче өлкөнүн тагдырына таасир кылууга да, аны сактап калуу үчүн бир нерсе жасоого да умтулган. Ал Испаниянын курамына кирген Неаполитандык вице-королдуктун дипломаты, каржы министри болуп кызмат кылган, сүргүндү жана түрмөгө камалууну баштан кечирген.

Муну менен бирге ойчул катары Кеведо ар кандай күч-аракеттердин бекерлигин, адам өмүрүнүн убаракечтигин жана учкулдугун түшүнгөн. Анын чыгармачылыгында умтулуулар менен сезимдердин ушул карама-каршылыктуулугу чагылган. Ал философиялык жана адеп-ахлактык трактаттарды, ыйыктар менен тарыхый ишмерлердин өмүр баяндарын, курч сатиралуу памфлеттерди, терең лирикалуу жана метафизикалуу ырларды жараткан.

Барокко маданиятынын рухунда Кеведо түбөлүктүүлүк менен мезгилди, акыйкаттык менен жалганды, бийик менен пасты, олуттуу менен күлкүлүүнү тырыша карама-каршы коёт. Ал чыныгы жашоо түбөлүктүүлүктө гана болот деп эсептеген. Күнүмдүк жашоо – иллюзия, дүйнө-театрдын сахналарында кыйшактоо, өлүмдүн жана чирүүнүн мөөрү басылган комедиялуу жана жийиркеничтүү-көрксүздүк. Дүйнөнүн ушул жалган көрүнүшүнүн образы-эмблемасы карнавалдык майрамдар күндөрүндө аламандын үстүнөн алып өтүшүүчү алптын тулубу болуп калат:

Сен көрөсүң, кантип өтөт сыймыктуу
Ошо алп майрам аламаны үстүнөн?
Билип ал – ичине саман шыкалган,
Жөнөкөй жүкчү ал укмушту көтөргөн.
……………………………………………
Тиран убаралуу сыймыктанган,
Өтмө элес улуулугу ушундай, -
Кооз таштанды, ала-була жаркырак.

Сен көрөсүң, таажысы анын учкунданат,

Көз уялта, кызыл-тазыл өчүп барат?

Билип ал, ичи анын – топон гана сасыган.

«Эгер акыйкаттуу ички маңызы боюнча талдаса,

көрүнгөндөр кандай жалган экени жөнүндө сонет»

Жашоонун учкулдугунун символу Кеведонун ырларында бир канча жолу пайда болушкан сааттын образы болуп калат (алардын аталыштары эле мүнөздүү: «Кум сааты», «Коңгуроолуу саат», «Күн сааты» ж.б.). Кайра жаралуу акындарынан айырмаланып Кеведодо көз ирмемдик азыркыга көңүл токтотуу жок. Ал өткөн менен болочоктун ортосундагы жоктукка кулап кеткенсийт, алар дагы көлөкөдөй: «Кечээ өттү, Эртең али келбеди, / Менин Бүгүнүм көз караштан да учкул, / Жана мен, мен болуудан чарчадым…» («Кечээ түш болгом, эртең болсо күл болом!..»).

Орто кылымдар мезгилинен бери өлүмдүн жерлик жашоодогу баарын бийлөөсүнө акындар сүйүүнү каршы коё башташкан: так ошол түбөлүктүүлүктө калуучу саптарды айтууга чакырылган. Кеведо ушул салтка салым кошконсуйт. Ал дээрлик 20 жыл бою (20-жж. башына чейин) кайсы бир Лисидага арналган сүйүү сонеттеринин түрмөгүн жаратат. Алардын бири «Сүйүү өлүм чегинен тышта да өзгөрүлгүс» деген айрыкча маанилүү аталыш алып жүрөт:

Бирок акыркы чекти жандай өтө,

Мында өрттөнүп, алып кетем өткөндү,

Күл баспаган мурдагы оттуу илеп,

Муздай суук дайраны кечип өтөт.

Бирок кеп өлбөс рухтун жан өзүнөн кишен сымал силкип таштоочу өлмө денени жеңүүсү тууралуу жүрбөйт. Чынында бул дээрлик атомдорго чейин чачыраган дененин жандын толук эркиндикке – оорудан, эскерүүлөрдөн эркиндикке умтулуусунун үстүнөн салтанат куруусу: «Анан топуракка айланам – бирок ашык болгон топуракка».

Кеведонун поэтикалык мурасынын чоң бөлүгүн сатиралык ырлар түзүшөт. Аларда Испаниядагы кыйын кырдаал тууралуу айтылат, мамлекеттин душмандары ашкереленет, тектүүлөр менен жаңы байбачалар, о.э. борбор шаардын адеп-ахлагы шылдыңга алынат. Мындай түрдөгү эң белгилүү чыгармаларынын бири – «Баары колунан келген кабальеро дон Динеро» летрильясы. Испанчадан которгондо «динеро» – «акча»; Кеведонун сатирасы өлкөдө үстөмдүк кылган жеке кызыкчылыкты сүйүү менен сатылмалыкты ашкерелейт.

Кеведонун поэзиясынын күлкүлүү, комедиялуу сызыгын анын көркөм прозасы – памфлеттери, «Бускон, же дон Паблос аттуу куунун өмүр тарыхы» куулук романы, ар түрдүү «ишкер кагаздарга» (керээздерге, көргөзмөлөргө, буйруктарга ж.б.у.с.) пародиялары, афоризмдери, о.э. сатиралык аллегориялары («Түш көрүүлөр») улантат.

«Бусконду» Кеведо студенттик жылдарында эле жараткан, кийин (1609-1614-жж.) кайра иштеп чыккан; роман көчүрмөлөрдө таралган, аны 1626-ж. гана басышкан. Башкы каарман Паблос – күнөөгө баткан жана адепсиз жан, өзүнчө эле карнавалдык тулуп. Анын айланасында Ыйык Китепти жана негизги чиркөө сырдуулуктарын пародиялаган сценалар ойнотулат; адам табиятынын өзү да, коомдо калыптанган адеп-ахлактар да көз көргүсүз, жийиркеничтүү түрдө берилишет.

Кеведо-сатириктин чыгармачылыгынын туу чокусу – «Жаза сааты, же Акыл-эстүү Фортуна» (XVII к. 30-жж.; 1650-ж. жарыяланган) аллегориялык фантазиялар китеби. Бул чыгарма баштапкы фантастикалык кырдаалдын «алкагына» жайгаштырылган көптөгөн карикатуралык сценалар болуп саналат: дүйнөгө ачууланган Юпитер кудай жердегинин ар бири кылганына жараша жаза тарта турган саатты белгилейт. Ошол саатта адамдар жана буюмдар менен көз ирмемдик кубулуулар болуп өтөт: бабырак – кекечке, сойку – желмогузга айланат ж.б.у.с. Кээде бул метаморфозалар тууралуу бир нече фразаларда айтылат, кээде болсо баяндоо чакан новеллага чейин кеңейтилет.

Кеведо-прозачыга салыштырмалуу Кеведо-акын трагедиялуураак, бирок жаркыныраак көрүнөт. Ал философиялык-моралисттик жана тарыхый чыгармаларында (булар жазуучунун көркөм прозасына киришпейт) башкача көрүнөт. Алар Кудайга терең ишенүүгө, тагдырды стоиктик кабыл алууга жана адам кандай болгондо да адептик өркүндөөгө жөндөмдүү экенине бекем ынанымга толгон.

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН (1601-1658)

XVII к. адамы бөтөн акылмандыктын ар кандай топтомдорун – афоризмдердин, максималардын (кыска парадоксалдуу санат сөздөр), моралдык насыяттардын ж.б.у.с. китептерин абдан сүйгөн. «Барокко кылымынын» испандык ири прозачысы Бальтасар Грасиан-и-Моралестин «Чөнтөк оракулу» (1647-ж.) да ушундай китептердин катарына кирет.

Грасиан берген кеңештердин кээ бирлери мына булар: «Күтүлбөстүк – ийгиликтин салымы. Ачык оюндан – рахат да, кубаныч да жок… Ойлогонуңду жарыялоо – аны өлтүрүү». «Өзүңдөн жогоруларды жеңүүдөн качуу», «агымга каршы сүзбөө», «өзүңдү кайгы-кападан сактоо», «душмандардан пайда өндүрүү» («Акылдуууга душмандарынан көп пайда келет, макоого досторуна караганда») керек. Ал «жазмышы менен мактанбоого», «жыргалчылык күндөрдө жаман күндөргө камданууга», «ашкере айырмаланбоого», «жогорудагылардын сырларына киришпөөгө», «максатты өжөрлүк менен ишке ашырууга», «дайыма сени карап турушкандай иш кылууга», ж.б.у.с. үйрөтөт.

Грасиандын насааттары ар бир эле адамга эмес, «коомдон» – аксарайдан, чиркөө иерархиясынан, касталык кесипкөйлүк чөйрөдөн өз ордун ээлөөнү каалагандарга гана даректелген. Дүйнөгө жана дүйнөнү алаканына уучтап тургандарга ыңгайлашып, жашоодон өзүнө өзү акыйкатта да баатырдык күч-кайрат менен жол чабууга аргасыз болгон адам «саясатчы» жана «акыл-эстүү» («Саясатчы» жана «Акыл-эстүү» – грасиандык трактаттардын аталышы) болууга тийиш. Грасиан акылгөй, тең салмактуу, шашылбаган жетилгендикти баарынан жогору баалайт, адам ага өз өмүрүнүн чокусуна умтулгандай

умтулууга тийиш. Жетилген куракта чыныгы инсандын – бул түшүнүк менен анын прозасында идеалдуу адам чыгат – бардык сапаттары калыптанат. «Караламанга», «букарага» каршы коюлган инсан маданияттын кучагында гана тарбиялана алат. Мында табият берген жакшы сапатка, – өз «кеменгерлигине» таянуу жана инстинкттер менен сезимдерди ооздуктоо керек. Натура (табият) менен маданиятты карама-каршы коюу – грасиандык прозанын дайымкы темасы.

Анын чыгармаларынын ичинде борбордук орунду «Критикон» (1651-1657-жж.) – абдан кенен, үч бөлүмдүү эпикалык «прозадагы поэма» ээлейт. Анда толуп турган эркек Критило менен боз улан Андренионун дүйнө кезүүсү баяндалат. Каармандардын ар бири адам табиятынын бир кырын символдоштурат. Андренио – бул табигый, акыл-эссиз, сезимтал жана инсансыз башталма, Критило – рационалдуу, акыл-эстүү, инсандык башталма. Бирок Грасианда алар руханий да, туугандык да – ажырагыс жуп.

Алардын кездешүүсү кеме кыйроодон улам Критило туш болгон элсиз ээн аралда болот. Андренио ушул жерде төрөлгөн жана жапан табияттын курчоосунда чоңойгон. Кийин бозулан – Критилонун уулу экени айкындалат, анын апасы бир кезде тагдырдын эрки менен өз жубайынан ажыраган.

Грасиандын каармандары дүйнө кезип жөнөшөт, реалдуу Ыйык Елена аралынан аллегориялуу Өлбөстүк аралына, сыядан улам капкара толкундар жээгин жууган. Аларга өткөндөгү бардык улуу жазуучулар өз калемдерин чөмүлтүшкөн (метафора анын калеми алдында кандайча кеңирилетилген каймана айтымга айланарын көрсөткөн абдан мүнөздүү грасиандык образ). Өлбөстүк аралында Даңктын храмы көкөлөп турат да, бардык мезгилдер менен элдердин улуу баатырлары жана жаратуучулары жашашат. Ал жерде Башкы Чебердин оозунан Критило менен Андренио башкы насыятты угушат: «Билгин, түбөлүк жашоо Сенин колуңда. Ишкер мээнеттенип, аскердик иштеби, сөз өнөрүндөбү, же башкаруудабы, айырмаланууга умтулуп, даңкка жетүүгө аракеттен, а башкысы, изгиликте бийик бол, каарман бол – ошондо түбөлүктүү болосуң, даңк үчүн жаша – ошондо өлбөс болосуң. Баа бербегин – о жок!

материалдык жашоого, анда айбандар сенден ашып түшүшөт; бирок намыс менен даңк тартуулаган башка жашоону баалагын. Анан мобу чындыкты эсиңде туткун – улуу адамдар өлүшпөйт».

Бийик изгиликтин дүйнөсү бийик максат менен жандандырылбаган адамзат жашоосун сүрөттөө менен коңшулашат. «Критикондун» авторун баарынан мурун жалпы адамзаттык кемчиликтер кызыктырат. Каармандар кереметтүү, фантастикалык жерлерге туш болушат. Акылман кентавр Хирон аларды Тынчтыктын Улуу Шаарынын Башкы Аянтына баштап келет, мындан жолоочулар жүздөгөн сейилдеги жырткычтарды көрүшөт. «Мына арстан-төрө, башкарчусу табылбаган, – аларга ачылган керемети Хирон түшүндүрмөлөйт, – мына жолборс-шер, бөрү-байбача, түлкү-куу, уу жылан-сойку – түрдүү айбандар менен арамдар шаарга толуп алышкан».

Грасиандагы башкы сөз «көзү ачылуу». Дүйнө тууралуу билимдердин чоң бөлүгүн адам көрүүсү, байкоосу аркылуу алат. Бирок көрүлгөн нерсе көбүнчө жалган, иллюзиялуу болот. Көздөр алдабасын үчүн түздөн-түз тажрыйбаны талдоо менен бекемдөөгө, аны китептерден жана насаатчылардан белгилүү болгондор менен салыштырууга үйрөнүү керек. Заттардын маңызын түшүнүүгө көмөктөшүүчү жандуу сүрөттүүлүк менен рационалдуу билимди айкалыштырган барокконун аллегориялык образдуулугу ушу менен курулат.

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА (1562-1635)

Улуу испан драматургу, акыны жана прозачысы Лопе де Вега Карпио мадриддик тикмечи-саймачынын үй-бүлөсүндө туулган. Лопе он жашка толуп-толбой ырлар жаза баштаган; ал фольклордук салт менен байланышкан жанрларда өзгөчө ийгиликтүү иштеген. Акынга даңкты «мавританиялык» романстары апкелген; алардын биринде ал өзүн атаандашын дал анын үйлөнүү тоюнда жүрөккө найза менен сайган араб катары элестеткен («Чолпон жылдыз чыгып келатат…»; 1583-ж.).

Лопе 21 жашында жоокер катары Атлантикага деңиз экспедициясына катышкан, ал Азор аралдарын жеңип алуу менен аяктаган. Ал эми Мадридге

кайтып келген соң туруксуз сүйгөнүнүн жана анын туугандарынын дарегине жазылган заар тилдүү ырлары үчүн акынды ушакчы катары борбор шаардан кууп чыгууга өкүм кылынган.

Кайгылуу жана даңксыз бүткөн сүйүү пасторалдык романстарда чагылган, аларда акын малчы Белардонун образында чыгат. Ошол эле кейипкер анын Валенсияга көчүп келген соң жазылган алгачкы драмаларында да аракеттенет. Шаарда өзүнчөлүктүү театралдык маданият калыптанган. Бул жерде жашашкан таланттуу драматургдар соңку ренессанстык рухтагы трагедиялар менен комедияларды чыгарышкан. Алардын тажрыйбасы испандык аянт театрынын жана италиялык беткаптар комедиясынын салттары менен катар Лопе түзгөн драматургиялык системанын – Жаңы комедиянын негизине жаткан.

Лопе де Вега жазгандардын чоң бөлүгүн комедиялар түзүшөт. Алардын көбүнүн окуясы Мадридде же башка испан шаарларында, көчөлөрдө жана үйлөрдө, б.а. көрүүчү жеңил тааный турган чөйрөдө өтөт. Бул пьесаларды коюу үчүн актёрго көбүнчө болгону плащ менен шпага гана табуу керек болгон – «шаарга» чыккан испандыктын милдеттүү атрибуттары; ошондуктан XVII к. эле аларды плащ менен шпаганын комедиялары деп аташкан.

Окуя башка өлкөгө же башка мезгилге көчүрүлгөн жана же аксөөктөрдүн сарайларында (аксарай комедиялары), же табияттын кучагында айыл жеринде (пасторалдык комедиялар) өткөн комедиялар бар.

Пьесалар драматургда XVI к. 90-жж. ортосунда эле калыптанган бирдиктүү үлгү боюнча курулушкан. Сюжет сөзсүз аз дегенде эки кайчылашкан сүйүү сызыктарын камтыган. Кейипкерлердин стандарттуу топтому галанды, б.а. ашык адамды жана анын айымын (мындай жуптар экиден кем эмес болууга тийиш), малайды – грасьосону жана кызматчы аялды, атаны (абышканы), жаш каармандар бузушкан үй-бүлөлүк абийир менен мыйзамдашкан жашоо тартибин сактоочуну ичине алган. Акырында, кайсы бир тектүү адам талап кылынган, ал аягында «аталар» менен «балдарды» жараштырган да, комедиялуу интриганын натыйжасында пайда болгон

байланыштарды мыйзамдаштырган. Бул ролдо көбүнчө королдун өзү чыккан, бул классикалык канонду чээнден чыга бузуу болгон (монархтын сценада пайда болуусуна трагедияда гана жол берилген).

Сүйүү комедияларында окуя көбүнчө кыздардын же жаш жесирлердин аркасы менен өнүгөт. Кээде каармандар эркектин кийимин кийишет (Лопе де Веганын бул жаңылыгы публикада зор ийгиликке ээ болгон). Алар реалдуу турмушта испан аялы кишенделген тыюуларды коркпостон бузушат: сүйүүсүн биринчи айтышат, тобокел иштерге бел байлашат, ата-ененин эркине каршы чыгышат ж.б. Ырас, өз эркиндигин каармандар, анын ичинде башында сүйүүнү, никеге турууну четке каккандар дагы, акыр-аягында күйөөгө чыгуу үчүн, б.а. коомдо калыптанган тартипке кайтуу үчүн колдонушат. Бирок бул сценадагы окуя аяктаганда гана болуп өтөт. Ал болсо интриганын катышуучулары кагылышкан укмуштуудай башаламандыктын жана кокустуктун оюнунун шарттарында жүзөгө ашат. Окуялардын күтүлбөгөн бурулуштары пьесалардын авторлору жана анын көрүүчүлөрү үчүн негизги кызыгууну түзүшкөн. Эгер окуянын өнүгүшү үчүн психологиялык чындыкка жакындыктан чегинүү керек болсо, драматург мындай курмандыкка тартынбай барган.

Плащ менен шпага комедиясынын бийик үлгүсү – «Амалкөй ашык» (1606-ж. чукул). Анын сюжети Боккаччонун «Декамеронунун» новеллаларынын бирине негизделген, бул дароо эле таанылa койбойт, анткени окуя Лопе де Веганын тушундагы Мадридге көчүрүлгөн. Кейипкерлердин катарында – үч айым жана буга ылайык үч галан. Буга кошумча кадырлуу ата да амалкөй ашык Фенисанын колуна талапкер болуп, галандын амплуасында чыгат. Албетте, малай да бар. Биринчи сценаларда сезимдер менен пландардын жалпыга бирдей карама-каршылыгы көрсөтүлөт. Бирок чырмалышкан интрига каармандарды бактылуу чечилишке апкелет: жаштык – жаштык менен, карылык – карылык менен баш кошот. Катышуучулардын эч кимиси жалганчылык, анткорлук жана башканын сезимдерин өз кызыкчылыгына колдонуу адепсиздик экенине баш оорутушпайт. Фениса жөн гана табияттын талаптарына баш ийет да, мында кылдат эсепкөйлүктү байкатат.

Лопе де Веганын баарын жеңген табигый сүйүү темасы башка баалуулуктар менен, баарынан мурда абийир темасы менен жуурулушкан комедиялары да бар. Алардын катарына «Далистеги ит» (1618-ж. жарыяланган) кирет.

«Амалкөй ашыкта» жылт эткен сүйүүнүн кызганычтан төрөлүшү мотиви мында алдыңкы орунга чыгат. Неаполитандык графиня Диана де Бельфлор өзүнүн катчысы Теодоро кызматчы кызы Марселанын артынан чуркап жүргөнүн байкап калганда ага ашык болот. Графиня катчысына сүйүүсүн билдирет, бирок муну байкатпай – өзү чыгарган сонеттин сөздөрү менен айтат. Бирок Теодоро эмнеси болсо да Марселадан кол үзүүгө шашат, мурдагы убадаларынан жеңил эле баш тартат. Сезимдердин мындай бетпактык жана ошол эле мезгилде майрамдык жеңилдиги Лопе де Веганын пьесаларында окуяны көп жагынан алга жылдырышат. Марсела унутта калды, анткен менен эми Диана өзүнүн тектүү айым катары таптык, катмарлык намысы тууралуу ойлонот, ал үчүн катчы менен сүйүшүү жол берилгис. Бул арада Дианага ашык болгон эки кабальеро Теодородон атаандашын көрүшүп, анын кызматчысы Тристанды (Лопе де Веганын грасьосолорунун эң амалкөйүн) өз кожоюнун өлтүрүүгө көндүрүүгө аракеттенишет. Тристан муну аткарууга макул болумуш болуп анткорлонот, өзү болсо куулукка барат: Теодорону бай аксөөктүн уулу катары көрсөтөт (анын уулун бир кезде пираттар уурдап кетишкен). Комедия, тийиш болгондой эле, үйлөнүү тойлор менен аяктайт: Диана Теодорого чыгат, Марселаны болсо кызматчы Фабиого беришет, ал аны көптөн бери сүйүп жүргөн.

Комедиянын салттуу окулушу – сүйүү коомдук катмарлар арасындагы жалган ишенимдерди кыйратат. Бирок башкача да болушу мүмкүн: сүйүү касталар менен катмарларга бөлүнгөн дүйнөдөн өзүнө орун таба билүүгө тийиш. Көшөгө түшүрүлөөрдө, Марселадан кезектеги жолу баш тартып, графтын уулунун ролуна кирген Теодоро жарыялайт: «Төрөнүн жан дүйнөсү эч качан / Көнө албайт назик болууга / Кызматчы кызга». Диананын «ыракаттануу – даражалуулукта эмес» деген сөзү бул репликага өзүнчө эле бир жооп катары

угулат. Комедиянын барокколук-карама-каршылыктуу түзүлүшү сүйүү менен коомдук катмарлык намысты жараштырууга умтулуп, эки турумду тең теңдештирет жана келиштирет.

Лопе де Вега – комедиялардын гана эмес, абийир драмалары деп аталгандардын да автору. Дыйкандык абийир драмаларынын эң белгилүүсү – «Фуэнте Овехуна» («Койлуу Булак»; 1619-ж. жарыяланган). 1460-ж. ушундай аталыштагы айылды Испаниянын королу бир кечилдер орденине тартуу кылган. Ордендин башчысы командор Гомес дыйкандарды ырайымсыз кысымга алган; анын ээнбаштыгынын натыйжасында кыштакта көтөрүлүш башталган да, Гомес өлтүрүлгөн. Ушул реалдуу окуялар пьесанын негизине жаткан.

Анда командордун кысмактоолору алык-салыктарда эмес (сценалардын биринде дыйкандар өздөрү аны мол тартуулар менен тосушат), айылдын кыз-келиндерине көз артууларда берилет. Алардын биринин, Лауренсия сулуунун артынан ал өзгөчө тырышкандык менен түшөт. Бир жолу талаадан Гомес кызга кол салат, бирок жаш дыйкан Фрондосо тарабынан мизи кайтарылат, ал мылтыкты алып зордукчуну мээлейт. Куткарылган Лауренсия Фрондосону сүйүп калат да, аны менен никеге турууга макул болот. Пьесанын (дыйкандардын жашоосун мол түшүм апкелген кубанычтуу эмгектердин жана майрамдардын кезектешүүсү катары жалпысынан идиллиялуу сүрөттөгөн) борбордук сценасы – Фрондосо менен Лауренсиянын үйлөнүү тою. Жинденген Гомес тойдун кызуу мезгилинде Фрондосону камакка алат да, Лауренсияны күч менен өз үйүнө апкетет, мындан бир аз убакыт мурда бул жерде башка бир дыйкан кыз – Хасинта абийиринен ажыраган болчу. Мунун алдында жексур таякты (жезл) – бийликтин символун – Лауренсиянын атасы алькальд (кыштак башчысы) Эстебандан тартып алат да, аны менен абышканы сабайт.

Ачууланган дыйкандар зордукчулдан өч алууну жана Кастилиянын королунан коргонуч суроону чечишет. Командордун үйүнөн качып чыккан токмок жеген Лауренсиянын келиши олку-солку болууну жоёт; ал кызды баш ийдирүүгө жете албайт. Гоместин үйүнө жулунуп киришип, дыйкандар

зордукчуну жана анын малайларын өлтүрүшөт. Найзага сайылган командордун башын король менен королеваны даңктаган ырдын доошу астында сценадан алып өтүшөт. Анан айылга командорду өлтүргөн адамды табуу үчүн сот келет да, айылдын тургундарын ырайымсыз кыйноолорго салат. Бирок баары – жадаса балдар да – соттун ким өлтүрүүчү деген суроосуна бир ооздон «Фуэнте Овехуна» деп жооп беришет. Король менен королева козголоңчуларды куугунтуктоодон баш тартышат да, кыштакты өз башкаруусуна алууну чечишет.

Пьесада эркиндикке жана мыйзамдуу башкаруучуларды кулатууга чакыруунун ишаарасы да жок. Бул барокколук драмада тартипсиздик менен козголоң тартиптин жана мыйзамдын орношу менен аяктайт.

XVII к. Испания шаар калкы кескин көпчүлүктү түзгөн өлкө болгон жана дыйканчылыкка анын кыйрап бараткан кубатынын таянычы катары караган. Лопе де Вега өз пьесаларында дыйкандарды алар өздөрүн кандай көргүлөрү келсе ошондой сүрөттөгөн: өзүмдүк ар-намыс сезимине толо, бийик даражалуу адамдарга акылы жана адептик сапаттары менен теңдеш. Алсак, дыйкан кыз Лауренсия сонеттерди чыгарууну «Далистеги иттин» каарманы Дианадан кем эмес билет.

Муну менен бирге кыштак жашоочуларынын кеби ыр түрүндө калуу менен эле, тиричиликтик, «прозалык» кепке дээрлик чукулдайт. Иш тарыхый окуяларды баяндоо тууралуу болгондо Лопе де Веганын каармандары романстык ыр менен сүйлөй башташат. Ырдык өлчөмдөрдүн, так жана таасирлүү деталдардын байлыгы, фактылардын ойдон чыгаруулар менен шайкештүүлүгү, дыйкандардын образдарынын эпикалык масштабдуулугу «Фуэнте Овехунаны» коюу үчүн абдан ылайыктуу испандык пьесалардын бирине айланткан.

ПЕДРО КАЛЬДЕРОН (1600-1681)

Троицага туш келген өлүмүнөн бир аз мурда аксарай капелланы, францисканчы-кечил Педро Кальдерон де ла Барка-и-Энао керээзин түзгөн,

анда кадимки көрсөтмөлөрдөн тышкары өзүн көмүү каадасын кенен жазып берген.

Ал өз аза каадасын катышуучуларды адам өмүрүнүн учкулдугу жөнүндө да бир жолу ойлонууга жана түбөлүктүү жашоодо куткарылуу үмүтүнө берилүүгө мажбурлоочу спектаклга, салтанаттуу, шаан-шөкөттүү тамашага айланткысы келген. Мындай каалоо таңгалтырбайт: анткени керээздин ээси дин кызматчысы гана эмес, көп сандаган пьесалардын автору да болгон. Лопе де Веганын өлүмүнөн соң Кальдерон аксарай драматургунун кызматына жана испандык театралдык империянын таажы кийбеген башкаруучусунун титулуна ээ болгон. 1651-ж. диний даража алып, ал пьесаларды жазуусун уланта берген, алардын акыркысын өлөрүнө бир жума калганда жазган.

Болочок жазуучу Мадридде туулган, ушул эле жерде иезуиттик колледжде эң сонун башталгыч билим алган. Педро 15 жашка толгондо атасы өлгөн. Өгөй апасы менен мурас тууралуу талаш чечилген соң улан Саламанк университетине кирген. Ал укукту окуган, бирок дегеле юрист болгон эмес. 20-жж. башында Мадридге кайтып келип, Кальдерон кедей дворянин үчүн көндүм болгон сыртынан шаңдуу жашоо образын кечирет. Мезгил-мезгили менен ал согуштук аракеттерге катышат. Бирок анын башкы иши – пьесаларды чыгаруу болот. Алардын биринчиси эле – «Сүйүү, намыс жана бийлик» – 1623-ж. королдук сценада коюлат.

