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

ЖАНТАЕВ А.С., ТОКТОМАМЕТОВА Ж.А.

XX КЫЛЫМДАГЫ БАТЫШ КӨРКӨМ ДӨӨЛӨТТӨРҮ

БИШКЕК – 2016

УДК 82/822.0

Ж 72

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

Жооптуу редактор: филология илимдеринин кандидаты Г.Сатылган кызы

Рецензент: филология илимдеринин кандидаты Н.Ж.Салмакеева

Түзүүчүлөр: Жантаев А.С., Токтомаметова Ж.А.

Ж 72 XX кылымдагы батыш көркөм дөөлөттөрү: Окуу куралы. – Б.: «Сарыбаев Т.Т.» басмасы, 2016. – 320 б.

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

Китеп мугалимдерге, студенттерге арналган.

Ж 4603000000-05 УДК 82/822.0

КИРИШҮҮ

Көркөм доорлордун чек аралары жылнаамалык чектер менен дал келбейт. Ошондуктан көркөм өнөрдө XX кылым качан башталганы жөнүндө талаштар эбактан бери жүрүп келатат. Жана алар аягына чукулдай элек.

Көптөргө ал 1901-жылдан алда канча мурда башталгандай туюлат. Бул ырастоону мындайча негиздешет: көркөм өнөр үчүн чечүүчү мааниге көркөм тилдин маанилүү өзгөрүүлөрү ээ болот, ал эми алар XIX кылымдын 60-70-жылдарында эле болуп өткөн. Ошондо сүрөтчү-импрессионисттердин биринчи көргөзмөлөрү болгон. Ал эми адабиятта бүтүндөй бир поэтикалык мектепти түзгөн, жолун жолдоочулары бүткүл Европада болгон Шарль Бодлер өңдүү тайманбас жаңычылдар өздөрү тууралуу жар салышкан. Гюстав Флобер өзүмдүк чыгармалары менен көркөм өнөрдү алмаштырган идеологиялык полемикага да, үгүткө да, автордук эмоцияларга да жол бербеген объективдүү баяндоо концепциясын иштеп чыккан жана чыңдаган. Генрик Ибсендин пьесалары менен бирге жаңы драма идеясы жаралган, ал тигил же бул турмуштук коллизияларды эмес, идеалдан ар дайым айырмаланган жана көрүүчүлөр залы менен өз мамилелерин дискуссияга чакыруу катары курган жашоонун өзүнүн трагедиясын сүрөттөгөн. (Албетте, замандаштары көркөм төңкөрүш жүрүп жатканын аңдашпаган: париждик караламан калк Эдуар Маненин полотнолорунун алдында жыргап күлгөн, Бодлердин «Жамандык гүлдөрү» китебин жана Флобердин «Айым Бовари» романын «аморалдуулугу» үчүн тыюу салууну талап кылышкан.)

Көркөм жашоодо эмнедир бир нерсе олуттуу өзгөргөн, анткени «жаңы көрүү» өзүн байката баштаган. Жөн гана кандайдыр бир чыгармачыл оригиналдуу чечимдер эмес, чындыгында да сүрөткердин арналышына башкача көз караш, аякталган системаны түзүшкөн абдан эле салтсыз сүрөттөө каражаттарын издөө орун алган.

Айрым маданият тарыхчыларынын пикиринде мындай система XIX кылымдын акыркы чейрегинде түптөлүп калган, демек көркөм өнөрдөгү жаңы доордун хроникасын ушул чектен баштоо керек. Башкалары (алар көпчүлүк) абайлабыраак ой калчашат: Бодлер, Ибсен – булар «жаңы көрүмдүн» өбөлгөлөрү гана, ал болсо чындап кийинчерээк, Биринчи дүйнөлүк согуштун алдында көрүнгөн. Ырас эле, ал кез «жаңы көрүм» өзү тууралуу бардык жерде жар салган өтө тайманбас эксперименттердин мезгили болгон: Пабло Пикассонун сүрөттөрүндө, Морис Равелдин музыкасында, жаркын жаңычыл Макс Рейнгардттын театралдык оюндарында, кинонун сүрөттөө тилинин негизин түптөгөн Дэвид Гриффиттин фильмдеринде. Жана албетте, адабиятта – Франц Кафканын, Марсель Прусттун, Гийом Апполинердин, Томас Стернз Элиоттун чыгармаларында, аларды урпактар азыркы көркөм маданияттын корифейлери деп таанышкан.

Батышта бул жылдарды модерн (фр. moderne – «заманбап») доору деп атоо кабыл алынган. Европалыктар үчүн модерн – бул реалдуулукту, тарыхты жана адамдардын өзүн жаңыча түшүнүү.

XIX кылымда дүйнө прогресстин жолу менен алга жөнөйт, бүтүндөй адамзаттын акыл-эстүү эркине багынат, чукулда наадандык менен азап чегүү биротоло жок болот, инсандын руханий дарамети аягына чейин ачылат жана улуу гуманисттик идеяга көлөкө түшүргөндөр бүт жок кылынат деп эсептешкен. Эми болсо чоң күтүүлөр ирония жана скепсис менен алмашкан, андан соң, алааматтан – дүйнөлүк согуштан кийин, реалдуулуктун трагедиялуу сезими орун алган. Ал модерн доорунун маңызы болуп калган. Ушул доордон башат алган көркөм өнөрдү модернизм деп аташкан.

Модернисттер үчүн аңдап-түшүнүүнүн жолу жана көбүнчө негизги чыгармачылык милдет көркөм өнөрдүн мурдагы формаларынан жана алардын артындагы оптималдуу дүйнө түшүнүүдөн баш тартуу болгон. Мындай сүрөткерлер эрктин, динамизмдин, активизмдин эсебинен жетишилген максималдуу ачык-айкындыкка умтулушкан, бирок мында эмоциялык мазмун, дүйнөнүн баштапкы сулуулугу бузулган. Модернизм дүйнөнү хаостун, абсурддун, ырайымсыздыктын, адамдын жадаса жеке турмушундагы да эрксиздигинин, катастрофалуу өнүгүп жаткан тарыхтын алдындагы анын алсыздыгын айтпаганда да, падышачылыгы катары кайра түзгөн. Бул узак жылдар жашаган жана биринчи катарга көп жазуучуларды чыгарган күчтүү көркөм багыт болгон.

Бирок XX кылымдын адабияты такыр башка желаргыларды да билген. Бардык эле жазуучулар модернисттер болушкан эмес, эгер алардын чыгармаларынын көркөмдүк маңызы жөнүндө айтсак. XX кылым өз мезгили үчүн, мисалы, классицизм же романтизм болушкандай, кандайдыр бир башкы багытты жараткан эмес. Анын маанилүү өзгөчөлүгү көркөм манифесттер менен мектептердин (алардын жолун жолдоочулар көп учурда бири бири менен чыгармачыл да, саясий да себептер боюнча конфликттерге барып турушкан) абдан кенен көп түрдүүлүгү болгон. Артка кылчайбас жаңычылдар да, бек ынанган архаисттер да – XX кылымдын адабияты үчүн типтүү фигуралар. Башка көп нерселер менен катар анын мейкиндиктик чек араларынын кескин кеңейиши да болуп өткөн: дүйнөлүк аты бар жазуучу кайдадыр Колумбияда же Исландияда пайда болгону, – мурдагы куздерде мүмкүн болбой турган факт, – эми эч кимди таңгалтырбай калган.

Ошентсе да, багыттардын бирине да лидерлик абалды камсыздабай туруп, XX кылым адабиятка кайра жангыс өзгөрүүлөрдү кийирген. XIX кылымда адабият өзүнө жашоонун бүткүл толуктугун камтуусуна жана каарман бул толуктукту сезген жана ага шайкеш болууга аракеттенген инсандын руханий дүйнөсүнүн бүткүл байлыгын жана турмуштук тажрыйбасын берүүсүнө умтулган. Эми тажрыйбанын толуктугу эмес – аны фикция деп таанышкан, – болгону тыкыр, кабыл алуу менен баштан кечирүүнүн жасалмасыз интенсивдүүлүгүндө кайра түзүлгөн айрым көз ирмемдер гана баалуу болуп калышкан. Жана каарман адабиятты эми жаркын, уникалдуу инсан катары эмес – мындай инсандар иш жүзүндө жок болду деп эсептешкен, – мүнөздүү социалдык кубулуш, же, австриялык жазуучу Роберт Музилдин айтуусу боюнча, ал же бул руханий, интеллектуалдуу, коомдук абалдын «симптому» катары кызыктырып калган.

Чындыкка умтулуунун ордуна бардык мезгилдерде адабиятта оюн, же философиялык доосуз жеке күбөлүк, же ирония, мындай түрдөгү баарын кучагына алган доолор чакырылчу, үстөмдүк кылышкан. Кандай гана болбосун универсалдуу акыйкаттыктыктан ажыратып гана тим болбостон, жок дегенде жеке акыйкаттыктыкты табуунун мүмкүн эместиги жөнүндө, бул жолдо кездешчү иллюзиялар менен үмүт үзүүлөр жөнүндө айткан чыгарма жазуу табигый ишке айланган. Реалдуу турмушту таптакыр эске салбастан, тескерисинче, айрыкча шарттуу, гротесктин күчтүү элементи бар, көбүнчө антик же библиялык мифтерден алынган образдарды жана кырдаалдарды пайдалануу менен, анткени бул образдар менен кырдаалдар учур жашоосундагы хаос менен иретсиздиктеги түбөлүктүү жөнүндө эске салган формалар мурдагыдан кыйла бийик баалана башташкан.

Жашырылган же ачык пародиялар көндүм болуп калган. Алардын максаты өзүмдүк табияты жана өзүнүн дүйнөдөгү орду жөнүндө бийик түшүнүктөрдөн али кол үзө элек адамдын өзүн алдоолорун кыйратуу болгон. Ал эми кээде чыныгы каарманды четке сүрүп, «аламандын адамы» такка отурган учурдагы коомдо үстөмдүк кылган стандарттуу ойлорду, көз караштарды, толгонууларды мыскылдоо максат болуп саналган.

Акыры, көркөм ойдон чыгаруу шектүү болуп калган – ал турмуш чындыгын шексиз жардылантчудай жана схемалаштырчудай көрүнгөн. Жана тескерисинче, документалдуу формалар, фактылар, ишеничтүү күбөлүктөр абдан талап кылынган болуп калган, өзгөчө жазуучуга адам тукуму мурда кагылышпаган социалдык алааматтар темасын жазууга туура келген массалык геноцидди, акылсыз саясий долбоорлордун салтанаты үчүн сотсуз жазалоолор эпидемияларын, бүтүндөй бир шаарлардан үймөк күлдү гана калтырган атомдук бомбаларды.

Мындай күбөлүктөр сөздүн эски маанисиндеги адабиятты – автордук ойдон чыгаруунун натыйжасы катарындагы адабиятты улам активдүүрөөк сүрүп чыга баштаганда, модерн доору 1945-жылы аяктады. Анткени Хиросимадан жана Нюрнберг процессинен соң адамзат өзү тууралуу иллюзиялардан биротоло айыкты деген концепция жаралган. Таасирдүү немец философу Теодор Адорно эми «эч кандай поэзия мүмкүн эмес»: руханий тарыхтын таптакыр башка мезгили башталат деп бекемдеген.

Адорно жаңылган – жарым кылымдан соң бул тууралуу ишенимдүүлүк менен айтууга болгон. Бирок адабият Экинчи дүйнөлүк согуштан кийин чынында да көп жагынан башка болуп калган, керек болсо аны модерн доорунун бийик жетишкендиктери менен салыштырганда да.

Эми «постмодернизм» термини колдонууга кирген, аны менен заманбап адабияттын абалын, кээде бүтүндөй бир коомдун абалын аныкташкан. Коом да «постмодерн» дооруна кирген, б.а. узак убак анын өнүгүү мүнөзүн аныктаган негизги социалдык жана идеялык конфликттердин чечилишин тапкан, жана бул мааниде айкын көрүнгөн доминантаны, же мындай көз караштын тарапкерлери айтышкандай «вертикалды» жоготкон.

«Постмодернизм» терминин биринчи ирет француз окумуштуу-гуманитарийи Жан-Франсер Лиотар 1979-жылы сунуш кылган жана

негиздеген, ал эми чынында эле жаңы багыт жаралганын бекемдеген маанилүү адабияттык кубулуштар 80-жылдардын башына тиешелүү. Бул италиялык Умберто Эконун, өз өлкөсүн таштап, француз жараны болуп калган чех Милан Кундеранын, серб Милорад Павичтин, англис Питер Акройддун жана Жулиана Барнстын китептери болчу.

Алардын эч кимиси өзүн бул адабияттык мектептин өкүлү деп таанууга көнбөгөн, бирок алардын чыгармачылыгына көп жалпылыктар тийиштүү жана баарынан мурда – постмодернизм үчүн типтүү болгон дүйнө тууралуу кандайдыр бир бирдиктүү жана талашсыз акыйкаттыкты издөөдөн баш тартуу. Тескерисинче, дүйнө «тартипсиз» жана көп түрдүү көрсөтүлгөн, андыктан ал тууралуу акыйкаттыкты негиздөө мүмкүн эмес, жана адабият социалдык же руханий кубулуштардын мүмкүн болчу интерпретацияларынын эсепсиз варианттарын салыштырууга айланган.

Романдар менен поэмалардын ордуна эң эле түрдүү окуулар үчүн ачык жана башкача «тексттер» менен «интертекстуалдуулук» – айкын же жашырын шилтемелөө, диалог, пародия принциби боюнча активдүү өз ара аракеттенишкен «тексттер» түзүлүшөт. Оюн менен ирония – XX кылымдын аягындагы көркөм турмуштун эң мүнөздүү кубулушу болуп калган бул адабияттын негизги касиеттери.

XX КЫЛЫМДАГЫ АНГЛИС АДАБИЯТЫ

XX кылымдын башында Британ империясы жердеги эң кубаттуу державалардын бири болгон: анын саясаты бүткүл адамзаттын тагдырын көп жагынан аныктаган. Кылым соңунда, эки дүйнөлүк согуштан жана колониялык системанын кыйрашынан кийин англистер өз өлкөсү жөнүндө «Бул картаң өлкө» деп айта башташкан. Белгилүү жазуучу Жон Бойнтон Пристлинин (1894-1984) 1967-жылы пайда болгон романы ушундай аталат. Анын китебин мезгилдин белгиси катары кабыл алышкан.

XX кылымда болгон тарыхый өзгөрүүлөр Улуу Британиядай башка эч бир жерде мындай өжөр каршылыкты туудурган эмес. Англистердин салтка берилгендиги – дегеле миф эмес. Адабият муну абдан көрсөтмөлүү көргөзгөн.

Адабияттык авангард Батышта бардык жерде өзү тууралуу катуу жар салганда, ал англис кыртышында абдан начар өнгөн да – негизинен бул кыртыш сөздүн так маанисинде бир тууган болбогондуктан: ирландиялык Жеймс Жойстун жана мурдагы америкалык Томас Стернз Элиоттун аракеттери менен. Анүстүнө ал экөө үчүн тең катып калгандыкка каршы козголоң жана эскирген көркөм тилди бузуу – ал эми авангард көркөм өнөрү сөзсүз ушуну менен алектенет – жазуучулук жаштыктын кыска эпизоду гана болуп калган.

Жыйынтыгында Элиот салттын эң берилген тарапкери жана үгүтчүсү болуп калган, аны өз бетинче түшүнсө да. Салт ал үчүн – бул кылымдар бою топтолгон кандайдыр бир руханий жана эстетикалык кор, жана адабиятта өзүнөн мурдагылар жараткандан бир дагы жаңычыл эркин эмес, ал өзүн кандай гана тайманбас кумирлерди кулатуучу деп ойлосо дагы.

Ал эми Жойс чыгармачылык жолунун эң башында эле өз арналышын формалар системасы менен баяндоо ыктарын толугу менен кайра түзүп, баарын кучагына алган эпикалык полотно – доордун заманбап портретин түзүүдөн көргөн. Жазуучу бул милдеттин үстүнөн ондогон жылдар убара чеккен да, ага туюлгандай, жеңилүүгө учураган. Бирок ал көптөгөн майда жеңиштерден чоңураак, анткени Жойс алдына койгон максат өтө зор. Анын көп сандаган шакирттери болгон, баары эле аны менен макул боло бербеген, бирок аларга анын мектеби зарыл экендигин билишкен. Анан алардын эч кимиси Жойсту доордун социалдык тартиптерине жана руханий талаптарына каршы козголоң чыгарган жазуучу катары кабыл алышкан эмес. Ал тандаган позициясы боюнча да, өз талантынын маңызы боюнча да авангардист болгон эмес.

Ошондой болсо да так ушул Жойс жана тайманбас адабияттык экспериментке ышкылуу ушундай эле дагы бир нече жазуучулар, – баарыдан мурда 20-жылдары жаза башташкан Виржиния Вулф менен Олдос Хаксли – көркөм өнөрдөгү жаңы багытты реалдуулукка айлантышкан. Мезгилдин өтүшү менен ал модернизм деп аталып калган. Анын мүнөздүү өзгөчөлүгү – XX кылымдын дүйнөдөгү мезгилинин рухун жана адамдын өздүк туюмун так бере алчу көркөм тилди издөө. Инсан социалдык алааматтардын алдында жардамсыз болгон, күнүмдүктүн катаал хаосунун арасында өзүн жоготкон, жалпыга бирдей стандартташтыруунун мыйзамдарына жана жашоонун механикалык ритмдерине баш ийүүгө аргасыз болгон дүйнөдөн.

Модернизм баса көрсөткөн көркөм шарттуулукка, автор ажарсыз турмуш чындыгына каршы эмнедир бүтүндү жана сонунду түзүүгө өзүнүн аракетин да байкаткан оюн менен иронияга ыктаган. Мындай жазуучу акыйкаттык дайыма субъективдүү жана толук эмес деп эсептеп, кандайдыр бир универсалдуу жана шексиз акыйкаттыктарга эми ишенген эмес. Ал эми эски, реалисттик көндүмдөгү сүрөткерлер ага мезгилдин рухунан үмүтсүз артта калышкандай көрүнгөн.

Модернизмдин тарыхындагы башкы каармандардын тизмесин ирланд жана англис ысымдары кооздоп турушат, бирок Улуу Британиянын өзүндө бул багыт ошентип эле өзгөчө таасирдүү боло алган эмес. Биринчи дүйнөлүк согуштан кийин да, Экинчи дүйнөлүк соугштан кийин да британдык жазуучулардын көбү ал же бул социалдык чөйрөдөгү адамдардын адептери менен түшүнүктөрүн сүрөттөөнүн тактыгын артык көрүшүп салтка берилгендигин сактап калышкан да, аны менен бирге социалдык турмуштун өздөрү түзгөн сүрөтүнүн көрсөтүлүшүнө, ачык-айкындыкка жетишишкен.

Алардын ичинде Жон Голсуорси же Сомерсет Моэм өңдүү берилген консерваторлор да болушкан. Алар заман Чарлз Диккенс менен Уильям Теккерейдин тушунда гүлдөгөн адепти сүрөттөөчү жана социалдык романдын мүмкүнчүлүктөрүн шектенүү алдына койгонун байкабай калгансышат.

Принципиалдуу жаңы жанрларды же формаларды ойлоп таппай эле, салттуу көркөм системанын чектеринде, бүткүл адам тукуму үчүн жалпы чайпалууларды баштан кечирип, Англия акырындап «картаң өлкөгө» айланганда туулуп жана чыңдалып отурган жаңы дүйнөтуюмду берүүгө болот деп далилдешкен романчылар да болушкан. Ивлин Во, Грэм Грин, Уильям

Голдинг – өздөрүнүн чыгармачылыгы менен англис адабиятынын XX кылымдын ортосунан анын акыркы жылдарына чейинки магистралдык жолун белгилешкен ушул жазуучулардын баары реализм көркөм өнөрү менен тыгыз байланышкан салттын, аны кулатуучулардын эмес, мурасчылары болушкан.

50-жылдардын ортосунда, «кансыз согуштун» эрегишүүсү бир аз басаңдаганда (ал эми Улуу Британия үчүн ал көптөгөн башка нерселер менен катар массалык конформизмдин жана жалпынын бетсизденишинин мезгилин туюнткан), британиялык адабияттык асманда бир нече таланттуу дебютанттар – «каарданган жаш адамдар» – кометадай жылт этишкен. Бул – Кингсли Уильям Эмис, Жон Уэйн, Жон Осборн эле. Ал кезекте аларда чынында эле ар кандай өзгөрүүлөрдөн коркуу кишендеген коом баарына жана ар бирине таңуулаган эки жүздүү моралды кабыл албоо маанайлары үстөмдүк кылган. «Каарданган жаш адамдардын» романдары менен пьесалары үчүн типтүү болгон каарман жалаң коркоктор менен алдамчылардан турган өз айланасына жана мыйзамды бекем туткандар үчүн жолдор ачык болгон турмуш чындыгынын өзүнө да чагылгандарды чартылдатышкан. Бирок, бүлүк салып алып, бул каарман англис социалдык түзүлүшү ал үчүн баары бир көбүрөөк ылайык экенине тез эле ынанган. Ал эми анын маанайларын чагылткан жазуучулар англис адабиятында узак тарыхы бар салттуу стилистика менен жанрлардын ишеничтүү тарапкерлери бойдон кала беришкен. Ал үчүнчү миң жылдыктын башында да аягына чыккан жок.

РЕДЬЯРД КИПЛИНГ (1865-1936)

Жозеф Редьярд Киплинг Индияда, Бомбейде туулган: анын атасы анда көркөм окуу жайда сабак берген. Бала индиялык малайлардын камкордугунда өскөн да, хинди тилинде англис тилине караганда эрте сүйлөй баштаган. Анын өмүрүнүн чоң бөлүгү Англия менен Америкада өтсө да, ал дайыма өзүн канчалык англис деп сезсе, ошончолук англоиндиялык деп сезген – ал эми бул адамдардын таптакыр башка категориясы болгон. Англия менен жандуу байланышты сакташып, алар өз өлкөсү деп баары бир Индияны эсептешкен, аны жакшы билишкен жана өлкөнүн өзүн да, анда жашаган элдерди да өзгөчө сүйүшкөн, бирок алар – кыйла бийик цивилизациянын өкүлдөрү экенин унутушкан эмес. Англис колонияларынын калкына мындай көз карашты – түшүнүүчү, кунттуу, керек болсо сыйлуу, бирок баары бир текеберлүү – Киплинг түбөлүккө сактап калган, жана ал анын чыгармачылыгында көп нерсени аныктайт.

Бала бир аз чоңойгондо аны Англияга жөнөтүшкөн, мында ал чоочун адамдардыкында жашаган, кийин өзү айткандай – «үмүт үзүү үйүндө». Өз үй-бүлөсүндө ал сүйгүнчүктүү эрке болгон, ал эми мында аны катаалдык жана кемсинтүүчү жазалоолор менен тарбиялоого аракеттенишкен. Нервдик негизден улам Редьярддын көзүнүн көрүүсү тез начарлай баштаган. Эрксиздик менен кемсинүүнүн жан дүйнө тажрыйбасы унутулган эмес: «үмүт үзүү үйүн» Киплинг кийин «Мэ-э, Чабыр кой…» (1888-ж.) аңгемесинде сүрөттөйт.

Билим алып (орточо, мыкты эмес), Киплинг Индияга кайткан. Анда Лахор шаарында чыккан «Жарандык жана аскердик газетада» анын макалалры менен аңгемелери пайда болот (эң биринчиси «Жүз Кайгы Дарбазасы» болот, 1884-ж.). Бул аңгемелер кийинчерээк «Дөңсөөлөрдөн карапайым аңгемелер» (1887-ж.), «Вилли-Винки», «Деодарлар түбүндө», «Үч жоокер» (үчөө тең – 1888-ж.) жыйнактарын түзүшөт.

Англис адабияты үчүн Киплингдин аңгемелери жаңы, көндүм эмес жанр болуп калган. Баарынан мурда алардын кыскалыгы адаттан тыш болгон: гезит аянттары кулач жаюуга мүмкүнчүлүк бербеген. Бирок бул сырткы жагдайды Киплинг көркөм ыкмага айланткан; анын прозасында ар бир сөз ырдагыдай көрүнөөдө турат. Англис адабияты (америкалык жана франциялык адабияттардан айырмаланып) мындайга көнбөгөн: «Киплинг… француз аңгемесинин салкын, айкын катаалдыгын бекем туткан… Бул аңгемелер саюулар өндүү: тез дагы, аябай ооруксунткан дагы», - деп жазган Г.К.Честертон. Киплингдин тили англоиндиялык күндөлүк кепке жакындаган, айрым алсак, индиялык тилдерден өздөштүрүүлөр мол болгон (мунун аркасында алардын көбү кийин англис адабий тилинен орун-очок алышкан). Акырында, Киплинг өз сюжеттерин адабият үчүн жаңы болгон, анын биринчи окурмандарына жакшы тааныш болсо да, материалда, – колониялык кызматчылардын жашоосун баяндоодо курган. Киплингдин даңкы Индиянын чектеринен чыкканга чейин бул реализм, болгондо да кээде үрөй учурарлык орой жана катаал, катары кабыл алынган. Бирок жазуучуга англис публикасы да кызыга баштаганда анын аңгемелеринин тиричиликтик фону дароо экзотикага айланган, ал эми окуялары менен кейипкерлери романтикалуу туманга чулганган.

Киплинг поэзияда прозадан да мурдараак калем сынаган: анын «Мектептик лирика» жыйнагы 1881-жылы чыккан, ал кезде автор болгону он алты жашта эле. Ал поэтикалык жетилгендикке да эрте – 80-жылдардын ортосунда эле жеткен, муну «Кызматтык ырлар» (1886-ж.) жана «Казарма балладалары» (1892-ж.) жыйнактары күбөлөндүрүшөт. Анын поэтикалык стили абдан өзүнчөлүктүү: бул таанылган классик англис классикалык поэзиясында обочо турат. Анын ырларынын тили да, ритми да, каармандары да салтка эч кандай көңүл бурушпайт.

Англис классикалык поэзиясынын тили көптөгөн эски сөздөрдү жана түрмөктөрдү сактап калган да, мына ушунусу менен прозалык кептен өзгөчөлөнгөн. Киплинг жөн гана «прозалык» тил менен эмес, көп учурда атайлап бузулган тил менен жазат. Анын сүйгөн ыкмасы – аңгемени өз атынан эмес, кейипкерлердин: жоокердин, колониялык кызматчынын, суучулдун атынан жүргүзүү. Ал эми алар анча тааныш эмес сөздөрдү бурмалашып, карапайым кептик жана диалектилик формаларды, кесиптик айтымдарды колдонуп – сабатсыз сүйлөшөт:

Кандай кемелерди мен башкардым! Чирик
да, жыртыкын жыртыгы!
Буйрук кылынгандай, таптак,
мен аларды чөктүрдүм, тайызга сайдым.

Оокат, акылдан адаштырган!
Команданы жеңе албайт!
Каттамдын тобокелин актоо үчүн,
кирешелүү үлүш.

«Мэри Глостер»

Киплинг ырлар кейипкерлердин чыныгы кебиндей угулуусун каалаган. Ал эми жоокер же суучул кайсы жанрда ырлар менен табигый сүйлөй алат. Албетте, обондуу ырда. Ошондуктан көптөгөн ырларынын ритмдери обондуу, мисалы, маршты буюргансышат:

Күн-түн-күн-түн – биз жүрөбүз Африкада,
Күн-түн-күн-түн – ошол эле Африкада –
(Чаң-чаң-чаң-чаң – шилтенген өтүктөрдөн!)
Өргүү жок согушта!

«Чаң»

Ошол эле Честертон жазган: «Өткөн кылымдын (б.а. XIX) аягында көркөм өнөр үгүттөр менен догмалардан эркин чеберчиликтин өзү деп баары бекемдешкен. Баары эң мыкты пьесаларды жана эң мыкты аңгемелерди күтүшкөн жана эңсешкен да, аларды эки үгүтчүдөн алышкан. Эң мыкты аңгемелерди – империянын үгүтчүсү, эң мыкты пьесаларды социализмдин үгүтчүсү жазган. Бардык шедеврлер үгүттүн таштандыларынын алдында көөнөрүп өчүп калган». Киплинг чынында да үгүтчү болгон, бирок ал империализмди гана үгүттөгөн эмес. Ал өз замандаштарын татыктуу жашоого үйрөтүүгө аракеттенген – ар бир кылык үчүн, жаман же жакшы, тиги дүйнөдө кайтарым болоруна ишенбесең да. Киплинг Кудай осуяттарынын ордуна Мыйзам идеясын койгон. Анын каармандары өз өлкөсүнүн, өз полкунун, өз «үйүрүнүн» (кээде түз маанисинде, Маугли тууралуу аңгемедегидей) мыйзамдарын үйрөнүшөт жана коргошот.

Мыйзам кимде жалпы Иш бар болсо, ошолор үчүн жашайт да, бул – Киплинг үчүн экинчи эң маанилүү дөөлөт. Өзүнүн эң мыкты ырларынын бири – «Томлинсондо» – ал тирүүсүндө Иши болбогон адамдын тиги дүйнөдөгү тагдырын шылдың менен тартып берет. Аны бейишке киргизишпейт: «о, досторунан кептерин карызга алганга / Жана жакындарынан бардык иштерди карызга алганга, Кудайдан сыйлык күтүү жарабайт». Бирок тозоктун дарбазаларынан деле ошол кайталанат:

Торго жабышты дагы Томлинсон
бакырды: «Коё бер!
Мен бирөөнүн зайыбын адаштырдым окшойт
түптүз жолдон!»
Азезил катуу каткырды да мешке
оттон калады:
«Сен китептен ушу күнөөнү окудуңбу?» -
ал сурады, да Томлинсон айтты: «Ооба!»

Натыйжада шайтан боору ооруп аны жерге жөнөтөт: «сен арбак эмессиң, - айтты ал, - сен гном да эмессиң, сен китеп эмессиң, сен айбан да эмессиң, / Адамдардын жакшы атагын уят кылба, эми да бир жолу кайра жарал. / …Бирок

жакшыраак күнөөлөрдү чогулта кел, качан кайра келгениңде». Иши жок адам – адам эмес.

Ал эми англистин иши деп Киплинг Империяны эсептеген:

«Актардын жүгүн көтөргүлө, -
Анан мыкты уулдардан
Оор ишке жөнөткүлө
Отуз деңиз артына;
Багынтылган жапайы
Уруулар кызматына…»

Бирок аны кадимки шовинист деп эсептегендер жаңылышат. Биринчиден, Империя ал үчүн багындырылган элдерге кызмат кылуу, б.а. артыкчылык эмес парз дегенди билдирген. Экинчиден, Киплингде британиялык бийликке каршылык кылган элдерге сыйлабастыктын изи да жок: ал алардын өз «үйүрү» бардыгын, жана эгер алар анын Мыйзамын тутушса, анда алар – сыйга татыктуу жакшы адамдар экенин түшүнгөн. Анткени бул дүйнөдөгү эки нерсе – Сүйүү менен Согуш – ар кандай Мыйзамдан байыркы жана улук:

О, Батыш деген Батыш, Чыгыш деген
Чыгыш, жана алар ордунан жылышпайт,
Асман менен Жер келмейинче
Жараткандын каардуу сотуна.
Бирок Чыгыш жок, Батыш да жок, эмне –
уруу, мекен, урук,
Эгер күчтүү күчтүү менен бетме бет
жер чегинде турушса.

«Чыгыш менен Батыш жөнүндө баллада»

Киплинг узак убак чакан форманын чебери бойдон калган: окурмандар анын романдарын эмес, аңгемелери менен ырларын баалашкан, анын романдары оңунан чыкпаган. 1900-жылы гана «Ким» – көптөр жазуучунун шедеври жана дегеле Индия тууралуу мыкты китеп деп таанышкан чыгармасы жаралган. Бул романда курч окуялуу интрига таңгаларлык түрдө философиялык тереңдик менен, ал эми индиялык жашоонун айкын картиналары – психологиялык тактык менен жуурулушат. Анын каармандары – буддист кечил жана жетим бала, англис жоокеринин уулу, – бир эле мезгилде Индияга тийиштүү да (буддизм – индиялык тектеги дин, ал эми бала индиялык шаарда кароосуз өскөн жана бул өлкөдө өзүн суудагы балыктай сезет), андан ажыратылган да. Окурман бул улуу жана сонун өлкөнүн тилдеринин, диндеринин, элдеринин жана үрп-адаттарынын көп түстүүлүгүн алардын көзү менен көрөт.

Киплинг даңктын чокусуна кылымдардын чегинде жеткен: 1907-жылы жазуучу нобелдик сыйлыкты алганда ал төмөндөп бараткан. Ал эми Биринчи дүйнөлүк согуштан кийин анын чыгармачылыгы Англияда тажатма жана калпычы пропаганда катары кабыл алына баштаган. Биздин күндөрдө, анткен менен, англис тилдүү өлкөлөрдө да ал таанылган классикке айланганда, – дүйнөгө ал ырчысы болгон эрдик менен намыс кайрадан керек болуп калган көрүнөт.

ЖОН ГОЛСУОРСИ (1867-1933)

Англис окурмандары үчүн Жон Голсуорсинин «Форсайттар жөнүндө сагасы» – орустар үчүн Л.Толстойдун «Согуш жана тынчтыгы» кандай болсо так ошондой. Голсуорсинин өзү «Саганы» өзүнүн «ага виза алуу канчалык оор болсо да түбөлүктүүлүк жээктерине паспорту» деп эсептеген.

Жон Голсуорси викториандык доордун эң кызуу кезинде, жеке менчикчил рухка каныккан бул доордун таянычы болгон бай буржуазиялык үй-бүлөнүн биринде туулган. Оксфорд университетин бүтүп, ал юристтин дипломун алган, бирок адвокаттык ишмердүүлүк аны кызыктырбаган. Голсуорсинин андан аркы тагдырын аныктаган окуя 1895-жылы бөлөсү Артур Голсуорсинин аялы, – Ада Купер менен таанышуу болгон, ал көп өтпөй анын жакын адамы, ал эми он жылдан кийин аялы болуп калган. Так ушул Ада аны адабий ишмердүүлүк жөнүндө ойго түрткөн.

Голсуорсинин биринчи жетилген чыгармаларында, «Вилла Рубейн» (1900-ж.) жана «Фарисейлер аралы» (1904-ж.) романдарында эле анын буржуанын баарын пайдалуулук же пайдасыздык көз карашынан баалоого умтулуусун иликтөөгө ынтаасы көрүнөт. Мында жеке менчикчилдик моралы сөзсүз көркөм өнөр менен да, адамгерчилик менен да карама-каршылыкка кирет.

Форсайт фамилиясы биринчи жолу Голсуорсиде 1901-жылы «Форсайтты куткаруу» аңгемесинде («Девондук адам» аңгемелер жыйнагы) пайда болгон. Анын башкы каарманы Суизин Форсайт, өлүм алдында жатып, өзүнүн айланасындагылардын жетегинде кеткенде жана сүйүүсүн курмандыкка чалганда өзүмдүк тагдырын талкалаганын аңдап-түшүнөт. Ошол эле жылы жазуучу жолго салынып калган комфорттуу турмушун таштап, аны сүйбөгөн аялы кетип калган, Жорж Форсайттын үй-бүлөлүк драмасын ачкан «Цивилдешкендер» пьесасынын үстүнөн иштейт. Кийинчерээк бул эки мотив «Менчикчил» (1906-ж.) романында – «Форсайттар тууралуу саганын» негизги китебинде кездешишет, аны Голсуорси чоң үзгүлтүк менен 1928-жылга чейин жазган.

Форсайттардын башкы сапаты – алар менчиктин ар кандай түрүнө, «алар мейли аялдары, үйлөр, акчалар, репутация болсун», байкалбай анын кулуна айланып, жармашканы. Романдагы «форсайтизмдин» чагылышы – Сомс Форсайт, «Форсайттардын улуу армиясынын башкы бөлүгүнүн башчысы», ал өздөрүнүн ичинде да Менчикчил деген аталыш алган. Сулуулукту сезүү билгичтиги анда ага сөзсүз ээ болууну каалоо менен айкашат – анын өзү чогултуп жүргөн көркөм өнөр чыгармаларына да, аялы Ирэнге да мамилеси ушундай.

Жеке жана үй-бүлөлүк жагдайлардан түртүлүп, Голсуорси Сомс Форсайт, анын аялы Ирэн жана алар үчүн шаар сыртына үй куруп жаткан архитектор Босини түзүшкөн сүйүү үч бурчтугун баяндайт. Көркөм өнөрдүн берилген кызматчысы архитектор менен күйөөсүн сүйбөгөн Ирэндин ортосунда сүйүү тутанат. Ирэн никенин ыйыктыгын сыйлап, сезимдерин кармоого аракеттенет, бирок баары бир Босиниге кетет. Роман трагедиялуу аяктайт: Босини курман

болот, Ирэн күйөөсүнүн үйүнө кайтууга аргасыз, ал эми ал, жеңиштей көрүнгөнү менен, өзүнүн жеңилгенин аңдайт.

Голсуорси көрсөткөн «форсайтизмдин» көрүнүштөрү да, алардан четтөөлөр да көп түрдүү. Жемс Форсайттын жашоосунун мазмуну «балдары үчүн акча топтоо» болуп калган. Анын эгиз түгөйү, Суизин, тескерисинче, турмуштук кубанычтарды четке какпайт, анткени өзүндө «бабалардын рухун» чоң даражада сактап калган. Тимоти жашоодон ушунчалык деңгээлде коркот, ал үйүнөн эч жакка чыкпайт. Үй-бүлөлүк портреттер галереясында өзгөчө орунду «картаң Жолион» – таптакыр башкача Форсайт ээлейт. Ага да менчиктин алдында жүгүнүү, чекти билүүгө жана өзүн сактоого умтулуу тийиштүү. Бирок «картаң Жолион» форсайттык принциптердин шексиздигинен жана бузулбастыгынан көп шектенет: «А балким, ал чынында эле өзүн ашкере сактагандыр?». «Картаң Жолион» «жүрөгүнүн жаштыгын жана тазалыгын» сактаган, ага «бекем эрк» жана «назиктик менен философиялык ой толгоолордун мүнөттүк толкундары» тийиштүү. Так ошондуктан ал «форсайтизмдин» мыйзамдарын аттап өтүүгө жөндөмдүү: Ирэнге жардамдашуу, сүйүү үчүн коомдон кол үзгөн уулун кечирүү.

Өзүн «аргын» деп атаган «жаш Жолиондун» прототиби деп шарттуу түрдө автордун өзүн эсептөөгө болот. Бул буржуа живопись менен кесипкөй алектенет, коомдун жана өз үй-бүлөсүнүн кемчилигин көрө билет, бирок алардын чектен чыккан көрүнүштөрүн гана айыптайт да, аларга каршы козголоң көтөрүүгө ынтаасыз, анткени «Форсайттар… булар ортомчулар, коммерсанттар, коомдун түркүктөрү, шарттуулуктары көп биздин жашоонун байтүп ташы». Так ушул «жаш Жолион» атасынын өтүнүчү менен Босини өлгөн соң Ирэнге жардам берет, жана так эле ал «Саганын» кийинки китебинде ага жашоодо таяныч болуп калат. «Форсайтизмге» өзүнчөлүктүү каршы турууну «жаш Жолиондун» кызы Жун көрсөтөт, ал «таанылбаган генийлерге» жардамдашкан.

«Менчикчилден» кийин жазылган романдар «форсайтизм» темасын өнүктүрүшөт. «Чарбакта» (1907-ж.) помещиктер Пендайстардын үй-бүлөсү көрсөтүлгөн, алардын үй-бүлө башчысы өзүн башка адамдардын эркин басууга укуктуу деп эсептейт, «алардын жекече шыктарын өзүмдүк табиттери, максаттары, түшүнүктөрү менен алмаштырат». Голсуорси бул касиетти «пендайсицит» деп заардуу атайт (англис тилинде ал угулушу боюнча «аппендицитке» окшош). «Патриций» (1911-ж.) романында саясатчы-аксөөктүн астына коюлган жалпы кабыл алынган шарттуулуктар менен сүйүүнүн ортосундагы оор тандоо жөнүндө аңгемеленет.

1918-жылдан кийин Голсуорси өзү жазгандай, ал «капыстан Форсайттар менен андан ары кете алаарын… жана алардын тарыхын дагы эки романында алардын ортосундагы байланыш менен айта алаарын аңдайт». Натыйжада үч романдан турган серия пайда болот – «Менчикчил», «Сыйыртмакта» (1920-ж.) жана «Ижарага берилет» (1921-ж.), алар өз ара кыска-кыска тартымдар-интерлюдиялар – «Форсайттын акыркы жайы» (1918-ж.) жана «Ойгонуу» (1920-ж.) менен бириктирилген. Бул серия «Форсайттар тууралуу сага» деген аталыш алган.

«Менчикчил» жана «Сыйыртмакта» романдарынын ортосундагы мезгилдик ажырым – 12 жыл, экинчи романда окуя XIX-XX кылымдардын чегинде, Голсуорсинин оюнда фарисейчиликти канондоштурган викториандык доордун аягында болуп өтөт. «Картаң Жолион» менен Жемстин мууну ордун «жаш Жолион» менен Сомстун муунуна бошотот, «Менчикчилде» эле жашоонун эки «сызыгын» белгилешкен: «форсайтизмди» жеңүү жана көгөрө аны ээрчүү. «Биз баарыбыз өз мүлкүбүзгө ээбиз, бирок тирүү адамдарга… брр!» - «жаш Жолион» өзү менен Сомстун ортосундагы айырманы ушундай сөздөр менен белгилейт. Сомс өзүнүн «менчигин» – Ирэнди кайтарып алууга аракеттенет, жалгыздыкта жашаган, бирок күйөөсү менен ажырашпаган, ал эми Жолион – өзүндөгү форсайттык инстинктти жеңүүгө аракеттенет: «Мейли мен ага таяныч болоюн… бирок эч качан, эч качан капас болбойм!». Натыйжада Ирэн «жаш Жолиондун» аялы болуп калат, ал эми Сомс экинчи никесинде «анын – анын менчиги!» – кызына ээ болот.

«Ижарага берилет» романынын окуясы Биринчи дүйнөлүк согуштан кийин өтөт, ал кезде сценага Форсайттардын үчүнчү мууну чыгат. Флёр, Сомстун кызы, жана Жон, «жаш Жолиондун» уулу менен Ирэн, бири бирине ашык болушат, бирок үй-бүлөлүк кастык алардын мамилелерине жолтоо болот. Өз сезими үчүн күрөшүп, Флёр чектен тыш эгоизм менен кандай болсо да Жонго «жетүүгө» аракеттенет, ал эми айланадагылардын реакциясына сезимтал Жон «ал башка лагерден келгенин» жана «менчикчилдиктин ошол эски трагедиясы өлүү болсо да… бирок өлүү буюмдар мезгил аларды жок кылгыча өзүндө ууну жашырып жатышарын» билет. Натыйжада Флёр укум-тукумунан бери аксөөк Майкл Монтко турмушка чыгат, бирок мурдагыдай эле дайыма анын колунан суурулган Жондун артынан умтулат. Бул тууралуу Голсуорси форсайттык хроникнын «Заманбап комедия» деген аталыш алган экинчи бөлүгүндө аңгемелейт. Ага «Ак маймыл» (1924-ж.), «Күмүш кашык» (1926-ж.) жана «Аккуу ыры» (1928-ж.) романдары киришкен, алар «Идиллия» жана «Кездешүүлөр» (экөө тең 1927-ж.) интерлюдиялары менен бириктирилген.

Акыр аягы Флёр, анын атасы Ирэн менен болгондой эле, жеңилүүгө айланган жеңишке жетишет да, Жондон түбөлүккө айрылат. Бул кумардын тарыхын жазуучу «эски форсайтизмдин аккуу ыры» деп атайт. Жакшы келечектен үмүттө Голсуорси форсайттык хроникаларды Майкл Монттун эч нерсени өзүңө түбөлүккө менчиктөө мүмкүн болбогон дүйнөнү кыймылга келтирген «Түбөлүк Башталманын иши» жөнүндө, «улуу ирония жана формалардын алмашуусу» жөнүндө философиялык ой жүгүртүүлөрү менен бүтүрөт.

1930-жылы Голсуорси «Форсайттык биржада» деген жалпы аталыштагы дагы бир нече аңгемелерди жазган. Анда «картаң Жолион», Тимоти, Жемс, Суизин жана Сомс Ирэндин жигитинин ролунда кайрадан пайда болушат. Голсуорси өмүрүнүн акыркы жылдарында Черрелдердин үй-бүлөсү жөнүндө трилогияны жараткан («Кыз күтүп жатат», 1931-ж.; «Гүлдөгөн чөл», 1932-ж.; «Дарыя аркылуу», 1933-ж.), анда «үй-бүлөнүн салт менен парзга зор сезими бар кыйла эски тиби» жөнүндө баяндалган. 1932-жылы Голсуорсиге адабият боюнча нобелдик сыйлык берилген.

АРТУР КОНАН ДОЙЛ (1859-1930)

Ирландиядан чыгышкан, Эдинбургда – Шотландиянын борборунда жашашкан Чарлз жана Мэри Дойлдордун үй-бүлөсүндө мураскер туулганда, ата-энеси да, көп сандаган туугандары да жарыкка келген балага сүрөтчүнүн тагдыры камдалган деп болжоого бардык негиздерге ээ болушкан. Анткени Артур Игнатиус Конан Дойлдун (наристени эки ата өтүшкөн чоң атасы, париждик сынчы жана басма ээси Мишель Конандын урматына ушундай аташкан) чоң атасы да, атасы да сүрөтчүлөр болушкан. Кийин Артур Конан Дойл (айтмакчы, Конан – бул ысым, фамилиянын бир бөлүгү эмес) чынында эле эң сонун сүрөт тарткан, бирок сүрөтчү болгон эмес. Ал кылкалемден адабиятчынын калемин артык көргөн.

Ата-энесинин талабы менен Артур Стонхерст иезуиттик коллежин бүткөн, бир жыл Австрияда окуган жана Эдинбург университетинин медициналык факультетине тапшырган. Үч жылдан соң, 1879-жылдын сентябрында «Чемберс» журналы анын биринчи аңгемеси «Сэсасс өрөөнүнүн сырын» жарыялаган. 1881-жылы Артур медицинанын бакалавры жана хирургиянын магистри дипломдорун алган. 1882-жылга чейин ал бир нече кемелердин бортунда хирург болуп кызмат өтөгөн, андан соң деңизден кол үзгөн да, деңиз жээгиндеги Саутси шаарчасында практика ачкан. Доктордун пациенттери аз болгон да, ал Эдгар Понун сырдуу таржымалдарынын же француз жазуучусу Эмил Габорионун «Детектив Ленок» дегенинин рухунда бир нерсе жазууну ойлогон. Көп жылдан соң сынчылар, детективдүү адабияттын тамырларын изилдеп, так ушул авторлорду жанрдын түптөөчүлөрү деп аташкан. Бирок баары бир анын чыныгы түзүүчүсү – Конан Дойл.

1886-жылдын апрелинде ал «Кочкул кызыл тондогу этюд» повестин – биз Шерлок Холмс жана доктор Жон Ватсон менен кездешкен биринчи тарыхты бүтүрөт. «Этюд» жарык көрөт, бирок окурмандар арасында байкаларлык ийгиликке ээ болбойт.

Үч жылдан соң америкалык-англиялык «Липпинкоттун ай сайынкысы» Дойлга Шерлок Холмс тууралуу дагы бир тарыхты жазууну тапшырат да, 1890-жылы окурмандар «Төртөөнүн белгиси» повестин окушат. Анан Дойл, жазуучулук тагдыр менен дарыгердин мансабынын ортосунда дагы эле эки анжы болуп туруп, Венага офтальмологиянын сырларын үйрөнүү үчүн кетет. Лондонго кайтып келип, ал практика ачат, бирок жаңы көз дарыгерине пациенттер анчалык шашылышпайт. Ал жазууну улантат да, күтүүсүздөн жаңы адабий форманы ойлоп табат: бир башкы кейипкерлүү аңгемелер сериясын.

Ошентип «Стрэнд» журналында (бул басылмага кырк жыл бою Артур Конан Дойл Холмс тууралуу бардык кийинки тарыхтарды берип турган) «Шерлок Холмстун окуялары» повести басылат, алар авторун атакка бөлөшөт.

Улуу тыңчы жөнүндөгү бардык аңгемелерде жалпы композициялык элементтер орун алышат. 1925-жылы адабиятчы В.Б.Шкловский Конан Дойлдун чыгармачылыгын талдаган да, алардын курулушунун универсалдуу

схемасын чыгарган, ал классикалык шерлок холмстук сюжет деген эмне экени тууралуу көрсөтмөлүү түшүнүк берет:

1. Холмс менен доктор Ватсон мурдагы иштер, түйүнү чечилген кылмыштар тууралуу эскерүүлөргө берилишет. Бул, түпкүлүгүндө, окурманды күүлөөчү, аны күтүү абалына чөмүлтүүчү увертюра.
2. Табышмактуу окуя (киши өлтүрүү, уурдоо ж.б.у.с.) тууралуу кабарлаган кардардын пайда болушу.
3. Аңгеменин иштиктүү бөлүгү – иликтөө. Шерлок Холмс далилдер менен ишараларды (илинчектерди) чогултат.
4. Ватсон далилдерге туура эмес түшүндүрмө берет. Ал мында кош функция аткарат: окурманды жалган изге салуу жана ыйыктын ыйыгына – жашырын сырга сүңгүгөн улуу детективдин «көкөлөөсүн» даярдоо.
5. Кылмыш болгон орунда иликтөө жүргүзүү. Кылмышкер. Ал орундагы далилдер (жалган кылмыш, жалган далилдер).
6. Өкмөттүк тыңчы (улуу детективдин антагонисти) жалган чечилишти берет.
7. Иштин жөнү эмнеде экенине түшүнбөгөн Ватсондун ой жүгүртүүлөрүнө толгон интервал. Бул мезгилде Шерлок Холмс, акылдын чыңалган ишин жашырып, мүштөк тартат же скрипкада ойнойт, андан соң акыркы тыянакты чыгарбай фактыларды топторго бириктирет.
8. Чечилиш, ал көбүнчө күтүүсүз.
9. Шерлок Холмс фактылардын аналитикалык талдоосун берет.

Өмүрүнүн акырына чейин Конан Дойлго «Шерлок Холмсту» түзүүчүнүн даңкы тийиштүү болгон. Ал көп сандаган эң сонун китептерди жазган, бирок мүштөк тиштеген арыкчырай детектив анын башка каармандарын көлөкөдө калтырган. XX кылымдын 20-жылдарында эле Англия менен Америкада (анан бүт дүйнөдө) Шерлок Холмстун күйөрмандарынын коомдору пайда болгон. XX кылымдын аягында алардын белгилүүлөрү 150гө жеткен, алар миңдеген адамдарды бириктирген.

Шерлок Холмско эми адабий кейипкер катары эмес, тирүү адам катары мамиле кылышат. Ал өз мезгили үчүн жаңы – анын даңазалуу кылмыштарды иликтөөнүн логикалык ыкмасы менен, аны ал «дедуктивдүү» деп атаган, анын XIX-XX кылымдардын чегинде пайда болгон техникалык жаңылыктарды активдүү колдонуусу менен; андан жер кезген рыцардын, алсыздар менен байкуштардын коргоочусунун, орто кылымдык европалык адабияттын классикалык каарманынын белгилери байкалат. Ал «ойлонуучу машина» дагы, акыл бүтүмдөр менен тыянактарды өндүрүү үчүн механизм дагы, жана ызакор, мактаанчактыкка анча-мынча ынтаалуу, бирок боор тартуунун сейрек жөндөмү берилген адам дагы.

Дойл баарысы болуп улуу тыңчы жөнүндө 56 аңгеме жана 4 повесть жазган. 1893-жылдын декабрында ал өзүн тарыхый романдарга арноо үчүн аны менен ишти бүтүрүүнү чечкен да, Холмс профессор Мориарти менен кармашта Рейхенбах шаркыратмасында «курман болгон». Бирок окурмандар, авторду «киши өлтүргүч» деп аташып, мистер Холмсту кайрууну талап кылышкан. Конан Дойл сегиз жыл карманган, бирок 1901-жылы «Баскервиль ити» повестин басып чыгарган, ырас, бул окуя Холмстун «өлүмүнөн» кыйла мурда

болгондугун түшүндүрүп, ал эми 1903-жылы «Шерлок Холмстун кайтып келүүсү» аңгемелер сериясын баштап, аны биротоло тирилткен. Акыркы жыйнак – «Шерлок Холмстун архиви» – 1927-жылы жарыяланган.

Ошол эле жылдын мартында Конан Дойлдон анын Холмс тууралуу эң сүйүктүү аңгемесин атоону өтүнүшкөн. Ал төмөнкүлөрдү тандаган: «Чаарала тасма», «Сарылар биримдиги», «Бийлеген кишичелер», «Холмстун акыркы иши», «Богемиядагы жаңжал», «Ээн үй», «Апельсиндин беш даны», «Экинчи так», «Шайтандын буту», «Интернаттагы окуя», «Месгрейвдер үйүнүн жөрөлгөсү», «Рейгеттик сквайрлар».

Конан Дойлдун башка чыгармаларынын ичинде – спорттук аңгемелери (ал кумарлуу спортсмен болгон: боксташкан, регби, крикет ойногон, автожарыштарга кызыккан, лыжа тепкен жана керек болсо культуристтердин 1900-жылкы биринчи конкурсунун жюрисине да кирген), деңиз новеллалары түрмөгү, «Рафиз Хоунун ачылышы» (1892-ж.), «Жоголгон дүйнө» (1912-ж.), «Ууланган кемер» (1913-ж.) фантастикалык романдары бар. Ал өзүнүн тарыхый чыгармаларын өзгөчө баалаган: эски Англиянын жашоосунан («Майка Кларк», 1896-ж.; «Ак бөлүк», 1891-ж.; «Родни Стоун», 1896-ж.; «Сэр Найджел», 1906-ж.) жана наполеондук мезгилден хроникалары (бригадир Жерар жөнүндө аңгемелер түрмөктөрү; «Улуу көлөкө» романы, 1892-ж.; «Ватерлоо» пьесасы, 1907-ж.). Конан Дойл өзүнүн эң мыкты чыгармасы деп «Архангельскилик адам» (1885-ж.) аңгемесин атаган.

Артур Конан Дойлдун темпераменттүү табиятынын дагы бир кыры тууралуу айтуу керек. Ал кызуу патриот болгон жана коомдук көйгөйлөрдөн эч качан четте калбаган. 1900-жылы, кырк бир жаш курагында ал Англис-бур согушу (1899-1902-жж.) жүрүп жаткан Түштүк Африкага ыктыярдуу болуп аттанган. Анда талаа госпиталын жетектеген, бир нече жолу өмүрүн тобокелге салган. Кийинчерээк Конан Дойл бир нече жолу парламенттик шайлоолорго талапкерлигин койгон. Британ империясы анын тирүүсүндө жүргүзгөн бардык согуштардын тарыхын жазган. Немецтердин Биринчи дүйнөлүк согушта суу астында жүрүүчү кемелерди колдонорун алдын ала көргөн жана басма сөздө аңгеме-эскертүү менен чыккан. Дойл аракеттин адамы болгон, керек болсо анын ырлар китеби да «Аракеттер ырлары» (1898-ж.) деп аталган.

Конан Дойл жетимиш жаш курагында өлгөн. Анын мүрзө ташына кыска эпитафия чегилген: «болоттой бекем, миздей түз».

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН (1874-1936)

Дүйнөнүн эң белгилүү тыңчыларынын ичинде биринчилерден болуп Браун ата эскерилет. Ал тууралуу аңгемелер детективдин классикасы деп таанылган, ал эми алардын жаратуучусу – Гилберт Кит Честертон 1928-жылы негизделген «Детективдүү жазуучулар клубунун» биринчи президенти болуп калган. Бул клубга жанрдын төмөнкүдөй чеберлери киришкен: Агата Кристи, Дороти Сейерс, Ричард Остин Фримен жана Жон Диксон Карр. Честертонду терең урматтаган клубдун мүчөсү монсеньор Рональд Нокс Браун ата жөнүндө аңгемелер детективдер эмес же эч кур дебесе «детективге караганда чоң» деп

жазган. Честертондун өзүнөн анын кесиби жөнүндө сурашканда ал өзүн жазуучу эмес журналист деп атаган. Өз өмүрүндө ал 100дөн ашуун том чыгарган. Бул зор мурастан изилдөөчүлөр Честертондун чыгармаларынын үч башкы багытын бөлүшөт: журналистика, адабий сын жана кудай сөзү (дин илими). Мында ырларга, романдарга жана новеллаларга биринчи орун ыйгарылбайт. Бирок Конан Дойл окурмандардын кабыл алуусунда Шерлок Холмстун түзүүчүсү катары калгандай, Честертон да негизинен Браун атанын түзүүчүсү катары эсте калган.

Браун ата – бийик үндүү жана бала жүздүү семиз кодоо киши, анын «көздөрү балыктыкындай» жана «басканы анчалык көркөм эмес». Кылмыштарды иликтеп, ал «мейкиндикке маанисиз маңыроо көз менен караган. Ал акыл-эси өзгөчө чыңала иштеп жатканда дайыма макоо өңдүү көрүнгөн». Дин кызматчысы ушунчалык байкалбас жана аңкоо, андыктан авторду өз каарманын мыскылдаган деп шектенүүгө болот, бирок так эле анын оозуна Честертон абсолюттук туура таңгаларлык адептик тереңдиктеги пикирлерди жана адам сүйүүнү салат.

«Адамдар эмненидир көрүшпөйт, анткени күтүшпөйт» – так ушул психологиялык парадоксту өз новеллаларында ойноону Честертон сүйгөн. Мисалы, «Көрүнбөс» ангемесинде киши өлтүргүчтү ал почточу болгондугунан байкашпайт, мындай көнүмүш фигурага эч ким жөн гана көңүл бурбайт. «Жарым ай» кереметинде» адамдар окуяга рационалдуу түшүндүрмө издөөнүн ордуна кылмыш сырдуу күчтөр тарабынан жасалганына ишенүүгө даяр. Ал эми «Жон Боулнойздун таңгалыштуу кылмышында» детективдүү аңгеме идеясынын өзү аңтара салынган.

Бир шаарда сэр Клод Чэмпион, абдан жолдуу жана керек болсо атактуу адам, жана жупуну окумуштуу Жон Боулнойз жашашат. Өзүнүн бүт өмүрүн Чэмпион мектептик досу Боулнойздун ичи тардыгын ойготууга арнаган. Ал Жонду өзүмдүк аксарайынын катарындагы кичинекей үйгө жашаткан, ал өзүн жолсуз деп сезсин үчүн, бирок Жон буга көңүл бурбаган. Ошондо сэр Чэмпион окумуштуунун аялынын артынан тырыша түшөт; коом, гезитчилер – баары жаңжалды күтүп калышат. Бирок Жон Боулнойз болуп жатканды көрбөйт. «Эгер сиз… ага айтсаңыз: «Чэмпион Сенин аялыңды тартып алганы жатат» деп, ал тамаша одонороок деп чечет, ал эми бул таптакыр тамаша эмес – мындай ой анын эң сонун башына кирбейт».

Коңшусуна акылга келбес жаалды жана ичи тардыкты баштан кечирип жана ага зыян кылуунун башка жолун таппай, сэр Чэмпион өзүн өзү өлтүрөт, анан да муну Жон Боулнойз киши өлтүргүч болуп көрүнгөндөй кылып жасайт. Ал эми Боулнойздун «таңгалыштуу кылмышы» окумуштуу өзүн гезитчилердин алдында «кожоюн үйдө жок» деп кабарлап, өзүнүн малайы катары бергенинде жатат….

Честертондун диний-философиялык жана адабий-сынчыл эмгектери менен таанышкан соң Браун ата жөнүндө новелла таптакыр башка угулушка ээ болот.

Ал эң эле ар түрдүү жазуучуларды сүйгөн жана абдан жакшы түшүнгөн. Честертондун Роберт Браунингдин новелласына комментарийлери (1903-ж.),

«Жорж Бернард Шоу» (1909-ж.), «Адабияттагы виктоиандык доор» (1913-ж.) монографиялары, У.Блейктин, Ч.Диккенстин, Р.Л.Стивенсондун чыгармаларын изилдөөлөрү англис сынынын алтын фондусуна киришкен.

Католик динине кирүүсүн Честертон өз өмүрүндөгү терең бурулуш деп эсептейт. Христианчылык бир кезде «чыныгы жапайылык» деп сезилген адам, ал ишенимге келгени жөнүндө «Ортодоксия» (1908-ж.) китебинде айтылган. Кийинчерээк Честертон «Ыйык Франциск Ассиздик» (1923-ж.), «Ыйык Фома Аквалык» (1933-ж.) трактаттарын жана XX кылымдагы христианчылыктын мыкты апологиясы деп эсептелген «Түбөлүк адам» (1925-ж.) китебин жазган.

Честертондун детективдүү тарыхтарында эң маанилүү нерсе аларда кылмышкерди бийликтерге берүү учуру жоктугу. Браун ата кылмыш кылган адамдарды жазалоону эмес, аны оңдоону калайт. Анан көбүнчө кылмышкер же Браун тарабынан коё берилет да Кудай алдында жооптуу болуп калат, же эч нерсени аңдоого мүмкүн болбой калганда өз жанын кыят (христианчылыктын көз карашынан алганда дагы чоң күнөө). Бирок Браун атага акпейилдик менен кечиримдүүлүк гана тийиштүү деп айтууга болбойт. «Дарнуэй үй-бүлөсүнүн катаал жазмышы» аңгемесинде ал мындай сөздөрдү айтат: «… мен бир гана адам жанынын тынчтыгын сактоо үчүн дүйнөдөгү бардык готикалык мунараларды жер менен жексен кылууга даярмын»…».

«Ортодоксияда» Честертон анын чыгармачыл аң-сезими жомоктон өсүп чыккан жана олуттуулук – жакшылык эмес деп жазган. «Адамга өзүн олуттуу кабыл алуу түшүнүктүү. Тамашага караганда баш макаланы жазуу алда канча оңой… Салмактуу болгон жеңил, жеңил болгон оор». Жомоктуулук менен жеңилдик анын романында мыйзам күчүнө ээ болгон. Бирок так ошол романдары автордун дарегине эң көп жемелерди чакырышкан: анын каармандары көп учурда басып жүргөн идеяларга жана картон фигураларга абдан окшош. Честертон бул кемчиликтерди толук аңдап-сезген жана өз романдарын «жакшы, бирок бузулган сюжеттер» деп атаган.

Честертон, «англис поэзиясы менен жалпыга белгилүү чындык трюизмдердин күйөрманы», ал өзү жөнүндө айткандай, окурмандарына жалпыга белгилүү акыйкаттыктарды чарчагандай кайталаган. Алардын көбү анын өзүнүн калемдештерине тиешелүү болгон, мисалы: «Мен өзүм өзүмө эч качан олуттуу мамиле кылбагам, бирок мен өз пикирлериме дайыма олуттуу мамиле кылгам» же «Эгер сиз ак мамыны сырдабасаңыз, ал чукулда кара болуп калат». Честертон бүт өмүр бою ак мамыны – окурмандын аң-сезимин – өзү билген ыкмалары: детективдүү аңгемелер, романдар, адабияттык сын, поэзия жана кудай сөздүү трактаттар менен сырдоонун үстүндө алек болгон.

АГАТА КРИСТИ (1890-1976)

Агата Кристини детективдүү романдардын канышасы деп эсептешет жана ал буга татыктуу. Жыл сайын бүт дүйнөдө анын китептеринин жүздөгөн миллион нускасы сатылат. XX кылымдын аягына карата жазуучунун китептери 100дөн ашык тилдерге которулган. Ал эми ал жараткан каармандар – тыңчы

Эркюль Пуаро жана байкагыч, көрөгөч кемпир мисс Марпл – китептердин беттеринде гана эмес, тетардын сценасында жана киноэкрандарда да жашашат.

Анын популярдуулугунун сыры эмнеде? Аң-таң кылган сыр, окуялардын кызыктуу өнүгүшү, чечилиштин болжоп болгустугу – жана бир эле убакта баяндоонун анча-мынча ирониялуу тону, сүйкүмдүү, кээде апенди чалыш акыйкаттык издөөчүлөр, провинциялык англис тиричилигинин идиллиялык тартымдары, тыянактын логикалык жана психологиялык ынанымдуулугу: кейипкерлердин калейдоскобунан кылмышкерди табуу дайыма татаал болот, бирок так эсептелген жүрүштөр бир караганда акылга сыйгыс марага апкелишет, «ошондо… анда-мында чачылган чындыктын бөлүктөрү капыстан так, геометриялык туура оюуга биригишет». Акыры, жакшылыктын жамандыктын үстүнөн сөзсүз болуучу жеңиши, кылмыштын жазаланышы.

Агата Мэри Кларисса Миллер Девон графтыгындагы Торки деген кичинекей курорттук шаарчада төрөлгөн. Ал детективдерди эжеси менен мелдеше кетип жаза баштаган. Өзүнүн биринчи романын – «Стайлстагы сырдуу окуяны» – Агата Биринчи дүйнөлүк согуштун жылдарында, госпиталда иштеп жүрүп, анан госпиталдын аптекасында фармацевттин жардамчысына үйрөнүп жүрүп жазат. Басмаканалар адегенде колжазманы кайтарып беришкен, бирок 1920-жылы китеп басылып чыккан. Кийинки чыгармалары Агата Кристи деген ысым астында жарыяланган (1914-жылы ал аскер учкучу Арчибальд Кристиге турмушка чыккан). Көп өтпөй жазуучу белгилүүлүккө ээ болгон, бирок чыныгы даңкты, болгондо да жаңжалдуу, ага алтынчы романы – «Роджер Экройддун өлтүрүлүшү» (1926-ж.) апкелген. Ал детективдин канондоруна каршы курулган: аңгемечи жана кылмышкер бир адам болот. Публиканы мындай ыкма эсеңгиретет, сынчылар да аны ар башка кабыл алышкан: бирөөлөрү аны жолу болбоо, башкалары – эң сонун ийгилик катары баалашкан.

Агата Кристинин биринчи чыгармасында эле публиканын симпатиясына дароо ээ болгон детектив Эркюль Пуаро пайда болгон. Анын сүйкүмдүүлүгү Шерлок Холмска, Жюль Мегреге караганда такыр башка. Автор ага ирониялуу мамиле кылат, каармандын кебетесинде: кашкасы, сылаңкороз муруту, манералуулугу, мышыктыкындай жүрүм-турумдары күлкүлүү баса белгиленет. Эркюль деген ысымдын өзү (Геркулес ысымынын французддук варианты) кыска бойлуу сылаңкорозураак бельгиялыкка карата комедиялуу угулат. Пуаро – чет жерлик, апенди, ал бирок өзүн татыктуу кармайт да, ар бир жолу эң татаал кылмыштарды эң сонун ачат, интеллектуалдык ишмердүүлүктөн, «боз клеткалардын» ишинен рахат алат. Анда өзүнүн Ватсону да бар – бул капитан Гастингс, ага тыңчы өзүмдүк усулунун маңызын түшүндүрөт. Ал эми Пуаронун усулу шектелгендердин психологиясын ачууда турат, анткени ал кылмыштын мүнөзү кылмышкердин мүнөзү менен аныкталат деп ишенет.

Кристинин детективдин автору катары чеберчилиги да өзүмдүк усулуна негизделет. Бул ал жылмалаган ыкма «жабык бөлмөдөгү өлтүрүү», кылмыш мында изоляцияланган орунда (үйдө, поездде, аралда) болот жана кылмышкер – ошол жердегилердин бири. Автор психологиялык чыңалууну окуянын ыкчам өнүгүүсү менен эмес, окурман үчүн капкандарды даярдоо менен да колдойт:

шектенүүнүн көлөкөсү кейипкерлердин ар бирине түшөт. Акыр түбү киши өлтүргүч кимди азыраак шектенсең ошол болуп чыгат.

Кристинин китептеринин башкы өзгөчө автордук окчундоо болуп саналат, ага баяндоонун иронилуу тону менен жетишилет. Ал анын кыйла көңүлсүз чыгармаларынан да, алсак. «Блед күлүк» (1961-ж.), «Он негр балдар» (1939-ж.), «Түшүндө киши өлтүрүү» (1976-ж.) дегендеринен да байкалат, буларда коркунуч, мистикалык үрөйү учуу атмосферасы чыңалтылат. Бирок окчундоо толук кайдыгерлик дегенди билдирбейт. Авторго акыйкаттыкты издөөчүлөр албетте, симпатиялуу: текебер, эски модалуу Пуаро да, түз Гастингс да, мисс Марпл да, өзүнүн көрөгөчтүгү менен профессионалдарды таңгалтырган ар нерсеге кызыкчаал улгайган айым, жана бир аз обу жогураак детективдүү тарыхтарды чыгаруучу Ариадна Оливер да, Кристи аны кээ бир өздүк белгилерине жана адаттарына ээ кылат (ал сюжеттерди алма жеп отуруп чыгарган деп айтылат, – миссис Оливер да алманы жакшы көргөнү менен айырмаланат).

Агата Кристинин көп сандаган чыгармаларынын ичинде шпиондук романдар да бар, алсак, «Жашыруун каршылаш» (1922-ж.), «Н. же М.» (1941-ж.), буларда акылы курч жана эң оор кырдаалдарда да көңүлү чөкпөгөн шпион жубайлар Томми менен Таппенс аракеттенишет.

Автордун Пуарого жылуу сезимине карабай, алардын ортосундагы мамилелер жөнөкөй эместигин белгилей кетүү керек. Кандайдыр бир учурда детектив жазуучуну абдан тажатып жиберген. «Ал менин мойнума минип алган», - деп айткан ал. Кристи 1940-жылы «Көшөгө» романын жазып, тыңчыдан кол үзүүнү чечкен, бирок китепти жарыялоого 1971-жылы гана батынган. Агата Кристинин романдарынын окуялары учурунда Пуаро 130 жашка жеткен (жазуучу аны окуяга эс алуудагы полиция комиссары катары киргизип катуу жаңылганын мойнуна алган), сыртынан таптакыр өзгөрбөй жана өз адаттарын таштабай. Ал эми Жейн Марпл менен, биринчи жолу 1930-жылы пайда болгон провинциялык шаарчадан чыккан кемпир менен Кристи такыр кол үзбөгөн. Жазуучунун бүткүл тапкычтыгына карбай, анын иштелип чыккан схемаларды колдонуусу бир жактуулук таасирин түзөт. Анын сынчыларынын бири, Ч.Осборн жөн жерден айтпаган: анын экиден көп тарыхын катар окуу дароо бир куту шоколаддуу конфеттерди жеген менен барабар – ажайып, бирок ашкере тойгузчу ыракат («Агата Кристинин өмүрү жана кылмыштары», 1982-ж.).

Агата Кристинин чыгармаларынын адабияттык касиеттери жөнүндө талашууга болот (алардын ичинен Мэри Уэстмекотт деген каймана ысым астында жарыяланган сегиз психологиялык романы өзгөчөлөнүп турушат). Жазуучунун өзү бул өңүттө өзүн алдаган эмес. «Эгерде мен Грэм Гриндей жаза алсам, - деп моюнга алган ал, - мен шыпка чейин секирет элем». Бирок анын китептеринин баалуулугу жөнүндө көп сандаган сыйлыктары, адабияттын доктору деген ардактуу даражасы, Елизавета каныша 1971-жылы ыйгарган дворяндык наамы эле айтышпайт. Англистер анын детективдерин Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарындагы аба чабуулдары учурунда өздөрү менен бомбадан сактанчу жайга алып алышкан. Бул тарыхтар рухтун тынчтыгын

сактоого, адилеттүүлүккө, жакшылык акыры салтанат курарына ишенүүгө көмөктөшкөн.

ЖОЗЕФ КОНРАД (1857-1924)

Сенин кемең бүркүттүн канаттарында,
Сызып өтүп чоң толкундардан,
Акыл менен күчтүн башкаруусунда,
Даңктын жээгине токтоп калган.

Бирок, эс алып сынактардан,
Алтындай бактылуу крайда,
О, эсте аларды, ким азап саатында,
Бороон менен алышып, каза тапса.

Бул ыр саптарында атасы уулунун болочок жашоосун алдын ала айткан: көз уялтар даңкын да, таштап кеткен мекени жөнүндө эскерүүлөрүнүн кайгысын да. Атасы Аполло Коженёвский, поляк дворяны жана журналист, 1863-жылы падышачылыкка каршы көтөрүлүштү даярдоого катышканы үчүн үй-бүлөсү менен Вологдага сүргүнгө айдалган. Уулу Теодор Юзеф Конрад Коженёвский, кызмат жолун жөнөкөй матрос болуп баштаган да, аны капитандын кызматы менен аяктаган, кийинчерээк атактуу англис жазуучусу болгон.

Анын биринчи окурмандары ал англис тилин жыйырмага чыкканда гана үйрөнгөнүнө арандан зорго ишенишкен. Конраддын бардык китептери англис тилинде жазылган, ал англис букаралыгын кабыл алган, бирок Польша дайыма анын эсинде жашаган. Ал өзүнүн польшалык корреспонденттеринин бири менен баарлашуусунда да: «Акылымда да, жүрөгүмдө да эч качан мен өзүмдү мекенимден бөлбөгөм жана, мен англисче жазсам да, сиздин мекендешиңиз болуп эсептеле алам»; жана Англияда өзүнө поляк акыны Адам Мицкевичтин каарманы Конрад Валленроддун атынан Конрад ысымын алганда да, өлүм алдында жакындарына ыйык каалоосун – мекенинде өлүү ою менен бөлүшкөндө да мунусунан жанбайт.

Конраддын чыгармаларын түрдүүчө окууга болот. Алардан болгону кызыктуу окуяларды гана: кутумдарды, куугундарды, кылмыштарды, экзотикалык өлкөлөрдө болгон, көрүүгө болот. Анын каармандарынын – куугундалгандардын, авантюристтердин – жашоосу окуянын өнүгүшү менен акырындап тараган сырга чулганган. Демек, анын китептери авантюралуу, окуялуу, керек болсо детективдүү деп эсептеле алышат.

Анын башка да каармандары – күчтүү, кайраттуу «Жаса же өл!» деген ураан менен жашашкан парздын адамдары да бар. Деңизде, кубаттуу стихия менен жекеме-жеке гана, алар, кургакта ушундай жөн жай адамдар, сыноолорду бет алып жөнөшкөн жана сыйлык да, таанылуу да күтүшпөгөн чыныгы эркектерге айланышат. Демек, Конрадды «деңиз ырчысы», «деңиз окуяларынын аңгемелөөчүсү» деп атоого болот, аны ошол жылдардагы англис сыны ушинтип атаган.

Конраддын китептеринде сүйүү сөзсүз катышат, адамды толугу менен кучагына алган, – бул кээде кааланбаган жана күтүлбөгөн сезим, аягы өлүм менен гана бүтүүчү. Конрадда мунун баары бар. Бирок окуялар менен сырлардын, алыскы аралдардын экзотикасынын жана сүйүү трагедияларынын артынан дайыма башкасы да – жалгыздык каргышы маңдайына басылган адамдын эркинен дүйнөлүк тартиптин космостук окчундоосу да сезилет.

Жалгыздык деген эмне экенин, Конрад, – «чоочун», французча ойлонгон, англисче сүйлөгөн, ал эми ооруган кезинде, жакындарынын айтымында, полякча жөөлүгөн, – жакшы билген. Бирок анын чыгармаларында жалгыздык темасы жеке себептер менен гана шартталбаган. Аны жазуучу ар бир адамдын тагдырын башкаруучу универсалдуу мыйзам катары аңдап-сезген. Анан адам өмүрүнүн баалуулугу Конрадда ушул тагдыр жазмышына каршы туруу, «бейтынчтык» адамы болуу жөндөмдүүлүгү менен аныкталат, эгер анын эртедеги жыйнагынын – «Бейтынчтык жөнүндө аңгемелер» (1898-ж.) аталышын эстесек.

Күмүш кендеринин калдыры менен деңиз толкунунун шоокумун, чытырмандардын сырдуу шыбыры менен чоң шаардын чуусун басып, улам катуулап – чыгармадан чыгармага – автордун үнү угулат, дүйнөдө жалгыздык маңдайына жазылган жана буга макул болбогон, ага өз эрки менен эрдигин каршы койгон адамдын улуулугун ырга салган.

«Өздүк эскерүүлөр» китебине (1912-ж.) киришүүдө Конрад байкайт: «кимдер мени окушса, алар менин жашоо дүйнөдөй эски бир нече абдан жөнөкөй идеяларга таянат деген бекемдөөмдү билишет. Алардын бири – тилектештик идеясы».

Бул идеяны баарынан мурда деңиз сыноосунан өтүшкөн адамдар (Конрад үчүн «биз»), – адамзаттын өзгөчө бөлүгү ишке ашырышат. Деңиз боордоштугунун башкы мыйзамы – бири бири үчүн жоопкерчилик сезими, көйрөңдүгү жок өзүн курман кылуучулук. Деңиз кубаттуу, чын эле апокалипсистик энергиясын чачканда. Адам тууралуу акыйкаттык ачылат: ал бууракандаган түпсүздүк менен кармашта өлчөөсүз кичине жана алсыз, бирок жекеге чыгуу фактысынын өзү өзүндө улуулук шооласын алып жүрөт.

«Деңиз боордоштугу» философиясына Конрад биринчи жолу «Жаштык» (1902-ж.) повестинде кайрылат. Беш адам капитан Марлоунун (бул Конраддын чыгармачылыгындагы туруктуу аңгемечилердин бири) анын биринчи деңиздик сыноосу жөнүндө аңгемесин угушат. Автор угуучулардын ысымдарын айтпайт, алар окуяга катышпайт, бирок бул «кызматтык» фигуралар эмес. «Биз баарыбыз, бешөөбүз деңиз боордоштугунун бекем түйүндөрү менен байланышканбыз, ишенимдүүлүгү башка адамдар үчүн кол жеткис болгон».

Повесттин борборунда – жаш Марлоу. Ал жыйырма жашта. Ага капитандын экинчи жардамчысынын ордун беришет, жана анын кемеси – өз кылымын жашап бүтүп калган ыплас идиш болсо да, ал өзүнө жана өз абалына өтө сыймыктанат. Кемеге суу кире баштаганда, ачык деңизде кыйрай баштаганда жана матростор сууну вахта артынан вахтада, күндүн мезгилдерин жана жуманын күндөрүн унутушуп, төгүп жатышканда, парз-милдет жөнүндө гана эстеп, каарман баары бир ойлонууга убакыт табат: «Бул шайтандай укмуш

окуя эмеспи. Китептегидей. Мен ыраазымын, бул сыноодон мен дүйнөдөгү эмне жыргалды айтышса да баш тартпайт элем. Менде шаттануу мүнөттөрү болду». Анан он жылдан соң Марлоу өзүнүн уландык энтузиазмын жана деңиз «сезип көрүү бактысын берген» күчтү сыймыктана эскерет.

Деңиз – Конраддын көптөгөн китептеринин каарманы – дайыма татаал, көп пландуу образ. Деңиздин ойго келгис ташкындаган кубаты аны тирүү жандык, табышмактуу жана сырдуу, катары кабыл алганга мажбурлайт. Бул акыл-эссиз катаал да стихия. Бирок бул «Ааламдын кудайлык улуулугунун» камтылышы дагы.

Жамандык дүйнөнүн сөзсүз болчу бөлүгү катары жазылган эң табышмактуу повесттеринин биринде – «Караңгылыктын жүрөгүндө» (1899-ж.) сүрөттөлөт. Повесттин чордонунда – соода компаниясынын агенти Куртц, анын тамырында көптөгөн түрдүү кандар аралашкан, автор минтет: «Куртцту жаратууга бүт Европа катышкан». Куртц өзүн чын дилден туземдерге цивилизациянын жарыгын алпарууга чакырылган гуманист деп эсептейт. Бирок эгер жапайылар каршылык кылышса, аларды прогресстин «жакшы күчүнө» багынтуу керек. Багынтуу системасы «өлүм токоюнда» жана Куртцтун үйүнүн айланасындагы тосмону кооздогон кургап калган кесилген баштарда көркөмдүү жүзөгө ашырылат, анда «оору менен ачарчылыктын кара көлөкөлөрү» жатышат. Жакшы максат үчүн Куртц тозок жаратат, ал акыр түбү анын өзүн кыйратып жок кылат.

«Лорд Жим» (1900-ж.) романы Конраддын көбүрөөк белгилүү чыгармаларынын катарына кирет. Сын бул китепти түрдүүчө түшүндүрмөлөйт. Көбүнчө аны күнөө менен күнөөнү жууштун трагедиясы (вариант – кылмыш менен жаза) катары кабыл алышат. Конрад өзү киришүүдө аны жоголгон намыстын трагедиясы катары аныктайт.

Баяндоонун эң башында эле каармандын тагдыры менен байланышкан сырды туюу пайда болот. Кандайдыр бир табышмактуу кырдаалдар аны өз фамилиясын жашырганга, жашаган жерлерин күтүүсүз таштап кетүүгө, цивилизациядан улам алыс кетүүгө, ал дүйнөдөн кесилип калган Патюзан кыштагына туш болмоюнча, аргасыз кылат. Изгилиги жана кеңпейилдиги үчүн Патюзандын жашоочулары Тюан (Лорд) деп аташкан Жимдин тарыхынын көп бөлүгүн капитан Марлоу айтып берет да, анын үндөбөс угуучулары менен бирге окурман акырындап Жимдин жашырын сырын билет.

Айылдык пастордун уулу, ал кеме кызматына шыктуулугун эрте байкайт. Деңиз өнөрүнө үйрөнүп, табынуучулар түшкөн «Патна» буу кемесине штурман болуп кирет. Сүзүү учурунда кеме тоскоолдукка урунат. Кырсык сөзсүз болот деп чечип, капитан жардамчысы экөө деңиз осуятын бузушат да, кемени уйкудагы жүргүнчүлөрү менен тагдырдын жазмышына ташташат. Акыркы мүнөттө – коркоктугунан эмес, башка бир себептен – Жим алар менен бирге шлюпкага секирет.

«Патна» чөкпөй калат, бирок качкындарды соттошот. Жимди штурмандын дипломунан ажыратышат. Бирок ал өзүнө кыйла катаал өкүм чыгарат: мындан ары анын бүткүл өмүрү айланадагылардын сыйлоосун гана эмес, өзүн өзү сыйлоону кайтарууга умтулуу менен аныкталмак.

Буга ал узак тентүүлөрдөн соң, дүйнөнүн чегинен, Патюзандан жетишет. Бирок бул жерде да, ал жергиликтүүлөр үчүн лорд Жим бойдон калат, адилеттүүлүктүн, эрдиктин жана намыстын камтылышы болуп калат, өзүнүн жападан жалгыз сүйүүсүн тапкан жерде да, тагдыр ага жаңы сыноолорду даярдайт. Жана анын күнөөсү болгону ашкере ишенчээктигинде болсо да, ал мунусу үчүн өмүрүнөн айрылат.

Романды ар кандай түшүндүрмөлөөлөрдүн ичинде мындай да бар: «Патна» – бул Патриа (Мекен), жана ошондо бүткүл баяндоо каймана мааниге ээ болот. Жимдин тагдыры Конраддын эле тагдырынын өзү. Ал да өзүнүн «борттун сыртына» секиригин жасаган, Польшаны таштап кетип, жана уяттын азабын тартып, аны романда ишке ашырат. Албетте, китептен бул көз караш үчүн да негиз табууга болот. Бирок, жазуучу үчүн эң башкысы – адам тагдырларынын жалпылыгын көрсөтүү. Чынында эле, Жим «биздин бирибиз болгон».

Конрад-сүрөткерди таңгаларлык «көрүү» жөндөмдүүлүгү айырмалайт. «Жазылган сөздүн жардамы менен мен жетүүгө аракеттенген максат, – бул силерди угууга, сезүүгө, ал эми баарынан мурда көрүүгө мажбурлоо», - деп жазган ал «Нарцисстеги» негр» (1897-ж.) романына киришүүдө.

Адам менен стихиянын каршы туруусун Конрад «Тайфун» (1902-ж.) повестинде абдан сонун сүрөттөгөн. Капитан Мак-Вир жөнөкөй, керек болсо чектелген адам. Анда менменсинүү да, кыялдануу да жок; нускамалар ал үчүн кыйшайгыс, жана ал фактыларга гана ишенет – «алар гана анын аң-сезимине жетишкен». Бирок шторм чукулдап келгенде ал аны бетме-бет тосууну өз милдети деп эсептейт.

Каардуу деңиз стихиясы менен, «кеменин айланасында баары жарылгандай көрүнгөндө, аны бүт солкулдатып, толкундар менен жууп, абага зор дамба учуп чыккандай», коркууну билбеген, калтаарыбаган адам кармашат. «Чыдайбыз!.. Өтүп кетебиз!... Ар убак түптүз!...» - капитан өз командасын муютат.

Мак-Вирдин сөздөрү: «Жарык дүйнөдө бороон көп, жана түз качыра жөнөө керек» эрдикти гана билдирбейт. Бул алсыздыкты билбеген жана компромисс жөнүндө ойлобогон адамдын абийир кодекси.

Көндүм нерселерди кабыл алууда кичинекей гана жылыш же аларга кароодо көз караштын бир аз өзгөргөн бурчу гана жетиштүү, капыстан кандайдыр терең көрүү, көзү ачылуу учуру ачылсын үчүн, ал жөнүндө Конрад «Фальк» (1903-ж.) повестинде сүйлөйт: «… болор-болбос дабыш, балким, эң эле кадимки ишара бизге биздин акпейилдүүлүгүбүздүн бүткүл акыл-эссиздигин, бүткүл өзүнө ыраазы макоолугун ачат».

Конрад XX кылымдын көптөгөн жазуучуларына чоң таасир көрсөткөн. Э.Хемингуэй менен У.Фолкнер, Г.Грин менен К.Г.Паустовский анын чыгармачылыгын жогору баалашкан, ал эми Т.Манн аны «доордун биринчи баяндоочусу» деп атаган.

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС (1866-1946)

Герберт Жорж Уэллстин – романчынын, новеллачынын, журналисттин, тарыхчынын, социалдык реформатордун жана бир эсептен пайгамбардын – чыгармачыл мурасы зор, бирок кеңири окурманга ал баарынан мурда жазуучу-фантаст катары белгилүү. Учурунун курч көйгөйлөрүнө үн кошуп, илимий-фантастикалык роман Уэллстин калеми астында идеялык жактан байыган, жаңы формаларга ээ болгон, олуттуулук менен кызыктуулукту бириктирген, толук укуктуу адабияттык жанрга айланган.

Уэллске ийгилик жеңил келбеген. Жолсуз дүкөнчүнүн уулу, ал узак мезгил жакырлык коркунучунда жашаган жана капалуу мещандык чөйрөнү оорсунган. «Муздак, тоңгон кой майы!» - өз шаары жөнүндө «Тоно Бенге» романынын каарманы ушинтип айтат, жана биз Лондонго чукул Бромле шаарчасында күн өткөрүп жаткан жаш Уэллстин кыжырдануусу менен ачууланууcун угабыз. Ал он үч жашында «аптекарлык дүкөнгө кол бала болуп кирген, бирок андан жолу болбогон да, мануфактуралык дүкөнгө өтүүгө тийиш болгон», - дейт Уэллс өзү тууралуу. Ал чыныгы билим алуу тууралуу эңсеген. Латынды тырыша жаттаган, анткени «бошонуу тууралуу кандайдыр бир дегеле аңдалбаган ойду аны менен байланыштырган». Балалык кыял орундалган. Герберт мектеп мугалиминин жардамчысы болуп иштеп жатканда анын жөндөмдөрү белгиленген да, ал он сегиз жашында Жаңы Лондон университетинин студенти болуп калган. Анда Уэллс анатомияны, биологияны, физиканы жана минералогияны окуп-үйрөнгөн. Биология окуу китеби (1893-ж.) – анын биринчи жарыяланган китеби, анын артынан башка окуу китептери жана илимий-популярдуу очерктери чыккан. Ал эми 1895-жылы биринчи романы – «Убакыт машинасы» пайда болгон. Табигый-илимий билимдери Уэллс көркөм прозага кайрылганда абдан керек болгон.

Ал жылдарда көптөгөн окумуштуулар эволюция адамга «иштейт» жана ал үчүн дүйнөнү улам жакшыраак кылат деп эсептеген. Бирок Уэллс болочокту караңгы, көңүлсүз элестеткен. Убакыт машинасынын ойлоп табуучусу, аракетчил жана каарман адам 802701-жылга туш болот, жана башында ага ал жыргалчылык өлкөсүндө жүргөндөй көрүнөт. Ал кездешкен адамдар, – элоилер – балдарга окшош. Кичинекей жана морт алар камсыз жана кайгысыз, түйшүктү билишпейт жана бир караганда аябай бактылуу. Бирок акырындап Саякатчыга алардын жашоосунун башка кыры да ачылат: татына элоилердин материалдык жыргалчылыгын жер алдында жашашкан жырткыч сымал морлоктор камсыздашат. Алар элоилерди багышат да, өздөрү алар менен азыктанышат. Адамзат расасы бузулган, элоилер менен морлокторго бөлүнүшүп, жана Саякатчы бул процесс «Капиталист менен Жумушчунун ортосундагы социалдык айырма» тереңдеген анын мезгилинде башталганын байкайт. Кийинчерээк жер астына куулган жумушчулар жашоонун жаңы шарттарына ыңгайлашышкан, ал эми назиктенген «жогорку таптар» аң-сезимдүү жашоого жөндөмдүүлүктү биротоло жоготкон.

Уэллске дароо ийгилик апкелген «Убакыт машинасынан» соң тарыхтын кыймылы жана адамзаттын тагдыры тууралуу башка романдары чыккан.

«Доктор Моронун аралы» (1896-ж.) менен «Дүйнөлөрдүн согушун», автордун сөзү боюнча, адамзаттын өзүнө ыраазылыгына чабуул катары кароого болот.

Техникалык жетишкендиктердин аркасында өзүн баарына ээ сезген адамзатты мыскылдоо «Дүйнөлөрдүн согушу» романында угулат. Бир жолу Жерге марсиандар учуп келишет. Качандыр алар да адамдар болушкан, бирок, эволюциянын чокусуна жетип, ушунчалык өзгөрүшкөн, эми аң-сезими бар үч буттууларга окшош, тирүү жандыктарга караганда. Марсиандар азыктануу системасын өркүндөтүшкөн жана тамырларына өнүгүүсү боюнча артта калган адамдар түрүнүн канын куюшуп жашоосун улантышат. Алардын планетасындагы табигый шарттар начарлайт, азык жетишпейт да, ошондуктан алар Жерди багынтуу аракетин жасашат.

Адамзат үчүн болочоктон келгенсиген желмогуздар менен кагылышуу пайдалуу сабак болот. Марстан басып кирүү жерликтерди өзүнө ишенүүдөн айыктырат, алар коомдук жетишкендиктердин борпоңдугун үрөй учуу менен байкашат. Саясий жана жарандык инструменттер бир көз ирмемде кыйрап түшөт. Адамдар коркуудан жапайы тартышат жана рационалдуу аракеттенүү жөндөмдүүлүгүн жоготушат. Бирок бөтөн планеталыктардын бошоң жери жоктугу да миф болуп чыгат. Сюжеттин чечилиши окурман үчүн толук күтүлбөстүк болуп көрүнөт: бул сүрөткердин ири ийгилиги. Марсиандык басып кирүү тууралуу китеп адабияттын тарыхындагы биринчи «глобалдык алааматтын романы» болуп калган.

«Доктор Моронун аралы» романын жаратууга Уэллсти ал кезде көптөгөн изилдөөчүлөр иштеп жатышкан түр аралык ткандарды көчүрүү идеясы шыктандырган. Китептин каарманы доктор Моро айбандарды адамдарга айландырууга аракеттенип, ырайымсыз эксперименттерди өткөрөт. Ал скальпелди аёосуз колдонуу менен прогресске кызмат өтөп жатканына ишенет. Бирок анын жараткандары – өз табиятын жоготкон жана ордуна эч нерсе алышпаган аянычтуу мунжулар.

Моро аларды ооруксунткан операцияларга дуушар кылат, анткени азаптануунун цивилдештирүүчү ролуна ишенет. Анын аракетинин натыйжалары мышык ыйларлык: айбандык инстинкттер жеңип чыгат да, тажрыйба жүргүзүлүп жаткандар улам-улам Азап үйүнө – операция бөлмөсүнө кайтышат. Моронун өзү таптакыр сезимсиз жана муну нукура илимпоздун сапаты деп эсептейт: «Табиятты үйрөнүү адамды акыр түбү табияттын өзүндөй ырайымсыз кылат». Анын тажрыйбаларынын артында эч кандай гуманисттик идея жок, аны салкын кызыгуу гана алга сүрөйт.

Боор ооруну билбеген окумуштуу-фанатиктин коркунучтуу фигурасы публиканын үрөйүн учурган, бирок адабиятта тип катары бекемделип калган. Уэллс илимдин мүмкүнчүлүктөрүнө шексиз ишенүүнү бузган жана адамды сүйүүнү жактаган. Кийинчерээк анын доктор Моросун далай жолу эстешет, дүйнө нацисттик Германиянын «врачтарынын» адамдарга жүргүзгөн ойдон чыгарылбаган реалдуу эксперименттеринен калчылдаганда.

Уэллстин «Көрүнбөс адам» романы (1897-ж.) кыйла популярдулукка ээ болгон. Татаал илимий эксперименттин натыйжасында көрүнбөс болуп калган Гриффиндин акылга сыйгыс окуялары эң кадимки шарттарда өнүгөт жана

адегенде юморлуу кабыл алынат. Англиянын түштүгүндөгү айылдын карапайым жашоочулары өз көздөрүнө ишенишпейт, качан эмеректер кыймылга келгенде, эшиктер өзү ачылганда, ал эми костюм өзүн адам сыяктуу алып жүргөндө. Фантастика алардын үйүнө баш багат да, алар ага эң эле табигый түрдө реакция кылышат, б.а. макоолук жана маңыроолук менен.

Көрүнбөс адам жөн жай кишилерден көп айырмаланбайт. Анын ачылышы ага чексиз кырсыктарды гана апкелет. Ал ойго келбес кырдаалга туш болот – көрүнүүчү бейнесин гана жоготпостон, нормалдуу абалга келүү мүмкүнчүлүгүн да жоготот. Адамдар менен мамилелешүү үчүн ага жүзүн бинттөөгө, кара көз айнек кийүүгө жана картон мурун тагынууга туура келет. Көрүнбөс болуп калуу үчүн Гриффин жылаңач жүрүүгө аргасыз, мындан улам суукка урунат да, өзүн чүчкүрүү менен байкатып коёт; анын буттары карда даана байкалган издерди калтырат; аны ачкачылык кыйнайт, анткени ашказанга түшкөн тамак-аш кандайдыр бир мезгилге чейин көрүнүп турат.

Көрүнбөстүн айланасындагылар менен күрөшү акырындап улам катаң мүнөзгө өтөт. Куугунтуктан жаалданган Гриффин бийликти эңсөөсү ашып-ташкан маниакалдуу киши өлтүргүчкө айланат. Эми анын максаты – дүйнөнү багынтуу жана террордун падышачылыгын орнотуу. Бирок романдын эң аягына чыкканда жылаңач жинди-байкуш «боор ооруу гана чакырат: «Денени «Шайыр крикетчилер» аракканасынан алынган шейшеп менен жабышты жана үйгө алып кетишти. Ошондо, самтырак төшөнчүдө, жарды, жартылай караңгы бөлмөдө, наадан, бүйрү кызыган аламандын арасында, токмоктолгон жана жараланган, сатылган жана аёосуз куугунтукталган, өзүнүн таңгалычтуу жана коркунучтуу өмүр жолун Гриффин – көрүнбөс болууга жетишкен биринчи адам аяктады. Гриффин – таланттуу физик, ага теңдешти али жарык дүйнө көрө элек». Окумуштуунун мүлкү – үч баа жеткис китеп – наадандын колуна түшөт, ал аларды бөлүктөр боюнча окуйт, бирок сырды чечүүгө жана Гриффиндин дүйнөгө бийлик кылуу жөнүндө акыркы кыялын ишке ашырууга көгөрө аракеттенет. Эч пайдасыз бүткөн эң сонун илимий ачылыш, – жазуучунун көптөгөн китептеринин мотиви.

XX кылымдын башында Уэллстин кайгылуу пессимизми социалдык прогресске үмүт артуу менен алмашат. «Комета күндөрүндө» (1906-ж.) романы жерликтердин учуп өткөн кометанын таасири астында моралдык кайра өзгөрүүсү жөнүндө айтат.

Уэллстин чыгармаларында өзгөчө орунду юмористик тиричилик романдары ээлешет, аларда майда дүкөнчүлөрдүн, буйрук аткаруучулардын, көзгө урунбаган кызматкерлердин жана жакыр мугалимдердин турмушу, алардын ар-намыстуу иштери жана ачуу көңүл калуулары боор тартуу менен сүрөттөлгөн. «Сүйүү жана мистер Льюишем» (1900-ж.), «Киппс: жөнөкөй жандын тарыхы» (1905-ж.), «Мистер Полинин тарыхы» (1910-ж.) жана өзгөчө «Тоно Бенге» (1909-ж.) өңдүү романдарында автобиографиялык учурлар көп. «Чекене сооданын жаргылчагынан» зорго кутулган Киппс өз муунунун «кичинекей адамдарынын» курама образы болуп калган.

Биринчи дүйнөлүк согуштун трагедиялуу окуяларына үн кошуу катары «Мистер Бритлинг кесени көңтөрө ичет» (1916-ж.) романы жаралган. Уэллске

катында М.Горький өз суктануусун билдирген: «Шексиз, бул мыкты, кыйла кайрымдуу, чынчыл жана гумандуу китеп, ушул каргыш тийген согуш мезгилинде Европада жазылган!».

Герберт Уэллс адабиятка гана эмес, XX кылымдагы коомдук ой-пикирдин бүтүндөй өнүгүшүнө чоң таасир көрсөткөн. Көркөмсүздүгү үчүн айыптоолордон коргонуп, Уэллс чогоолдук менен жарыялаган: «Мен – журналистмин. Мен «сүрөткердин» ролуна ат салышууну каалабайм. Мен жазгандын баары бүгүн актуалдуу, андан соң өлөт». Анын бул ою туура эмес болуп чыккан.

БЕРНАРД ШОУ (1856-1950)

Театралдык баналдуулуктардын кыйратуучусу, идеялар театрынын негиздөөчүсү Жорж Бернард Шоу жашоосунун башында жолсуз болгон. Жыйырма жашында ал жазуучу болууну чечкен да, туулуп-өскөн Дублинден Лондонго келген. Ачка-ток жашаган, Британ музейинин окуу залында узак сааттарын өткөргөн, мектептик билиминин кемтиктерин толтуруп, жана жазган. 1879-1883-жылдары жазылган беш калың романдарынын адабияттын тарыхында болгону аталыштары гана калган: «Бышпагандык», «Акылсыз нике», «Сүрөтчүлөр арасындагы сүйүү», «Кэшель Байрондун кесиби», «Жалгыз социалист».

Анан Шоу журналистикага кайрылган – адабияттык, көркөм, музыкалык жана театралдык баяндамачы болуп калган. Анын бетке чабар, курч рецензиялары менен макалалары чоң ийгиликке ээ болгон да, азыркыга чейин кайра басылып келатат. Ибсенге европалык театрдын реформатору катары олуттуу кызыгып, Шоу «Ибсенизмдин маңызы» (1891-ж.) китебин жазган. Ал Ибсенден драма аймагында гана эмес, жаңы коомдук-этикалык принциптер менен түшүнүктөрдү өнүктүрүүдө да улуу жаңычылды көргөн. Шоунун өзүн да сценаны өзүнүн радикалдуу идеяларын пропагандалоо үчүн колдонуу мүмкүнчүлүгү кызыктырган. (1884-жылы эле ал социалисттик «Фабийлик коомго» кирген да, көп өтпөй анын активдүү ишмерлеринин бири болуп калган.)

Шоу театрга англис драмасы төмөндөгөн мезгилде келген. Көпчүлүк англис театрларынын репертуарларын түзгөн көңүл ачуучу пьесалар агымы реалдуулук менен эч кандай жалпылыгы болбогон өзгөчө «театралдык өлкөнү» (Герберт Уэллстин сөзү) түзгөн. Жадаса мыкты драматургдар да өздөрүнүн чыгармаларында француздук «жакшы жасалгаланган пьесанын» техникасы менен штамптарын ээрчишкен.

Драматургиядагы биринчи кадамдарынан эле Шоу жанрдын кайра өзгөртүүчүсү катары чыккан. «Жакшы жасалгаланган пьесанын» ыкмалары менен жакшы тааныш ал көрүүчүнү чыңалууда кармай билген, бирок анын чыгармачылыгынын тематикасы таптакыр жаңы болгон. Эгер анын замандаштары публиканы курч коомдук маселелер менен тынчсыздандыруудан коркушса, анда Шоу тескерисинче социалдык жамандыкты же жашап турган

жалган ишенимди айкындоого, чабуул коюуга жана аны айкын аргументтер менен төгүндөөгө аракеттенген.

Анын биринчи пьесасы «Жесилдин үйлөрүнүн» (1892-ж.) сюжети оригиналдуулугу менен айырмаланбагандай көрүнүшү мүмкүн. Ашыктар Гарри Тренч менен Бланш Сарториус үйлөнмөк болушат, алардын жолунда тоскоолдук жаралат, алар аны жеңет да, баары үйлөнүү үлпөтү менен бүтөт. Бирок Шоу «коомдук түзүлүштүн коркунучтуу жана жийиркеничтүү кырларын» сүрөттөөгө умтулгандыктан, тоскоолдук да так ошолор менен байланышкан. Тренч колуктунун атасы, Сарториус, – бактысыз кедейлердин жон терисин сыйырган коркунучтуу лондондук чытырмандын ээси экенин билгенде сөз байлашуу үзүлөт. Анын буйрук аткаруучусу Ликчиз моюнга алат: «Мен акчаны башка эч ким өмүрүндө таппаган жерден тытмалап алам… Мобу акча салынган капты карагылачы! Мындагы ар бир пенни көз жашка жуулган; ага наристеге нан сатып алса болмок, анткени бала ачкадан ыйлоодо, – ал эми мен келем да алардын кекиртегинен акыркы тыйынын суурп алам…». Тренч ушунчалык кыжырланат, үйлөнүүдөн баш тартат. Бирок көп өтпөй ага ачуу чындыкты билүүгө туура келет: анын баалуу кагаздары да ошол эле чытырмандан киреше менен камсыз кылынган болуп чыгат. Ачык эле жырткыч Сарториус менен «көз карандысыз кирешеге» жашаган Тренч экөө бири бирине татыктуу жана эми алардын талаш үчүн себеби жок. Үйлөнүү той болот, бирок мындай аякталышты бактылуу деп атай албайсың. Кырдаал трагедияга айланышы мүмкүн эле, бирок Шоу дайыма ирониялуу чечилишти артык көргөн. Көрүүчүгө симпатиялуу ашык болгон каарман кутүүсүздөн бети ачылып калат, ал эми аны менен бирге көрүүчү да, көп учурда каармандан өзүн тааныган. Шоунун өзү өз ойлоштуруусун мындай түшүндүрмөлөгөн: «Жесилдин үйлөрүндө» мен биздин буржуазиянын респектабелдүүлүгү менен тектүү үй-бүлөнүн кенже уулдарынын аксөөктүгү шаардын чытырманынын жакырларынан азыктанаарын, чымын ириңден азыктангандай, көрсөттүм».

«Жесилдин үйлөрү», «Миссис Уоррендин кесиби» (1894-ж.) жана «Жүрөктөрдү арбоочу» (1893-ж.) «Жагымсыз пьесалар» деп аталган түрмөктү түзүшкөн. «Миссис Уоррендин кесиби» ушунчалык «жагымсыз» болуп чыккан, ага цензура тыюу салган жана 1902-жылы гана коюлган. Эми драматургдун соккусуна башка социалдык жамандык – проституция туш болот. Виви, алдыңкы көз караштагы респектабелдүү кыз, кокустан анын эң мыкты билим алуусуна булганч акчалар төлөнгөнүн билет, анткени анын апасы – сойкуканаларды кармайт. Аялдарды көчөгө тубаса бузукулук эмес, жакырчылык айдап чыгат деп далилдеп, Шоу дискуссия ыкмаларын чебер колдонот: аракеттенген каармандар түзүлгөн кырдаалды ар тараптуу талкуулашат, ар бир каармандын «өз чындыгы» бар, карама-каршы пикирлер кагылышат да, добуштардын хору карама-каршылыктуу дүйнөнүн жандуу картинасын түзөт. Миссис Уоррендин жана анын кызынын образдары – Шоунун маанилүү психологиялык жетишкендиктери. Өзүнүн бүткүл вульгардуулугуна карабай миссис Уоррен жагымдуу белгилерден куру эмес. Ал кызынын бактысы үчүн баарын курмандыкка чалууга даяр, бирок реалдуу дүйнөнүн катаал мыйзамдарын ээрчүү жана эки жүздүүлөнүүгө аракеттенбөө

керек деп эсептейт. Виви назик викториандык бийкечти дегеле эске салбайт. Ал өзүнүн билимдери менен сыймыктанат, өгүздөй иштөөгө жөндөмдүү, ишкер ийгиликке умтулат, ал эми эс алууда сигара тартат жана виски ичет. Миссис Уоррендин көз жашы анын боорун ачытпайт жана ал энесинен чечкиндүү кол үзөт.

«Жагымсыз пьесалар» түрмөгүнөн соң Шоу «Жагымдуу пьесалар» деп аталгандарды – «Курал жана адам» (1894-ж.), «Кандида» (1894-ж.), «Тагдырдын эркеси» (1895-ж.), «Жашайбыз – көрөбүз» (1895-1896-жж.) драмаларын түзөт. Автор жаалдуу бет ачардын тонун заардуу интонацияга алмаштырат. Эми ал мораль тууралуу көнүмүш идеалдык түшүнүктөрдү кыйратат.

«Кандиданын» темасы, Шоунун аныктоосу боюнча, – сүйүү. Популярдуу жана абройлуу үгүтчү-социалисттин жубайы Кандидага жашоого ыңгайлашпаган жаш акын ашык болот. Пьесанын финалында Кандида тандоо кылууга тийиш. Дайымкыдай, Шоу кырдаалды парадоксалдуу аңтара салат да, публиканын көз алдында өзүнө ишенген «оратор жаралуу жаныбарга айланат», ал эми жан дүйнөсү бош суктанган улан жашоонун ыйык сырын билген акылмандын күчүнө ээ болот. Кандида чыныгы кеңпейилдик менен кыйла алсызын тандайт да күйөөсү менен калат – ал ансыз жок болот. Күйөөсү ага анын жакшылыгына ишенерин айтканда ал мээримдүү каршы болот: «Мен сени сүйөөрүмө ишен, Жемс, анткени бул жок болсо, анда мага Сенин үгүттөрүң эмне? Бош фразалар, сен күн сайын өзүңдү жана башкаларды алдаган».

Эркектик чыгармачыл башталма менен аялдык биологиялык күчтүн ортосундагы конфликт «Адам жана артыкча адам» (1903-ж.) пьесасынын негизине жаткан. Анын үчүнчү актысы – «Дон Жуан тозокто» – бул ачык эле философиялык дискуссия. Аны көп учурда театрда өзүнчө коюшат. Шоу пьеса үчүн тиркеме – «Революционердин чөнтөк китепчесин» жазган, анда курч парадокстар формасында капиталисттик системаны уурулук институту катары бетин ачкан. Изги каракчы Мендоса өзүн тааныштырган: «Мен – бандитмин: байларды тоноо менен жашайм» деген пьесанын үзүндүсү учкул сөзгө айланган.

Шоунун үчүнчү драмалык түрмөгү «Пуритандар үчүн үч пьеса» деп аталган. Буга «Шайтандын шакирти» (1897-ж.), «Цезарь менен Клеопатра» (1898-ж.) жана «Капитан Брансбаунддун кайрылуусу» (1899-ж.) кирген. Жыйнакка киришүүдө Шоу аталыштардын маанисин аны мурдагыдай эле сүйүү жоруктары эмес, идеялардын күрөшү көбүрөөк кызыктырары менен түшүндүрөт.

Пьесанын биринчиси XVIII кылымдагы америкалык көз карандысыздык согуштун окуялары жөнүндө аңгемелейт, бирок бул карама-каршы мүнөздөрдүн ортосундагы негизги конфликтти өнүктүрүү үчүн фон гана. Өзүнүн ойлонуу образы үчүн «шайтандын шакирти» деп аталган бейбаш Ричард Даджен чынында эле Кудайдан да, шайтандан да коркпойт. Бирок чыныгы баатыр тынч жана жупуну протестант дин кызматчысы Андерсон болуп чыгат. Сактык, практикалуулук жана сергек эсеп фабийлик

принциптерин жетекчиликке алып, ал колонисттердин козголоңун жетектейт да, Дадженди, өзүнүн идеялык каршылашын даргадан куткарып калат.

Цезарь менен Клеопатра аты окшош пьесада көрүүчүнү адаттан тыш кебетеси менен таңгалтырат. Шекспирдин атактуу драмасы «Антоний менен Клеопатрада» каарман аял арбоосуна эч ким туруштук бере албаган улуу – сулуу каныша катары берилет. Шоуда болсо Клеопатра – бул эрке жана аёону билбеген өспүрүм кыз, Цезарь – улгайып бараткан жоокер-философ, улуу алдамчы жана куу саясатчы. Шоу классикалык темалардагы пьесаларга мүнөздүү патетикалык стилди пародиялайт. Анын Цезары – «кашка баш абышка», ал легендарлуу артыкча баатырга окшобойт, бирок ошонусу менен кызыктуу.

Европада да, Америкада да Шоуну тез эле ири драматург репутациясына ээ кылышканыа карабай, Англияда ага мындай мамиле кылышкан эмес. Жана «Жон Буллдун башка аралы» (1904-ж.) деген заардуу сатиралык пьесасы гана көп күттүргөн таанылууну апкелген.

Анда кеп Англия кулданткан артта калган Ирландияда жүргүзүлгөн «жаакка чабуулар менен жарты пенстер» катаал саясаты жөнүндө жүрөт. Өзүнүн ишкер кулачы менен сыймыктанган башкы каарман Бродбент ирландиялык табияттын кол тие элек коздугуна суктанат. Ал өзүнүн ишкердиги менен аралды англис үлгүсүндө кайра өзгөртүү үчүн парламентке өткүсү келет. «Мен англичан жана либералмын; анан эми Түштүк Африка кулдантылганда жана топуракка кулаганда, мен өз тилектештигимди кайсы өлкөгө белек кылам кылам, эгер Ирландия болбосо? …Англичандын биринчи милдети – бул анын Ирландияга карата милдети». Англис кысмакчылдыгына ирландиялык эски патриархалдык каршы коюлат да, Шоу экөөнү бирдей эле айыптайт.

1913-жылы Шоунун эң мыкты комедиясы – «Пигмалион» жарык көрөт. Профессор Генри Хиггинс көчөдөгү гүл сатуучу Элиза Дулитлга фонетика сабактарын берет, аны леди өндүү сүйлөөгө үйрөтүү үчүн, бул анын кесипкөйлүк менменсинүүсүн канааттандырат. Хиггинс-Пигмалион «ботала аялдан» «герцогиня» жаратат. Мугалим да, анын таланттуу окуучусу да ич күйдүлүк өжөрлүк көрсөтөт да, көп өтпөй Элиза миссис Хиггинстин, профессордун энесинин кабыл алуусунда биринчи сыноодон өтөт. Бул англис театрындагы эң бир күлкүлүү сценалардан. Мурдагы гүл сатуучу мыкты өздөштүргөн салондук интонациялар ал али арыла элек чытырмандар лексикасы менен комедиялуу контраст түзөт. «Ким шляпаны кытыса, эжени ошол өлтүрдү», - деп ал идеалдуу айтуу менен айтат. Бийик коомдогу акыркы сыноону кыз герцогиняга татыктуу манераларды көрсөтүп эң сонун өтөт. Бирок бул триумф ага бакыт апкелбейт. Элизага капыстан анын жаңы абалынын трагизми ачылат. Ал Хиггинске нааразы боло сүйлөйт: «Мен эмнеге жарайм? Сиз мени эмнеге даярдадыңыз? Мен кайда барам?.. Мурда мен өзүмдү эмес, гүлдөрдү сатчумун. Эми, сиз менден леди жасаган соң, мага өзүмдү сатуудан башка эч нерсе калбайт. Жакшысы сиз мени көчөдө калтырсаңыз болмок». Финалда каарман кыз ишенимдүүлүккө ээ болот. Ал эркин, өз алдынча, күчтүү адамга айланган жана өз жөндөмдүүлүгүнө колдонуу таба аларын аңдайт.

«Чуңкурга» ал эми кайтпайт – ага «жөнөкөй, вульгардуу адамдар менен тил табышуу оор» болмок.

Автор Элиза менен профессордун мүмкүн болчу никелешүүсүнө бир да ишара болбосун үчүн көп күч жумшаган. Ал өз ойлоштуруусун кенен түшүндүрүп, узун соңку сөз жазган: «Эң эле ар түрдүү адамдар болжошот, Элиза романдын каарманы болгон соң – каарманга турмушка чыгат деп. Бул чыдай алгыс… Баары бир Галатеяга Пигмалион аягына чейин жакпайт: ал анын турмушунда өтө эле кудай сымал роль ойнойт, ал эми бул анчалык жагымдуу эмес». Автордун бардык жүйөөлөрүнө карабай сүйүү тууралуу пьеса келип чыккан. Комедиянын ийгилигине америкалык композитор Фредерик Лоунун «Менин татынакай ледим» (1956-ж; 1964-ж. фильм тартылган) мюзикли өзгөчө көмөктөшкөн.

Жалпы жонунан Бернард Шоу 47 пьеса жазган. Ал алардын идеялык мазмунун кириш сөздөр менен соңку сөздөрдө чечмелеген, ар бирин кейипкерлердин кенен мүнөздөмөлөрү жана кырдаалдардын сүрөттөлүштөрү менен жабдыган, аларды бир эле учурда окуу үчүн пьесаларга айланткан. 1925-ж. Жанна д′Арк тууралуу «Ыйык Иоанна» (1923-ж.) пьесасынын чуулгандуу ийгилигинен соң ага нобелдик сыйлык берилген. Шекспирдин мезгилинен кийинки ири англис драматургу Шоу XX кылымдагы театрдын өнүгүшүнө зор таасир көрсөткөн.

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС (1865-1939)

Уильям Батлер Йейтсти жаш чагынан болмуштун «акыркы суроолору» толкунданткан: адам деген эмне, анын өлгөндөн кийинки тагдыры кандай, – ал кезде замандаштары менен досторун кыйла практикалуу нерселер кызыктырган: Ирландиянын көз карандысыздыгы, социалдык адилеттик. Бирок парадоксалдуу түрдө Йейтстин обочолонгон-символдуу пьесалары менен ырлары, байыркы кельттик уламыштардын сюжеттерине жазылган, Ирландия үчүн анын бардык саясатчыларынын кептерине караганда чоң иш кылган, – алар дүйнөгө байыркы маданияттын кооздугун ачышкан, буга чейин окумуштуу-тарыхчыларды гана кызыктырган, жана азыркыга чейин басаңдабаган чыныгы «кельттик бумга» чыйыр салган.