20-жж. Кальдерон баарынан мурда плащ менен шпага комедиясына багыт алат. Анын негизги принциптерин Лопе де Вега түзүп, Тирсо де Молина өнүктүргөн эле. 1629-ж. драматург бул жанрдагы өз пьесаларынын эң белгилүүлөрүн – «Көрүнбөгөн айымды» жана «Эки эшиктүү үйдү кайтаруу кыйынды» жазат. Эки комедиянын тең сюжети үйдө жашыруун эшик бардыгына негизделет, аны каармандар колдонушат. Алсак, «Көрүнбөгөн айымда» бир туугандары – дон Хуан менен дон Луистин катуу көзөмөлүндө жашаган жаш донья Анхела ага жагып калган мейман – дон Мануэлдин бөлмөсүнө кирет да, ага кат менен белек-бечкек калтырат. Севильядан Мадридге жумуштап келген жана эски досу дон Хуандын үйүнө туруп калган

дон Мануэль бир туугандардын карындашы бар экенинен, анын бөлмөсү өзүнүкүнө катарлаш экенинен шек албайт. Акыр аягында донья Анхела дон Мануэлдин сырдуу бейтааныш кызга ашык болуусуна жана кийин ага үйлөнүүсүнө жетишет.

Көрүнбөгөн айым тууралуу таржымал испандык сценада мурда да ойнолгон, бирок дал Кальдерон аны Сервантестин «Дон Кихотунун» образдары жана мотивдери менен бириктирип, ушул сюжетке бүткөн түр берген. Дон Мануэлдин өз турмушуна табышмактуу жандын кирип келишине мамилесинен донкихоттук ишенчээктик, изгилик жана түздүк байкалат. Ырас, Кайгылуу Образдын рыцарынан айырмаланып, комедиянын каарманы кереметке ишенүүдөн баш тартат да, окуяга рационалдуу түшүндүрмө издейт. Анткен менен анын малайы Косме – өзүнчө эле бир экинчи Санчо Панса жана испандык сцена билген эң бир сонун грасьосолордун бири, – арбактарга да, кара күчтөргө да ишенет. Кожоюн менен малайдын ортосунда эң тамашалуу диалогдор болот, болуп жаткан окуянын негизги комизми ошолордо камтылат.

Пьесада донья Анхеланын агаларынын анын курбусу – донья Беатриске ашыктыгы менен байланышкан милдеттүү экинчи сюжеттик сызык да бар. Мында кеңпейил дон Хуан жеңип чыгат да, баарысын өзүнүн намыс тууралуу камкордугу менен куугунтукка алган шекчил дон Луис утулат. Салттуу эки үйлөнүү той да бар: дон Мануэлдин донья Анхела менен жана Косменин Исабель менен (бул кызматчы кыз интриганын өнүгүшүндө активдүү роль ойнойт) тою.

Кальдерондун комедияларында Лопе де Веганыкына караганда күтүүсүз бурулуштар менен баш айланткан перипетиялар азыраак; башкы максат – бакытка умтулууну оордуктоого болбосун көрсөтүү. Намыска келе турган болсок, ал тууралуу адам өзү кам көрүүгө тийиш. Тетирисинче, намыстын доошуна маниакалдуу ээрчүү (эгер ал социалдык шарттуулук катары, б.а. Кальдерондун ою боюнча тескери түшүнүлсө) трагедия менен аякташы мүмкүн. Атактуу кальдерондук абийир драмаларынын негизги идеясы ушундай.

Алардын эң белгилүүсү – «Өз абийринин дарыгери» (1635-ж.). Ал Лопе де Веганын ушул эле аталыштагы пьесасы пайда болгондон көп өтпөй окшош эле сюжетке жазылган. Окуя король Педро Ырайымсыздын башкаруу доорунда (1350-1369-жж.) болуп өтөт, анын образы испандыктарда көптөгөн уламыштар менен курчалган. Педро аны тактыда алмаштырган өз бир тууганы Энрике тарабынан өлтүрүлгөн. Кальдерондун драмасында Энрике донья Менсияны азгыруучу катары чыгат. Анын күйөөсү дон Гутьерре инфант анын жубайынын уктоочу бөлмөсүндө болгонун билип, өзүнүн тепселенген абийирин жырткычтык ыкма менен «дарылоону» чечет. Ал табыпты донья Менсиядан кан чыгарууга мажбурлайт (дарылык максаттарда демиш болуп), ал эми аялы өлүп калганда иштин баары начар таңылган таңууда деп жарыялайт. Бирок дон Гутьерренин канжарынан эптеп аман калышкан табып менен малай королго бул кыянат иш тууралуу билдиришет.

Монарх – классикалык испан драмасынын салттуу фигурасы. Анын кийлигишүүсү адилеттик менен тартипти калыбына келтирет. Бирок «Өз абийринин дарыгериндеги» дон Педро өзүн дон Гутьерре сымал алып жүрөт: ал, түпкүлүгүндө, букарасынын кылыгын жактырат жана аны бир кезде донья Менсия үчүн ташталган донья Леонорага үйлөнтүү үчүн учурдан пайдаланат. Драманын алкактарынан тышта көрүүчүлөр уламыштар боюнча билген нерсе – «адилеттүү» королдун Энрикенин колунан өлүүсү калат (буга Энрике бир тууганын капыстан жараланткан эпизод гана ишара кылат). Пьесанын кульминациялык учуру – көшөгө көтөрүлгөн жана сценада дарыгер айыпсыз өлтүргөн донья Менсия пайда болгон учур. Аягында дон Гутьерре өз күнөөлөрү үчүн өкүнүп тобо кылат. Бирок пьеса бүткүчө «өз абийринин дарыгери» да, башка кейипкерлер да өз кылыктарынын туура эместиги тууралуу ойлонушпайт.

Ошол эле тема «Саламейлик алькальд» (1645-ж. чукул) дыйкандык абийир драмасында такыр башкача угулат. Пьесанын борборунда – дыйкан Педро Креспонун образы. Анын кызын зордуктаган капитан дон Альварону

өлтүрүп, Креспо өз абийирин коргойт, аны монарх алдындагы милдетинен жогору коюп:

Менин мүлкүм менен, ооба,
Ант берем, бирок ар-намысым эмес.
Мен Королго чарбагымды берем,
Өмүрүмдү да аябайм, берем,
Бирок намыс – жандын энчиси,
Жанга болсо Кудай гана эге.

Капитандын «Дыйканда да намыс барбы?» деген суроосуна – Креспо «Так эле сиздикиндей» деп жооп берет. Кальдерондо намыс – Кудай жерде орноткон дүйнөтартиптин элементи. Бул болмуштун Кудайлык негизи менменсинген өзүн даңазалоого, демек, Жаратканга каршы козголоңго ыктаган адамдын басып кирүүсү менен бузулат.

Сценада Жараткандын миссиясын жазуучу көбүнчө атага жүктөйт. ошондуктан өз уулун катаал сыноолорго тушуктурган каарман кокустан эмес. Мындай кырдаал – Кальдерондун драматургиясындагы өзөктүүлөрдүн бири.

«Жашоо бул түш» (1635-ж. чукул) драмасында король-жылдыз санакчы Басилио жылдыздардын төлгөсүнө ишенет, ага ылайык анын жаңы төрөлгөн уулу чоңойгондо тиран болот. Ошентип канзаада Сехисмундо балалыгы менен улан курагын адамдар барбаган түнт жерге курулган мунарада өткөрөт. Сехисмундо бой жеткенде Басилио жылдыздардын төлгөсүн текшерүүнү чечет. Ал уулун уктатууну жана уктаган бойдон аксарайга апкелүүнү, канзаадага королдук бийликти убактылуу берүүнү буюрат. Сехисмундо королдук уктоочу бөлмөдө ойгонот да, ал баары колундагы башкаруучу экенин билет. Бирок бул ролго да, узак күттүргөн эркиндикке да аны эч ким даярлаган эмес. Анан канзаада өзүн инстинкттүү каалоолорго гана баш ийдирип алып жүрө баштайт; аларды канааттандырууга жолтоо болгондун баарын ал киши өлтүрүүдөн да кайра тартпай жок кылат. Ошондо Басилионун малайлары Сехисмундону кайрадан уктатышат да, артка, мунарага алпарышат. Ал ойгонуп, өңү кайсы, түшү кайсы, биле албайт. Алардын ортосундагы чек ара, өмүр менен өлүмдүн

арасындагыдай эле шарттуу. Бул акыйкаттыкты өз тажрыйбасында аңдап-түшүнүп, Сехисмундо руханий жактан кайра жаралат да татыктуу башкаруучу болууга даяр болуп чыгат. Так ошол учурда аны Басилионун көтөрүлүшкө чыккан букаралары тактыны ээлөөгө чакырышат. Элдик жаалдануунун толкунунда тактыга көтөрүлгөн Сехисмундо көтөрүлүштү басат да, атасы менен жарашат.

О Асман,
Кандай жакшы, сенин мени
Эркиндиктен айырганың! А болбосо
Мен бейбаш алп болуп турмакмын
Анан алыскы күндүн жаркыраган
Терезелерин сындырып салып, -
Таш төшөлгөн байтүбүндө
Мен жакуттан тоо курмакмын…

Сехисмундо пьесанын башында ушинтип айтат. Бирок анын сөздөрүнүн тууралыгы, адамдар дүйнөсүндөгүнүн баары өңдүү эле, шарттуу. Эрк эркиндигинген ажыратылган адам инстинкттер бийлеген табияттын гана бир бөлүгү (биринчи жолу Сехисмундо үңкүрдөн жаныбарлардын терисин кийип чыкканы символдуу).

Өз каалоолорун ооздуктап жана курмандыктарга даяр болуп, Сехисмундо эркиндикке ээ болот – ошол эле замат коомдун мыйзамдарына баш ийүү үчүн. «Жырткычтан» «үлгүлүү башкаруучуга» карай жолдо каарманга Росаурага (бул ысым «роза» жана «таң» деген сөздөрдөн куралган) карата көкөлөгөн сүйүүнү баштан кечирүүгө туура келет. Бирок, падышалык милдеттин доошун ээрчип, Сехисмундо инфанта Эстрелья менен мамлекет үчүн пайдалуу никеге турат. Росаураны ал канзаада Астольфого күйөөгө берет. Пьеса комедияга тиешелүү болгондой эле, эки үйлөнүү той менен аяктайт – бирок аларда бири-бирин сүйбөгөн адамдар кошулушат. Бул драмалык сюжеттин барокколук «зордоп» чечилүүсүнүн классикалык мисалы.

Кальдерон пьесаларды чыгарууда негизинен аксарай жашоосуна багыт алган. Анын колдоочусу король Филипп IVнүн көрсөтмөсү менен мадриддик Буэн Ретиро паркында ал кездер үчүн идеалдуу театр курулган: анда декорацияларды атайын механизмдердин жардамы менен которуштуруу, о.э. ар түрдүү жарык жана музыкалык эффекттер ойлоштурулган. Драматургдун соңку туундулары операдагыдай бай музыкалык коштоого эсептелген, аларды оюндарга карата композиторлор жазышкан. Ал эми окуясы аралда болуп өткөн салыштырмалуу эртедеги пьесаларынын бири – «Жырткыч, чагылган жана таш» (1635-ж.) парктын көлмөсүнүн ортосундагы аралчага курулган сценада коюлган. Андыктан көрүүчүлөр, король баш болуп, оюнду кайыктардан көрүүгө тийиш болушкан.

Педро Кальдеронго 120дан ашык комедия (алардын көбү трагедия деп толук укукта атала алышмак), «ауто сакраменталь» (сөзмө-сөз «ыйык иш») жанрындагы 80 пьеса жана көптөгөн интермедиялар таандык. Кальдерондун бардык пьесалары, жадаса алар мурда болгондордун негизинде жаратылса да (мындай кайра иштөөлөр ал кездеги испан театры үчүн адаттагы иш болгон), автордук индивидуалдуулукка ээ. Ал майда-чүйдөсүнө чейин ойлоштурулган композициядан да, диалогдор менен монологдордун абдан чебер метафоралуулугунан да (Гонгоранын таасири бар) байкалат. Алардын көбү испан адабиятынын тарыхына лириканын шедеврлери катары киришкен.

ТИРСО ДЕ МОЛИНА (1579-1648)

Өзүнүн драмалык чыгармалары менен прозасын Тирсо де Молина деген каймана ысым алдында басып чыгарган кечил Габриель Тельес бир гана «Севильялык бейбаш, же Таш конок» пьесасын жазса дагы анын ысмы европалык маданияттын тарыхына кирмек. Анткени бул пьесада (1625-жылдан кеч эмес) Тирсо де Молина европалык сценага Мольердин калеми астында Дон Жуанга айланган жана европалык романтиктер эркиндик менен эркектик сүйкүмдүүлүктүн символуна айлантышкан каарманды биринчи жолу чыгарган.

Ал болсо 400 (өзү ушинтип жазат) пьеса жазып, анын 80ге жакыны бизге жеткен.

Севильялык бейбаш дон Хуан Тенорио – циник, аягы суюк жана алдамчы. Ал караңгыны жамынып уктоочу бөлмөлөргө кирип жана өзүн башка эркектердин ысымы менен атап, аялдарды алдайт. Кээде ал ошол эле максатка үйлөнүүнү убада кылуу менен жетет. Буга кошумча ал досторунун чыккынчысы жана ушакчы. Бирок ал бир да кылыгы үчүн жаза тартпайт, анткени дон Хуан – королдун жакынынын уулу, о.э. окуя башталган Неаполитандык королдуктагы испан элчисинин жээни. Анын окуясы XIV к. биринчи жарымына тийиштүү кылынган: автор башынан эле сценада болуп жаткан окуяны Мадридден да, өз мезгилинен да оолак жылдырууга умтулган. Бирок чындыгында дон Хуандын ыймансыздыгы так ошол испан төбөлдөрүнүн – Филипп III менен Филипп IVнүн тушундагы жашоо атмосферасын чагылтат. Экинчи актыда пьесанын окуясы Испанияда – Севильяда жана анын айланасында өтө баштайт.

Дон Хуан герцогиня Изабеланын, анан балыкчы кыз Тисбеянын абийирин төгөт; ал донья Анна де Ульоаны – командор дон Гонсалонун кызын, ийгиликсиз болсо да азгырууга аракеттенет да, – акыры никелешер алдында дыйкан кыз Аминтаны азгырып кетет. Анын бардык курмандыктары – тектүү айымдар да, карапайым кыздар да – дон Хуандын түшүнүгүндө ал, эркек тынымсыз артынан түшүүгө тийиш болгон абстракттуу аялдын образына жуурулушат. Ал олжонун артынан кубалоодо эпчилдикти, эбегейсиз күчтү жана анын тегерегиндегилер эрдик деп эсептешкенди байкатат. Алсак, ал өзүн түн ичинде үйүнөн кармап алган абышканы – донья Аннанын атасын «эрдик» менен жыга чабат. Ал намыс, абийирди да ушундай эле өзүнчөлүктүү түшүнөт. Дон Хуан аялдарды алдоо менен абийирсиз иш кылып жатам деп ойлобойт. Бирок ал дон Гонсалонун таш айкелинин (ал командордун мүрзөсүнө тургузулган) чакыруусун кабыл албасам коркок болуп көрүнөм деп коркот.

Дон Хуан ыза кылгандардын даттануларын угууга аргасыз болушкан бийликтердин куугунтугунан качып, жаш шылуун командор көмүлгөн

севильялык храмга бекинет. Эстеликтеги жазууда мында жаткан адам ыза кылгандын үстүнөн Кудайлык сотту күтүүдө делет. Дон Хуан айкелдин сакалынан чакырыктуу тартат (испандык үчүн сакалга тийип алуу да – катуу шылдың). Анан ал өлгөндү кечки тамакка чакырат (бул фольлордук мотив Тирсо де Молинага элдик романстан белгилүү болгон). Кордоочунун чакыруусу менен келген Таш мейман дон Хуанды жооп иретинде сый тамакка чакырат да, ал менсинүү менен жарыялайт:

Көрүстөнгө мейманга чакырылгам,
Ал жакка бару мага парз.
Мейли Севилья болсун аң-таң,
Көрүп мүнөзүм бекемдигин.

Кульминациялык сцена – храмда мүрзө плитасынын астында кечки тамак ичүү. Дон Хуан ага сунушталган чаяндарды, бакаларды жана жыландарды каармандык менен жейт, анан, коркоктук үчүн айыпталуудан коркуп, айкелге колун берет. Таштын кол кысуусу «бейбашты» өлтүрөт да, ал күмбөз менен кошо жер алдына түшүп кетет. Тирсо ушинтип «жазалоочу кудай колу» деген метафораны конкреттүү мааниге ээ кылат. Таш мейман – жерде болуп жаткан ээнбаштыкка каршы тура алчу, «бейбаштарга» Кудай соту тууралуу эскерте алчу жалгыз жан. Ырас, аягында король да акыры дон Хуанды жазаламакчы болот.

Пьеса бактылуу аяктайт – үч үйлөнүү той менен. Комедиялык интриганын мыйзамдары боюнча сценада дон Хуандын «эрдиктеринин» тизмеги менен катар сүйүү сызыктары да өнүктүрүлөт: галан дон Хуандан башка комедияда дагы экөө – герцог Октавио, Изабеланын ашыгы жана маркиз де ла Мота, донья Аннанын ашыгы бар. Сүйүшкөндөр бири-бирине тобокелдүү жана адашууга апкелген түнкү жолугушууларды чектешип (дон Хуан мына ошондон пайдаланат), өз тагдырларын бириктирүү үчүн бардыгына барышат. Пьесада грасьосо да – дон Хуандын малайы Каталинон да бар, анын ролу парадоксалдуу: ал кожоюнунун кылыктарынын эрксиз катышуучусу жана ошол эле учурда милдетине дон Хуанга сөзсүз болор жазаны дайыма эскертип туруу

кирген кейипкер дагы. Ошентип грасьосо күтүүсүздөн кадырлуу адамдын – резонёрдин амплуасында болуп калат.

«Севильялык бейбаш» – барокко трагикомедиясынын классикалык мисалы, анткени пьесанын эки каарманы тең өлүм алдында өкүнгөнгө, тобо келтиргенге үлгүрбөй өлүшөт. (Командордун айкели дон Хуан түбөлүк күйүүгө туура келчү тозок отун үйлөйт.)

Севильялык бейбаш, кийинки Дон Жуандардан айырмаланып, Кудайга ишенет жана Коркунучтуу сот тууралуу билет. Бирок ага алар чексиз алыстай, жана анын карамагында көп убакыт бардай, демек күнөөгө батууга да, тобо келтирип жалбарууга да толук үлгүрө алчудай, көрүнөт.

XVII КЫЛЫМДАГЫ НЕМЕЦ АДАБИЯТЫ

XVII к. Германия адабиятынын тагдыры менен бейнесин Отуз жылдык согуш (1618-1648-жж.) аныктады, ал католиктер менен протестанттардын ортосундагы диний кастыктан улам башталган, бирок мезгилдин өтүшү менен немец княздарынын территория жана контрибуция үчүн түгөнгүс ич ара күрөшүнө айланган. Немец чатактарына Германиянын саясий алсыздыгын өздөрүнүн жеке кызыкчылыктарына пайдаланууга умтулушкан көптөгөн европалык өлкөлөр тартылышкан. Согуштан Германия таптакыр талкаланып чыккан. Өлкөнүн калкынын төрттөн үчү курман болгон, ал эми кээ бир жерлерде, мисалы, Баварияда ар бир онунчу адам гана аман калган. Ээн калган шаарлар менен кыштактар урандыларга көмүлгөн, кээ бир жерлерде гана кечилканалар – илим менен билимдин очоктору сакталып калышкан. Соода менен маданият начарлоого тушуккан.

Жалпы төмөндөө тилге да тийиштүү болгон. Дворяндар французча, окумуштуулар менен дин кызматчылары латынча, эл болсо түрдүү диалектилерде жана эне тилинин көптөгөн чет жерлик өздөштүрүүлөр менен укмуштуудай аралашмасында сүйлөшкөн. Бирок дал ошол көркөм өнөр адамдарына – жазуучуларга, акындарга, сүрөтчүлөргө – таңгаларлык күч менен

өлкөнүн трагедиясын чагылтуу жана улуттук маданиятты кайра жаратуу милдети тагылган.

Мекендин азаптануулрына биринчи болуп поэзия үн кошкон. Кайгы-муң маанайлары анда согуштун биринчи күндөрүнөн баштап эле үстөмдүк кыла баштаган. Барокконун капалуу мотивдери менен укмуштуудай-ойлуу формалары катаал, жаркын ренессанстык поэтиканы сүрүп чыккан да, акын жана дипломат Мартин Опиц (1597-1639) эми гана орното баштаган классицизмдин али бошоң түркүгүн кыйраткан. Өзүнүн «Немец поэзиясы тууралуу китебинин» (1624-ж.) аркасы менен ал адабияттагы бул жаңы багыттын жолбашчысы болуп калган. Опиц немец ыр куруусуна силлабо-тоникалык системаны кийирген, поэтикалык өнөрдө алыс озуп кетишкен италиялыктардын, француздардын жана голландиялыктардын жетишкендиктерин өздөштүрүүгө көмөктөшкөн, муну менен XVIII-XIX кк. немец поэзиясынын гүлдөөсү үчүн кыртыш даярдаган.

Мартин Опиц «көптөгөн муңдун арасында, арамзалык менен кайгынын арасында» сүйүү, манералардын кынтыксыздыгы жана туткундап алчу сөздөр тууралуу ырдоо учуру эместигине ынанган – мындай поэзия жабыркаган жандар үчүн жүк болмок. Ал мекендин башындагы балээлерди жандуу тартат, бирок ошол эле маалда жубатуу сөздөрүн табууну жана жан дүйнөнүн бекемдигин чыңдоону билет. Акын мекендештерин «айдай качуу же уурдоо мүмкүн болбогон» куткаруучу изгиликтен баш тартпоого чакырат:

Эмнеге биз кайгырабыз, азаптанып ыйлайбыз,
Жүрсөк дагы катып кенчти түпкүрүндө жүрөктүн,
Ал бизге бир күнгө эмес, бир саатка эмес, берилген,
Эч бир душман тартып ала албайт анны бизден?!

«Согуш кырсыктарынын арасындагы жубатуу сөздөрүнөн» (1621-ж.) – Опицтин кыйла маанилүү жаралгасынан алынган бул мисалдан – ортосунан цезура (пауза) менен бөлүнгөн сегиз тактылуу александриялык ырдын өзгөчөлүктөрү жакшы көрүнүп турат. Бул ырлардан Опицтин поэтикалык манерасынын кандайдыр бир парасаттуулугу, кургактыгы да байкалат.

Тынчтык менен согушту, өмүр менен өлүмдү, адептүүлүк менен бузукулукту каршы коюу XVII к. бардык ири немец акындарына: Пауль Флемингге, Андреас Грифиуска, Георг Рудольф Векерлинге (1584-1653), Иоганн Ристке (1607-1667) таандык. Пауль Флеминг (1609-1640) башкаларга караганда көп убакка чейин капалуу маанайларга алдырган эмес. Диндештеринин согуштук жеңилүүлөрү ага, протестанттык дин кызматчысынын уулуна Лейпциг университетинде илимдер курсун аяктоого жолтоо болгон.

30-жж. ортосунда ал өз устаты Адам Олеарий менен чогуу элчилик миссиянын курамында алыскы Персияга аттанган. Жолдо миссия бир аз убак Россияда, Москвада кармалып калган да, Флеминг бул шаарга бир нече сонун сонеттерин арнаган. Алардын биринде – «Улуу шаар Москвага, жолго чыгаар күнү» – дегенде ал россиялык борборго өзүнүн туулуп-өскөн Голштиниясына ушунчалык жетпей турган нерсени каалайт:

Үстүңдө сенин кылым бою жаркырасын,
Согуш оту чалбаган, көпкөк асман,
Крайың сенин билбесин оорчулукту эч качан!

Башка бир сонетте акын алтын чатырлуу Москваны анын жүрөгүн ээлеп алган сулууга – сулуулуктун үлгүсүнө салыштырат.

Флеминг дегеле өз замандаштарынан поэтикалык интонациясынын сезимталдыгы менен айырмаланган. Жашоо кубанычы менен өлүмдү сезүүнүн ортосундагы коогалуу чыңалууга ал нукура, түздөн-түз сезимдерди ушунчалык кошот, бул мотивдин XVII к. кеңири таралган шарттуулугу тууралуу унутат: «Мен даярмын шаңданууга, мейли бүгүн өлсөм да». Ал баары менен бирге капага батат: «Биздин айылдар өрттөлгөн, / Биздин жоокерлер жеңилген, / Жан дүйнөбүз коркууга баткан, / Шаарларыбыз талкаланган». Ошол эле мезгилде акын сулуулукту даңктоодон, сүйүүнү ырга салуудан чарчабайт: аялга, табиятка жана өзү «кызыгуу сезими» бөтөн жерлерге азгырып кеткени үчүн кечирим сураган мекенге. Бирок кыйроо менен адамдардын азаптарынын картиналары акындын тубаса жашоого кубанычтуулугун улам көбүрөөк сүрүп

чыга башташат да, ал анын айланасында болуп жаткан маанисиздиктердин арасындагы жашоонун мааниси тууралуу суроону алдыга коёт:

Эмне үчүн мен руханий тынчтыкка качырам,
Заттардын маңызына сүңгүүгө умтулуп
тойбос көзүм менен?
Эмне үчүн менин рухум умтулуудан от алган
Окуянын байланышын, мезгилдин татаал жолун
көрүүгө?

«Эмне үчүн мен качырам...»

Өз мезгилиндеги Германиянын кыйла өзүнчөлүктүү акыны Андреас Грифиус (1616-1664) болгон. Азап тартуу жана кошо кыйналуу илимин терең өздөштүргөн, жүздөгөн мүрзөлөрдү көрүп онтогон, көптөгөн кыйынчылыктарды көргөн Грифиус анын колуна калемди «жан чыдаткыс оору» карматканын моюнга алган. Ал узакка дүйнө кезип жүргөн, Францияда жана Италияда болгон, Нидерланддарда жашаган. Лейденде, ал кездеги илим менен көркөм өнөрдүн европалык борборунда ал университетте эң эле ар түрдүү темаларда – философиядан тригонометрияга жана анатомияга чейин дарстарды окуган. Грифиустун немец адабиятына салымы жазуучунун көзү тирүүсүндө эле бааланган: өлөрүнөн эки жыл мурун ал «өлбөс» катары немец тилинин тазаланышы жана байышы, улуттук адабияттын кайра жаралышы үчүн көп иш кылган «Жемиш берүүчү коомго» кабыл алынган.

Грифиустун көңүлсүз-улуу поэзиясынын лирикалык каарманы көптөгөн кайгы-муңдун арасында да тагдырга баш ийүүнү, моюн сунууну, аргасыздыкты тааныбайт – ал күч-кубатты түбөлүк дөөлөттөргө кайрылуудан алып, жашоо оорчулуктарын кайраттуулук менен баштан кечирет. «Мекендин көз жашы, 1636-жыл» деген атактуу сонетинде акын согуш апкелген кыйроонун коркунучтуу сүрөтүн тартат да, материалдык гана эмес, руханий, адептик баалуулуктарды, «жан дүйнө казынасын» жоготуу тууралуу да кайгыга батат:

...Шаарлар толуп урандыга, чиркөөлөр ээн,
Өрттөнгөн айылдарда угулат чоочун кеп.

Жамандыкты кантип жеңсек? Аялдарды кантип коргосок?
Өрт, кара тумоо жана өлүм… Жүрөк муздайт
денеде.
О муңдуу өлкө, кан агымы ташкындаган!
Биз он сегиз жыл санап келебиз ушул
коркунучтуу эсепти.

Уят менен ажал, ачарчылык менен кырсык,
Өрт, талон жана кысыр калуу эмне экен
Жандын кенчи түбөлүк талоонго тушукканда?!

Грифиус ушинтип сонеттин кыска формасында реалдуу турмуштун тозогун поэтикалык жеңүүнүн өзү үчүн кыйла жарамдуу ыкмасын тапкан.

Ал сонеттердин беш жыйнагын басып чыгарган. Биринчиси, келтирилген ыр алынганы, жарыкка 1637-жылы чыккан. Коогалуу заманда Грифиус адамдагы бузулбасты – руханий бекемдикти жана эч кандай тышкы таасирлерге баш ийбеген «эркин рухту» ырга салган:

- Үрө бергиле! – мен айтамын өзүмө
каршыларга. –
Шам шооласы үстүндө дайым болот түтүн,
Роза да курчалган жаалдуу тикендерге,
Эмен да жерге баткан урук болгон…
Өлгөндөн соң күлгө айланасыңар.
Силер тепсегендер аша жашайт силерден!

Куру бекер иштерге жана ойлорго толгон убаралуу дүйнөнү акын анын «тиги дүйнөлүүлүгүнөн» улам эмес, бул дүйнө аёосуз, жийиркеничтүү жана анда ач көздүк, ичи тардык, коркуу жана ишенимдин жоктугу бийлегени үчүн четке каккан. Өз доорунун вандализмине жана согушчандыгына Грифиус «түбөлүк дүйнөнү» христиандык көрүүнү каршы койгон, адамды сүйүүгө чакырган жана жакшы үлүшкө үмүттөн эч убакта баш тарткан эмес.

ГАНС КРИСТОФ ГРИММЕЛЬСГАУЗЕН
(1621- ЖЕ 1622-1676-ЖЖ.)

Отуз жылдык согуштан кийин немец адабиятында роман жанры таралган. XVII к. Германиядагы эң эле белгилүү жазуучулардын бири Иоганн Михаэль Мошерош «Зиттвальддык Филандердин укмуштуу жана чыныгы көрүүлөрү» деген сатиралык-дидактикалык роман-ой жорумунда (1643-ж.) өз мезгилинин кемчиликтеринин бетин аёосуз ачкан. Романдын каарманы акыйкаттыкты жана адилеттикти издеп дүйнө кезет да, ойлогон ишинин куру бекерлигине ынанат. Бул жанрдын ири чебери Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен да көп саякаттаган. Ал чыгармаларында адабияттык булактарга гана эмес (алардын ичинен биринчи кезекте «пас» жанрдагы адабиятты: шванктарды, элдик китептерди, жылнаамаларды, жомокторду, уламыштарды атоо керек), өзүнүн турмуштук тажрыйбасына да таянган. Улан кезинде Гриммельсгаузен туулуп-өскөн шаарынан күч менен аскерге алынган, атбагар, мушкетёр, катчы болуп, согуштан соң – өзүнүн аскер башчысынын чарбагында башкаруучу, кыштак башчысы, трактирчи, салык жыйноочу болуп кызмат кылган. Жетилген курагында гана ал романдарды чыгара баштаган, бул иште зор талантын жана аябай жемиштүүлүгүн байкаткан.

Авторунун ысымы XIX к. ортосуна чейин белгисиз бойдон калса да, «Немец Симплициссимусунун тамашалуу жоруктары» романы (1668-ж.) кеңири таралуу алган. Титулдуу жазуучулар-замандаштары Гриммельсгаузенди жөн гана байкашпаган же анын анонимдүү басылган чыгармалары тууралуу барк албагандык менен кеп кылышкан – ал да ага, карапайым букарага, кирүүгө жол жабык болгон ар түрдүү «коомдор» тууралуу жактырбоо менен кеп кылып, аларга ушундай эле мамиле кылган.

«Аңкоолордун аңкоосу», Шпессерттен чыккан баёо малчынын жоруктары тууралуу китеп өз ичине Отуз жылдык согуш жараткан дүйнөтуюмду жана акыл маанайларды камтыган. Симплицийдин бүткүл жашоосу – азаптуу сыноолордун, ага табият тартуулаган жакшы сапаттардын үстүнөн болгон зордуктун түгөнгүс тизмеги. Койчу адегенде жырткычка айланган жоокер-

талоончулар дыйкан чарбагын кантип тоношконунун күбөсү болот: «Алар пистолеттердин оттуктарын чыгара жана алардын ордуна дыйкандардын манжаларын киргизе жана ушундайча байкуштарды кыйнай башташты, жезкемпирди өрттөгүлөрү келгенсип, ошол кармалган дыйкандардын бирин мешке тыгышты да, анын алдына от жагышты… Башкасынын башын алар аркан менен байлашты да, ал арканды таяк менен ушундайча тегеретип кирищти, тигинин оозунан, мурдунан жана кулактарынан кан ата баштады. Бир сөз менен, алардын ар биринин дыйкандарды кыйноодо өз амалы бар эле…».

Токойго качып кетип, койчу аны сабаттуулукка, христиан дининин осуяттарына үйрөткөн жана Симплиций, б.а. Аңкоо, Баёо жан деген ысым берген такыбага (кийин ал анын согуш азаптары дүйнөдөн ыктыярдуу оолактоого түрткөн атасы болуп чыгат) жолугат. Такыбанын өлүмүнөн соң Симплиций жер кезип жөнөйт, ал эми анын артынан кайгы-муңу ээрчийт. Ал согуштук аракеттердин борборунда болуп калат, даңкка жана сый-урматка жетишет, түрмөгө түшөт, маскарапоздун ролун ойнойт жана акылдан айныганды туурап, аз жерден акылынан ажырап кала таштайт; Парижге туш болуп «аксөөктөрдүн» бузукулуктарын таанып билет – тагдыр аны бир сынактан экинчисине ыргытат.

Ушул мезгилдер бою Симплиций дүйнө кандай акылга сыйгыс курулганына, адамдар өздөрүн кандайча христианча эмес алып жүрүшөрүнө баёо таңгалуудан чарчабайт. Бирок анын өзү да бир далай жаман иштерди кылат, бирок түбөлүк каргышка калуудан коркуп Кыз Мариядан өз күнөөлөрү үчүн кечирим алуу үчүн табынуучуларга кошулат (Гриммельсгаузендин өзү өңдүү эле анын каарманы да католик ишенимин кабыл алат).

Романга одонороок элдик юмор сиңирилген. Гриммельсгаузен галанттуу жана малчылык романдарын, алардын кооз сөздүүлүгүн жана манералуулугун мыскылга алат, кадимки эле кыздардын көздөрү жылдыздарга, беттери – розаларга, – териси – карга же акиге, көкүрөгү – кантка окшоштурулган «поэтикалык жөөлүүлөр» менен «былжырак тамсилдерди» шылдыңдап күлөт. Симплиций айымдын сулуулугун тартууга аракеттенгенде мындай түрдөгү

эстетика аңтара салынат: «…ошол кыздын чачтары булганган жалаяк өңдүү саргыч, ал эми чачтарынын бөлүнүшү териге чочконун кылын чаптап койгондой аппак жана түз; анын чачтары да ушундай кооз түйүлүшкөн, бош мүштөктөргө же бирөө капталына бир канча фунттан шамдарды же бир канча чийки колбасаларды илип алганга окшош».

Куулук романдарынын каармандарынан айырмаланып Симплиций окуяларды эмес, жашоонун маанисин жана чындыгын издейт. Ал экөө теӊ адам коомунан табылбайт да, ал акыл-эссиз дүйнөнү таштап, такыба болуп кетмек болот. Бирок Симплиций бул кадамга дароо эле батынбайт; мурдараак аны менен бир далай ишенүүгө болбой турган, фантастикалык окуялар болуп өтөт: ал жезкемпирлердин жыйынына туш болот, суу жиндеринин королу аны Жердин түзүлүшү жана табияттын мыйзамдары менен тааныштырган кереметтүү көлдүн түпкүрүнө түшөт, арбактар менен көрүмчүлөргө кабылат. Жер кезүүлөр Симплицийди Московияга апкелгени кызыктуу, анда Гриммельсгаузен өзү эч качан болгон эмес, – жазуучу Адам Олеарийдин «Московияга жана Персияга саякатынан» (1663-ж.) алынган маалыматтарды колдонгон. Москвада Симплицийди орус падышасы үчүн кара дары тегирменин куруууга жана «согуштук дары» жасоого мажбурлашат. Астраханга туш болуп, каарман татарлардын колуна туткунга түшөт, алар аны Кореяга сатып ийишет. Ал жактан Япония, Португалия жана Италия аркылуу ал мекенине кайтат, бул мезгилде анда Отуз жылдык согуш аяктаган болот. Ошондо ал Робинзон Крузо өңдөнүп, Индия мухитиндеги элсиз ээн аралга кетет да, мында өз жумуштарынын ортосундагы тынымдарда өзүнүн өмүр баянын чыгарат жана аны пальма жалбырактарына жазат. Анын башкалкасын кокустан байкашкан голландиялык деңизчилер такыбаны Германияга кайтууга көндүрүүгө аракеттенишет, бирок чечкиндүү баш тартууга тушугушат: «Силер мени кайда азгырып жатасыңар? Мында тынчтык – анда согуш; мында мага текеберлик, сараңдык, ачуулануу, ичи тардык, кызганыч, эки жүздүүлүк, алдамчылык, кийим менен азык тууралуу ар кандай намыс-абийирден төмөн аракеттер белгисиз; мында ызасыз, чыр-чатаксыз тынч жалгыздык, даңк

издеген ойлордон башкалка, ар кандай жүгөндөлбөгөн каалоолорго каршы бекемдик бар…».

Бирок гуманист Гриммельсгаузен өз каарманын түбөлүк бекинтип койгон эмес. Романдын үч уландыларында Симплиций акыры такыбалыктан баш тартканы, мекенине кайтканы, «Түбөлүк жылнааманы» – немец кол өнөрчүсү менен дыйканынын жан китебин түзгөнү жана тарата баштаганы – б.а. автордун өзүнүн жолу менен кеткени айтылат. «Симплициссимустан» соң автор ушундай романдардын дагы бир нечесин чыгарган, алар Германиянын жолдорунда кайгылуу жер кезүүлөрдүн эпосун түзүшкөн: алдамчы жана селсаяк Кураж, Тоголон-талаа аттуу жалданма жоокер, адамды көзгө көрүнбөс кылуучу сыйкырдуу чымчык уясы тууралуу. Бирок Гриммельсгаузендин жана XVII к. бүткүл немец адабиятынын мыкты чыгармасы «Симплициссимус» бойдон калган. Ал XVIII к. агартуучулук романы үчүн кыртыш даярдаган; немец романтиктери Л.Тик, Й.Эйхендорф жана Э.Т.А.Гофман андан өздөрүнө чукул мотивдер менен образдарды табышкан, ал эми бир тууган Гриммдер анын «улуу жашоочулдугун» белгилешкен. XX к. Бертольт Брехт өзүнүн согушка каршы тарыхый драмасы «Кураж эне жана анын балдарына» Симплицийдин антиподу – Кураж тууралуу романды негиз катары алган.

XVII КЫЛЫМДАГЫ ФРАНЦУЗ АДАБИЯТЫ

Франциядагы XVII кылым – абсолюттук монархиянын калыптануу доору. Башында король турган мамлекет катаал иерархиялык пирамида катары курулат. Көркөм өнөр абдан жогору бааланат, мамлекет чыгармачыл адамдарды колдойт, бирок аларды өз кызыкчылыгына кызмат кылдырууга умтулат.

1634-ж. кардинал Ришельенин демилгеси менен Француз академиясы түзүлөт. Анын негизги милдети француз тилинин сөздүгүн түзүү болот; мындан тышкары академияда эң көрүнүктүү адабий чыгармалар талданылат жана кыйла татыктуу авторлорго көмөк көрсөтүлөт. Бирок дароо эле кимди татыктуу деп эсептеш керек деген суроо туулат. Натыйжада казынанын

эсебинен ачык эле кошоматчыларды колдошот. Кошомат жана жаңжал темасы XVII к. француз адабиятында кокусунан эле борбордук темалардын бири болуп калбайт.

Катерина де Вивонндун, маркиза де Рамбуйенин отелинде (сарайында) прециоздуу (французча precieux – «тандалма», «кылыктуу») деп аталган адабияттын талапкерлеринин ийрими түзүлөт. Мында адабияттык тамашалар, экспромттор өзгөчө бааланган, күтүлбөгөн метафораны колдонууга умтулушкан, кадимкиден адаттан тышты издешкен, айкашпаганды айкалыштырышкан. Рамбуйе отелинин эң жаркын акыны Венсан Вуатюр (1598-1648) болгон. Маркиза де Рамбуйенин жеңил колу менен Франциянын аксөөк чөйрөлөрүндө, биринчи кезекте Парижде салондор модага кирген, аларда курч акылдуулугун көрсөтүү, ребустарды, шарадаларды түзүү, ар түрдүү адабий оюндар менен көңүл ачуу керек болгон. Бул оюн-тамашалар кеңири таралган сөздөн анда мурда байкалбаганды көрүүгө, аны бөлүктөргө «бөлүүгө» умтулууга ылайык келишкен. Салондор менен прециоздуу маданият оюндун баалуулугун кескин көтөрүшкөн – көркөм өнөрдөн жана жашоонун өзүнөн өзгөчө артыкчылыкты жеңилдиктен, эркиндиктен көрүшкөн.

Моданын таасири астында көптөгөн талантсыз тууроочулар пайда болушкан, алар прециоздуу адабияттын болгону тышкы белгилерин: ойкуп-кайкыган түшүнүксүз кепти, «куйкумдуулукту» ж.б.у.с. гана өздөштүрүшкөн. Прециоздуу адабият чакан формалардан тышкары романдарды жазууну да жактаган. Оноре д’ Юрфенин «Астреясы» (1607-1618-жж.), Мадлена де Скюдеринин «Артамен же Улуу Кири» 91649-1653-жж.), «Клелиясы» (1654-1661-жж.) Францияда жана Европада чоң популярдуулукка ээ болушкан. Алардын башкы темасы сүйүү болгон, каармандар өз мамилелерин узак талкуулашкан – жана сүрөттөлгөн каармандардын бүткүл жасалмалыгы менен табигый эместигине карабай (азыркы көз караштан алганда) бул чыгармалардын Францияда жүз жылдан кийин гүлдөгөн психологиялык романдын калыптанышындагы ролун тануу кыйын. Графиня Мари Мадлен де Лафайеттин «Принцесса Клевская» (1678-ж.) деген сонун романы –

жетишерлик жөнөкөй, прециоздуу эмес тилде жазылган капалуу жана трагедиялуу сүйүү тууралуу романы өзгөчөлөнүп турат.

Францияда тиричилик романы да популярдуу болгон. Бул жанрга кайрылгандардын ичинде – Шарль Сорель (1602-1674) жана Поль Скаррон (1610-1660) болушкан. Алардын китептеринин каармандары төмөнкү жана ортоңку катмардын адамдары, мисалы жер кезген актёрлор, болушкан. Жолдор, конок үйлөр, уурулар менен алдамчылардын жатактары одонороок тил менен тартылган. Каарман кокустуктун бийлигинде калган: аны менен түрдүү болжоп болгус окуялар болгон, алардан өзүнүн тапкычтыгы жана айлакерлиги менен кутулуу керек болгон.

Ошентсе да XVII к. Францияда маданияттын символу классицизм болуп калган. Эгерде прециоздуу адабият ар бир акындын дүйнөнү көрүүсүнүн күтүлбөстүгүнө, оригиналдуулугуна багытталса, анда классицизмдин теоретиктери көркөм өнөрдөгү сулуулуктун негизин белгилүү бир эрежелер түзүшөт, аларды кыйшаюусуз сактоо керек деп эсептешкен. Классицисттер тарабынан жазылган көркөм өнөр тууралуу көптөгөн трактаттарда гармонияны, ышкы-кумарлар долуланган дүйнөнүн башаламандыгына каршы турууга милдеттүү болгон акындын акыл-эстүүлүгүн жана чыгармачыл тартибин башкы орунга коюшкан.

Классицизмдин эң белгилүү француздук теоретиги – Никола Буало-Депрео (1636-1711). Анын «Поэтикалык искусство» (1674-ж.) деген трактатында замандаш-адабиятчылардын тажрыйбасы сындуу система түрүн алган. Буало теориядагы ар бир жанрга өз стилин ылайык кылат: тамсил («ортоңку» жанр) жазылышы мүмкүн болгон тил баатырлык поэма («бийик» жанр) үчүн жарабайт. Биринчи орунга Буало драматургияны койгон, андан болсо трагедияны бөлүп көрсөткөн. Ага антик доорунан, королдор менен баатырлардын турмушунан алынган сюжеттер көбүрөөк жарамдуу болушкан. Анткени мамлекет үчүн дал эле монарх баштан кечирген парз менен сезимдин конфликтиси көбүрөөк маанилүү. Трагедияларды ортосунда цезурасы (паузасы) бар өзгөчө 12 муундуу ыр менен жазуу керек болгон. Мындай ыр актёрдон

добуш жана интонация менен сезимдин эң эле ар түрдүү ырандарын берүү билгичтигин талап кылган. Комедияны прозада да, ырларда да чыгарышкан, ал эми анын кейипкерлери жөнөкөй дворяндар да, кадыр-барктуу буржуалар да боло алышкан.

Классицисттик драматургия үч бирдик – мезгилдин, орундун жана окуянын бирдиги эрежесине таянган. Ал Буалого чейин эле түзүлгөн, бирок дал ушу «Поэтикалык искусствонун» автору бул принцип гармониялуу жана акыл-эстүү сюжетти курууга кандайча кызмат кыларын көрсөтүүгө жетише алган. Классицисттик пьесанын бардык окуялары бир күн ичинде жана бир жерде өтүүгө тийиш болгон. Трагедияда бир гана чиеленишүү жана бир гана чечилүү болушу мүмкүн (комедияда мындан бир аз чегинүүлөргө жол берилген). Пьеса чиеленишүү, кульминация, чечилүү так белгиленишкен беш аракеттен турган. Бул эрежелерди ээрчип драматург окуялары бир дем менен өнүккөн жана каармандардан бардык руханий кубаттарынын чыңалуусун талап кылган чыгарманы жараткан.

Классицисттик теория башка өлкөлөрдө драматургиянын калыптанышына зор таасир кылган; Буалонун трактаты көп тилдерге которулган да, дээрлик жүз жылдан соң анын негизинде Орусияда А.П.Сумароков өзүнүн «Ыр чыгаруу тууралуу эпистоласын» жазган. Корнель, Расин, Мольерлер классицисттик поэтиканын мыйзамдары чыңалган, каныккан окуясы жана мүнөздөр менен ышкы-кумарлардын жаркын ачылышы бар драмалык оюнду жаратууга мүмкүнчүлүктөрдү ачаарын далилдешкен.

МАРИ МАДЛЕН ДЕ ЛАФАЙЕТ (1634-1693)

«Мен сүйүү – бул жүк болчу нерсе экенине ишенем, мен жана менин досторум андан кутулганыбызга сүйүнөм», - деп айткан 19 жашар Мари Мадлен. Чейрек кылымдан соң ал «Клевдик канбийкени» – өз доору үчүн абдан адаттан тыш сүйүү жөнүндө романды жазат. Бул китеп замандаштарын гана айран калтырган эмес; XX к. чейин өз чыгармаларында кумарлардын чындыгы деп аталганды берүүгө аракеттенишкен жазуучулар ага багыт алышкан.

Мари Мадлен де Лафайет (кыз кезинде де Ла Вернь) аксарайга чукул үй-бүлөдө төрөлгөн. анын атасы кардинал Ришельенин жээнинин тарбиячысы, ал эми апасы – королдук медиктин кызы болгон. 16 жашында, атасынын өлүмүнөн кийин, кыз королева Анна Австриялыктын фрейлинасынын ордун алган. Саясий окуялар аны бир аз убакка Шайо кечилканасынан орун алууга мажбурлаган, мында ал Луиза Анжелика де Лафайет, Людовик XIIIнүн мурдагы фавориткасы менен таанышкан. Ушул кездешүүнүн аркасында 1655-жылы Мари Мадлендин жакында жесил болуп калган жана жакырланган граф де Лафайет менен, Луизанын бир тууганы менен никеге туруусу болгон. Өз кредосуна туруктуу болочок мадам де Лафайет күйөөгө сүйүп эмес, баарын эсептеп тийген. Ал Парижге келип жашап, анда адабияттык салон ачкан.

«Ири, дээрлик эркек сындуу жүз салкын ар-намыстуулукка толгон, бирок кылдат тартылган ооздун бурчтарында, жанып турган көздөрдө шылдыңдуу жылмаюу катылган. Аялдык ойсокеликтин көлөкөсү да жок, бийликтүүлүк, ар-намыстуулук жана көрөгөч акыл бар» – баяндоолордун биринде мадам де Лафайеттин тышкы кебетеси ушундайча берилген. Париждик адабияттык чөйрөлөрдө пайда болуп, ал өзүнө кылдат акылы менен гана эмес, көркөм сөз өнөрүндө терең талдай билүү жөндөмдүүлүгү менен да көңүл бурдурган. Ага мыкты жазуучу жана философ герцог Франсуа де Ларошфуко, атактуу китеп «Максималардын» автору менен достугу көптү берген. Аны менен өзүнүн достугу тууралуу де Лафайет жарыялаган: «Мырза де Ларошфуко менин акылымды өнүктүрдү, бирок мен анын жүрөгүн өзгөрттүм». Көптөр керек болсо Мари де Лафайет «Клевдик канбийке» атактуу романын (1678-ж.) Ларошфуко менен авторлошуп жазган деп эсептешкен. Бул имиштердин жайылышына жазуучу бир дагы чыгармасын өз ысымы менен чыгарбагандыгы да түрткү болгон.

Ал доордун чыгармачыл адамдары өз романдарынын окуясын антик дооруна көчүрүшүп, өз заманындагы коомдун адеп-ахлагын көп сүрөттөшкөн. Мадам де Лафайет мындай ыкмага сын көз менен караган. Римдик каармандар менен аскербашыларды тартып жатып, XVII к. адамдардын табиттери менен

кызыкчылыктарын туура сүрөттөөгө болбойт деп болжогон. «Княгиня де Монпансье» (1662-ж.) жана «Графиня де Танд» новеллаларынын, о.э. «Клевдик канбийке» романынын окуялары анчалык алыс эмес XVI к. болуп өтүшөт. Бирок «Клевдик канбийке» бир гана ушуну менен көптөгөн романдардан айырмаланган эмес. Сюжеттин негизин «күйөөсү – аялы – ойношу» классикалык үч бурчтугу түзсө да, де Лафайет кейипкерлердин өздөрүнө стандарттуу мамиледен баш тартат. Канзаада жана канбийке Клевдиктердин ортосундагы мамилелер – Кайра жаралуу адабиятынан бери көндүм болгон былжырак күйөө-макоо менен аны жек көргөн амалкөй сулуу аялынын ортосундагы биримдик эмес. Тескерисинче, каармандарды өз ара сыйлашуу жана берилгендик түйүндөрү байланыштырат; ырас, каныша күйөөсүнө кумарлуу сүйүүгө ээ эмес. Бул сезимди анда герцог Немурлук чакырат, анын образы да таш жүрөктүү жеңил ойлуу катынпоздун стандарттуу тибинен алыс. Жазуучу романдын сюжетин чегине жеткире жөнөкөйлөнтөт, көңүлдү бир гана нерсеге – каармандын толгонууларына топтойт. Анда жакшы жүрүм-турум менен күйөөсүнүн сүйүүсү бекемдеген парз сезими жана дээрлик жеңе алгыс кумар күрөшөт. Каныша жанрдын мыйзамдарына каршы иш кылат: акырына чейин чынчыл болууну каалап, ал баарысын күйөөсүнө айтып берет. Ал анын моюнга алуусун аны чукулда мүрзөгө алып кетчү жан дүйнө оорусуна карабай түшүнүү, тилектештик жана аялын коргоого чечкиндүүлүк менен кабыл алат. Ашыктардын биригүүсү үчүн тоскоолдук өзүнөн өзү жоюлгандай сезилет. Бирок Клевдик каныша өзүн да, герцог Немурлукту да канзааданын өлүмүнө кыйыр тиешелүү деп эсептейт, мындан тышкары ал алардын ортосунда тутанган өзүнчөлүктүү кумарлуу сезимге ишене албайт, анын туруктуулугунан шектенет. Герцог менен аңгемелешүүдө каныша өзүнүн жалгыз калуу тууралуу чечимин жарыялайт. Анын чечимин эми эч нерсе буза албайт.

Жаңы рационалисттик дүйнөтуюм эң билимдүү акылдарды жеңип алып жаткан акыл-эстин алдында жүгүнүү доорунда жашап, мадам де Лафайет каныша Клевдиктин кайгылуу таржымалында өзү жаш чагында айткан турумдун дагы бир бекемделишин тапкансыйт. Адамдын бактыга умтулуусу

жемишсиз, ал эки жолдун бирин гана тандай алат: же кумарлардын айлампасына бой таштоо жана анда курман болуу, же азаптарга карабай алардан баш тартуу, жана баары бир тынчтыкка жана бейгамдыкка жетүү.

ПЬЕР КОРНЕЛЬ (1606-1684)

Урпактиардын эсинде Пьер Корнель француз классицизминин улуу драматургу катары калды. Так ошонун чыгармачылыгы – классицисттик трагедиянын өзүнчөлүктүү эталону, замандаштары Корнелди эрежелер менен ченемдерди ашкере эркин колдонгону үчүн нечен ирет жемелешсе да. Үстүрт түшүнүлгөн канондорду бузуп, ал классицисттик поэтиканын рухунун өзүн жана улуу мүмкүнчүлүктөрүн гениалдуу жүзөгө ашырган.

Пьер Корнель Франциянын түндүк-батышында, Нормандияда жайгашкан Руан шаарында туулган. Анын атасы кадыр-барктуу буржуа – жергиликтүү парламенттеги адвокат болгон. Пьер да 18 жашында Руандын адвокаттык катмарына кабыл алынган.

1629-30-жылдагы театралдык сезондо Корнелдин биринчи пьесасынын – «Мелита, же Жасалма катар» комедиясынын премьерасы болгон. Анын сюжети чаташкан сүйүү интригасында курулган. Автордун өзүнүн күбөлөндүрүүсү боюнча, «Мелитаны» чыгарып жатып ал кандайдыр бир эрежелердин бардыгын билген да эмес. Бирок комедия ийгиликке ээ болгон, болгондо да Парижде. Акырындап Корнель борбордогу чөйрөлөрдө белгилүү драматургга айланган. 1634-жылы чыккан «Жесир, же Жазаланган чыккынчы» комедиясынын басылышы ал кездерде кабыл алынгандай мактоо ырлары менен ачылган, аларда Корнелди калемдештери куттукташкан. Алардын бири, ошол кездеги белгилүү драматург Жорж Скюдери минтип айткан: «Күн чыкты, баткыла, жылдыздар».

Корнель комедияларды көтөрүңкү жана көркөмдүү сүйүү сезимдерине каныктырып «галанттуу духта» жазган. Бирок ал сүйүүнү өзгөчө сүрөттөөгө – күчтүү, карама-каршылыктуу, башкысы, өнүгүп жаткан сезим катары сүрөттөөгө жетише алган.

1633-34-жылдагы сезондо коюлган «Королдук аянт, же Акылдан адашкан ашык» комедиясында башкы каарман Алидор принцип үчүн сүйүүдөн баш тартат. Ал жан дүйнө эркиндиги баарынан бийик, ал эми ашык болгон адам аны сөзсүз жоготот деп эсептейт. Алидор назик жана берилген Анжеликаны оолак түртөт. Ал өзүнүн алдамчылыгы тууралуу имиш таратат да, ашыгынан да, жай турмуштан да көңүлү калган кыз кечилканага кетет. Ошондо Алидор өзү туура эместигин жана Анжеликаны канчалык катуу сүйөөрүн түшүнөт. Бирок кеч болуп калган. Каарман эми анын жүрөгү нукура сезим үчүн жабык болот деп чечет.

Комедияда жакшы чечилиш жок жана ал трагедияга чукул. Анүстүнө башкы кейипкерлер Корнелдин трагедияларынын болочок каармандарын эске салышат: алар терең жана күчтүү сезе билишет, бирок ышкыны акылга баш ийдирүү, өзүн азапка салып болсо да, керек деп эсептешет. Трагедия жаратуу үчүн Корнелге бир нерсе жетишпейт: алар үчүн сүйүүдөн баш тартууга кандай идеялар татыктуу экенин аныктоо. «Королдук аянтта» каарман автордун ою боюнча «акылга сыйгыс», маанисиз теориянын пайдасына аракеттенет да, анын жарамсыздыгына өзүнүн көзү жетет. Трагедияларда акылдын буйругу мамлекет, мекен, король (XVII к. француздар үчүн бул үч түшүнүк бирдиктүү болгон) алдындагы бийик милдет менен байланышта болот да, ушундан улам жүрөк менен акылдын ортосундагы конфликт ушунчалык бийик жана чечилгис болот.

1636-жылы Корнелдин «Сид» трагедиясы коюлат, анын окуясы орто кылымдагы Испанияда болот. Классицизм эстетикасы Орто кылымдарды варварчылык доору деп баалап, анча жактыра берген эмес. Бирок бардык испаниялыкка Францияда королева Анна Австриялыктын испандык тегинен улам өзгөчө мамиле кылышкан. Анын мекени менен байланышкан сюжеттер да модада болушкан.

Корнелдик пьесанын башкы каарманынын прототиби Сид Кампеадор деп аталган Родриго Диас де Бивар (1040-1099) болуп калган. Ал Реконкистанын – арабдар женип алышкан испан жерлерин кайтаруу үчүн күрөштүн учурунда

даңкка жеткен. 1618-жылы испандык драматург Гильен де Кастро (1569-1631) «Сиддин жаш чагы» пьесасын жазган. Мына ошонун сюжети Корнелдин трагедиясынын негизине жаткан.

Трагедиянын борборунда – өзүн эрдиктер менен даңктандыра элек жаш Родригонун жана анын болочок жубайы Хименанын сүйүүсү. Экөө тең тектүү испандык үй-бүлөлөрдөн жана баары нике тойго карай барат. Окуя Родриго менен Хименанын аталары король алардын кимисин өз уулунун насаатчысы кылаарын күтүп жатышкан учурдан башталат. Король дон Диегону – Родригонун атасын тандайт. Дон Гермес – Хименанын атасы – өзүн кордолгондой сезет. Ал атаандашына жемелерди жаадырат; чатак чыгат, анын жүрүшүндө дон Гермес дон Диегону жаакка чабат.