1885-жылы дублиндик Ыйык Үчилтик коллежинин журналында Йейтстин биринчи чыгармасы – Э.Спенсердин рухунда жазылган «Айкелдер аралы» идиллиясы пайда болгон. Йейтс ырлардан чыңалгандык менен кумардуулукту, күчтүү сезимдер менен күчтүү мүнөздөрдү көрсөтүүнү издеген, ал эми XIX кылымдын экинчи жарымындагы поэзия ага муну сунуштай албаган да, ал өзүнө устаттарды кыйла алыскы доорлордон тандаган. Анын кумирлери романтиктер У.Блейк, П.Б.Шелли, ошондой эле Ф.Сидни, Уолтер Рэли – англис Кайра жаралуусунун акындары болушкан.

Йейтс үй-бүлөсү менен 1887-жылы көчүп келген Лондондо ал өзүн корунчаак, олдоксон, тажрыйбасыз провинциялык катары сезген. Жашоого каражат табуу үчүн Йейтс ирландиялык жомоктордун топтомун редактирлөөгө

киришет, журналдар үчүн макалалар жазат. Уильям Блейктин чыгармаларынын толук жыйнагынын үстүнөн иштөөгө катышат…

Ал аны «жабышкак кусалык менен үмүт үзүү» кучагына тартканына даттана баштайт. Бирок 1889-жылдын 30-январында Йейтстин үйүнүн босогосунда акын үчүн бүт өмүрүнүн сүйүүсү болуу маңдайына жазылган аял пайда болот. Мод Гонн – аны ушундай аташкан – анын атасына келген, ирландиялык саясий камактагыларды колдоо үчүн акча чогултуп жүргөн.

Биринчи жолугушуулардын биринин учурунда Мод өзүнүн катышуусу менен коюуга боло турган пьеса издеп жүргөндүгүн сөз арасында айтат. Йейтс ошол замат ирландиялык жомоктор жыйнагына кирген тарыхты эстейт, ачка кедейлерди тойгузуу үчүн жанын шайтанга саткан татынакай графиня Кэтлин тууралуу. Ал бул сюжетке пьеса жазууга даяр – Мод үчүн. Ал Мод үчүн көптөгөн тексттерди жазат. Жана көп жолу колу менен жүрөгүн сунуштайт, бирок ал жыйырма беш жыл бою баш тартып келген.

Мод Гоннго Йейтстин бешинчи поэтикалык жыйнагынын – «Камыштардагы шамалдын» (1899-ж.), акынга катуу даңк апкелген, көпчүлүк ырлары арналган. Ырларынын бири «Ал өзү жана сүйгөнү менен болгон өзгөрүүлөргө кайгырат, жана акыр заманды энсейт» деп аталат. Бул бир аз опсузураак аталыш XVI к. англис поэзиясынын салттарына барып такалат, ал кезде аталыш бир учурда текстке ачкыч жана түшүндүрмө болуп кызмат өтөөгө тийиш эле.

Мүйүзү жок ак элик, сен менен чакырыгым угасыңбы?
Мен айландым тайганга кайышкан кабыргасы;
Мен болдум Таштар Чыйырында, Узун Урчуктар Токоюнда,
Анткени бирөө салды дартты-каарды, каалоону-коркууну
Менин буттарыма, мен сени кубалоом үчүн күнү-түнү.
Жаңгак таякчан жолоочу менин көзүмө карады,
Колун серпти да – карайган даракка жашынды;
Менин үнүм – аңчы иттин кирилдеп үргөнүнө айланды.
Мезгил да жоголду, менин эске элесим жоголгондой;
Мейли Таңдан Кылсыз каман тезирээк келсин,
Анан казсын күндү, айды, асмандагы жылдыздарды,
Анан уктаганы жатсын, корулдап, күүгүмдө көлөкөсүз.

Аңчы ит мында – Ирландиянын королдук үй-бүлөсүнүн биринин, Кызыл бутак деп аталган символу. Кереметтүү эликтин (аны атуу бир да аңчыга буюрбаган) артынан куру бекер кубалоо маңдайына жазылган итке айланган король, – ал аркылуу Йейтс өз сүйүүсүнүн бүткүл үмүтсүздүгүн берүүгө арналган образ. Ал акыр заманга чейин канбаган бойдон калуу буйрулган, ошондо, ирландиялык ишенимдерге ылайык, түгү жок зор каман келет да, дүйнөнү жок кылат. Бул мезгилдеги чыгармаларында Йейтс символизмдин поэтикасына көбүрөөк чукул.

Йейтс алгач Ирландиялык адабияттык театрды (1899-ж.), ал эми кийинчерээк Аббатчылыктын Театрын (1904-ж.) түзүүгө активдүү катышкан, ал үчүн анын жетилген поэтикалык пьесаларынын көпчүлүгү жазылган. Алардын ичинен байыркы ирландиялык сагалардын каарманы Кухулин, Луг

кудай менен карапайым аялдын уулу, ирландиялык жоокерлердин эң мыктысы жөнүндөгү түрмөгү айырмаланат.

Түрмөктүн биринчи пьесасы «Карчыга булакта» (1916-ж.), жаш Кухулиндин сырдуу аралга саякаты жөнүндө баяндайт, анда кереметтүү булак бар: анын суусу бир нече жылда бир жолу көз ирмемге жер үстүнө чыгат да, андан ичкен жан кудайлык өлбөстүккө ээ болот. Аралда Кухулин картаң абышканы кездештирет. Ал бүт өмүрүн булак боюнда ыйык көз ирмемди күтүп өткөргөн, бирок ар бир жолу суу жер үстүнө чыгардын алдында бактысыз уйкуга кетчү. Жаш баатыр өзү жолдуураак болооруна ишенет. Жана чындыгында, көп өтпөй суу жер алдынан оргуштап чыга баштайт, бирок Кухулинди Сида – булакты кайтарган албарсты алаксытып азгырып кетет.

Абышкага да, уланга да өлбөстүккө ээ болуу буюрбаган. Ал – бардык сезим-кумарларды четке каккан үлүшү, түбөлүк жашоону каалоо кумары болобу, күтүүгө корогон абышканын жерлик өмүрүн маанисиз кылган жана жеп койгон, же Кухулинди азгырган татынакай албарстыга болгон кумарбы. Бирок акылсыз ышкыдан улам өлбөстүктөн айрылып, Кухулин өзүнүн чыныгы «менине», өз тагдырына – жоокердин тагдырына ээ болот: булактын башка бир кароолу каармандын жоокердик өнөрдөгү устаты болуп калган. (Жана ошол көп жылдан соң майданда жараланган Кухулинге келет, ага акыркы соккуну уруу үчүн, – бул түрмөктү аяктаткан «Кухулиндин өлүмү» пьесасынын сюжети, 1920-ж.)

Йейтстин дүйнөсүндө ар кандай чыныгы табылганын баасы чексиз бийик, түпкүлүгүндө, мындай табылга баарын жоготуу менен барабар. Түрмөктүн башка пьесасында Эммер канышa, Кухулиндин аялы, ал күн үчүн таштап салган, бирок күйөөсүнүн кайтуусунан үмүттөнгөн, тагдыр чечер тандоо алдында турат. Кухулинди Сида сыйкырлап койгонун, анын жаны көлөкөлөр дүйнөсүндө жоголууга даярын жана эс-учу жок жаткан баатырды кайрып келүүнүн жалгыз жолу – бул анын сүйүүсүнөн баш тартуу экенин билип, Эммер баш тартуу сөздөрүн айтат. Жана ошол замат Кухулин өзүнүн аман калуусун анын күнүсүнө тийиштүү кылганын көрөт.

Йейтсти алмаштыргандарга, анын поэтикалык ачылыштарын жеңип жана таныл, – Э.Паундга, Т.С.Элиотко, У.Х.Оденге – улуу замандашынын чыгармачылыгы ашкере романтикалуу, ашкере көтөрүңкү көрүнгөн. Йейтс муну билген, бирок «ал кылымдын пайдасына» өзгөрүүнү ойлобогон жана «Бийик ыр» (1938-ж.) ырында ирониялуу жазган:

> Мен – Джек-таяк бутчан, өз жүгүмдү кылымдан кылым тарткан,
> Мен көрөмүн, дүйнө эссиз жана дүлөй, мен кур бекер чаңырам.
> Мунун баары шаңдуу былжырак. Каз баштоочусу үн салат
> Түнкү асманда, анан таң нур чачат да, караңгылык ачылат;
> Анан мен акырын оолак кетем күндүн ырайымсыз жарыгында…

Өлөрүнөн бир жума мурун Йейтс «Кара мунара» ырын бүткөн. Ал жоокерлер согуш аяктаганын, алардын өлкөсүнүн королу курман болгонун жана алар берген анттарынан эркиндигин, ал эми такта – алардан башканын баары сюзерен деп таанышкан баскынчы отурганын билишкенде да багынууну каалабаган сепилдин гарнизону жөнүндө байыркы уламышты эстеген:

Кара мунара жөнүндө менин билгеним:
Мейли туш тарапта кас душмандар,
Азык желген, шарап кычып кеткен,
Бирок гарнизон ант берген.
Кур бекер жаттар күтөт,
Алардын туусу өтпөйт…

Келгиндер каалайт жоокерлерди коркутууну,
Жакшы пара сунуштап, сатып алууну:
Алар турат жинди болгонсуп
Король үчүн түшкөн тактан,
Эбак эле өлүп калган?
Баары бир эмеспи?..

«Көрүм» (1925-ж.) трактатында Йейтс мистикалык системаны иштеп чыккан, ага ылайык адам жаны жыйырма сегиз жаралууну өтөт – айлык айда канча фаза болсо ошончо.

«Кулдагы жапайы аккуулар» (1919-ж.) жыйнагында биринчи ирет пайда болгон «Ай фазалары» ырында, бул китеп трактатка киргизилген, Йейтс жазат:

Жжыйырма сезиз фазасы бар айдын туура;
Бирок адам үчүн жыйырма алты гана
Бешик өңдүү ыңгайлуу-жылуу;
Мүмкүн эмес адам жашоосу
Толук караңгыда жана толгон айда.
Биринчи фазадан чейин айдын ортосуна
Көңүлдө кыялдар бийлейт да адам
Айбан же куш өңдүү толук жыргалда.
Бирок ай улам толук боло баштаганда,
Анда менменсинүү ошончо күч алат
Ээлеп алат, акылы жарыктанса да,
Денени камчылап баш ийдире,
Дене көркөмү улам өркөндүүрөөк.
Он биринчи күн өттү – эми мына
Афина Ахиллди сүйрөйт чачынан.
Гектор турпакка айланган, Ницше туулган:
Он экинчи фаза – баатырдын жашоосу.
Бирок да толууга жетерден мурда,
Эки жолу өлүп кайра тулуп, ал тийиш,
Курттай алсыз болууга. Биринчи аны
Он үчүнчү фаза арбап алат, тартат
Өзү менен күрөшкө, андан соң гана,
Он төртүнчү фазанын сыйкыры астында,
Жан өзүнүн эссиз титирөөсүн басат
Анан лабиринттерде катып калат…

Йейтстик пьесалардын Кухулини – айдын он төртүнчү фазасына – толгон айга, түнкү жарыктанткычка; муздак, баарын жеңүүчү, жеткен жан, анда адам

унутуу менен жаалдын, кызуулук менен эрктин туруктуулугунун ортосунда тандоого тийиш, ал эми бүткүл фаза үчүн түйүндүү сөз – «айныгандык».

ЖЕЙМС ЖОЙС (1882-1941)

«Качан… бул өлкөдө адам жаны төрөлгөндө, ага торлор ыргытылат, учуп кетүүгө мүмкүндүк бербөө үчүн», - деп жазган Жеймс Жойс ал туулган, балалык жана жаштык чагын өткөргөн, анын бардык китептеринин окуясы өткөн Ирландия жөнүндө.

Жазуучунун биринчи жетилген чыгармасы – «Дублиндиктер» аңгемелер жыйнагы (1914-ж.) Жойстун ойлому боюнча, ал бүтүн симфонияны берет, анда башкы тема – «руханий шал болуу» темасы – көптөгөн мотивдер жана вариациялар менен колдоого алынат. Ирландиянын бозомук, көңүлсүз тиричилигинин фонунда «жашоо драмасы» коюлат.

Жойстун пикиринде, улуттун адептик шалдануусун католицизм, анын догматизми менен келишпестиги туудурган. Жыйнакты ачкан «Эже-сиңдилер» аңгемесинде наристенин көз алдына шал оорудан каза тапкан дин кызматчысы Жеймс Флинндин оор жүзү тартылат. Анын көкүрөгүндө бош баштык – руханий маңыздан айрылуунун символу.

«Өлгөндөр» аңгемесинин каармандары Габриэл жана Грета Конройлор күнүмдүктүн стихиясына чөмүлүшкөн. Үй-бүлөлүк ритуалдар, күнүмдүк түйшүктөр, күнүмдүк жашоону түзгөн адаттардын автоматизми аларды тирүү өлүктөргө айлантат. Бирок Жаңы жыл түнүндө кокустан баары өзгөрөт. Грета илгерки ирландиялык ырдын обонун угат, аны бир кезде ага ашык болгон улан ырдаган, жана ушул жартылай унутулган мотив аны жаштык күндөрүнө, тазалык менен бейкүнөөлүк дүйнөсүнө кайтарат. Гретанын көз жаштары – ал өзүнүн жалгыздыгын жана жашоонун боштугун аңдап-сезген руханий көзү ачылуу учуру.

Жаш Жойс «Драма жана жашоо» (1899-ж.) макаласында «Буюмдардын формасы, жер кыртышы өңдүү эле, өзгөрөт… бирок адам кумарлары, адам маңызы өлбөс, ал баатырлар доорунда же илим кылымында болсун», - деп жазган. Жазуучунун биринчи романы – «Сүрөткердин жаш кездеги портрети» (1914-1915-жж.) сүрөткердин түбөлүк жана өзгөрбөс касиеттерин жалпылоо катары ойлонулган. Жазуучу өз каармандарын бекеринен мифологиялык ойлоп табуучу жана куруучу Дедалдын ысымы менен атабаган, ал чыгармачыл инсандын бардык тыюуларга, чектөөлөргө жана мыйзамдарга тайманбай каш кайтаруусун символдоштурган. Романга эпиграф катары Овидийдин «Метаморфозаларынын» сабы алынган: «Жана бейтааныш өнөргө жаны умтулду».

Стивен Дедалдын тарыхы – бул Жеймс Жойстун көркөм кайра түзүлгөн биографиясы, анын балалыгы менен жаштыгынын тарыхы. Жазуучу өзү, өзүнүн айлана-чөйрөсү жөнүндө айтат, туулуп-өскөн Дублининин жашоо атмосферасын кайра түзөт.

Беш баптан турган роман классикалык драмалык чыгарма катары курулган: анда чиеленишүү, кульминация, чечилиш так белгиленген. Ар бир

бап – Стивендин руханий көзү ачылуусунун кезектеги этабы, эртедеги балалыгынан студенттик жылдарына чейин. Китептин акыркы бабында Стивен Ирландияны таштап кетет, ар кандай түйүндөрдүн – коомдук, диний, үй-бүлөлүк туткунунан суурулуп чыгат – өзүнүн умтулуусун ишке ашыруу үчүн: «…мен өзүмдү жашоонун же көркөм өнөрдүн ал же бул формаларында колумдан келишинче толук жана эркин көрсөтөм, өзүм үчүн мүмкүн деп эсептеген курал менен, – унчукпоо, куугунтукталуу жана куулук менен коргонуп… Мен башка кимдир бирөө үчүн жалгыз калуудан же куугундалуудан коркпойм, мага эмнени таштап кетүүгө туура келсе ошонун баарын калтыруудан коркпойм. Жана мен ката кетирүүдөн, керек болсо улуу ката, бүт өмүрлүк ката, балким бүткүл ааламдык ката, коркпойм.».

Стивен Дедал темасы Жойстун башка чыгармасында – «Улисс» романында (1922-ж.) өз аякталышына ээ болот. Жойс анын үстүнөн жети жыл – 1914-жылдан 1921-жылга чейин иштеген. Киришүүдө Гомердин «Одиссея» поэмасы менен байланышы баса белгиленет (Улисс – Одиссей ысымынын латынча формасы). Бул романдын бардык 18 эпизоду жер кезүү жана кайтып келүү жөнүндөгү антик эпосунун белгилүү бир эпизодуна шайкеш келет.

«Улисстин» башкы каармандарынын ар бири – классикалык образдардын ирониялуу кайра аңдалышы. Леопольд Блум, жаңы Одиссей, – өз мекенинен согуш айырган падыша эмес, болгону үйүнөн аялынын көзүнө чөп салуусу айырган күйөө-мүйүздүү; Стивен Дедал, Жаңы Телемак, – заманбап «талкаланган» аң-сезимдин камтылышы. Жаңы Пенелопа – Молли Блум, туруктуулуктун классикалык символунан айырмаланып, бир гана иш – ойноштук кылат. Блумдун жер кезүүлөрүндө монотондуу кайталоо баса көрсөтүлөт. Леопольд Блум Дублинде гана жана болгону бир күн тентирейт. Бул мезгил ичинде Моллинин көзгө чөп салуусу менен эмеректин орун которуштуруусунан башка эч окуя болбойт.

Блум-Улисс өзүнүн шаар боюнча аягы жок тентүүсүндө оюнда аялына, очогуна, уулуна умтулат; Стивен-Телемак – атасына. Акыры кучерлер үчүн түнкү чайканада алардын жолугушуусу болот. Бирок мифологиялык прототиптеринен айырмаланып Блум менен Стивенге сүйлөшөр эч нерсе жок. Блумдун кылган күнөөсү Одиссейдин кылган күнөөсүнө дегеле окшобойт. «Ата» менен «уулдун» биригүүсү болбой калды, баарлашуу каармандар үчүн изсиз-жыңсыз өттү. Жадаса Моллинин чыккынчылыгы да – Блумду кейиткен азаптардын булагы да – драмалуу курчтуктан айрылат жана жазуучу тарабынан эң бир кадимки окуя катары сүрөттөлөт. Блум жубайлык төшөгүнө кызганычтан өрттөнгөн кек алуучу эмес, мурдагы түгөнгүс жылуулук сезими менен кайтат.

Стивен менен Блумдун шаар боюнча тентүүлөрү катаал хронометрленген: окуялар 1904-жылдын 16-июнунда таңкы саат сегизден 17-июнунда таңкы саат үчкө чейин болот. Окуя Дедалдын так белгилеген жерлеринде өнүгөт, романдын көптөгөн басылмаларында ар бир эпизод карта менен жабдылган. Шаардын көчөлөрүн, имараттарын, кооз жайларын, бардык «көчө фурнитураларын», жазуучунун айтымында, деталдуу ашыкча так баяндоо

маалыматтама формасын берген. Жазуучу чындап эле өз романына «Бүткүл Дублин 1904-жылда» маалыматтамасынын мазмунун көчүргөн.

Леопольд Блум – отуз сегиз жашар еврей, майда жарнак агенти, кызын жандан артык көрөт, балачакта өлгөн уулу Рудини ойлоп капаланат, кудайдай сыйлаган аялынын чыккынчылыгынан азап чегет. Блум – аялын сүйөт, бирок көбүнчө кыялдарында; ал музыканы сүйөт, андан маалыматы аз болсо да. Каармандын жашыруун дүйнөсү, анын жанынын жертөлөсү жазуучу тарабынан драмалуу фантазиянын, элестетилген инсценировканын (окуясы сойкуканада өткөн «Цирцея» эпизоду) жардамы менен ачылат. Блумдун бейаңынан суурулуп чыгышкан образдар анын ой жүгүртүүсүнүн примитивдүүлүгүн, жерге чукулдугун күбөлөндүрөт. Бирок Жойс бул каармандан кандайдыр бир жалпы адамзаттык маңызды көрүүгө умтулат. Бекеринен романдын аягында жазуучу ага жаңы ысым – Ар ким жана Эч ким – бербейт.

Блумдан айырмаланып Стивен Дедалдын аң-сезими татаал интеллектуалдык мозаика болуп саналат: ал – Дантенин, италиялык Кайра жаралуунун ышкыбозу, музыка менен философиянын чебер билгиси. Стивен саясатка, тарыхка «процесс жана прогресс катары» жана керек болсо өзүмдүк адабияттык амбицияларына скептиктик мамиле кылат.

Жойс Стивенди өзүнүкүнө чукул аң-сезимге ээ кылган. Каармандын кабыл алуусунда провинциялык Дублиндин дүйнөсү – майда, одоно, «жаңы Вавилондун жайма базарындагы дүкөнчөдө эскирген». Анын дин менен өз ара мамилеси татаал: бир жагынан, ал чиркөөнүн догмалуулугун кабыл албай, андан кол үзгөн, башка жагынан – андан тарыхтын улуулугун, көркөм өнүгүүнүн сулуулугун баалайт, Руханий ата боюнча ностальгияны баштан кечирет.

«Аң-сезим сели» – үзгүлтүксүз ички кепти кайра түзүү романда эки типке: эркектик жана аялдык, так бөлүнөт. Эркектик кыскалыгы, сыйымдуулугу, фразаларынын үзүлгөндүгү менен айырмаланат, алар сөз ортосунан, керек болсо байламталар менен жандоочтордон үзүлө алышат: «А айтмакчы – айтмакчы, атырчы. Менин эсимде, башында дагы бир нерсе бар болчу. Келбеди, жана самын үчүн төлөбөдү. Ошол кемпирдей болуп, таңында бөтөлкөлөр менен убаралануун сүйбөйм» («Навсикая» эпизоду). Молли Блумдун «аң-сезим сели» – ойлорунун кескин секириктери, үзгүлтүктөрү, темаларынын эркин жуурулушуусу бар эркин куюлган кеп. Жойс тыныш белгилеринен, абзацтардан баш тартат, себеп-натыйжалык байланыштарды түшүрүп, көбүнчө түшүнүктөр менен кубулуштарды бириктирген өзгөчө, логикалуу эмес логиканы берүү үчүн: «…ооба анан ошол замат сценада медициналык кызматчы пайда болот жана ал анда сүрүп салгыча турат же айталык кечил аял андагы уятсыз сүрөттөгү өңдүү ал мен кандай болсом ошондой кечил аял ооба анткени алар ооруп калышканда ушунчалык алсыз кыңкысташат бизге муктаж болушат…» («Пенелопа эпизоду»). Бул ашкере түйшүктүү, алогикалуу кеп, автордун ою боюнча аялдын табигый маңызына шайкеш келет.

Жойс «жаңы тилди» ачат. Сөздүк образ тексттин белгилүү бир угулушу менен түзүлөт. Мазмун формага адекваттуу болуп калат. Мисалы, лейтмотив –

Блум-мүйүздүү темасы – селдей аккан турмуш прозасы (имиштер, маектердин үзүндүлөрү) жана ырдоо стихиясынын, куюлушкан адам доошунун образдуу тартылышы менен кескин үзүлөт. Блумдун ойлору музыкалык таасирлер менен толтурулат, алар ага жубануу апкелишет. Жана андан соң өзгөчө добуштук аякталыш – Блумдун катуу оосуруусу – теманын ирониялуу басаңдатылышы кетет. Текст музыкалык жана сөздүк стихияларды бириктирет. Бекеринен Сэмюэл Беккет «Улисс» романы жөнүндө жазган эмес: «Жойстун тексттерин окуу керек эмес, угуу керек».

ВИРЖИНИЯ ВУЛФ (1882-1941)

Виржиния Вулфка XX кылымдын адабиятында уникалдуу орун таандык. Кылдат интеллектуалдуу прозанын автору, интеллектуал, адабияттын эң сонун билгиси, сынчы жана феминист, ал модернисттик салттын калыптанышына маанилүү салым кошкон.

Виржиния Аделина Стивен (күйөөгө тийген соң Вулф) Лондондо белгилүү тарыхчы, философ жана адабиятчы Лесли Стивендин жана Жулия Дакворттун үй-бүлөсүндө туулган. Атасы кыздарын, Виржиния менен Ванессаны (кийинчерээк белгилүү сүрөтчү Ванесса Белл) үйдө окутууну жактаган. Жана Вулф нечен жолу университеттик билимге жетпей калганына өкүнүч билдиргени менен анын замандаштарынын арасында ушунчалык кылдат жана ар тараптуу билимдүү аялдар көп эмес болчу.

1904-жылы атасы өлгөн соң жаш Стивендер (ага-ини Тоби менен Адриан, эже-сиңди Ванесса жана Виржиния) лондондук Блумсбери районуна көчүшөт. Алардын үйү тез эле 10-30-жылдардагы интеллектуалдык турмуштун борборуна айланат. Блумсбериликтер так эстетикалык программага ээ болушкан эмес, ийрим түрдүү чыгармачылык жана социалдык көз караштардагы адамдарды бириктирген. Бирок алардын баары инсандын өзүн эркин көрсөтүү зарылдыгына ынанышкан да, жаңы мезгилге шайкеш келген көркөм каражаттарды табууга умтулушкан.

Вулф салыштырмалуу кеч жаза баштаган, өзүнүн биринчи китебин – «Сыртка саякатты» (1917-жылы басылган) – ал отузга чыкканда бүткөн. Анын адабиятка сынчыл көз караштары жазуучулук тажрыйбасынан бир топ озгон: 1919-жылы салттуу реалисттик манерада жазылган экинчи романы «Түн жана күн» менен бир мезгилде, «Азыркы адабият» деген программалык эссеси да чыккан. Г.Уэллс, Ж.Голсуорси ж.б. улуу замандаштары менен полемикага чыгып, Вулф аларды баяндоонун тышкы канвасына чоңойтулган көңүл буруусу үчүн айыптаган. Жашоону «бизди аң-сезимдин жашоосу баштаган анын өлчөмүнө чейин курчап турган жартылай тунук кабык» катары баяндап, ал реалдуулукту жаңыча түшүнүү жазуунун башка техникаларын талап кылат деп бекемдеген.

Вулфтун заманбап проза жөнүндөгү түшүнүгүнө толук ылайык жазылган биринчи китеби, – «Миссис Дэллоуэй» (1925-ж.). Ага Ж.Жойстун «Улисси» чоң таасир кылган. «Улиистегидей» эле Вулфтун романынын окуясы болгону бир күндү ичине алган. Тышкы, окуялык планга экинчи даражадагы роль

берилет. Китептин борборунда – каармандардын ойлору, эскерүүлөрү ой жүгүртүүлөрү. Мында жазуучуда биринчи жолу модернисттик адабият үчүн мүнөздүү «аң-сезим сели» пайда болот, анда кейипкерлердин ички турмушу анын башында удургуп өтүп жаткан ассоциациялардын жуурундусун берүү аркылуу кайра түзүлөт.

Роман эмне жөнүндө? Аксөөк айым Кларисса Дэллоуэй кечки кабыл алууга даярданат. Бул арада ал өз эжесинин чарбагындагы жаштыгын, биринчи сүйүүсүн эстейт, өзүнүн күйөөсү жана кызы менен болгон мамилесине ой жүгүртөт, айрылган көйнөгүнө капа болот, кабыл алууга сүйкүмсүз мейманды чакырууга туура келерине көңүлү бузулат… Ал арада чакырылгандар өз иштери менен алек, бирок алардын ойлору, алдыдагы кече менен байланыштуу, улам-улам Клариссага кайрылат. Биздин алдыбызда кокус өтүп баратышкан, экинчи даражадагы кейипкерлердин реакциялары менен ойлору кыска учкундардай жылтылдашат. Романда өзгөчө орун Биринчи дүйнөлүк согуштун жоокери Септимус Уоррен-Смиттин трагедиялуу тагдырына берилген, ал акылдан адашат, жана анын аялы Рециянын. Вулф окурманга ушул кесилишкен аң-сезим селдеринен каармандардын психологиялык портреттерин өзү түзүүнү калтырат.

Жазуучу кейипкерлеринин маршруттарын майда-чүйдөсүнө чейин кайра түзөт: баяндоонун ар кандай учурларында биз ал же бул окуя Лондондун кайсы районунда жүрүп жатканын билебиз. Көчөлөр менен имараттар реалдуу аталыштарды алып жүрүшөт. Бул тыкандык – Вулфтун экспериментинин бөлүгү: шаардын географиясы, Биг-Бендин доошу, аэроплан жана королдук үй-бүлөнүн мүчөсү түшкөн экипаждын өтүшү кейипкерлерди бириктирет жана алардын ички монологдорунун көп доошттуулугу үчүн контрасттуу фон катары кызмат кылат. Мына Кларисса Дэллоуэй автомобилдин пайда болуусу чакырган дүрбөлөңдү карап турат, ага кызыктуу жана ал жалпы убарага кошулганы үчүн бир аз ыңгайсыз. Акылы тунарган Септимуска жолдогу тыгылыш алаамат болуп көрүнөт, ал үчүн дүйнө жүрөк түшүрө «солкулдады».

Саат он экини кагат: Ричард Дэллоуэй таасирдүү миссис Брутн менен чогуу таңкы оокат ичет; Кларисса төшөгүнө кечки көйнөгүн жаят; Уоррен-Смиттер доктор Брэдшоуга кабыл алууга келишет, ал Септимусту эрксиз өзүн өлтүрүүгө түртөт; Питер Уолш Ридженс-Парктагы скамейкада эс алып отурат. Амбициялар, зеригүү, коогасыздык, үмүт үзүү, көңүлү чөгүү кошо жашашат жана кесилишпейт. Кейипкерлер бир эле окуяларды көрүшөт, бирок обочолонуу жеңип өткүс – ар ким өзүнүн ичиндеги өзүмдүк «менге» камалган. Окчундоо – романдын маанилүү мотиви. Кларисса кызы түшүнбөсүн, күйөөсү ага сүйгөнүн моюндай албасын, Реция, чексиз сүйгөнүнө жана өзүн курман чалганына карабай, Септимусту сактай албасын көңүлү чөгүү менен байкайт.

Романдын соңунда Клариссанын кабыл алуусунда негизги кейипкерлер кездешишет – жана июнь күнүнүн окуялары бирдиктүү сүрөткө тартылышат жана калышат. Клариссага сүйүүсү, анын сүйкүмдүүлүгү бириктирген каармандар диалогдун мүмкүнчүлүгүн табышат. Дүйнөнүн жетиле электиги, анын акыл-эссиз ыраңсыздыгы, Клариссанын бейпил турмушуна белгисиз жаш адамдын (Септимустун) өзүн өлтүрүүсү жөнүндөгү жаңылык менен жулунуп

кирген, жылмаланат. Миссис Дэллоуэйдин өзүнүн бырыштары менен жетилбегендиги сүйгөн адамынын көз караштары астында жазылгандай.

Кийинки романында – «Маяккада» (1927-ж.) – Вулф модернисттик романдын ыкмаларын өнүктүрөт. Тышкы окуялар аз, маанилүү окуялар (башкы каарман миссис Рэмзинин, анын уулу менен кызынын өлүмү) үстүртөн, кашаага алынып эскерилет. «Маякка» – көңүл маанайдын, идеянын, руханий тажрыйбанын китеби. Ал автобиографиялуу: миссис Рэмзи Виржиниянын ата-энесинен көчүрүлгөн. Аралдагы үйдүн прообразы, меймандар дайыма жашашкан, философиялык талаштар жүргүзүшкөн, элдешишкен, сүйүшкөн, Стивендин үйү болгон. Романдын биринчи бөлүгүндө, «Терезеде», балдары жана миссис Рэмзи алардын жайкы үйүнүн терезесинен көрүнүп турган маякка саякатка барууну каалашат. Аларга начар аба ырайы жолтоо болот, күйөөсү саякатты кийинкиге жылдырууну талап кылат, аялы ызаланат. Сыртынан бул жубайлар ортосундагы жөнөкөй таарынышуу өңдөнөт, бирок каармандардын ички монологу бизди конфликт терең экенине ынандырат. Жада калса бактылуу никеде да «акыйкаттыкты» аялдык интуитивдүү түшүнүү эркектин «фактыга» муздак берилгендиги менен карама-каршылыкка кирет.

Экинчи бөлүк – «Мезгил өтүүдө» – төмөндөөгө туш болгон үйдү импрессионисттик сүрөттөө. Үй-бүлө мында согуш учурунда келе албаган, көп нерсе өзгөрүлгөн. Кыйрап бараткан имараттын жана өсүп кеткен бактын кооз, стилистикалык иреттүү баяндоолору Рэмзилердин келүүсүнө карата үйдү жыйнап жаткан картаң кызматчы аялдын күңкүлдөөсү менен аралашат. Андан биз миссис Рэмзинин капыстан өлүүсү, анын сүйүктүү кызы Пру төрөттөн өлгөнү, ал эми уулу Эндрю согушта курман болгону жөнүндө билебиз. Китептин аяккы бөлүгүндө мистер Рэмзи кичүү балдары жана достору менен бирге бир канча жылдан кийин баары бир аялынын илгерки каалоосун ишке ашырат жана маякка барат. Бул сапар үй-бүлө мүчөлөрүн жараштырат. Миссис Рэмзинин инсаны чөйрөсүнүн үстүнөн кайрадан өз бийлигине ээ болот. Рэмзи ойлонууга мажбурлайт: бизге башканы таанып-билүү канчалык деңгээлде берилген, адамдан аны билем деп ойлогонунун карама-каршылыктуу таасиринен башка эмне калат…

Романдын аягы терең символдуу: үй-бүлөнүн эски таанышы сүрөтчү Лили Бриского ал ички көрүмү менен көргөнүн холстко түшүрүү эч оңунан чыкпайт, бирок ал миссис Рэмзи тууралуу эскерүүлөргө чөмүлөт да, ага тынчтануу келет. Качан кайык маякка келип токтогондо, Лили Бриско көп жыл мурда тарта баштаган сүрөттү жээкте бир шилтем менен бүтүрөт. Мындай жарыктанууну Вулф «болмуш ирмемдери» – көз ирмемдик түбөлүктүүлүк менен кездештирген чекит деп атаган.

Эки романдын тең чордонунда – алсыз, сүйкүмдүү, сүйүүгө март, жашоого таланты бар аял. Же, эгер Вулфтун феминисттик ынанымына таянсак, өз талантына курчап турган дүйнө менен конфликтке апкелбеген бирден бир мүмкүн болгон колдонууну тапкан аял.

Романдардан, көптөгөн сын макалалардан, адабияттык эсселерден тышкары Вулфтун мурасы өзүнө ал өлгөндөн соң басылган каттар менен күндөлүктөрдү камтыйт.

Виржиния Вулф өз жанын өзү кыйган. Энесинин өлүмүнөн кийин биринчи ирет оор нервдик бузулууну баштан өткөрүп, ал өмүр бою депрессиядан азап чеккен, аны акылынан айнуудан коркуу дайыма ээрчип жүргөн. Өлүм алдында бул коркуу өзгөчө азаптуу болгон жана тышкы кырдаалдар менен күчөтүлгөн. Экинчи дүйнөлүк согуш жүрүп жаткан, Испанияда жазуучунун сүйүктүү жээни, жаш акын Жулиан Белл курман болгон: Вулфтун үйүнө бомба түшүп, ал китепкананы жок кылган. Дүйнө акылсыздыкка баткандай, цивилизация кыйрап бараткандай көрүнгөн… 1941-жылдын 28-мартында Вулф пальтосунун чөнтөктөрүнө таш толтуруп, өзүнүн Сассекстеги үйүнө чукул Уз дайрасына бой таштаган.

СОМЕРСЕТ МОЭМ (1874-1965)

Уильям Сомерсет Моэмдин кеңири чыгармачыл мурасын жыйырма роман, жол жана автобиографиялык байкоолор, көптөгөн сын макалалар менен очерктер түзөт. Бирок ал дарыгердин кесибинен баштаган. Медицина аны кызыктырган эмес – балачагынан эле Моэм адабият жөнүндө эңсеген, бирок ошол үч жыл, ал акушердин кара сандыкчасы менен Ламбеттин – Лондондун эң кедей райондорунун биринин ыплас чатырларын аралаган, ага бай материал берген. «Мунун баары мен үчүн баалуу тажрыйба болду. Мен жазуучу үчүн эң мыкты мектепти билбейм, дарыгердин ишинен башка». Биринчи романы – «Ламбеттик Лиза» (1897-ж.) – кесипкөйлүк байкоолорунун негизинде түзүлгөн. Анда үй-бүлөлүү адам менен байланышка барган жана ал таштап салган байкуш кыз жөнүндө айтылат. Сынчылар романды «жагымсыз» деп аташкан, бирок массалык окурман китепти тытып окуган. Авторлордо болсо күмөнсүнүү калган эмес: ал жазуучулук кесипти тандаган жана өмүрүнүн акырына чейин аны таштаган эмес.

Моэмди ийгилик дайыма коштогон. Кылым башында анын пьесалары ушунчалык популярдуулукка ээ болгон, лондондук театрлардын репертуарларында керек болсо шекспирдик пьесаларды сүрүп чыгарышкан. Отузга чукул пьеса жазып, Моэм драматург катары дарамети бүткөнүн туйган да, прозага өткөн. Анын романдарынан «Адам кумарларынын жүгү» (1915-ж.), «Ай жана чака тыйын» (1919-ж.), «Куймактар жана сыра» (1930-ж.), «Театр» (1937-ж.) жана «Устаранын мизи» (1943-1944-жж.) көбүрөөк белгилүү.

«Адам кумарларынын жүгү» аталышы – XVII кылымдагы философ Бенедикт Спинозанын «Этикасынан» шилтеме. Бул тарбия романы, көп жагынан автобиографиялуу. Моэмдин моюнга алуусу боюнча, ал аны балалыктын оор эскерүүлөрүнөн арылуу үчүн жазган. Ата-энесинен эрте айрылып, романдын каарманы дин кызматчысы байкесинин үйүндө тарбияланган, анын диний эки жүздүүлүгү анда динден жийиркенүүнү чакырган. Мектеп-интернатта кекеч баланы окуучулар да, мугалимдер да шылдыңдашкан. Жаш чагында ал бактысыз сүйүүдөн узак азап тарткан, ал эми китебинин аягында каалаган ички эркиндик туюмуна ээ болгон. «Куймактар менен сыра, же Шкафтагы скелет» романында карып бараткан атактуу жазуучу Дриффилд жөнүндө анын кыйла жаш замандашы Эшендем аңгемелейт.

Акырындап Эшендемге Дриффилддин инсанынын нукура улуулугу ачылат. Өзүн шарттуулуктардын тузактарына чалынтууну каалабай, «жакшы тондун» эрежелерин көңүлгө илбей Дриффилд өз мыйзамдары менен жашайт. Жазуучунун биографиясына материал топтоп, Эшендем белгилүү романчынын турмушунун улам жаңы «аң-таң кылуучу» майда-чүйдөсүн ачат да, маанилүү тыянак чыгарат: апендинин беткабына жашынып, жазуучу чыгармачыл рухтун нукура эркиндигин сактаган. Бул тыянак Эшендем үчүн өтө маанилүү болуп калат да, ал өзү тыюу салынган эркиндиктин даамын биринчи жолу татат. «Театрдын» башкы каарманы – актриса, анын сулуулугу жашы өткөн сайын өчөт, ал эми драмалык таланты күч алат. «Устаранын мизинин» каарманы – Экинчи дүйнөлүк согуштун майданында эрдик менен салгылашкан америкалык. Батыштык идеалдардан көңүлү калып, ал руханий дөөлөттөрдү Чыгыштан издейт.

Жана баары бир Моэм аңгеме жанрында чындап даңкталган. Анын кумири жана тууроо үчүн үлгүсү Ги де Мопассан – сюжет менен үнөмдүү стилдин теңдешсиз чебери эле. Моэм үчүн башка бир абройлуу жазуучу А.П.Чехов болгон.

Алардын таасири астында Моэм аңгеменин өзүмдүк тибин түзөт. Гүлдүү, оюулуу проза менен күрөшүп, ал кургак, окчундатылган стилди иштеп чыгат, коздоолордон эркин, айкындыкка, жөнөкөйлүккө жана жакшы угумдуулукка умтулат.

Анын каармандары кадимки жөнөкөй адамдар, көбүнчө Том, Жорж же Дик деген ысым алып жүргөн, болуп калышат. Бул дүйнөнүн күчтүүлүгүнө жазуучу көңүл кош – карама-каршылыктуу белгилердин түйдөгү катары аны «кичинекей» адам көбүрөөк кызыктырган. Так ошол кейипкерлердин мүнөзүндөгү карама-каршылыктар баяндоону күтүүсүз чечилишке апкелет.

Моэмдин таанылган шедеврлеринин бири – «Мистер Баарын билгич» (1925-ж.) аңгемеси. Анын окуясы Нью-Йорктон Японияга сүзүп бараткан буу кемеде болот. Бош орун жок, жана аңгемечи каютаны кайсы бир мырза Келада менен бөлүшүүгө аргасыз. Сапарлашты өзүнүн жактырбаганы тууралуу ал биринчи эле саптарда айтат: «Мага мистер Келада жаккан жок». Баяндоону биринчи жактан жүргүзүп, Моэмге аңгемечини жалган ишенимдери бар адам катары көрсөтүүгө мүмкүн болот. Ал британиялык паспорт Келадага чын эле тийиштүүсүнөн шектенет, анткени анын кебетеси чыгыштык: чачтары кара, ал эми мурду коңкогой. Келада убаракеч, жүргүнчүлөргө баардык жагынан жагууга аракеттенет, аларды тынч койбойт. Андагы эң жагымсыз касиет – кербезденген баарын билемдик, каймана ысым ошондон.

Окурманга Келада чынында эле чыдагыс мактанчаак жана жадатма экенин далилдеп, Моэм бурулуш эпизодду кийирет. Жасалма бермет жөнүндө сөз башталган түштөнүү учурунда Келада бул жаатта ага теңдеш жок жана ал чыныгы берметти жасалмадан жеңил эле ажыратат деп отургандарга угуза жарыялайт. Мына Рэмзи айымдын шурусу – нукура бермет, ага баа жетпейт. Рэмзи айымдын күйөөсү күлөт да, 100 долларга мелдешүүнү сунуш кылат: ал билет, аялы кооздукту арзан эле сатып алганын. Келадага шуруну экспертизалоо үчүн беришет, ал лупа менен куралданат да жеңиш салтанатын

куруута даяр, бирок капыстан Рэмзи айымдын жалынычтуу көз карашын кармайт. Бул көз караш асылзаадалыкка чакырат жана абийрин төкпөөнү суранат. Бир канча азаптуу көз ирмемге Келадада көрөгөч аңгемечиге гана байкалган күрөш жүрөт. Эксперттин репутациясы картага коюлат, бирок асылзаадалык жеңет. Кубарып, колу калчылдап, ал бермет жасалма дейт да, жеңүүчүгө жүз доллар берет.

Эртеси күнү таң заарда анын каютасынын эшигинин алдына кимдир бирөө Келада мырзага даректелген 100 доллар салынган конвертти түртүп киргизет. Ал купюраны толук укуктуулук менен капчыгына салат да, эгерде жакшынакай аялым болсо, аны бир жылга Нью-Йоркко жалгыз коё бербейт элем деп угуза байкайт. «Бул мүнөттө мистер Келада мага дээрлик жагып турду», - деп бүтүрөт аңгемечи. Автор экспозициядан чечилишке чейинки жолду чукул так жаа боюнча ушундай чебер жасайт, чыныгы жакшы баяндоо жөнүндө өзүнүн түшүнүгүнө толук шайкештикте.

«Тыянактар чыгарып» (1938-ж.) жана «Жазуучунун жазмалары» (1949-ж.) китептеринде Моэм өзүнүн жашоого жана көркөм чыгармачылыкка көз караштарын баяндайт. Аны өмүр бою коштоп келген цинизми тууралуу айыптоого жооп берип, Моэм жазган: «Мени өз китебимде мен адамдарды алар чынында кандай болушса, андан жаманыраак кылат деп айыпаташат. Менимче, мен буга күнөөлүү эмесмин. Мен жөн гана алардын көп жазуучулар көз жуумп коюшкан кээ бир белгилерин айкындайм. Менин пикиримде, адамдардагы эң мүнөздүү нерсе – бул уланмалуулуктун жоктугу. Мен качандыр бир максаттуу инсанды көргөнүм эсимде жок. Мени адамда кандай сыйышпастай көрүнгөн белгилер жуурулушканы жана керек болсо бирдиктеше гармония таасирин калтырышканы азыр да аң-таң кылат». Өзүнүн башкы жазуучулук артыкчылыгы деп Моэм «алдын ала ишенбеген акылын жана адамдарга чоң кызыгуусун» эсептеген.

ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ (1888-1965)

Ал поэзия «татаал болууга тийиш» деп бекемдеген. Ал, өзүнүн замандашы англис ойчулу жана акыны Томас Хьюмдун артынан, поэзиянын бийик максатын «айкын жана так баяндоодон» көргөн. Мүмкүн, II миң жылдыктын аягында «айкындык» жана «тактык» жөнөкөйлөнгөн синоними катары кызмат өтөбөй калганындадыр иштин жөнү, рифма же ырдык өлчөм поэтикалуулуктун сөзсүз шарты болуп саналбаган өңдүү эле…

Бардык көрүнүштөрдүн карама-каршысында акын-ойчул Томас Стернз Элиот, башкалардан артыгыраак жашоодо да, чыгармачылыкта да уланмалуу болгон.

Поэзиядагы радикалдуу жаңычылдыктан көркөм өнөр менен маданияттагы салтты терең аңдап-түшүнүүгө чейин ал баскан жол жөнөкөй болгон эмес. Элиоттун поэтикалык өзүн аныктоосунда зор ролду анын 1914-жылы ал кезде кеңири белгилүү англо-америкалык акын Эзра Паунд менен таанышуусу ойногон. Паунд калемдешинин чыгармаларын, өзгөчө «Ж.Альфред Пруфроктун сүйүү ырын» – жаш Элиоттун программалык чыгармасын,

кийинчерээк ал биринчи ырлар жыйнагы «Пруфрок жана башка байкоолорго» (1917-ж.) кошкон, жогору баалаган.

Эмне экен, мен барам сени менен,
Асман астында шамал басылганда, оорулуудай
Хлороформ жыттаган, хирургдун столунда;
Эмне экен, жөнөйбүз киши аз көчө менен –
Астанада таарындылар, устриценын кабыктары
Арзан аракканаларда, сандырактаган притондордо,
Уйкусуз түндөр үчүн түнөктөрдө:
Көчөлөр алып кетет, тажатма талаштай,
Анан апкелет такап сени
Сен үчүн өлүмгө барабар маселеге…

Бул суроо: «Мен батынамбы? Ырас эле мен батынамбы?» - кийинчерээк угулат жана «Сүйүү ырынын» лейтмотиви болуп калат.

Ж.Альфред Пруфрок эмнеге эле эч бир батына албай жатат? Ал өзүнүн күмөнсүнүүлөрү жөнүндө гамлетчесинен бой көтөрө сүйлөйт: «Ырас эле мен батынамбы / Дүйнө түзүмдүн тынчын алууга?» - жана кеп сүйүүсүн моюнга алуу жөнүндө эмес, ыйык кек же даттык канзааданын атактуу монологундагыдай өмүр менен өлүм маселеси жөнүндө жүрүп жаткандай көрүнөт. Кээде каарман, мисалы, Екклесиасттын Китебин стилистикалык ойнотуп («Баарына өз мезгили, жана ар нерсенин мезгили асман алдында»), библиялык ачылыштар пафосуна чейин көкөлөйт:

Болот убакыт, болот убакыт
Даярданууга, калтырабай-титиребей
Жолунда кездешкендерди тосууга;
Убакыт өлтүрүүгө да, шыктанууга да…

Бирок тез эле баары «уяттуу фарска» айланат:

Убакыт алдоого да, күмөнсүүгө да,
Коркуу менен көз салууга
Бир чыны чай менен бутербродго.

Пруфрок өзүнө ар түрдүү позаларды биринин артынан бирин ченеп көрөт: баатыр-трагик ордун маскарапозго, Гамлет – Фальстафка берет. Эски Осуяттын мотивдеринин ордуна евангелиялык пайгамбар Иоанн Предтечага ишара келет:

Балким, куймак менен чай ичкен соң
Мүмкүндүн чегинен чыгуу керексиздир?
Мен ыйлап орозо тутсам да, ыйлап сыйынсам да
Өз башымды (кашкайган) табактан көрсөм да…

Каарман сүйүү ишине да, башка ишке да жарамсыз; кээде ал көзү ачыктанып жаткандай сезилет. Пруфрок батына алган, өзүнүн моюнга алуусу боюнча, ал батынууга күчү жеткен нерсе, – бул «кашкасын тырмоо» же «алмурут жеш». Бирок бул өзүн иронияклоого жөндөмдүүлүк анын образын дээрлик трагедиялуу, ал эми «пруфроктук» дүйнөтуюмду – трагедиялуу кылат.

Тике жана каймана цитаталоого, «маданий шифрлөөгө» кумар акындын бүткүл кийинки чыгармаларынын «визиттик карточкасы» болуп калган.

«Кысыр жер» (1922-ж.), «Көңдөй адамдар» (1925-ж.) өңдүү чыгармалары Элиот иштеп чыккан, анын сүрөткерге жана көркөм өнөргө көз карашын узакка аныктаган теориянын натыйжасы болгон. Бул поэмалардын дүйнөсү – азыркы карапайым адам кабыл алган дүйнө.

Анын күнүмдүк тажрыйбасы, белгилейт Элиот, башаламан, туруксуз, фрагментардуу. «Ал сүйүп калат же Спинозаны окуйт, жана бул эки окуя өз ара эч кандай жалпылыкка ээ болбойт, же бири бири менен, же жазма машинканын чуусу менен, же даярдалып жаткан тамактын жыты менен».

Реалдуулукту баштан кечирүү бир караганда бири бири менен эч байланышпаган көптөгөн түзүүчүлөрдөн турат. Жана акындын аң-сезими гана аларды интуитивдүү биримдикке апкелүүгө, алардан эмнедир жалпыны – кандайдыр бир «тарыхый-маданий белгини» байкоого жөндөмдүү. Элиоттук жазуунун татаалдыгы мына ушундан: ал окурмандан максаттуу кошо катышууну талап кылат, анда кенен эрудиция барын болжойт. Элиоттун поэмалары – бул ар түрдүү кептик катмарлардын топтому, анан да көбүнчө автордун кебинен кейипкердин түз кебине өтүү эч кандай ремаркалар менен жабдылбайт. Кеп ассоциациялуу: Данте менен Шекспир, рыцардык эпос жана Элиот ушунчалык сүйгөн, ал XX кылымдагы окурмандары үчүн кайра ачкан Жон Донн баштаган акындар-метафизиктер анын чыгармаларында шилтемелер жана ишаралар түрүндө катышышат.

20-жылдардын аягында акындын чыгармачылыгы менен дүйнөкөрүмүндө бурулуш болгон. «Адабиятта классицист, саясатта роялист жана динде англо-католик» – Элиот өз позициясын эми ушундай аныктайт. Анын чыгармачылык, философиялык жана адамзаттык калыптанган жыйнагы «Төрт квартеттер» (1934-1942-жж.) поэтикалык түрмөгү болуп саналат, анда автор мезгилдин табияты жөнүндө ой жүгүртөт.

Мурдагы поэмаларына салыштырмалуу «Квартеттердин» тили байкаларлык жеңилдетилген, ал эми ою чегине жете коюулантылган. Бул түрмөктө акынды сөздөр менен образдар алардын артындагы маанилерге караганда дайыма азыраак толгонткону айкын болот:

Биз эмнени башталыш десек, көбүнчө ал – бүтүш,
Ал эми аягына чыгуу туюнтат башынан баштоону.
………………………………………………
Биз ой менен саякат жасайбыз да
Саякаттын соңунда келебиз
Биз кайдан чыксак, ошол жакка…

1948-жылы Элиот адабият боюнча нобелдик сыйлыкка татыктуу болгон.

УИСТЕН ХЬЮ ОДЕН (1907-1973)

Өзүнүн балалыгы жөнүндө эскерүүдө Уистен Хью Оден өзүн типтүү апасынын уулу катары көрсөтөт: «Мен жашыма карабай акылгөй, дене жагынан алсыз өнүккөн, бардык оюндарда дармансыз, балит жана шалаакы, тырмак кемирүүчү, коркок, калпычы жана сентименталдуу бала элем…». Антсе да касиеттеринин бири (начар жактары жана кемчиликтери менен бирге

аталган) такыр эле типтүү эмес: ал жашына карабай өтө ашыкча «акылгөй» эле, анын интеллектуалдык өнүгүүсү өтө ылдам өтүп жаткан. Анан да жаш Одендин «озгон», «эрте» акылына ага спорт менен мушташта жетишпеген сапаттар – оюндук шамдагайлык, кысымчылдык, агрессивдүүлүк, өзүн бекемдөөгө эрк тийиштүү болчу. Мына ошолор аны поэтикалык тармакка апкелген.

Оден ага, он беш жашар өспүрүмгө «Сен ыр жазасыңбы? Жок? Жазуу керек», - деп айтышкыча поэзия жөнүндө ойлонгон эмес. Анан эмне болду? Эки-үч жума өтпөй ал кезде журналдар менен антологияларда басылган ырлардан эч кем калбаган ырлардын таңгагы пайда болду.

Ал эми үч жылдан соң, Оден оксфорддук студент болуп калат да, аны маектешүүгө чакырышкан: «Сиз университетти аяктаган соң эмне кылганы жатасыз?» – «Мен акын болууга камданып жатам». – «Анда сиз англис көркөм сөз өнөрү курсун угушуңуз керек». – «Сиз түшүнбөй калдыңыз: мен улуу акын болууга даярданып жатам». Ошондогу каалоо ким бирөө күткөндөн кыйла эрте ишке ашкан. Он жыл да өтпөй, Оден жөнүндө акыл-ойдун бийлөөчүсү катары кеп кыла башташкан. Али жаш жигит туруп, ал 30-жылдардын рухий лидерине айланган. Ал кезде ал бүтүндөй бир «улуттук уюмга» өсүп чыкты деп тамашалашкан; кийинчерээк, жана эч кандай тамашасыз, кылымдын үчүнчү он жылдыгын «Одендин доору», ал кездеги англис жазуучуларын – «Одендин мууну» деп атай башташкан. Жаңы баштаган акын өзүн устаттын – адабияттык моданын мыйзамчысынын, коомдук жарчынын, аз эле жерден пайгамбардын ролунда сезген.

Одендин адаттан тыш тез өнүгүүсү күтүлбөгөн натыйжаларга ээ болгон: ал өзүндө өспүрүмдү жеңбей жатып замандаштарына сабак бере баштаган. Ошондуктан да ал адаттан тыш мугалим болгон: өзүнүн окуучуларына – балдарга (бир нече жыл Оден мектепте ийгиликтүү сабак берген) теңдештер катары, чоң окурмандарына – окуучулар катары мамиле кылган.

Оден өзү болсо бой жетүүгө шашкан эмес: ага окуучу-козголоңчунун ролу, сынчылардын биринин айтуусу боюнча «класс бөлмөсүндө көтөрүлүш» чыгарган, мугалимдин ролунан кем эмес жаккан.

Окурмандар, сынчылар, калемдештери Одендин тайманбас акылына суктанышып, ошол эле учурда бул акыл бойго жете элегин белгилешкен. Прозачы Кристофер Ишервуд эскерүүсүндө Оден кантип башына кирген идеяларга жараша баш кийим тандаганын жазган: эң сонун котелокту жумушчунун кепкасы алмаштырган. Бул балалык оюнду эске салган. Анын саясий идеялар менен ойноосу көп жагынан ошондой эле мүнөздө болгон: адегенде лидер-«ашкере адамдын» жартылай фашисттик концепциясы менен, анан тап күрөшү марксисттик теориясы менен. Бул идеяларды одендик чечмелөө анын балалык жана уландык кызыгуулары менен тыгыз байланышканы кызыктуу.

Мисалы: жаш Одендин таштандылар менен ташталган шахталарды баяндоого тартылганынын себеби эмнеде? Ал, советтик сынчынын сөздөрү боюнча, «буржуазиялык дүйнөнү күткөн алааматтын шексиз болоорун» сезгенинде элеби? Жалгыз эле анда эмес. Бала кезинен эле Оден техника менен геологияга кызыккан, тоо инженери болууну эңсеген («Мен насосту сүйгөм /

Ал мага ар бир тетиги менен көрүнгөн / Сен өңдүү татынакай»; «…Кооз машиналар, үн катпаган, / Балага мүмкүнчүлүк берип аларга жүгүнүүгө»). Ал карьерлер менен кендердин аймагында узакка темселеп жүргөн, жана ошондон тартып өнөр жай аймактарынын сүрөттөрү аны чындап арбап алган:

Ким бирөө кесилиште суу шосседе турат,
Суу бөлгүчтөн солдо, чөптөр арасында,
Ылдыйда ташталган кендин ордун көрөт,
Дат баскан рельс үзүгүн, токойго чуркаган,
Коматоздуу өнөр жайдын калдыгын…

Акындын марксизмге кайрылуусунда да ошондой эле биология, медицина, психологияга мектептик кызыгуусунун (анын атасы дарыгер болгон) татымы сезилет. Маркстын теориясын ал Дарвиндин эволюциялык теориясынын уландысы катары, тап күрөшүн – табигый тандалуу менен жашоо үчүн күрөштүн уландысы катары түшүнөт. Буржуазиянын жазмышы – өлүп жок болуу, анын ордуна каны таза, жашоого кыйла жөндөмдүү тап – пролетариат келүүгө тийиш:

Өлгөндөр үйлөрүн өрттө да, жылмаюу менен кара
Курулуштун жаңы стилине, жүрөк алмашуусуна.

Ал эми азырынча акындын парзы – дарыгер өңдүү «буржуазиялык» оорунун симптомдорун каттоо: неврозду, дегенерацияны, арыктоону, калпты сезгенүү процесси катары.

30-жылдары Оден революционердин ролун баладай кумарлуу ырларында гана эмес, турмушта да ойногон. Адегенде ал өзүнө СССРден иш табууга аракеттенген, бирок ийгиликсиз. Анан, 1937-жылы Испаниядагы жарандык согушка шофёр болуп аттанган («Мен, балким, алар үчүн кантип сүйлөй алам, эгер алардын бири болбосом?») – жана анда да ал ашык болуп чыккан. Акыры, 1938-жылы өз досу Ишервуд менен чогуу Кытайдагы согуш жөнүндө репортаждар менен ырларды жазууга жөнөгөн.