Бул XVII к. француз театрынын көрүүчүсүнө кандай таасир калтырганын элестетүү кыйын. Ал кезде сценада аракетти көрсөтпөө, болгону окуя тууралуу кабарлап коюу кабыл алынган. Мындан тышкары, жаакка чабуу «пас» комедияда, фарста гана ылайыктуу жана күлкү жаратууга тийиш деп эсептелген. Корнель салтты бузууга батынган: анын пьесасында жаакка чабуу каармандын андан аркы аракеттерин актаган, анткени анын атасына жасалган кордоо чынында да укмуштай болгон жана аны кан гана жуумак. Дон Диего кордоочуну эрөөлгө чакырат. Бирок ал кары, демек бул ага Родриго болушууга тийиш дегендик. Ата менен баланын ортосунда жандуу реплика алмашуу болот:

Дон Диего. Родриго, сен коркок эмессиңби?

Родриго. Сизге көрсөтмөлүү жооп берүүгө

Мага бир нерсе жолтоо:

мен сиздин уулуңузмун.

Дон Диего. Ачууң кубантат!

Уулуна эрөөлдө ким менен салгылашууга туура келерин кабарлап, дон Диего кетет. Родриго жалгыз калат да атактуу монологун айтат – аны «Родригонун станстары» деп аташат.

Корнель каармандын жан дүйнөсүндө эмне болуп өткөнүн, ал чечимди кантип кабыл алганын көрсөтөт. Монологду өзүнө түшкөн түйшүккө басырылган адам баштайт:

Күтүүсүз жебеге тепчилдим,
Төшүмө жазмыш, менин жаалдуу
куугунчум мелжеген,
Ак ишке мен бет алдым
өч алуучу катары,
Бирок өз үлүшүм кайгылуу каргаймын
Максатсыз үмүткө алданып, шашпаймын
Ажалдуу сокууга чыдоого.
Күтпөгөм, бакыттан сокур элем,
Каардуу жазмыштан чыккынчылыкты,
Бирок атакем менин кордолгон,
Хименанын атасы, анны кордогон.

Родригонун сөздөрү чегинен ашкан кызуулукка, үмүт үзүүгө толо жана муну менен бирге алар так, логикалуу, рационалдуу. Корнель-адвокаттын соттук кепти түзүү билгичтигинин ушул жерде кереги тийген.

Родриго апкаарууда; ага бирин тандоого туура келет: атасы үчүн өч алуу жана Хименаны жоготуу, же өч алуудан баш тартып ашыгына жетүү. Ал өзү үчүн эң жакшысы өлүм деп чечет. Бирок өлүү – демек өзүн уятка калтыруу, өз уругунун намысын булгоо. Намысты бийик туткан Хименанын өзү да аны жийиркене карамак… Монологду үмүттөрдүн кыйроосун баштан кечирген жана кайрадан бекемдикке ээ болгон, бир чечимге келген адам аяктатат:

Акыл-эсим жайланды кайрадан.
Атама ашыгыман көбүрөөк милдеттүүмүн.
Эрөөлдө же жан дүйнө оорусунан өлөмбү,
Тамырымда бирок менин таза болот
каным!
Көңүл коштук үчүн өзүмдү жемелейм.

Тезирээк өч алайын

Касыбыз канчалык күчтүү болсо дагы,

Чыккынчылык кылбаймын.

Эмне бар булл иште, менин атам

кордолгон, -

Хименанын атасы, анны кордогон!

Чынчыл, таза эрөөлдө Родриго дон Гермести өлтүрөт. Эми Химена азапка батат. Ал Родригону сүйөт, бирок атасы үчүн кек албай коё албайт жана ошондуктан королдон мурдагы жигитин өлүм жазасына буйрууну талап кылат. Мына эми Родриго Хименага келет.

Химена. Эльвира, бул эмне?

Мен көздөрүмө ишенбейм!

Родриго меникинде!

Ал бизге келүүгө батынды!

Родриго. Менин канымды төк дагы

кайраттуураак ыракаттан

Кек алганыңа

жана менин өлүмүмө.

Химена. Жогол!

Родриго. Коё тур!

Химена. Күчүм жок!

Родриго. Суранам бер мага бир көз ирмем!

Химена. Кеткин, же мен өлөм!

Корнель бүтүндөй бир диалогду бир гана 12 муундуу ырга чеберлик менен батырат; поэтикалык ритм кыска репликалардын ар бири кандай ылдамдыкта жана күчтө айтылыш керектигин актёрлорго таңуулайт.

Конфликт трагедиялуу чечилишке чукулдайт. Хименага ашык болгон рыцарь дон Санчо анын намысын Родриго менен эрөөлдө коргоого макул болот. Бирок ошол эле күнгө – трагедиянын окуясынын мезгилине – Корнель дагы бир окуяны батырат: Химена менен сүйлөшкөн соң Родриго согуш

талаасына аттанат (маврлар менен согуш жүрүп жаткан), кошуунду жетектейт, жеңишке ээ болот жана Сид деген ысымды алат. Эми король – баалуулуктардын классицисттик системасында бийик адилеттикти чагылткан кейипкер, – Химена менен Родригонун иштерине кийлигишет. Эрөөл аяктаганда (асылзаада Родригонун эрки менен анын атаандашы тирүү калат), монарх Хименанын баатырга чыгуусун талап кылат. Ырас, Хименага үйлөнөөрдөн мурун Сидге дагы бир жыл король үчүн салгылашууга туура келет.

Жакшы аякталыш трагедия жанрынын мыйзамдарына туура келген эмес. Бирок Корнель мында маанилүү классицисттик идеяны жүзөгө ашырган: тakты менен мамлекеттин алдындагы парз сөөк өчтү кектен маанилүүрөөк, атасы үчүн болсо да. Корнель «Сидди» жазып жатканда Франция эрөөлдөр менен күрөшүп жатканын белгилөө керек, королдук бийлик алардан намыс тууралуу эскирген түшүнүктүн көрүнүшүн жана мамлекеттин кызыкчылыктарына зыянды көргөн. «Сиддин» ийгилигин жазуу кыйын. Бекеринен премьерадан көп өтпөй эле «Бул «Сиддей» сонун» деген лакап жаралбаган. Корнель дароо эле көрө албагандар менен ичи тарлардын чабуулдарынын астында калган. Алардын ичинде мурдагы жактоочулары, айрым алганда Жорж Скюдери да, болгон. Талантсыздык тууралуу өз ара жемелер, каттар менен памфлеттер биринин артынан бири жаайт. Акыры Корнель Француз академиясына талашта арбитр болуп берүү өтүнүчү менен кайрылат. Бир аз убактан соң «Француз академиясынын «Сид» трагедиясына байланыштуу пикири» чыгат. Ал четтеген маанайда түзүлүп, Корнелди чечкиндүү айыптоону да, актоону да камтыбайт, бактысыз жаакка чабуу да, Корнель аракеттин бирдиги эрежесин карманбаганы да эскерилет: пьесанын сюжетине дагы бир сызык – королдун кызынын, инфантанын Родригого болгон сүйүүсү да кошулган. Ал Сидге турмушка чыга албасын түшүнөт да, өз сүйүүсүн королдук парзга курмандык кылат. Бирок баарынан да көбүрөөк пьесаны ал… публикада ийгиликке ээ болгон деп айыпташкан. Ийгиликти автор көрүүчүнү жакшы мисалдар менен тарбиялоонун ордуна, анын жаман сапаттарына ыңгайлашат

деп түшүндүрүшкөн. Сынчылар чечилиштин маанисин сүйүү балалык парзды жеңгенинен көрүшкөн да, сезимдин салтанатын мындайча сүрөттөө – бузукулукка көмөктөшүү деп эсептешкен.

«Француз академиясынын пикири…» «Сиддин» айланасындагы талашты токтоткон эмес, бирок анын курчтугун басаңдаткан. Корнель доордун алдыңкы драматургу катары таанылган. Ал саясий трагедия деп аталган жанрды жараткан жана иштеп чыккан. Анын башкы каарманы – сезим менен парздын бирин тандоого тийиш болгон мамлекеттик же коомдук ишмер. Бул жанрдын шедеврлери антикалык Римдин тарыхынан алынган сюжеттердеги «Гораций» жана «Цинна, же Августтун кайрымдуулугу» (1640-ж.) трагедиялары болуп калышкан. Эки пьеса тең классицизмдин эрежелерине катаал шайкештикте жазылышкан.

«Циннадан» соң Корнель бир аз убак театрдан оолактайт, ал эми драматургияга кайтып келгенде прециоздуу адабиятка, тагдырлардын кокустугу, чаташкандыгы жана күтүлбөстүгү культу бар барокко поэтикасына улам көбүрөөк ыктай баштайт. Ал «Жалганчы» (1643-ж.) комедиясын, андан соң бир нече трагедияларды жазат, алардын эң эле белгилүүлөрү – «Родогуна, Парфиялык каныша» (1644-ж.), «Ираклий, Чыгыштын императору» (1647-ж.), «Никомед» (1651-ж.). Корнелдин чыгармачылыгынын бул мезгилин адатта «экинчи манера» деп аташат.

50-жж. баштап Корнелдин чыгармачылыгы басаңдоону баштан кечирген деп эсептөө кабыл алынган. Бирок жазуучу 1667-жылы Парижди бир кездеги анын «Сидиндей» Расиндин «Андромахасы» солкулдатканга чейин трагедия жанрынын таанылган башчысы болуп кала берген. Өзүнүн биринчилигин сактоого умтулуп, Корнель Расинге асылган, анын пьесаларына пародияларды жазган, муну менен бир кезде ага каршы чыгышкан ичи тарлар менен көрө албастарга уламдан улам окшой берген. Ырас, ал пас кылыктарга чейин барган эмес.

Корнель өз даңкынан аша жашап, жакырлыкта өлгөн. Бирок француз жана европалык театр үчүн анын кылган эмгегин тануу кыйын. Наполеон Бонапарт эгерде Корнель тирүү болсо, ага князь титулун берет элем деп айткан.

ЖАН РАСИН (1639-1699)

Драматург Жан Расин тексиз үй-бүлөдөн: анын бабалары дворяндыкты XVI к. гана алышкан жана ал укум-тукумдан бери келаткан эмес. Жан эрте жетим калган жана чоң энесинин багуусуна өткөн. Анын аркасы менен болочок жазуучунун турмушуна янсенисттердин – голландиялык теолог Корнелий Янсенийдин жолун жолдоочулардын, Католик чиркөөсүнүн ичиндеги өзгөчө агымдын өкүлдөрүнүн окуусу кирген. Янсенизмдин борбору Парижден алыс эмес жердеги Пор-Рояль аялдар кечилканасы болгон.

Янсенисттердин окуусу өмүр бою өзү менен күрөшүүгө тийиш болгон адамдын алсыздыгы жана күнөөкөрлүгү тууралуу түшүнүктөргө таянган. Бул агымдын жактоочулары ар кимдин тагдырынын ал төрөлгөнгө чейин эле маңдайга жазылгандыгы идеясын колдошкон жана катаал ыймандуулукка үгүттөшкөн.

1649-жылы Жан Расин – Бове шаарындагы коллеждин окуучусу болуп калат, ага янсенисттер жетекчилик кылышкан; 1655-жылы ал Пор-Роялга келет да, кечилкананын алдындагы кичи мектепке тапшырат.

Расин 1658-жылы париждик Аркур коллежине киргенде жай турмушка чөмүлөт. Пор-Роялдын катаал тартибинен соң ал борбордогу мүмкүн болгон бардык кубанычтарга ыракаттанат. Мурдагы насаатчылары жана бир туугандары-янсенисттер ага ачуулуу каттарды жазышат, бирок улан аларга көңүл бурбайт. Анын аксарайдагы мансабы да башталат: Людовик XIVнүн үйлөнүүсүнө арналып жазылган «Сенанын нимфасы» (1660-ж.) одасы королдук казынадан жүз луидор менен сыйланат. Жаш акын үчүн жашоого каражат табуу башкы маселелердин бири болуп калат. 1661-жылы ал Франциянын түштүгүнө – Лангедокко кетет, ал жерде бенефиций, б.а. чакан кечилкананын башчысынын кызматы менен бирге кирешесинин бөлүгүнө укук алуу

мүмкүнчүлүгү (бул кечилдик касамсыз эле мүмкүн болгон) пайда болот. Расин дин илимин үйрөнөт, темпераменттүү табиятын жоошутууга жана табият кучагындагы провинциялык жашоодо да өзүнүн артыкчылыктары бар деп өзүн ишендирүүгө аракеттенет. Бирок бенефиций үзүлөт да, 1663-жылы Расин Парижге кайтып келет, мында театрга жана адабиятка баш-оту менен берилет.

Мольер менен Буало – болочоктогу атактуу «Поэтикалык искусство» трактатынын автору анын достору болуп калышат. 1664-жылы Расин биринчи трагедиясын – «Фиваида, же Туугандар-жоолорду» жазат, аны коюу үчүн Мольердин труппасына берет. Спектакль оңунан чыкпайт да, эки драматургдун достугунда салкындык пайда болот. 1665-жылы, Расин «Улуу Александр» трагедиясын бүткөндө алар биротоло кол үзүшөт. Ал аны кайрадан Мольердин труппасына апкелет, бирок кийин ойлонот да, пьесаны мольерликтердин атаандаштарына – «Бургунд отели» театрынын актёрлоруна берет.

«Улуу Александрдан» соң Расинди байкашып, ал тууралуу кеп кыла башташат. Сынчы Сент-Эвремон трагедияны талдоого арналган макаласында көптөгөн жагымсыз ойлорду айтат, бирок о.э. минтип жарыялайт: эми ал Корнелдин өлүмү менен бирге француз трагедиясы да өлөт деп коркпойт. Бул пикир Расиндин Корнелдин мурасчысы жана ошону менен бирге атаандашы катары ордун аныктаган. «Улуу Александр» коюлганга чейин эле автор Корнелге өз трагедиясын өзү окуп берген. Таанылган мэтр жаш адабиятчынын жөндөмүнө жакшылык каалап мамиле кылган, бирок анда эч кандай драматургдук талант жок деген тыянак чыгарган да, Расинге кандайдыр бир башка жанрга кайрылууга кеңеш берген.

Расинге чыныгы ийгилик менен белгилүүлүк «Андромаха» (1667-ж.) коюлган соң келген. Ал жөнүндө талашышкан, аны сындашкан жана ага суктанышкан. Жаш драматург бул пьеса менен трагедия деген эмне экени тууралуу өзүмдүк, өзгөчө түшүнүгүн чагылткан. «Андромаха» грек мифологиясынан алынган сюжетке жазылган. Анда кеп Троя кулагандан кийин болгон окуялар тууралуу жүрөт. Андромаха, троялык баатыр Гектордун жесири кичинекей уулу менен чогуу Пирр падышанын туткуну болот. Жеңүүчү

троялык туткунга ашык болот, бирок ал эрине берилген бойдон калат. Пиррдин колуктусу Гермиона жигити ага сууп калганын байкайт. Үмүтү үзүлгөн ал ага ашык болгон Орестке Пиррди өлтүрүү өтүнүчү менен кайрылат. Орест анын эркин аткарат, бирок Пиррдин өлүмүнөн соң Гермиона кайгыдан улам өзүн-өзү өлтүрөт, Орест болсо акылдан адашат. Сюжет тынчтык бербеген ышкы ээлеген адамдардын тобунун айланасында курулат. Ал баарысын өз бийлигине багынтып, каршылык кылуу мүмкүнчүлүгүнөн ажыратат. Анан да пьесада бир дагы жакшы маанайдагы жуп жок – бардык каармандар зыян тартышат.

Классицисттик трагедия Расинге чейин бактысыз сүйүүнү сүрөттөөгө көп кайрылган. Сезим менен парздын конфликти, эреже катары, төмөнкүдөй көрүнгөн: экөө бири-бирин сүйүшөт, бирок кырдаал аларды тандоо кылууга мажбурлайт да, алар ажырашышат. Мисалы, Корнелдин «Сидинде» иш так ушундайча болот. Каармандардын тагдырындагы толкундатуучу перипетияларды ээрчип, көрүүчү алардын сезимдеринин изгилигине да, алар сүйүүнү үй-бүлөлүк намыс жана жарандык милдет үчүн курман чалышкан каармандыктарына да суктанган.

«Андромахада» Расин сюжеттин башкача курулуу мүмкүнчүлүгү тууралуу жарыялаган. Анын каармандары өзүмдүк кумарлары менен күрөшүшөт. Расинде образдар болсо Корнелдегиге салыштырмалуу чоң карама-каршылыктуулугу жана драматизми менен айырмаланышат.

Болгону ар-намысын жана эрине берилгендигин сактап калган Андромаханын мүнөзү гана Корнелдин принциптерине жана бүткүл расинге чейинки трагедиянын принциптерине чукул. Башка кейипкерлер – Пирр, Гермиона, Орест, азап чегишкен, өз ышкысын оздуктоого аракеттенишкен жана бул күрөштө жеңилүүгө учурашкан, суктануу эмес, боор ооруу гана чакырышат.

Расинди анын Пирри ашкере орой деп жемелешкен. «Албетте, ал биздин романдарды окуган эмес да», - деп жооп берген драматург. Трубадурлардын поэзиясында эле калыптанган үлгүгө карабай, сүйүү Пиррди калкалабайт, болгону анын табиятында мурда эле бар белгилерди ого бетер дааналантат,

кескин кылат. Тамырларында королдук кан аккан Гермиона дагы жигитинин башкага ышкысын байкап, өзүн кармануусун жоготот. Пирр менен аңгемелешип жатып ал аны жанында жоктой сезет, анткени падыша кимди сүйсө ошол жөнүндө ойлонот. Гермионанын көкүрөгүнөн жан кыйнаган өкүрүк чыгат:

Эмне унчукпайсың сен? Мага бир ооз да
жооп жок?
Чыккынчы! Сен троялык аялды гана
ойлойсуң,
Жүрөгүңдө анны менен сүйлөшүп, мүнөттөрүң
арнайсың,
Мени менен маекке убакытың бош кетер.
Жөнө! Мен кармабайм…

«Андромахадан» баштап драматургду биринчи кезекте адамды кумар кандайча өзгөртөрү толкундантат. Ал жан дүйнөнүн кандай караңгы түпкүрлөрүн жылаңачтайт? Адам аны менен күрөшө алабы? Расиндин чеберчилиги аялдардын образдарында кыйла толугураак байкалганы кокустук эмес, алар ага кумардын астында коргоосуздай көрүнүшөт. Бул Береникага да, аты уйкаш трагедиянын (1670-ж.) каарманына да, Ифигенияга («Ифигения Авлидада»; 1674-ж.) да тийиштүү. «Британик» саясий драмасында (1669-ж.) драматург бир кумар – уулуна – римдик болочок император Неронго такка карай жолду тазалоо – жанын жеген күчтүү, текебер Агриппинаны сүрөттөйт.

Расиндин даңкы өсүп отурат. Анын көрө албастары артат, жана алардын ичинде – Корнель менен Мольер да болот. «Британикке» кириш сөздө автор «кайсы бир жаман ниеттүү картаң акындан» коргонот; кеп Корнель жөнүндө жүрүп жатканы баарына түшүнүктүү. Расин Мольер таанымал болгон тармакта да ийгиликке жетишет, – «Ачкөздөр» (1668-ж.) комедиясын жазат. Замандаштары ага ырдын теңдеши жок чебери катары баа беришет. 1673-жылы Расин Француз академиясынын мүчөсү болуп калат. Аксарайдагы мансабы да ийгиликтүү болот: 1674-жылы ал Мулендеги мамлекеттик казыначынын

кызматын алат да, муну менен бирге укумдан-тукумга калуучу дворянчылыкты – уругунда биринчи болуп алат.

1677-жылы Расин анын чыгармачылыгынын чокусу болуп калган «Федра» трагедиясын жаратат. Кумардын жашырын сырын изилдөө, адамдын алсыздыгы жана күнөөлүүлүгү тууралуу янсенисттик түшүнүктөр, анын тагдырынын башынан эле маңдайга жазылгандыгы менен бирдей, пьесада тамыры архаикалык байыркыга кеткен грек мифтерине жалгашат. Бул эки кубаттуу кудай аялдар – Афродита жана Артемида тарабынан басылган каргыш тууралуу сюжет. Федранын апасы Пасифая Афродитанын жинине тиет да, жаза катары буканы сүйүү маңдайына жазылат. Каргыш өгөй уулу Ипполитти, Тесейдин уулун сүйүп калган Федрага да оойт. Ипполит Тесейден жана Артемидага берилген антын бузуп, эркекти сүйүп калган амазонкалардын канышасынан төрөлгөн. Артемида Тесейди да, Ипполитти да бактысыздыкка дуушарлантат.

Федра өз сырын Ипполитке ачат, бирок ал анын сезимин четке кагат. Ошондо Федра Тесейге өгөй уулу ага тийишкенин айтат, жинденген падыша уулунун башына Посейдон кудайдын каарын чакырат. Деңизден желмогуз чыгып, Ипполиттин арабасына чегилген аттар андан коркуп үркүшөт. Улан аскага урунуп каза табат. Федра акылынан ажырайт да өзүн өлтүрөт, бирок өлүм алдында чындыкты Тесейге айтат.

Ошол эле мифтин сюжетине Еврипиддин «Ипполит» жана римдик философ Сенеканын «Федра» трагедиялары жазылган. Эки чыгарма тең Расиндин замандаштарына жакшы белгилүү болгон. Анын «Федрасынын» көрүүчүлөрү «баары эмне менен бүтөрүн» күтүшкөн эмес, алар жүрөктөрү солкулдай Федраны, Ипполитти, Тесейди бийлеген сезимдердин өнүгүшүнө байкоо салышкан.

Классицизмдин эрежеси боюнча окуя 24 саатка камтылган. Бирок Расин тар алкактарды оорсунбайт. Тескерисинче, ушундай кыска убакта каармандардын сезимдери өзгөчө ылдамдыкта жана кызуу өнүгөт. Пьесанын башында Федра – сүйүүдөн кыйналып бүткөн, тыюу салынган кумарын өгөй

уулуна жасалма жек көрүү менен жашырган аял. Бирок Тесейдин өлүмү тууралуу жалган кабар келип жетет. Каарманда үмүттүн шооласы пайда болот; ал кызматчы күңүнө сырын айтат, Ипполит менен сүйлөшүп жатып сүйгөнүн аз жерден моюнга ала жаздайт. Бул сцена азыркыга чейин француз драматургиясындагы мыкты сценалардын бири катары саналат. Федра Тесей жаш чагында кандай сымбаттуу болгонун айтат. Ал күйөөсүн суктанган назиктик менен сүрөттөйт да, капыстан Ипполит бардык жагынан атасына окшоштугун кошумчалайт. Бирорк баары бир түз моюнга алууну Расин Федранын эмес, анын күңү Энонанын оозу менен айттырат. Кызматчы күң – ортомчу, кабарчы – ар бир классицисттик трагедияда бар. Мындай кейипкерлер көрүүчүгө сценанын артында эмне болуп жатканын, же окуя башталганга чейин эмне болгонун жеткирүү үчүн керек. Мындай ролду «Федрада» Терамен – Ипполиттин насаатчысы жана досу да ойнойт. Энона мындан тышкары, башкы каармандын мүнөзүн көлөкөлөнтөт. Федра өгөй баласына сүйүүсүн өзү айтып, анан аны эринин алдында ушактагыдай деңгээлде паска түшпөйт. Кызматчы күңгө болсо классицисттик чыгарманын мыйзамдары боюнча анын айымына караганда кыйла пас кылыктар уруксат кылынган. Муну менен бирге Федрада Энонанын кылып атканына каршылык кылууга күч жок. Ал сыртынан ар-намысын сактайт, бирок өзү менен өзү күрөшүүдөн алсырап бүткөн. Федранын Энона менен маегинде кызматчы каарман ашык болгондун атын атайт. «Сен атын атадың!», - дейт Федра. Бул репликадан психологиялык так байкоо башбактап турат: Федра сүйүктүүсүнүн ысмын айтуудан коркот.

Качан Энона Ипполитке Федранын сырын ачканда араң жанданган каарманды үмүтсүздүктүн дагы чонураак түпсүздүгүнө кулатканы айкындалат. Ипполит туткундагы Арикияны, Тесей жеңип алган падышанын кызын сүйөөрү белгилүү болот. Бул тууралуу уккан Федранын монологу, – француз драматургиялык поэзиясынын теңдешсиз шедеври. Аны Франциянын артисттик студияларында азыркыга чейин окушат, анда эки жарым кылымдан бери трагедиялуу актрисалар өз чеберчиликтерин көрсөтүшөт.

Ипполит менен Арикиянын сүйүүсү – сюжетке Расин киргизген бурулуш. Еврипид менен Сенекада Ипполит Артемидага энеси качандыр бир кезде кордук кылганын актоо үчүн такыбалык антын берген улан болот. Расинде Ипполит менен Арикиянын мамилелери салттуу трагедиялык мыйзамдар боюнча өнүктүрүлөт: баарысы парз менен сезимдин конфликтисинде курулат, анткени Ипполит, тактын мураскери, өзү үйлөнүшү буюрбаган кызды сүйөт. Сөз жүзүндө ал сүйүүнү жек көрөт, туулган шаарынан качып кеткиси келет, бирок ичинде Арикияны сүйөт жана өз ышкысы менен күрөшөт. Ипполитке такка жол ачкан, демек, Арикиянын тагдырын чечүүгө укук берген Тесейдин өлүмү тууралуу имиш ага да бакытка алсыз үмүт пайда кылат. Бирок ал Федранын үмүтү өңдүү эле алдамчы. Ипполитке алгач ал үчүн оор Энонанын моюнга алуусун угууга, анан андан кем эмес оор ушакты жана атасынын каарын көтөрүүгө туура келет.

Тесей «Федранын» образдарынын ичинде өзгөчө орунду ээлейт. Падыша, баатыр – бул классицисттик трагедиянын мыйзамдары боюнча бардык окуянын чордонунда болууга тийиш болгон кейипкер.

Анын каарман эрдиктери өтмүштө. «Федрада» Тесей чарчаган, алсыз болуп берилет; ошондуктан ал өзүнүн карманууну билбеген ачуусунун кулу болуп калат. Жана Тесейдин сокур каары да, Федранын тыюу салынган сезими да, Ипполиттин трагедиялуу өлүмү да уруктук каргыш менен алдын ала аныкталган. Расин үчүн бул каргашалуу мөөр – сезүүгө жөндөмдүү жана өз ышкы-кумарларынын алдында алсыз адамдын табиятынын өзүндө. Автор көрүүчүнү каармандарга боор тартууга мажбурлайт, бирок пьесада тууроого үлгү болчу образ жок.

Расинди оор сокку күткөн – биринчи аткарууда «Федра» ийгиликсиз болгон. Драматургду көрө албаган герцогиня Бульонская театрдагы эки алдыңкы орунга билеттерди сатып алып, ага анын буйругу менен орой «шыкылдашкан» көрүүчүлөр (кийин мындай публиканы театралдык клака деп атай башташкан) отургузулган деген имиштер жүргөн. Ушундан соң Расин театрдан кол үзөт да, үлгүлүү үй-бүлө башчысынын жашоосун кечире баштайт.

Ал күйөөсүнүн бир да пьесасын көрбөгөн, өмүрүнүн аягына чейин театр жана аны менен байланышкандын баары – бузукулуктун уясы деп эсептеген жакшы үй-бүлөдөн чыккан ыймандуу кызга үйлөнөт.

Расин эң сонун мансап жасаган. 1677-жылдан тартып ал аксарай тарыхжазуучусу, 1694-жылдан тартып королдун жеке катчысы. Расин ага түнкүсүн бир нече ыр окуп бермейинче монарх уктай албайт деп айтышкан. Расмий тарыхжазуу менен катар Расин «Пор-Роялдын кыскача тарыхын» жашыруун жазат.

1689-жылы ал аз убакка драматургияга кайрылат: асыл кыздар мектебинин тарбиялануучуларынын күчү менен коюлууга арналган «Эсфирь» пьесасын жазат. Эски Осуяттык сюжеттеги бул трагедия мурдагыларынан такыр башкача курулган: анда беш эмес, үч акт бар, орундун бирдиги бузулган; пьеса жакшы аяктайт. 1691-жылы Расин «Гофолия» трагедиясын жаратат, анда анын чыгармачыл генийи акыркы жолу жаркырап жанат, ал да Эски Осуяттан алынган сюжетте.

Расинден соң француз классицисттик трагедиясы мындай күчтөгү шедеврлерди билген жок. Мындан тышкары, эми жаңы жанр – роман калыптанган да, ага кийинки кылымдагы француз адабиятын аныктоо, аны XVII к. драматургия даңазалагандай даңазалоо тийиштүү болгон.

МОЛЬЕР (1622-1673)

Жыл сайын атактуу француз театры «Комеди Франсезде» Мольердин пьесалары коюлат. Спектакль дайыма «Жалган кеселман» комедиясындагы дарыгерликке багышталуу сценасы менен аяктайт. 1673-жылдын 17-февралында улуу француз комедиографы анда акыркы жолу башкы каарман Аргандын ролун ойногон…

Жан Батист Поклен, бүт дүйнөгө өзүнүн театралдык каймана ысымы Мольер деп белгилүү болгон, аксарай обойчусу жана декораторунун улуу уулу болгон. Балага эрте каза тапкан апасы Мария Поклен (Крессе) жана таятасы Луи Крессе чоң таасир кылышкан, алар театрды жанынан артык көрүшкөн.