Бирок акырындап соолугуу келген. Жыл өткөн сайын Оден өзүн коммунисттер жана солчул кыймыл менен улам азыраак байланыштырууну каалаган, поэзиянын саясаттан көз карандысыздыгына улам көбүрөөк басым жасаган. Жаштык менен жетилгендиктин ортосундагы чекти тагыраак ажыратуу үчүн 1939-жылы ал АКШга эмиграцияга кеткен көрүнөт. Ал Нью-Йоркко келген күнү республикачыл Барселона кулайт, андан эки күндөн соң ирландиялык акын У.Б.Йейтстин өлүмүнө жазылган ырларында Оден поэзиянын жарактуулугуна ишенүүдөн баш тартат: «Поэзия эч нерсени өзгөртпөйт». Өзүнүн жаштык оюнунун жыйынтыгын ал «1939-жылдын 1-сентябры» ырында чыгарат да, бул жыйынтык жубантарлык болбойт:

Мен калтырайм ресторанчада
Элүү Экинчи көчөдө
Күүгүмдөнгөн жарыкта
Өлөт үмүтү акылманынын
Абийирсиз он жылдыктын…

Ошол күнү экинчи дүйнөлүк согуш башталган.

Оден ушинтип «бойго жеткен». Анан мурдагы өзүн төгүндөй баштаган. Ал өз кезегинде оукрмандарга баарынан күчтүү таасир кылган саптардын бетин ачканы маанилүү. Ырлары бир кезде канчалык ынанымдуу угулса, автор кийин ошончолук аёосуз соттогон. Ал «Испания 1937-жылда» ырынын таасирдүү аякталышын да («…мезгил кыска жана / Тарых жеңилгенге / «Кап» деп айта алат, / бирок жардамдаша да, кечире да албайт»), «1939-жылдын 1-сентябры» ырынын атактуу саптарын да аяган эмес:

Жок эч кандай Мамлекеттер.
Жалгыз аман кала албайт.
Кайгы баарын теңештирди.
Тандообуз бирөө биздин:
Сүйүү же өлүү.

Эки учурда тең соңку Одендин резолюциясы чегине жете катаал болгон: «Калп». Анан ал бул ырларды өзүнүн жыйынтыктоочу жыйнагынан чыгарып таштаган.

Отуз жаштан соң Оден жаңы ролду тандаган. Мезгилден озуп, ал өзүн патриарх сезген, даанышмандын кейпин кийген жана христиан динине кирген. Эмне дейбиз, Оден бул ролдо да эң сонун актёр болгон, аны өмүрүнүн аягына чейин абийирдүү тутунган.

Суроо келип чыгат: эмне үчүн ал дайыма (чыгармачылыгынын алгачкы да, соңку да мезгилдеринде) ушунчалык майтарылгыс ишенимдүү көрүнгөн? Ал коммунизмди же христианчылыкты үгүттөгөнүнө карабай окурмандардын жан дүйнөсүнө өзгөчө бийлик кылганынын себеби эмнеде? Иштин жөнү мында, Одендин ар кандай ойду эң мыкты түрдө бере билген таңгаларлык жөндөмдүүлүгүндө көрүнөт. Ага, акын Иосиф Бродскийдин сөзү боюнча «уникалдуу лингвистикалык шык» берилген.

Одендин жанрдык диапазону чексиз көрүнөт. Ал байрондук «Дон Жуандын» стилиндеги чебер «былжыроону» да, XVIII кылымдагы акын А.Поптун рухундагы афористтик дидактиканы да, эпиграмманын сыйымдуу даанышмандыгын да бирдей ийгилик менен көрсөткөн. Ага бардык эмоциялар жеңил болгон: сүйүү лирикасынын назиктиги, элегиялык кусалык, саясий оданын бийик салтанаттуулугу, сатиранын заардуулугу… Поэтикалык техникасы да таңгаларлык көп түрдүү: Оден рифмалуу да, ак да ырды эң сонун жазган, «кыска» жана «узун» өлчөмдөрдү жеңил вариациялаган, татаал формалардын тоскоолдугун ойноп жеңип өткөн, көндүм менен жөнөкөйдү жаңылоону билген. Бродскийдин пикиринде, XX кылымда «техникалык жактан кыйла көп түрдүү акын болбогон», кыйла кенен поэтикалык сөздүгү бар акын болбогон. («ал… архаикадан… кесипкөй идиоматикадан, ассимиляцияланган улуттук азчылыктын тамашаларынан, шлягерлерден… оңду, солду алган» ж.б.у.с.).

Одендин ынанымдуулугу менен анын чебер поэтикалык техникасынын ортосунда түз байланыш бар. Өзүнүн бай техникалык арсеналын, мисалы каламбурдуу рифмаларды жана ритмикалык эквибилистриканы колдонуп, акын ар бир жолу окурмандарды таңгалтууну билген. Алсак, ырларынын биринде күтүүсүз үндөштүгү боюнча – бири биринен алыс түшүнүктөр окшоштурулган.

Акын мыйзам деген эмне экенин аныктоого аракеттенет. Анан эң бир болжоп айткыс жооп табат: «Мыйзам – сүйүү өңдүү» («Law like Love»). Жана дагы бир парадокс: аягына канчалык чукулдаган сайын бул философиялык ыр ошончолук көбүрөөк балдардын санак ырына окшоп кетет.

Акыры, Оден айкалышпай тургандай көрүнгөн интонацияларды, эмоцияларды абдан көп кагылыштырат. Мисал – досунунздыгы өлүмүнө арналган ырда – «Саатыңды токтот, телефонду унут…» (1936-ж.) дегенде трагедиялуу пафос менен иронияны бириктирүү:

Топ жылдызды өчүр да, мындан ары караба
Көктү. Айды ороп кой да, күндү жыйна,
Чыныга куй мухитти, таза шыпыр токойду.
Эми алардан эч нерсе албассың таба.

Оден өзү менен өзү көп талашкан, маанилүү суроолорго карама-каршылыктуу жоопторду берген. «Өлүмгө» арналган эки ырын салыштыралы. Жогоруда шилтемеленген ырда бийик жана пас лексиканын кагылышуусу («топ жылдыз», «ай», «күн» – жана «оро», «жыйна», «шыпыр») негизги ойду маанилүү күчтөндүрөт, бир эле учурда трагедиялуу жана ирониялуу, – поэтикалык гиперболалардын, жана кеңири, поэтикалык тилдин өлүмдүн жүзү алдында пайдасыздыгы жөнүндө ойду. Ал эми «У.Б.Йейтстин эстелигине» ырында, акын, тескерисинче, поэтикалык тилдин өлбөстүгү жана жеңилбестиги идеясын жарыялайт: «Мезгил, аёосуз / Тайманбастар менен айыпсыздарга / Жана көңүл кош / Дене сулуулугуна, / Тилге жүгүнөт…». Бир айтым экинчисине каршы келет. Бирок экөө тең ушунчалык күчтүү, минтип айтуу гана калат: «Анысы да, мунусу да – чындык, жана карама-каршылыктын өзүндө чындык».

ИВЛИН ВО (1903-1966)

Ивлин Вонун биринчи чыгармасы ал он үчкө чыкканда жарык көргөн, жана бул таңгалычтуу эмес, анткени Ивлин адабиятчылык кесипкөй ишмердүүлүгүнүн предмети болгон үй-бүлөдө төрөлгөн. Анын атасы, Артур Во, басма ээси жана сынчы, байкеси – жетишерлик белгилүү жазуучу болгон. Оксфорддук Херфорд-коллеждин тарых бөлүмүндө эки жыл окуп, Во университетти таштайт, даража албай эле. Анан ал Уэльс менен Беркширдин менчик мектептеринде үч жыл сабак берет. Өзүн өлтүрүү аракети жана андан соң мектептен бошотулушу анын жашоосунун бул мезгилин жетишерлик үстүрт, бирок ошондой болсо да айкын мүнөздөйт. Андан кийин Во ага адабият менен алектенүү маалы келди деп чечет.

1928-жылы анын дароо эки китеби чыгат: XIX кылымдын экинчи жарымындагы англис сүрөтчүсү жана акыны Данте Габриел Росеттинин биографиясы менен биринчи романы – «Начарлоо жана бүлгүн», ал ага таанылуу жана каржылык ийгилик апкелет. Чакан киришүүдө автор окурманды анын алдында күлкүлүү китеп жатканын унутпоого чакырат. Романдын баш каарманы Поль Пеннифезер Оксфорддон чыгарылгандан кийин туш болгон лондондук жогорку коомдун гротесктүү сүрөттөлүшү адабияттык сындын

Вонун чыгармачылыгына мамилесин узакка аныктаган. Эң эле башынан И.Во эң мыкты сатирик жана стилист репутациясына ээ болот.

«Начарлоо жана бүлгүндүн» артынан «Жийиркеничтүү дене» (1930-ж.), «Кара балээ» (1932-ж.), «Бир ууч топурак» (1934-ж.) романдары чыгат. Аларда жазуучу англис аксөөкчүлүгүнүн адеп-ахлагын, анын жашоосунун убаракерчилигин жана пайдасыздыгын сүрөттөйт.

«Жийиркеничтүү денеге» киришүүдө Во романдын окуясы жакынкы келечекте болуп өтөрүн жазат, ал кезде азыркы коом турмушунда байкалган тенденциялар кыйла байкаларлык болуп калган. Башкы сатиралык эффект ушундай көркөм чоңойтуунун эсебинен түзүлөт. Сюжеттин негизинде – Адам Саймз менен Нина Блаунттун сүйүүсү. Адамдын акчасы жок, жана бул – алардын үйлөнүүсү үчүн жеңе алгыс тоскоолдук. Акча, балким, дегеле романдын башкы темасы болуп саналат. Ошентип, бүткүл окуя бою Адам өзү ири суммадагы акча карыз берген «мас майорду» кармоого аракеттенет, Нинаны башка бир жигитке «жол бошотуу» шарты менен сатат, бул тууралуу дароо кыздын өзүнө билдирет, андан соң аны кайра сатып алат.

1930-жылы Во католицизмди кабыл алат. (Протестантизм кеңири тараган Англияда католик дини дайыма оппозициялык болгон.) Беш жылдан соң англис азапкечи Эдмунд Кэмпиондун ал жазган биографиясы – жашоонун факт жүзүндө заманбап варианты чыгат. Чамасы, жазуучунун чыгармачылык манерасында гана эмес, анын дүйнөкөрүмүндө да көп нерсе өзгөргөн.

1945-жылы «Брайдсхедге кайтуу» романы пайда болот. Бул эски католик уругу Марчмейндердин начарлоосунун тарыхы. 1960-жылы басылган романдын оңдолгон редакциясындагы автордук киришүүдө китеп бутпарастык дүйнөдөн Кудайлык Жазмыштын изин табуу аракети болгону жөнүндө айтылат.

«Кайтуу» – роман-эскерүү. Баяндоо башкы каарман Чарлз Райдердин атынан жүргүзүлөт. Согуш убагында Брайдсхед уруулук сепилинде болуп калып, Райдер он жыл мурун мында өзү менен болгон окуялардын баарын эстейт. Анын Марчмейндердин үй-бүлөсү менен тааныштыгы Оксфорддо Себастьян менен, кенже уул менен достошконунан башталат. Брайдсхедде көп болуп, Райдер үй-бүлө менен улам көбүрөөк жакындашат да, анын турмушунун көп окуяларынын күбөсү болуп калат. Себастьян акырындап ичип кетет, үйдөн оолактайт, натыйжада Туниске туш болот. Жулия, Себастьяндын эжеси, турмушка бактысыз чыгат. Кийинчерээк Райдер менен Жулияда роман башталат. Бирок акыркы учурда, мына-мына үйлөнүү той болгону жатканда Жулия Райдер менен никелешүүдөн ишенимде жашоону артык көрөт: «Мен канчалык жаман болсом, менин Кудайга муктаждыгым ошончолук көбүрөөк. Мен Анын ыракымынан үмүттөнүүдөн баш тарта албайм. Ал эми бул так ошол болмок – сени менен Ансыз жаңы жашоо».

«Кайтууну» Вонун «эң католиктик» романдарынын бири деп аташат. Акыр аягы картаң маркиз жана Райдердин өзү ишенимге келишет (Райдердин кайрылуусу жөнүндө эпилогдо учкай айтылат). Ошентип үй-бүлөнүн начарлоосу жөнүндөгү салттуу роман өзүндө оң идеал алып жүрөт, аны жазуучу заманбап жашоонун көңдөйлүгү менен маанисиздигине каршы коёт.

Англис сатиралык прозасынын салттарына ылайык баарын билген аңгемечи аракеттенген Вонун башка чыгармаларынан айырмаланып, мында баяндоочу – окуялардын тикелей катышуучусу. Себастьянга достук мамилеси, Жулияга сүйүүсү Райдердин аңгемесине из калтырат. Баяндоонун лирикалык тону диний-насыятчыл пафостон качууга мүмкүндүк берген.

Вонун согуштан кийин жазылган жана Америкада болгондогу таасирлерге негизделген «Эстен чыккыс» (1948-ж.) сатиралык романы абдан өзүнчөлүктүү. Жазуучунун алгачкы чыгармаларындай, абсурд менен гротеск мында жашоонун таанылуучу реалийлери менен биригишет.

Америкалык сулуулуктун «гигиеналык» тиби (башкы каарман, жолугууга камданып жатып, «ашыгына жолугууга даярданып жаткан америкалык кызга буйрулган бүткүл кааданы ишенимдүү колу менен жасайт»); бири экинчисине окшош кыздар; окурмандар кеңеш же жубатуу алуу үчүн жазышкан журналдык рубрика (мезгилдин рухуна шайкеш «Гуру Браминдин даанышмандыгы» деп өзгөртүлгөн «Лидия эженин почтасы» рубрикасы, мында Браминдин ролун эки көңүлсүз эркек жана жөндөмдүү жаш катчы кыз ойношот), – мына автор тарткан америкалык жашоонун мүнөздүү деталдарынын кээ бирлери.

Бул чыгарманы адептер романы деп атоо кыйын. Во түзгөн сүрөт реалдуулукка караганда фантасмагорияны көбүрөөк эске салат. Эки баш каарман тең аза агенттиктеринде иштешет: Деннис Барлоу – «Сонун дүйнө жайыттары» жаныбарлар үчүн көмүү бюросунда, Эмме Танатогенос – «Шыбырлуу өрөөн» аза кызматтары агенттигинде. Бул агенттик – өз тили бар бүтүндөй бир дүйнө, анда өлүк Эстен чыккыс деп, бир туугандары Өз Саатын Күткөндөр деп, ал эми күн мурда келишим түзүү – Мөөнөтүнөн эрте Даярдыктар Системасы деп аталат.

Мында болуп жатканды чечмелөөгө дайым даяр аңгемечи кайрадан пайда болот. Гуру Браминдин ишин баяндап, ал америкалык коомду эки фраза менен мүнөздөйт: «Жаңы Дүйнөнүн бул четинде кайрылуунун шаанисиздиги менен айтымдардын ачыктыгы күмөнсүү үчүн орун калтырбагандай, ал эми рухтун сергектиги үмүт үзүүгө жол бербегендей таасир түзүлүшү мүмкүн. Аттиң, бул андай эмес: этикеттин, балалык психиканын, эстетиканын жана секстин көйгөйлөрү ушул бейиште да жыландыкындай баштарын суроолуу көтөрүшөт, ошондуктан Гуру Брамин өз окурмандарына жубатуу сөзүн жана аларды кыйнаган суроолорго жооп сунуш кылган».

Во Америкада жашап жаткан кезде анын биринчи антиутопиясы – «Скотт-Кингдин заманбап Европасы» (1947-ж.) повести чыгат. Скотт-Кинг, латынь жана грек тилдери мугалими, XVII кылымдагы акын Беллориустун чыгармаларын иликтеп жүргөн, күтүүсүз Беллориустун урматына анын мекени – Нейтралиядагы салтанатка чакыруу алат. Скотт-Кингдин каалаган европалык мамлекетти эске салган ойдон чыгарылган өлкөсүндөгү окуялары ушинтип башталат.

1952-жылы Вонун «согуштук» үчилтигинин башаты болуп калган «Куралдуу адамдар» романы жарыяланган. Анын экинчи бөлүгү – «Офицерлер жана жентльмендер» – 1955-жылы пайда болгон, акыркысы – «Шартнамесиз багынуу» – 1961-жылы чыккан. Хронологиялык жактан үчилтик бүткүл Экинчи

дүйнөлүк согушту кучагына алат, үч романда тең бир башкы кейипкер – Гай Крачбэк, аксөөк тектүү католик аракеттенет, баяндоо анын атынан жүргүзүлөт. «Ардак кылычы» жалпы аты менен Во бул романдарды 1965-жылы гана бириктирет.

Во өзүнүн чыгармаларында өзүмдүк турмуштук тажрыйбаларынан ага жакшы белгилүү дүйнөнү сүрөттөйт. Көңүл койгон окурманга жазуучунун көптөгөн романдарынан автобиографиялык мотивдерди табуу кыйынга турбайт. 1957-жылы жарыяланган «Гилберт Пинфолддун сыноосу» романы да ушундай болгон. Анын сюжетинин негизине Вонун Цейлон аралына деңиз саякаты жаткан, анын учурунда жазуучу нервдик бузулууну баштан кечирген. Башкы каарман – кемеде саякаттаган жана бүтүндөй суткалар бою каютанын тосмо дубалдарынын артындагы кошунасынын маектерин угууга аргасыз болгон адабиятчы. Ал мунун баары кыялында болуп жатканын жана анын азаптарынын себеби – жан дүйнө оорусу экенин акырындап гана аңдайт.

Ирвин Вонун көзү тирүүсүндө жаратылган акыркы китеби 1964-жылы, жазуучунун өлөрүнөн эки жыл мурун чыккан автобиографиясы болот.

АНТИУТОПИЯ

Илгертен бери адамзат болочок жөнүндө, дүйнө, адамдар ортосундагы мамилелер кандай болору жөнүндө ойлонуп келген. Жазуучулар, философтор болочоктогу коомдун образын түзүүгө аракеттенишкен. Утопия жанры – идеалдуу коомдук түзүлүштү тарткан чыгарма ушундайча жаралган. Жанрга аталышты англис жазуучусу Томас Мордун «Утопия» (1516-ж.) китеби берген. Бул сөз эки грек сөзүнөн куралган жана «эч жерде жок жай» дегенди туюнтат.

XX кылымда илимдин кызуу өнүгүүсү, башкысы, мурда болуп көрбөгөн коомдук кайра түзүүлөр коом кайда баратканына тынчсыздануулардны жараткан. Болочок тууралуу татынакай түш азапка айлана баштаганда роман-эскертүү жанры – антиутопия жаралган. Кылымдын биринчи жарымында антиутопиялар биринин артынан бири пайда болгон: 1924-жылы – Е.И.Замятиндин «Биз» романы, 1932-жылы – англис Олдос Хакслинин (1894-1963) «О, кереметтүү жаңы дүйнөсү», ал эми 1949-жылы – анын мекендеши Жорж Оруэллдин (чыныгы ысымы Эрик Блэр, 1903-1950) «1984» романы. «Утопиялар мурда көрүнгөндөн кыйла көбүрөөк ишке ашарлык болуп калышты. Жана эми алардын биротоло ишке ашуусунан кантип качуу керек деген башка азаптуу маселе турат», - деп жазган 1924-жылы орус философу Н.А.Бердяев.

Бир караганда келечек дүйнө бул китептерде түрдүүчө сүрөттөлгөн. «1984» романында жакырлык үстөмдүк кылган планета үч чоң мамлекетке – Евразияга, Океанияга жана Остазияга бөлүнгөн, алар тынымсыз бири бири менен согушуп турушат. «Кереметтүү жаңы дүйнөдө» коом мүмкүн болушунча көбүрөөк товарлар менен кызмат көрсөтүүлөрдү керектөөгө умтулат. Бул дүйнөнүн Кудайы (Жараткан Эгенин ордуна) керектөөчүлүк цивилизациянын символу болуп калган америкалык автомобиль магнаты Форд болуп саналат.

Антиутопия Улуу француз революциясынын мезгилинен бери кыялкечтерди жарык келечек жөнүндө шыктандырып келген жалпыга бирдей теңдик идеясынын бурмалануу коркунучу жөнүндө эскертет. Оруэллдин «Мал короо» (1945-ж.) жомогунда революциялык кайра түзүүлөр «Бардык жаныбарлар теңдеш» деген ураан астында башталат, бирок «Бардык жаныбарлар теңдеш, бирок кээ бирлери башкаларынан теңдеширээк» деген башка ураандын пайда болушу менен бүтөт. «1984тө» коом партия мүчөлөрүнө (анын ичинде өз кезегинде артыкчылыктуу «ички партия» бар) жана пролдорго («пролетарий» сөзүнөн кыскартуу) бөлүнөт. Хакслинин китебинде касталарга бөлүнүү (альфадан эпсилонго чейин) химиялык усулдар менен өнүгүүнүн эмбриондук стадиясында эле түптөлөт.

Социалдык теңсиздик инсандын жышылуусун, мамлекеттин бардык букаралары бирдей болушуна умтулуудан көңүлдөн сыртта калбайт. Замятиндин романында адамдардын ысымдары жок, номерлери гана бар (кийинчерээк реалдуу концлагерлерде – советтик да, гитлердик да болгондой). Хакслиде жүзүнөн ажыратуу маселеси дагы кардиналдуураак чечилет: эмбриондор менен манипуляция жасап, бир нече ондогон эгиздерди алышат. Инсанды жок кылуу – стабилдүүлүктүн башкы өбөлгөсү.

Оруэллдин каармандары тоталитардык мамлекетте, баарын көрүүчү жана баарын угуучу Улуу Аганын (Сталинге ж.б. Оруэллге замандаш тоталитардык жолбашчыларга ишара) бийлиги астында жашашат, аны угуп эле тим болбой сүйүү керек. Мыйзамга каршы иш гана эмес, эркин ой да кылмыш деп эсептелет («ой кылмышы»). Адамдар объективдүү, партиянын бийлигинен эркин акыйкаттыкка укуктан айрылышкан: «Эркиндик – бул эки жерде эки төрт экенин айтуу мүмкүндүгү. Эгер буга уруксат кылынса, калган баарысы ушундан агып чыгат», - деп ой жүгүртөт романдын башкы каарманы Уинстон. Адам жашоосу мамлекет үчүн толугу менен тунук: ар бир бөлмөдө маалыматты берүүгө гана эмес, кабыл алууга да иштеген «телеэкран» бар, б.а. бийликтер Сенин аракеттериң менен сөздөрүңдү каалаган убакта көзөмөлдөй алат.

Баары калпта, тагыраак, «кош ойлуулук» деп аталганда курулган. «Кош ойлуулук бир мезгилде эки карама-каршы ынанымды тута билүү жөндөмдүүлүгүн билдирет. Партиядагы интеллигент өз эскерүүлөрүн кайсы тарапка бурууну билет; демек, турмуш чындыгы менен алдамчылык кылып жатканын аңдайт; бирок кош ойлуулуктун жардамы менен ал турмуш чындыгы кол тийбеген бойдон калды деп өзүн ишендирет… Керек болсо «кош ойлуулук» сөзүн колдонуп да кош ойлуулукка таянуу зарыл. Анткени, бул сөздү колдонуп, сен турмуш чындыгы менен алдамчылык кылып жатканыңды моюнга аласың; кош ойлуулуктун дагы бир актысы – анан сен муну эстутумдан өчүрөсүң; ушинтип чексиздикке чейин…». Өтмүш объективдүү жашабайт, болгону документтер менен эскерүүлөрдө гана жашайт деп бекемдешет, ошондуктан «өткөндүн өзгөрмөлүүлүгү – ангсоцтун (англис социализми) башкы догматы». Партия учур менен келечекти гана эмес, өткөндү да башкарат, демек ал өтө күчтүү. Өзгөчө мекеме – Миничын – Чындык министрлиги) – калпты, тарыхты фальсификациялоону түзүү жана таратуу

менен алектенет. (Ушул өңдүү, Тынчтык министрлиги согуш менен, Молчулук министрлиги жакырчылык менен алектенет.)

Хакслинин жаңы дүйнөсүндө болсо тарых дегеле жок: ал керексиздигинен улам унутулган, чийип ташталган. Ал эми адамдардын аң-сезимин башкаруу кыйла оорутпай жүзөгө ашырылат, бирок мындан коркунуч азайбайт. Балдарды тарбиялоодо гипнопедия – уйкуда жатканда бир эле фразаларды чексиз кайталоо колдонулат. Натыйжада алар төгүндөлгүс акыйкаттыктар катары кабыл алынат, алардан күмөнсүнүү ойго да келбейт.

Хакслинин каармандары алардын аң-сезимине кирген гипнопедиялык фразалар менен пикир алышышат, алар ойлонууга көнүшпөгөн, – түпкүлүгүндө, алардын бири-бири менен сүйлөшчү сөзү жок. Оруэллде ойду жок кылуу көйгөйү тилдин каражаттары менен чечилет: башка тилдерден «анын сөздүгү жыл өткөн сайын көбөйбөстөн, азайган. Ар бир кыскартуу ийгиликтүү болгон, анткени тандоого сөздөр канчалык аз болсо, ойлонуу азгырыгы ошончолук аз» болгону менен айырмаланган жаңы тил ойлонуп табылган. Атактуу жаңы тилдик кыскартуулар жана курамдык сөздөр – «жакшыойлоо», «ангсоц», «бейжүздөр» (өлүм жазасына тартылган, андыктан эч качан жашабаган делинген адамдар) – советтик доордун тилин эске салат.

Баарынан башкача болууга болбойт, коркунучтуу, бул коомдук түркүктөрдү бузуу, коом жазалоочу жамандык. «1984тө» бул үчүн ойлор полициясы бар – коркунучтуу Сүйүү министрлиги. «Кереметтүү жаңы дүйнөдө» бардык «окшобогондорду» аралдарга сүргүнгө айдашат. Бардык учурларда адамга караганда коом маанилүү. Жүзүнөн ажыроонун натыйжасында кайталангыстык, демек, айрым адамдын баалуулугу да жоголот.

«1984» жана «О, кереметтүү жаңы дүйнө» романдарындагы эркек менен аялдын ортосундагы мамилелер бир караганда карама-каршылыктуу принциптерде курулушкан. Оруэллде толук карманууу (Жаштардын антижыныстык союзу ж.б.) пропагандаланат, партиянын уруксаты боюнча гана никелешүү мүмкүн (бирок эгер өз ара ынтаа болсо, уруксат беришпейт). Хакслиде башкы принцип – «өз ара колдонуу»: «Ар бири башка баарына таандык». Бирок маңызы баягы эле – эркек менен аялдын мамилелеринде жан, сүйүү жок. Үй-бүлөлүк мамилелер да кыйрашат. «1984тө» үй-бүлө али бар, бирок сүйүү менен ишеним жок, балдар ата-энесинин үстүнөн чагым кылышат. Хакслиде көйгөй жасалма уруктандыруунун жардамы менен чечилген, ал эми «ата» жана «эне» сөздөрү уятсыз сөгүнүүлөргө айланган.

Бүт өмүрдү материалдык кызыкчылыктарга арноо зарыл, мейли адамдар оюна да алышпасын, дүйнөдө партиянын эркинен же керектөөчүлүк идеалдардан башка да бир нерсе бар деп. Эки романда тең диний каадалардын кандайдыр бир суррогаты кездешсе да – Оруэллде «жек көрүүнүн эки мүнөттөрү» жана Хакслиде «фордсыйынуу», – жаңы дүйнөдө «жашоо максаты кайдадыр алыста, кайдадыр адам турмушунун азыркы аймагынан тышта, жашоонун арналышы жыргалчылыкты колдоодо эмес, адам аң-сезимине тереңдөөдө, коргоодо» (Хаксли) деген ой башка келбеши керек.

Аң-сезимдин, тилдин глобалдуу өзгөрүүсү мурдагы маданиятты түшүнбөөгө, салттардан кол үзүүгө апкелет. Эски китептер же тыюу салынган,

же ушундай «которулган», алардын маанисинен эч нерсе калбайт. Жадаса эң акылдуу жана эң так Гельмгольц, «сезимдер технологу» (биз айтат элек – таланттуу акын деп), Хакслиде «Ромео менен Жульеттага» күлөт, алардын трагедиясы анын заманындагы моралдын контекстинде ушунчалык акылга сыйбаган болуп көрүнөт. Романдын аталышы болуп Шекспирдин «Бороон» драмасынан алынган фраза кызмат өтөгөн. Каармандардын бири, Жапайы Жон цитата алып сүйлөгөн Шекспир романда «кереметтүү жаңы дүйнөнүн» алкагынан чыккандын баарынын: адамдык жекечеликтин, сезимдер күчүнүн, поэзиянын символу болуп калган.

Келечектин дүйнөсүндө көркөм өнөр, адабият жок кылынат: аларды жаратуу машиналаштырылган, техникага жүктөлгөн, алар кадимки «кыям жана батинкенин боосу өңдүү керектөөчүлүк товарларга» айланышкан (Оруэлл). Акын Гельмгольц коом жашап жаткан руханий боштукта эмне жөнүндө жазуу мүмкүндүгүн түшүнүүгө азаптана аракеттенет.

Мындай коомго каршы туруу аракети эки антиутопияда тең бар. «1984тө» Уинстон менен Жулия өз пикирине, эркиндикке, сүйүүгө укук үчүн күрөшүүгө батынышат. Бирок китептин аягы кайгылуу. Сүйүү министрлигинин жертөлөсүнө туш болуп, Уинстон узак каршылыктан соң адегенде интеллектуалдык жактан (2х2=5 деп тааныйт), анан руханий жактан багынат – аман калууга жанталаша аракеттенип, ал кыйкырат: «Аларга Жулияны бергиле! Мени эмес!». «Алар сага кире алышпайт», - деген Жулия. Бирок алар кире алышты». Романдын акыркы фразасы партиянын толук салтанаты жөнүндө айтат: «Ал Улуу Аганы сүйгөн».

Оруэллде келечектин дүйнөсү – бул «коркунучтун, чыккынчылыктын жана азаптардын дүйнөсү», символу «адам жүзүн түбөлүк тепсеген өтүк» болгон дүйнө. Хакслиде мамлекеттин башкы максаты адамдардын бактысы болуп саналат да, бул максатка жетишилген деп айтууга болчудай. Бирок эки вариант тең окурмандарды чочулатат: жекечеликтен, эркиндиктен айрылып, келечектин адамы адам болуудан калат.

Дүйнө оруэллдик жаман түштүн тикелей ишке ашуусунан арылып (сталиндик ж.б. тоталитардык режимдер андан анчалык алыс болбосо да), 1984-жылды артта калтырды. Бирок тоталитаризмдин, аң-сезимди манипуляциялоонун, жүзүнөн ажыратуунун, керектөөчүлүктүн – адамдагы Адамды өлтүргөндүн баарынын коркунучу, – кала берүүдө. Жана ошондуктан тарыхчылардын романдар-антиутопиялар жөнүндөгү пикири менен макул болууга мүмкүн: эгерде биз аларда сүрөттөлгөн келечекке али жете койбосок, анда муну менен биз аларга кандайдыр бир деңгээлде милдеттүүбүз. А эгерде биз баары бир ага барсак, биз кайда баратканыбызды билерибизди моюнга алууга тийишпиз.

УИЛЬЯМ ГОЛДИНГ (1911-1993)

Уильям Голдинг тууралуу биографиялык маалыматтар өтө аз. Ал жазуучу жөнүндө анын китептери баарынан мыкты айтып беришет деген пикирди карманышкан. Мына ошолор анын чыныгы биографиясына айланышкан.

1935-жылы Уильям Жеральд Голдинг Оксфорд университетин аяктаган, мында алгачкы эки жылы ата-энесинин каалоосу менен табияттаануу илимдерин окуп-үйрөнгөн, андан кийин, өзүнүн каалоосу менен англис филологиясын окуган. Студент кезинде эле, 1934-жылы ал биринчи ырлар жыйнагын чыгарган, ал жөнүндө кийин өтө ийгиликсиз адабияттык тажрыйба деп айткан. !939-жылы үйлөнгөндөн кийин болочок жазуучу Солсбериде англис тили менен философиядан мектеп мугалими болуп орношкон, анда, согуш жылдарын кошпогондо, 1961-жылга чейин иштеген.

Голдингдин адабияттык дебюту менен ага чоң атак апкелген «Чымындардын төрөсү» (1954-ж.) романынын ортосун жыйырма жылдык аралык бөлүп турат. Бул мезгил ичинде ал жарыяланбай калган үч романын жазган.

«Чымындардын төрөсү» баатырдык робинзонадаларга, жана айрым алганда Р.М.Бэллантайндын «Коралл аралы» (1858-ж.) романына пародия катары ойлонулган. Бул китепте төрт англис бала кеме кыйроодон кийин аралга туш болушат да, империянын чыныгы уулдарына тийиштүү болгондой, аларга даярдалган бардык сыноолорду кыңк этпей көтөрүшөт: деңиз каракчыларын жеңишет, жапайы-туземдерди христиан динине киргизишет жана аларды адам жеген салттан алыстатышат. Голдингдин эскерүүсүндө, ал согуштан кийин повестти өзүнүн окуучулары менен чогуу окуганда, ал аны ашкере оптимизми менен кыжырланткан.

«Чымындардын төрөсүндө» англис өспүрүмдөрүнүн тобу авиакырсыктын натыйжасында ээн аралга туш болот. Романдын башында Голдингдин каармандары да өз жашоосун «чоңдорчо» уюштурууга аракеттенишет. Алар бийлик менен тартип орнотушат, башкалкалар курушат, куткаруучуларга аларды байкоого жардам кылчу отту өчүрбөөгө макулдашышат. Бирок бул тартип тез эле кыйрайт. Аралда бийлик үчүн күрөш тутанат – балдардын бир тобу даңкты сүйгөн жана каны кызуу Жектин башчылыгы астында «отту сактоочулардан» бөлүнүшөт да, аңчылар уруусун түзүшөт. Ал эми акыл-эстүү тартиптин коргоочулары Ральф менен Торопой бул тартип эмне үчүн керектигин түшүндүрө албай калышат.

Көп өтпөй курсак тойгузуу үчүн жапайы чочколорго аңчылык кылуу аңчылык үчүн аңчылыкка, анан ритуалдуу өлтүрүүгө айланат. Өзүн жоготкон жана коргоосуз балдарды коркунуч кучагына алат, анын камтылышы алар өздөрү ойлоп чыгарган «жырткыч» болуп кызмат өтөйт. Бийликке умтулган Жек бул коркууну билгичтик менен колдонот: балдарды этке каалашынча тойгузууга жана «жырткычтан» коргоого убада берип, ал аларды бир-бирден акырындап жапайылар тарабына азгырат. Хаоско каршы турууну Торопой, Ральф жана философ Саймон улантышат.

Романда жамандыктын көзгө урунган берилиши чымындар жабалактаган чирий баштаган чочконун башы болуп калат, аны аңчылар «жырткычка» курмандыкка чалышкан. Эпилепсия талмасынын алдындагы көрүмдө ал Саймонго Чымындардын төрөсү, Вельзевул болуп келет, ага балдар жана анын өзү жөнүндө чындыкты ачкан: «Бирок сен билгенсиң, ыраспы? Мен – Сенин өз бөлүгүң экенимди? Ажыралгыс бөлүк! Менин айыман силердин колуңардан эч

нерсе келбей жатканын?». Андан ары: «Сенин бизге керегиң жок. Сен артыкбашсың…». Саймондун тагдыры чечилген, интуиция жетелеген ага «жырткычтын» сыры биринчи ачылат.

Аскага илинип калган парашютчунун чирип бараткан өлүгүн таап (анын көлөкөсү балдарды коркуткан), ал өзүнүн ачылышы жөнүндө башкаларга айтууну каалайт. Бирок жапайы бийге делбеленген аламан акыйкаттыкка муктаж эмес. Саймонду өлтүрүп коюшат: «Жырткычты сок! Кокосун – кес! Канын – чач! Жырткычты өлтүр!» Таяктар дабырады, аламан чачылып, чуулдаган оромго кайра бирикти… Сөз сүйлөнбөдү, башка кыймылдар да болбоду – үзүп-жулккан тырмактар менен тиштер гана». Чыныгы табиятын Саймон алдын ала туйган «жырткыч» («мүмкүн, бул жырткыч… мүмкүн… бул биз өзүбүздүр»), сыртка жулунуп чыгат.

Саймонду өлтүрүү – бурулуш учур, андан кийин балдарды эч нерсе токтото албайт. Эгер Саймонду ритуалдык бийдин экстазында өлтүрүшсө, анда Торопойду душман катары салкын кандуу көзүн жоюшат. Коркунуч менен колу-жолдун боштугу эңги-деңги кылган аламандын кийинки курмандыгы Ральф болууга тийиш. Аны «эки учу тең учталган таяктар» менен куралданышып, жырткыч өндүү куугунга алышат…

Ральфты англис деңиз офицери сактап калат – аскер кишилери деңизден аралдагы түтүндү көрүшөт. Сынчылар мындай аякталышты түрдүүчө интерпретациялашат: бирлери ал Бэллантайндын хеппи-эндин пародиялайт деп эсептешет, башкалары аны трагедиялуу тарыхты башкача бүтүрүү колунан келбеген автордун жардамсыздыгы менен түшүндүрүшөт. Кандай болгондо да башкы тыянак каармандын денелик сакталып калышы эмес, анын рухий көзү ачылуусу болот: «Ральфтын көздөрүнөн жаш куюлду, аны ый калтыратты… Анын үнү аралды жапкан кара түтүндүн астына көтөрүлдү. Андан таасир алып, башка балдар да ыйлап киришти. Жана, алардын арасында туруп, кирдеген, саксайган, мурдунун суусу куюлган Ральф мурдагы айыпсыздыгына, адам жан дүйнөсүнүн ушунчалык каралыгына өңгүрөдү…».

Экинчи романы «Мурасчыларда» (1955-ж.) Голдинг өз алдына дээрлик чечилбечү милдет коёт: дүйнө тууралуу тилсиз жандын атынан айтуу, – жана муну эң сонун орундатат. Романда неандерталдыктардын уруусу менен цивилизациянын жолуна түшкөн жаңы адамдар кагылышат. Жалган ишенимден коркуудан улам алар неандерталдыктардын тынч уруусун жок кылышат, анткени алардын мифологиясында түрү суук маймыл сымал жандыктар – бул жин-шайтандар. Ал эми адепки адамдар аларды өлтүрүп жатышканын да аңдашпайт, – өлтүрүү түшүнүгү аларга бейтааныш. Неандерталдыктар айыпсыз, аларды өз ара сезим козгоочу мистикалык жакындык бириктирет, жана, баарлашуу үчүн аларга тилдин кереги жок. «Мурасчыларда» автор прогресс теориясын күмөн саноого туш кылат, ага ылайык адамзаттын тарыхы төмөндөн жогоруга, айбандыктан руханийликке уланмалуу өнүгүү болот.

«Алдым-жуттум Мартин» (1956-ж.) романында Голдинг «асман көзү алдындагы» адамдын абалын тыкыр талдайт. Ал кеме кыйроодон кийин жылаңач рифте аман калган суучулдун эсине келишин майда-чүйдөсүнө чейин

баяндайт. Мартиндин ою акырын кыймылга келет, ага өз денесин туюу акырындап кайтат, ал ага бирде зор, Ааламга сыйбастай, бирде бүртүк кумдай көрүнөт (китептин башталышы – жалаң ири пландар, окурмандарга кургакка ыргытылган суучулдун туюмдарына сүңгүүгө жардам берчү).

Суусоо, ачкачылык, суук кыйнаган Мартин аскада бир нече азаптуу күндөр менен түндөрдү өткөрөт. Аман калуудан бир да секунд үмүт үзбөй, ал мухиттин ортосундагы бодур ташта жашоо үчүн жанталашат: жамгыр суусун топтойт, балырлар менен моллюсктарды чогултат, алыстан көрүнгөндөй кылып таш айкел тургузат. Ал өзү үчүн эрежелерди аныктайт, кутулууну күтүп ошолор боюнча жашай турган болот, жана өз ээлигинин бардык булуң-бурчуна ат коёт. Мартин интеллекттин күчүнө кыйшаюусуз ишенет да, аны акыл-эссиз стихия менен күрөштө өзүнүн башкы куралы деп эсептейт.

Каармандын оюна өткөндүн эскерүүлөрү менен ооруксунткан көрүмдөр келе баштаганда Мартиндин өлүм менен айыгышкан күрөшү жаңы тилкеге өтөт. Анын бүткүл мурдагы жашоосу эгоизмге, күчтүүнүн башкалардын укугу менен намысын тепсөөсүнө негизделген. Ал адамдарды өз максатына пайдаланган, күч жана куулук менен сүйгөн кызына жетүүгө аракеттенген, аны менен сөз байлашкан досунун өлүмүн уюштурган. Каармандын лакап аты, Голдингде боло келгендей, өзү эле анын кимдигин айтып турат. Мартин өкүнбөй, тобо келтирбей, «өлүмдүн ылгабас акциясы» менен жарашууга умтулбай, жашоого жаалдуу жана сокурдай жармашат. Аягында Мартин өчүп бараткан аң-сезиминин түпкүрүнөн Кудайга чакырык таштайт: «сен мага тандоо укугун бердиң. Мен сынгандар менен жеңилгендердин денелерин тепсеп көтөрүлдүм, мен өзүм аларды сындырдым, алардан баскычтар жасадым, сенден качуу үчүн… Мен Сенин асманыңа түкүргүм келет».

Эпилог аң-таң калууга жана романды кайра барактоого аргасыздантат. Айкын болгондой, Мартин дээрлик көз ирмемде өлгөн, «ал жадаса өтүгүн чечүүгө да үлгүрбөгөн». Бул деталь чыгармага жаңы тереңдикти кабар кылат: Мартиндин өлүм алдындагы азаптануулары денелик азаптануулар болбогон, агония созулган ошол бир нече секунд, – анын бүткүл жерлик жашоосунун проекциясы. Голдингдин өзү каарманынын денелик өлүмү экинчи баракта болот деп айткан, жана өз китебин тазалоочу жайдын аллегориясы – Кудайды четке каккан жандын күнөөсүн жууш тарыхы катары чечмелеген.

Голдингдин каалаган чыгармасынын чордонунда – «анын эң катаал көрүнүштөрүндөгү… лабораторияга алынган жана кыйратуу үчүн колдонулган курулуш материалы катары сыналуучу; бөлүнүп коюлган адамдын, акылынан айныган адамдын, тикелей жана каймана чөгүп бараткан – өзүмдүк билбестигинин деңизинде» адамдын образы. Англис адабиятчыларынын согуштан кийинки муунуна, анын ичинде Голдингге да, чоң таасир көрсөткөн экзистенциалисттик философияда, бул абал «чек аралык» деп аталат.

«Шпиль» (1964-ж.) романы адам рухунун экилтиктүү табиятына, акыйкаттыкты түшүнүүнүн татаал жолдоруна арналган. Бул, балким, Голдингдин эң метафоралуу жана поэтикалуу китеби. Аны менен бирге мында ар бир бөлүгү реалисттик такталган. Сынчылардын биринин байкоосу боюнча «ким аны (китепти) окуса, ал шпилди курууга катышкандай, устундарды

төбөдөгү жыртык аркылуу абайлап сунгандай, таштарды жылмалап жана тизгендей көрүнөт…». Орто кылымдык дин кызматчсы Жослинге көрүмдө собор үстүндөгү шпиль көрүнөт. Шаттануусу койнуна батпай, өзүн «кудайдын тандаганы» туюп, Жослин бул көрүмдү эмне болсо да ишке ашырууну чечет. Шпиль зор, аны акыл-эске каршы тургузат: саздуу кыртышка курулган собордун пайдубалы мындай оордукту көтөрө албайт. «Кудайдын буйругунан» шпиль «Жослиндик акылсыздыкка», анан «Жослиндик кылмышка» айланат. Өз идеясына фанаттык менен берилген Жослин эч кандай курмандыктар менен эсептешпейт. Ал кылмыштуу булактан акча алат, адам тагдырларын калчайт жана собордо кудайга табынуулар токтоп калганын байкабайт. Аларды усталардын уятсыз тамашалары менен сөгүнүүлөрү алмаштырган. Дин кызматчысынын жан дүйнөсү периште менен шайтандын эрөөл талаасына айланат да, ал өзү ага кимдин добушу шыбырап жатканын айырмалабай калат: «Дүйнөдө эч нерсе кылмышсыз жасалбайт».

Максат орундалып, собордун үстүнөн шпиль көкөлөгөндө гана Жослинге күмөн саноо келет: «мен улуу иш кылып жатам деп эсептегем, чынында мен адамдарга өлүм апкелип жана жек көрүү үрөнүн сээп жаткан болуп чыктым». Өз үлүшүнө туш келген сыноолордун оорчулугуна басылып, Жослин өлөт. Ачылган, күн тийген терезеден ал өз жасаганын көрөт. Адам өмүрлөрү, күнөөлөр жана азаптар менен каржыланган шпиль сасыган саз сормосунан көтөрүлөт, Кудайга умтулган Жослиндин өлгөн жанынын символу болуп.

Уильям Голдингдин китептери жазуучунун тирүүсүндө эле классикага айланышкан. 1983-жылы ага «реалисттик көркөм өнөрдүн айкындыгы менен, мифтин көп түрдүүлүгү жана универсалдуулугу менен айкалышкан, азыркы дүйнөдөгү адам жашоосунун шарттарын түшүнүүгө жардамдашкан романдары үчүн» адабият боюнча нобелдик сыйлык ыйгарылган.

ЖОН ТОЛКИН (1892-1973)

Жон Рональд Руэл Толкиндин тагдыры эгер бир керемет болбосо кадимкидей эле болмок. Бул керемет ал 63 жашка толгондо жарыяланган китеп эле. Адистер «бийик» адабияттын шедеври деп таанышкан жана аны менен бирге кулак угуп, көз көрбөгөндөй популярдуу китеп. Ага карай жол узак жана оор болгон. Ал эми баарысы оюндан башталган.

Көптөгөн жылдар бою Толкинди эң сонун университеттик мугалим жана окумуштуу-филолог катары билишкен – ашык да эмес, кем да эмес.

Бирок да аны филологиялык мансап эмес, филологиялык оюн кызыктырган. Байыркы тилдерди үйрөнүп (ал французча, немецче, испанча сүйлөгөн, гот, байыркы исланд, англосаксон, орто англис, валлий жана фин тилдерин билген), Толкин алардын негизинде жаңыларын ойлоп чыгарган. Орто кылымдык тексттерди которуп жана түшүндүрмөлөп, ал аларды туурап өз тексттерин жазган.

Ошентип, сөздөр менен ойноп, ал «хоббит» сөзүн ойлоп чыгарган. Андан «Жерде ийин болгон, ийинде болсо хоббит жашаган» деген сүйлөм, сүйлөмдөн – баяндоо жаралат.

Сөздүн өзүндө эле болочок адабияттык кейипкердин касиеттери аныкталган. «Хоббитте» англистин «rablit» («коён») сөзү орто англистик «hob» сөзү менен бириккен – эски убакта кичинекей сыйкырдуу жандар, акпейил тентектер жана зыянсыз уурулар ушундай аталышкан.

Тилдик оюн Толкинди жомоктук салтка апкелген. Так ошондон хоббиттер үчүн жомоктук адамчалардын белгилери алынган: түктүү буттар, курч көздөр, дабышсыз басуу жана көз ирмемде жоголуу билгичтиги. Бул белгилерге Толкин XIX кылымдагы «чоңдор» романындагы күлкүлүү буржуалардан буларды кошумчалаган: кодоолук, кругозорунун тардыгы, консерватизм жана эстүүлүк. «Хоббит, же Тиги тарапка жана кайра артка» жомоктук повестинин кейипкери – Бильбо Бэггинс ушундайча жаралган.

Повесттин башында Бильбо Бэггинс – элүү жашар бала, бүткүл мурунку өмүрүн үлгүлүү хоббиттик үй-бүлө Бэггинстердин адаты боюнча тоё тамактануу менен тамеки чегүүгө арнаган.

Бирок да Бильбонун мүнөзүндө буга чейин каармандын өзүнө да белгисиз сапаттар жашынып жатат – шайыр тапкычтык жана чыгармачыл кызыкчаалдык, бул ага энеси тараптан таңгалычтуу жана адаттан тыш хоббиттик үй-бүлө Туктардан мураска калган. Каармандын жашоосундагы бул айкын менен мүмкүндүн, бэггинстик жана туктук башталмалардын баштапкы карама-каршылыгы – повесттин сюжетинин негизи.

Жомоктун ийгилигинен соң Толкинден, албетте, «дагы хоббиттерди» талап кылышкан. «Хоббиттин» уландысынын үстүнөн иштөө учурунда «Шакектер эгеси» зор эпопеясынын ойлонулушу күтүүсүз бышып жетилген. Бул ойлонулушту турмушка ашыруу үчүн университеттик профессорго 12 жыл көшөргөн, дээрлик баатырдык эмгек талап кылынган. 1954-1956-жылдары үчилтик жарык көргөндө окурмандар аябай таңгалышкан. Балдар үчүн кезектеги кереметтүү тарыхты күтүшүп – XX кылымдагы «чоңдор» адабиятынын кыйла таасирдүү жетишкендиктеринин деңгээлиндеги кереметтүү тарыхты алышкан.

Эпопеянын үстүнөн иш башталганга чейин Толкин бүтүндөй бир континентти түзгөн – иликтенген географиясы, аңыз-баяндардын, уламыштар менен ырлардын топтому, ойдон чыгарылган тилдердин системасы менен. Ага өз эпопеясынын сюжетин кошуп жазып, автор керектүү тарых үчүн таңгаларлык ишенимдүүлүк эффектине жетишкен. Окурмандарда Толкиндин кыялынан жаралган дүйнө чындап эле бардай туюм пайда болот. Анткени анда реалдуу дүйнөдөгүдөй эле карта боюнча багыт аласың, жаңы тилдерди билесиң, түрдүү элдердин мифтери менен уламыштарын үйрөнөсүң. «Шакектер эгесинде» хоббит ушул «кыялдагы реалдуулуктун» бөлүгүнө айланган. Натыйжада Ортолук жер да, хоббит да өзгөргөн. Ортолук жерге хоббитке чейин окурмандын өзүн салыштыра ала турган каарман, адабияттык сюжет жана окуя жетпей жаткан. Жана ушундай кейипкердин пайда болушу менен Толкиндин филологиялык оюну бүтүп, чоң адабият башталган. Бирок хоббиттин өзү да мында балдар жомогунун мурдагы кейипкери бойдон кала алмак эмес.

«Шакектер эгеси» эпопеясында Толкин «Хоббиттин» эпизоддорунун бирин жайып-жазып жиберген. Бул эпизод – Горлум деген арамза жандык жоготкон жана Бильбо таап алган шакек жөнүндө – «Хоббиттин» окурмандарына анчалык деле маанилүү көрүнбөйт. Повестте шакек салттуу сыйкырдуу буюм – ээсин көрүнбөс кылуучу «жардамчы» гана. Бирок үчилтикте ал өлчөөсүз маанилүүрөөк. Бул Баарын бийлөө Шакеги, бүткүл Ортолук жерге өлүм коркунучун апкелүүчү универсалдуу жамандыктын түзүмү жана кудуреттүү куралы. Ошентип Бильбонун өз жээни Фродого берген табылгасы хоббиттерди алардын башмаанегинен чоң мезгилдин айлампасына, жакшылык менен жамандыктын түбөлүк күрөшүнүн чордонуна түртүп чыгат.

Шакек жамандыкка жана «жоонун эркине» каршы хоббитке «багыштaлат». Бирок шакектин андан аркы тагдыры хоббиттин өзүнүн эркин эркинен көз каранды. Ал күнөөнү тыштан апкеле албайт, ал издейт – жана табат – өз ээсинин жан дүйнөсүндөгү күнөөкөр инстинкттерди, күчтүүнү бийлик азгырыгы менен, алсызды ээлеп алуу азгырыгы менен сынап. Дагы повестте Бильбонун алдына тандоо коюлган: шакектин «шыбырын» колдонуп, «колдон суурулган айбан» Горлумду өлтүрүү, же, хоббиттик табиятты ээрчип, аны аёо. Бильбо «аёодон баштайт», жана ошол «арзыбас» иш – шакектин каранает эркинин үстүнөн анын биринчи жеңиши, Ортолук жерге үмүт берүүчү. Экинчи жеңиш – Бильбонун шакектен өз жээни Фродонун пайдасына ыктыярдуу баш тартуусу. Эми Бильбонун мурасчысына тандоо жасоого туура келет: ага жүктөлгөн миссияны кабыл алуу керекпи же баш тартуу керекпи?

Миссия күч жеткистей көрүнөт – шакекти жок кылуу. «Ооба» деп айтып, Фродо дээрлик жеңип өткүс тышкы тоскоолдуктар менен гана кагылышпайт, ал азаптуу ички күрөшкө да тартылган болуп чыгат. Шакектин бийлиги анын ээсинин эркине таасир этпей койбойт, анын ар кандай кылмыштуу оюн эми шакек көп эсе күчтөнтөт, дене «кайра түзүлөт», улам көбүрөөк жеңил боло баштайт, ал эми жан өлүмгө умтулат.

Мунун баарына каршы туруу хоббиттин мүмкүнчүлүгүнөн бийиктей көрүнөт. Анткени ал – «кодопиш». Жана окурман түшүнөт: хоббиттин боюнун кыскалыгына көрсөтмө – ага, окурманга кайрылган, чоң тарыхка карата кичинекей, метафора экенин. Толкиндин өзү да бир жолу моюнга алат: «Чындыгында, мен – хоббитмин». Бирок так ошол «кичинекей адамдар» баатырларга айланышат – Толкиндин кайрылуусу ушундай. Так ошол адаттагы менен кадимкиден улуу иштер өсүп чыгышат; чоң тарыхтын кыртышы – күнүмдүк менен тиричилик. Хоббиттердин күнүмдүк касиеттери кайра өзгөрүүлөргө жөндөмдүү: жупунулук өзүн курман кылууга, эстүүлүк – баатырдык тапкычтыкка, оптимизм менен жашоону сүйүү – туруктуулук менен эрдикке айланышат. Хоббиттин алсыздыгында алардын күчү жатат. «Хоббиттер дүйнөгө бекем жармашышат», «жерде эки буту менен тең турушат»; «бирде алар майдан жумшак, бирде капыс картаң дарак тамырынан катуу» – алар тууралуу эпопеянын кейипкерлери ушундай дешет. Автордун сөзү боюнча, ал хоббиттерди «абдан алсыз жандарда кадимки адамдын өзгөчө кырдаалдардагы таңгаларлык жана күтүүсүз героизмин айкындоо» үчүн кичинекей кылып жараткан.

Ортолук жердин эң оор кризистеринин биринин учурунда Фродо менен анын достору-хоббиттердин үлүшүнө катаал сыноолор туш болот. Бул жакшылык күчтөрү өздөрүнүн жалгыз оазистеринде, байыркы сыйкырчылыктын акыркы аралчаларында камалып, алсыздана баштаган жакшылык менен жамандыктын космостук күрөшүнүн этабы. Бул оазистер – Том Бомбадилдин Корук Аймагы, эльфтердин ээликтери менен Фангорн байыркы токою, дарак алптар онттордун жергеси. Ал эми бул мезгилде күнөөгө баткан периште Саурондун жүзүндөгү жамандык ылдам кеңейет жана улам жаңы аймактарды ээлейт. Жакшылык күчү, тескерисинче, тышынан чектелген жана өзүн ичинен да чектейт. Жакшылык кимдир бирөөнүн эркинин эркиндигине кол салууга, демек, бийликке талаптанууга укугу жок. Ал өзүн өткөн үчүн күнөөлүү сезет, анткени келечекте аны жамандыкка айлануу коркунучу тооруйт. Жакшылыктын жеңиши окурмандарга акылга сыйбагандай көрүнөт. Жеңүү үчүн, ал маг Гендальф менен байыркы королдук уруктун тукуму Арагорндун айланасында биригип, өзүнүн болгон мүмкүнчүлүгүн топтойт.

Ортолук жердин эркин элдеринин кеңешинде Фродо Кара Эге Саурондун бийлигиндеги Мордорго жашыруун кирип баруу чечимине келет. Анда ал шакекти ал жасалган жерде, – Ородруин Оттуу Тоосунун түпкүрүндө жок кылууга тийиш. Фродо менен, хоббиттер Пин менен Мерриден тышкары, Шакек Боордоштугуна биригишкен эркин элдердин өкүлдөрү, – адамдар Арагорн менен Боромир, эльф Леголас, гном Гимли жана маг Гендальф бармакчы болушат.

Хоббиттердин жолу көп өтпөй айрылат. Пин менен Мерри эпикалык героиканын дүйнөсүнө (Мустангрим менен Гондорго) туш болушат, анда алар өздөрү байыркы уламыштагы келгиндер катары кабыл алынышат жана анда аларды байыркы жоокердик даңкка аралашуу күтөт. Ородруин Оттуу Тоосуна барган Фродонун үлүшү башка. Аны курчаган ландшафт азыркы согуштук полигондор менен өнөр жай аймактарын эске салганы кокусунан эмес. Сапардын аягына чукулдаган сайын ал XX кылымдын каармандарына улам жакын, легендарлуу өткөндөн улам алыс боло баштайт.

«Шакектер эгесинин» көп бөлүгү Экинчи дүйнөлүк согуштун учурунда жазылган, бул Фродонун героизминдеги көп нерсени түшүндүрөт. Ага жоого ачык каршы туруу буюрбаган. Мунун ордуна ал хоббитти жердештеринен окчундаткан, аны жалгыздыкка дуушарланткан, аң-сезимин экилтиктенткен шакекке тайманбай каршылык кылат. Шакек жараткан Фродонун жан оорусу окурманды өзүнүн «заманбаптыгы» менен коркутат: кичинекей хоббиттен капыстан эң жаңы адабият ачкан «кичинекей адам» байкалат, өзүнүн айланасындагы «чөлгө» жана өзүндөгү «желмогузга» каршы турууга аргасыз болгон.