Таятасы менен чогуу Жан Батист ал кезде Парижде иштеген эки театрга жана жер кезген актёрлордун труппалары оюн коюшкан жарманкелик балагандарга көп барган.

Үй-бүлөлүк кесипке ынтаасын Жан Батист көрсөткөн эмес да, атасы – улуу Жан Батист – аны атактуу Клермон коллежине окууга жиберген, ал уулун адвокат же нотариус болсо деп үмүттөнгөн. Бул борбордук окуу жайда негизинен байыркы тилдер менен схоластикалык илимдер окутулган, ал эми бүтүрүүчүлөрүнүн тизмесинде көптөгөн атактуу фамилиялар болгон. Жан Батист менен бир убакта үч канзаада, анын ичинде канзаада де Конти – драматургдун болочок колдоочусу да окуган.

19 жашында Жан Батист юрист окумуштуулук даражасын алган да, бир аз убак Людовик XIIIнүн сарайында атасын алмаштырган. Бирок эч нерсе анын сценага тартылуусун суута алган эмес. Ошол кездеги белгилүү актриса Мадлена Бежар менен жолугушуу анын жашоосун кескин өзгөрткөн. Улан атасына актёрлукка кетерин жарыялаган. Ал апасынан мурас катары 630 ливр алган да, 1643-жылы ал өңдүү эле театрды сүйүшкөн Мадлена жана анын үй-бүлөсү менен бирге чакан труппа түзүшкөн. Ушул учурдан баштап ал мурдагы фамилиясын таштап, Мольер деп атала баштаган.

Париждин чет жакасынан зал ижаралашкан Мольердин труппасы өзүн «Эң сонун театр» деп шаан-шөкөттүү атаган. Бирок анын тагдыры кайгылуу болгон: труппанын карыздан башы чыкпаган жана театр, актёрлорго өзүнүн бай гардеробун тартуулаган герцог де Гиздин колдоосуна карабай үч жылдан кийин жабылып калган. Ал эми Мольер эң жакын достору-актёрлор менен чогуу Парижди таштап кеткен да, дээрлик 12 жыл Францияны кыдырып жүргөн. Так ушул мезгилде, эски трагедияларды, комедияларды жана пасторалдарды ойноп, ал өзүнө өзү репертуар жаратуусу зарылдыгын түшүнгөн. Жана, көрүүчүлөрдүн реакциясына сезимтал ал, эмне ийгиликтүү суроо-талапка ээ болсо ошону, – шаңдуу, шатыра-шатман бир актылуу фарстарды жаза баштаган. Күлкүлүү ролдорду аткарган автордун өзү да публиканын сүймөнчүгү болуп калган.

1658-жылдын күзүндө труппа Парижге чакырылган да, Луврда жаңы гана толук бийликти алган жаш король Людовик XIVнүн алдында оюн койгон. Мольер Корнелдин «Никомед» трагедиясын көрсөтүүнү чечкен. Спектакль көрүүчүлөрдүн зеригүүсүн жана башы катуусун жараткан. Ошондо залдын маанайын кылдат сезген Мольер ва-банкка барган: королго анын улуу урматынын сынына өзү чыгарган чакан фарс – «Ашык болгон дарыгерди» коюу өтүнүчү менен кайрылган. Оюн коюла баштагандан бир нече мүнөттөн соң зал күлкүдөн ооп-жыгылып калган. Көрүүчүлөрдүн бул реакциясын мольердик труппанын актёрлору «бру-га-га» деп аташкан. Алар абалдан чыгышкан – король труппаны Парижде калтырууну чечип, аны өз бир тууганы Филипптин, Орлеандык герцогдун колдоосуна берген. «Королдун жападан жалгыз бир тууганынын труппасы» – мындан ары ал ушинтип аталып калган – Бурбондук Кичи сарайдын имаратында ойноого уруксат алган, оюн коюу күндөрүн анда мурдатан ойноп келаткан италиялык труппа менен бөлүшүп, аны Мольердин мурдагы устаты – атактуу Фьорелли-Скарамуш жетектеген. Француз комедия театры ушундайча жаралган.

Мольер элдик француздук фарсты ал кезде Францияда популярдуу италиялык импровизациялык комедия дель арте менен, салттуу италиялык беткаптарды – реалдуу адамдардан байкалган жетишерлик ишенимдүү жүрүм-турум өзгөчөлүктөрү менен, куулук-шумдуктуу сюжеттик кырдаалдарды – жандуу тиричиликтин деталдары жана ширелүү элдик кеп менен бириктирген. 1652-жылы ал бир канча фарстарды жазган: «Барбульенин кызганычы», «Учуучу дарыгер», «Ашык болгон дарыгер», «Мектеп мугалими» ж.б. Алардын сюжети туруксуз аялдын же куу кызматчы Сганарелдин кылык-жоруктарында жана кийим которуу оюнунда курулат.

1653-жылы Мольердин биринчи толук кандуу комедиясы – «Эрке, же Баары аралаш» – ойнолгон. Ал беш актыдан турган, ал эми баш каармандарынын мүнөздөрү – ашык болгон Лелийдин жана анын кызматчысы Маскарилдин (бул ролду автордун өзү ойногон) – фарстарда кабыл алынгандан кыйла көп тагыраак жана тереңирээк тартылган. Италиялык жана испандык

адабияттык комедиянын манерасында жазылган пьеса диалогдорунун курчтугу жана куйкумдуулугу, Мольердин заманындагы француз тилинин ачык-айкындыгы жана жаңылыгы, ырдын угумдуулугу менен айырмаланган.

Париждик публика «Эркени…» да, кийинки комедиясы – «Сүйүү өкүнүчүн» да жакшы кабыл алган, бирок мольердик театрга италиялыкка караганда өзгөчө артыкчылык көргөзгөн эмес. Жаңы комедия – «Күлкүлүү ойсокелер» (1659-ж.) коюлгандан кийин абал өзгөргөн. Сөзмө-сөз анын аталышы «Күлкүлүү асылзаттар» деп которулат. «Асылзаттар» деп кайрылуу айымдардын, ал кезекте борбордо популярдуу аксөөк адабияттык салондордун, алардын башкысы маркиза де Рамбуйенин салону болгон, дайымкы каттоочуларынын арасында кабыл алынган. Мындай салондордо көтөрүңкү жана көп маанилүү сүйлөшкөн. Мисалы, күзгү – «сулуулуктун кенешчиси», чамгыр – «корук керемети», комплименттер – «отундар» ж.б.у.с. деп аталган.

Мольердин бир актылуу комедиясынын сюжети жөнөкөй. Эки бөлө-шаардыктар, Мадлон менен Като аларга ашык болушкан Лагранж менен Дюкруазиге жаш адамдар өздөрүн салондук эрежелерге эмес, тубаса жакшы акылга ылайык алып жүрүшкөндүктөрү үчүн гана турмушка чыгуудан баш тартышат. «Асылзаттарды» туурашып, ойсокелер жадаса өздөрүнүн ысымдарын да жетишсиз өркөндүү деп четке кагышат. «Кудай ай, сиз кандай вульгардуусуз! – деп айтат Мадлон атасына. – Мен, чынында, сиз бул жарык дүйнөгө мага окшогон акылдуу кызды кантип жаратканыңызга түшүнө албай турам! Като менен Мадлон жөнүндө бийик стилде сүйлөшкөнүн кайдан көрдүңүз эле. Бир гана ущуга окшогон ысымдар эң мыкты романды жокко чыгарышы мүмкүн».

Макоо ойсокелердин жеңил ойлуулугунан пайдаланышып, аларга «асылзаттардын» салондорунун күн сайынкы катышуучулары маркиз менен виконт болумуш болуп, четке кагылган жаш адамдардын кызматчылары келишет. «Маркиз де Маскарилдин» ролун Мольердин өзү ойногон да, качан ал сценага зор, полго чейин жеткен парикчен, тобурчак сымал топучан чыкканда

көрүүчүлөрдүн реакциясы «бру-га-га» деңгээлине жеткен. Пьесанын диалогдору – «асылзаттардын» манералуу, жасалма тилине пародия:

Маскариль. Менин жүрөгүмдүн уурдалышынан, менин көз карандысыздыгыма кол салынышынан корком. Мен алдыман эң жаман көз караштагы, жүрөктөрдү кулдантууну каалаган жана жанды түрк ырайымсыздыгы менен жок кылууга жөндөмдүү көздөрдүн жубун көрүп турам…

Мадлон. Анын мүнөзү шайыр экен, менин кымбатым.

Като. Ооба, ал чыныгы Амилькар.

Пьесанын финалында Лагранж менен Дюкруази жалган «аксөөктөрдүн» бетин ачышат, ал эми Мадлон менен Като өздөрүн шылдыңга калгандай сезишет. Пьесанын премьерасында маркиза де Рамбуйе жинденгенинен көгөрүп кеткен, ал эми партерден «Чыда, Мольер, мына сонун комедия ушул!» деген үн угулган.

Аксөөк адабияттык салондордун ээлери да, ага баруучулар да мыскылга кабылган – алардын кийимдери, алардын сүйлөө манералары, алардын текеберлиги жана өзүнөн төмөнкүлөр менен мамилелешүүдөгү оройлугу. Мольер көтөрүңкү декламацияга умтулган «Бургунд отели» театрынын актёрлоруна да тийишип өткөн.

Мольердик жаңы пьеса – «Сганарель, же Жалган мүйүздүү» (1660-ж.) – кызганчаактар менен ачкөз менчикчилдерди күлкүгө алган. Башкы каармандын мүнөзү ушунчалык турмушка жакын болгон, кайсы бир париждик буржуа андан өзүн тааныган да, авторду сотко берем деп коркуткан.

«Күйөөлөр мектебинде» (1661-ж.) дайымкыдай эле шылдың астында Сганарель калган – бул жолу Изабелла деген кыздын опекуну, ал андан көз айырбайт жана аны өзү үчүн үлгүлүү аял кылууну кыялданат. Аягында шекчил жана деспот Сганарель жеңилүүгө учурайт. Бул пьесаны публика жакшы кабыл алган. Кийинки комедиянын – «Аялдар мектебинин» (1662-ж.) тагдыры башкача болгон. Анын башкы каарманы – улгайган буржуа Арнольф, өзүнө ле Ласуш дворян ысымын ыйгарып алган. Өмүр бою аялдары көзүнө чөп салган

эркектерди шылдындаган ал кыштактан Агнеса аттуу кызды апкелүүнү жана андан өзүнө идеалдуу жубайды тарбиялоону чечет. Бирок бойго жеткен Агнеса Орасты сүйүп калат да, Арнольфтун пландары кыйрайт.

Таптакыр көңүл оорутпагандай сыяктуу көрүнгөн сюжет кайрадан жинденүүлөр толкунун жаратат. Иш дагы Мольер аларды шылдыңдагандай эсептеген ызакорлор табылганында эмес. «Аялдар мектебинде» автор өз мезгилинин негизги жаңылыштыктарынын бирин – баланы мурдатан ойлонулган планга ылайык тарбиялоого болот деген ынанымды курч сынга кабылткан. Арнольфтун бардык педагогикалык күч-аракеттери көз ирмемде текке кетет. Агнеса ага «Орас мени болгону эки сөз менен туткундап алды» деп айтат.

Арнольф Агнесаны чынчылдык менен жөнөкөйлүккө үйрөтүп жатам деп эсептеген, бул сапаттарды өз максатына жетүү үчүн колдонуудан үмүттөнгөн. Бирок алар тубаса болуп чыгышкан да, акыр-аягы карама-каршы роль ойношкон: өзүм билемдикке каршы күрөштө жеңип чыгууга жардамдашышкан. Комедиянын борбордук сценасы – Арнольфтун Агнеса менен «тарбиялык маеги», ал шантажды аябай эске салат:

Мен сага үйлөнөм, Агнеса. Өз үлүшүңө
Саат сайын тобо кылууга тийишсиң сен:
Ойлончу, сени кандай
Коркунучтуу туңгуюктан сууруп чыктым мен,
Анан менин жакшылыгыма суктан!

Диалогдун жүрүшүндө Арнольф кызды «Жубайлыктын эрежелери, же Күйөөгө чыккан аялдын күнүмдүк тиричиликтеги милдеттерин» окууга мажбурлайт:

Аялы көчөгө чыкса
Жүзүн бүт чүмкөгөнү оң:
Күйөөсүнө жакса болду,
Башкаларды азгырганы жарабайт,
көз ирмемге дагы?

Мольерге тарбиячы-эки жүздүүлөр – динчил да, аксөөк да жинденишкен. Арнольфтун кептери үгүт-насааттарга жана ар түрдүү жакшы пейилдүү осуяттарга пародия катары кабыл алынган. Агнеса туптуура он эрежени окугандыктан (он биринчисинде Арнольф аны токтоткон), пьесанын көп сандаган каршылаштары авторду инжилдик он осуятты шылдыңдаганы үчүн айыпташкан, бул ал кездерде абдан олуттуу кырсыктарга апкелмек.

Багынбаган Мольер «Аялдар мектебин» сындоо» (1663-ж.) деген бир актылуу пьесаны жараткан, анда өзүн көрө албагандарды сатиралуу сүрөттөгөн да, жаңы комедиянын принциптерин жарыялаган. Көп өтпөй Мольердин инсанын шылдыңдаган жана «Аялдар мектебин» ыймансыздыгы жана ыйыкка тил тийгизгени үчүн каргап-шилеген жартылай пьеса-жартылай ушактар пайда болгон. Аларга жооп катары дагы бир пьеса – «Версалдык экспромт» жазылган. Каармандардын оозу менен комедиограф комедия жанры «пас» эмес, анткени анын жардамы менен гана чыныгы адамзаттык турмушту чагылтууга болот, жана аны жазуу трагедия жазганга караганда оорураак деген ынанымын билдирген.

«Аялдар мектеби» Мольер түзгөн бийик комедия жанрындагы биринчи пьеса деп эсептөө кабыл алынган. Анда көндүм болгон фарстык сценалар да, анекдоттук абалдар да, шылдыңдалган кейипкерлер да бар – бирок мунун баарысы маанилүү адеп-ахлактык идеяны бекемдөөгө кызмат өтөшөт. Берилген учурда автор мындай ойдун таламын талашат: кыз ага жүрөгү айткан сезимдерди сыноого укуктуу, жана мында кандай гана болбосун үгүт-насааттар алсыз. Башка дагы мүнөздүү: качан Агнеса Арнольфко таптакыр баш тартып жооп бергенде ал капыстан күлкүлүү болуудан калат да, жандуу, чындап азап чеккен адамга айланат:

Мен эмне кыламын? Айткының!
Өксүп ыйлаймбы? Же муштумум менен
жүзүмдү
Канжалата урамбы? Каш-кирпигим,
жуламбы?

Же башымды жарамбы? Мунун баарына

мен чыдаймын –

Далилдөө үчүн гана, канчалык

сени сүйөөрүмдү!

Комедиографтын душмандары Арнольфтун беткабы менен Мольер өзүн алып чыккан деп заардуу айтышкан: мындан бир аз мурун ал жаш актриса Арманде Бежарга үйлөнгөн, бирок үй-бүлөлүк бакыт таба алган эмес. Балким, пьесада автобиографиялуулук да болушу мүмкүн, бирок башкысы – бийик комедия жанрынын өзү трагедиялуу менен комедиялууну бириктирүүнү талап кылат.

1664-жылдын 12-майында Версаль аксарайынын ачылышы урматына королдун катышуусунда «Тартюфтун» – Мольердин эң маанилүү комедиясынын биринчи үч актысы ойнолгон. Бул пьесада – дин кызматчысы – наадан жана эки жүздүү Тартюф – аңкоо бай Оргондун ишенимине кирүүгө аракеттенген да, Ыйык Жазуудан алынган шилтемелерге калкаланып андан аялы менен мүлкүн тартып алууну каалаган. Оюн чоң чатакты жараткан. Королева-эне, Анна Австриялык, каршылыктын белгиси катары Версалдан дароо чыгып кеткен, ал эми дин кызматчылары «Тартюфка» тыюу салууну талап кылышкан. Бир дин кызматчысы королго катында жадаса пьесаны да, анын авторун да эл алдында өрттөөнү талап кылган. Комедияга тыюу салынган, бирок көчүрмөлөрдө бүткүл Францияга жана анын чектеринен тышка да тарап кеткен.

Мольер «Тартюфка» тыюу салынгандан бир жумадан кийин аксарайда кечил терс сүрөттөлгөн «Скарамуш-такыба» италиялык фарсы коюлганын эскерген. Бул фарсты чиркөө кызматчыларына карата «Тартюфтан» да кескин деп таап, король Конде канзаададан сураган, эмне үчүн эч ким ага тыюу салууну талап кылбайт деп. «Анын себеби мында, - деп жооп берген Конде, - Скарамуш ал мырзалардын иши да болбогон асман менен динди мыскылдайт, ал эми Мольер болсо алардын өздөрүн мыскылдаган; муну алар кечире алышпайт».

«Тартюф» адаттан тыш курулган. Биринчи эки көрүнүштө башкы кейипкер сценада пайда болбойт – ал тууралуу Оргондун тuугандары жана үй-бүлөсү кеп кылышат. Оргондун апасы, мырзайым Пернель, жана анын өзү Тартюфтун көрсөтмөлүү ыйыктыгына арбалышкан. Мырзайым Пернель үчүн ал «таза жан», «ал туура ой жүгүртөт жана күнөөнү айыптайт», «бардык күнөөлүүнү эл алдында айыптайт жана эмне асманга ылайык болсо ошону гана каалайт». Ал Тартюф болгону алардын үйүндө деспот болуп алган «бактысыз наадан» деген неберелерин баткакка тебелөөгө да даяр. Сапардан кайтып келген Оргондун кызматчы аял Дорина менен маеги комедиялуу, ал өз кожоюнунан айырмаланып, Тартюф тууралуу толук акыл-эстүү ой жүгүртөт. Ал ушул «ыйык адам» түштөнүү учурунда «көзүн жоош ала качып, эки кекиликти жана койдун жамбашын жегенин» айтып берет. Бирок Оргон Доринанын тикенектерин байкабайт да, «байкуш» Тартюфту аяйт. Тартюфта жок изгиликке чындап ишенүү Оргонду акыл-эстүү жүйөөлөрдү укпоого, жана табигый адамдык сезимдерден баш тартууга апкелет:

Мен анны менен маектерден такыр башка
болуп калдым:
Мындан ары менин нерсем жок байланган,
Мен эми дүйнөдө эч нерсени баалабайм;
Мейли тууганым, энем, аялым, балдарым
өлүшсүн,
Мен буга эч канчалык кайгырбайм!

Оргондун уулу Дамис атасына Тартюфтун кылыктары тууралуу чындыкты жеткирүүгө аракеттенгенде, Оргон уулун үйдөн кууп чыгат жана мурастан ажыратат.

Сценада биринчи эле пайда болгонунда Тартюф Доринаны көрүп кудайчылдыгын көрсөтөт: «…жогорку жүрөк менен бата берем» – жана ушул эле замат Оргондун аялы Эльмирага жөн гана туугандык эмес сүйүүсүн билдирет, мында да табигый түрдө, асмандын эркине шылтайт.

Эки жүздүүнүн бетин ачыш үчүн Мольер салттуу фарстык «күйөөсү стол астында» сценасына кайрылат, мында Оргон Тартюфтун Эльмирага жагалданганын өз көзү менен көрөт жана анын сөздөрүн өз кулагы менен угат:

Тыюу салынган жыргалдар бар – ооба;
Бирок адам асманга дайым түздөнөт,
Дүйнөдө кездешкен ар түркүн учурлар
үчүн.
Бар илим уятты кантип кеңейтүү керектиги
жөнүндө
Жана айыптуу иштерди кантип актоо
Каалоого жамандык камтылбашы менен.

«Тартюфтагы» Оргон – трагикомедиялуу кейипкер. Жакырлануу жана түрмө күткөн Оргон чындыкты апасына жеткирүүгө алсыз болуп чыкканда кырдаалдын драматизми эң бийик чекитине жетет: ал бир кездеги өзү өңдөнүп, талашсыз фактылар менен эсептешүүнү каалабайт.

Тартюфтун пастыгына ынанып, Оргон чын жүрөктөн айтат: «Жок, мындан ары тартиптүү адамдарды көргүм келбейт: / Алардан мен коркуп качууга даярмын ар дайым…». Чексиз ишенчээктик мунун каршысына жеңил алмашат. Буга анын кайниси Клеант, пьесада Мольердин өзүнүн турумун билдирген, жооп берет:

Ортоңку жол менен жүргөн туура баарынан.
Керек эмес эки жүздүүгө урмат-сый кылуу,
Бирок чыныгы ишенимди кордобогула…

Жасалма жана нукура изгиликтин ортосундагы айырма тууралуу Клеант биринчи көрүнүштө эле ой жүгүртөт:

Мени алдай албайт кандайдыр бир
алдамчы.
Жасалма такыба – окшойт көрсөтмөлүү
жоокерге;
Биз кантип көрбөйбүз, урушка чыкканда,

Түз эр жүрөк чуу салганын, сыймыктана
өзү менен,
Чыныгы такыба дагы, жашоосу үлгүлүү
Момун жүз менен сейилдеп жүргөн
эмес.
Кантип? Силер көргөн жоксуңарбы,
Момундук кайда да, наадандык кайда экенин?

Бирок «Тартюфтун» көптөгөн сынчылары чыныгы кудайчылдыктын тышкы көрүнүштөрүн байкоо көбүнчө кыйын болгондуктан, пьеса эки жүздүүлөрдү кайгырткандын ордуна абийирсиздерди көбүрөөк кубантат дешкен. Мольер үчүн, Оргон өңдүү эле кыжырланган такыбалардан кутулуу керемет түрүндө гана мүмкүн болмок, ал монархтын «улуу көрөгөчтүгүнөн» гана чыкмак.

«Тартюф» тыюу салуу алдында жаткан мезгилде Мольер бийик комедия жанрында дагы эки шедеврин жараткан: 1665-жылы «Дон Жуан», ал эми 1666-жылы – «Мизантроп» коюлган. Мольерге чейинкилерде Дон Жуан (Дон Хуан) абсолюттук терс каарман болгон – тектүү бузуку, киши өлтүргүч, таш жүрөк ойнош ж.б.у.с. Мольердик пьеса салттуу «донжуандык» сюжетти кайра жаратса да, анда чыгарылган Дон Жуандын өзүнүн образы драматургдун көптөгөн замандаштарын асман чагылгандары башкы каарманды эмес, автордун өзүн өлтүрүүсүн каалоого мажбурлаган.

Мольерге кайрадан кудайсыздык айыбын тагышкан, анткени анын каарманы айрыкча жаңы ыракаттанууларга умтулган, табиятынын элеганттуу бузукулугуна карабастан (балким, ошонун аркасында), симпатия жаратпай койбойт. Ал кайраттуу, акылдуу, шайыр, өз скептицизминде өткүр, асмандан да, тозоктон да коркпойт. Ага кеңпейилдик да чоочун эмес: токойдон кайырчыны жолуктуруп, ага акча үчүн сөгүнүүнү сунуш кылат, ал эми тиги таптакыр баш тартканда, ага жөн гана, «адамды сүйгөндүгүнөн» акча берет. Дон Жуандын антиподу – анын малайы Сганарель (бул ролду Мольер ойногон),

ал төрөсү менен талашып-тартышууга аракеттенет да, аны кудайсыздыгы жана ыймансыздыгы үчүн айыптайт, – коркок, жансыз жана күлкүлүү көрүнөт.

Мольердик Дон Жуандын трагедиясы анын эмненидир абдан маанилүүнү түшүнүүгө жөндөмсүздүгүндө. Минтип мойнуна алган атасынын кайгысын түшүнө албайт: «Мен аябай катуу кааладым эле уулдуу болууну… жана ошол уулум менин жашоомдун кубанычы жана жубанычы болбостон, анын кайгысы менен азабы болду». Өзү таштап кеткен Эльвираны түшүнө албайт, ага болочок жазаны айткан, анын агасы Дон Карлосту да, жадаса ага акыркы эскертүү менен келген арбакты да түшүнө албайт. Түшүнүү үчүн Дон Жуан ишенүүгө үйрөнүүгө тийиш, ал эми муну ал кыла албайт, ушул аны акырында өлүмгө алпарат.

«Мизантроп» Мольердин кыйла көңүлсүз пьесасы жана бийик комедиянын мыкты үлгүсү. Башкы каарман Альцест Мольердин башка комедияларында мыскылданган адамдык бузукулуктар жана кемчиликтер менен кездешкенде айланадагылардын дарегине түгөнбөгөн жемелерди айтуудан кармана албайт. Албетте, аны жакшы дегенде күңкүлдөк орой катары кабыл алышат, өзүн коомдо алып жүрө албаган. Альцест жалгыздык маңдайына жазылган. Анын сатылгыс чынчылдыгын баалап, «мизантропко» аксарайдан кызмат сунушташканда да ал баш тартат: «Менин башкы талантым чынчыл жана ачык болууда турат. Адамдарды алдоону мен билбейм, ал эми өз ойлорун жашырууга жөндөмсүздөргө анда орун жок».

Көбүнчө Альцесттин адамдарга асылуулары жөнсүз, жана ал өзүнүн ашкере талаптуулугу менен күлкүлүү көрүнөт. Анын сүйгөнү Селимена ага жалпысынан адилеттүү жеме ыргытат: эгер ал тутунган принциптерден чыга турган болсок, анда «сүйүүнүн жогорку баскычы сүйгөн адамыңды жакшылап тилдеп алууда болуп чыгат». Окуянын жүрүшүндө Альцесттин Селимена менен мамилеси бузулат да, ал төмөнкүдөй сөздөр менен сценаны таштайт: «Баары сатып кетишкен, адилетсиздиктерден азап чеккен, мен бул түпкүрдөн суурулуп чыгам, мында бузукулуктар үстөмдүк кылышат, да жер жүзүнөн эркин чынчыл адам болууга мүмкүн болгон обочо жай издеп табам!».

Мольердик комедияда терең философиялык жана моралдык маселелер коюлган. Анда өзүнүн максимализминде туура ойдон баш тарткан жакшылык сүрөттөлгөн; жыйынтыгында бул иш жүзүндө жакшылыктын өзүнүн жок болуусуна алпарат.

Өмүрүнүн акыркы алты жылында Мольер «Жорж Данден, же Алданган күйөө» (1668-ж.), «де Пурсоньяк төрө» (1669-ж.), «Дворянчылыктагы мещанин» (1670-ж.), «Окумуштуу аялдар» (1672-ж.), «Жалган кеселман» (1673-ж.) пьесаларын жазган. Кийин алар «буржуазиялык комедиялар» атын алышкан, анткени аларда негизги комедиялуу каармандар буржуалар болушкан, алар менен катар мурдагыдай эле дворяндар мыскылданса дагы. Белгилүү бир кесиптердин адамдары да: юристтер, полицейлер, аптекарлар, о.э. дарыгерлер, аларга карата Мольер илгертен кастык сезимде болгон (алардын схоластикалык ой жорумдарга ыктуулугун ал өзүнүн алгачкы фарстарында эле тамашага айланткан), курч сатирага кабылышкан.

Ар бир комедияда каарман кандайдыр бир кумарга кабылат да, мунун аркасында анын катмарына тийиштүү эстүүлүктү жоготот. Аны жек көргөн дворян аялга үйлөнгөн бай дыйкан Жорж Дандендин даңк сүйүүсү; борбордун жашоочулары шылдың кылышкан провинциал Пурсоньяктын бой көтөрүүчүлүгү; жогорку катмарга аралашууну каалаган Журдендин намыскөйлүгү; «Скапендин жоруктарындагы» Гарпагондун өжөрлүгү, макоолугу жана ачкөздүгү; «окумуштуу аялдардын» маймылдык билимдүүлүгү; «жалган оорулуу» Аргандын өзүнө ашкере көңүл бургандыгы күлкүлүү.

Өзүнүн эң эле атактуу «буржуазиялык комедияларынын» биринде – «Дворянчылыктагы мещанинде» Мольер бардык жагынан жогорку катмардагы төрөлөргө тең келүүнү каалаган Журденди тартып берет. Ал ырдоо, кылычташуу жана философия мугалимдерин жалдайт, бирок бир гана нерсеге: «Эмненин баары проза эмес болсо, алар ырлар, ал эми эмнелер ыр эмес болсо, алар проза» дегенге үйрөнөт. Журден аксөөктөргө эмнеден болсун кийимденби, манераданбы, тектүү ойнош күтүүгө умтулууданбы, окшошууга аракеттенген

сайын ал күлкүлүү жана маанисиз болуп көрүнөт. Анан да Журдендин намыскөйлүгүн билгичтик менен манипуляциялаган граф Дорант аны «саан уйга» айлантат. Иш граф маркиза Дорименага анын белектерин өзүнүкү катары бергенге чейин жетет. Журден өз кызы Люсилдин Клеонтко чыгышына уруксат бербейт, анткени тигил дворянин эмес. Кыйынчылык, бирок оңой эле ашып өтүлөт: Клеонт менен анын малайы Ковьель, түрктөрдөй кийинип алышып, Журденге деле турмушта болбогон «мамамуши» наамын ыйгарышат, мындан соң ал өзү Люсилди Клеонтко турмушка берет, аны султандын уулу деп эсептеп.

Бүткүл комедия – күлкүлүү сценалардын үзгүлтүксүз алмашуусу: Журдендин «окуусу», мугалимдердин мушташы, Журден менен аны «сиздин улуу урматыңыз» деп аташкан тикмечилер, Журден менен Дорант, Журден менен Доримена, Журденге наам берүү… Жадаса Клеонт менен Люсилдин кездешүү сценасы да «Тартюфта» эле сыналган «ашыктардын чатагы-жарашуусу» комедиялуу принцибинде курулган.

Мольердин «буржуазиялык комедиялары» абдан кооз, шаан-шөкөттүү оюндар болушкан, аларга ырлар жана балеттик интермедиялар киргизилген. Алардын көбү аксарай майрамдарын көркөмдөө үчүн буюртма менен жазылган. Мында Мольер өзүнүн эртедеги пьесаларынын жана фарстарынын комедиялык арсеналын активдүү колдонгон, кээ бир нерселерди башка драматургдардан да алган.

Мольердин акыркы пьесасы сөзсүз келүүчү өлүмдөн коркууну мыскылдаган «Жалган кеселман» комедиясы болуп калган. 1673-жылдын 17-февралында спектаклге катышкан көрүүчүлөр Мольер эч качан ошол күнкүдөй жакшы ойнобогонун бир добуштан айтышкан. Жыйынтыктоочу сценанын учурунда аны менен муунуу талмасы болгон да, үйүнө достору-актёрлор жеткирген ал түнкүсүн каза тапкан, дарыгерлерден жардам албай, ага келүүгө баш тартышкан. Королдун кийлигишүүсүнүн аркасында гана комедиорафты чиркөө ырасмиси боюнча көмүшкөн. Документтерде Жан Батист Поклен, обойчу жана королдук камердинер көмүлгөн деп көрсөтүшкөн.

Ал эми XIX к.б. Француз академиясында «Даңк үчүн ага эч нерсенин кереги жок, бирок биздин даңкыбыз үчүн ал керек» деген жазуусу бар Мольердин бюсту орнотулган.

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН (1621-1695)

Жан де Лафонтен Шато-Тьери француз шаарында «суулар менен токойлордун» кароолчусунун үй-бүлөсүндө төрөлгөн. 1647-жылы атасы Жанга өз кызматын өткөрүп берген жана 15 жашар кызга үйлөнүүгө ынандырган. Үйлөнгөндөн көп өтпөй Лафонтен Парижге кеткен да, анда таланттуу акындын даңкына тез эле ээ болгон жана каржы министри Никола Фукеден ага ай сайын бирден ыр «берүүгө» милдеттенип, пенсия чектетүүгө жетишкен. Ал шатыра-шатман жана капарсыз жашоо кечирген, анын жашоосу «Чегиртке менен кумурскалар» тамсилиндеги чегирткенин турмушуна окшогон. Акыр-аягында ал мурасталуучу кызматтан баш тарткан жана тектүү төрөлөрдүн кам көрүүсүнө өткөн.

1668-жылы Лафонтен «Мырза де Лафонтен ырга салган Эзоптун тамсилдери» деген аталыштагы тамсилдеринин биринчи алты китебин жарыялаган. Тамсилдер ага бүт дүйнөлүк белгилүүлүктү апкелишкен. Лафонтен иш жүзүндө антик адабиятынын бул жанрын кайра жараткан, ага Жаңы мезгилдеги европалык маданияттын шарттарында жаңы жан киргизген.

Тамсилдер китебин алты жашар дофинге (тактынын мураскоруна) даректелген арноо ачат. Анда Лафонтен жазат: «Сиз канзаадаларга тамашалар менен оюндар уруксат кылынган жаштасыз, бирок ошол эле мезгилде Сиздин оюңузга олуттуу ой жүгүртүүлөр чоочун болбоого тийиш. Мунун баары биз Эзопко милдеттүү болгон тамсилдерде жатат… Эзоп бирөөнү башкасы менен бириктирүүнүн өзүнчөлүктүү өнөрүн ойлоп тапкан; анын чыгармаларын окуу жанга байкатпастан жакшылыктын үрөндөрүн себет жана аны өзүң түшүнүүгө үйрөтөт, муну байкатпай жана таптакыр башканы жасагансып».

«Койчу менен арстан. – Арстан менен аңчы» тамсилинде Лафонтен бул жанрга өзүнүн мамилесин мындайча билдирген: «Тамсилдер көрүнгөндөй анча

жөнөкөй эмес: / Алардан жаныбардан да үйрөнүүгө болот. / Жылаңач мораль зериктирет, / Аңгеме болсо сабакты өздөштүрүүгө көмөктөшөт. / Биздин амал – рахаттанта окутуу; / Ал эми жөн эле айтып коюу – кыйын эмес». Ушул эле жерде Лафонтен бир эле сюжеттин негизинде эки тамсилди кантип жаратууга болорлугун көрсөтөт. Мына Эзоптун сюжети: койчу койлорду уурдаган ууруну жазалоону каалап, кудайларга музоо убада кылат, эгер алар ага ууруну көрсөтүшсө, бирок бул арстан болуп чыгат да, койчу кудайларга бука берүүгө даяр, эптеп аман калыш үчүн. Тамсилдин моралы: көбүнчө «адам эмнени сурап жатканын билбейт». Бул болсо «тууроочунун» (б.а. Лафонтендин) сюжети: арстан итин жеп кеткен аңчы аны кууп жөнөйт да, койчуга жолугуп, андан арстан кайда жашынганын сурайт, бирок жырткыч күтүүсүздөн аңчынын алдынан чыгат да, «баатыр» корккон бойдон качып жөнөйт. Моралы: «Каармандыктын чыныгы сыноосу / Чукулдан сезген коркунучта. / Кээси аны издейт, бирок көрөрү менен, / Тонун өзгөртүп качат».

Лафонтендин кредосу, ал тамсилдеринде берген, – бул акылга баш ийүү, жашоого сергек, чынчыл жана практикалык көз караашта болуу. Ал бөтөндүн ордун ээлөөгө умтулууну, макоо педантизмди, кошоматты сүйүүчүлөрдү, күчтүүлөрдүн алсыздардын үстүнөн сотун ж.б. көп нерселерди күлкүгө айланткан. Бардыгы болуп Лафонтен 238 тамсилин жарыялаган, аларды өзүнүн «жүз актылуу комедиялары» деп атаган.

Анын чыгармаларынан кемчиликтерди табышкан сынчыларга кайрылып, Лафонтен жазган: «Жетиштүү ошол да, жаңыча тил менен / Менде бөрү сүйлөп, козунун быдылдаганы».

ФРАНСУА ДЕ ЛАРОШФУКО (1613-1680)

Ларошфуконун өмүрү окуялуу романга сюжет болуп кызмат кыла алмак: ал 14 жашында үйлөнөт, 15 жашында аскерде салгылашат, 16 жашында галанттуу кавалердин жай турмушун кечирет. Ал королдук аксарайдын интригаларынын так чордонунда жүрөт – жыйынтыгында Бастилияга туш болот (1637-ж.), аны андан тектүү колдоочулары сууруп чыгышат. Бир

салгылашуунун учурунда жүзүнөн жаракат алган соң ал эрөөлдөр менен аксарай кутумдарынан оолактайт да, мадам де Сабленин атактуу париждик салонуна баруу менен гана чектелет. Аны жазуучу мадам де Лафайет жана кызына каттары эпистолярдык жанрдын мыкты үлгүлөрүнөн болуп саналган мадам де Севинье (1626-1696) менен тыгыз достук байланыштырат. Так ошон үчүн француз сынчысы Сент-Бёв Ларошфуконун портретин ошол доордогу айымдар тууралуу макалалардын арасына жайгаштырган көрүнөт.

Парижде дээрлик ар бир аксөөк үйдө адабияттык салон болгон, анда ал же бул жанрга артыкчылык беришкен. Мадам де Сабледе афоризмдер, же максималар (латынча maxima reula – «бийик принцип»), – курч сөздүү кыска санат сөздөр, көбүнчө философиялык парадокстарда курулган, модада болушкан. Акылдын бул сонун оюну баарынын эле колунан келе бербеген. «Буга окшогон иштерге анча-мынча талантка да ээ болбой туруп, афоризмдерди чыгаруу, - деп жазган Ларошфуко, - көчөттөрү отургузулбаган жөөктө жоогазын өсүп чыгарын күткөндөн да күлкүлүү».

1665-жылы Парижден автордун ысмы көрсөтүлбөй «Максималар, же Моралдык ой жүгүртүүлөр» деген чакан китепче чыккан. Чыгарма чоң ийгиликке ээ болгон. Ларошфуконун көзү тирүүсүндө эле (ал болсо өз эмгегинин алдына ошентип эле колун койбой койгон) анын дагы төрт басылышы чыккан, бул ал кездерде дээрлик мүмкүн эмес деп эсептелген.

«Максималарга» кириш сөздө Ларошфуко жетишерлик таралган ыкмага кайрылат: ал бөтөн колжазма ага кокусунан тийип калганын жана көчүрмөлөрдүн бири Голландияда болуп чыкканын айтат. Автор өзү тандап алган жанрдын коркунучтуулугун түшүнгөн: «Адам жүрөгүн жылаңачташкан сентенциялар мындай кыжырланууну адамдарга эл алдында өзүнүн бүткүл жылаңачтыгында туруу коркунучтуу болгондуктан жаратат». Ушул байкоодон иронниялуу кеңеш агып чыгат: «…окурман көрсөтүлгөн максималардын бири да айрым алганда ага тиешесиз деп өзүнчө алдын ала бекем чечсе жакшы үлүштү тандап алат, алар баарына тең ылгабай тийиштүү болгондой болушса да, ал – алар ага эч тиешеси болбогон жалгыз адам».

Чынында да, «Максималардын» автору адам табияты тууралуу кандайдыр бир иллюзиясыз жазат. Адам анын көзүндө карама-каршылыктуу. кемчиликтүү жана алсыз.

«Бизде кемчиликтер болбосо, бизге аларды жакындарыбыздан байкоо ушунчалык жагымдуу болбос эле».

«Биз кеңештен башка эч нерсени ушунчалык марттык менен бербейбиз».

«Биз бардык жактан биз менен макул адамдарды гана акыл-эстүү деп эсептейбиз».

«Бизге өзүбүздүн эң изги иштерибиз үчүн көп ирет уялууга туура келмек, эгерде айланадагыларга биздин түпкү оюбуз белгилүү болсо».

«Досторду жоготкондук тууралуу биздин кайгыбыздын тереңдиги алардын жакшы жактарына гана эмес, о.э. алардын биздин изгиликтерибиз тууралуу бийик пикирине да ылайык».

Ларошфуконун афоризмдери көбүнчө адамдын бир сапат-касиеттерин башкасына каршы коюуда курулушат. Сүйүү – ойсокеликке, достук – сүйүүгө, акыл – жүрөккө каршы турат. Анан да автор бул дүйнөдө баары шарттуу деп эсептейт: акылдуу макоо болушу, күчтүү – алсыз болушу ж.б. мүмкүн.

«Кичинекей иште абдан тырышчаак адам адатта улуу ишке жөндөмсүз болот».

«Жакыныбыздын бактысыздыгын көтөрүүгө биздин баарыбыздын күчүбүз жетет».

«Кумар көп учурда акылдуу адамды макоого айлантат, бирок андан да аз эмес макоолорду акылга ээ кылат».

«Адам эч качан анын өзүнө байкалгандай бактылуу же бактысыз боло албайт».

Так диагноз коюп жаткан дарыгер өңдөнүп, жазуучу коомдун кемчиликтерин көңүл коюп жана тыкыр иликтейт. Тышкы жакшылык менен жакшы манералардын артында бузукулуктар жашырынып жатат. Артыкчылыктар өңдүү сезилгендер кемчиликтер болуп чыгышат.

«Мактоодон четтөө – аны кайталоону өтүнүү».

«Өжөрлүк биздин акылыбыздын чектелгенинен туулган: биз өзүбүздүн кругозордун чегинен чыккандарга зорго ишенебиз».

«Досторго ишенбөө алардан алданганга караганда да уятыраак».

«Адамдардын чатактары мынчалык узакка созулбайт эле, эгерде күнөө бир гана жагында болсо».

«Ажырашуу жеңил-желпи кызыгууну алсыздантат, бирок чоң ышкыны күчтөнтөт, шамал шамды өчүрүп, бирок өрттү күчөткөн өңдүү».

Аксарай кызматчылары адам алсыздыктарынын философиялык сындалышын өздөрүнө алышкан да, авторду анын китебинде кеп болгон бардык кемчиликтер үчүн айыпташкан: өзүн сүйүү, менменсинүүү, ойсокелик ж.б.у.с. Ларошфукону адамды жек көрүүчүлүк үчүн, ал элдин проблемаларынан алыстыгы үчүн, жакынынын тагдырына кайдыгердиги үчүн айыпташкан. Бул арада, ар кандай эле философ өңдүү, ал өмүр менен өлүм жөнүндө («Күндү да, өлүмдү да тике кароого болбойт»), жакшылык менен жамандык жөнүндө («Адамдарга жамандык кылуу көбүнчө аларга ашкере көп жакшылык кылуудай коркунучтуу эмес»), кайра кайткыс жазмыш жөнүндө («Тагдыр жалгап турганда өзүн татыктуу кармоо ал кастык кылгандагыдан оорураак»). Ларошфуконун кайгылуулугу – чынында акылмандын сергектиги, кызуу өмүрүнүн тажрыйбасын корутундулаган. «Философия өткөн менен келечектин кайгы-капаларынын үстүнөн салтанат курат, бирок азыркынын кайгы-капалары философиянын үстүнөн салтанат курат».

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК (1619-1655)

Бир күнү таңында, улуу Декарттын өзү менен талашуудан тайманбаган атактуу философ, ритор жана астроном Пьер Гассенди кезектеги дарсын окуп жатканда, ылдыйда кире бериш бөлмөдөн сабакты токтотууга аргасыз кылган чуу чыккан. Гассенди шакирттери менен эмне болуп жатканын билгени чыгышат. Алар колуна эмне тийсе ошо менен кызматчыны уруп жаткан жаш дворянинди көрүшөт. Бейтааныштын бүткүл кейпи эсте каларлык болгон, бирок көзгө биринчи урунганы анын чоң мурду эле. Философ «Сиз эмне кылып

жатасыз?» деп катаал сураган да, мындай жооп уккан: «Мен улуу Гассендинин дарстарын уккум келет, ал эми бул митаам менин жолума туруп алды. Бирок, ант беремин мурдум менен, мен бул акылдуу адамды угамын, керек болсо бул акмакты же дагы кимдир бирөөнү шпага менен жыра саюуга туура келсе дагы!». Гассендинин үнү байкаларлык жылыган: «Эмне экен, мен сизге жардам кыла алам. Ал эми сиздин атыңыз ким, жаш жигит?». «Савиньен де Сирано де Бержерак, акын», - деп сыймыктуу жооп берген мейман. Анан ал Гассендинин мектебине кабыл алынган.

Акын, драматург жана философ, эркин ойчул жана романтик, эр жүрөк жоокер жана асылзаада адам Сирано де Бержерак кедейленген дворян үй-бүлөсүнөн чыккан. Аны окутуу схоластикалык маанайда жүргөн париждик Бове коллежине беришкен. Аны 18 жашында аяктап, улан Латын кварталынын – артисттик богеманын районунун шаңдуу турмушуна чөмүлгөн. Мында акындар да, сүрөтчүлөр да, актёрлор да, карта оюнчулары – шулерлер да болушкан. Убакытты мындай өткөзүү Сиранонун ата-энесин кубанткан эмес да, алар уулун Королдук гвардияга кирүүгө мажбурлашкан, ал аскердик мансап жасайт деп ойлошкон. Сирано согушта каармандыктын шумдуктарын көрсөткөн – жолдоштору аны «эр жүрөктүктүн жини» деп аташкан, – бирок мансапка жетишкен эмес. Башчыларга анын түздүгү жана сыймыктуулугу жаккан эмес. Аррастын алдындагы салгылашта Сирано жүзү менен тамагынан оор жараат алат да, 22 жашында эс алууга чыгып, Латын кварталына кайра кайтып келет. Ал ырлар менен куйкумдуу памфлеттерди жазат, Гассендинин дарстарын угат. Көптөгөн төрөлөр ага алардын аксарай акыны болууну сунушташат, бирок көз карандысыз Сирано баш тарткан. Ал чектен ашкан кедейликте жашоосун уланткан, 26 жашында ооруп калганча жана герцог д’Арпажондун колдоосун кабыл алууга аргасыз болгончо.

Сиранонун чыгармаларынын ичинде – эки пьеса: «Шылдыңдалган педант» (1646-1647-жж.) комедиясы жана «Агриппинанын өлүмү» (1653-ж.) трагедиясы бар. Комедияда автор башкы каарман аббат Гранженин мисалында (Бове коллежинин директорун так ушинтип аташкан) кылдат салондук

мамилени талап кылган окумал макоону мыскылдаган да, дегеле чиркөөчүлөрдүн эки жүздүү адептерин сатиралуу сүрөттөгөн. Комедиядан кийин Сирано кудайсыз атагына ээ болгон. Пьесада баёо жана ошол эле учурда куу дыйкан Матье Гаро өзгөчө кызыгуу жаратат. Кийин Мольер бул пьесадан эки шайыр эпизодду өзүнүн «Скапендин жоруктары» үчүн алат: алардын биринде алдамчы сараңдан түрктөрдүн колуна түштү имиш делген уулун сатып алуу үчүн акча өндүрөт, жана ал акчасынан ажырап жатып, улам эле айта берет: «Аны бул галерага кайсы шайтан айдап барды!».

«Агриппинанын өлүмү» трагедиясынын башкы каарманы римдик аскербашы Сеян император Тиберийдин тираниясына жана жүзүкаралыгына каршы чыгат да, күрөштө курман болот. Пьесада кечилдердин эки жүздүүлүгүнө каршы кескин айтымдар көп, бул бийликтер менен дин өкүлдөрүнө ачык чакырык катары кабыл алынган. Трагедиянын биринчи эле коюлушу ышкырыктар менен коштолгон, ал эми Сираного козголоңчу менен эркин ойлуунун репутациясы биротоло жабышкан.

Акын өзүмдүк жолу болбостуктарына кайгырууну гана эмес, адаттан тыш нерсе чыгарып жылмаюуну, алар боюнча философтонууну да билген. Анын «Тиги дүйнө, же Айдын мамлекеттери жана империялары» (1647-1650-жж.) деген роман-утопиясы жана аягына чыкпай калган «Күндүн мамлекеттери менен империяларынын комедиялуу тарыхы» мына ушундай. Бержерак бул романдарында англис епископу Фрэнсис Гудвиндин «Адам Айда» (1638-ж.) деген китебине таянган деп эсептелет. Биринчи романдын каарманы өзү жасаган укмуштуу аппарат менен Айга учуп барат да, ал жерден эл жашаган дүйнөнү, ушундай бир «жерлик бейишти» табат. Анда өмүр дарагы да, жамандык менен жакшылыкты таануу дарагы да бар. Бирок каармандын ачуу тили ага тынчтык бербейт – аны кууп чыгышат, ал төрт буттуу жандыктардын мамлекетине туш болот, анан Жерге кайтып келет. Саякат учурунда аны Гассендинин көз караштарын эске салган материалисттик көз караштарды айткан «Сократтын жини» коштоп жүрөт.

Экинчи романды жазууга Сиранонун Томмазо Кампанелла менен, «Күн шаары» деген атактуу утопиянын автору менен кыска кездешүүсү түрткү болгон көрүнөт. «Күндүн мамлекеттеринин» каарманы Жерде тентүүдөн тажап, канаттуулар менен бирге Күнгө учуп кетет. Ал адегенде жандуу дарактардын падышалыгында, анан канаттуулардын падышалыгында жана философтордун падышалыгында болуп калат, андан Кампанелланы кездештирет да, аны менен философиялык темаларда маектешет. Ушул жерден китеп үзүлөт. Сирано де Бержеракты илимий-фантастикалык роман жанрынын баштоочуларынын бири деп атоого болот.

Жазуучу бактысыз кокустуктун натыйжасында өлгөн: бир жолу ал өз колдоочусу д’Арпажон менен жолугушууга бараткандa анын башына устун кулап кетет. Мындан бир канча айдан кийин Сирано де Бержерак каза табат. Экинчи өмүрүнө ал француз драматургу Эдмон Ростандын «Сирано де Бержерак» деген пьесасында адабияттык каарман катары ээ болот. Пьеса XIX к.а. жаратылган. Так ошол Ростан Сираного чоң мурунду жабыштырган деген пикир бар.

ШАРЛЬ ПЕРРО (1628-1703)

Кызыл Топучан чоң энесине баратып жолдон карышкырды жолуктурганы тууралуу таржымалды эч качан укпаган балдар бул дүйнөдө аз чыгар. Бирок окурмандар атактуу Шарль Перронун жомоктору чындыгында эмне менен аякташарын мындан да аз билишет. Мисалы, Чыпалак бала чоңойгондо ким болгондугу, же Уйкудагы сулуунун балдары эмне болгондугу тууралуу. Бул «Өткөн мезгилдердин насыяттуу тарыхтары жана жомоктору, же каз эненин жомоктору» (1697-ж.) жыйнагынын балдар үчүн жасалган котормолорун жана кайра айтууларын окугандыктан улам ушундай. Түпнускасында болсо автор аларды чоңдорго даректеген.

Перронун өзү, Француз академиясынын мүчөсү, өз өмүрүнүн иши деп «Көркөм өнөр менен илимдер маселелериндеги байыркы менен жаңынын параллелдери» (1688-1697-жж.) деген төрт томдук эмгекти эсептеген. Аны

адабияттын теориялык маселелери түйшөлткөн. Жомокторго ал анчалык олуттуу мамиле кылган эмес, ошондуктан аларды уулунун атынан басып чыгарган; Людовик XIVнүн жээни Елизавета-Шарлотта Орлеандыкка кайрылуу да анын атынан жазылган. Кийин жазуучуга дүйнөлүк атак-даңк апкелген бул жыйнак сегиз жомокту ичине алган. Алардын ичинде «Уйкудагы сулуу», «Кызыл Топучан», «Көк Сакал», «Мышык төрө, же Өтүкчөн мышык», «Күлчү кыз, же Тери кайырмалуу туфли», «Чыпалак бала» болушкан.

Бир бөлүгү ыр менен, бир бөлүгү кара сөз менен жазылган жомоктор тамсилдегидей сөзсүз мораль менен аякташкан. Кириш сөздө «бул сандырактар… дегеле сандырактар эмес, алар өздөрүндө пайдалуу моралды камтышат» жана «баяндоонун ойку-кайкы мүнөзү алар окурмандын акылына кыйла жагымдуураак таасир кылышсын, үйрөтө жана көңүл ача, үчүн гана тандалган» деп айтылган. Перро насыятты жомоктун эң маанилүү бөлүгү деп санаган: анда жакшылык дайыма сыйланууга, жамандык жазаланууга тийиш. Бирок анын кереметтүү дүйнөсүндө көп учурда жакшылык менен жамандыктын алмашуусу болот: кичипейил Мышык чалгычыларды эгерде алар анын буйругун аткаруудан баш тартышса «аларды пирог үчүн эттей майда туурашат» деп коркутат; Кишижегич «балдарды жесе да баары бир жакшы киши болгон»; эр жүрөк Чыпалак бала өзүнүн куткаруучусун көз ирмебей туруп алдайт жана уурдайт.

Адабияттык жомок жанры так ушул Францияда пайда болгон. XVII к. 90-жж. аксөөктөр коому акпейил феялар жана караниет сыйкырчылар аракеттенишкен галанттуу баяндарга кызыгышкан (мадам д’Онуанын жомоктору). Перро аларга фольклордук салттарга багыт алган жомокторду каршы койгон (алсак, «Чыпалак баланын» түрлүү варианттарын германдык жана скандинавиялык уламыштардан табууга болот). Перронун жомокторунда, көптөгөн элдик жомоктордой эле, алптар-кишижегичтер жашашат, мышыктар сүйлөшөт, каармандар кереметтүү жети милдик өтүктөрдү кийишет ж.б.у.с. Бирок бул жомокчуга өзгөчө интонация таандык:

Бизге, акындарга,

«Эмне» эмес «кандай» маанилүү, -

Сөздү жаңы түскө боёо

Бизге башка жыргалдардан баалуу…

Өзүнүн кереметтүү тарыхтарын айтып, Перро кейипкерлердин жана кырдаалдардын үстүнөн ирониялайт (кээде жетишерлик катаал): аксарайдагы адамдар «ашык болгондуктарынан эмес, ачкадан өлгөнү калгандыктарынан» ойгонушту; королева өзүнүн небере кызын «Робердин чыгы менен» жегиси келет.

Перронун жомокторуна каалаган курактагы окурманга түшүнүктүү даанышман афоризмдер киргизилген: «Эч нерсе… акылдын ушунчалык ишенимдүү белгиси катары кызмат кылбайт, анын жоктугу тууралуу ойдон башка, жана анын табияты ушундай, ага канчалык көп ээ болсоң, ал ошончолук көп жетишпейт»; «Жашоонун терс бурулуулары букараларга да, королдорго да тийиштүү болот, ал эми жыргалчылыктарга дайыма балээлер да аралашышат»; «Күчтүү кайгы узакка созулушу мүмкүн эмес» ж.б.

«Олутсуз» жанр ийгиликке ээ болорун алдын ала билип, Перро жазган:

Силерди эч уялта албайт.

Даанышман ойлордун корифейлери,

Китепке бел ийүүдөн чарчашып,

Акниет фея жомокторун угушканы…

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ (1623-1662)

«Адам – бул эмне деген химера! Кандай көз көрбөгөн, кандай тирукмуш, кандай карама-каршылыктардын талаасы, кандай керемет! Бардык нерселердин соту, маанисиз жер курту, акыйкаттыктын сактоочусу, шексинүүлөр менен каталардын сарыкма чуңкуру, ааламдын даңкы жана ыпыр-сыпыры».

Бул сөздөр Блез Паскалга – француз окумуштуусу, ойчулу жана жазуучусуна таандык, ал өзүнүн кыска өмүрүндө илимдин эң ар түрдүү аймактарында ачылыштарды жасоого үлгүргөн. Ал бирдей эле даражада талаанттуу математик, физик, философ болгон.

Блез 11 жаш курагында «Добуштар тууралуу трактатын» жазган. Атасы бардык илимий китептерди кыйлага чейин уулунан каткан. Антсе дагы шыктуу улан 16 жашында «Конустук кесилиштер тууралуу тажрыйбасын» жараткан – «Архимеддин учурунан бери буга окшогон нерсе болгон эмес» деп айтышкан. 18 жашар Паскаль эсептегич машинаны түзгөн. Жаңы ойлоп табуусун ал Швециянын королевасына көрсөткөн, анткени анын пикиринде бул аял өзүндө Паскалды бирдей эле суктандырган эки артыкчылыкты: державалык бийликти жана терең билимдерди бириктирген. Ал төмөнкү ынанымды тутунган: «Монарх кандай гана кубаттуу болбосун, эгерде ал мыкты акылга ээ болбосо, анын даңкына бир нерсе жетишпейт».

Паскаль чечендиктин таңгаларлык шыгына ээ болгон. Ал эмнени кааласа ошону айтып бере алган да, анын кеби дайыма ага керектүү таасир жараткан. «Ынандыруу өнөрү тууралуу» деген чыгармасында окумуштуу башкысы – «кимге кайрылып жатышса ошолордун акылы менен жүрөктөрүнүн жана пайдаланып жатышкан ойлор менен айтымдардын ортосундагы шайкештикти» табуу деп бекемдеген. Иезуиттердин ордени анын досторуна каршы чыгышканда Паскаль кийин эң бир белгилүү француз памфлеттеринин бири жана сатиралык прозанын үлгүсү болуп калган «Провинциалга каттарын» (1656-1657-жж.) жарыялай баштаган. «Иезуиттерди түрдүү ыкмалар менен жийиркеничтүү көрсөтүүнүн аракеттери жасалган, Паскаль андан да көптү кылды: ал аларды күлкүлүү көрсөттү», - деп жазган Вольтер.

Өмүрүнүн акыркы жылдарында Блез Паскаль кээде кыска жана үзүк-үзүк, кээде философиялык жана теологиялык очерктерге окшош жазуулар жүргүзгөн. «Мен өз ойлорумду тартип боюнча эмес, бирок, балким, пландуу жана ниеттүү жазамын. Ушунун өзү чыныгы тартип, жана ал менин предметимди өзүнүн тартипсиздиги менен дайыма айырмалап турат». Бул үзүк-созук байкоолор жазуучунун көзү өткөн соң табылган. Ошондо эле алар «Ойлор» (1670-ж.) деген аталышка ээ болушкан да, анын эң атактуу чыгармасы болуп калышкан.