Фродонун тарыхына салттуу жомоктук формула менен аяктоо буюрбаган: «Ошондон тартып ал өмүрүнүн акырына чейин бактылуу жашады». Анын тагдыры трагедиялуу карама-каршылыктарга толгон. Өз күчүнөн ашык эрдиктерди кылып, ал ошентсе да жеңилүүгө учурайт. Жеңип өткүс тышкы тоскоолдуктарды жеңип, өзү өзүнө жаалдуу душман болуп чыгат. Фродо өзүн

үч жолу ыктыярдуу курмандыкка айлантат. Биринчи жолу – үйүндө эле: «Мага Торбаны таштоого, Хоббитанядан чыгып кетүүгө жана дегеле көз көрбөгөн жакка кетүүгө туура келет». Экинчи жолу – эльфтик Раздолдо: «Мен шакекти алпарууга даярмын. Мордорго жетемби-жетпеймби билбесем да». Үчүнчү жолу – Овид тоосунда, Шакек Боордоштугу жиктелгенден кийин: «Мен жалгыз жөнөөгө тийишмин». Бирок чечүүчү учурда ал шакекти өзүмдүк кылып алат да, миссиядан баш тартат: «Мен келдим. Бирок мага ойлонгондон башкача кылган оң. Шакек меники!».

Ошентсе да Ортолук жер кокустан эле жана Кудайлык жазмыштын эрки менен сакталып калат. Ортолук жердин эркин элдеринин тагдырында чечүүчү нерсе кайрымдуулук болуп калат. Фродо өзүнүн малайы-касы жана жолоочусу-куугунчусу Горлумду аяп гана тим болбой, аны түшүнө, жана жийиркенүүсүн тыйып сүйө да алат. Тике максатка ылайыксыздыгына карабай Горлумга өмүр тартуулаганы иштин түйүнүн чечет: тагдыр чечер мүнөттө ал Фродого кол салат, шакек салынган манжасын тиштеп үзүп алат да, мүдүрүлүп Ородруиндин оттуу туңгуюгуна кулайт. Ушинтип жаман эрктин аркасы менен жамандыктын үстүнөн жеңишке жетишилет.

Бул жеңишти окурман керемет катары кабыл алат – ага жетүү үчүн абдан аз мүмкүнчүлүк калган. Жакшылыктын шарты деги эмнеде эле? Жакшылыктын пайдасына эркин тандоо жадаса алсызды да элементардуу эстүүлүккө, кыялдануу жөндөмдүүлүгүнө жана коркунуч мүнөтүндө, өзүн, өз үйүн жана өз дүйнөсүн коргоого туура келген, ээ кылат. Ал эми Саурон так ошол эстүүлүктөн жана кыялдануудан ажыраган. Ал жакшылыктын аракеттерин алдын ала көрө албайт, анткени жакшылык деген эмне экенин элестете да албайт. Саурон шакектен ыктыярдуу кантип баш тартууга болорун түшүнүүгө жөндөмсүз. Каардуу Эге чечүүчү катаны кетирет, анткени баары жөнүндө жана баарын өзүнө теңеп баалайт.

Эпопеяны бүткөндөн, ал жарыялангандан жана анын айран калтырган ийгилигинен кийин Толкин филологиялык оюнга кайтып келген. Өмүрүнүн акыркы 20 жылында ал «Шакек эгесине» чакан стилизацияларды жазат, тиркемелерди түзөт жана өзүнүн эбакгы долбоору «Унутулган аңгемелер китептерин» «Сильмариллион» деген жаңы аталыш менен ишке ашырууга ийгиликсиз аракеттенет. Акыркы чыгармасы ошентип эле, басма ээси С.Ануиндин таамай айтуусу боюнча, «өзүндөгү китеп» бойдон калган. Толкиндин уулу Кристофер жүзөгө ашырган аягына чыкпаган колжазманы жазуучу өлгөндөн кийин жарыялоо адабияттын фактысы гана эмес, «культтук» окуя да болуп калган.

60-жылдардын башынан тартып Толкин культтун объектисине айланат, ал 80-90-жылдарга карата жаштардын «Толкинди ойноо» формасын кабыл алат. XX кылымдын аягында Толкиндин мурасынын тагдыры парадоксалдуу көрүнөт: «Шакек эгеси» татаал жана терең китеби жаш окурмандар үчүн улам көбүрөөк рыцарлар менен сыйкырчыларды ойноо үчүн шылтоо гана болуп калат.

ФЭНТЕЗИ

Фэнтези (англ. Fantasy – фантазия) – адабияттын эң жаш жана динамикалуу өнүгүп жаткан жанрларынын бири. Көпчүлүк окурмандар үчүн фэнтези жөнүндө түшүнүк жанрдын негиздөөчүсү деп эсептешкен Ж.Толкиндин ысымы менен байланышкан. Бирок бул такыр андай эмес.

Толкин өзүнүн биринчи чыгармасы «Хоббит, же Тигил жакка жана кайра артканы» 1937-жылы жарыялаган. Ошондо сынчылар (аз сандагы гана, анткени бул китепке көпчүлүгү көңүл бурбаган) баяндоонун жанрын автордук жомок катары аныкташкан. Бирок беш жыл мурдараак жаш америкалык автор Роберт Э.Говард (1906-1936) Конан – Киммериялык варвар тууралуу аңгемелер сериясын чыгарган. Көп өтпөй Роберт Говард курман болгон. Анын өлүмүнөн кийин Конан тууралуу аңгемелер жыйнагы «Конан-жеңүүчү» деген аталышта өзүнчө китеп болуп чыккан. Аңгемелерде баары жаңы жана күтүүсүз болот: башкы каарман, кейипкерлер, окуянын орду менен убагы. Баяндоо ичи эркин жоокер Конан ар кандай түрдөгү жамандык менен кармашат, элдер менен шаарларды бошотот, татынакай канышаларды туткундан куткарат. Жана бул болжол менен 11 миң жылдык илгери болуп өтөт.

Киммериялык Конандын көптөгөн күйөрмандары пайда болот. Сүйкүмдүү образ башка жазуучуларды кызыктырып, алар каза болгон автордун ордуна баяндоону улантышат. Адабиятчылар Конандын өмүрү тууралуу аңгемелер менен повесттерди байкашат да, жаңы жанрды «the sword and sorcery» деп аташат, бул англисчеден которгондо «кылыч жана магия» дегенди туюнтат.

1950-жылы «Нарниянын хроникалары» китебин, жанры автордук жомок аныктамасына туура келген, Клайв Стейплз Льюис (1898-1963) чыгарат, айтмакчы, ал Толкиндин досу болгон. «Хроникаларды» «Хоббит» менен башкысы – баяндоонун жомоктук стили чукулдаткан. Ушунусу менен эки чыгарма тең жылнаамалык-легендарлуу стилде түзүлгөн Конан тууралуу тарыхтан айырмаланган.

Анан 1954-жылы Толкин жаңы китепти – «Шакек эгесин», «Хоббиттин» уландысын жарыялайт. Ал эми сынчылар ойго батышат: анын жанрын кандай аныктоо керек? Автордук жомокпу? Бирок китеп эми жомок аныктамасына эч туура келген эмес. Же бул «кылыч жана магия» жанрындагы чыгармабы? Анткени «Шакек эгеси» толугу менен жылнаамалык-легендарлуу стилде жазылган. Бирок Конан тууралуу чыгармаларга салыштырмалуу анын мазмуну кыйла терең жана философиялуу.

Жаңы, кызыктуу жана өзүнчөлүктүү жанр жаралганы айкын болгуча дагы он жыл өтөт. 1966-1967-жылдары «Хоббит» менен «Шакек эгеси» АКШда басылып чыгат. Алардын жарыкка чыгуусу ал мезгилге чейин жазылган Конан тууралуу чыгармалардын баарынын кайра басылышы менен дал келип калат. Жана баары бул китептер бир катардагы кубулуштар экенин түшүнүшөт.

Азыр «фэнтези» терминин ким ойлоп тапканын аныктоо мүмкүн эмес. 60-жылдар ичинде бул жанрдагы чыгармаларды көп жазуучулар, жаңы баштагандары да, белгилүү болуп калгандары да жаратышат. Алардын ичинен

– Андрэ Нортен (1912-2004) «Сыйкырчылык дүйнөсү» романдар, повесттер жана аңгемелер түрмөгү менен, Урсула Ле Гуин (1929-ж.туулган) «Жердеңиздик сыйкырчы» тетралогиясы менен (1968-1990-жылдар), Пул Андерсон (1926-ж.туулган) «Сынган кылыч» (1954-ж.), «Хаос» операциясы» (1971-ж.) романдары менен, жана дагы көптөр. Алардын баары XX кылымдын аягына карата фэнтези адабиятынын классиктерине айланышкан.

60-жылдардын ортосунан тартып фэнтезиде эки – героизмдүү жана комизмдүү багыт айкын белгиленет. Мисалы, Толкиндин, Льюистин китептери, Конан тууралуу аңгемелер, Ле Гуиндин тетралогиясы – героизмдүү фэнтези. Бул багыттагы китептердин көпчүлүгүнө сюжеттин терең философиялуулугу, драмалуулугу жана керек болсо трагедиялуулугу мүнөздүү, анткени каармандардын адептик жана этикалык проблемаларды чечүүсү көбүнчө өмүр менен өлүмдүн чегинде болуп өтөт.

Алсак, Урсула Ле Гуиндин «Жердеңиздик сыйкырчы» тетралогиясынын биринчи бөлүмүндө Гед аттуу маг тууралуу, анын бой тартуу жана окуу жылдары жөнүндө аңгемеленет. Магдардын мектебиндеги майрам учурунда ал өзүн өздүк даңк сүйүүчүлүктүн жетегинде калтырууга мүмкүн болот. Бүтүрүүчүлөрдүн тамашасына ызаланган Гед эң татаал дубаны аткарат да, дүйнөгө коркунучтуу Көлөкөнү чыгарат, ал ошол учурдан тартып анын артынан түшөт, өз жолунда үрөй учурган жаманчылыктарды кылып. Жана ал аны токтотконго чейин тынчтык дегенди билбейт. Бир нече жылдан соң, алсыратуучу Көлөкөнү издөөлөрдө жана аны менен оор күрөштө өткөн, Гед душманын жеңет. Бирок, жеңип, Көлөкө тиги дүйнөдөн чыккан нерсе эместигин, адам текеберлиги менен жамандыктын, анын өзүнүн жан дүйнөсүндө болгон кара нерсенин ишке ашырылышы экенин түшүнөт.

Комизмдүү фэнтезинин авторлорунда мамиле башка, мында да каармандар ааламдык масштабдагы жамандык менен күрөш жүргүзүшкөнү менен. Мисалы, Роберт Асприндин (1946-ж.туулган) «Дагы бир эң сонун миф» (1978-ж.) деген юморго толгон китебинде, Скив, өзгөчө жөндөмдүүлүктөрү жок жаңы баштаган маг, бирок шайыр жана кеңпейил жигит, жаңы дос – Ааз аттуу жин табат, ал аны сыйкырчылыкка үйрөтүүгө киришет. Жиндин бүткүл көп миң жылдык өмүрү маңыроо шакирттин башына сыйкырчылык өнөрүнүн кандайдыр бир өнүмдөрүн да кийрүүгө жетпестиги тез эле айкын болот. Ал эми бул мезгилде дүйнөнү коркунуч тооруйт – кубаттуу каранисет сыйкырчы аны өз бийлигине багынтууну каалайт. Бирок Скив менен Ааз өздөрүнүн колундагы азгантай мүмкүнчүлүктү колдонуп, жашоодо достук, аккөңүлдүк жана тапкычтык кандай маанилүү экенин далилдешип, сыйкырчыны жеңүүгө жетишишет.

Баяндоонун көзгө урунган жөнөкөйлүгү жана жеңилдигине карабай фэнтезинин чыгармалары түбөлүк темаларды – жакшылык менен жамандыктын күрөшүн, абсолюттук бийликти, баарын жеңген сүйүү менен ишенимди козгошот. Табият аларда адамзаттын бешиги жана анын күчтөрүнүн, билимдеринин жана баяндоолордун каармандары колдонушкан магиялык энергиянын булагы катары чыгат.

Фэнтезинин башка мүнөздүү өзгөчөлүгү – магия сюжеттин башкы кыймылдаткычтарынын бири катары. Магия космостун, табияттын маанилүү түзүүчүсү катары чыгат; өз бетинче ал жамандык да, жакшылык да болуп сакталбайт, бул сапаттарга кимдин колуна түшкөнүнө жараша гана ээ болот.

Канчалык таңгаларлык болсо да, фэнтези жанрынын жалпы кабыл алынган аныктамасы азырга чейин жок. Анын айырмалуу белгилеринин бири – окуя башка, ойдон чыгарылган дүйнөлөрдө өнүктүрүлгөндүгү. Бирок мындай учурда Конан тууралуу аңгемелерди да, Пул Андерсондун каармандары Жерде, бирок алыскы өтмүштө аракеттенишкен «Сынган кылыч» романын да фэнтезиге кошо албайсың. Бирок да бул чыгармалар эбак жанрдын классикасына айланышкан.

Фэнтези жанрында иштеген белгилүү поляк изилдөөчүсү жана жазуучусу А.Сапковский жанрдын башаттарын король Артур жана Тегерек үстөлдүн рыцарлары жөнүндөгү кельттик легендалардан көрөт. Бирок фэнтезинин авторлору түзүшкөн сюжеттер менен кейипкерлердин байлыгы, рыцардык баяндардын адабияттык схемасынын чектеринен эбак эле чыккан.

Фэнтезинин популярдуулугунун сыры эмнеде? Көптөр мындан жаңы жанрдын күйөрмандарынын реалдуулуктан качуу аракетин көрүшөт, сөздүн түз маанисинде «баш көтөрбөй окууну». Анткени ойдон чыгарылган дүйнөдөгү кереметтүү окуялар – бул бизди балачакта өзүнө ушунчалык тарткан жана жетилген кезде эс алуу берген нерсе. Толкиндин өзү «кереметтүү жомоктор жөнүндө» эссесинде минтип жазган: «Замандын дартына чалдыккан, биз өз жаралгаларыбыздын мунжулугун да, алар жамандыкка кызмат кылышканын да курч туябыз. Ал эми бул качууну каалоону чакырат – жашоодон эмес, замандан жана өз колубуз менен жараткан мунжулуктан. Анткени биз үчүн жамандык менен мунжулук ажырагыс байланышкан».

АЙРИС МЁРДОК (1919-1999)

Салттарды кайра кароо жана бузуу кылымында философ жана романчы Айрис Мёрдок өзүнүн бардык чыгармаларында салттуу жазуунун түркүгү бойдон калган. Проблемаларды коюуда жана стилде Мёрдок Шекспирден Толстойго чейинки англис жана дүйнөлүк адабияттардын класиктерине аң-сезимдүү багыт алган. Ал мындай жолду өзү үчүн бирден бир мүмкүн деп гана эсептеп, адептүү жана эркин инсанды калыптоодо адабияттын ролун кайра жаратуу үчүн өтө зарыл деп эсептеген.

Болочок жазуучунун балалыгы менен жаштыгы Лондондо өткөн. Айристин атасы, жөнөкөй кызматчы, жалгыз кызы адегенде Бристолдогу менчик мектепте, анан Оксфорддогу Сомервилдик коллежде (анда ал философияны окуган) окуй алсын үчүн чоң курмандыктарга барган.

Согуштан кийин Мёрдок билим алуусун Кембрижден уланткан, анан көп жыл бою Оксфорддо философиядан сабак берген.

Мёрдоктун философиялык жана турмуштук кредосу, анын бардык 26 романында чагылуу тапкан, – жакшылык менен сулуулуктун биримдиги. «Кынтыксыздык идеясы» (1964-ж.) эссесинде Мёрдок жазат: «Сүрөткердин

жакшы адамдын жакшылыгы бул өзүнүн башатында бир эле нерсе – бул табиятка кунт коюп көңүл буруу», Ким дүйнөгө көңүл бура алса, ошол гана сүйүүгө жөндөмдүү. Ал эми бул жөндөмдүүлүк, деп эсептейт Мёрдок, – адептик жүрүм-турумдун негизи.

«Жакшы шакирт» (1985-ж.) романында психоаналитик Томас Мак-Каскервиль аялынын өз жээнине, досунун өлүмүнө күнөөлүү жана эми оор депрессиядан азап чегип жүргөн, жардам кылуу өтүнүчүнө жооп кылып, уландын жашоосуна кескин кийлигишүүдөн баш тартат. «Бул химиялык процесс өңдүү, - деп айтат Мак-Каскервиль. – Эдвард өзгөрүүгө тийиш, ал эми биз кандайдыр бир мезгилге жөн гана көрүүчүлөр болууга тийишпиз».

Томас Мак-Каскервиль – Мёрдоктун ромадарындагы көп сандаган «сыйкырчылардын же магдардын» бири. Алардын табияттан тыш жөндөмдүүлүктөрү башка адамдардын ички жашоосун таануу жана аны башкаруу билгичтиктеринде көрсөтүлөт. Окшош, бирок баары бир башка кайталануучу типологиялык кейипкер – терс энергиянын алып жүрүүчүсү, аны курчаган адамдарга чексиз бийликке ээ болгон. Мёрдок мындай каармандарды «келгин кудайлар» деп атаган. Аны, философ жана жазуучу катары бүгүн, дин мурдагы маанисин жоготкондо адамдын жүрүм-турумун башкарган күчтөр кызыктырган. Аң-сезимде Кудайдын орду бош калганда жана анын ордун өзүн кудай сезген адам ээлей алганда. «Периштелер мезгили» (1966-ж.) романындагы дин кызматчысы Карел ушундай: «Бир гана бийлик жана бийликке магдыроо бар, бир гана кокустук жана кокустук коркунучу бар. Ал эми бир гана ушул болгон соң, демек, Кудай жок, а философтор ойлоп чыгарган абсолюттук Жакшылык, болгону иллюзия жана рок (жазмыш)», - дейт Карел өз бир тууганы Маркуска, кудайсыздык доорунда мораль тууралуу китеп жазган анын алсыз антиподуна.

Карел жараткан бөлүнүп коюлган дүйнө анын кызы Мюриэлден, жээни Элизабеттен (кийинчерээк, деген менен, ал да анын кызы экени айкындалат) жана кызматчы-мулат кыз Пэттиден турат. Ага бөтөндөрдү жолотушпайт. Карел көп жыл Пэтти менен ойноштук кылат, ага өзү жөнүндө ашкере адам катары түшүнүктү сиңирет. Омуртка оорусунан жапа чеккен жаш Элизабет да дин кызматчысынын ойношуна айланат. Мюриэлдин козголоңу, ар кандай индивидуалдуу бунт өңдүү эле, жамандыктын кичинекей империясын кыйратууга жөндөмсүз. Бирок Карелдин дүйнөсүнүн тагдыры чечилген, анткени табияттын жана сүйүүнүн мыйзамына каршы адамдын каалоосу менен түзүлгөн. Аны кыйроого жаңы жерге көчүү түртөт, бирок бул кыйроонун башкы себепкери кармашуудан баарынан алыс турган адам, – Карелдин жаңы үйүндөгү кароолчу жана короо шыпыруучу, момун орус эмигранты Евгений Пешков болот, ал андан Пэтти менен Мюриэлдин жүрөктөрүндөгү орунду жеңип алууга жетишет.

Жазуучунун күйөөсү, оксфорддук адабиятчы Жон Бэйли «Айрис үчүн элегия» деген өзүнүн китебинде алардын тааныштыгынын башталышында ал ага роман жазып жатканы тууралуу (кеп 1954-ж. чыккан «Тор алдында» деген биринчи романы жөнүндө жүргөн) кантип кабарлаганы, жана өзү жасаган ачылыш жөнүндө айтканы тууралуу эскерет: ар кандай баяндоо үчүн ар ким

андан өзү үчүн бир нерсе таба алганы маанилүү. Жон Бэйли белгилеген: бул Шекспирге окшош. Эки байкоо тең, алар канчалык жөнөкөй болушпасын, Мёрдоктун чыгармачылыгын туура мүнөздөшөт. Анын китептери абдан чебер курулган: сиз алардын идеялык мазмунуна макул болбосоңуз же аларга кызыкпасаңыз дагы, сиз ошондой болсо да романдарды аягына чейин окуйсуз, детектив окугандай, чындыгында баары кандай болгонун билүү үчүн. Сюжетсиз же автобиографиялуу адабияттын кылымында Айрис Мёрдок сюжетти реабилитациялаган.

Жон Бэйлинин айтымында, реалдуу окуялар же кейипкерлер эч качан Мёрдоктун китептеринин негизи болушкан эмес. Ал реалдуу турмуштун таасирлеринен түрткү ала алган, бирок тарыхтар бүтүндөй анын кыялында жаралышкан. Балким, ошондуктан Мёрдоктун романдарын, автордун адамдардын жүрүм-турум мотивдерине тигиле караганына карабай, «психологиялык» деп атоого болбойт. Көбүнчө анын каармандары реалдуу адамдарды аз эске салышат. Алар жеген менен уктагандын ордуна кыйла көп сүйлөшөт жана ойлошот. Бирок Мёрдоктун прозасынын так ушул белгилери реалдуулук менен түздөн-түз байланышкан, анткени автобиографиялуу. Ал бир жагынан, бийик англис интеллектуалдык коомунун жашоо образын, башка жагынан – Айрис Мёрдоктун өзүнүн бул коомдо жашоосун чагылтат.

Жашоонун тиричиликтик кырына эч талап койбостон, ал өз романдарын оксфорддук батирде, анан келемишке толгон, аны тартипке келтирүүгө же эч болбоду дегенде жылытууга аракеттерге мистикалык каршылык кылган зор, эски үйдө жазган. Саякаттаган, таштарды чогулткан, досторунукуна барган, алардын ичинде көрүнүктүү философтор, жазуучулар жана сынчылар болушкан. Балалуу болбоону чечип, Мёрдок прозачы катары да балалыкка эч качан кызыкпаган. Анын китептериндеги балдардын жылт эткен портреттери Орто кылымдар рухунда аткарылган – бул жүзүндө балалык эмес билимдин мөөрү бар кичинекей чоңдор. Жетилбеген адамдар Мёрдокту дегеле анчалык кызыктырбаган. Жаш адамдардан аны денелик кынтыксыздык, замандын проблемаларына табигый тийиштүүлүк, сулуулук, сүйүү чакырган жана аны менен жашоого мазмун кийирген, өзүнө тарткан; карыларда – руханий тажрыйбанын молдугу.

Мёрдоктун бардык романдарында каармандар жакшылык менен жамандыктын ортосундагы кубаттуу күч талаасында аракеттенишет, кайсы толкунга түшкөнүн билишпей. Бул чыңалууну күчөтүү үчүн Мёрдок өз каармандарын коомдон, эстүүлүк дүйнөсүнөн бөлүүгө аракеттенет, обочолонууну алардын өзүмдүк тандоосу же тагдыры кылат.

«Жалгыз мүйүз» (1963-ж.) романынын каарманы Ханна «Гейз» чарбагында камалып, ээн, саздуу жээкте жети жыл жашайт. Аны тиран күйөөсү көзүнө чөп салганы үчүн ушундай жазалайт. Ханнаны алаксытуу үчүн ага француз тилин үйрөтүүгө кызматчы кыз жалдашат. Шаардан келген жаш, акылдуу жана сезимтал Мэриэн, – тышкы дүйнөнүн жападан жалгыз жарчысы. Ал акырындап Ханнанын тарыхын айкындайт да, аны бошотууга болгон күчүн үрөйт.

Бирок эстүүлүк Мёрдокто дайыма жеңилүүгө учурайт. Мэриэн Ханнаны алып кете албайт, ал трагедиянын катышуучуларын эмне түртмөктөгөнүн, тагы, эмне токтотконун түшүнө албайт. Мёрдоктун башка романы «Деңиз, деңиз…» (1978-ж.) дегендин каарманы Чарлз Эрроуби белгилегендей: «Алар курулган сүйүүнү эмес, эрежелерди гана көрүшкөн тыштан келген адамдар башкаларды «туткун» жарлыгы менен өтө жеңил сыйлашат». Күйөөсү келээр алдындагы акыркы түнү бошотулган Ханнанын өлүмү да Мэриэнге түшүнүксүз кандайдыр бир башка логикага баш ийет. Ал өлүм «бошонуунун» түз натыйжасы эмес экендигин сезет. Мэриэндин жолу болбогонуна символдуу ишараны романдын эң эле башынан көрүүгө болгот: кыз деңизге түшүүгө аракеттенет, бирок ал сууга кирип үлгүрө электе эле ага муздак жана коркунучтуу болуп калат. Эллис, коңшу чарбактын жашоочусу жана Ханнанын мурдагы сүйгөнүнүн эжеси, жээкте кокустан болуп калып, Мэриэнди бул ойдон баш тартууга биротоло көндүрөт. Мэриэн коркуп кеткен деңиз, – ал «Гейзде» кездештирген кумарлар стихиясынын символу. Чамасы, бул стихия мыкты суучулга да баш бербейт.

Мёрдоктун каармандары ага жакын чөйрөдөн алынган. Ал автордук дүйнөкөрүмдү сөздөр менен берүүнү ишенгендер – чыгармачыл, жазгыч адамдар. Бирок жыл сайын бирден роман чыгарган Мёрдоктон айырмаланып, булар аз жана кыйынчылык менен жазган адамдар. Бир караганда алар жалкоолукка алдыргандай, бирок чындыгында – аларды шашмалык менен убарадан кармап турган дүйнөгө көңүл бурууга ээ болушкан. «Кара канзаада» (1973-ж.) романындагы жазуучу Брэдли Пирсон мына ушундай.

Ал эми бир кезекте так ушул Пирсон жазуучу катары байкаган Баффин жеңил жазат жана көп басылат. Ал жолдуу кесипкөй жана жакшы бүлөкер көрүнөт, анын акылдуу жардамчысы – аялы жана татынакай кызы бар. Пирсон болсо ажырашкан, жалгыз жана чыгармачылык кризисте турат; анын колунда депрессиянын оор формасына учураган карындашы бар. Баффиндин кызы Жулиан, ата-энесинин ортосундагы мамиленин бардык майда-чүйдөсүн билбеген, үй-бүлөдөн инстинктивдүү окчундайт, анүстүнө ал атасынын адабияттык продукциясын төмөн баалайт. Жулиандын адабияттык насаатчылык үчүн Пирсонго кайрылуусу күтүүсүздөн абышка менен кыздын ортосундагы сүйүүгө чейин өсөт. Баффин чечкиндүү токтоткон романдын бир нече күнү баарын актоочу натыйжага апкелет: Баффинди өлтүргөнү үчүн күнөөлөнгөн Пирсон Жулианга болгон сүйүүсү жөнүндө китеп жазат, ал эми Жулиандын өзү кийинчерээк поэтессага айланат.

Мындай чечилиш – Мёрдоктун дүйнөкөрүмүнүн формуласы. Сүйүү жана өлүмдүн чукулдугу акыйкаттыкты ачат. Нерселерди чындап көрүүгө умтулуу – чыгармачылыктын негизи. Чыгармачылык болсо аң-сезимди сооротууга, жубатууга тийиш эмес. Ал ачкан реалдуулук трагедиялуу.

Тагдырдын тамашасы менен Айрис Мёрдок аң-сезимдин толук бузулуусун баштан кечирип, Альцгеймердин оорусунан өлгөн. Бирок сүйүү жөндөмдүүлүгү, жакындарынын айтуусунда, ага акыркы күндөргө чейин тийиштүү болгон.

«АЧУУЛАНГАН ЖАШ АДАМДАР»

50-жылдардын ортосунда дээрлик бир мезгилде адабиятка бир нече таланттуу жаш жазуучулар келишкен, алардын жалпылыктары көп болгон, жана баарыдан мурда – алардын чыгармаларында көрсөтүлгөн ал кездеги Англиядагы тартиптерге курч нааразылык. Булар прозачылар Жон Уэйн (1925-1994), Кингсли Уильям Эмис (1922-1995), Жон Брейн (1922-1986), Алан Силлитоу (1928-2006), драматург Жон Осборн (1929-1994). Алардын биринчи романдары жана Осборндун «Жаалдана жалт кара» (1956-ж.) драмасы татаал маанайды беришкен. Мында Англияда түбөлүккө орногон байгерчилик жана стабилдүүлүк жөнүндөгү кептерге скепсис көп болгон. Алар унчукпас же мыйзамга моюн сунган көпчүлүк деп жек көрө аташкан аталган муунуна кыжырлуу, керек болсо ачуулуу каяша болгон. Коом жөн гана элес албай келген кандайдыр бир жалпы моралдык коррупцияны туюу да, ушунчалык түссүз жана жүзсүз болуп чыккан доорго ыза да бар эле.

Бул жазуучуларды – ал кезде алар отуз жаш курагында эле, – «ачууланган жаш адамдар» деп атай башташкан. Адегенде минтип ирониялуу айтышкан, бирок алар өздөрү мындай аныктаманы жан деп кабыл алышкан. Мурдагы жалпылык жоголуп, жакындагы дебютанттардын ар бири өз жолу менен кеткенде да бул аталыш адабияттын тарыхында сакталып калган.

Башында аларды эмне бириктиргенин эч кур дебегенде «Жаалдана жалт кара» драмасын окуп же сценадан көрүп байкоого болот. Пьесанын каарманы Жимми Портер, кыйыр көрсөтмөлөргө караганда – өз дымагына кол шилтеп салган жана ылдам бузулган интеллектуал. Аны ал өзү эмес, сандырактыгына карабай урагыс деп эсептелген түшүнүктөр анын жашоосунун жүрүшүн аныктаганы жаалдантат. Портер муну менен келише албайт жана өзүнө өзү чынчылдык менен моюнга ала албайт, ал ойлоп таппаган жана ал үчүн абсолюттук түрдө кабыл алынгыс ченемдердин туткундаган үлүшү ага буюрганын, бир мүнөттүк турмуштук ийгиликти вульгардуу эңсөө үстөмдүк кылып турганда жана ар кандай адамзаттык умтулуулар же иш-аракеттер түз түшүнүлгөн социалдык баркттын стандарттуу өлчөмдөрү менен бааланганда.

XX кылымдын ортосунда Англиянын эң жаркын театралдык окуяларынын бири болгон пьеса чыккан тушта мындай маанайлар жана каармандын тибинин өзү публикага тааныш болгон. «Ачуулангандардын» манифести болуп эки роман: Уэйндин «Ылдыйга шаш» (1953-ж.) дегени жана Эмистин «Бактылуу Жими» (1954-ж.) кызмат өтөгөн. Эмистин каарманы Жимми Диксон, провинциялык университеттин тарых кафедрасынын ассистенти, балким, «ачууланган жаш адамдар» түзгөн кейипкерлердин эң белгилүүсү. Кандай болсо да, эң типтүүсү болгон. Коомдо көрүнүктүү ролдордо анын түздөн-түз башчысы, ич күйөрлүк академиялык мансапка жеткен тырышма менен эзме өңдүү болумсуз адамдар турушканы аны дайыма жиндентет. Диксон өзүнүн мещандык ченемдерден жана стандарттуу жүрүм-турумдан кулдук көз карандылыгн оорсунат, ал алардын эзүүсүнөн кутулууну жан-дили менен каалар эле. Бирок бул каарманга тааныш сезимдердин эң күчтүүсү, – аны конформисттин чабылган жолу менен жөнөөгө мажбурлаган

коркуу. «Мен өзүм каалаганды кылбайм, анткени мен корком», – анын оор сезим калтырган өзү жөнүндө ангемесинин лейтмотиви ушул, Эмис бирде камсыз, бирде заардуу юмору көп китеп жазса да.

Каармандын аң-сезиминде козголоңчул умтулуулар менен эпчилдик коркок инстинкти дайыма кагылышат, экинчиси үстөмдүк алып калган. Ошондуктан Жимминин козголоңу – бул болгону жесттер, же баарынан жашырылган мыскылдар-шылдыңдар. Же Диксонду анын аңгемесинин биринчи эпизодунда арбаган кыял сымал кыялдар: мына азыр рухун топтойт да, өзүнүн кыйноочусу-шефин жакадан алып, бошой жана алдастай түшкөн аны унитазга тыгат, андан соң садисттик ыракаттануу менен сууну агыза берет, агыза берет… Албетте, мунун бири да болбойт, жана көрүүчүлөр жок жерде өзүнүн клоунадасы менен тамаша куруп алып, каарман ага бөлүнгөн функцияны элпектик менен аткарууга киришет. Өзү кафедрада сүйлөп жатканына бир мүнөт да ишенбей туруп, көңүлсүз семинарларды өткөрүү Диксондун маңдайына жазылган. Зарылчылыгына жараша ал профессор наамы бар наадандын алдында таазим кылуудан да эринбейт.

Анын университеттик келечеги көп жагынан көз каранды болгон сынак лекциясын Диксон начар өтөт да, тагдыр каарманды биротоло бурчка камай турган өңдөнөт. Бирок коом өзүнүн чыныгы сезимдерин билгичтик менен ичине катып, кошомат кылууну үйрөнүүгө муктаж. Натыйжада Диксон бактылуу көрүнөт, эгер ал үчүн кырдаалдар кандай болуп жатканына баам таштасак. Бирок, ырасында ал баары бир бактысыз, анткени бул жолу болгондук үчүн өздүк инсанынан баш тартуу менен төлөөгө туура келет.

Аң-сезими стереотиптердин дайымкы кысымына туш келсе да, али аягына чыга өлүккө айлана элек адам; анын үлүшүнө ал ак карга болгондуктан улам-улам туш боло берген драмалуу же комедиялуу турмуштук кырдаалдар, – «ачууланган жаш адамдар» жазышкан китептердин типтүү каарманы жана эң кеңири тараган сюжети мына ушулар.

«Ылдыйга шаш» романында Уэйн чөнтөгүндө окумуштуу-гуманитарийдин эч кимге кереги жок дипломду бар университеттик кызматкердин тарыхын айтып берет. Бул каарман Диксондон айырмаланып, максаттуу жана күчтүү инсандын касиеттерине ээ: ага сунушталган кемсинтүүчү эрежелер боюнча ойноону каалабай, ал коомдун төмөнкү катмарына таандык болгондордун тагдырын бөлүшүүнү ыктыярдуу чечет, – терезе жуугуч, анан санитар болуп калат. Ага мындай «ылдый» кыймыл аны чындап эркин кылчудай көрүнөт, турмуштук жыргалчылык жана социалдык барк жөнүндөгү майда түйшүктөн куткарып. Бирок кокустуктун эрки менен ага тийиштүү бай фантазия жана курч акыл жарнама бизнесинде керектүү болуп чыгат да, каарман бул азгырыкка туруштук бере албайт. Анда англис коомунун наадандыгы, кемакылдыгы, вульгардуулугу чакырган чукулдагы эле кыжырдануусун унутуп, ал өз шык-жөндөмүн жан деп сатат. Өзүнүн иллюзиялуу көз карандысыздыгы менен калп эле мактануу гана калат, ал эми иш жүзүндө каарман мещандык бакытты издөөчүнүн стандарттуу психологиясынын кулуна толук бойдон айланат.

Кыймыл катары салыштырмалуу аз, 60-жылдардын башына чейин жашап, «ачууланган жаш адамдар» англис адеп-ахлак романында XVIII кылымдан тартып орун-очок алган сатиралык салттын мурасчылары катары чыгышат. Бул авторлордун мыкты китептери анда, түпкүлүгүндө калыптанган турмуштук позициясы да, терең адептик иштери да жок болгондуктан жолсуз болуп чыккан козголоңчунун тарыхы болуп саналат. Бирок салтанат курган бетижоктукка жана бечаралыкка анын чабуулдарында байкагычтык бар, мындай каармандардын курчап турган чөйрө менен конфликти да ойдон чыгарылбаган, ал Диккенс менен Теккерейдин көркөм өнүмдөрүн эстөөгө мажбурлоочу кооз майда-чүйдөсү менен сүрөттөлөт.

Кийинчерээк «ачууланган жаш адамдардын» тагдырлары ар башкача болгон. Кимдир бирөө, Эмис өңдүү, абдан кызыктуу, бирок өтө жеңил китептерди түзүүнү артык көргөн. Кимдир бирөө, Брейн өндүү, сүйүүсүн курмандыкка чалган мансапкор жөнүндө сонун романдын автору, «Өйдөгө жол» (1957-ж.), ашкере реакциялуулукка түшкөн, анан жазууну таптакыр токтоткон. Кандай болсо да. XX кылымдын 50-жылдарында алардын баары жасаган иш англис адабиятынын тарыхындагы эң бир байкаларлык барак бойдон калган.

ГРЭМ ГРИН (1904-1991)

Көптөгөн сынчылар бир пикирде: Грэм Грин «кадимки окумуштууларга да, интеллектуалдарга да бирдей жаккан» жазуучунун дал өзү. Ал өзү өз чыгармаларын «олуттууларга» жана «көңүл ачуучуларга» бөлгөнү белгилүү, бирок алардын ортосундагы айырма анчалык маанилүү эмес. Анткени Гриндин романдарынын көпчүлүгүндө динамикалуу сюжет, турмуш тууралуу ой жүгүртүүлөрдөн өсүп чыккан саясий концепциялар менен айкалышкан чаташкан интрига бар.

Өзүнүн узак өмүрүндө Грин коомдук-саясий ышкыларын нечен жолу алмаштырган, бирде батыш цивилизациясын кескин сындап чыгып, бирде коммунизм-католицизмдин кандайдыр бир синтези гана чыңдай алчу «үчүнчү дүйнө» идеясын көтөрүп чыгып. Бирок сүрөткердин зордуктун жана өзүм билемдиктин бардык түрлөрү менен келишпестиги – мейли ал колониялык, диктаторлук режимдер, фашизмдин, расизмдин же диний чыдамсыздыктын көрүнүштөрү болсун – ошол бойдон калган. Жазуучуну тарыхтын силкинүүлөрү менен жарылууларына реакция кылып, планетанын «дарттуу жерлерин» сергек туйган өзүнчө эле бир саясий сейсмограф катары кабыл алышкан.

Грэм Грин Берхэмстедде, Хартфордшир графчылыгында, жергиликтүү эркектер мектебинин директорунун көп балалуу үй-бүлөсүндө туулган. Болочок беллетристтин апасы белгилүү жазуучу Р.Л.Стивенсондун эки ата өтүшкөн карындашы болгон. Түнт, адамдарга жакындабаган өспүрүм балачагынан кыялданууну сүйгөн, ал «кенч аралын» же «Сулайман падышанын кендерин» издөөгө жан-дили менен умтулган. Оксфорд университетинде окуп жүрүп, ал биринчи жолу күчүн поэзияда сынаган, анан журналистикага

кызыгып алектенген, ал Гринде учур саясатына кызыгууну ойготкон. Төрт жыл бою жаш жазуучу таанымал гезит «Таймста» редактордун жардамчысы кызматын ээлеп турган.

Экинчи дүйнөлүк согуштун учурунда Грин британиялык контрчалгында кызмат өтөгөн, жана бул кырдаал, шексиз, анын чыгармачылыгына өз изин калтырган.

Жазуучунун чыгармаларында окуянын негизги кыймылдаткычы качуу жана куугунтуктоо (кээде – «ички куугунтуктоо», руханий чатак мотиви менен айкалышта) болуп саналат. Мында каарман – жалгыз, коргоосуз, өзүнчө сүйкүмдүү жана баатырдык башталмадан айрылган; аны куугунтуктаган адамдар симпатия жаратпайт, бирок эреже катары, кырдаалга бийлик кылышат. Алардын жана башкалардын социалдык мүнөздөмөсү өзгөчө мааниге ээ болбойт. Качкындын ролунда венгер революционери («Стамбулга экспресс» романы, 1932-ж.), Мексикадагы дин кызматчысы («Күч жана даңк» романы, 1940-ж.) же Гаитидеги мейманкананын ээси («Комедианттар» романы, 1966-ж.) боло алышат. Ал эми куугунчулар катары фашисттик режимдин, революциячыл бийликтин же жашырын полициянын өкүлдөрү чыгышат. Кейипкерлердин моралдык бейнеси көбүнчө анын идеялык принцибинен көз каранды болбойт. Анын эсесине дайыма «адам фактору» маанилүү, жазуучуга анын жүрүм-турумунун психологиялык мотивдери кызыктуу, «адамгерчилик үстүнөн өтө аз көрүнгөн мүнөздөрдө адамзаттык эмне бары» (мисалы, «Комедианттардагы» жалган майор Жонс же «Ардактуу консул» романындагы, 1973-ж., санда жок ичкич Чарли Фортнум ушундай) кызыктуу.

Өз жашоосунда Грин көптү баштан кечирген, тагдыр аны жер шарынын эң алыскы булуң-бурчуна туш кылган да, ошондуктан анын романынын окуялары Мексикада, Испанияда, Кубада, Гаитиде, Конгодо, Парагвайда, Вьетнамда өнүктүрүлөт. Автор, эреже катары, бул өлкөлөрдүн тарыхындагы татаал учурларды тандайт. «Жоош америкалык» (1955-ж.) романында Грин Вьетнамдагы коммунисттер жетектеген улуттук-боштондук кыймылдын сүрөтүн кайра түзөт. «Гаванадагы биздин адам» (1958-ж.) романынын окуялары диктатор Батистанын башкаруусу мезгилинде, революциянын алдындагы Кубада болуп өтөт.

Ар түрдүүлүгүнө карабай, Гриндин көпчүлүк чыгармаларынын окуялары өнүктүрүлгөн жерлер көп жалпылыктарга ээ. Сында «гринлэнд» («гринландия») термини – диктатордун таманы астында тепселген шарттуу экзотикалык өлкө, коркунучтар менен ырайымсыздыктардын топтому кокусунан бекемделип калбаган. Көбүнчө батышевропалык цивилизациянын көндүм шарттарынан суурулуп алынган Гриндин каармандарын текшерүү так ушундай «көркөмдүк полигондо» жүрөт.

«Комедианттар» романынын окуясы Гаитиде, жашырын полиция (тонтон-макуталар) ээнбаштык кылышкан, «оор азаптар гана реалдуу» болгон өлкөдө өтөт. Кейипкерлердин фамилиялары эң эле кеңири таралгандар – Смит, Жонс жана Браун. Булар конкреттүү инсандар дагы, режиссёр катары жашоонун өзү чыккан спектаклде роль ойногон актёрлор дагы, адам табиятынын үч универсалдуу тиби дагы: идеалист, циник жана стоик.

Бир кезде АКШнын президенттигине ат салышкан Смит дүйнөнү диетанын жардамы менен өзгөртүп түзүүнү эңсейт. Курчап турган турмуш чындыгын бул социалдык алхимик кызгылт көзайнек аркылуу кабыл алат. Мейли кайдадыр тонтон-макуталар кутурушсун, миңдеген адамдар үстүндө үйү жок жашасын жана ачарчылык каарын тартышсын – эгер адам тамакка жаңгак котлетчелерин колдонсо, аны менен организмден кислоталарды сүрүп чыгарып жана абийир үчүн орун бошотуп, перспективалар баары бир көңүл кубантат.

Өзүн майор деп атаган авантюрист Жонс, эч кандай моралдык-саясий иштерге ээ болбой, бирде жашырын полициянын, бирде партизандардын катарында болуп калат. Бул табигый амплуасыз актёр; ага бүгүн кайсы ролду ойноору – баары бир. Ырас, бардык артисттердей эле ал баатырдык ролду самайт жана мындай мүмкүнчүлүк берилгенде аны ушунчалык эргүү менен аткарат, айланадагылардын баары ага ишенет.

Романдын башкы каарманы, капалуу комедиант, аңгемечи Браун жашоо – бул анын улуу урматы кокустуктун аксарайындагы оюн экенине бек ишенет. Атасын да, мекенин да билбеген иезуиттик коллеждин тарбиялануучусу ал өзүн дүйнөлүк абсурд комедиясындагы актёр деп сезет. Ага анын табиятына бөтөн дүйнөнүн чегиндеги жартылай кыйраган мейманкананын ээси ролунда чыгууга туура келет. Убаракер, көңүлү чөкпөгөн Жонстон айырмаланып, Браун – өз тагдырынын пассивдүү байкоочусу. Бирок жашоодо, деп эсептейт автор, театрдын көшөгөсүнүн артындагынын баарынан окчун жүүнү бош актёр болуу мүмкүн эмес. Адамзаттык башталма өзүнүкүн алат. Браун өзү үчүн күтүүсүз «байкуш террор өлкөсүн» – Гаитини, тонтондор майып кылган кызматчысы Жозефти жакшы көрүп калат да, керек болсо жашырын полиция менен конфликтке да барат.

Гриндин романында капалуу ирония башбактап турат, бирок аларды пессимизмдүү деп атоого болбойт. Анткени пессимизм, жазуучунун сөзү менен, «чөнтөгүндө акчасы төлөнгөн кайтчу белети бар бөтөндүн күмөндүү привилегиясы». Бул мааниде прозачы «Женевалык доктор Фишер, же Бомба менен кечки тамак» (1980-ж.) повестиндеги өзү үчүн негативдүү акыйкаттыктарды гана ачкан жана тиги дүйнөгө «кайтчу билетке» ээ болгон өз каарманынан айырмаланат.

Грэм Гриндин «Женевалык доктор Фишер, же Бомба менен кечки тамак» повестинин каарманы өз кезегинде тиштерди бекемдеген эликсир ойлоп тапкан. Андан жомоктогудай байыган жана өз өмүрүн адам табиятын үйрөнүүгө арнаган. Аны бай адамдардын-«курбакалардын» психикалык парадокстору өзгөчө кызыктырат. Алардын жан дүйнөсүн ачкөздүк жеп койгон. Мындай «курбакалар» Фишердин тегерегинде көп. Доктор алар үчүн кечки сый тамактар уюштурат, мында мейманДарын ачык эле кордойт: аларды кемсинтет, муздак сулу ботко берет. Бирок алар чыдашат, анткени кечки тамак бүткөндө кожоюн ар бирине баалуу белек берет. Парадокс мына ушунда жатат – кайыр-садакага муктаж болбогон жетишерлик бай адамдар, баары бир Фишерге келишет да, кемсинтүүлөргө чыдашат. Адам ачкөздүгүнүн чеги барбы, кимдир бирөө эстүүлүк жана өзүмдүк намыс жөнүндө эстейби?.. Жана Фишер акыркы экспериментке барат. Ал коштошуу кечки сый тамагы жөнүндө жарыялайт.

Эми белек катары 2 млн доллар коюлат. Бирок чектер тарсылдактарга салынган, алардын бири жардыргыч заты менен. Тобокел – асыл иш. Жипти тартасың да – же чоң байлыкка ээ болосуң, же… жарылып өлөсүң.

Автор «курбакалар» сыноодон кантип өтүшкөнүн майда-чүйдөсүнө чейин тартат: кимдир бирөө алдын ала мас боло ичет, башкасынын тизелери бүгүлөт да, ал тарсылдакка жете албайт. Кожоюндун күйөө баласы Альфред Жонс гана өзүн башкача алып жүрөт. Ал фишердик меймандардын үстүнөн көкөлөйт, ага, алардан айырмаланып, намыс түшүнүгү тааныш. Деген менен, Альфред Жонс Гриндин башка каармандарын эске салат, ал баарынан окчун турган типтүү байкоочу.

Доктор Фишердин өзүнө келе турган болсок, ал өмүрүн жан кыюу менен бүтүрөт, калыбы, адам табиятына, анын ичинде өзүмдүк дагы, жийиркенүүдөн улам. Жазуучунун чыгармачылык арсеналында парадокс, капалуу ирония өзгөрүлгүс…

Грэм Грин жакшы китепти деңизге ыргытылган каты бар бөтөлкөгө окшоткон. Деңиз – бул адамдар коомчулугу, бөтөлкөдөгү кат – жекече кабыл алууга эсептелген ыйык маани, акыйкаттык, «нерселердин жана бакыттын улуу сыры».

ПИТЕР АКРОЙД (1949-ж. туулган)

Питер Акройддун англиялык адабияттык олимпке көтөрүлүүсү ыкчам болгон. Ал 70-жылдардын ортосунда «Спектейтор» жумалыгында алып барган адабияттык колонка эле көңүлдү өзүнө бурган. Анда жаңы баштаган сынчы өз пикирин абройлууларды аябаган заардуулук менен айткан. «Абышкалар» кыжырланышкан, жаш козголоңчулар бул түшүндүрмөлөрдү кубана окушкан.

Кедей үй-бүлөдө өскөн Акройд бардык ийгиликтери үчүн өзүмдүк шыктуулугуна гана милдеттүү. Ал Кембрижде стипендияга жана андан кем эмес барктуу Йелдеги америкалык университетте такшалтмага жете алган. Биринчи романы «Лондондук чоң өрт» (1982-ж.) жазылганга чейин Акройд өзүн көркөм чыгармачылыкка, сынга же адабияттын тарыхына арнаарын билбей олку-солку болгон. Натыйжада романчы жеңип чыккан, бирок Акройддун көп чыгармалары – бул өзүнчө эле бир филологиялык проза, илимий изилдөө менен ойдон чыгаруунун синтези, жакшы белгилүү фактылардын артынан таңгаларлык, эч ким байкабаган майда-чүйдөлөрдүн туңгуюгун байкаган кандайдыр бир курч акылдуу божомолго негизделген.

Талантынын мүнөзү боюнча Акройд – ар түрдүү доорлордун жазуучуларынын мотивдерин, образдарын, сюжеттик сызыктарын чебер сезе жана кылдат өнүктүрө билген, тууроону иш жүзүндө түпнускадан айырмалангыс кылган, импровизатор. Анын прозасында бөтөн үндөр дайыма угулуп турушат, ал адабияттык оюндун же мистификациянын стихиясына арбалган, анын баяндоосу сөзсүз өзүндө эмнедир экстраваганттууну камтыйт.

Ч.Диккенстин өмүрбаянын жазып, Акройд өз каарманынын түштөрүн баяндайт да, керек болсо аны менен дискуссияга түшөт. Ал эми 1770-жылы, он сегиз жаш курагында өз жанын кыйган гениалдуу шыкка ээ улан-акын Томас

Чаттертондун тарыхын кеп кылып, өзүн өзү өлтүрүү мелдеш болгон деген божомолдон чыгат. Ысымын өзгөртүп, Чаттертон карыгыча жашаган жана жашоого «адабияттык негрдин» өнөрү менен каражат тапкан – өз ырларын башка акындарга, азыр ири таланттар деп эсептелишкен, чындыгында алардын баары плагиаторлор болушкан, саткан өңдөнөт.

Акройддун прозасында факт фантастикалуу көрүнө баштайт, ал эми ойдон чыгаруу толук ишеним туудурат – бул анын сүйүктүү көркөмдүк жүрүшү. Ал эмне жөнүндө гана жазбасын – XVIII кылымдын аягында лондондук чиркөөлөрдө болгон табышмактуу киши өлтүрүүлөр сериясы жөнүндө, кандайдыр бир түрдө готикалык архитектура менен байланышта болгон, («Хоуксмур», 1985-ж.), викторианчылык жөнүндө, анын эки жүздүү моралы жана социалдык прогресстин кайра кайткыстыгына баёо ишеними менен («Элизабет Кринин процеси», 1994-ж.), – Акройд дайыма зор, көбүнчө түшүнүүгө оор фактылык материалды колдонот жана сүрөттөлүп жаткан доордун психологиясын өздөштүрүүгө аракеттенет.

Мындай тарыхый реконструкция баарынан мурда чексиз кайталансын жана аксиомалар түрүнө келтирилген бурмалоолор катары берилсин үчүн жүргүзүлөт. Эң башкысы, Акройддун аракети менен академиялык колонун алдынан каармандын тирүү бейнеси чыга баштайт: алар угумдуу ысымдардын алып жүрүүчүлөрү гана эмес, өздөрүнүн жаркын индивидуалдуу касиеттери, сапаттары, алсыздыктары, коркоктуктары бар реалдуу адамдар болуп чыгышат – анын үстүнө мында жеке турмуштун майда-чүйдөсүн аңтаруунун изи да жок.

Акройддун чыгармаларынын жанры бир жактуу аныктамага баш ийбейт. «Чаттертон» (1988-ж.) роман деп аталган, бирок бул чынында адабияттаануучулук фантастиканы эске салган бир нерсе. «Диккенс» (1990-ж.) адабияттык биография катары басылган, бирок автор каарманга аябай ачык мүнөттөрдө да жанаша турган мындан башка биографиялар табылабы? Акройд Диккенс колуна калем алып үстөлүнө эңкейгенде, «Кичинекей Дорриттин» эң үрөй учурарлык барактарын жазуу үчүн, анын артында тургансыйт.

Акройддун каарманы, сөз «биографиялар» же «романдар» жөнүндө жүрүп жатабы, көбүнчө аутсайдерлер: жете бааланбаган жана таанылбаган, Блейк өңдүү (ал жөнүндө китеп 1998-ж. чыккан), ушакталган жана куугунтукталган, Уайльд өңдүү («Оскар Уайльддын керээзи», 1983-ж.). Же болбосо биз ишенимдүү өтө аз билген, анын эсесине көбүнчө кара санатайлар жаратышкан мифтер менен уламыштардан ашкере көптү сынчыл эмес өздөштүргөн атактуу адамдар. Анан ар бир жолу жазуучу өз китептери арналгандардын тагдырларынын трагедиялуу бурулуштары түшүндүрмөлөнгөн жашырын руханий импульстарды же кырдаалдардын айлакер чырмалышууларын оңдоого жетише алат.

XX КЫЛЫМДАГЫ АВСТРИЯЛЫК АДАБИЯТ

XX кылымдын биринчи чейреги австриялык адабияттын гүлдөө мезгили болду. Бул мезгилде пайда болгон көптөгөн чыгармаларды дүйнөлүк көркөм маданияттын эн бийик жетишкендиктерине тартынбай кошууга болот.

1889-жылы жаш Гуго фон Гофмансталь (1874-1929) ырларын жарыялай баштаган. Ал кездеги немец тилдүү лириканын фонунда анын импрессионисттик тажрыйбалары көркөмдүгү жана өзгөчө обондуулугу менен бөлүнүп турушкан. «Кечээ» (1891-ж.) ыр түрүндөгү драмалуу этюду Гофмансталга өз муунунун эң мыкты австриялык акыны даңкын апкелген. Акын, драматург жана эссечи, ал кийинки төрт он жылдыктагы австриялык маданияттын түйүндүү фигураларынын бири болот.

1902-жылдын октябрында берлиндик гезиттердин биринде Гофмансталь «Лорд Чэндостун каты» эссесин басып чыгарат, анда биринчи жолу ал мезгилдин көптөгөн адабиятчылары жана философтору үчүн маанилүү ойду так айтат: адамдардын тили мындан ары турмуш чындыгын чагылдырууга жөндөмсүз жана адам эмне жөнүндө ойлонгонун бере албайт. Гофмансталь мүмкүн башка, «белгисиз» тил жашайт деп эсептеген, анда биз менен «дудук буюмдар» сүйлөшүшкөн.

Ал эми австриялык улуу акын Райнер Мария Рилькенин чыгармачылыгынан адамдарды курчап турган буюмдарды сүйлөөгө, өзү жөнүндө айтууга мажбурлоо – сүрөткердин милдети деген тыянак чыгарууга болот. «Саатсөз» ырлар жыйнагында лирикалык каармандын буюмдарга чукулдугу кудайга чукулдукка айланат. Чыгармачыл эмгек менен түзүлгөн буюмдар дүйнөсүндө гана адам өзүнүн нукура болмушун бекемдей алат – Рилькенин атактуу лирикалык-философиялык түрмөгү «Дуино элегияларынын» борбордук идеяларынын бири ушундай.

Билими боюнча дарыгер Артур Шницлерди (1862-1931) адабиятка гипнозго жана түштөргө кызыгуу апкелген. Анын чыгармаларынын борбордук темалары сүйүү, өлүм, сүйүү сезиминин шарттуулугу болгон («Хоровод» пьесасы, 1900-ж.).

Ал кезекте популярдуу З.Фрейддин психоаналитикалык теорияларына ылайык Шницлердин драмалары менен новеллаларынын иш-аракеттери бейаң умтулуулар менен аныкталат. Адамдын жан дүйнө жашоосунун татаалдыгын берүү үчүн ал немец тилдүү адабиятта биринчи болуп «ички монологду» колдоно баштаган («Лейтенант Густль», 1901-ж.; «Фройляйн Эльза», 1924-ж. новеллалары).

1921-жылы Мюнхенде Гофмансталдын «Оор мүнөз» (1919-ж. жазылган) комедиясы коюлган. Анда капалуу ирония жана ошентсе да симпатия менен Австрия-Венгрия империясынын болбой койбос кыйроосунун босогосундагы веналык аксөөкчүлук сүрөттөлгөн. Комедиянын каарманы Ганс Карл Бюль – күмөнсүнгөн, чечкинсиз адам, бирок автордук ойломдун маңызы төмөнкүдө, жашоо чынында да Бюлга бекем таяныч бербейт: ага көндүм дүйнө кыйраган.

Мындай күмөнсүнгөн каарман XX кылымдагы австриялык адабиятта типтүү болуп калган. Аны Роберт Музиль «Касиеттерсиз адам» романында көбүрөөк ачык сүрөттөгөн. Музилдин прозасында өз кейипкерлеринин иш-аракеттеринин үстүнөн ой жүгүрткөн автордун үнү дайыма угулуп турат. Мындай эсселүүлүк XX кылымдагы австриялык адабияттын – Йозеф Роттун (1894-1939), Элиас Канеттинин (1905-1994), Герман Брохтун (1886-1851), Хаймито фон Додерердин (1896-1966) романдарынын мүнөздүү белгиси болуп

саналган. Франц Кафканын чыгармаларында, тескерисинче, автор түшүнүгү иш жүзүндө жок болот. Ал дайынсыздыкка, олку-солкулукка, бир эле окуяга көптөгөн көз караштарга, эч бири жыйынтыктоочу болбогон, сиңип кетет.

Австриялык республиканын 1938-жылы нацисттик Германияга кошулуусунан (аншлюздан) кийин маданияттын көп ишмерлери мекенин таштап кетүүгө жана миңдеген немец эмигранттардын тагдырын бөлүшүүгө аргасыз болушкан.

Өзү жөнүндө 1945-жылдан кийин жарыя кылган адабияттын жаңы мууну австриялык поэзияга анын дүйнөлүк маанисин кайрып берген. Ингеборг Бахмандын (1926-1973) ырларында мифология, дүйнө жөнүндө архаикалык түшүнүктөр жана эң жаңы философиялык идеялар айкалышат. Пауль Целандын (1920-1970), Батыш Украинанын тургунунун лирикасынын көңүлсүз тоналдуулугу көп жагынан анын жашоосунун трагедиялуу окуялары менен алдын ала аныкталган – бардык жакын туугандарынын концентрациялык лагерде ажал табуусу менен. Согуш азаптары ошондой эле Эрих Фриддин (1921-1988) саясий поэзиясынын борбордук темасы. Бул авторлор ырларын немец тилинде жазышса да, Австриянын чегинен тышта жашоону артык көрүшкөнү эске аларлык: Бахман – Римде, Целан – Парижде, Фрид болсо – Лондондо.

XX кылымдын аягындагы эң белгилүү австриялык жазуучулар – Петер Хандке (1942-ж.туулган), Петер Розай (1946-ж.туулган) жана Роберт Шнайдер (1961-ж.туулган).

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ (1875-1926)

Райнер Мария Рилькени адатта австриялык акын деп аташат, анткени ал Прагада туулган. Бирок анын дээрлик бүткүл өмүрү, улан кезинен башкасы, жер кезүүлөрдө өткөн: Россия (аны ал өзүнүн чыныгы мекени деп атоого даяр эле), Франция (ал үчүн бул да «тандалган мекенге» айланган), Германия, Италия, Швейцария… Туулган жерин ага тил алмаштырган. Ал Рильке үчүн өтө кымбат эле, анткени ал өзү жаш чагында провинциялык прагалык говордун жардылыгы аркылуу немец кебинин байлыгына жулунуп кирүүгө туура келген. Бирок эне тилинен да кетүүгө умтулган: анын ырларынын ичинде абдан жакшы француз тилинде жана анча туура эмес орус тилинде жазгандары да бар.

Улан кездеги ырларынан («Өмүр жана ырлар», 1894; «Түштөр менен баталанган», 1897; «Сочельник», 1899; ж.б.) болочок акындын өзүнчөлүктүүлүгүн байкоого дээрлик мүмкүн эмес: аларда бирде романтикалык баллададардын жаңырыктары, бирде Генрих Гейненин ирониялуу лиризми, бирде Стефан Георгенин чыңалган татаалдыгы угулат. Мында өзү туулуп-өскөн Праганын сүрөттөрү баарынан мыкты берилген, анын легендарлуу жана сырдуу эскилиги тууралуу эскерүүлөргө толо:

Мен эски үйдөмүн; терез сыртында
кеңири шакектенип жатат Прага;
күүгүмдөр магдын басыгы менен
аралап өтөт көчөлөрдү айланада…

«Эски үйдө»

Рилькеге өздүк поэтикалык үнүн табууга Россия жардамдашкан: 1899-жылы ал өз курбу кызы Лу Андреас-Саломе менен бирге өзү үчүн бул өлкөнү, анын тилин жана маданиятын ачат. Кийинки жылы ал ага экинчи ирет барат.

Албетте, акындын шаттуу көз карашына Россия турмуштагыдан да көбүрөөк бирдиктүү жана гармониялуу болуп көрүнгөн. Кремлдеги пасхалык таңкы сыйынуудан, Толстойго Ясная Полянага баруудан, орус адабияты жана сүрөт өнөрү менен биринчи таанышуудан алган таасирлер Рильке үчүн бирдиктүү образга журулушкан. «Жараткан Кудай жөнүндө жана башкалар» (1900-ж.) аңгемелер жыйнагында ал «Россия Кудай менен чектешип турат» деген фраза менен берилген.

Россияга биринчи сапарынан келип Рильке кийин «Саатсөз» (1905-ж.) ырлар жыйнагын түзгөн ырлар түрмөгүн жаратат. Так ошол «Саатсөздө» мезгилдин өтүшү менен көп жагынан өзгөрүп, өзүнүн түпкү маңызында Рилькеде түбөлүккө сакталган дүйнөгө жана поэзияга көз караш калыптанат. Аны жөнөкөйлөнтүп төмөнкүдөй берүүгө болот: көндүм болгон сөздөр жана алар менен байланышкан ойлор менен түшүнүктөр чыныгы дүйнөнү бизден калкалап гана турушат. Нукуралык менен чыныгылыкка аларды аралап жулунуп өтүү керек. Бул нукуралыктын тамыры жаткан түпнегизге чыгуу зарыл. «Саатсөздө» түпнегиз Кудай деп аталган.

Рилькенин ырларында Кудай ал тууралуу кадимки түшүнүктөргө окшобойт: Ал жерлик болмуштун үстүнөн гана эмес, анын негизинде, жашылданган дарактын тамырлары өндүү.

Мен сени бардык предметтерден ачам,
өзүм аларга бир туугандай байланган;
кичинеде Сен шүүдүрүм жалтыраган,
чоңдо Сен улуулук менен чагылтылган.
Керемет күч кыймылы артты карабай,
жүрүүчү заттардын жолу менен:
өсөт тамырда, өзөктө ойнойт жашынмак,
жашыл бутактарда тирилип жанданат.

Мында ар бир сөз сактык жана күч менен айтылат, сөздөр көбүнчө абстракттуу-философиялык сөздүктөн алынат (бул котормодо билинбей калат). Тыбыштык кайталоолордун жыш түймөсү биздин көз алдыбызда ар бир айрым сөз өсүп чыккан түпнегиз катары кызмат кылат.

«Саатсөз» менен бир мезгилде (андан эрте, 1923-ж.чыккан) «Образдар китеби» жаратылган. Ал өзүнүн поэтикалык тили боюнча кыйла салттуу, ушунусу ага публикада чоң ийгиликти камсыз кылган.

Эгер менен китептен көзүмдү алсам
Жана терезе сыртына көз чаптырсам,
Болгонсуйт баары чукул, баары катар,
Менин жүрөгүмө окшош жана тең!

Бирок караңгыга керек терең үңүлүү
Түнкү алптарга көздү көндүрүү,

Анан мен көрөм, жерге кичине
Кашаа, ал өзүнөн аша өскөн
Анан асмандан чоң болуп калган,
Айыл четиндеги жылдыз болсо
Четки үйдөгү жарык өңдүү.

«Китеп тиктеп»

«Саатсөз» менен бир учурда Рильке «Корнет Кристоф Рилькенин сүйүүсү жана өлүмү жөнүндө ыр» (1906-ж. басылып чыккан) – чыңалган-лирикалуу жана жыш рифмалашкан өзүнчө эле бир прозадагы романсты жазат: «Эс алуу! Жок дегенде бир ирет мейман болуу. Дайым эле бир өзүңө кызмат кыла бербөө. Дайым эле баарын кармаш менен албоо: жок дегенде бир жолу өзүңө бийлик кылууга мүмкүндүк берүү – жана билүү: эмне кылышса да – жакшы. Керек болсо эрдик да эс алууга жана жибек жабуу алдында чарчаңкы суйсалууга тийиш. Дайым эле жоокер боло бербөө. Жок дегенде бир жолу мейли чачтар ачык тармалдансын». Кийинчерээк «Ыр» анын бардык чыгармаларынын ичинен эң эле чуулуу популярдуулукка ээ болгон. Бир күндө эрдик, сүйүү жана өлүм келген уландын мелодрамалуу тарыхы Рилькенин эртедеги жыйнагынын романтикалык мотивдеринин жыйынтыгы катары көрүнөт. Бирок ал анын жетилген чыгармачылыгынын тилинде аңгемеленген.

«Саатсөз» менен «Образдар китебин» чоң акын түзгөн. «Жаңы ырлар» (1907-1908-жж.) жыйнагы чыкканда бул акын улуу экени айкын болду.

Ырлар чындыгында эле жаңы болгон – Рилькенин өзү үчүн да, дегеле немец поэзиясы үчүн да. «Саатсөздүн» интонациясын көп жагынан аныктаган байкоо жүргүзүүчүлүк өзүнөн кечүүгө өсүп чыккан: «Жаңы ырларда» жеке эмоцияларга дегеле орун берилбейт. Рильке ырды башка буюмдарга өзүнүн өзүнчөлүгү, «өздүктүгү» жана «тыгыздыгы» менен барабар буюмга айлантуу милдетин өз алдына койгон. Бул ырларынын көпчүлүгү – баяндоочу ырлар. Аларда бар нерсени сөздөргө көчүрүү – бүт бойдон, эч нерсесин калтырбай, мисалы, «Испандык бийчи кыздагыдай», аракети жасалган:

Капыстан ал, оттуу кысып уучуна.
Жерге урат ташын талкан кыла
Менсине, каалгый, укмуштана.
От болсо өчөөр алды каардана
Ырдайт, багынбайт, коркутат да.
Бирок так, таасын жана таамай.
Таптап ар бир ишараны, ал жайлайт
Оттуу өзүнүн бийи менен тапатак.

1908-жылы жаратылган эки «Реквиемде» Рилькенин поэзиясына өзүмдүк лирикалык, башкача айтканда өзү жөнүндө, өзүнүн ойлору менен сезимдери жөнүндө башталма кайтат. Биринчиси Рилькенин аялы менен дос болуп жүргөн жаш сүрөтчү кыздын өлүмүнө жазылган. Бул аза күтүү поэмасында акын көптөн бери ой терметип келаткан темалар – аял жана өлүм темалары топтоштурулган. Ал экөө тең Рильке үчүн башкы болгон жаратман жана чыгармачылык темалары менен тыгыз байланышкан. Рильке Кудайды дайыма Жараткан катары (мисалы, Куткаруучу эмес) түшүнгөн, андыктан жаратман-

акындын Анын ишине тиешеси бар. Аял да жаратуучу: ал сүйүү жаратат жана балдарды төрөйт. Аял-сүрөтчү – эки эсе жаратман. Ал эми өлүм Рилькенин түшүнүгүндө – жөн гана «жашоонун башка, көрүнбөгөн жана биз ачыктабаган кыры»: «Саатсөз» менен «Жаңы ырларда» тема катары кызмат кылган болмуштун айлампалуу боордоштугу өзүнө өлгөндөрдү камтыйт. Ошондуктан Рильке үчүн өмүрдөн логикалуу, табигый агып чыккан жана аны жыйынтыктаткан «өзүмдүк өлүм» идеясы ушунчалык маанилүү. Өлүм эмнеси менендир болмуштун жүрөк толтосуна да чукул:

Өмүр менен чоң иштин ортосунда
эзелки бир кастык бардай.
Кана эми: анны тап да мага
жардам кыл ат коюуга. Артка барба.
Бол өлгөндөр ичинде. Өлгөндөр бекер эмес…

Экинчи «Реквием» өз жанын кыйган жаш акынга арналган, ал да өмүр, өлүм жана чыгармачылык мамилелери жөнүндө айтат. Анын афористтик акыркы сабы өзгөчө белгилүү: «Жеңүү эмес, туруштук берүү: баары ушунда».

Рилькенин прозалык чыгармаларынын эң башкысы – лирикалык жана көп жагынан автобиографиялуу роман «Мальте Лауридс Бриггенин жазмалары» (1910-ж.) чыгармачылык көкөлөөнүн ошол эле мезгилинде жазылган. Лирикалык чегинүүлөр көп учурда баяндоочу сюжетти сыйлыгышууга мажбур кылган кылым башындагы проза үчүн да анын курулушу адаттан тыш. Окуялык канва чегине жете жуулган, роман кайра айтып берүүгө дээрлик моюн сунбайт. Эскерүүлөр окуялар менен аралашат, сюжеттик сызыктар дээрлик кесилишпей өрүлүшөт.

Рилькенин темасы – Парижде жашаган жаш даттык акындын тагдыры (Рильке өз эскерүүлөрүнөн тышкары ага дат философу Сёрен Кьеркегордун айрым белгилерин тартуулаган). Мальтенин тагдырында жашоо сүрөтчүдөн күчтүүрөөк болуп чыгат – ал анын сыноолорун көтөрө албайт. Рильке айткан, өз каармандарынын үмүт үзүүлөрүн баяндап, ал аны ушундайча өзүнөн алыстатканын.

Акын Биринчи дүйнөлүк согуштун башталышы менен баштан кечирген оору экилтиктүү болгон: анткени бир тарапта Австрия (туулган жери) менен Германия (тууган маданият), экинчи тарапта – сүйүктүү Россия менен Франция болуп калышкан. Согуштун биринчи айларында Рильке салтанаттуу-шаңдуу түрмөк «Беш ыр ырдоону» жазган. Бирок мекенчилдик толкуну кучагына алган көпчүлүк акындардан айырмаланып, ал күрөш менен жеңишти эмес, азап менен парзды даңазалаган:

Капыстан кирип келди ошол нерсе
Коркунучтуу иштерден тынч талаалар
арасында жыш эгилген.
Кечээ али кичине, азык тапты ал,
анан эми адам боюндай
көкөлөйт мында, эртең болсо –
өсүп кетет адамдан кыйла аша.

Дээрлик толук унчукпоонун узак созулган мезгили 1922-жылы гана аяктаган (Рильке жетишерлик көп жазган, бирок, котормолорунан башка эч нерсе жарыялаган эмес). Ошондо бир нече ай ичинде эки поэтикалык шедеврлер – «Дуино элегиялары» жана «Орфейге сонеттер» жыйнактары пайда болушат. Анан бул кайрадан – неченчи жолу! – таптакыр башка Рильке болуп чыгат.

Биринчи эки «Дуино элегиялары» 1912-жылы эле жазылган, анда Рильке акындын чоң досу княгиня Мария фон Турн-унд-Таксис Гогенлоэге таандык Адриатикадагы Дуино сепилинде жашап турган. Бирок анда акынга келген жаңы добуш (биринчи элегиянын биринчи саптарын Рильке шамалдын доошунан уккан) көп өтпөй үзүлүп калган. Эми Рильке ушул түрмөккө кайткан: элегиялар онго жеткен.

«Дуино элегиялары» – XX кылымдын адабиятынын эң терең жана татаал чыгармаларынын бири, аларды чечмелөө жана түшүнүү оңой эмес. Рильке өзүнчө эле бир мифологияны жаратат: «бул да, тигил да дүйнө жок, бирок бир гана зор биримдик бар, анда биздин үстүбүздө турган жандыктар «периштелер» жашашкан» дүйнө сүрөтүн. Жана бул биримдик жөнүндө адамзаттык терең сезимдер менен жана дегеле адам жашоосу менен, ал кылымдар бою кандай болсо ошондой: жалгыздык, чыгармачылык, сүйүү, адам колдорунун жылуулугу, ушул колдордон жаралган буюмдар, керек болсо кайгы да, менен байланышкандардын баары күбөлөндүрөт:

Бир жолу мен, ырайымсыз билимдин аягында,
ак пейил периштелерге ырдадым даңк менен осанна.
……………………………………………………
О ошондо мен силерге кандай кубанам, түндөр
ачуу. Эмнеге мен мурда силер алдыңарда,
жубанбаган эжелер,
тизе бүкпөгөм; карапайымдар, эмнеге мен
мурда силерге жашынбагам.
Ах биз, азап короткучтар.

«Онунчу элегия»

«Орфейге сонеттер» Рилькенин таанышына, он тогуз жашында каза болгон таланттуу кызга арналган. Биз кайрылуунун рилькелик башкы темаларынын чөйрөсүндөбүз: аял, чыгармачылык, болмуш, өлүм. Орфейдин – ырдын гармониясы менен дүйнөдө гармония чакыруу бийлиги берилген жана сүйгөнүнүн артынан тозокко барган ырчынын образы, – бул темаларды чогулта топтогон.

Кетесиң, келесиң жана бийди тартып бүтөсүң,
чиймени алып топ жылдыздар арасынан,
карапайым чет элдик ашып түшөт ушундан
түнт жаратылышты; сен, балакай,

сен эстейсиң, ал кандай толкунданды,
байкоосуз угуп калып: ырдайт Орфей,
анан дарак сени менен мелдеш кылды,

шыбырап бутактардын шуудуру менен,

кайдан угулууда ушул добуш;
сен ушинтип билдиң угулган ордун
анан көкөлөдү лира, ортолугу

кулак укпаган. Сенин кадамың – укугу
кооздуктун, анан сен эми адегенде
ишендиң: майрамга келет досуң.

Рилькенин өмүрүнүн акыркы жылы кайрадан Революция тууралуу ой толголор жана эскерүүлөр менен кооздолгон. Бул үч улуу акындын: Рилькенин, М.Цветаеванын жана Б.Пастернактын чыңалган жана толкунданган кат жазышуусунун жылы болгон. Цветаевага Рильке «Дуино элегияларынын» интонациясын тирилткен чоң ыр арнаган:

Толкундар, Марина, биз деңиз! Тереңдер,
Марина, биз асман.
Биз - жербиз, Марина, биз
миң эсе жаз.
Ырлар, торгойлордой, бизди
көз көргүскө кулатат.
Биз шаттуу баштайбыз да,
шаттык бизден ашат…

«Элегия»

Ал эми качан Рильке Жаңы жыл алдында каза болгондо, Цветаева тигил жана бул дүйнөнүн бирлигин эсте тутуп, ага «Жаңы жылдык» поэмасын – балким, өзүнүн эң мыкты чыгармасын даректеген:

Жаңы жыл – жарык - край –
кан менен!
Жаңы жылда биринчи кат сага
- Жаңылыштык, бузукулук –
(Бузуку – иритки) жайда
катуу. Жайда дооштуу,
Эолдун ээн мунарасындай…

ФРАНЦ КАФКА (1883-1924)

Өзүнүн салыштырмалуу кыска өмүрүндө Франц Кафка үч аңгемелер жыйнагын чыгарууга үлгүргөн жана керек болсо беделдүү адабияттык сыйлыкка да татыган. Бирок бүт дүйнөлүк даңкты ал баары бир көзү өткөндөн кийин, анын досу, жазуучу Макс Брод, Кафка өзүнүн адвокатын андан калган бардык колжазмаларды өрттөп салууну өтүнгөн керээз катка карабай, прагалык прозачынын басылбаган чыгармаларын, анын ичинде үч чоң романын жарыялаганда ээ болгон.

Кафка Прагада, еврей үй-бүлөсүндө туулган. Жазуучунун атасы, Герман Кафка узак жылдар кыдырып товар саткан. Оокаттуу үй-бүлөнүн кызы Юлия

Левиге үйлөнүп, ал аялынын каражатына өзүмдүк галантерея дүкөнүн ачкан да, чакан цемент заводдун теңшерик ээси боло алган.

Кафка немецче гана эмес, чехче да сүйлөгөн, бирок өзүн Прагада, ата-энесинин үйүндөгүдөй эле, чоочун сезген. Атасы, өзүм билем жана катаал адам, уулун өзүнүн ишин улантуучу катары көргүсү келген. Алардын азаптуу өз ара мамилелерин Кафка кийинчерээк «Атама катта» (1919-ж.) баяндаган. Ал укукту окуган жана германистика менен көркөм өнөрлөрдүн тарыхы боюнча дарстарды уккан Прага университетин 1906-жылы бүткөн соң Кафка дээрлик өмүрүнүн акырына чейин өндүрүштүк травмалардан камсыздандыруу боюнча кызматчынын жупуну кызматында кала берген. Өзү үчүн бирден-бир маанилүү иш – адабият менен – ал түнкүсүн алектенген, жазылгандардын жакшылыгынан азаптана шектенген.

Кафканын табышмактуу образдарын түшүнүү оор, эч кандай бир жактуу түшүндүрмөлөр аларды этегине чыгарбайт. Анын эртедеги накылы «Жанынан чуркап өткөндөрдө» (1908-ж.) бир багытта чуркап бараткан эки адам тууралуу айтылат. Алар кимдер? «Мүмкүн, - деп жазат Кафка, - алар өзүмдүк ыракаттануу үчүн бирин бири кууп баратышкандыр, мүмкүн. Ал экөө үчүнчүсүн кууп баратышкандыр, балким, экинчиси аны өлтүргүсү келип жаткандыр да, сен киши өлтүрүүнүн катышуучусу болуп калаттырсың, балким, алар бири бири жөнүндө эч нерсе билишпейт, жана ар бири өзүнчө үйүнө шашат…». Мына ушул үзүндүдөн эле Кафканын прозасынын башкы өзгөчөлүктөрүнүн бири көрүнөт – баяндоонун болжолдуулугу. Берилген учурда маңыз мүмкүн болгон интерпретацияларды санап берүүдө эмес, алардын ар биринин шарттуулугунда.

Мында, башка бардык чыгармалардагыдай эле Кафка түшүндүрүүлөрдөн принциптүү түрдө баш тартат – жана бул оюн айкын билдирүүгө жөндөмсүздүгүнөн эмес. Ал жашоонун ар кандай кубулуштарынын көп маанилүүлүгүн, аны түрдүүчө ачуучу перспективалардын көп сандуулугун, бир мааниге келе албаган акыйкаттыктардын бошоңдугун өзгөчө курч туйган. Кафка Прагада ал мезгилде өзүнүн салыштырмалуулук теориясынын биринчи бөлүгүн жарыялаган атактуу физик Альберт Эйнштейндин дарстарын кокусунан уккан эмес. Жазуучу өзү да ой жүгүртүүнүн жаңы ыгын бекемдеген, болгону анык – бул XX кылымдын турмуш чындыгын көркөм аңдоонун ыгы.

«Процесс» (1914-1915-жж., 1925-ж. жарыяланган) романынын каарманы Йозеф К. – бир жолу биротоло орнотулган тартип боюнча жашоого көнгөн жаш адам. Таңкы саат сегизде батирдин кожойкеси ага эртең мененки оокатты апкелет, ал жумуштан калбайт, кошуна аялга көз кырын салат, жумасына бир жолу сойкуканага барат. Бирок романдын башында эле бул тартип сүрүлүп ташталат. Ойгонуп, каарман керебетинин жанынан аскердик формага окшош кийимчен адамды көрөт жана камакка алынганын билет. Йозев К. күчүнүн барынча көндүм жашоого кайтууга умтулат. «Ал Анна таңкы оокатты апкелүүсүн каалап жатат», - дейт бейтааныш эшиктин артындагы кимдир бирөөгө кайрылып. Ал жактан күлкү угулат.

Баяндоонун бүткүл жүрүшүндө каарман таңгалганынан жазбайт. Аны шаарда соттун кеңсеси эмне үчүн үйлөрдүн чатырларынын алдында, кир

жайган чатырчада орун алганы, ал эми шыбы ушунчалык жапыз болуп, чиновниктин төбөсү тийип калганы таңгалдырат. Ал өзү да, соттун мүчөлөрү да процестин жүрүшү жөнүндө, романдын аягына чейин түшүнүксүз бойдон калган айыптоонун өзү жөнүндө да эч нерсе билбегени кыйнайт. Балким, чыгарманын темасы – бийликтин анонимдүүлүгүдүр? Бирок бир жактуу тыянактар Кафкага жат: романдын мазмуну байыраак да, кеңирээк да.

Процесстин башталышы менен каармандын жансактоосунда сыртынан эч нерсе өзгөргөн жок. Йозеф К. кызматка баруусун, таңкы оокаттануусун, жана дегеле орнотулган тартип боюнча жашоосун улантат. Бирок бул жашоо – жалган. Каарман үчүн да, окурман үчүн да бирдей эле коркунучтуу кандайдыр башка тартип орун алат.

Йозеф К-ны ал өз төшөгүндө ойгонгондо камакка алышкан. Бул кырдаал диктатуралык режимдердин коркунучтуу реалдуулугун гана эске салбайт. Кафканын кургагыраак, атайлап эмоциясыз прозасында уйкудан ойгонуу мотиви бир абалдан экинчисине, бир дүйнөдөн экинчисине өтүү тууралуу да эскертет. «Кубулуу» (1915-ж.) новелласынын сюжети да ушундай өнүктүрүлөт: каарман ойгонуп, курт-кумурскага айланганын байкайт.

«Процесс» романынын артынан экинчи бабына Мыйзам дарбазасына аны таануу үчүн келген адам жөнүндө накыл киргизилген. Бирок эшик ага адамдын жолун тосот, азыр кирүүгө болбойт деп айтат. Жылдар өтөт, адам картаят, көздөрү начарлайт, бирок «эми, караңгыда, ал Мыйзам дарбазасынан өчпөс нур шоолаланып турганын көрөт». Өлүп баратып, адам узак жылдар бою эмне үчүн андан башка эч ким ага киргиси келбегенин сурайт: «Бардык адамдар Мыйзамга умтулушат эмеспи…». Мындай жооп болот: «Бул дарбаза бир гана сага арналган!». Йозеф К. ачууланат: адамды алдап коюшту, аны шылдың кылышты. Бирок накылды айткан дин кызматчысынын («Жанынан чуркап өткөндөрдөгү» баяндоочу өңдүү эле) башка түшүндүрмөлөрү бар. Алардын эң эле таңгаларлыгы мындай: «Кубулушту туура кабыл алуу менен ошол эле кубулушту туура эмес түшүндүрүү эч качан толук бойдон өз ара жокко чыгарылбайт». Чечмелөөлөрдүн толуктугу менен акыйкаттуулугу түшүнүүгө оор. Китептин кырдаалдары менен сүрөттөөлөрү – окурман аңдоого тийиш болгон маанилердин уютундусу.

Алсак, романдын биринчи бабында өзүнүн кароолунан улам таңкы оокатсыз калган каарман кечкиден калган алма менен чектелүүнү чечет. Алма жөнүндө Кафканын башка чыгармаларында да көп кеп болот. Ар бир жолу – биз муну божомолдоого укуктуубуз – ал бир эле нерсени туюнтат: автор, шексиз, тааным дарагынан үзүлгөн алма жөнүндө библиялык уламышты эстеген, – аны татыган дүйнөнү таптакыр башкача көрөт, мындан ары ал үчүн таанып-билүү процесси башталат. Романда так ушул процесс жөнүндө, Йозеф К-нын камалышы жөнүндө гана эмес, сөз болот.

Курчап турган дүйнөдө баары бошоң, баары борпоң, эч нерсеге таянууга болбойт. Бир жолу кечинде, кызматтан үйүнө кетип жатып Йозеф К. өз мекемесинин бөлмөлөрүнүн бирине баш багат да, экзекутор аны камаганы келишкен сакчыларды кантип шапалактаганы жатканын көрөт. Ал эшикти кийинки күнү ачат да, ошол эле сүрөттү көрөт. Адамдарды дагы эле кыйнап

жатышканы үрөй учурат. Бирок кечтен бери шамдын кичирбегени башкача коркунучтуу. Убакыт токтоп калды…

Жашоонун бошоңдугу, ишеничсиздиги романда тилдин деңгээлинде да байкалат. «Кимдир бирөө, ыктымал, ушактаган, эмне экени белгисизди жеткирген. Чагымдын негиздүүлүгү да толук танылбайт. Болгону айтылган: «… ал эч жаман иш кылбаса да». Акыркы бекемдөө да бошоң, анткени каармандын өзүнүн угуза айтылбаган сөздөрү же анын өзүн-өзү актоосу катары берилген.

Кафканын чыгармаларынын дүйнөсү – бул кармалган адам «Мен кыйкыра да алам го!» деген каршылыгына жооп катары «Ал эми мен сенин оозуңду баса алам!» деген салмактуу каяшаны алчу дүйнө. Анда сот процесси өлүм жазасы менен бүтө алат же дегеле бүтпөйт. Анда Йозеф К-ны жыйынтыгында таш кенине алпарышат, чечинтишет, ташка жаткырышат да жүрөгүнө бычак малып эки жолу бурап алышат. Бирок эң коркунучтуусу, эч кандай ой корутундулар мында эч мааниге ээ эмес, өз ара байланышкан себептер менен натыйжалар жок.

Өз абалын ачыктоону каалап, Йозеф К. үйлөрдүн чатырларынын алдына жайгашкан соттук кеңселерге жөнөйт. Ал аякка чакыртпай барат, бирок так ушул убакта аны күтүп жатышкан болуп чыгат. Так ошондой эле романдын аягында бүткүл кара кийинген каарман өз бөлмөсүнүн эшигинин түбүндө орундукта отурат, ага келишээрин билбесе да чыгууга дапдаяр болуп. Бирок ага келишет да, «эс алуудагы картаң актёрлорго окшош» эки адам аны колдон алып, өлүм жазасына алпарышат.

Кафка жараткан дүйнөдө башкача логика иштейт, ага таңгалуунун кажети жок. Грегор Замзанын курт-кумурскага айлануусу жөнүндө («Кубулуу» новелласы) эмнедир көнүмүш нерседей айтылган. Каарман кызматы жөнүндө, өзү кечигүүдөн корккон поезд жөнүндө ойлойт, болгон окуя жөнүндө анын жетекчилери билет деп чочуйт. Ал айланадагыларды өзгөчө эч нерсе болгон жок деп муютууга аракеттенет.

Кафканын каармандары үзгүлтүксүз маанисиз кыймылда болушат. Кээде башмаанек издеп алар башка өлкөлөргө качышат. «Америка» (экинчи аталышы «Дайынсыз жоголгон»; 1911-1914-жж.) романынын башкы кейипкери Карл Россман ушундай кылат. Сапар аны үйдөн үйгө алпарат, бирок алардын ар биринде ал улам кыскараак мөөнөткө гана кала алат.

Кафканын башка атактуу романы – «Сепилде» (1921-1922-жж., 1926-ж. жарыяланган) – жер ченегич К. кар баскан Кыштакта темселеп жүрөт, кол жеткис Сепилге кирүүгө же болбоду дегенде жөн гана ага чукулдоого аракеттенип. Анын жумушу, Кыштакта жашоого укугу, анын андан аркы тагдыры Сепилден көз каранды. Бирок К. ага жакындоону каалар замат, аларды бөлүп турган аралык өсөт. Бул аз келгенсип, Сепилдин түрү да өзгөрөт. Мурда заңгыраган имарат турган жерден бир нече жапыз курулуш байкалат.

Баары кар алдында, баары тоңгон. Кыштак тургундарынын аң-сезими да катып калгансыган: Амалиядан башка эч ким Сепилге каршы чыгууга аракеттенбейт, баары анын бийлигин бузулгус деп таанышат, ал Сепилден Кыштакка түшүшкөн кызматкерлер аркылуу жүзөгө ашырылат. К. Кыштакта жашоого жана иштөөгө уруксат алууга аракеттенет, ал Сепилге чалат,

кызматкерлер менен байланышууга умтулат, таасирдүү төрө Кламдын мурдагы ашыгы Фрида менен сүйүү байланышын түзөт. Бир жолу К. максатына дээрлик жете жаздайт, бирок кызматчынын бөлмөсүнө эптеп кирип, ал капыстан алы кетип, анын керебетине уктап калат. Анан да бул Кыштакта жер ченегич үчүн кандай жумуш болушу мүмкүн? Анткени мында жашоонун негизинин өзү – жер жок, демек, ченегенге эч нерсе жок.

«Сепил», Кафканын башка эки романындай эле, аягына чыгарылбаган. Макс Броддун сөзү боюнча, Кафка ага «Сепилдин» каарманы жыйынтыгында Кыштакта жашоого укук алууга тийиш экенин айткан. Бирок бул ал өлүм алдында жатканда жана жөнөкөй, физикалык гана эмес, кеңири мааниде да – жашоодо андан ары алгалоо – ал үчүн ойго келгис болуп калганда болуп өтөт…

Сепилди бийликтин камтылышы катары түшүндүрмөлөө азгырыктуу. Бирок мындай чечмелөө баарын түшүндүрө алабы? Мисалы, жаңы келген адам жер ченегичпи, же ал болгону өзүн ушундай көрсөтүп жатабы, Сепил болсо белгисиз себептен улам анын жалганчылыгын кабыл алуудабы? Анткени К. аны чакырышкан деп ырастайт, Сепил болсо алгач бул версияны танат, бирок кийин ага макул болот.

Бирок Кафканын көңүлсүз жана туруксуз дүйнөсүндө шоолалар да бар. Г.Гессе эсептеген: Кафкада үмүтсүздүк таанып-билүүгө да, адамдардын күңүрт божомолдоруна да жеткиликсиздин алдында дирилдөө менен биригет деп. Кафка, Гессе жазгандай, «эч бир убакта үмүтсүз гана болгон эмес… Ал Кудайдан, бийик реалдуулуктан эмес, өзүнөн, адамдардын Кудайга, же, ал кээде муну атагандай Мыйзамга, келүү жөндөмдүүлүгүнөн күмөн санаган». «Процесс» романынын Йозеф К-ны өлүм жазасына алып барышкан акыркы сценасы айрыкча маанилүү. Аны эки колтуктан бекем кармап алышты, ал болсо көчөдөн мурда ага жагып жүргөн аялды кокустан көрүп калгыча чирээлей берди, чирээлей берди. Жана ал кур дегенде азыр, өлүм алдында, жаны менен аны бучкактап алган процесстен бошонууну каалады. Эми, өлүмдүн босогосунда, каарманга собордогу дин кызматчысынын кыйкырыгы түшүнүктүү болгондой көрүнөт: «Ырас эле сен эки кадамдан соң эч нерсе көрбөйсүңбү?».

Андан ары аны эми сүйрөшпөдү – ал өзү басып жөнөдү да, кароолчуларга болгону анын артынан үлгүрүү гана калды, ал өлүм жазасы кайсы жерде ишке ашырыларын билгендей. Коркуу, дүрбөлөң түшүү, кыйла алсызды өзүнө баш ийдирүүгө умтулуу (массалык аң-сезимдин мүнөздүү көрүнүштөрү) өтө жекече руханий кыймыл – жарыктануу, бир гана өзүнө көңүл токтотуудан бошонуу менен сүрүлүп чыгат.

Бирок анын башы эми ташта жатат, ал эми желдеттер анын үстүндө колдон колго бычак берип жатышат. Мына ушунда күтүлбөгөн нерсе болуп өтөт: «Жана жарык кандай жарк этсе ошондой кайдадыр үстү жакта Терезе ачылды да, кандайдыр бир адам, алыстан, бийикте, алсыз жана ичке көрүнгөн, алдыга кескин эңкейди да, колдорун андан да ары созду. Бул ким эле? Доспу? Жөн гана боорукер адамбы?.. Ал жардам кылууну кааладыбы?.. Же анын артында баары туруштубу?..». Окурман, мүмкүн, терезенин «Мыйзам

дарбазасы» менен «геометриялык» окшоштугун байкайт, андан да, мындан да төгүлгөн жарыкты эстейт.

Кафка өз чыгармаларында болгону суроолорду коёт: Мыйзам менен адамдын, жарык менен караңгынын, актануу менен күнөөнүн, каарман менен башка адамдардын мамилелери анда милдеттүү түрдө куткарууну билдирбеген белгисиздик абалында берилет.

РОБЕРТ МУЗИЛЬ (1880-1942)

Роберт Музиль XX кылымдагы эң интеллектуалдуу жазуучулардын бири деп таанылган. Мындай репутация менен даңкты (негизинен өлгөндөн кийинки) ал баарынан мурун «Касиетсиз адам» деген чоң романынын аркасында алган, анын үстүндө өмүрүнүн акырына чейин иштеген, бирок ошентип эле колжазманы бүтпөгөн бойдон калтырган. Бирок белгилүүлүктү авторго анын биринчи эле романы – «Тарбияланууч Тёрлестин жан дүйнө дүрбөлөңдөрү», 1906-жылы жарыяланган, апкелген. Андан көптөгөн жиптер Музилдин андан аркы чыгармачылыгына созулат, китеп али тынчтык мезгилде, Европада, жана өзгөчө жазуучунун мекенинде, баары узак убакка солк этпестей көргөн Австрия-Венгрия империясында жазылса да.

Ал кез европалык декадансттын гүлдөө мезгили болгон. Сулуулук, адам жан дүйнөсүнүн сырдуулугу, айтылгыс, түшүндүрүлгүс ырга салынган. Музилди бул маданият менен көп нерсе байланыштырган. Ал «Жан дүйнө дүрбөлөңүнө» доордун кумири, М.Метерлинктин ыйыкты айтууга алсыздык жөнүндө сөзүн кокусунан эпиграф кылып алган эмес. Бирок биринчи романында эле анын жазуучулук манерасынын маанилүү касиети – ойдун ачыктыгы менен аёосуздугу ачылат.

Тёрлес жөнүндө романды белгилүү негизде автобиографиялуу чыгарма деп атоого болот. Музиль, өзүнүн он алты жашар каарманы өңдүү эле, привилегиялуу аскердик окуу жайда окуган жана андагы ырайымсыз муштра менен казыналыкка терең жактырбоосун түбөлүк сактаган. Бирок китепте кеп ал кездеги уландарды тарбиялоо системасынын кемчиликтери жөнүндө жүрбөйт (окуу жай жетишерлик жумшак сүрөттөлгөн), автордун көңүлү башкага топтолгон.

Роман вокзалдагы эпизоддон башталат: уулуна келишкен сарай кеңешчиси Тёрлес менен зайыбын каарман жана анын классташы жаш барон Байнеберг узатышат. Баары жакшы тарбиялуу, каадалуу, аз-маз текеберлүү. Эбак орногон каадалары бар жашоо бузулгустай сезилет. Окуу жайга кайтып, Тёрлес менен Байнеберг корчманын жанынан өтүшөт да, ичип алган дыйкан, аялдан кетип баратып жана төлөгүсү келбей, аны ыплас сөгүп жатканын көрүшөт. Каарман чын дилинен айран калат: ушу кантип болсун? Анан башка, кыйла коркунучтуу ачылыштар болот. Ошол эле күнү Тёрлес менен чогуу окуган Базини ууру кылганы айкындалат. Бирок муну менен эле бүтпөйт. Жакшы тарбиялуу улан Байнеберг жана башка окуучулар ар кеч сайын Базинини шылдыңдашары, аны сабашары жана зордошору белгилүү болот –

ыйык сызыктан аттоо, кабыл алынган чектерди бузуу азгырыгы ушунчалык чоң.

Он жылдыктар өткөн соң чыгарма фашизм алдындагы аң-сезимдин тайманбас талдоосу катары кабыл алына баштаган. Бирок автор, ырасы, өз алдынан көбүрөөк кенен, азыраак айкын болсо да, кубулушту көргөн, – ар бир адамдын аң-сезимсиз умтулууларын.

20-жылдардын ортосунан тартып, кошумча иштерден баш тартып, чегине жеткен муктаждыкта жашап, Музиль «Касиетсиз адам» романынын үстүнөн талбай иштеген. Анын башкы каарманы Ульрих, жазуучунун өзү өңдүү эле, аскердик мансаптан баштайт (бул тууралуу бап «Көрүнүктүү адам болуу үчүн үч аракеттин биринчиси» деп аталат). Ал автордун кийинки кадамын да кайталайт: математик болуу (Музиль техникалык билим алган). Көз карашынын инженердик тактыгы – анын чыгармаларынын айырмалоочу белгиси. Музиль философияга кызыккан, анын каарманы да философтонгон интеллектуал болуп чыккан.

«Касиетсиз адам» романынын окуясы көбүнчө Венада, Австрия-Венгрия империясынын борборунда, 1913-жылы болот. Жазуучу өз китебин баштаганда бул мамлекет Европанын картасынан жок болуп кетет: ал жер бетинен дүйнөлүк согушта жеңилүү жана 1918-жылкы революция менен сүрүлүп ташталган. Зор көп улуттуу империянын ордуна чакан республика Австрия пайда болот.

Музиль да, анын окурмандары да бул өлкө эмне болгонун эсинде тутушкан. Бирок романда сүрөттөлгөн жашоо эч нерсе болбогондой эле өтөт. Кейипкерлер жакынкы бүтүштү билишпегени тымызын ирониялуу, тереңинде трагедиялуу баяндоонун тонун түзөт.

Сюжеттин негизин автор оюнан чыгарган «параллелдүү акция» түзөт. Германияда 1918-жылы тактыга император Вильгельм IIнин отурганынын 30 жылдыгын майрамдоого даярдык башталганын угуп, австриялык «мекенчил чөйрөлөр» эстей коюшат: картаң Франц Иосифтин башкаруусуна мындан көп – 70 жыл болду! Жана бир күн эмес, бүт жыл юбилейлик болууга тийиш. Коомчулук катуу дүүлүгөт. «Акциянын» башында турушкан картаң аксөөк граф Лейнсдорф, генерал Штумм фон Бордвер, пруссиялык өнөр жайчы жана адабиятчы Арнгейм – баарысы, тымызын өзүмдүк максаттарын көздөшүп, «ой ойлоп табууга», императордун «руханий маңызын» жана анын дүйнөдөгү маанисин даңазалоого жөндөмдүү «параллелдүү акция» идеясын табууга аракеттенишет. Бирок Франц Иосиф атындагы шорпо таратуучу ашкана ачуу же веналык атактуу Ыйык Стефан соборунда экинчи коңгуроо мунарасын тургузуу сунуштары гана түшөт. Ульрих – «касиетсиз адам» мына ушундай фондо пайда болот.

«Параллелдүү акциянын» катчысы кызматына коюлган ал бардык жерде болот, баарын билет, бирок эч нерсеге катышпайт. Ойдун эч жакка тартпаган тактыгы ага айланада болуп жаткан убаранын маанисиздигин көрүүгө көмөктөшөт. Каарман коомдук өнүгүүнүн ал же бул идеясына же концепциясына ишенүү, ал же бул теорияны коргоо үчүн жетиштүү негиздер жок деп болжойт.

Касиетсиз адам деп аталган Ульрих чындыгында касиеттерге ээ: ал денелик жана руханий күчтүү, сергек ой жүгүртөт. Касиеттер анда башка мааниде жок – ал өзү ишенбегенге кошулууну, өз тагдырын бир ирет жана биротоло тандоону, өз жүзүн катып калган беткапка айлантууну каалабайт. Ульрих баарын түшүнүп, баалап, бирок эч нерсеге жуурулбай, жашоо менен катар жүрүүнү каалайт. Эгер башка кейипкерлер алардын чыныгы адамдык маңызына жооп бербеген жана көбүнчө аны айланып ойнолгон өздөрү кабыл алган ролду кесипкөй аткарышса (тышкы иштер министрлигинин кызматкери Туцци, ак көңүл адам, согуш жарыялоо тууралуу документке ойлонбой туруп кол коймок), анда Ульрих ар кандай идеяны өзгөрмөлүү реалдуулук менен, жана өзүнүн инсаны менен шайкештирип, чукулдан караганда акыйкаттык болбогонду акыйкаттык деп кабыл албай олуттуу жашоону каалайт. «Параллелдүү акция» үчүн анын ирониялуу сунушу – «жандын тактыгы катчылыгын» түзүү.

Ульрих ашкере ачык-айкын адамдардын арасында ачык эмес болуп көрүнөт. Анын ойношу, татынакай Диотима ал өзүн дүйнө эртең гана жашай баштачудай алып жүрөөрүн айтат. Ульрихтин карындашы, Агата, аны ал бардык айткандарын дароо кайра алат деп күнөөлөйт. Бирок автор буга башка жагынан да кароону сунуштайт: Ульрих кыймылдуу – анын айланасы катып калган, империя да катып калган (автор аны «кайзердик» жана «королдук» деген сөздөрдүн башкы тамгаларынан, жашоосу бүткөн бул мамлекеттин бардык документтеринде турган, Какания деп атайт).

Жазуучу өз стилин эссеисттик деп атаган. Ал романдын беттеринде ушунчалык көп ой жүгүртүүлөрдү гана эмес, ар кандай предметке түрдүү кырлардан кароону, акыркы пикирлерден качууну эске алган. Күнүмдүк турмуш көптөгөн «тартиптерде» чачыранды бойдон калат – бирдиктүү маанисиз, баары үчүн жарамдуу акыйкаттыксыз. Бирок романда буга тескери умтулуу да – биригүүгө, баса белгиленет. Суу кургактан али бөлүнө электеги карама-каршылыктын байыркы биримдиги жөнүндө; Осиристин карындашы жана зайыбы Исида аялдык башталма катары тууралуу эскерүү жаралат.

Романда утопия – карама-каршылыктын чукулдоосу, гармониялуу жуурулушуусу утопиясы, «бир эле нерсенин түрдүү ыкмалары»; «башкача абал» утопиясы, Ульрихтин жана анын карындашы Аннанын сүйүүсү ушундайча даярдалат. Автор үчүн романдын акыркы бөлүгүндөгү Анна менен Ульрихтин ортосундагы сүйүү сценалары (аларда сексуалдуулук жок) – бул баарынан мурда ажырагандын биригүүсү жөнүндөгү идеянын жүзөгө ашырылышы.

Каармандардын сүйүүсү терең символдуу мааниге ээ. Анда биригүү кубанычы гана эмес, мындай чогуу жашоонун утопиялуу акылга сыйбастыгы да берилген. Агасы менен карындашы тааныштарынан кол үзүшүп, бейиш багындагы Адам менен Ева өңдүү Ульрихтин үйүнө бекинип алышкан. Жарыктануу, Ульрих негиздөөнү каалаган абсолюттуу «жандын тактыгы» келет. Бирок бул чыңалууну кармап калууга болбойт. Автор өзү ишенбеген нерсе жөнүндө жазууга өзүнө тыюу салып, романды бүтүрбөй калтырган.

Музиль XX кылымдагы европалык рух үчүн түйүндүү позитивдүү аракеттин зарылдыгы жана – бир эле мезгилде – мүмкүн эместиги проблемасын адаттан тыш тайманбастык менен берген. Ал сценага бир да салттуу ролду кабыл албаган жана ошол эле мезгилде иш-аракетсиз жашоого жөндөмсүз каарманды чыгарган. Китептин трагедиялуу мааниси мына ушунда жашынып жатат: Ульрих өзүн реализациялай албайт.

Романдын бүткүл жүрүшүндө автор өзүн каармандардан бөлбөйт, ал аркылуу өзүнүн ыйык ынанымдарын билдирет. Бирок китептин акыркы бөлүгүндө кырдаал өзгөрөт. Узак жылдар көрүшпөөдөн соң өлгөн атасынын үйүнөн жолугушуп, Ульрих менен Анна бири биринин алдында алардын өзүнө француз элдик театрынын салттуу кейипкери – Пьеронун кийимин эске салгандай көрүнгөн пижамачан турушат. Кийин автор Ульрихти бул кийим менен дагы бир жолу пайда болууга мажбурлайт. Музилдик Пьеро акыры өз жүрүшүн жасайт, аң-сезимдүү иш-аракет кылат, сүйөт, башка жанга сиңип кетет. Бирок бул жүрүш – ишенимсиз, жетишилген – жалган элес. Изоляция, жан дүйнөнүн ашкере көтөрүңкүлүгү өңдүү эле, түбөлүк созула албайт. Азырынча бактылуу Ульрихтен анын коопсуздугу көрүнүп турат. Акыркы жарыяланган баптарда баяндоочу каарманга четтен карайт, өз өкүмүн жашырбай. Ульрихтин жашоосунун айрым бир тыянагын чыгарган образ жаралат: ал – байкуш Пьеро, маскарапоз, бекемделбеген адам, жел учурган камгак.

Ульрих жана романдын адамгерчиликтин үзүмү бар көп сандаган каармандары, ролдун кабыгында туюкталган, кулоого бет алып бараткан империянын катыган формалары, учурдагы дүйнөнүн чыңалган абалы, түбөлүктүүлүк, космос – мунун баары бирдиктүү мыйзамдарга багынтылган параллелдер. Музилдин романы бүткөрүлө алмак эмес, анткени тереңдик деңгээлде биригүү жана ажыроо, кыймылсыздык жана кыймылдуулук, төрөлүү жана өлүү жөнүндө жашоонун түбөлүктүү мыйзамдары катары кеп кылган. Балким, австриялык адабияттын улуу чыгармасынын башкы тыянагы деп мына ушуну эсептөө керек чыгар.

СТЕФАН ЦВЕЙГ (1881-1942)

«Апокалипсистин бардык боз аттары менин жашоом аркылуу чууруп өтүштү – төңкөрүш менен ачарчылык, инфляция менен террор, эпидемия менен эмиграция… Биздин муундун мурдагылардай жашынууга, качууга мүмкүнчүлүгү болгон жок… Качууга болчу өлкө да, сатып алууга болчу тынчтык да болгон жок, дайыма жана бардык жерде бизди тагдырдын колу таап жана өзүнүн бүтпөс оюнуна тартып жатты». Бул ачуу сөздөрдү өлөрүнөн бир аз мурун ысымы ал мезгилде бүт дүйнөгө белгилүү болгон жазуучу, – Стефан Цвейг өзүнүн «Кечээки дүйнө. Европалыктын эскерүүлөрү» (1941-ж.) мемуарларында жазган.

Анын Венадагы, атасынын, эң бай текстиль фабрикантынын үйүндөгү булутсуз улан чагы эч кандай кыйынчылыктардан кабар кылган эмес. Бул, Цвейгдин өзүнүн сөзү боюнча, «ишенимдүүлүктүн алтын кылымы» болгон.

Вена университетинде романистика менен германистиканы үйрөнүү, Европа боюнча саякаттоо (ал ошондо Э.Верхарн жана көрүнүктүү француз бедизчиси О.Роден менен таанышкан), Алжир, Индия жана Индокытай боюнча жер кезүү, АКШга, Кубага жана Панамага баруу, Ш.Бодлерден, П.Верленден, Э.Верхарндан которуулар, өзүнүн чыгармаларын жарыялоолор – «Күмүш кылдар» (1901-ж.) ырлар китебин, «Эрика Эвальддын сүйүүсү» (1904-ж.), «Биринчи толгонуулар» (1911-ж.) новеллалар жыйнактарын… Жана ушунун баары жеңил, камсыз, тоскоолсуз коркунучтуу 1914-жылга чейин, Биринчи дүйнөлүк согуш башталган, созулат.

Мобилизациядан качууга мүмкүнчүлүгү болбой, Цвейг австриялык аскердик министрликтин архивине, анан – аскердик журналдын редакциясына кызматка кирет. 1917-жылдын ноябрында ага нейтралдуу Швейцарияга кетүүгө мүмкүн болот – Цюрихте анын «Иеремия» (1917-ж.) драмасын коюшмак. Падыша менен элди Вавилон менен согушпоого үндөгөн жана андай болгондо Иерусалимдин кыйраарын алдын ала айткан Иеремия пайгамбар жөнүндөгү библиялык сюжет, шексиз, дүйнөлүк согуштун жылдарында өзгөчө угулушка ээ болгон. Цвейгдин ынанымы боюнча, «шаарларды кыйраткан жана мамлекеттерди жок кылган кубаттуу күчтөр антсе да бир адамга каршы алсыз болуп калат, эгер анда эрк жана руханий жалтанбастык жетиштүү болсо, эркин бойдон калуу үчүн, анткени өзүн миллиондордун жеңүүчүсү деп элестеткендер өзүнө бир гана нерсени – эркин абийирди баш ийдире алышпады». Ал минтип Австрияга кайтып келген соң, 1921-жылы, Р.Роллан жөнүндө китебинде жазган.

Цвейгди тарыхый-биографиялык роман, эссе, очерк жанрлары дайыма кызыктырган. Ал «Адамзаттын жылдыздуу сааттары» (1927-ж.) тарыхый миниатюраларын түзгөн, Бальзактын биографиясынын үстүнөн отуз жылга чукул иштеген (бул бүтпөй калган китеп анын көзү өткөн соң, 1946-жылы жарыяланган). 1932-жылы гильотинада жан берген француз канышасы жөнүндө «Мария Антуанетта» романы, 1934-жылы – «Эразм Роттердамдыктын триумфу менен трагедиясы» чыккан. Цвейг Лондонго көчүп баргандан кийин 1935-жылы «Мария Стюарт» китеби пайда болот, анда автор XIX кылымдын башында Шиллердин драмасында даңазаланган шотландиялык канышанын трагедиялуу тагдырын өзүнүн көрүүсүн берет. Бир жылдан соң ал Себастьян Кастеллио – XVI кылымдагы гуманист, Эразм Роттердамдыктын жолун жолдоочу, Женеванын чоң бийликтүү протестанттык диктатору менен теңдешсиз күрөшкө кирген, жөнүндө аңгемеленген «Кастеллио Кальвинге каршы» (1936-ж.) романын жазат. Кальвин өзүнүн идеялык жоолорун өрттөгөн оттон Кастеллиону эрте өлүп калуусу гана куткарат.

Цвейг-прозачы «эң маанилүү менен гана чектелип, кичи жанрлардын алкактарында кармалууга катаал умтулуусу» жөнүндө дайыма айткан. Бул «Амок» (1922-ж.) жана «Жан дүйнө дүрбөлөңү» (1927-ж.) новеллалар жыйнактарынан баарынан айкын көрүнгөн. Анын «Биринчи толгонуулар» жыйнагындагы алгачкы аңгемелеринин психологиялык импрессионизми 20-жылдары адам жанынын сырларына кыйла терең сүңгүү менен алмашылган. «Адамда бардык руханий күчтөр аракетке келишкенде гана ал өзү үчүн жана башкалар үчүн чындап тирүү; анын жан дүйнөсү ысып-күйгөндө гана ал

көрүнөрлүк образга айланат», - деп болжогон жазуучу. Цвейгдин каармандары экстремалдуу кырдаалдарга туш болушуп, ушундай «көрүнөрлүк образдарга» айланышат: мүрзөнүн оозунда («Бир жүрөктүн батышы»), башка социалдык чөйрөдө («Фантастикалуу түн»), акыл-эстен айырган, өзүнө адамдын бүткүл маңызын баш ийдирген күтүүсүз сүйүүнү баштан кечирип («Амок», «Аялдын жашоосунан жыйырма төрт саат»).

«Шахматтык новеллалардын» (1941-ж.) баш каарманы да акыл-эстен адашуунун чегинде болот, бирок аны бул абалга дуушарланткан себептер жеке мүнөздө эмес, социалдык-саясий планда. Кенен баяндоодон качып, кейипкерлердин диалогдору менен монологдоруна жамынып, Цвейг байкагыч аңгемечинин (андан автордун өзүнүн белгилери байкалат) психологиялык портреттерин тартат, көңдөй жана кекирейген Чентовичтин, кыялы учкул, кылдат интеллигент доктор Б-нын. Жана бир эле мезгилде ал бүтүндөй бир доордун – Экинчи дүйнөлүк согуштун доорунун портретин түзөт.

Буу кемеде Нью-Йорктон Буэнос-Айреске сүзүп бараткан аңгемечи кемеде Мирко Чентович – шахмат боюнча дүйнөнүн чемпиону бар экенин билет. Аңгемечини «бүт өмүр бою мономандардын – бир гана жалгыз идея акыл-оюн ээлеген адамдардын ар кыл түрлөрү кызыктырган». Ал Чентович менен таанышууга жана ал ким экенин – «бөтөнчө даанышманбы, же, балким, табышмактуу макообу» түшүнүүгө умтулат.

Бирок аңгемечиге ал тууралуу жаңы эч нерсе билүү буюрбайт. Чентовичте эч кандай «сырлар» жок, анткени ал руханий жашоодон тумтак дээрлик кол жууган. Карапайым югославиялык балыкчынын уулу, ал ээнсиз жана дээрсиз болгон. Анын жападан жалгыз жөндөмү – шахмат ойной билүүсү кокусунан гана айкындалган. Чентович тез даңазага ээ болгон, жыйырма жашында эле дүйнөнүн чемпиону болуп калат, бирок «ал өзүнө теңдештерди билбеген шахмат үстөлүнөн тураар замат, Чентович күлкүлүү, дээрлик комедиялуу фигурага айланган. Кынтыксыз костюмуна... жана кылдаттык менен маникюрланган тырмактарына карабай, ал мурда ким болсо ошол, – акылы тайыз, тарбиясыз, чукулда эле пастордун ашканасын шыпырып жүргөн жигит бойдон калган. Өзүнүн таланты менен даңкын пайдаланып, ал болушунча көбүрөөк акча иштеп табууга аракеттенген, мында майдачыл жана одоно ачкөздүгүн көрсөткөн».

Чентивичти акча үчүн шахматист-ышкыбоздор менен ойноого көндүрүшөт. Ойноп жаткандарга бейтааныш адам кошулуп, ышкыбоздор анын кеңештеринин аркасында тең чыгууга жетишишет. Мына ушул адам новелланын чыныгы каарманы болуп чыгат.

Доктор Б. – австриялык императордук үйгө чукул үй-бүлөдөн чыккан адам. Ал жана анын атасы императордук үй-бүлөнүн капиталдарын башкаруу жашыруун түрдө ишенип берилген юридикалык конторага ээлик кылышкан. Гитлер бийликке келгенде кеңсенин кызматчыларынын бири доктор Б-н үстүнөн гестапого чагым жеткирген. Фашисттер андан жашырылган капитал жөнүндө маалымат алууну каалашкан да, бир жыл бою бир кишилик камерада кармашып, үзгүлтүксүз суракка алып турушкан. Анын колуна кокустан бир китеп тийет – ал бул Гёте же Гомер деп үмүттөнөт, ал болсо шахмат боюнча

окуу куралы болуп чыгат. Ал үмүтсүздүккө батат, бирок кийин ойноону үйрөнө баштайт. «Шахмат өнөрүнүн эң мыкты стратегдери… кымбат достор өңдүү, мени менен абактагы жалгыздыгымды бөлүшүштү», - деп айтат доктор Б. аңгемечиге. Бардык партияларды жатка үйрөнүп, ал өзүнө каршы ойноого аракеттенет: «Менин бир шахматтык «меним» жеңилүүгө учураган сайын, ал дароо башка «менден» реваншты талап кылган. Мындай «кара жана ак «мендин» ортосунда экиленүү», «жасалма түрдө түзүлгөн шизофренияга» айланган. Каарман акылдан айный баштаган. Гестапочулар аны оорулуу катары бошотушкан да, өлкөдөн чыгарып ийишкен. Кемеде ага биринчи жолу реалдуу шахмат ойноо мүмкүнчүлүгү туш болгон. Бирок, доктор Б. Чентович менен ойноп жатканда аны кайрадан «шахматтык делбеленүү» бийлеп алган: ал өзүн мурдагыдай эле түрмө камерасында отургандай алып жүргөн. Акылдан адашуу ага тыштан таңууланган жана түбөлүккө калат, адам психикасына фашизм келтирген жарааттардан калган тырыктар өңдүү.