Паскалдын ой жорууларынын башкы темасы – адамзат болмушу, ал эми башкы маселеси – адамдын алсыздыгы менен күчү эмнеде экендиги. «Адамга

органга тийгендей кол тийгизишет. Адам өзү орган, болгону кызыктай, өзгөрүлмө, туруксуз».

«Адам – болгону бир тал чөп, табиятта эң алсыз, бирок бул ойлонуучу тал. Аны тепселөө үчүн ага каршы бүткүл аалам менен каршы чыгуунун кереги жок; буунун булутчасы, суунун тамчысы аны өлтүрүү үчүн жетиштүү. Бирок мейли, аалам аны тепсесин, адам баары бир өзүн өлтүрүүчүдөн жогору болот, анткени ал өлүп баратканын билет, жана ааламдын андан артыкчылыгын билет. Аалам болсо мунун бирин да билбейт».

«Биз түбөлүк ишенимсиз жана олку-солку болуп, кенен мейкиндикте ортосунда сүзөбүз; бизди бир жээктен экинчи жээкке айдайт; биз кандай гана катуу жерге токтоону жана анда бекемделүүнү кааласак да, ал термелет, бизден качат, ал эми эгерде биз ага жармашууга аракеттенсек, колдон чыгат, бизден оолак сүзөт да, түбөлүк качып жөнөйт; эч нерсе биз үчүн бир орунда катып калбайт. Мындай абал биз үчүн табигый жана, бирок ал биздин ынтааларыбызга баарынан каршылыктуу».

Адам менен табияттын мамилесин аныктай, Рух жана эрк менен стихияны да жеңүүгө болорун тааный, Паскаль эң коркунучтуу күрөш – бул адамдын өзү менен же өзүнө окшогондор менен күрөшү деген тыянакка келет. Паскалдын калемине аны Ларошфуко жана Лабрюйер – кыска парадокстордун чеберлери менен бир катарга койгон санат сөздөр таандык. Бул афоризмдер француз күнүмдүк кебине колдонууга киришкен.

«Эгерде Клеопатранын мурду кыскараак болсо, жердин кейпи башкачараак болмок».

«Жүрөктүн өз акылы бар, ал акылга баш ийбейт».

«Философияны шылдыңдап күлүү – мына ушу чындап философтонуу дегендик».

«Ойлор» христиан дининин акыйкаттуулугун далилдөөгө арналган. «Аны билбей жана издебей» жашашкан адамдарга кайрылып, философ чакырган: «Мейли, алар бул китепти окууга башкага эч маанисиз жумшашкан ошол бир

нече саатты беришсин: бул канчалык жагымсыз болсо да, балким, алар бир нерсе табышат жана эмне болсо да көптү жоготушпайт».

XVII КЫЛЫМДАГЫ АНГЛИС АДАБИЯТЫ

Англияда XVII к. – ушундай кубаттуу социалдык чайкалуулардын мезгили болгон, андыктан алар адабиятта чагылтылбай койгон эмес. Саясий окуялардын чордону королдук бийликтин парламент менен күрөшү болуп калган, ал эми талаштардын башкы предмети – монархия коргогон Епископтук чиркөөнүн саясаты болгон. Калктын калың катмарлары Чиркөөнү римдик католикчиликке берилгендиги үчүн сындашкан да, Стюарттардын башкаруусунда калыптанган адептер менен тартиптерди «тазалоону» талап кылышкан. Король менен чиркөөнүн каршыларын пуритандар (латынча purus – «таза») деп аташкан.

Диний, экономикалык жана социалдык карама-каршылыктар чегине жеткенде парламенттин армиясы королдун армиясына каршы чыккан. Карл Іни соттошкон да, 1649-жылдын 30-январында монарх «чыккынчы жана тиран» катары өлүм жазасына тартылган. Бийликке Оливер Кромвель (1599-1658) келген, ал лорд-протектор катары башкарган.

1660-жылы монархия калыбына келтирилген, ал эми 1688-1689-жж. «Даңазалуу революция» деп аталган болуп өткөн: аристократия жана жаңы буржуазия табы тынчтык келишимине жетишкен. Эми королдун бийлиги конституция менен чектелген. Коомчулук жеңилдене үшкүргөн.

1611-жылы Библиянын англис тилине которулушу руханий жана саясий тарыхтын зор окуясы, жана ошондой эле улуттук сөз өнөрүнүн өнүгүшүнүн маанилүү этабы болуп калган. Жөнөкөйлөнтүлгөн дин кызматы кудай менен мамилелешүүгө Чиркөө менен дин кызматчыларынын ортомчулугусуз киришүүгө, Жаратканга эне тилинде кайрылууга укук берген. Философтор менен окумуштуулар өз көз караштарын латында эмес, англисче баяндай башташкан.

«XVII к. адабияты» түшүнүгү хронологиялык алкактарга анчалык сыйышпайт. Уильям Шекспир 1616-ж өлгөн: анын чыгармачылыгы Кайра жаралуу доорунун аяктоосун туюнтат. Шекспирдин кенже замандаштары – Бен Жонсон менен Жон Донн – өздөрүнөн соң кийинки мезгилдин стилин аныктаган эки ар түрдүү поэтикалык мектептерди калтырышкан. Жонсондун шакирттери байыркы акындар-классиктерди тууращкан. Ричард Лавлейс (1618-1658), Жон Саклинг (1609-1642), Роберт Геррик (1591-1674) сүйүү лирикасынын эң сонун үлгүлөрүн түзүшкөн; алардын поэзиясын тилинин жеңилдиги жана кооздугу айырмалап турат. Кээде бул топту акын-кавалерлер же каролиндиктер (алардын колдоочусу – король Карл Інин атынан) деп аташат.

Жон Донндун таасири астында «курч сөздүүлүк мектеби», же «метафизиктер мектеби» жаралган; анын өкүлдөрүнө терең диний ой толгоолор, Жараткан менен чыңалган мистикалык мамилелер, татаал образдуулук мүнөздүү. Көрүнүктүү акын-метафизиктердин ичинде Жорж Герберт (1593-1633), Генри Воган (1621- же 1622-1695), Ричард Крэшо (1612-1649-жж. чукул), Фрэнсис Кворлз (1592-1644) өңдүүлөр бар. Эндрю Марвелдин (1621-1678) терең интеллектуалдуу сүйүү лирикасы, о.э. саясий сатирасы өзүндө эки мектептин тең белгилерин жуурулуштурат, бирок алардын чегинен чыгат.

Англияда театрлар пуритандар тарабынан жабылганда, адабиятта башкы орунду поэзия ээлеген. (Театр Стюарттардын реставрациясы доорунда кайра жаралган.) Андагы ири фигуралар – Жон Мильтон жана Жон Драйден (1631-1700). Кайра жаралуу салтын аяктаткан Мильтон республикалык, тиранга каршы күрөшүү идеяларын чагылткан. Эски Осуяттын салтанаттуу стили анын поэзиясына, о.э. пуритандык прозага чоң таасир кылган. Диний пропагандисттик адабият – үгүттөр, накылдар, насыятчыл тарыхтар, памфлеттер жана трактаттар – публицистиканын жана көркөм прозанын башаты болгон. Жон Беньян, «Табынуучунун сапары» аллегориясынын жаратуучусу, улуу англис социалдык-психологиялык романынын башатында

турат. «Тажрыйбалар менен насааттарды» жазган Фрэнсис Бэкон (1561-1626) да, «Меланхолиянын анатомиясынын» (1621-ж.) автору Роберт Бертон (1577-1640) да биринчи англис прозачылары менен философторунун катарында турушат.

ЖОН ДОНН (1572-1631)

Англис адабиятында Жон Донн өңдүү карама-каршылыктуу фигуралар аз. Жаш чагында ал сезимтал кумарды ырга салган, жетилген чагында болсо андан кем эмес кумарлуу диний ырларды жана үгүттөрдү жазган. Окурмандар менен сынчылардын ага мамилеси нечен жолу кескин өзгөргөн. Акындын чыгармалары анын көзү барында дээрлик басылбаса, көчүрмөлөрдө таралса да (биринчи ырлар жыйнагы жарыкка 1633-жылы гана чыккан), көптөгөн замандаштары «кайталангыс» Донндун поэтикалык кадыр-баркын таанышкан. Анын жакын досу, акын жана драматург Бен Жонсон, адабий табиттердин орнотуучусу, кайталоону сүйгөн: «Доннду өлчөмдү сактабаганы үчүн асып салуу керек» – аны жаңы стилдин адаттан тыш ойку-кайкылыгы кыжырланткан. Кээде Доннду ал сулуулардын акыл-эсин алар түшүнө алгыс кескин идеялар менен бүлүккө салганы үчүн да айыпташкан. Бирок ошол эле учурда акындын тайманбас жаңычылдыгы көптөрдү суктанткан. Катаал XVIII кылым Доннду акын эмес, «метафизиктердин мектебинин» түзүүчүсү катары көбүрөөк баалаган. XIX к. Доннду дээрлик унутуп калышкан. Анткен менен кийинки кылымда болмуштун азаптары жана кубанычтары тууралуу анын ырлары кайрадан заманбап угулушка ээ болгон. Доннго даңкты Томас Элиот (1888-1965) – ири англис акыны жана сынчысы кайрып берген.

Лондондук соодагердин уулу, Донн түрдүү университеттерден окуган, жаш чагында көп саякаттаган, деңиз экспедицияларына катышкан. Анан юридикалык билим алуу үчүн Лондонго кайтып келген. Ал эркин ойлоочунун, куйкум сөздүүнүн, мода орнотуучунун жана татына жыныстагыларды катуу жактыруучунун репутациясына ээ болгон. Донн сатиралардын, элегиялардын жана сонеттердин автору катары тез эле белгилүүлүккө жеткен. Анын сүйүү

лирикасы окурмандарды акылынын жарыктыгы, түгөнгүс кубаты жана цинизмдин чегиндеги байкоолорунун тайманбастыгы менен айран калтырган.

1592-ж. белгилүү лордго кызматка өтүп, Жон Донн сонун мансаптын босогосунда болуп калган, ал түптөлбөй жатып кыйраган. Лорддун жээни менен жашырын никеге туруу акындын тагдырында катаал роль ойногон. Ал ордунан айрылган да, көп жылдар жакырлыктан чыгууга жана өсүп жаткан үй-бүлөсүн татыктуу багууга куру бекер аракеттенген. Өзүмдүк үйгө да, кирешенин туруктуу булагына да ээ болбой, Донн бай колдоочулары үчүн сыйлыктан үмүт этип ырларды «белгилүү учурларга» арнап чыгарууга аргасыз болгон.

Ушул учурда анын зор таланты жаңы сапатта ачылат. Жансактоонун трагизми акынды ырлар менен поэмаларда терең диний ой жүгүртүүлөргө апкелет. 1611-1612-жж. «Дүйнөнүн анатомиясы» жана «Жандын жолу» поэмалары, о.э. «Биотанатос» (грекче «биос» – «өмүр» жана «танатос» – «өлүм») трактаты пайда болот. Аларда Донн абдан оригиналдуу жана керек болсо кылмыштуу ойлорду айтат, мисалы, христиандын өзүн өзү өлтүрүүгө укугу тууралуу маселени коёт. Анын жаркын чыгармалары өзүн теологиянын билерманы санаган Яков Iнин кызыгуусун туудурат. Король Доннго диний наам алууга кеңеш берет. Жакындагы эле эркин ойлоочу үчүн мындай сунуш аз дегенде күтүлбөстүк болот, бирок узакка азаптуу олку-солкулуктан соң Донн макул болот. 1615-ж. ал дин кызматчысы болуп калат, ал эми кийинчерээк (1621-ж. баштап) – Лондондогу Ыйык Павел соборунун насаатчысы болот. Ал диний ырлар менен үгүттөрдү жазат, аларда Жаратканга ченемсиз ишенүү да, жан дүйнөнү тытмалаган коогалуу шектенүүлөр да чагылат.

Жон Донн адабиятка киргенде Англияда сүйүү сонеттерине мода үстөмдүк кылган. Аларды чыгарууну ар бир дворян милдет деп сезген. «Петраркисттик канонду» ээрчүү, б.а. Франческо Петрарканы – XIV к. италиялык акынды сокур тууроо кабыл алынган. Сонеттер түрмөгү адатта Татынакай Айымдын ысмы менен аталган. Бул ырга салынган айымдар бир өңдө болушкан, ар бири өз кол жеткистиги менен сыймыктана пьедесталда

турушкан. Сонетке формалдуу талаптарды акындар абдан тыкыр сакташкан, андыктан аларды айырмалоо кыйын болгон: баары сыйда жана «кооз» жазышкан. Донндун ырларында кол жеткис сулуу акынга өз ара мамилесин билдирген дене жана кандан турган жандуу аялга айланган. Окчундалган «ал» же тизе бүккөн «сендин» ордуна поэзияда жаңы ат атооч – «биз» пайда болгон. Баары чечкиндүү алмашылган.

«Чыгып келаткан күнгө» ыры эч бир шаңсыз кыйкырыктан башталат: «убаракеч картаң акмак», «жаны тынбаган күн», «сен эмне бизге жулунасың?». Күнгө оолак кетүүгө кеңеш беришет. Сүйүүнү сааттар, күндөр, айлар – «мезгилдин айрындылары» кызыктырбайт. Сүйүүгө эч нерсени салыштырып болбойт, жердин ар кандай бийлөөчүлөрү бактылуу ашыктарга көз артышат.

Сүйүү төшөгүн Ааламдын борбору деп жарыялаган бул ыр көптөгөн салттарды бузган. Донн сонеттик чектөөлөрдөн баш тарткан. Күнгө багышталган айыптоочу кеп үч он саптык строфада камтылган жана оратордук өнөрдүн бардык эрежелери боюнча курулган. Фамильярдуу чакыруунун артынан кемсинткен суроолор, төгүндөлгүс жүйөөлөр, бийликтүү буйруктар жана акыры, парадоксалдуу тыянак кетет:

…Бизди жылытасың – дүйнөнү да жылытасың;
Башка чөйрөлөр менен жолдорду унут,
Жалгыз биз үчүн гана тегерен жана жаркыра!

Донндо сүйүү лирикасынын көндүм штамптары: асмандай көкмөк көздөр, алтын саамайлар, кызыл эриндер ж.б.у.с. Өз курбусун ал татымалдар Индиясына, санжыргалуу өлкөгө салыштырат. Темасы боюнча камералуу ырга кимдер гана батырылбайт! Кандайдыр бир ачуулуу кол өнөрчүлөр, жалкоо окуучулар, талаада эмгектенген дыйкандар, королдун артынан аң уулоого чыгышкан аксарай кызматчылары… Ал эми терезени, пардаларды, керебеттерди эстөө өңдүү прозаизмдер эмнеге татыйт…

Кыска жана узун саптардын кезектешүүлөрү, салыштыруусунун жаңычылдыгы менен таңкалтырган кыска фразалар эмоциялардын кутургандай кысымы, жарылуусу эффектин түзүшөт:

Мен ага – монарх, ал мага – мамлекет,
Башка эч нерсе жок;
Буга салыштырмалуу бийлик –
куру сөз,
Байлык – топурак жана урмат –
көйрөңдүк.

«Чыгып келаткан күнгө»

Сен экөөбүз мурда кайда элек?
Эмчек эмдикпи? Бешикте жаттыкпы?
Же ширин буламык жеп аттыкпы?
Же жети уйкучу өңдүү, коңурук тарттыкпы
Бардык жылдарда?

«Кутман таңың менен»

Сүйгөнү менен коштошуп жатып, акын аны ишендирет: ажыроо коркунучтуу эмес жана эмне болсо да алардын кошулуусу сөзсүз болот – циркулдун бир бутчасынын экинчисине кайтканындай:

…Коштошолу. Анткени биз – бирбиз.
Биздин жандар такыр ажыралгыс,
Кымбат баалуу жамбы сымал. Бирок
Менин кетүүм жипке тизет аларды.

Циркулдун ийнесиндей, калчылдап,
Алар теребелге көз чаптырат,
Менин жаным тегеренген жерде,
Сенин жаның былк этпей турат.
……………………………….
Бирок сен дайым бекем болсоң
Дал ортодо, анда кайтарууга тийишсиң
Менич чийилген тегеректерден ал жакка,
Мен жолго чыккан тарапка.

Донн сонеттин салттуу формасы менен биротоло кош айтышкандай туюлат. Бирок ал ага руханий кризистен азап чегип «Ыйык сонеттер» түрмөгүн жаратканда, өмүрүнүн акырында кайра кайрылат. Аларда поэтикалык кубат туура жолду издөөгө, христиандык аң-сезимдин чечилгис карама-каршылыктарын түшүнүүгө багытталган:

Сен мени чын эле чирүү үчүн жараттыңбы?
Мени тургуз, ажал сааты чукулдады:
Ажалды бет ала чуркап, ажалды тосом,
Ышкы-кумар кечээки күндөй өтүп кетти.

Алга карайм – ажалдын келүүсүн күтөм,
Артка карайм – үмүтсүздүктү гана көрөм,
Денем куурайт, тозокту карай эңкейип,
Кылмыштын оорчулугун көтөрө албай.

Бирок – Сен барсың: менин көзүм, Сага
багынат,
Өйдө карайм – анан кайра турам.
А куу душман өз торун жаят –
Мен коогадан көз ирмем да кутулбайм.
Бирок билем – кут мени сактайт:
Жүрөк темир, Сен – магнит ага!

Биринчи төрт сап ырда жакындап келаткан өлүмдөн коркууну билдирген коогалуу суроо угулат. Экинчиде үмүт үзүү күч алат. Бирок жыйынтыктоочу алты сап ыр каалаган тынчтанууну апкелет. Козголоңчу ой тынч алат, сонеттин катаал тартибине баш ийгенсип калат.

Насаатчы катары Донн атаандаштарсыз болгон. Ыйык Павел соборуна эл тынбай агып келген. Бири анын кебине Библия боюнча көз салган, бири жазып алган, бири жөн гана дем албай уккан. Патетикалуу учурларда баары (анын

ичинде ал өзү да) ыйлашкан. Донндун үгүттөрү англис прозасына чечендиктин үлгүлөрү катары киришкен. Гуманисттик идеялар сиңирилген алар азыркыга чейин баалуулуктарын жоготушкан жок. Алардын биринин үзүндүсү хрестоматиялык болуп калган:

«Өзү өз алдынча арал болгон адам жок, ар бир адам Материктин бөлүгү, Кургактыктын бөлүгү; жана эгер Толкун деңизге жээктеги Асканы алып кетсе, жана ошондой эле Булуңдун учун жууп кетсе, же Сенин, же сенин Досуңдун Чебин кыйратса; ар бир Адамдын өлүмү мени да кичиртет, анткени мен бүткүл Адамзат менен бирмин, ошондуктан Коңгуроо ким деп кагылат деп эч убакта сураба: ал сен деп кагылат…».

ЖОН МИЛЬТОН (1608-1674)

Азыр Мильтондун сонеттери анын зор жаралгалары – «Жоготулган бейиш» жана «Кайтарылып берилген бейиш» поэмаларына караганда кыйла популярдуу. Мильтон менен чогуу анын ири чыгармаларынын пафосун бөлүшүү үчүн маанилүү ойлонуу аракетин жасоо жана XVII к. ортосундагы Англияга, диний жана саясий кумарлардын эң чордонуна көчүү зарыл. Мильтондун чыгармачылыгы анын саясий ишмердүүлүгүнөн ажырагыс. Акын революциячыл публицистикага өмүрүнүн 20 жылын берген. Мильтон тиранияга каршы күрөшүүчүлөрдүн катарына капыстан келбеген. Анын атасы пуритан-козголоңчу болгон. Улуу уулун, болочок акынды, тарбиялоого ал чоң маани берген. Жаш Жон Ыйык Павелдин соборунун астындагы атактуу мектептен окуган. Анда ал байыркы тилдерди, ал эми үйдө, жеке мугалимдер менен, – азыркы тилдерди үйрөнгөн. Анын жаштык жылдары англис театрынын гүлдөөсү менен дал келген. Кийинчерээк, ышкылуу театрал, Мильтон өз кумирлерине – драматургдар Шекспир менен Бен Жонсонго суктануусун билдирген.

Мильтон жети жыл Кембрижде окуган. 24 жашында көркөм өнөрлөр магистри даражасын алган. Студент кезинде эле ал бир нече салтанаттуу одалар жазган, бирок латын тилиндеги элегияларынын жана эпиграммаларынын

аркасында белгилүүлүккө жеткен. Аны сонун академиялык мансап күткөн, бирок илимдер канышасы деп саналган схоластикалык логикага катуу жийиркенүүнү баштан кечирип, о.э. окутуучулук деспотизмге каршылык иретинде Мильтон университетти чечкиндүү таштаган. Жон башка балалык кыялы – өзүн Чиркөө кызматына арноо – менен да кош айтышкан – да чиркөө аксөөктөрүнүн «кулу болуп жазылуудан» баш тарткан. Атасынын батасы менен ал аң-сезимдүү түрдө музаларга кызмат кылууну тандаган. Өзүндө поэтикалык шыкты эрте баамдап, Мильтон аны ашкере илимий таанымдар менен өчүрүп алуудан эч качан корккон эмес. Шаардын тышындагы үй-бүлөлүк чарбакка жайгашып, ал өзүмдүк программа боюнча өз алдынча билим алууга киришкен: табияттаанууга, метафизикага (ал кезде философия ушундайча аталган), этикага, тарыхка, теологияга, о.э. саясий тарыхка олуттуу кызыккан. Тилдерди үйрөнүүнү уланткан, ал эми итальянча ырлар да чыгарган. Мындай көп кырдуулук аны өткөн доордун – Кайра жаралуу доорунун титандары менен чукулдаткан. Акындын эртедеги чыгармалары анын рухуна кандырылган.

«Комус» (1634-ж.) драмалык поэмасы «беткаптар» жанрында жазылган. Мильтондун фантазиясы жараткан «караниет сыйкырчы, улуу Комус, Вакх менен Венеранын уулу» жолоочуларды өз ээликтерине азгырат жана сыйкырдуу суусундун жардамы менен желмогуздарга айлантат. Комустун курмандыктары өздөрүнүн ырайы сууктуктарын байкашпайт: «Сезимтал ылайда ыракаттуу / Оонашат, унутуп досторун, тууганын». Сыйкырчынын туткунуна туш болгон асылзаада кыз «бекемдөөчү суусун» куюлган чөйчөктөн баш тартат. Комус кызыл тилдүү болсо да ал анын көндүрүүлөрүнө макул болбойт:

…Эгер
Бүт дүйнө чапанчан жүрүп калса,
Ичсе жалаң суу, жесе жалаң кебек,
Анда биз далилдейбиз наадандыгыбызды
Бардык жакшылыктарды тартуулоочуга.

Кызды анын бир туугандары сактап калышат: шпагалар менен куралданган алар сыйкырчыдан чөйчөктү жулуп алышат да талкалап салышат.

Бутпарастык кудайлар Англиянын жашыл токойлору менен өрөөндөрүндө өздөрүн үйүндөгүдөй сезишет. Бирок англис Кайра жаралуусунун ушул кош айтышаар чыгармасынан Жаңы мезгилдин добушу угулуп турат. Мильтон жакшылык менен жамандыктын конфликтин башкы тема катары биринчи болуп кийирет жана изгиликке үгүттөйт.

1638-ж. жаш акындын таланты «Лисидас» (Лисидас же Ликид, – антик пасторалдарындагы койчунун ысмы) элегиясында толук күчүндө ачылат. Ал кеме кыйроодо чөгүп кеткен Эдвард Кингдин, Мильтондун досунун өлүмүнө арналып жазылган.

Пасторалдык элегиянын классикалык жанрын колдонуп, Мильтон аны кайра жаңыртат, ага жана анын замандаштарына чукул нерселер тууралуу айтат. Эдвард Кинг дин кызматчысы (койчу, жаюучу) болууга камданган, Инжилдердин рухунда берилген акниет жана жалкоо койчулар тууралуу ой жүгүртүүлөр ушундан чыгат:

Акниет койчу өлгөнү аянычтуу,
Бирок сак-саламат жыргап жатат,
Оторго эмес, өзүнө кам көргөн…

1638-ж. Мильтон Италия боюнча саякатка чыгат. Мекенине ал бир жарым жылдан соң зор максаттарды ойлоп кайтат. Кайра жаралуунун башка акындарын ээрчип, Мильтон идеалдуу баатырлар-рыцарлардын эрдиктерин баяндоону кыялданат – италиялыктар Лудовико Ариосто жана Торквато Тассо же мекендеши Эдмунд Спенсер өңдүү. Ал король Артур тууралуу эпикалык поэманы ойлоштурат.

Бирок мезгил андан башка ишмердүүлүктү талап кылат. Коом көптөгөн партияларга бөлүнөт, идеялык талаштар улам кызуу боло берет. Мильтон өзүнүн антимонархиялык партияга тийиштүүлүгүн эл алдында жарыялайт, трактаттарында ашкере республикачыл жана пуритандык көз караштарын

чечкиндүү баяндайт. Таза поэзияга кызмат кылуудан баш тартып, ал «ызы-чуулуу талаштардын бороондуу деңизи боюнча жолго чыгат».

Король менен парламенттин күчтөрүнүн ортосундагы согуш жылдарында Мильтон курч публицист катары белгилүүлүккө жетет. Басма сөздө анын европалык гуманизм идеяларын өнүктүргөн памфлеттери, анын ичинде «Билим берүү тууралуу» (1644-ж.), биринин артынан экинчиси жарыяланышат.

Трактаттарынын ичинен «Ареопагитика» (1644-ж.) – басма сөз эркиндигин катуу коргоп чыгуу – маанилүү орунду ээлейт. Жалган окуулар менен тыюу салуулар аркылуу күрөшүү деп бекемдейт Мильтон, «калитканы жаап каргаларды бакка кийирбей коюунун» эле өзү.

1649-ж. король Карл Іни өлүм жазасына тартуудан эки жумадан кийин Мильтон саясий трактат менен чыгат, анда эл татыксыз падышаны бийликтен ажыратууга укуктуу экени айтылат. «Англис элин коргоо» (1650- жана 1654-жж.) памфлеттери да ушундай эле ойду камтышат. Алар латынча, ошол кездеги Европанын эл аралык тилинде жазылышкан, жана көп өлкөлөрдөн колдоо табышкан. Так ушул «…коргоо» Мильтон-публицисттин ысмын даңазалаган.

Узак жылдар бою Оливер Кромвелдин эл аралык кат жазышуусун жүргүзүп, Мильтон эзилгендердин укуктарын коргоп жана тиранияга каршы чыгып, лорд-протектор менен да макул эместигин нечен жолу билдирген. Кромвель иш жүзүндө диктатор болуп калган 1653-ж. баштап Мильтон анын урматына эч нерсе айткан эмес. Анын үнү Кромвелдин өлүмүн ыйга салышкан акындардын хоруна да кошулбаган.

1660-ж. бийликке Стюарттардын сулалеси кайтып, республикачыларды куугунтуктоо башталган. Кромвелдин жана анын жактоочуларынын денелери мүрзөлөрдөн казылып алынган да, дарга асылган. Мильтондун трактаттарын аянтта өрттөшкөн. Ал өзү түрмөгө түшкөн, бирок досторунун колдоосу менен бошотулган. Анын мүлкүнүн көп бөлүгүн тартып алышкан. Каарга калган Мильтон саясатты таштаган да, өзүн толук бойдон поэтикалык чыгармачылыкка арнаган.

20 жылдык коомго кызмат кылуу мезгилинде Жон Мильтонго поэзияга убакыт тийген эмес. Ал болгону бир нече псаломдорду ырга салган жана 17 сонет чыгарган. Алардын биринде – «Сокурлук жөнүндө» (1652- жана 1654-жж. арасы) дегенде – ал өзүнүн жеке трагедиясынан Жараткандын жазганын көрүүгө аракеттенет (Мильтон 43 жашында толук сокур болуп калган). Бул сонет жан дүйнөнүн сейрек эрдигинин чагылышы катары хрестоматиялуу болуп калган.

Жарык өчкөнү тууралуу ойлогондо
Менин көздөрүмдө жерлик жолдо
Бизде катылып жаткан талант,
Мага куру бекер берилгенин, даяр
Жаным Жаратканга кызмат кылууга
Керек кезде сыр жашырбаганга, -

«Көздөн айрып, кызмат кантип талап кылат?» -
Мен сураймын. Бирок жооп катары
Чыдамым мага айтат: «Кудай сурабайт
Адам кызматын. Ал баарына бийлик кылат.
Ага иштеп, миңдеген жолдор менен
Биз бүт жерлик жүктү сүйрөп шашабыз».

Бирок балким, аз кызмат кылбайт
Бийик эркке, ким жөн гана күтүп турса.