Цвейг «Шахматтык новелласында» так ушул фашизм жөнүндө, ушул жаманчылыкка өзүнүн мамилеси жөнүндө жазат. Фашисттик зомбулуктун акыл-эссиздиги фашизмдин бийлигин өз башынан кечирген адамдарды акылынан айнытат. Согуш кара жана ак «менге» бөлүнүүгө жана өзүнө каршы ойноого аргасыз болгон бүт адамзатты да акылдан айнууга түртөт.

Беллетристикалык биографияларда да, психологиялык новеллаларда да Цвейг сентименталдуулук жат хронисттин, фактыларды биринин артынан бирин баяндаган, тонун артык көрөт. Тарыхый хроника же сезимдер хроникасы Цвейгдин прозасынын өзгөчө стилин алдан аныктаган. Автордун өзү анын жазуучулук билгичтиги ашык сөздөрдүн жүгүнөн тынымсыз арылып турууда, чыгармаларынын «ички архитектурасын дайыма тыгыздантууда жана ачыктоодо» деп баса белгилеген.

Цвейгдик новеллистиканын өзүнчөлүктүү жыйнагы «Жүрөктүн чыдамсыздыгы» (1939-ж.) романы болуп калган. Лейтенант Антон Гофмиллер кичинекей австриялык шаарчада кызмат өтөйт. Кокустук аны Лайош фон Кенешфальванын үйүнө апкелет, анын кызы – Эдит – бай, билимдүү, бирок катуу оорулуу. Гофмиллер ага боор ооруну жана аёну баштан кечирет, кыз болсо муну сүйүү деп кабыл алат. Эдитке үйлөнүүгө сөз берип, улан күтүүсүз, түшүндүрүүлөрсүз шаардан үйлөнүү тойдун алдында кетип калат. Мүмкүн, анын күмөнсүүлөрү көп өтпөй өтүп кетмектир, бирок Эдиттин «жүрөгүнүн чыдамсыздыгы» мындай күтүүнү качуу деп кабыл алууга мажбурлайт. Үмүтү үзүлгөн ал өз жанын кыят. Бул так эле Биринчи дүйнөлүк согуштун алдында болуп өтөт. Үрөйү учкан, Гофмиллер фронтко жөнөйт. Бирок каарманга өлүү буюрбайт, ага кыйла оор жаза түшөт: ал кайраттанууга жана анын коркок жана сентименталдуу боор ооруусу да өзүнчө эле бир «башканын бактысыздыгын» көргөндөгү оор туюмдан тезирээк кутулууга шашылган жүрөгүнүн чыдамсыздыгы татынакай кыздын өмүрүн кыйганын эсте тутуп, андан ары жашоого тийиш.

Башканын «жүрөгүнүн чыдамсыздыгын» айыптап, Цвейг өзү андан кача алган эмес. Фашизмдин жалынында кыйрап жаткан өзүнө кымбат Европа менен кош айтышып, жана Экинчи дүйнөлүк согуштун башталышы менен АКШга,

анан Бразилияга көчүүгө аргасыз болуп, жазуучу (аны менен кошо аялы да) уктатуучу дарыдан өлтүрүүчү өлчөмдө ичет.

«Декларацияда» – өзүн өлтүрөрдүн алдында жазылган өзүнчөлүктүү керээзде, – Цвейг аны мындай кадамга түрткөн себептерди түшүндүрүүгө аракеттенген. «Алтымыш жашка чыкканда жашоону кайра баштоо үчүн өзгөчө күчтөр керек. А меники үйсүз тентүүлөрдүн узак жылдарында түгөндү. Ошондуктан мен мыктысы өз учурунда жана татыктуу жашоодон кетүү деп эсептейм, анда мен үчүн бийик жакшылык жеке эркиндик жана мага зор кубат тартуулаган акыл эмгеги болгон. Мен өзүмдүн бардык досторума салам айтам. Мүмкүн, алар узак түндөн кийин таңды көрүшөт. Мен, эң чыдамсызы, алардан эрте кетем».

1982-жылы «Фишер» басмасы окурмандар үчүн күтүүсүздөн С.Цвейгдин жаңы романын «Кайра өзгөрүү азгырыгын» чыгарган. Бул китептин колжазмасы жазуучунун кагаздарынын арасында анын көзү өткөндөн дээрлик кырк жыл бою жаткан. Төрт жылдан соң, 1986-жылы «Кристина Хофленер» деген аталыш менен орусча басылышы чыккан.

«Почточу айым жөнүндө романдын» (китепти автор өзү ушундай атаган) үстүнөн иштөөнү Цвейг 1931-жылы баштаган. Романдын окуясы 1926-жылы, согуштан кийинки Австрияда өнүктүрүлөт. Башкы каарман – жыйырма сегиз жашар Кристина Хофленер – Венага чукул кичинекей шаарчада почтодо иштеп, эптеп жансактоо кылат. Бирок бир жолу бир таежеси ал жөнүндө эстейт. Америкадан Швейцарияга эс алууга келип, ал кедей жээнин өзүнө чакырат. Бирок Кристинанын швейцариялык курорттогу камсыз, шаан-шөкөттүү жашоосу узакка созулбайт – таежеси аны кайрадан Австрияга жөнөтүп ийет. Мында кызды мурдагы нан табуу түйшүктөрү күтөт, алар эми ага чыдай алгыстай көрүнөт.

Анын өзү өңдүү эле таалайсыз Адам Фердинанд менен кездешүү, каармандын тагдырын чечет. Ал Швейцариянын даамын таткан байгер турмушуна жетүүнү эңсеп, Кристина досунун тобокелдүү сунушуна – почта бөлүмүнүн кассасын тоноого макул болот. Бул планды ишке ашыруу оңунан чыгабы? Кристинанын келечеги кандай? Бул суроолорго жоопторду автор өз романынын алкактарынан тышта калтырган.

XX КЫЛЫМДАГЫ ИСПАН АДАБИЯТЫ

XX кылым – испан тарыхындагы, испан маданиятынын тарыхындагы эң бир драмалуу жана жемиштүү мезгилдердин бири. Өлкө жаңы кылымга ал үчүн маскаралык жеңилүү жана мухиттин ар жагындагы акыркы колониясынан – Кубадан айрылуу менен бүткөн 1898-жылкы Испан-америка согушунун замбиректеринин канонадасы астында кирген. XX кылымды болсо 1992-жылы Барселона олимпиадасынын майрамдык фейерверки астында гүлдөгөн, өзүнүн ички көйгөйлөрүнөн ажырабаган болсо да, «нормалдуу» мамлекет катары артта калтырган. Бирок ага чейин Испанияга генерал Примо де Риверанын диктатурасын да (1923-1930-жж.), монархиянын кыйроосун да (Альфонс XIII тактан 1931-жылы чегинген), Биринчи буржуазиялык республика жана Элдик

фронт мезгилиндеги башаламандыкты да (1936-ж.), бригада генералы Франсиско Франко Баамонде баштаган 1936-1939-жылдардагы кан төгүлгөн жарандык согушту да баштан кечирүүгө туура келген. Ал жеңишке жеткен жана отуз алты жыл Испаниянын жеке бийлөөчүсү болуп калган, ал эми өлөрүнөн алты жыл мурун испаниялык монархиянын калыбына келтирилгендиги жана такка Альфонс XIIIнүн небереси – Хуан Карлостун отургандыгы жөнүндө жарыялаган. Диктатордун өлүмүнөн кийин башкара баштаган король Хуан Карлос Испанияны конституциялык монархия кылган.

Мурдагы өтмүштө боло келгендей эле, Испан империясынын батуу жылдарына жарандык согуштун башталышы менен үзүлгөн испан адабиятынын алтын кылымы (бул жолу экинчи) туура келген. XIX-XX кылымдардын чектериндеги сөз өнөрүнүн гүлдөөсү «1898-жылдын мууну» деп аталган жазуучулардын: прозачылар жана драматургдар Мигель де Унамунонун, Рамон Мария дель Валье-Инкландын (1869-1936), романчы Пио Барохи-и-Несинин (1872-1956), драматург Хасинто Бенавенте-и-Мартинестин (1866-1954), акындар Антонио Мачадо менен Хуан Рамон Хименестин ишмердүүлүгү менен байланышкан.

«1898-жылдын мууну» – бул адабияттык мектеп эмес, а идеологиялык-руханий кыймыл, Испаниянын маңызын, анын тарыхынын өзүнчөлүктүүлүгүн таанып-билүүгө багытталган. «Муундун» бардык өкүлдөрүн жалпы улуттук кризистен жол табууга умтулуу бириктирген. Алардын аң-сезиминде улуттук өзүн-өзү сындоо туулган жерге терең сүйүүдөн ажырагыс болгон, ал эми бул жердин символдуу чордону Кастилия – өлкөнүн борбордук аймагы, айланасында Испан мамлекети калыптанган, болуп калган. Кылымдардын чектериндеги жазуучулардын дээрлик ар бири өздөрүнүн (көбүнчө жалгыз эмес!) ырлар, жол байкоолору, пейзаждык тартымдар жана ой жүгүртүүлөр, Кастилия боюнча жер кезүүлөрдө төрөлгөн, китебин жаратышкан.

Эссе – «муун» үчүн эң мүнөздүү жанр. Бир эле мезгилде Унамунонун, Барохинин, Валье-Инкландын чыгармачылыгында роман менен драманын жаңы формалары түптөлөт. Мачадо менен Хименес, латын америкалык, америкалык модернисттердин, француздук символисттердин жана испан фольклорунун тажрыйбаларына таянышып, романтикалык штамптар менен кур чечендиктен эркин өз поэтикалык тилин иштеп чыгышат.

«1898-жылдын муунунун» жаратмандарынын күч-аракети прозачылар Рамон Перес де Айалдын (1880-1962) жана Рамон Гомес де ла Серндин (1888-1963) колдоосун табат, алар адабиятка XX кылымдын 10-жылдарында келишкен, анан – «1927-жылдын муунунун» акындары жана алардын пикирлештери – сүрөтчү Сальвадор Далинин, режиссёр Луис Бунюэлдин колдоосуна ээ болушат. 20-жылдардагы Испаниянын маданияты батышевропалык авангардисттик багыттар – экспрессионизм жана сюрреализм менен тыгыз байланышкан.

Франконун диктатурасынын биринчи эки он жылдыгында испан адабияты жансыздангандай көрүнөт. Ал жылдардагы сөз өнөрүнөн байкалган жашоонун жападан жалгыз белгилери, – Камило Хосе Селанын (1916-2005) романдары. Алардын биринчиси – «Паскуаль Дуартенин үй-бүлөсү» (1942-ж.) –

тремендизм (испанча tremendo – «үрөй учуруучу») деген агымга, 40-50-жылдардагы испан адабиятынын эң мүнөздүү агымына чыйыр салган. Жазуучулар-тремендисттер дүйнөдөгү адамдын чыныгы жалгыздыгы жөнүндөгү, өлүм менен зордук адам жашоосунун ажырагыс бөлүктөрү экени жөнүндөгү түшүнүктөрдөн чыгышкан.

Мигель Делибестин – азыркы Испаниянын эң ири прозачысынын чыгармачылыгынын баштапкы этабы да тремендисттик касиеттер менен белгиленген.

МИГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО (1864-1936)

Грек филологиясы кафедрасынын башчысы, Саламанк университетинин – Испаниядагы эң абройлуулардын биринин ректору – Мигель де Унамуно «сыпайкерчиликти» аябай жек көргөн: «Сыпайкерчилик – түпкүлүгүндө эл алдындагы көңдөй олуттуулуктун беткабы», - деп жазган ал «Тоодон түшүп» (1922-ж.) эссесинде. «Тоодон түшкөн» баск Унамуно испан адабиятынын тарыхына кирген эмес – ал анын чектерине эч каадасыз кол салган, адабияттуулуктун «стилдерден», «жанрлардан», «композициялык ыкмалардан», «троптордон» жана «каармандардын образдарынан» курулган түпнегиздерин дээрлик түбүнө чейин кыйраткан. Унамунонун прозалык чыгармалары – «Сүйүү жана педагогика» (1902-ж.), «Туман» (1914-ж.), «Авель Санчес» (1917-ж.), «Тула таеже» (1921-ж.), «Ыйык Мануэль Кайрымдуу, азапкеч» (1931-ж.) – дегеле романдар эмес, бул сөздү XIX кылымдын экинчи жарымында батышевропалык адабиятта орун-очок алган түшүнүүдө. Анын «ниволаларында» – жазуучунун өзү аларды так ушундай атаган, «novela» (испанча «роман») сөзүн балача бурмалай, – психологиялык талдоо, салттуу мүнөздөр, а башкысы, аларда кызыктуу фабула, бекем кагылган сюжет жок. Мунун баарын Унамуно тышкыга тийиштүү деген, ал эми анын урааны «Ичке!», башкача айтканда реалдуулуктун «ичине», адам аң-сезиминин «ичине» болгон.

Анын «ниволаларынын» каармандары – автор күнүмдүк турмуштан алган типтер эмес, а Унамуно инсан сөзүнө кандай маани сыйдырса ошондой маанидеги инсандар: «идеал менен эрктин алып жүрүүчүлөрү», башка адамдардын эрки менен (анын ичинде автордун жана окурмандардын), өзүмдүк жашоонун жалгандыгы менен күрөштө өзү менен өзү болуу укугун бекемдешкен адамдар. Ошондуктан жазуучу өз кейипкерлерин «агонисттер» – ишеним менен күмөнсүнүүнүн, үмүт менен аргасы кетүүнүн ортосунда дайыма ички күрөш абалында турушкандар деп атаган.

Анын көзүнө айылдык идальго Алонсо Кихано, бардык тоскандыктарга жана Сервантестин өзүнүн эркине карабай – чыныгы рыцарь Дон Кихот Ламанчтык болуп калган, үлгүлүү каарман-агонист болуп көрүнөт. Мунун баары жөнүндө «Мигель де Сервантес боюнча Дон Кихоттун жана Санчонун жашоосу, Мигель де Унамуно түшүндүрмөлөгөн жана чечмелеген» (1905-ж.) эссесинде айтылат.

Унамунонун кейипкерлери көп сүйлөшөт, көп талашышат, өзүнүн ар бир иши жөнүндө азаптана ойлонушат, бул Ф.М.Достоевскийге, анын сүйүктүү жазуучуларынын бирине абдан чукул. Алар бир эле учурда донкихоттор да, гамлеттер да. Анткени адамдын кимдир бирөө болууну каалоосу башка адамдардын колунда оюнчук болууну, башкалардын пландарын ишке ашыруунун куралы болууну каалабоо менен айкаша алат. Гамлеттин сөзү менен айтканда алар башкалар ойногон сыбызгы болгусу келишпейт. Гамлеттик фраза Унамунонун «Туман» романында рефрен болуп угулат. Муну менен бирге, «Туманды» жаратып жатып автор Сервантестин «Дон Кихотуна» да кылчактаган, комедиялуу, фарстык фабуланы «жашоону трагедиялуу түшүнүү» менен бириктирип.

Албетте, окурман-скептик жана рационалист «Туманда» аңгеменин баарын башкы каарман Аугустонун ити Орфей айткан «аза сөзү» менен шөкөттөлгөн фантастикалуу гротеск катары кабыл алат. Бирок окурман-агонист мындан өзүнүн ишке ашпаган болсо да аны башкалар кылышкысы келишкен адам болууну каалабоосунда бекемделген инсандын, окурмандык боор тартуу менен сүйүүгө татыктуу кичинекей адамдын инсанынын тарыхын табат.

Унамуно-прозачы автордук катышууну алдын ала жокко чыгарган баяндоону куруунун формаларына: ремаркалар менен болор-болбос белгиленген жыш диалогго (мында проза драматургияга жеңил өтөт), сыр ачууга, каарман-баяндоочунун текстине киргизилген жазмаларга, каттарга көп кайрылат.

«Ыйык Мануэль Кайрымдуу, азапкеч» романы Анхелитанын, кыштак чиркөөсүнүн интеллигенттүү табынуучусунун жазмалары формасында курулган. Окуя ойдон чыгарылган испан айылы Вальверде-де-Лусернада, Унамуно 1930-жылы жайында эс алган толук реалдуу тоо көлүнүн жээгинде өнүктүрүлөт. Кыштак көл суусуна каранат, анын түбүндө уламыштагы көл астында калган шаарчанын – анын мифтик сыңарынын коңгуроолору үн салуусун улантышат. Суу астында калган шаарча жана жээктеги кыштак – 1890-жылы эле Унамуно «интра-тарых», башкача айтканда ички, жашырын, расмий тарыхжазуучулардын көзүнө урунбаган тарых деп атаган поэтикалык образы. Унамуно өзүнүн башкы темасына – жашоо-күрөш темасына берилгендигин сактайт. Аны романдын каарманы – чыныгы ишенимин жоготкон дин кызматчысы Мануэль жасайт. Ал өзүнүн ишенбестиги менен күрөшөт жана Христтин ысмын оозануу менен өз табынуучусуна жансактоонун бардык оорчулуктарын көтөрүүгө жардамдашат.

Дин кызматчысынын таасири астында Анхелитанын тууганы, Ласаро бир кезде четке каккан ишенимге кайтат. Ласаро – Мануэлдин түгөйү (түгөй-кейипкерлерди Унамунонун дээрлик ар бир чыгармасынан табууга болот), аны бардык нерседе, Вальверденин тургундары үчүн сабак болууга тийиш болгон өлүмгө чейин кайталаган. Мануэлдин жашоосу, мифке айланып, бул адамдарда, Вальверденин жашоосунда уланат, асман күзгүсүнө каранган көл күзгүсүндө чагылат…

Унамуно болочок муундар ал «инсандык маразм» деп атаганды жеңе алат деп ишенген:

Эй, испандыктар! Сааты келди!
Күн биз үчүн да нур чачат.
Ач терезени, жанды, эшикти:
өткөндүн көлөкөсү – жоготуу эмес,
өткөндүн күлү аянычтуу эмес.
Келечек гана маанилүү,
болочок күлкү гана бар
жана болочок кайгы бар.
Саламатпы, эртеңки таң!

«Эй, испандыктар!»

Ал Ф.Г.Лоркага кайрылган ырында 1934-жылы ушинтип жазган. Эки жылдан соң Лорка каза болот. Испаниянын «эртеңки таңынын» келүүсү узак төрт он жылдыкка кечеңдеген. Бирок бүгүн Мигель де Унамунонун саптары ишке ашкан пайгамбарлык катары окулушат.

АНТОНИО МАЧАДО (1875-1939)

Антонио Мачадонун жерлик жолу жанга жыргал жерде – Андалусияда башталган. Ал Севильяда, испаниялык Түштүктүн борборунда, укум-тукумунан бери интеллигенттин үй-бүлөсүндө туулган; анын абасы менен атасы – белгилүү филологдор-фольклористтер. Антонио окуганды үйрөнгөн китеп абасы, Агустин Дуран түзгөн испаниялык романстардын жыйнагы болгон. Элдик поэзияга сүйүүсүн Мачадо бүт өмүр бою сактап өткөн: андан, орто кылымдык акындардын чыгармаларынан, Лопе де Веганын поэзиясынан тапкандай эле, ал жөнөкөйлүк менен көркөмдүктүн, токтоолук менен чынчылдыктын идеалдуу биригүүсүн табат. Болочок акын сегизге чыкканда үй-бүлө Мадридге көчүп келет да, Антониону Билимдин эркин институтуна окууга беришет. Бул мектеп, анын түзүүчүсү, педагог-агартуучу Франсиско Хинера де Лос Риостун ою боюнча, испаниялыктардын жаңы муунун тарбиялоого тийиш болгон – эркин ойлонгон, жалган ишенимдерден арылган, акыл-эсти өзүн өзү таанып-билүүнүн жана дүйнөнү кайра куруунун негизи катары барынан жогору койгон.

1899-жылы Антонио жана анын тууганы Мануэль, ошондой эле болочоктогу белгилүү акын жана драматург, Парижге жөнөгөн, анда Антонио бир аз убак «Гарнье» басмасында редактор болуп иштеген. Анан, Испанияга кайтып келип, ал өзүнүн биринчи поэтикалык жыйнагын – «Жалгыздыкты» (1903) жараткан. 1907-жылы ал китепти жаңы чыгармалар менен толуктаган да «Жалгыздыктар, галереялар жана башка ырлар» деген ат менен чыгарган.

«Жалгыздыктардын» негизги темасы – өтүп кеткен балалык менен жаштыкты сөздө тирилтүү аракети (Мачадо жогору баалаган Марсель Прусттун романынын аталышын колдонсок, «жоготулган убакытты издөөлөр»):

Жандын галереясы… Жан башаттарда!
Айлана жаңы жарыктанып келатат:
жок кайгы да, ийиндердеги жылдар да,
жашоо жаркын жана шайыр гүлдөйт…

Кайра туулуп, алыскы чыйыр менен
Кийин чөп басып калган, жөнөсөмбү!

«Кайра жаралуу»

Эскерүү-жарыктануулар сценкалар-сюжеттерге, фонтан суусундай дирилдеген жашоонун токтоп калган көз ирмемине айланышат. («Жалгыздыктардын» жол менен катарлаш да бир өзөктүү мотиви):

Ымырт кеч болчу, жайдын муңдуу кечи.
Таш дөнсөөдөн оңгон түйүндөрдөй
Салаңдайт чырмоок. Кайдадыр алыста
Шүүшүн ырдайт.
………………………………………………
Тынч жана элсиз болчу кашаа арты.
Суу гана шыңгырап, азгырып жатты,
такталарга акты, фонтан агымы анда,
Мраморго түшүп, чарчоосуз ырдап атты.

«Ымырт кеч болчу…»

Фонтандар жана кышкы жамгырлар менен катар 1907-жылкы жыйнагын барактаганда суу мотиви менен байланышкан башка образдар да, – символдуу деңиз, өмүрдүн аягы менен башы, ошондой эле Испаниянын түндүгүндө агып жаткан толук конкреттүү Дуэро дарыясы пайда болушат.

Саптары «Жалгыздыктарда» нечен жолу шилтемеленген Поль Верлен өңдүү эле Мачадо баарынан көбүрөөк көңүлсүз күзгү-кышкы күүгүмдөрдү жана тумандуу апрель таңдарын, куураган жалбырактар менен эңилчек баскан таштарды эстейт:

Күн батаардакы аянт. Мупмуздак суу агымы
одоно ташта бийлейт, такталарда доош сала…

«Күн батаардакы аянт…»

Анын аянттар менен чаңдуу көчөлөрдү, бактар менен парктарды, күзгү талаалар менен айланган каруселди тартуулары – бул «жан дүйнө пейзаждары», акындын толгонууларынын белгилери, символдору. Ошону менен бирге тышкы жана ички дүйнөлөр гармониялуу теңсалмакта турушат, бири да башкасын жутуп албайт.

1907-жылы Мачадо мектептен француз тили мугалиминин ордун алып, Сорияга – Түндүк Кастилиянын чакан шаарчасына орун-очок алат.

Сорияда жашаган беш жылы, мүмкүн, акындын тагдырындагы эң башкылары: мында ал сары чачтуу Леонор Искьердого үйлөнөт, ушунда «Кастилиянын талаалары» китеби түзүлөт. 1912-жылы кургак учуктан өлгөн ысык сүйгөн жаш аялын көөмп, Мачадо өз жанын кыюуну ойлойт; өзүнүн айтымында аны ошол эле жылы чыккан «Кастилиянын талаалары» китебинин ийгилиги сактап калган (кеңирилетилген басылышы – 1917-жылы чыккан). Мачадо анын поэтикалык добушу – бул улуттун, элдин добушу экенин, ал өзүнө өзү таандык эместигин сезген.

Китептин борборунда – романстык, башынан эле эпикалык ыр менен жазылган «Альваргонсалестин жери» (1912-ж.) поэмасы. Анын негизинде дыйкан атасын мурас үчүн өлтүргөн эки ачкөз жана ичи тар бир туугандар

тууралуу элдик уламыш жатат. Поэманы «түбөлүктүү», жартылай мифтик-жартылай тарыхый Испаниянын образын түзгөн ырлар курчашат. Бул – Агартуу кылымынын рухундагы баяндоочу поэзия, жаалдуу насыят айтуучу поэзия. Дуэронун жээктери эми Мачадодо кубаныч эмес («Сен кандай сонунсуң, Испания!» – «Жалгыздыктардагы» «Дуэронун жээктери» ырынын аяккы сабы), анын туулган жеринин үстүнөн илгертен салаңдап турган каргыш жөнүндө, кемсинтилген өлкөнүн кайгылуу үлүшү жөнүндө ойлор чакырат. Мачадо Сориянын айланасын тоо чокусунан карайт: айдоону билбеген «суусуз мейкиндер», жылаңач жана бошоң аскалар, талаалар менен адырлар, ээн калган кыштактар жана бош түнөк үйлөр – мына азыркы Испания, өзүнүн баатырдык өтмүшүнө мактанган жана өз күнөөлөрүнөн булганган. «Кастилия, кечээги деспот, самтырак кийген, / Жана эми ойлошот, чоочундун баарын – таштанды деп». Бирок ушунда эле, «Закымданган Испания»» ырында башка Испания – акын ушунчалык ишенгиси келген болочок Испания пайда болот.

Мачадо эпикке, дидактикке, сатирикке айланат, бирок Испаниянын ири лирикалык акыны бойдон калат. Автордун лирикалык «мени» китепти ачкан «Портрет» ырында көрүнгөн. Мачадо «кескич менен балканын» Испаниясына, колунда буткулдуу чочмору бар иберге (иберлер – Испанияда жашаган байыркы элдер) жана «коргошундуу мейкиндин катаал кудайына» ишенет, бирок анын жеке, адамдык идеалы суулар менен баскан Христос бойдон калат:

Жол деп эмне үчүн атайбыз
караңгыда салынган изди?
Ар кими өз жолубуз басабыз,
суудa баскан Иисус өндүү.

«Жол деп эмне үчүн атайбыз…»

«Кастилиянын талаалары» – бул түрмөктө мүмкүн болгон ырдык формалар менен өлчөмдөрдү: александриялык ырдан эркин ырга чейин, романстан коплага (төрт саптар) чейин колдонгон Мачадонун поэтикалык өнөрүнүн туу чокусу.

Леонордун өлүмүнөн жана «Кастилиянын талааларынын» жарыкка чыгышынан кийин Мачадо ырларды улам сейрек жана оор жазат. Бирок ал 20-жылдарда жараткандар мурда жазылгандардан эч кем эмес. «Жаңы ырлар» китебинде (1924-ж.; экинчи кеңейтилген басылышы – 1930-ж.) өмүр менен өлүм, сүйүү менен айрылуу жөнүндөгү Леонорго арналган ырлар менен катар элдик ырдык салттын рухунда жазылган жана Ф.Г.Лорканын жана башка «1927-жылдын муунунун» акындарынын поэзиясына чоң таасир көрсөткөн көптөгөн ырлар бар.

Жарандык согуш башталат. Мадридде Мачадого коркунучтуу кабар жетет… «Федерико Гарсиа Лорканын өлүмүнө» деген кошумча аталышы бар «Кылмыш Гранадада болгон» деген аталыштагы үч ырдан турган түрмөктө ал франкисттик пропаганда бекемдегендей Лорка дайынсыз жоголбогону, жолу ичке капыс октон өлбөгөнү, коркок жана кайдыгер желдеттер тарабынан арамдык менен өлтүрүлгөнү жөнүндө бүт дүйнөгө кабарлады.

Ал кетти узун көчө менен…
Кургула ага, тирүүлөр,

күмбөздү түштөн жана таштан
Альгамбра фонтандары арасында.

Испаниянын фонтандары менен жолдору Антонио Мачадо-и-Руис жөнүндө, суулар менен басып өткөн жана мезгилди жеңген, эч качан бул тууралуу ойлонбосо да, акын жөнүндө эстеринде сакташат.

ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА (1898-1936)

Гранададан бир нече километр алыста, Виснар капчыгайынан чыккан жол төтөлөгөн дөңсөөдө, кезинде арабдар Көз жаш башаты деп аташкан кудуктан алыс эмес жерде, боордоштук көрүстөндө Ф.Г.Лорканын сөөгү жатат… Гарсиа Лорка бүт өмүр бою өз өлүмү менен кездешүүгө даярданган: ал аны кайдадыр өөдөгө, Айдын турагына алып кетүүгө тийиш болгон. Цыган Амарго – «Кантехондо жөнүндө поэманын» каарманы так ошол жерде болуп калган. Лорканын эң атактуу китебин – «Цыгандык романсерону» ачкан «ай, ай жөнүндө романста» цыган баланы да Ай ошол жаккка апкетет.

Бирок акындын артынан Росалестердин үйүнө, франкисттердин колдоосунан толук ишенимдүү үй-бүлөгө (ошондуктан Лорка андан башмаанек издеген) келген өлүм, – бул өлүм чоочун өлүм болгон, болмуштун тартибине кирбеген, зордукчул жана маанисиз өлүм болгон. Аны камакка алгандан эки күндөн соң, 19-августка караган түнү атып салышкан.

Лорка Гранадага чукул Фуэнте Вакерос (Койчу Булак) айылында туулган. Гранадада ал иезуиттик мектепте, анан – өзү ошентип эле бүтпөй калган университетте окуган. 1919-жылы Лорка Мадридге барып, Студенттик резиденциядан – жаңы типтеги жогорку окуу жайдан (бул студенттик жатакана да, сабак окучу орун да болгон) орун-очок алат. Анда болуу бир канча жылга созулат. Лорка бул кезде ал – акын, поэзия – анын башкы иши экенин билип калган. 1921-жылы Лорканын үйрөнчүктүн мөөрү басылган, 1916-1920-жылдары жазылган биринчи поэтикалык жыйнагы чыгат.

Акын өзү жыйнагынын пафосун эсинде «дуулдаган балалыгын» кармап калуу аракети катары аныктаган. Бул – Лорканын жалгыз аракети: анткени балалык жөнүндө эстөө – демек өзүн балалыктан бөлүү, мезгилдин агымына багынуу, ал эми гранадалык акындын бүткүл чыгармачылыгы так ошол мезгилдин бийлигине каршы багытталган. Балалык жөнүндө – өзүнүнбү, адамзаттынбы, дүйнөнүнбү – эстөөнүн кереги жок, анткени ал бизде, биз менен.

Лорканын поэтикалык жыйнагында фольклордук мотивдер, өлчөмдөр, ыкмалар, мисалы, рефрен-кайырма, бир теманы вариациялоо өңдүү, арбын:

Апельсин жана лимондор.

Ай, сынып калды сүйүү
шыңгыр этип.

Лимон, апельсиндер.

Ай, кыз балада,
кыз балада сулуу.

Бирок бул жөн гана фольклорду тууроо эмес. Акын ким өз өмүрүндө жана өз ырында өмүр менен өлүмдүн бирдигин түшүнсө, ким сөздө жана обондо адамга эң башынан берилген, анын өзү үчүн өлүм апкеле турган өзүн башкада жүзөгө ашырууга умтулууну берсе ошо менен бүт жан-дилинен байланышкан. Байыркылар бул умтулууну – эрос, христиандар – сүйүү деп аташкан, бирок анысы да, мунусу да сүйүү менен өлүмдү дайыма катар коюшкан. «Кантехондо жөнүндө поэмада» (иштин башталышы – 1921-жыл, 1931-жылы жарыяланган) Лорка «түпкүрлүк» ырдоонун, андалусиялык фольклордун өзгөчө жанрынын дүйнөсүн кайра түзөт.

«Поэма» – айрым ырлар менен түрмөктөрдүн топтому эмес, ал аяктатылган трагедиялуу окуя (анын марасы – Цыган Амаргонун өлүмү). Поэманын негизги бөлүгүнүн окуялары түнкүсүн, кечинде же таң алдында өнүктүрүлөт: «Башталат / гитара ыйы. / Талкаланат / таң чынысы» («Гитара»). Окуянын орду – түнкү асман алдындагы түздүк, «түпсүз түндөрдүн» кургак жери, «…кайдадыр жоголгон кыштак / менин Андалузиямдагы / жаштуу…» («Кыштакча»), көркөмдүү үч шаардын – Гранаданын, Кордованын жана Севильянын ортосундагы магиялуу мейкиндик. Алардын ар бирине өз ролу бөлүнгөн: Севилья жаралантат, Кордова көмөт, деңизден алыс Гранада шаңгыраган коңгуроолорун кагат.

«Цыгандык романсеро» (1928-ж.) – Лорка романстык ыр менен (саптары ассонанстуу рифма менен байланышкан төрт сап ырлар) жазган, 18 ырдан турган китепти ушундай атаган. Салттуу романска сюжеттик толук айтпай коюучулук тийиштүү (анткени ал – дайыма угуучуга белгилүү бүтүндүн бөлүгү). «Пресьосо менен шамал» (бул ырдын негизинде шамал – кыздардын зордоочусу жана уурдоочусу жөнүндөгү миф жатат), башка көптөгөн «цыгандык романстар» өңдүү көрмө метафораларды жайып жиберүүдө курулат (пергаменттик ай – жылаажын, толкундар – сосна бутактары):

Пергаменттик ай менен
Пресьосо камсыз шыңгырайт,
хрусталь жана лавр арасында
саманчы чыйырын кезип.
Анын жылаажынын угуп,
тынчтык жарга чуркайт,
деңиз түпкүрүндө кылкылдаган
түн жарымы, толо балык.
…………………………………
А толкундар, деңиз цыгандары,
жашгылт караңгыда ойноп,
оюулуу үңкүргө ийилтет
нымдын сосна бутактарын…

«Цыгандык романсеронун» автору өзүмдүк дүйнөсүн түзөт – космостук стихиялардын чакырыгына гана баш ийген өзгөчө адамдар мекендешкен шаар-дүйнө жөнүндө. «Романсеродогу» цыгандык дүйнөгө заманбап цивилизация

адамгерчиликсиз мыйзамдары жана турмуштук прозасы менен каршы турат. «Цыгандык шаардын» кыйроосу менен аяктаган эки дүйнөнүн тике кагылышуусу атактуу «Испаниялык жандармерия жөнүндөгү романстын» темасы болуп калган.

Лоркага бүткүл элдик белгилүүлүк апкелген «Цыгандык романсеро» чыккандан көп өтпөй ал Кошмо Штаттар менен Кубада бир жылдан ашык болот. Испанияга ал эки пьесасын – «Укмуштуу башмакчы аял» менен «Качан беш жыл өткөндөнү» бүтүрүп кайтат.

Бул пьесалар, ошондой эле 30-жылдардын башында коюлган «Дон Перлимплиндин сүйүүсү» жана «Дон Кристобалдын балаганчасы» аянттык куурчак театрынын (балагандын) жана италиялык беткаптар комедиясынын салттарында жазылган. Кейипкерлер ала-була куурчак кийимдерин кийишкен, бирок чыныгы сүйүүгө жөндөмдүүлүктү байкатышат.

«Кандуу үйлөнүү той» (1932-ж., 1933-жылы коюлган) трагедиясында Лорка «Канте хондо жөнүндө поэманын» жана «Цыгандык романсеронун» темалары менен образдарына кайрадан кайрылат. Көптөгөн элдердин үйлөнүү ырасмисинде өмүр менен өлүмдүн, Күн менен Айдын, болмуштун эркектик жана аялдык башталмаларынын күрөшү жөнүндө түбөлүк миф чагылтылган. «Кандуу үйлөнүү тойдо» миф Испания жергесине, айылдык үйлөнүү тойдогу киши өлтүрүү жөнүндөгү гезиттик кабарда ташка тамга баскандай берилген бүгүнкү күнгө көчүрүлөт. Лорканын трагедиясында иши актар менен айыптуулар, курмандыктар менен кылмышкерлер жок. Эркектер (Күйөө жигит жана Леонардо – Колуктуну уурдоочу) өлүшөт, аларды жашоону улантуу үчүн түбөлүк курмандыктарды талап кылган Жерди символдоштурган аялдар (Күйөө жигиттин Апасы менен Колукту) жоктоп ыйлашат. «Кандуу үйлөнүү той» – Лорка ойлоштурган испан жергеси жөнүндөгү трагедиялуу үчилтиктин биринчи драмасы. «Йерма» (1933-1934-жж., 1934-ж. коюлган) – төрөбөгөн аял тууралуу «фабуласыз пьеса» экинчиси болгон. Үчүнчү пьесанын – «Содомдун ойрондолушунун» ойлонулушун – автор жүзөгө ашырууга үлгүрбөгөн.

Ар кандай чыныгы акын өңдүү эле Лорка көрөгөч болгон. Ал өз өлүмүн – тынчтыкта эмес, бомбалардын жарылуусу, артиллериялык канонаданын күрс-тарсы, пулемёттор менен автоматтардын тытырлоосу астында келчү өлүмдү алдын ала сезген (акындын өлүмүнөн бир жыл өткөн соң алардын бири жаш артиллерист-республикачы Родригес Рапунду, Лорканын акыркы түрмөгү – «Караңгы сүйүү сонеттеринин» дарек ээсин өмүрдөн ажыратат). Ушундай өлүм – өмүргө кас өлүм жөнүндө, – Лорка «Испаниялык жандармерия жөнүндө романста» да, өзүнүн көзү өткөндөн кийин «Акын Нью-Йоркто» китебинде жарыяланган ырларында да жазган.

Эки бактек лавр жалбырагында
мен деп кайгы тартышты.
Бири алардын күн болучу,
башкасы ай болучу.
Мен айдан сурадым: «Эже,
менин сөөгүм кайда көмүштү?»…

Бул – акын 1931-1936-жылдары жазган «Тамарит диваны» китебиндеги «Дүрбөлөңдүү мисилчелер жөнүндө касыда». Чыгыш поэзиясында диван – ырлар жыйнагы; касыда – араб поэзиясынын салттуу формаларынын бири. Тамарит – Гранаданын чет-жакасындагы жер, анда Лорканын атасына, ири гранадалык жер ээсине таандык Сан-Висенте чарбагы жайгашкан.

Федерико өмүрүнүн акыркы жылдарында жай айларын так ошол Сан-Висентеде өткөргөн, ал жакка акын 1936-жылдын 15-июлунда, жарандык согуш башталаардан үч күн мурда, атасы экөөнүн туулган күндөрүн үй-бүлөсү менен майрамдоо үчүн келген.

МИГЕЛЬ ДЕЛИБЕС (1920-ж.туулган)

Көп сандаган романдардын, аңгемелердин, жол очерктеринин, балдар үчүн китептердин автору, бардык испаниялык адабияттык сыйлыктардын лауреаты Мигель Делибес – XX кылымдагы испан адабиятынын классиги, бардык адабияттык агымдар менен багыттардын үстүндө тура алган жазуучу. Испан тилин анын бүткүл көп түрдүүлүгүндө анын китептери боюнча үйрөнүшөт жана үйрөнө беришет. Делибести окуп, биз тирүү испан сөзү анча сабатсыз дыйкандын жана мадриддик студент кыздын, жоокердин жана шаардык үй кызматындагы аялдын, жумушчунун жана журналисттин оозунда кандай угулаарын угабыз…

Жазуучу 1936-1939-жылдары жарандык согушка катышуунун ачуу тажрыйбасын баштан кечирген: ал франкисттик пропагандага алданып (анын туулган шаары Вальядолид франкисттик аймакка туш болгон), өтө жаш чагында фронтко ыктыярдуу аттанган. Кесипкөй жазуучу жана журналистке айланып, Делибес «адам жана согуш» темаларына нечен жолу кайрылат. Өзүнүн биринчи китеби «Теректен узун көлөкө түшөт» дегенде эле (1948-ж.) каарман-баяндоочунун оозу менен ал айтат: «Мен согушту жана ким өзүнүн арампөөштүгү менен аны баштаса ошолорду каргадым. Өз жан дүйнөмдүн бүткүл күчү менен мен согуштун маанисиздигин каргадым».

Көрүстөндөгү теректин-согуштун символунун – узун көлөкөсүндө кийинки тынч жашоо, согуштар ортосундагы үзүмдөгү жашоо да калат: анда да ырайымсыздык, өлүм, адамдардын, аталар менен балдардын өз ара обочолонуусу бийлик кылат. Ырас, чыгармачылык жолунун башында Делибес мунун баары шаар турмушуна гана тийиштүү деп санаган. Механикалык цивиизацияга ал кыштакты, анын патриархалдык адептери жана табиятка чукулдугу менен каршы коёт (Делибес испаниядагы экологиялык кыймылды жетектейт), а шаардыктардын кыжырдуулугу менен жатыркоосуна – айылдык карыялар менен балдардын жаркын руханий дүйнөсүн каршы коёт («Жол», 1950-ж.; «Кызыл жалбырак», 1959-ж. романдары). Кийинчерээк жазуучу жакырлык жана адептердин жапандыгы менен күчөтүлгөн согуш кыштак турмушуна да көлөкө түшүрөөрүн түшүнөт. Ал «Биздин аталардын согуштары» (1975-ж.) романын жаратат, анын чыгармачылыгы маанилүү бурулушка туш болот.

Формасы боюнча бул документ (албетте, Делибес оюнан чыгарган), түрмө дарыгери Франсиско де Ассис Бургеньо эки киши өлтүрүү үчүн (биринде ал чындап күнөөлүү, а башкасын, түрмөдө болгонун, биринчиси үчүн жаза өтөп жаткан, жасаган эмес) өлүмгө өкүм кылынган айылдык жигит Пасифико Перес менен жүргүзгөн аңгемесинин магнитофондук жазууларынын чечмелениши. Каармандардын ысымдары мааниге ээ: биринчисинде Франциск Ассиздиктин, католик ыйыгынын ысмынын жаңырыгы угулат; Пасифико ысымын «Тынч мүнөз» деп которууга болот, а Перес – эң таралган испандык фамилиялардын бири. Пасификого боор тарткан дарыгер ага көмөктөшүүгө аракеттенет. Пасифико актангысы келбейт: «садагага чабылган улактын» үлүшүн ал моюн суна жана көңүл кош кабыл алат (дүйнө ушундай!). Бирок каарман Теотистаны – сүйлөшкөн кызынын бир тууганын өлтүргөнү үчүн өкүнүп да койбойт; Теотистаны бычак менен кантип сайганы жөнүндө Пасифико өкүнүүнүн жышаанысыз баяндайт. Өлүм, киши өлтүрүү, маанисиз ырайымсыздык табиятынан ак көңүл, боорукер, сезимтал Пасификонун көзүндө – жашоо ченеми. Анткени ал балачагынан анын атасы, чоң атасы, бабасы согуштарга кантип катышканы, алар кимди жана кантип өлтүрүшкөнү жөнүндө түгөнбөгөн аңгемелерди уккан: бабасы штык менен урушуунун, чоң атасы – мээлеп атуунун чебери болушкан, атасы граната ыргытуудагы эпчилдиги менен айырмаланган…

«Улуттук героиканын» рухунда тарбияланган испандык дыйкандардын көптөгөн муунунун түшүнүгүндө ар бир эркек киши өлтүрүү – жер айдоо же уй сааш өңдүү эле кадимки иш болгон өз согушун басып өтүүгө тийиш. Пасифико аны күткөн согуш жөнүндө, ал киши өлтүрөөрү жөнүндө ой менен жашоого көнөт. Жана ал киши өлтүрөт. Муну балачагында дарактардын бутактарын кантип кыйышаарын көргөндө манжалары ооруган, анын көз алдында балыктын оозун жырып, форелди кайырмактан чыгарышканда эриндери шишип чыккан жигит жасайт… Пасификонун арамдыгы жок сыр ачуусу адамды киши өлтүрүүгө үйрөтүү кандай жөнөкөй экени жөнүндөгү философиялык-социалдык роман-накылга өсүп чыгат.

XX КЫЛЫМДАГЫ ИТАЛИЯЛЫК АДАБИЯТ

XIX-XX кылымдардын чектеринде, символизмдин, декадентчиликтин жана модерн стилинин доорунда, бүт Европа боюнча Габриэле Д’Аннунционун (1863-1938) – бардык экстраваганттуулуга, сырдуулуга, эротикалуулуга кызыгуусун айкын, кооз жана жеткиликтүү көрсөткөн италиялык акындын, прозачынын, драматургдун ысымы дүңгүрөгөн. Өзгөчө назик рахаттанууга гимн («Ырахаттануу» романы, 1889-ж.) анда «Өлүм триумфуна» (роман, 1894-ж.) өсүп чыккан, ал эми пас инстинкттерди жыргай айтуу («Жесир») аңгемеси, 1902-ж.) кылмыштарды четке какпаган рухтун аристократизми менен коңшулаш турган («Бейкүнөө» романы, 1892-ж.).

Д’Аннунцио чакан форманын чыгаан чебери болгон. Анын тырмактай аңгемелери («Чабак новеллалары», 1902-ж.) абдан көп түрдүү: мында юмор да, жакырлар менен байкуштардын турмушун сүрөттөөдөгү капалуу натурализм

да, одоно эротизм да, табияттын жашоо күчтөрүнө гимн да бар. 10-жылдары Парижде Д'Аннунционун пьесалары чуулгандуу ийгилик менен коюлат. Ал материалдуу дүйнөнүн сулуулугун сөздүк сүрөттөөдө кайталангыс өркөндүүлүккө жетип, ритмдешкен поэтикалык проза менен жазат («Ак куусуз айдыңдар», 1913-ж.).

Жазуучу Италиянын мурдагы даңкын кайра жаратуу, жашоону баатырдык өзгөртүү жөнүндө эңсеген, ошондуктан ал согушту ырга салган, өзү Биринчи дүйнөлүк согушка активдүү катышкан, бомбалоочу учактардын тобун башкарган, ал эми 1919-жылы хорват шаары Риеканы басып алууну жана Италияга бириктирүүнү уюштурган. Фашизм ага оорукчан улутту айыктырчу идеал болуп көрүнгөнү таңгаларлык эмес. Бирок ошол эле учурда фашисттердин зордукчулдугу, алардын «жаман табити» «рух менен табияттын аксөөгү» Д'Аннунционун көңүлүн сууткан. Ошондо Муссолини «расмий акын» деп жарыялап жана 1937-жылы Италиялык академиянын башчысы кылып дайындап, классикти режимге «байлап койгон».

Чыгармачылыгынын соңку мезгилинде жазуучу толугу менен өзү баштан кечиргендерге, өз тагдырына көңүлүн топтоп, бир катар автобиографиялык лирикалык чыгармаларын жараткан («Ноктюрн», 1921-ж.; «Өлүүгө аракеттенген Д'Аннунционун жашыруун китебинин жүздөгөн жана жүздөгөн барактары», 1935-ж.).

Филиппо Томмазо Маринетти башында турган футуризм (латынчадан futurum – «болочок») кыймылы да өз саясий идеалын фашизмден тапкан. Ал «артыкча адам» культу, мекенчилдик пафосу, кылымдар бою бытыранды жана кемсинди болуп келген Италияда абдан түшүнүктүү болгон согушту даңазалоого чейин жеткен, өзүнө тарткан. Фашизм италиялык калкка улуу италиялык дөөлөттөгү бактылуу келечекти убада кылган. Келечекке жарып өтүү турмушка ашырылган көркөм чыгармачылыктын зор аракети катары түшүнүлгөн. Бирок 1922-жылы фашисттердин бийликти басып алышы жана алардын диктатурасынын реалдуулугу алар жайылткан идеяларга карикатура болуп калган.

Көптөгөн жазуучулар менен акындар өлкөнүн расмий «маданий» турмушунан оолакташкан жана гуманисттик идеалдарга берилгендиктерин сакташкан. Италиялык интеллигенциянын бул бөлүгүнө философ Бенедетто Кроче (1866-1952) – идеалист, либерал, акыл-ойдун бийлөөчүсү, «динден тыш Папа», өз эстетикасында фантазиянын эркиндигин, жаркын образдуулукту, интуицияны негиздеген, зор таасир көрсөткөн.

20-30-жылдарда жаш муун официоздуу оптимизмден алыстап «таза көркөм өнөргө», өзүнүн ичине жана фантазияга кеткен. Массимо Бонтемпеллинин (1878-1960) прозасында согуштан кийин гана модага кирген «магиялык реализм» калыптанган. 1931-жылы жазуучу анын белгилерин тактаган: турмуш чындыгынан бошоткон учкул фантазия, бөлүктөрдүн реалдуу конкреттүүлүгүндөгү бүтүндүн акылга сыйбастыгы – ал адаттан тышкарынын мүмкүнчүлүгүнө ишенүүгө аргасыздантат.

Поэзияда герметизм – кулпуланган, шифрленген образдарга топтоштурулган стиль үстөмдүк кылган. Герметиктердин ырлары курчап

турган дүйнөнүн трагедиялуу ажырагыстык туюмун беришет. Бүтүн дүйнө чачырады, болгону «жашоонун фрагменттери» бар, ошондуктан Жузеппе Унгареттинин (1888-1970), Эудженио Монталенин (1896-1984), Умберто Сабанын ырлары фрагменттүү жана субъективдүү.

Италиялык герметизмдин өзүнчө эле бир манифести 1925-жылы жарык көргөн Монталенин ыры болуп калган:

Бизге сөз үчүн кайрылбагын,
алар капыстан түздөй
алчу биздин калыпсыз жанды,
жана, билдирип, сыртка койчу,
жана крокус өңдүү жарыктантчу – чаңдуу шалбааны.
………………………………………………..
Күтпөгүн, биз сага дүйнөнү ачууга
жардамдашат деп,
бечара жана бутактай кургак доошторго кубан.
Бүгүн сага бирди айта алабыз:
бизде эмне жок, биз эмнени каалабайбыз.

Каршылык көрсөтүүнүн катарында туулган антифашисттик адабият 40-50-жылдары бүткүл италиялык маданияттын стили менен тематикасын аныктаган. Анын туусу неореализм болуп калган. Жазуучулар чындыкка, жөнөкөйлүккө жана айкындыкка умтулушат. Алар эмгекчи адамдын күчүнө жана таза абийирине ишенишет. Бул мезгилде Италиянын турмушунда коммунисттик партия зор роль ойнойт. Көпчүлүк ири адабиятчылар социализм менен коммунизм идеяларына баа беришкен, алардан фашизмге каршы дарыны көрүшкөн.

Учкундана жаркыраган италиялык комедияны Эдуардо Де Филиппо (чыныгы фамилиясы Пассарелли, 1900-1984) кайра жараткан. Анын пьесалары жана алардын экранизациялары өзгөчө ийгиликке ээ болушкан («Неаполь – миллионер шаар», 1945-ж.; «Филумена Мартурано», 1947-ж.; «Менин үй-бүлөм», 1956-ж.; «Ишемби, жекшемби, дүйшөмбү», 1960-ж.). Де Филиппонун комедияларынын каармандары – өзү үчүн да, коомдук адилеттик үчүн да тура алышкан карапайым шаттуу адамдар.

Италиялык элдик жомоктун салттарын Жанни Родари (1920-1980) байлар менен бекерчилер дүйнөсүн сүрөттөөдө сатиранын ыкмаларын колдонуп, жаңыча уланткан («Чипполинонун жоруктары», 1951-ж.).

Неореализм көп өтпөй өз дараметин түгөткөн, 60-жылдары анын ордуна авангарддын жаңы толкуну жана, бир эле мезгилде тереңдетилген социалдык-психологиялык проза келген. Итало Кальвинонун (1923-1985) таңгалычтуу роман-накылдарында жомоктуулук, гротеск, аллегория көп. Бирде тең жара бөлүнгөн адамдын эки жартысы өз алдынча жашоо өткөрүшөт, бирде барон, даракка чыгып алып, ошол жерден кайрымдуулук иштерин жүргүзөт («Биздин бабалар» үчилтиги, 1952-1959-жж.)… Кальвино «азыркы адам экиге ажыраган, мунжуга айланган, кемтиктүү, өзүнө өзү кас» жана ошол эле учурда стандарттуу, адаттагыдай деп ишенет. Жазуучу бүтүндүккө жана айкындыкка кайтуу жөнүндө, адамдын өзүнүн кайталангыс жүзүнө ээ болуусу жөнүндө

эңсейт. XX кылымдын аягында интеллектуалдык «оюндарды» өткөн доорлордун маданияттарынан заманбап маанилерди издеген Умберто Эко уланткан. Бирикпечүдөй көрүнүштөрдү бириктирип, ал «окумал» философиялык материяларды бестселлерге айланткан.

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО (1867-1936)

XX кылымдагы Италиянын эң атактуу жазуучуларынын бири, прозачы-философ, европалык театрдын реформачысы – Луиджи Пиранделло акын катары баштаган, ырларында христиандык моюн сунууга каршы бутпарастык жашоонун толуктугун даңазалап. Кийинчерээк ал новеллалар менен романдар жаза баштаган.

Чыгармачылык жолунун башталышында Пиранделло күнүмдүк турмушка, адамдардын биологиялык көрүнүштөрүнө көңүл бурган, турмуш чындыгынын караңгы жактарын «илимий» баяндоого умтулган веризмдин (реализмдин италиялык түрү) таасирине кабылган. Жазуучу кедей, эзилген, бактысыз адамдарга боор тартат, бирок муну менен бирге айрым кокустуктардын артынан анын ою боюнча жашоонун негизин түзгөн жалпыны байкоого умтулат. Ушинтип ал веризмдин алкагынан чыгат да, өзүмдүк кайталангыс стилин түзөт.

Анын чыгармачылыгынын башкы темалары белгиленет: жашоонун көңдөйлүгү жана маанисиздиги, кичинекей адамдын санда жоктугу, жансактоонун иллюзиялуулугу, ал адам өңдүү көп жүздүү жана өзгөчөлүктүү болгондуктан акыйкаттыкты таануунун мүмкүн эместиги. Пиранделлонун сүйүктүү образы – жүз менен беткап мына ушундан. Коомдо биз өз маңызыбызга ылайык келбеген беткаптарды тартынабыз. Бирок трагедия мында, беткаптын астында бет жок: Адам дайым эле өзгөрө берет, ал өзүнө өзү теңдеш эмес. Андан да, анын өзүн өзү, көп жүздүү болсо да, кабыл алуусу аны курчап тургандардын кабыл алуусунан айырмалуу, анткени башка адамдар адамдан ошол мүнөттө гана аларга чукул нерсени гана түшүнө алышат. Ошондуктан адамдык байланыштар ошондой эле туруксуз жана иллюзиялуу. Ар кандай факт да реалдуу эмес, анткени аны ар ким өз бетинче чечмелейт. Демек, ар кимдин өз чындыгы бар. Адамдын одоно физиологиялык жашоосу гана чыныгы. Жана тескерисинче, иллюзия (Пиранделло-теоретиктин сүйүктүү сөзү) турмуш чындыгына караганда аз эмес көбүрөөк реалдуу. Пиранделло юмор деп атаган нерсе («Юмор» трактаты, 1908-ж.) – табигый, нормалдуу жашоонун табигыйлыкка каршылыгын жана тагдырдын оомал-төкмөлдүгүнүн кайра кайткыстыгын көргөн байкоочунун ачуу, бирок муздак үмүтсүздүгү жаралат.

Пиранделло адатта жашоонун жалпы абсурдун айкындаган айрым окуяны алат. Эреже катары, бул жалгыздык абалы, маанисиз козголоң, акылдан адашуу, өз жанын кыюу, өлүм. Көп новеллаларынын фабуласы парадоксалдуу. Динге ишенген кедей бийлиги барлардын өзүм билемдигине каршылыктын белгиси катары чиркөөдөгү айкашкан жыгачтагы Христти өзү менен алмаштырат («Чиркөөчө»). Каарман канаттуу менен кармашып өлөт («Мидзаро

кузгуну»). Жалгыздыкка баткан жана үй-бүлөсүнүн кыйрашына каршылык кылган жаш жигит өзүн жана өзүнүн кичинекей инисин өлтүрөт («Үн катпоодо»). Үйүндө аялы, кайненеси, анын эжеси сокур болгон жана толгон балалуу эки жесир кызы бар (баары үч керебетке чогуу укташат жана учсуз-түпсүз чатакташышат) турмуш запкысын жеген, алы-күчү калбай чарчаган бухгалтер капыстан паровоздун ышкырыгын угуп, жетекчиликке каршы козголоңдойт. Ага ал эң сонун алыскы өлкөлөрдө – Сибирде жана Конгодо саякатта жүргөндөй көрүнөт, ал өзүнөн дүйнө поэзиясын ачат, ал эми көп өтпөй ага диагноз коюшат: мээнин сезгенүүсү («Поезддин ышкырыгы»).

Пиранделлонун новеллалары – бул катаал композициялуу кичинекей жартылай абсурддук драмалар. Алардын стили өтө ар түрдүү: тили так, кургак, бирок узак, жайылма фразалар кездешет, диалог капыстан баяндоо менен алмашат; көп нерсе аягына чыгара айтылбайт жана подтекстте (текст алдында) калат.