«Сокурлук жөнүндө»

Бирок чыгармачылыктын башкы этабы жаңы гана башталган. «Жоготулган бейиш» залкар поэмасы үчүн мааниси боюнча Христтин өмүрү жана өлүмү менен гана салыштырууга болгон сюжет, – Адам менен Еваны бейиштен кууп жиберүү тандалат:

Биринчи тилазарлык, тыюу салынган
Биздин дүйнөгө ажал менен азап апкелген

Жексур жемиш тууралуу,

Адамдарды Эдемден айырган,

Бизди качан Улуу Адам тургузган

Бейишти кайтарган, тууралуу, -

Ырда, тоолук Муза!

Беш муундуу ак ямб, акын тандаган, андан мурдагылардын беш муундуу ямбына такыр окшогон эмес. Терең декламациялык демге эсептелген узун сүйлөмдөр, кенендик жана кулачтуулук, чебер дооштуулук, эң сонун интонация, бай ассоциациялар – мунун баары азыр дагы бийик поэзиянын ышкыбоздорун кайдыгер калтырбайт.

Мильтондун чыгармасында тууроого татыктуу башкы каарман жок. Борбордук тема – «чыдоо жана баатырдык азапкечтик», буга урпактарын өз пастыгы менен Адам менен Ева дуушарлантышкан. Ырас, көптөр, өзгөчө романтиктер Блейк менен Шелли, каарманды Шайтандан көрүшкөн. Мильтон Шайтанга адамдык белгилерди бербей коё алган эмес, анын образын жандуу кылуу үчүн, о.э. ал Кудайдын кыйла татыктуу атаандашы болуп көрүнсүн үчүн:

Кайгы

Караңгылатты кубарган жүздү

Чагылгандар чапкылаган…

…………………………………….

Көздөрү

Анын каардуу, бирок анда жылтылдайт

Аёо дагы, айыпты аңдоо дагы

Кылмыштуу шериктерин көргөндө.

Мильтон элге ийне-жибине чейин белгилүү болгон таржымалга кайрылган. Шайтан жамандыктын шексиз камтылышы болгон, ошондуктан анын ар-намыска, эрдикке жана «кудайга теңдеш» күчтөргө талаптануусу окурмандын ирониялуу жылмаюусуна эсептелген. Шайтан – бул ошол эле Комус, болгону кыйла коркунучтуу. Биз аны биринчи барактарда жинденген жана кемсинген түрдө көрөбүз:

…Калтырай, өз ордосу менен,
Душман оттуу казандарда чабалактайт,
Жеңилген, өлбөс болсо дагы. Тагдыр аны
Ачуу жазага: кайгыга өкүм кылган
Кайрылгыс бакыт жөнүндө жана
Түбөлүк азаптар жөнүндө ойго.

Шайтанды аны жеңген кудайга гана эмес, Адамга да болгон жек көрүү аракетке келтирет. Ал «Асмандын жаңы сүйгүнчүгүнө» ичи тарыйт. Сезимтал Адам бул тууралуу билет жана Еваны эскертет:

Ал бизди Кудайга берилгендиктен
Буруунy, сүйүүбүздү бузууну каалайт
Бардык жакшылыктардын ичинен
Жубайлык сүйүү анда тутантат
Өзгөчө ич тардыкты.

Адам менен Ева, алардын назик мамилелери, алардын бейиш жыргалчылыктарынын арасындагы жыргал жашоосу Мильтон тарабынан эргиген кубаныч менен жазылган. Ага чейин акындардын эч кимиси жубайлык сүйүүнү ырга салбаган.

Христиан окуусуна ылайык, Адамдын күнөөгө батуусу – адамзаттын бардык бактысыздыктарынын себеби, ошондуктан Мильтон алма тууралуу эпизоду ааламдык трагедия катары сүрөттөйт:

…Мына үздү! Даамын татты! Анан Жер
Жаратынан бир силкинди, оор үшкүрүк
Баштапкы түпкүрүнөн чыгарып
Бүткүл өз курамы менен табият
Кайгылуу белгилей дем алды,
Баары өлгөнүн.

Шайтан – адам тукумунун жана сүйүүнүн душманы – Жараткан тарабынан жазаланат. Ал өзү да, анын «козголоң боюнча биргелештери» да уятка калышкан жана «сойлогон жыландарга бирдей айлантылышкан».

Мильтон Адамды да, Еваны да айыптабайт. Ал алардын үлүшүн ыйга салат, аларга боор тартат, бирок алардын рухуна жана түзүүчүлүк кубатына баарынан көп суктанат. Алар Кудай тартуулаган – «зор белек» – Жерди таанылгыстай өзгөрткөн – сыноолор менен мээнеттерге даяр. Архангел Михаил Адамды бийик тоого алып чыгат да, алардын алдында жер шары бүткүл сулуулугу менен тартылат: Кытай да, «Орус Падышасынын дөөлөтү» – Москва да, Перу да, Гвиана да… Дайымкыдай эле, Мильтон чыгарманы кайраттуу оптимизм менен аяктайт.

Акындын өзү да өз поэмасынын каарманы катары санала алмак. Жеке аны Шайтан кыжырлантат, ал эми «ыйык жуп» кубантат; ал Еванын сулуулугуна туткундалат. Ал кыялында Жер үстүнө оболойт, ал Кудайга жүрөгүнүн түпкүрүнөн мактоо айтат… Жана Кудайды Мильтон өзүмдүк идеалына ылайык кабыл алынган канондорго кылчактабай жаратат.

Азгырык жана аны жеңүү – Мильтондун акыркы поэмасы «Кайтарылып берилген бейиштин» (1671-ж.) башкы мазмуну. Анын каарманы – карыя кебетесиндеги шайтан азгырып жаткан чөлдөгү Христос. Поэмада драмалык конфликт жок, ал улуу акындын оңунан чыкпаган чыгармасы деп эсептелет. Бирок анда автордун адамдын моралдык салтанатына катуу ишенүүсү мурдагы эле күчүндө угулат.

РЕСТАВРАЦИЯНЫН КОМЕДИЯСЫ (1660-1700)

1642-ж. англис маданиятына оор сокку урулган: пуритандар бардык театрларды жабышкан – сценада «кыйшактоо» кудайга жакпаган иш деп табылган. 1660-ж. Франциядан Карл II, опера менен драманын чоң ышкыбозу, кайтып келгенде театр кайра жаралган, бирок улуу шекспирлик театрга жеткен эмес. Шекспирдин тушунда Лондондо алты коомдук театр болгон, ал эми кылым соңунда, шаар кыйла өскөндө, – экөө гана: королго тийиштүү Друри-лейн жана герцог Йорктук колдогон Дорсет-Гардендеги театр калган.

Театр элдик жана жалпыга жеткиликтүү болуудан калган, анткени эми пьесалар тар аксарай чөйрөсүндө жаратылган да, ошол эле чөйрө үчүн

ойнолгон. Партерде кавалерлер, ложаларда – айымдар, галёркада – лакейлер менен горничнаялар отурушкан. Сценада ошол эле адамдар – аксөөктөр менен алардын кызматчылары аракеттенишкен.

Публиканын табиттери кескин өзгөргөн. Шекспирдин жана анын замандаштарынын пьесалары өтө орой сезилген, кээ бир трагедияларды жаңыртып оңдошкон, романтикалык комедиялар четке кагылган. Кайра иштөөлөрдүн бири атактуу болуп калган – ал Жон Драйдендин У.Шекспирдин «Антоний менен Клеопатрасынын» сюжетине жазылган «Сүйүү үчүн баары» (1678-ж.) дегени.

Реставрация доорунун трагедиясы узак жашабады. Драйден, сөздүн мыкты чебери жараткан баатырдык драмалар да өз баалуулугун жоготушкан. Аларда тарыхый окуялар үстүртөн сүрөттөлгөн, тышкы эффекттерге, музыкага жана шаан-шөкөттүү декорацияларга көп көңүл бурулган. Бул чыгармалардын башкы артыкчылыгы – угумдуу кынапталган ыр.

Реставрация мезгилинин театры адеп-ахлак комедиялары менен баарыдан айкын берилген. Эң биринчи пьесалар пуритандардын деспотизмине жана алардын көз караштарынын тарлыгына реакция болгон. Кудайчылдык, эки жүздүүлүк жана наадандык карикатура менен кыйгыл күлкүнүн объектилери болуп калышкан, ал эми эркин ойлоочулук жана «тентек» кудайсыздык – аксөөк жаштардын сыймыктануусунун предметине айланышкан. Диний изгиликтерди шылдыңдашып, куйкум тилдүүлөр нике байланыштарын да, карылыкты да, керек десе дене кемчиликтерин да аёосуз мыскылдашкан. Ал эми дин кызматчысын зал катуу каткырык менен тоскон: андан артык акылга сыйбаган фигура болгон эмес.

Кыркка чыгып калган жашсынган шуркуя, же жаш кызга ашык болуп калган айылдык байбача мыскылдын бутасына көп айланган. Эгер сценада күйөө пайда болсо, ал сөзсүз өз аялынан алданган да, публика баамы жок аңкоого чарчоосуз күлгөн. Баёо провинциалдар укмуштай күлкүлүү көрүнүшкөн. Аларды модалуу пьесанын акыркы прологун жатка билбегендиги үчүн гана макоолор менен дөдөйлөргө айлантышкан.

Кекирейүүчүлүк, өзүнө ыраазы болгондук, келесоолук күлкүгө алынган, ченемди сезүүсүн жоготкон ар кандай тектүү адам шылдыңга кабылган.

Шекспирдик театрга салыштырмалуу жаңылык аялдардын ролун балдар эмес актрисалар ойногону болгон. Курч акылдуулук жана куулук жагынан каарман аялдар каармандар менен ийгиликтүү атаандашышкан да, ата-эненин эркине моюн сунбай күйөөнү өз алдынча тандоо укугун жеңип алышкан. Бул күрөштө акыл-эс сезимдерге караганда ишенимдүүрөөк кызмат кылган да, аялдарга романтикалуудан көрө практикалуу болууга туура келген.

Драматургия эң башкы ачылышты тилде жасаган. Сценада адамдар ыр менен эмес, турмуштагыдай кара сөз менен сүйлөшкөн. Алар маекти жеңил жана эркин – антракттагы көрүүчүлөрдөй – жүргүзүшкөн.

Ошол эле мезгилде адабий сын жаралган, баарыдан мурда театралдык. Ар бир жаңы пьеса, артыкчылыктары жана кемчиликтери менен, салондордо жана кофеканаларда, ал кездеги клубдарда кенен-кесири талкууланган (пьесалардын каармандарынын өздөрү үчүн да театр менен поэзия ошондой эле талаштар менен ой-пикирлердин предмети болгон).

Жана эч качан, мурда да, кийин да, драматургдар аудитория менен ушундай тыгыз байланышта иштешкен эмес, эч качан театр жана күнүмдүк реалдуулук бири бирин ушунчалык жемиштүү байыткан эмес.

Жон Драйден динден тыш комедияны түзүү жолу менен биринчи болуп жөнөгөн, бирок аны башка беш драматург даңкка бөлөшкөн. Жорж Этеридж (1634-1691) «Комедиялуу өч алуу, же Челектьеги сүйүү» (1664-ж.), «Ал каалаган, эгер колунан келсе» (1668-ж.), «Модалуу эркек» (1676-ж.) комедияларында эркин адеп-ахлактарды жактыруу менен сүрөттөйт. Ал күлкүлүү жана күтүлбөгөндөй кырдаалдарды чеберлик менен түзөт. Уильям Уичерлинин (1640-1716) комедияларында сатиралуу тон үстөмдүк кылат. Анын акыркы пьесаларында – «Провинциялык зайып» (1675-ж.) менен «Орой ишкерде» (1676-ж.) – бузукулук, аягы суюктук рухун ачуу айыптоо угулат. Жон Ванбрунун (1664-1726) юмору жек көрүмчү никенин каамытынан кутулууга аракеттенишкен акыл-эссиз жубайлардын мамилелеринде курулат. Жорж

Фаркердин (1677—1707-жж. чукул) комедиялары да ушул эле темада, мисалы, «Сүйүү жана бөтөлкө» (1699-ж.); бирок анын каармандары көбүрөөк адамгерчиликти жана азыраак цинизмди көрсөтүшөт, башка драматургдардыкына салыштырмалуу.

Уильям Конгривдин (1670-1729) чыгармачылыгы уникалдуу доорду аяктаткан. Анын комедиялары өз ичине доордун мыкты жетишкендиктерин камтышкан. Конгрив болгону төрт пьеса жазган: «Картаң бойдок» (1693-ж.), «Кош оюн» (1694-ж.), «Сүйүүгө сүйүү» (1695-ж.) жана «Коомдо ушундай кылышат» (1700-ж.). Акыркысы – жалпы таанылган шедевр. Анда Реставрациянын комедиялары үчүн мүнөздүү абалдар көп. Каарман Мирабелл, мурдагы шайкелең, ал эми азыркы ойчул философ, Милламентке, леди Уишфорттун жээнине ашык болот. Чукулда эле леди Уишфорттун өзү Мирабеллге акыл-эстен тана ашык болгон, ал эми тиги анын жээнине жакындоо үчүн калп эле анын артынан түшүмүш болгон. Алдамчылык ачылганда ал мурдагы ашыгын жек көрүп калат да, ага Милламентти бербөөгө касам кылат. Мирабеллдин башка да жамандык каалоочулары бар, алар ага жана леди Уишфортко каршы куйткулуктарды курушат. Мирабелл куулук-шумдуктуу кутумду бузат, ал эми леди Уишфорт ыраазылык белгиси катары ага өз жээнинин колун берет. Милламент Мирабеллге турмушка чыгууга даяр, бирок ага көз карандысыздыкты жана жубайынын сыйын камсыз кылуучу шарттарды алдын ала тактап сүйлөшүп алат. Ашыктардын жыйынтыктоочу диалогу алардын акыл-эстүүлүгүн көрсөтөт.

Никеге жаңы, акыл-эстүү мамиле, сүйүүгө гана эмес, өз ара ишенимге да негизделген, жаңы кылымдын, Акыл-эстин кылымынын келгенин кабарлаган. Өзгөрүүлөрдүн чукулдаганын туюп, Конгрив үйрөтө көңүл ачууга умтулган.

Реставрация комедиясынын артыкчылыктары аз эмес эле, анын жетишкендиктери азыркыга чейин күчүн жоготкон жок, ал эми мыкты пьесалары азыр да коюлууда. Азыркы көрүүчүгө каармандар да, алардын тамашалары да одоно жана орой туюлушу мүмкүн, бирок алар ээнбаш оптимизмге жана акыл-эске ишенүүгө толгон өз мезгилин чагылтышкан.

ЖОН БЕНЬЯН (1628-1688)

1678-1684-жж. Жон Беньян жараткан «Табынуучунун сапары» китеби замандаштарына күчтүү таасир калтырган. Ошондон бери ал жүздөгөн жолу басылган, көптөгөн тилдерге которулган жана азыркыга чейин динчилдер да, атеисттер да толкундануу менен окушат.

Жон Беньян токуучунун үй-бүлөсүндө төрөлгөн да, айылдык кедейликтин арасында өскөн. Үй-бүлөлүк өнөрдү үйрөнүү жана атасына жардамдашуу үчүн мектепти эрте таштоого туура келген.

Өлкөдө жарандык согуш тутанган жана Беньян 16 жашында жоокер болгон. Аны королдун армиясына чакырышкан, бирок ал динге ишенүү эркиндиги үчүн күрөшмөк болуп парламенттин тарабына өткөн. Жон жакшы кызга үйлөнгөн, анын себи эки диний брошюра болгон; мына ошолор аны чыныгы пуританга айлантышкан. Насаат айта баштап, ал теологиялык кармашууларда акыйкаттыкты жаалдана издеген. Кромвелдин башкаруусунун тушунда ар ким үгүттөөчү боло алган, бирок монархиянын реставрациясынан соң буга атайын уруксат талап кылынган. Аны ала албай, Беньян баары бир үгүттөөнү уланткан. Бул үчүн ал камакка алынган жана он эки жыл түрмөдө отурган, мында ал тогуз китеп жазган, алардын бири – анын диний автобиографиясы, башкалары – диний ой жүгүртүүлөрү. 1672-ж. гана король Карл IIнин буйругу Беньянга боштондук апкелген. Ал чиркөө алган, бирок көп өтпөй кайра камалган. Тордун артында ал өзүнүн улуу романын жазган.

Толук аталышы – «Табынуучунун бул дүйнөдөн тигил, көрүмдө берилген келе турган дүйнөгө сапары» – чыгарманы салттуу орто кылымдык көрүм жанрына кошот. Мындай таржымалдар дайыма бирдей башталышкан: аңгемечи уктап кеткен да, ага түшүндө Кудайлык ачылыш көрүнгөн. Жандуу адамдардын ордуна аллегориялык фигуралар, көбүнчө Күнөө, Ачкөздүк, Изгилик, Акыйкаттык өңдүү, тартылган. Беньянда да кейипкерлер-аллегориялар аракеттенишет. Башкы каармандын, Христиандын, акниет кеңешчилери – Инжилчи, Түшүндүрмөчү, Жакшы Эрк, ошондой эле душмандары – Кудайдын кайрымдуулугу тууралуу чындыкты бурмалашкан Наадандык, Нааразылык,

Аполлион – Түпсүздүктүн чабарманы, Алп-Үмүт үзүү, Сүйлөөк, Турмуштук Акылмандык бар… Болгону алардын баары автордун мекендештерин, жана дегеле дүйнөдөгү бардык адамдарды таңгаларлыктай эске салышат. Ошондуктан насыяттуу таржымал жалпы адамзаттык мааниге ээ болот да, биринчи саптарынан тартып эле жан дүйнөнү ээлеп алат: «Мен качандыр бир кезде дүйнөнүн чөлүндө бараттым жана кайсы бир баш катууга боло турган жайды байкадым да, мен ошол жерге уктоо үчүн жата кеттим: жана ошондо, мен уктап жатканда, түш көрдүм. Мен уктап жаттым, жана самтыраган кийим кийген, жүзүн өз үйүнөн бурган, колуна китеп кармаган, жонуна чоң кап артынган адамды көрдүм. Мен карадым да ал китепти кантип ачканын жана окуганын; окуп жатып өңгүрөп ыйлаганын жана калтыраганын; жана, улантууга күчү калбай, аянычтуу кыйкырганын, «Мен эмне кылышым керек?» деп сурап, көрдүм».

Жонунда ыргытып ийе албаган оор жүгү бар адам – Христиан. Ал Китептен (Библиядан) өзү аялы жана балдары менен жашаган шаар отко чулганып жок болорун билет. Үй-бүлөсүн аны ээрчүүгө көндүрө албай, Христиан Жок болуу Шаарынан качып чыгат. Биринчи бөлүктө Христиан Үмүт үзүү Айлампасы, Түшүндүрүүчүнүн Үйү, Сулуулуктун үйү, Кемсинүү Өрөөнү, Өлүм Көлөкөсүнүн Өрөөнү, Текеберлик Жарманкеси, Шектенүү Сепили жана Асман Шаарынын Таттуулантчу Тоолору аркылуу кыйын жолду басып өткөнү баяндалат. Аны кара жана ак күчтөр коштошот. Кара күчтөрдүн арасында – Турмуштук Акылмандык төрө, Алп-Үмүт үзүү, шайтандай жийиркеничтүү Аполлион ж.б. көптөрү бар. Ак күчтөр – булар Текеберлик Жарманкесинде өлтүрүшкөн Ишенимдүү Дос жана кийин Христианга кошулган Үмүттөнүүчү.

Экинчи бөлүктө каармандын аялы балдары менен сапарга аттанат. Аны кошуна аял Кайрымдуулук коштойт, ал башка бир кошуна аялдын, Коркок айымдын каршылыгын четке кагат. Алп-Үмүт үзүү ж.б. желмогуздар Тайманбастыктан жеңилишет да, каармандар максаттарына ийгиликтүү жетишет.

Жандын азаптануулары жана шексинүүлөрү тууралуу бул аллегориялуу таржымал библиялык асемдүүлүктү дыйкандык жөнөкөйлүк менен укмуштуудай жуурулуштурган кайталангыс тилде баяндалган.

Беньян Христиандын мистикалуу жана реалдуу мейкиндиктеги саякатын тартып берет. Табият сүрөттөрү бир эле учурда материалдуу жана символдуу. Үмүт үзүү Айлампасы – жандын абалы, бирок жөн гана саз, сормо дагы. Таттуулантчу Тоолор тууралуу аңгемелеп, автор коолдугу айран калтырар пейзажды тартат.

Саякатчыны бардык жерде коркунучтар күтөт, жана ушул окурманды чыңалууда кармайт. Христиан өзүнөн да, кимди жолуктурса ошолордон да ал эмне кылышы керектигин, кутулуу үчүн ал кандай болушу керектигин чарчабай сурайт; жана ар бир ойлонуучу адам таанып билүүгө жана өзүн тандоого болгон мындай умтулууга үн кошот.

Каарман өз жолунда кездештирген адамдар эң эле ар түрдүү. Кимдир бирөө да кутулууну издейт, бирок ага бекемдик жетишпейт. Кимдир бирөө Христианга атайлап зыян кылат. Сүйлөөк келжирөөсү менен тажатат. Наадан жардам кылууга аракеттенип убара чегет, анын таанышы эмнеге умтулганы тууралуу түшүнүгү болбосо да. Ар бир кейипкердин өз мүнөзү бар.

Беньяндын китеби улуу англис романынын пайда болушун шарттаган. Анда адаттан тыш окуялар көп, алардын ичинде желмогуздар менен эрөөл да бар. Бирок бул жүрөктүн толкундануулары тууралуу жаралып келаткан психологиялык проза дагы. Христиан эр жүрөк жана тапкыч, муну менен бирге ал жөнөкөй адам жана эпикалык каарманга таптакыр окшош эмес. Анын коркуулары менен шектенүүлөрү баарына түшүнүктүү.

Китептин автору да өзүн кадимки адаммын деп санаган. Өз чыгармасын бастырар алдында ал достору менен да, өз абийири менен да кеңешкен. Анткени пуританга болбогон иштер менен алектенүүгө болбойт. Беньян киришүүдө өзү баштан кечирген олку-солку болуулар тууралуу өзү баян кылат:

Мага бирөө айтты: «Басып чыгар, Жон,
тартынба».

А бирөө каршы болду: «Кереги жок, жок,

батынба».

Бири кеңеш берди: «Бал пайда алып келет».

Башкасы мага айтты: «Такыр тескерисинче».

Түрмөдөн чыгып, Беньян дагы көп аллегорияларды жазган, алардын ичинде – «Мистер Бэдмендин өмүрү жана өлүмү» – ачкөз сүткорго сатира да бар («Бэдмен» сөзмө-сөз «жаман адам» дегенди туюнтат). Китептери жазуучуга даңк жана урмат-сый апкелишкен. Өмүрүнүн акырына чейин ал лондондук чиркөөлөрдүн биринде үгүтчү болуп кызмат кылган. Ал эми «Табынуучунун сапарын» кийинки эки кылым ичи бою ар бир англис үйүнөн Библия менен катар табууга болгон.

СУРООЛОР ЖАНА ТАПШЫРМАЛАР
(реферат жана баяндама түрүндө аткарууга)

1. XVII к. европалык өлкөлөрдүн коомдук турмушунун жана адабиятынын мүнөздөмөсү. Багыттардын күрөшү.

2. Барокко жөнүндө түшүнүк.

3. XVII к. испан адабияты, негизги багыттары жана өкүлдөрү. Испан драматургиясынын жанрлары. Лопе де Веганын драматургиясы жана испан улуттук драмасынын өнүгүүсү. Лопе де Веганын «Фуэнте Овехуна» баатырдык драмасы: тарыхый негизи, конфликттин өзгөчөлүктөрү, каармандары.

4. Испан драматургиясынын «алтын кылымы». Л. де Веганын «Биздин күндөрдө комедия жазуунун жаңы өнөрү» трактаты жана ренессанстык реализмдин салттары. Лопе-комедиографтын чечберчилиги (тандоо боюнча мисалдын негизинде).

5. Л. де Веганын «Фуэнте Овехуна» элдик драмасы: тарыхый сюжет жана анын актуалдуу чечмелениши; автордук оң программа; элдин образы.

6. Лопе де Веганын «Далистеги ит» комедиясындагы Ренессанс менен барокконун белгилери.

7. Лопе де Веганын «Севильянын жылдызы» драмасы «абийир драмасынын» үлгүсү катары. Башкы каармандардын образдары (Эстрелья, Бусто Табера, Санчо Ортис).

8. Кальдерондун чыгармачылыгы (проблематикасынын, методунун, стилинин өзгөчөлүктөрү). Жаңычылдыгы.

9. Классицизм жөнүндө түшүнүк. Корнелдин чыгармачылыгындагы коомдук жана жеке. Каармандын тиби. Классицисттик образ түзүү ыктары.

10. XVII к. Францыядагы классицизм. П.Корнелдин «Сид» классицисттик трагедиясынын сюжети менен конфликтинин өзгөчөлүктөрү.

11. Ж.Расиндин «Андромаха», «Федра» трагедияларынын адептик проблематикасы.

12. Классицизмдин комедиясы. Мольердин чыгармачылыгы. Жаңычылдыгы. Проблематикасы.

13. Мольердин-комедиографтын чыгармачылык принциптери. «Тартюф» комедиясынын идеясы жана башкы каармандын образын түзүү ыктары.

14. Мольердин «Дон Жуан» комедиясындагы Дон Жуандын образы.

15. Мольердин «Дворянчылыктагы мещанин» комедиясынын жаралуу тарыхы, жанры менен конфликтинин өзгөчөлүктөрү. Мольердин классицисттик комедиясындагы реалисттик элементтер.

16. Мольердин «Дворянчылыктагы мещанин» комедиясындагы мүнөздөр жана дептер. Комедиялууну түзүү ыктары.

СУНУШТАЛГАН АДАБИЯТТАР

1. Зарубежная литература для детей и юношества. М., 1989. (Учебник для институтов культуры, ч.1).

2. Артамонов С.Д., Гражданская З.Т., Самарин Р.М. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков: Учебник. – М.: Просвещение, 1967, 1974 (любая редакция).

3. История всемирной литературы: В 9 т. – Т.4-5. – М., 1987-1988.

4. История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З.И.Плавскина. – М.: Высшая школа, 1987.

5. Барт Р. Из книги «О Расине» // Избранные работы. – М., 1989.

6. Виппер Ю.Б. Драматургия Расина // Творческие судьбы и история. М., 1990.

7. Ганин В.Н. Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI-XVII веков. – Оксфорд, 1998.

8. Кадышев В.С. Расин. – М., 1990.

9. Колесников Б.И. Роберт Бернс. – М., 1967.

10. Морозов А.А. «Симплициссимус» и его автор. – Л., 1984.

11. Сигал Н. Пьер Корнель, 1606-1684. – Л.-М., 1957.

Мазмуну

Киришүү……………………………………………………………………….3

XVII кылымдагы испан адабияты……………………………………………6

Луис де Гонгора (1561-1627)…………………………………………………8

Франсиско де Кеведо (1580-1645)…………………………………………12

Бальтасар Грасиан (1601-1658)……………………………………………..16

Лопе де Вега (1562-1635)……………………………………………………18

Педро Кальдерон (1600-1681)………………………………………………23

Тирсо де Молина (1579-1648)………………………………………………29

XVII кылымдагы немец адабияты…………………………………………32

Ганс Кристоф Гриммельсгаузен (1621- же 1622-1676-жж.)………………37

XVII кылымдагы француз адабияты………………………………………40

Мари Мадлен де Лафайет (1634-1693)……………………………………..43

Пьер Корнель (1606-1684)…………………………………………………..46

Жан Расин (1639-1699)………………………………………………………53

Мольер (1622-1673)…………………………………………………………..60

Жан де Лафонтен (1621-1695)………………………………………………74

Франсуа де Ларошфуко (1613-1680)………………………………………75

Сирано де Бержерак (1619-1655)…………………………………………...78

Шарль Перро (1628-1703)…………………………………………………...81

Блез Паскаль (1623-1662)…………………………………………………...83

XVII кылымдагы англис адабияты…………………………………………86

Жон Донн (1572-1631)………………………………………………………88

Жон Мильтон (1608-1674)…………………………………………………93

Реставрациянын комедиясы (1660-1700)…………………………………100

Жон Беньян (1628-1688)…………………………………………………...104

Суроолор жана тапшырмалар ……………………………………………108

Сунушталган адабияттар……………………………………………………..109

Жантаев Адилбек, Мукашова Асел

XVII кылымдагы батыш европалык көркөм дөөлөттөр

(Окуу куралы)

Адис редактору: *А.Чолпонбаев*

Редактору: *Н.Бийгелдиева*

Тех. редактору: *Т.Аскар уулу*

Корректору: *З.Исакбаева*

Ченеми 60x84/16. Көлөмү 7 басма табак.

Офсеттик басуу. Нускасы 300.

«Сарыбаев Т.Т.» басмасында басылды.

Бишкек ш., Раззаков к., 49.