Пиранделлонун сүйүктүү темалары менен образдары анын эң мыкты романы «Ыраматылык Маттиа Паскалдан» (1904-ж.) оңой эле таанылат. Маттиа Паскаль эч ким келбеген китепканада иштейт, китептерди эч маанисиз окуйт жана пляжда сейилдейт. Ал бай абышканын ойношуна үйлөнгөн, аялын сүйбөйт. Анын апасы, балдары өлүшөт. Күтүүсүздөн ал рулеткадан чоң акча утуп алат да, ошол эле күнү таанылбай калган өлүк табышып, аны анын денеси деп кабыл алышат. Каарман чөйрөсүнөн, өзүнөн өзү бул кокус кутулууга кубанат. Ал кебетесин өзгөртөт, башка ысым алат, өзүнө өтмүш ойлоп чыгарат, анан Римден батир жалдайт, мында ага үй ээси аялдын кызы ашык болот. Бирок эркиндик бар болгону беткаптын алмашышы болуп чыгат. Паспортсуз уурдатканы жөнүндө арыз берүүгө да, үйлөнүүгө да болбойт. Жакшысы кайрадан Маттиа Паскалдын тааныш жашоосуна кайтуу. Каарман өзүн өлтүрүүнү инсценирлейт, эки эсе «тирүү өлүккө» айланып, өз шаарчасына көндүм болгон турмушуна кайтат да мемуарлар жазат – окурман окуп бүткөн тексттин дал өзүн. Роман илимий трактатты эске салат, анда ар бир бап, мурдагысы менен анчалык байланышпаган, конкреттүү идеяны талдоого арналган. Бардык окуялар каармандын аң-сезими аркылуу берилген, алар жашоонун иллюзиядан айрып алгыс көрүмчүдөй сөлөкөттөрү өңдүү.

Пиранделлонун мыкты пьесалары – бул «Генрих VI» (1922-ж.), «Ар ким өз бетинче» (1924-ж.), «Жаңы колония» (1928-ж.), «Бүгүн биз импровизациялайбыз» (1930-ж.). Аларда ал драматургия менен театралдык өнөрдүн реформасын жүзөгө ашырат. Так ошо пьесалары авторго дүйнөлүк таанылуу жана 1934-жылы адабият боюнча нобелдик сыйлык апкелген.

Алардын эң атактуусу – түпкүлүгүндө, жаңы театрдын манифести – «Алты кейипкер авторду издеп» (1921-ж.). Киришүүдө Пиранделло чыгармачылык процессинде көркөм өнөр менен турмуш, кыялдануу менен турмуш чындыгы кандай шайкеш келишерин көрсөтүүнү каалаганы жөнүндө, көркөм өнөр гана өлбөс экени жөнүндө айтат. Сценада актёрлор Пиранделлонун башка пьесасын – «Кызыкчылыктардын оюнун» репетиция кылышат. Мында жазуучу өзүмдүк чыгармачылыгынын үстүнөн ирония кылып өзүн цитаталайт. Күтүүсүздөн залга беткапчан алты кейипкер – Ата, Апа, Уул,

Өгөй кыз, бала жана кичинекей кыз киришет. Алардын баары – жазылып бүтпөгөн пьесанын каармандары жана жүзөгө ашууну кызуу каалашып, авторду издешет. Ата театрдын Директору менен театралдык өнөрдүн маңызы жана анын формалары жөнүндө маек курат, Пиранделлонун өзүнүн реалисттик «жашоо үзүмү» көркөм өнөрдүн предмети катары мүмкүн эмес деген тезисин далилдейт. Алты кейипкер – бул конкреттүү жүзөгө ашууну издешкен адам жандары өңдүү.

Алардын автору качандыр бир сюжет ойлогон, бирок текст жазбаган. Мына эми, репетицияны үзүп, кейипкерлер сценада алардын турмуштук драмасын коюуну талап кылышат. Ал төмөнкүдө камтылган, Ата Ападан кетип калат, анткени аял башканы сүйөт. Жаңы күйөөсүнөн ал үч бала төрөйт, бирок эми жесир калат да жакырчылыкка батат. Ошондуктан Өгөй кыз бир ортомчу аялдын ательесинде өзүнүн жаш денесин сатууга аргасыз болот. Жана кыздын биринчи кардары Ата боло жаздайт, бирок кырдаал Апанын кийлигишүүсү менен жөнгө салынат. Эгер бүткүл тарыхты кейипкерлер айтып гана беришсе, анда бул эпизодду алар сценада ойношот. Анын үстүнө алардын сөздөрүн Суфлёр жазып алат, ал эми актёрлор дароо репетиция кыла башташат, бирок өздөрүнчө, башка интонациялар жана жесттер менен, бул кейипкерлерди кыжырданууга жеткирет, – анткени бул алардын жашоосу эле да!

Анан алар өз драмасын айтууну улантышат. Ата, өкүнүп, үй-бүлөнү өзүнө апкелет, бирок анда балачагында Апа таштап кеткен Уул ачууланат. Баары өз кылган иштеринин мотивдерин айкындашат да, ар бир фактыны таптакыр ар түрдүүчө түшүнүүгө болоору белгилүү болот. Ата асылдыгынан улам, өзүн жек көргөн адамдардын кошулуусуна жол берүү үчүн Апаны таштаган. Апа болсо ал аны жөн гана таштап кеткен деген ишенимде. Өгөй кыз Атадан кек алат, аны өзүнүн бузулуусунун күнөөкөрү деп эсептеп, бирок тигил өзүнүн көз ирмемдик денелик каалоосун күнөө катары сезбейт. Конфликт төрт жашар кыз бассейнге чөккөнү, карындашы кантип чөккөнүн көргөн бала атынып алганы менен аяктайт. Директор да, актёрлор да «айтылган пьесага» ыраазы, бирок – о катыгүн! – балдар чынында эле өлүшкөн. Жашоо менен оюн ушунчалык бири-бирине сүңгүгөн, алар кандуу биримдикке чырмалышкан. Директор, эч нерсе түшүнбөй, жарыкты өчүрөт да качып кетет, ал эми аягына чыга жүзөгө ашпаган төрт кейипкер (экөө өлүп калды) театр ичиндеги фантасмагориялык жүрүшүн улантышат.

Калыбы, Пиранделло прозадан драматургияга так ошол актёрдук оюндун негизинде жаткан кубулуу принциби жазылган адамдын көп жүздүүлүгү жана реалдуу жана фантастикалуу болмуштун кошундусу жөнүндө, сценада, спектаклдин убагында гана турмуш чындыгынын өзүнөн реалдуураак болуп калчу иллюзия жөнүндө түшүнүктөрүн көбүрөөк толук бергендиктен өткөн көрүнөт.

Пиранделлонун театрынын негизинде – анын турмуш менен адамдарды түшүнүүсү, анын сүйүктүү жүз жана беткап темасы. Пиранделлонун драматургиясында гротеск үстөмдүк кылат, пьесалар турмуш чындыгы менен иллюзиянын, трагедия менен күлкүнүн ортосунда чек ара болбогон трагифарстарга айланышат. Анын театрынын эки түзүүчүсү – бул

интеллектуалдык-философиялык драма жана шарттуу гротесктик балаган. Актёрлор пьесада дагы бир оюнду ойношкон «театрдагы театр» ыкмасы активдүү колдонулат. Пиранделло дель арте италиялык комедиясынын жана куурчак театрынын импровизациялуу салттарына кайрылат.

Анын жаңычылдыгы ал европалык драматургия үчүн көндүм болгон эки нерседен: мүнөздөрдү ачуудан жана сюжетти уланмалуу өнүктүрүүдөн баш тартканында. Пьесадагы кыймыл окуялар менен эмес, сөз, текст менен аракетке келтирилет. Пиранделло реалисттик драманы идеялар драмасына биротоло алмаштырган – шарттуу жана андан кем эмес шарттуу сценалык тилди талап кылган. Анын көптөгөн ыкмалары XX кылымдагы театралдык тилдин негизи болуп калышкан.

ФУТУРИЗМ

Футуризм Италияда 1909-жылы түптөлгөн. Бул радикалдуу агым маданияттын бардык аймактарын кучагына алган, саясатты жана керек болсо кулинарияны кошо, бирок сүрөт өнөрүндө көбүрөөк айкын көрүнгөн. Футуризм жаңы, революциячыл-динамикалуу, агрессивдүү жана согушчан стиль жараткан. Аны экспериментаторлук, эскини кыйратуу руху, көркөмдүүлүк, кыймылдын, күчтүн, энергиянын, техниканын культу айырмалайт. Футуристтер алардын максаты – дүйнөнү өзгөртүү деп жарыялашкан. Адабиятта алар манифесттер менен чыгышкан, поэзия менен прозада классикалык салттардан чечкиндүү кол үзүшкөн, акын формалардын революциясы аркылуу «артыкча адамдар» менен машиналардын жаңы реалдуулугун, жаңы цивилизациясын түзүү үчүн дүйнөгө бийлик жүргүзүүгө тийиш деп эсептешкен.

Футуризмдин шыктандыруучусу жана башкы «кыймылдаткычы» Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944) – теоретик, акын, прозачы, таланттуу жана кумарлуу, спорт менен мистикага бирдей эле кызыккан адам болгон. Сандаган манифесттеринин биринчиси – «Футуризмдин манифестинде» (1909-ж.) – ал бүткүл эски, «музейлик» маданиятты заманбап жашоо үчүн четке кагат, «тобокелди, тайманбастыкты жана ооздукталбас кубатты, кайраттуулукту, эрдикти жана козголоңду» даңазалайт, «бетпактыксыз шедеврлер жок», ал эми «күрүлдөгөн автомобиль Ника Самофракиялыктан татынараак» деп бекемдейт. Манифестте чечкиндүү чакырыктар угулат: «Көркөм өнөр секисине түкүр», «Биз бардык музейлер менен китепканалардын тымтыракайын чыгарабыз» (ырас, аябай буржуазиялуу жашаган Маринеттинин өзү бай китепканасын өрттөгөн эмес), «Коркок келишүүчүлөр менен арамза пенделердин моралы жоголсун!.. Аялдар жоголсун!». Техниканы, «аламандын иштиктүү чуусун, козголоңчул айкырыгын» жана дүйнөнү тазалоочу согушту ырга салуу керек. Футуризм – бул Ааламдын түрүн өзгөртүү: «Туу чокунун өзүнөн биз жылдыздарга чакырык таштайбыз!».

Өз көз караштарын жазуучу «Футурист Мафарка» (1910-ж.) романы менен бекемдеген. Жарыялангандан кийинки жаңжалды жана авторду «жакшы адептерди кордоо» боюнча айыптаган сот процессин Маринетти футуризмди рекламалоо үчүн колдонгон. Романда өлбөс механикалык учуучу «артыкча

адам» тетиктери менен комплектте тартылган. Адамзаттын жаңы расасы чыгарылган, алар саатына 300 километр ылдамдык менен кыймылдашып, абада жашашат, алардын шаарлары асманда, аларда таптарга бөлүнүү, жакырчылык жана оорулар жок, ал эми техника адамдарга кызмат кылат.

«Футуристтик адабияттын техникалык манифестинде» (1912-ж.) Маринетти «адабияттагы «менди» жок кылууга» чакырат, анткени «эми аялдын жылмаюусу менен көз жашына караганда темирдин же жыгачтын үзүмүнүн жылуулугу бизди көбүрөөк толкундантат». «Эркиндиктеги сөздөр» тезисин жар салып, футуризм синтаксисти жоюуну, этишти жаксыз формада гана коюуну, сын атоочтор менен тактоочторду жокко чыгарууну, «образдарды иретсиз жана башаламан жуурулуштурууну» талап кылат. Тилдин өзүнүн материясы, анын графикалык формалары ушундайча аныкталат. Эми тексттин барагы анда тамгалар гана эмес, математикалык жана телеграфтык белгилер да бар татаал сүрөткө айланат. Арденго Саффичинин (1879-1964) чыгармасынын аталышы көрсөтмөлүү: «Bif∫zf+18» (1915-ж.). «Нормалдуу» футуристтик ыр болсо төмөнкүдөй көрүнөт:

Автомобилдер бардык жерде
королдук кареталар менен трамвайлар
ачуу кыйкырыктарында
картечь тыткан куштардын
Nous n'avons plus d'amour que pour
nous-memes enfin
«Айдоочу менен сүйлөшпөгүлө»
О ашык болгон балыктай сүзүү
зумуруттарды ичип жаткан
Жыттар менен бенгал отторунун ушул
торлорунда!

А.Саффичи «Кесилиш»

Футуризм бүткүл цивилизациялуу дүйнөгө таралган. 1913-жылы Маринетти Россияга барган жана орус футуристтеринин (В.Хлебниковдун, В.Маяковскийдин, А.Кручёныйдын) ырлары формасы боюнча италиялыктардыкынан революциячылыраак, а мазмуну кыйла терең экенин байкаган.

Футуристтер үчүн саякат поэзия өңдүү эле чыгармачылыктын аймагы болгон. Алар Италияны Биринчи дүйнөлүк согушка катышууга активдүү чакырышкан, ага ыктыярдуу болуп барышкан, согушту алсыздыктан ойгонуу, күч менен ден соолуктун аспабы, өлүм менен өмүрдүн биримдигинин баштапкы сезимине жарып кирүү катары ырга салышкан.

20-жылдарда футуризм кризисти баштан кечирет. Көптөгөн акындар андан кетет, бирок «Динамит. Пролетардык поэзия. (Кызыл+кара)» (1929-ж.) китебин чыгарган жаштардан «солчул канат» пайда болот. Футуризм кубаттуу авангарддык кыймыл катары бүткүл Италияны кучагына алат. Ошол эле убакта анын атаандаштары – башка авангардисттер пайда болушат. 1924-жылы футуристтердин кыймылдын көз карандысыз көркөмдүк мүнөзүн баса белгилеген Биринчи конгресси болот.

30-жылдарда футуризм өзүнүн мифтери менен жашап калат, Маринетти мистикага жана керек болсо христианчылыкка кайрылат, аны «солчул» көркөм өнөрдүн лидери катары куугунтукташат. 40-жылдарда согуш, колонияларды басып алуу, мекенчилдик темасы кайрадан үстөмдүк алат. Маринетти орус фронтуна, Донго корреспондент болуп жөнөйт, бирок фашизмдин тууралыгынан күмөнсүй баштайт, өзүнө мүнөздүү болбогон пессимизмге батат. Анын акыркы чыгармасы 1991-жылы гана жарыяланган «Иисустун аэропанорамасы», – түбөлүктүүлүккө, жаңы динчилдикке, кудайлык кубаттардын дүйнөсүнө, эң ыйыгы – бул көркөм өнөр болгон, жарып кирүү болуп калат.

УМБЕРТО ЭКО (1932--2016)

Белгилүү семиотик, маданият тарыхчысы, Болонья университетинин профессору жана Европа менен Американын көптөгөн университеттеринин ардактуу доктору Умберто Эко 1980-жылы жаңы бейнеде – «Розанын ысмы» сенсациялуу романынын автору катары чыккан. Бул Эконун илимий идеяларынын көркөм адабияттын тилине өзүнчөлүктүү көчүрүлүшү. Өзүнүн «Ачык чыгарма» (1962-ж.) китебинде ал поэтикалык текст көптөгөн түрдүүчө окууларды жаратууга жөндөмдүү деп бекемдейт. «Розанын ысмы» да маанини түгөнгүс бойдон калтырган чексиз окуулар желпүүрү катары курулат.

Биринчи жана көбүрөөк жеткиликтүү катмар – детективдүү. Окуясы XIV кылымда, кайсы бир бенедиктиндик аббатчылыкта өткөн Орто кылымдар тууралуу роман классикалык детективдүү романдын үлгүсүндө түзүлгөн. Баш каармандардын – францискандык кечил Вильгельм Баскервилдиктин жана анын шакирти Адсондун – ысымдары эле Шерлок Холмс жана анын ишенимдүү жардамчысы жөнүндө эстөөгө аргасыз кылат. Ал эми Вильгельм Баскервилдик дедуктивдүү усулду колдонуп, качып кеткен аттын өңү кандай экенин адашпай айтып гана тим болбой, ал жүргөн жерди да дароо аныктаган эпизод жөн гана пародиялуу шилтеме. Эко окурманды анын каарманы аббатчылыкта болгон кылмыштардын бүтүндөй бир катарын ачууга чакырылганына ынандырууга умтулат.

Бирок Вильгельм Баскервилдикке анын кынтыксыз дедуктивдүү усулуна карабай, кылмыштардын бирин да иликтөө, алдын алуу колунан келбейт: кечилдер өлүшөт, аббатчылык менен баа жеткис колжазмалар бар китепкана өрттүн тозоктогудай жалынына күйүп кетет. Вильгельм тыңчы эмес, ал окумуштуу, аббатчылыкта колжазмаларды чечмелөө менен алектенген.

Эко анын оозу менен семиотиканын учурдагы идеяларын Орто кылымдар тилине которот. Адсондун түшүн жоруп, Вильгельм андан кейипкерлер менен окуялардын башаламан кошундусу түзүлүшкө жана мааниге ээ болчу кодду издейт. Ал аны дароо эле табат: түш Орто кылымдарда популярдуу болгон «Киприандар тою» чыгармасынын образдар системасы боюнча уюштурулган. Вильгельм Адсонго айтат: «Акыркы күндөрдөгү адамдар менен окуялар сенде бир белгилүү тарыхтын бөлүгүнө айланган, аны сен өзүң кайсы бир жерден окугансың же мектепте, кечилканада, башка балдардан уккансың».

Вильгельмдин ой жорууларынан реалдуулук тексттин жардамы менен аңдалышы мүмкүн экени келип чыгат.

Аббатчылыкта болуп жаткан киши өлтүрүүлөрдүн уюштуруучусун издөөдө жоромолдордун лабиринтин аралап жүрүп, Вильгельм Апокалипсистин кодун колдонот. «Кылмыштар кезмеги апокалипсистик жети сурнайдын музыкасын мен көз алдыма келтирүүм үчүн бир гана фраза жетиштүү болду». Жандырмак жалган болуп чыгат. Бирок акыркы киши өлтүрүүнүн майда-чүйдөсү апокалипсистик текст менен кокустан дал келбейт – кечил Хорхе аны Вильгельмдин болжолун пайдаланып жасайт. «Мына, кандай болуп чыкты! – дейт Вильгельм. – Мен кылмыштардын ката версиясын түздүм, а кылмышкер менин версияма ыңгайлашты».

Кырдаал семиотиканын идеяларынын деңгээлинде ойнолот: эгер реалдуулук тексттин жардамы менен аңдала алса, анда текст, керек болсо туура эмес дагы, бул реалдуулукка таасир кылат.

Романдагы тарых да автордун илимий кызыкчылыгынын позициясынан каралат. Эко тарыхый чыгарманын бардык «аксессуарларын» колдонот: окуянын мезгили так көрсөтүлгөн (1327-ж.); реалдуу тарыхый инсандар – Убертин Казальдык менен Михаил Чезендик киргизилген; папанын тактысы үчүн күрөш менен еретиктик секталардын ишмердүүлүгү чагылтылган. Көбүрөөк ишеничтүүлүк үчүн ар кандай тарыхый роман үчүн стереотиптүү башталма киргизилет. Автор колунда мазмуну кызыктуу, бирок варвардык тилде жазылган колжазманы кармап турат. Автордук сөз үч башка баяндоочу түзүлүштөрдүн ичинде катылган: «Вале эмне айтса, мен ошону айтам».

Аңгеме сексен жаштагы Адсондун атынан жүргүзүлөт, ал өзү алтымыштан ашуун жыл илгери баштан кечирген окуялар жөнүндө эскерет. Ал аларды болгону каттап-чоттойт, бирок эми, улгайганда да, себептерин түшүнбөйт. Мындай экилтиктүү оюн менен – Адсон картайганда ал жаш кезекте эмне көрсө жана укса ошону түшүндүрмөлөйт, – Эко четтеп туруу эффектин түзөт: «Менин ордума хронист айтат, мен шектенүүлөрдөн эркин болом», «Карапайымдар» массаларын «теңдик, адилеттик жана бир туугандык» үчүн күрөшкө көтөргөн еретик Дольинонун тарыхы, – бул кан дайрасында ишке ашырылган утопиянын тарыхы: «Биз сонун дүйнөнү, тынчтык менен жыргалды, баары үчүн бакытты кааладык… Биз кан-жаныбызды аябадык». Вильгельмдин түшүндүрмөсү ачык-айкын: «Көбүнчө мындай болот, еретик адегенде Мадоннаны, Кембагалдыкты даңазалайт, анан өзү согуш менен зомбулуктун азгырыгына туруштук бере албайт. Жакшылыкты жамандыктан бөлүп турган чек ушундай бошоң». Бул тарыхый окуялар учур менен, тоталитардык согуштардын, революциялардын жана изги максаттар үчүн массалык кыргындардын доору менен ассоциацияларды жаратат. Тарыхый иштердин «адептик» мазмуну жөнүндө ойлоого мажбурлайт.

Орто кылымдар жөнүндө роман өзүнүн бүткүл тарыхый чындыкка окшоштугуна карабай, XIV кылым үчүн да, XX кылым үчүн да бирдей эле актуалдуу көйгөйлөргө кандырылган. Эко орто кылымдарды азыркы маданияттын «балачагы» деп бекеринен атабайт. Роман Иоанндан евангелиеден шилтеме менен башталат: «Эң башында Сөз болгон» – жана роза соолуп

калганы, а «роза» сөзү, «розанын» ысымы өткөнү кабарланган латынча шилтеме менен бүтөт.

Адамдар сөздөрдү жаратат, а сөздөр адамдарды башкарат. Эконун романы – бул сөздүн маданияттагы орду, адам маданиятына мамилеси жөнүндө роман.

XX КЫЛЫМДАГЫ ФРАНЦУЗ АДАБИЯТЫ

XX кылымдын тарыхы Франция үчүн, бүткүл Европа өңдүү эле, эки дүйнөлүк согуштун жарааттары менен белгиленген. Экөө тең анын аймагында жүргөн да, экинчисинин жүрүшүндө өлкө талкалануу, оккупация жана гитлердик Германия менен расмий «кызматташуу» кемсинүүсүн баштан кечирген. Согуштук-саясий жаңжалдар, 1870-1871-жылдардагы Франк-прусс согушунан баштап эле, адегенде XIX-XX кылымдардын чектериндеги буржуазиялык республикачыларга, анан 30-жылдардагы социалисттер менен коммунисттерге каршы турушкан оңчул улутчул партиялар үчүн азыктуу кыртыш түзүшкөн.

Бул күрөш немец оккупациясы мезгилинде (1940-1944-жж.) ашкере оңчул коллаборационисттик өкмөт менен антифашисттик Каршылык көрсөтүүнүн, демократтар менен коммунисттерди убактылуу бириктирген, ортосундагы куралдуу каршылашууга өсүп чыккан.

Андан кийинки жылдары француз саясатынын кыймылдаткычы солчулдар, баарынан мурда коммунисттер болуп саналышкан. Алар өздөрүнүн Каршылык көрсөтүүгө салымы аркасында коомдо жана маданиятта чоң таасирге ээ болушкан, бирок кийин СССРдин саясатын тилалчаактык менен колдоп, аны жоготуп алышкан (бул 1968-жылдын майында өлкөнү солкулдаткан студенттик толкундоодон соң өзгөчө байкалган).

Дегеле, Россиядагы коммунисттик экспериментти колдоо, сталинизмдин кылмыштарына көз жумууга мажбур кылган, француздук солчул интеллигенция үчүн 70-жылдарга чейин, А.И.Солженицындын «Архипелаг ГУЛАГ» китеби Батышка күчтүү соолуктуруучу таасир кылган, азаптуу көйгөй бойдон калган.

Өлкөдөгү идеялык күрөштүн башка бир маанилүү темасы – колониялык дөөлөттүн кыйроосу, анын этаптары 50-жылдарда Франция жеңилген эки согуш – индокытай жана француздар өзгөчө ооруксуна кабыл алышкан алжир согушу болуп калган.

Саясий перипетиялар Францияда көркөм адабияттын өнүгүшүнө маанилүү таасир кылган. Так ошол XX кылымда анда Вольтерден, Гюгодон жана Золядан мурасталган бийликтен эркин, расмий саясий мансапка умтулбаган, бирок актуалдуу саясий көйгөйлөр боюнча өз пикирин айткан, алар жөнүндө моралдык жана тарыхый пикирин ортого салган жазуучунун образы биротоло калыптанган.

Биринчи дүйнөлүк согуштун милитаристтик иси мезгилинде мындай ролду «кармаш үстүнө» турган Ромен Роллан; 30-жылдарда – коммунисттик кыймылды колдогон, анан сталиндик режимди айыптаган Андре Жид ойногон;

Экинчи дүйнөлүк согуштан кийин артыкча дүйнөлүк абройго солчул интеллигенттер Жан Поль Сартр менен Альбер Камю ээ болушкан.

Бүтүндөй дүйнөлүк адабияттагыдай эле, XX кылымда француз адабиятында да доордук каармандардын фигуралары дээрлик жок (өзгөчөлөнүүлөр сейрек – мисалы, Ролландын аты уйкаш китебиндеги Кола Брюньон). Жазуучулар мүнөздөрдү эмес, «кырдаалдарды», бул түшүнүктүн философиялык маанисинде, кайра түзүүгө жана изилдөөгө умтулушкан – диний жана башка абсолюттук авторитеттерге таянычын жоготкон жана өз алдынча, жеке тажрыйбаларда өзүмдүк моралдык принциптерин жана идеалдарын иштеп чыгууга аргасыз болушкан азыркы адамдардын карама-каршылыктуу аң-сезимин анализдөө. Адам эркиндигин бул жаңы, экзистенциалисттик түшүнүү Ф.Ницше менен М.Хайдеггердин философиялык сабактарын тикелей өздөштүрүшкөн жазуучуларда, – Жидде, Сартрда, Камюда, Сент-Экзюпериде өзгөчө айкын көрүнгөн. 40-50-жылдарда өзүндө философиялык, көркөмдүк, социалдык-саясий умтулууларды бириктирген экзистенциализм модага кирген да, француз прозасында, драматургиясында, эссеистикасында узакка башкы агым бойдон калган.

Француз поэзиясы Биринчи дүйнөлүк согушка чейин эле Гийом Аполлинер менен Жан Коктонун чыгармаларынын аркасында авангардизмдин эстетикасын өздөштүргөн. Анын андан аркы өнүгүшүндө 20-жылдары жаралган сюрреализм – башында Андре Бретон (1896-1966) турган эл аралык адабияттык жана көркөмдүк агым өзгөчө роль ойногон. Ал түрдүү тектүү тенденцияларды бириктирген: өздүк көркөм, саясий, мистикалык. Өзүнүн «автоматтык жазуу», эркин ассоциациялар практикасы менен сюрреалисттер фрейддик психоанализдин рухунда, бейаңдын ишин бошотууга жана муну менен күнүмдүк турмуштун «ашкере реалдуулугунун» символдуу көрүнүшүн айкындоого умтулушкан.

Бүткүл кылым ичи француз сөз өнөрүндө өзүн тартууга, «адабиятка адабият жөнүндө» айтууга тенденция өсүп отурган. XIX кылымдын акыркы жылдарында эле Поль Валери Тэст төрөнүн – эч кимге белгисиз, бирок интеллигенттин мыкты билимине ээ, анын жүзүндө маданият акыйкаттыкты түшүнүүнү аягына чыгарган жана андан ары өзүн өзү гана баяндай алган адамдын образын жараткан. Марсель Пруст, «жоготулган мезгилди издөөгө», ностальгиялык эстин механизмдерине көп томдуу романын арнап, бир мезгилде анда жазуучулук аң-сезимдин калыптануу тарыхын айтып берген. Анын автобиографиялык каарманы аксөөк байбачалардын жашоосуна байкоо жүргүзүү аркылуу улуу, жаңычыл китепти – тыянагында Пруст жазгандын дал өзүн жазуу жөнүндө ойго келет. Жид «Жалган акча жасоочуларда» ачык метаадабияттык романды, б.а. роман жөнүндө романды жараткан.

Бул салтты 50-60-жылдарда неоавангардисттер – абсурд театрынын драматургдары менен «жаңы роман» мектебинин прозачылары илип алышкан да, кайра аңдаштырышкан. Абсурд драмасында драматургиялык чыгармачылыктын чектери сыналышат: пьесаны байланыштуу баян жана мүнөздөрдүн психологиясы өңдүү ажырагыстай көрүнгөн атрибуттардан тазалашат, калдыгында театралдык аракеттин таза формалдуу структурасын

алуу үчүн. Ошондой эле «жаңы романчылар» да, романдан кейипкер менен сюжет «эскирген» түшүнүктөрүн уланмалуу кубалашып, анын базалык курулушун – жазуучунун тил менен жана абстракттуу, ар кандай мүнөздүү аныкталгандыктан ажыратылган каарман менен мамилелерин жылаңачташкан.

Ошондой эле «жаңы романдын» тажрыйбасы сынчылар – Ролан Барт (1915-1980), Филипп Соллерс (1936-ж. туулган) тарабынан аңдаштырылган. Алар салттуу адабияттык чыгармачылыкты реалдуулукту сүрөттөө менен эмес, тилдин мүмкүнчүлүктөрүн, анда берилген идеологияны сынчыл изилдөө менен алектенген жаксыз «жазуу» менен алмаштырууну сунушташкан. 1968-жылы Барт «автордун өлүмү» лозунгун сунуш кылган. Бул «эргиген Акын» жөнүндөгү романтикалуу мифтен толук баш тартуу дегенди билдирген. Өзүндө адабиятты, илимди жана коомдун идеологиялык сынын бириктирүүгө умтулган «жазуу мектеби» «акыркы европалык авангард», тил менен адабияттын салттуу формаларын аңдаштыруу аркылуу көркөм чыгармачылыкты изоляциядан чыгаруу, ал үчүн тикелей социалдык аракетке жол табуу аракети болгон. Бирок мындай максаттын жетишилиши суроо туудурган.

XX кылымдын акыркы он жылдыктарындагы француз адабияты эки айрылыш жолдо турган. Кылымдын идеялык мурасын аңдаштыруу (жакынкы тарыхка бул кызыгууга көп жагынан адабияттык биография жанрынын бүгүнкү жогорулоосу шарттаган), авангардисттик эксперименттерди өтмүштө калтырган жана постмодернизмдин дүйнөлүк желаргылары салыштырмалуу азыраак тийген – акыркыга Жорж Перек (1936-1982) же Мишель Турнье (1941-ж. туулган) өңдүү романчылардын чыгармачылыктарын айрым шылтоолор менен гана киргизүүгө болот, – ал көркөм сөз өнөрүнүн таасири басаңдаган шарттарда жаңы формаларды издеп табууга аракеттенет.

АНАТОЛЬ ФРАНС (1844-1924)

Анатоль Франстын атасы, Франсуа Ноэль Тибо, библиофил жана библиограф, Парижде көптөгөн окумуштуулар жана жазуучулар менен тааныш болгон. Алар өздөрү кыскарта аташкан Франстын букинисттик дүкөнчөсүнө келүүнү сүйүшкөн. Демек, жазуучу өз лакап ысмын мураска алган. Анын чыныгы ысымы – Анатоль Франсуа Тибо.

Станислав коллежин аяктап жана 1864-жылы бакалавр даражасын алып, Анатоль библиографиялык басылмалар менен кызматташкан, ал эми 1876-жылы Сенаттын Китепканасына кызматка кирген.

Франска адабияттык таанылууну «Сильвестр Боннардын кылмышы» (1818-ж.) романы апкелген.

Роман улгайган окумуштуу-филолог жүргүзгөн күндөлүк формасында жазылган. Байыркы колжазмаларды изилдөө менен алектенген Боннар реалдуу жашоодо алсыз, бирок бактысыздарга болушууга дайым даяр. Романдын биринчи бөлүгүндө («Жараңка») ал кедей аялга Жаңы жылда бир кучак отун жөнөтөт, тиги өз үйүн жылыта алсын үчүн. «Байып, княгиня Тренова да Боннарга жаңы жылдык белек кылат – ичи оюлган куту өңдүү тарашада ал окумуштууга ал көп жылдан бери издеп келген колжазманы тартуулайт.)

Китептин экинчи бөлүгүндө («Жанна Александр») карыя Боннар бир кезде өзү сүйгөн аялдын небереси Жаннаны өз колдоосу астына алат. Ал жетимди ачкөз опекундан коргойт, ага ырайымсыз мамиле жасаган пансиондон кетүүгө жардам кылат. Мыйзамдын көз карашынан «жашы жетелектерди азгыруу» кылмыш болуп саналат жана Боннарга түрмө коркунучун туудурат. Бирок баары жакшы бүтөт: арамза опекун качат, Жанна турмушка чыгат, Боннар кайрадан өз китептери менен алек болот. Романдын башкы идеясы ачык-айкын: бул дүйнөдө жакшылык жамандыкты так ушу Боннар өңдүү «кылмышкерлердин» аркасы менен жеңет, – чыныгы гуманисттердин, кандайдыр бир жеке кызыкчылыгы жок.

Төрт китептен: «Шаардык кара жыгачтардын алдында» (1897-ж.), «Мажүрүм талдан каракчы» (1897-ж.), «Аметисттүү шакек» (1899-ж.), «Бержере төрө Парижде» (1901-ж.) турган «Азыркы тарых» эпопеясын бир бүтүнгө баш каарманы – провинциялык университеттин антик филологиясы профессору Люсьен Бержере бириктирет. Бержере амалкөй интриган аббат Гитрель менен диний семинариянын ректору аббат Лантендин, аны менен профессор маектешүүнү сүйөт, шаардык гүлбактагы кара жыгачтардын түбүндө отуруп, ортосундагы епископтук орун үчүн күрөштүн күбөсү болот. Бул маектер учурунда ал китеп дүкөнчөсүндөгү бир эле сөздөр кайталанган провинциялык жашоонун монотондуулугу жөнүндө, аялынын мещандык дүйнөсү жөнүндө – анын өзүнчөлүктүү материалдык жүзөгө ашуусу окумуштуунун кабинетиндеги мажүрүм тал каракчы болуп калган, ага аялы өзү тиккен юбкаларды кийгизет, азга болсо да унутат. Бержере аялынан кол үзөт да, анын каракчысын ыргытат. Дрейфустун иши боюнча сотто окумуштуу айыпталуучунун таламын талашканда, шаарчанын тургундары ага реалдуулукту дароо эсине салышат, анын кабинетинин терезесине таш ыргытышып. Бержере Парижге барат да, Сорбоннанын профессорунун орунун алат. Бирок бул качуу эмес – каарман багынууну оюна да албайт. Парижде ал коомду бийлеп алган национализм жана милитаризм менен күрөшүн улантат.

Шексиз, Бержеренин образы көп жагынан автобиографиялуу. Бирок эпопеяда башкы каармандын жашоосу баары бир экинчи планда, биринчиде болсо – буржуазиялык мамлекетке, юстицияга, армияга, чиркөөгө сатира турат. Франстын «Азыркы тарыхы» – анын «сатиралык тарыхтарынын» алгачкы тажрыйбаларынын бири.

Адамзат тарыхына жазуучунун пессимисттик көз карашы «Пингвиндер аралы» (1908-ж.) романынан чагылуу тапкан. Бул расмий тарыхжазууга ачуу пародия. Франс Альки аралынын ыйык Маэль шайтандын азгырууларынан жана өзүмдүк карылык көзү начарлыгынан улам пингвиндерди чокундурган илгерки мезгилдеринен өз хроникасын баштайт. Бул адашуу бейиште кандай дүрбөлөң түшүргөнүн элестете бергиле. Бирок айла жок, Кудайга чокунтулган канаттууларды адамдарга айлантууга туура келет. Пингвиния мамлекетинин тарыхы ушундайча башталат – аны менен автор, албетте, Францияны ойго алат. Ыйык Маэль аралды бекеринен Бретандын жээктерине чукул сүйрөп барбайт.

Жазуучу Пингвиниянын бүткүл тарыхын – Орто кылымдардан XIX кылымга чейин, Улуу Дракондун (легендарлуу француз королу Улуу Карлдын)

доорунан Тринкого (Наполеонго) чейин сатиралуу сүрөттөйт. Франс өз мезгили жөнүндө да унутпайт. Сексен миң боо чөптү уурдоо жөнүндөгү ишке арналган бапта ал Дрейфустун ишин эске алат.

Франстын сатиралык ыкмалары көп түрдүү. Ал чиркөө тарыхын (пингвиндерди чокунтуу), схоласттардын орто кылымдык диспутун (ыйык Маэлдин катасынан улам бейиштеги талаштар), көрүм сыяктуу жанрларды (Марбоддун жер алдына түшүүсү жөнүндө аңгеме), орто кылымдык хрониканы («Жазуу. Иоанн Тальпа» бабы), көркөм өнөр таануучулук трактатты («Көркөм өнөрлөр. Пингвиндик живопистин примитивдери» бабы) пародиялайт. Франстын ирониясы Пиронун «кылмышы» жөнүндөгү ой жүгүртүүлөр өңдүү парадоксалдуу сентенциялар формасында көрүнөт: «Пиро чынында эле сексен миң боо чөптү уурдап алганынан эч ким күмөн санабады; эмне үчүн күмөн санашпады, анткени иштин жагдайларын толук бойдон билбөө шектенүүлөргө жол берген жок, анткени шектенүү негиздөөлөрдү талап кылат…».

Романдын жыйынтыктоочу бабында «Болочок мезгил. Аягы жок тарыхта» Франс көп миллиондуу калкы бар, асман тиреген үйлөрү бар, эсепсиз заводдордун уулуу таштандыларынан тумчуккан Пингвиниянын «кийинки мезгилдерин» тартат. Анархисттердин бомбалары Пингвиниянын цивилизациясын жок кылат, аны тарыхка чейинки мезгилдерге кайтарат, бирок азга гана – өлкө көп өтпөй кайра жаралат да, адамдар кайрадан калкы жыш шаарларда тумчуга башташат. Жазуучунун оюн табуу кыйын эмес: ага ким жана кантип аны өзгөртүүгө аракет кылбасын, – ыйык Маэль өңдүү каталашып, же анархисттер өңдүү аң-сезимдүү, тарыхтын жүрүшү токтогустай көрүнөт.

«Периштелердин көтөрүлүшү» (1914-ж.) романында да ошол эле дүйнөнү кайра түзүү мүмкүн эместиги темасы угулат. Парижде аларга Кудай берген ролдон баш тартышкан, материалдашышкан, денеге, ысымга жана кесипке ээ болушкан нечендеген кулаган периштелер жашашат. Бул музыка мугалими, революционер Зита, өз «кесиптештерине» асманда революция кылууга даяр финансист.

Бирок асман монархы Иагве-Иалдаваофко каршы жаңы көтөрүлүш ошентип эле ишке ашпады. Жана бул париждик полиция периштелердин жыйналышына, алардын периштелик табиятынан шек санабай аңдуу уюштурушканынан эмес. Жөн гана Шайтан Кудайды тозокко кулатып, жана анын асмандагы тагын ээлеп, ал тарыхтын жүрүшүнөн эч нерсе өзгөртө албасын түшүндүрөт – баары эч кандай периштелердин көтөрүлүшү болбогондой жүрө берет.

Революция деген эмне экенин Франс имиштен эле билген эмес – ал 1871-жылдагы Париж коммунасынын күбөсү болгон. Социалисттердин чөйрөсүнө чукул жазуучу 1905-жылкы орус революциясын кызуу куттуктаган, ал эми анын жеңилүүсү Франсты революциялык окуялардын мааниси жана ички мыйзамдары, алардын башаттары жөнүндө ойлонууга мажбурлаган. Ал «Пингвиндер аралы» жана «Периштелердин көтөрүлүшү» романдарынын ортосундагы үзгүлтүктө Улуу француз революциясынын дооруна, якобиндик террордун күндөрүнө кайрылган «Кудайлар эңсешет» (1912-ж.) романын бекеринен жазбаган.

1793-1794-жылдардагы революциячыл Париждин сүрөттөрүн кайра түзүүгө умтулуп, жазуучу революциялык зомбулуктун тууралыгы жөнүндө, инсан өзүнө Кудайдын миссиясын ала алаары, жана айрым адамдардын да, бүткүл адамзаттын да тагдырын чече алаар-албасы жөнүндө өзүн толкунданткан суроолорго жопторду табууну каалаган. Жумшак жана өз табияты боюнча аккөңүл сүрөтчү Эварист Гамлен, романдын башкы каарманы, революциячыл трибуналдын мүчөсү болуп калган. Революциянын идеясына кызуу берилген ал анын шумдуктуу куралына айланат, революциялык кудайлардын, Робеспьер өңдүү, бүт адамзаттын жыргалчылыгы үчүн жаңы курмандыктар менен жаңы кандарды эңсешкен. Каарман өз энесинин үрөйү учуусун жана сүйгөнү якобиндик террордун бороонунда курман болгон эжесинин жек көрүүсүн жаратат. Керек десе Гамленди сүйгөн Элоди Блез аны менен жолугушуу учурунда коркууну сезет.

Якобиндик режим кулайт, Робеспьер кулатылат да, Гамленди Сатылбастын өзүнүн эле тагдыры, – камакка алуу жана гильотина күтөт. А Элодичи? Франция акырындап революция жөнүндө, анын жолбашчылары жөнүндө, террор жөнүндө унуткан жана наполеондук дөөлөттүн таптакыр жаңы кумарлары менен идеяларына чумкуган өндүү, Элоди да Гамлендин өлүмүнөн соң өзүнө жаңы сүйгөнүн табат. Революциянын аякташы менен жашоо коркунучтуу түштөн соң тургандай ойгонот да, өзүнүн акыл жеткис мыйзамдары боюнча уланат.

Өмүрүнүн акыркы жылдарында Франс 80-жылдары эле баштаган балалыгы жана жаштыгы жөнүндөгү эскерүүлөр түрмөгүнүн үстүндө эмгектенет. Бул түрмөк автобиография эмес, бирок анын каарманында – дарыгердин уулу Пьер Нозьерде – жазуучунун өзүнүн белгилери байкалат. Пьердин, андан соң анын кызы Сюзаннанын бактылуу балалыгынын идиллиялык сүрөттөрүн түзүп, Франс – бул сатирик жана рационалист, түбөлүк күрөшчү – айланасында ырайымсыз социалдык жана тарыхый турмуш чындыгынын стихиясы падышачылык кылган адам үчүн үй-бүлө гана жападан жалгыз башмаанек болуп калат деп айткысы келгенсийт.

РОМЕН РОЛЛАН (1866-1944)

Экинчи дүйнөлүк согуш бүтүп жаткан. Өзүнүн акыркы күндөрүн туулган жери Кламсиден алыс эмес Везле шаарчасында жашап, өз жашоосунун тыянактарын 20-жылдарда эле ойлоштурган «Ички саякат» (1942-ж.) жана «Дүйнөнү айланып сүзүү» (1946-ж. басылган) автобиографиялык китептери менен чыгарып, Ромен Роллан бейгам боло алмак: ал келечек күндү чукулдатуу үчүн аз эмес эмгектенди.

Кудайчыл, динчил апасы тарбиялаган ал терең ички турмушта жашоого көнгөн. Жалгызсыраган, кыялкеч, түнт бала музыка менен алектенүүдөн жубануу тапкан. Уулуна жакшы билим берүү үчүн, анын атасы, нотариус, үйүн саткан жана Парижге көчүп келген. Баланы Улуу Людовиктин лицейине беришкен, андан кийин, 1886-жылы, ал Эколь Нормалга (гуманитардык билим берген жогорку окуу жай) тапшырган.

Анан Роллан Италияга, Римдеги Тарых менен археологиянын француз мектебине жөнөгөн. Мында ал италиялык кайра жаралуунун көркөм өнөрү менен чукулдан таанышкан. Живопись, музыка, Италиянын тарыхы – аны баары бир мезгилде кызыктырган. 1895-жылы Роллан дароо латын тилинде жазылган эки диссертацияны коргогон: «XVI кылымдан соң Италияда живопистин төмөндөөсү» жана «Азыркы лирикалык театрдын келип чыгышы: Европадагы операнын Люли менен Скарлаттиге чейинки тарыхы».

Театр менен музыка Роланды өзгөчө кызыктырган. Ал бирде кесипкөй пианист болсомбу деп олуттуу ойлонгон, бирде драматургдун мансабы жөнүндө эңсеген.

Роллан мугалим болуп калат – адегенде Эколь Нормалдын профессору, анан Сорбоннанын, аларда музыканын тарыхы курсун окуйт, өз дарстарын роялда эң сонун ойноо менен шөкөттөйт. Окутуучулук анын адабияттык чыгармачылыгына эч канча жолтоо болбойт. «Дүйнө өзүнүн коркок жана арамза эгоизмине муунтулуп өлүп баратат», бул дүйнө чыныгы героизмдин «эркин абасынан» жатыркап калды деген ой жүгүртүүлөр жазуучуну «баатырдык өмүрбаяндар» түрмөгүн жаратууга апкелген. Ролланга баатырдык болуп улуу аскербашынын эмес, үн, форма жана сөз аймагында өркөндүүлүккө жете алышкан даанышман чеберлердин чыгармачыл жолу элестеген. «Бетховендин өмүрү» (1903-ж.). «Микеланджелонун өмүрү» (1907-ж.), «Толстойдун өмүрү» (1911-ж.) ошентип жазылган. Ошол эле жылдары Роллан өзүнүн музыкант жөнүндөгү роман-эпопеясынын үстүнөн иштеген. 1904-жылдан 1912-жылга чейин «Жан-Кристофтун» он китеби биринин артынан бири жарык көргөн.

«Жан-Кристоф» романы каармандын – «XX кылымдын Бетховенинин» бүт өмүрүн кучагына алат. Кичинекей немец герцогчулугундагы балалык. Анын эрте байкалган музыкалык жөндөмдүүлүктөрүн аёосуз эксплуатациялаган атасы, аксарай музыканты. Өз алдынча жашоодогу биринчи кадамдары. Герцогдун оркестринде ойноо. Музыкадан жеке сабак берүүлөрү. Биринчи сүйүү тажрыйбалары жана көңүл калуулары – өз окуучусу Миннаны жактыруу, кошунасы Сабинага ашык болуу, Адага болгон кумары. Бирок башкысы – бул музыка жана табият, алар сүйүүдөн да, мансаптан да маанилүүрөк. Герцог менен чатакташып, Кристоф Парижге, дүйнөнүн музыкалык борборуна кетет. Бирок мында аны жакырлык жана декаденттик маанайдагы публиканын түшүнбөөсү күтөт. Антсе да анын Парижге келүүсү бекерге эмес – так ушул жерден каарман досун, акын Оливье Жанненди табат. Ал жана анын карындашы Антуанетта Кристоф үчүн чыныгы Франциянын элеси болуп калат.

Оливье аны саясатка да аралаштырат. Саясий күрөшкө катышуу Оливьенин өзү үчүн өлүм менен, а Кристоф үчүн – Швейцарияга эмиграция менен аяктайт. Ал досу доктор Браундун үйүнөн башмаанек табат. Браундун аялы, Анна, түнт жана табышмактуу. Роллан аны ачкычы музыка болгон жабык бөлмөгө салыштырат. Аны менен Кристофтун ортосунда ышкы оту тутанат, бирок чыккынчылык жөнүндө ой аны Аннадан качууга мажбурлайт. Италияга саякат жана париждик эски таанышы Грацияга кездешүү Кристофко жан дүйнө

тынчтыгына ээ болууга жардамдашат. Ал Парижге кайтат, ага белгилүүлүк келет. Кристоф жаңы муунга, ал өлгөндөн кийинки келечек күнгө кирүү тийиш болгондорго көз салат. Каарман жалгыздыкта өлөт да, ага ал мухитке куйган дарыянын доошун уккандай көрүнөт.

«Жан-Кристофтун» мезгилден тыш, философиялык мүнөзү автордун дүйнөтүзүмдүн төрт негизги стихиялары жөнүндөгү байыркы түшүнүктөргө кайрылуусу менен өзгөчө баса белгиленген. «Жердин» образы менен Кристофтун чыгармачылыгын өз боёктору жана добуштары менен азыктандырган балалык, табият темалары байланышкан. «От» – бул чыгармачылык да, кумарлуу сүйүү да. «Аба» – Кристофко анын өмүрүнүн таңынан роман жана каармандын өзүнүн өмүрү күтүү менен аяктаган ошол жаңы күндүн биринчи шоолаларына чейин бийлик кылган бийик, асмандык, кудайлык стихия. «Суу» – бир эле мезгилде тоскоолдук да, өмүр дайрасы аркылуу өтмөлүк да, бирок бул добуштардын дарыясы да, анын түбөлүк кыймылы да. Ушул мотивдердин баары романдын эпилогунда бир бүтүнгө жуурулушат.

«Жан-Кристоф» – баш каармандын үч прототиби – улуу композитор Моцарт, Бетховен, Вагнер болгондуктан гана музыкалуу роман эмес. Романдын ар бир бөлүгү өзүнүн дооштук жабдылышына ээ, алар бири бири менен контраст түзүшөт: «Үйдө» – акырын бөлүк, «Аянттагы жарманке» – катуу, «Өрттөнбөс купина» катуу жана акырын бөлүктөрдү бириктирет. Акырын бөлүктөр каармандын жан дүйнөсүнө жашоо беришет. Катуулары – Франк-прусс жана Биринчи дүйнөлүк согуштардын ортосундагы аралыктагы Европадагы социалдык-саясий атмосферага, роман анын тексти аралап өткөн лейтмотивдерге – дарыянын, жолдун, жолоочунун, өрттөнбөс купинанын символдуу образдарына тизилгендиктен да музыкалуу. Аялдык образдар, алар жөнүндө эскерүүлөр – Жан-Кристофту бүт өмүр бою коштогон дагы бир лейтмотив. Аялдар портреттери романдын аягына чейин өзүнчөлүктүү музыкалык вариацияларды туудурушат (Минна – кыз жана Минна – күйөөсү бар аял; Анна – биринчи кездешүү, Анна – акыркы кездешүү; Грация Париждеги жана Грация Италиядагы). Ошол эле мезгилде бул образдар ал же бул өлкөнүн музыкалык тоналдуулугун, музыкалык портретин аныкташат: Ада, Минна – Германия; Антуанетта – Франция; Грация – Италия. Романдагы музыка – бул адамдарды өзгөчө боордоштукка бириктирүүчү бекитүүчү чынжыр дагы. Романга автордук багыштоо бекеринен үн салбайт: «Бардык улуттардын азап чегишкен, күрөшүшкөн жана жеңишкен эркин жандарына».

«Жан-Кристоф» – музыкалуу роман гана эмес, бул дегеле көркөм өнөр жөнүндө китеп. Автор үчүн Жан-Кристоф бир жагынан, демократиялык каарман, эл ичинен чыккан сүрөткер, башка жагынан – дайыма ар кандай жеке, социалдык же саясий бороондордон бийик түбөлүк көркөм өнөргө чөмүлгөн жаратман экени абдан маанилүү.

Эпилогдо Роллан ыйык Христофор наристе Христти дайрадан кантип алып өткөнү жөнүндө эстейт. Бул накыл романда баш каармандын ысымы – Жан Кристоф Крафт өңдүү эле өзгөчө, символдуу мааниге ээ болот: «Жан» (Иоанн) – бул Иоанн Предтеча, Иоанн Чокунтуучу; «Кристоф» – Христофор;

«Крафт» – немецче «күч». Романдын каарманы өз ийининде келечек күндү көтөрүп чыгат, качандыр бир кезде бутпарас Христофор Христти көтөргөндөй. Ал – келечек күндүн жышааны. Ал күн кандай болот – али белгисиз, бирок Кристоф ал үчүн күчү жетишинче эмгектенди.

Биринчи дүйнөлүк согуш Ролланды ал 1918-жылы гана жарыяланган шайыр «галлдык повесть» «Кола Брюньонду» жаңыдан бүткөндө, Швейцариядан кездештирген.

Баш каарман Кола Брюньондун образында жазуучунун атасынын белгилери бар. Бир эле мезгилде Роллан өзүнүн чоң атасы, XVIII кылымдагы якобинчи жана эркин ойчул Боньяр жөнүндөгү үй-бүлөлүк уламыштарды жүзөгө ашырган. Окуя орду – туулган жери Кламси, мезгили – 1616-жыл. Бул Шекспир менен Сервантес өлгөн жыл болгон. Китеп биринчи жактан аңгеме, Кайра жаралуу доорундагы адамдын эскерүүлөрү түрүндө курулган. Повестти тарыхый катары кабыл алууга болор эле: мында согуш да, шаарды камоо да, тумоо да, элдик козголоң да, шаардыктардын феодалдар менен кагылышуусу да бар. Бирок авторду Кола Брюньон өзү – «бургундиялык кандагы эң картаң таранчы» кыйла көбүрөөк кызыктырат.

Жыгачтан кесүүчү уста Кола Брюньондун буюмдары – нукура көркөм өнөр чыгармалары. Ал жаныбарлардын, канаттуулардын, ыйыктардын айкелчелерин кесет, укмуштуу буюмдарды, оймолуу шкафтарды – бургундиялык чеберлер даңкталгандардын баарын жасайт. Анын жадырап-жайнаган образында көп нерсе фольклордон: элдик ишенимдерден, уламыштардан, ырлардан жугушкан (бул китепти баштап, Роллан чоң атасынын күндөлүктөрүн эле окубай, фольклордук жанрларды да иликтеген). Кола Брюньон туруктуу галлдык мүнөздүн чыныгы символу болуп калган. Ал көп учурда аңкоо болумуш болот, бирок өз баасын билет. Ал согуш менен кара тумоону баштан кечирет, бирок өзүнүн өрттөлгөн үйүнүн күлүндө да бактылуу. Аялын жерге берип, үйү күйгөн ал, кызыныкына жашаганы барат, бирок өзүн байкуш жанбакты сезбейт да, майрам учурунда аны буурчак королу кылып шайлашканда, кубанычтуу айтат: «ар бир француз король болуп төрөлгөн. Бул жерде мен кожоюн, жана менин үйүм да бул жерде».

Өзгөчө, ритмикалуу проза менен жазылган, макал-лакаптарга толгон, күтүүсүз рифмалар менен шөкөттөлгөн, бул чакан чыгарма чыныгы шедевр деп таанылган. Сынчылар Ролланды стилинин биримтиги үчүн макташкан, бирок ушундай шайыр жана жеңил китепти «Жан-Кристофтун» автору кантип жаратты деп аң-таң калышкан. Ошондой болсо да бул эки чыгарманы эл ичинен чыккан сүрөткердин, азап аркылуу кубанычка келген мүнөзү бекем адамдын образы бириктирет.

Фашизмдин коркунучу Ролланды өзүнүн мурдагы «кармаш үстүндө» позициясынан баш тартууга мажбурлаган – ал согушка каршы жана антифашисттик конгресстерди даярдоого катышкан, көп күчүн публицистикага берген.

1922-1933-жылдары Роллан «Арбалган жан» романын жарыкка чыгарган. Бул жөн гана Анетта Ривьердин тагдыры жөнүндө баяндоо эмес – автор фашизмдин төрөлүү мезгилиндеги Европанын жашоосун тартат, буржуазиялык

дүйнөнүн иллюзиясына «арбалган» адам жаны кантип бул туткундан акырындап бошонгонун талдайт. «Арбалган жан» үй-бүлөлүк же психологиялык роман катары, каармандын түпкүрлүк аң-сезимин адабияттык изилдөө катары башталат. Анетта коомдук пикирге каршы өзүнүн мыйзамсыз төрөлгөн сиңдисин тааныганда, уулу Маркты никесиз төрөгөндө, Германия менен согуш мезгилинде немец жоокерин сактап калганда, – анын козголоңу чынында түпкүрлүк аң-сезимдик. Маркты италиялык фашисттер өлтүргөндөн кийин гана ал социалдык болуп калат, ал эми Анеттанын өзүнүн жашоосу, дарыядай (анын фамилиясы бекеринен Ривьер эмес, ал французчадан которгондо «дарыя» дегенди билдирет), жалпы элдик күрөштүн мухитине куюлат.

«Арбалган жанда» пафос көп, китептин стили – кээде декламациялуу, публицистикалык. Макалаларды, ураандарды, манифесттерди ушундай жазышат. Роллан дүйнөгө коркунучтуу жамандык жөнүндө эскертүүнү каалаган. Ал эскерткен, бирок жазуучу тарыхтын жүрүшүн өзгөртө албайт.

1938-жылы Роллан мекенине көрсөтмөлүү кайтып келген. Көп өтпөй ал экинчи аялы, Мария Кудашева менен орун-очок алган Везле шаарчасы немецтик оккупациянын зонасында калган. «Мен даңкты эмес, коркунучтуу саатта өз элим менен болууну каалайм!» – Виктор Гюгонун бул сөздөрү анын девизи болуп калган.

АНДРЕ ЖИД (1869-1959)

Андре Жидди XX кылымдын биринчи жарымындагы француз адабиятынын патриархы деп эсептешет. Адабиятка XIX кылымдын 90-жылдарында келген жазуучунун чыгармачылык калыптануусу француз символизминин таасири астында өткөн. Бирок символизмге кызыгуу узакка созулбаган. Жазуучу үчүн чыныгы ачылыш «өлүү» Кудай менен «өлүү» дөөлөттөр дүйнөдө баарына уруксат кылгандык этикасын бекемдеген Ницшенин философиясы болгон.

Ушул жаңы куштарлыгынан «Жерлик адамдар» (1897-ж.) прозадагы лирикалык поэмасы жаралат. Түндүк Африкага саякатынын натыйжасында жазылган чыгармада жазуучу өзү тикелей баштан кечирген жеке тажрыйбаларын өзүнчөлүктүү формада аңдаштырат. Денени бутпарастык азатка чыгаруу гимни, абсолюттук эркиндик культу, «имморализмди» жар салуу – бул лирикалык сыр ачуунун негизги темалары мына ушулар. Имморализм – бул «пайда көздөбөгөн аракет» же «мотивдешпеген» жосун эске алынган баарына мүмкүн кылынгандык, имморалист үчүн адептик критерийлер жок, болгону түздөн түз туюмдардын айыпсыздыгы гана бар.

Жиддин согушка чейинки романдарынын каармандары Мишель («Имморалист», 1902-ж.) менен Лафкадио («Ватикандын зындандары», 1914-ж.) күчтүү инсандын жалпы кабыл алынган моралга карабай өз оюна келгендей иш кылуу укугун бекемдешип, мүмкүн болгондун чегинен аң-сезимдүү өтүшөт.

Мишель, жаш илимпоз, Түндүк Африка боюнча саякаттап, өзүнөн билимдер менен билимдүүлүктүн кабыгын гана эмес, милдеттердин жүгүн да

силкип салат. Стихиялуу сезимдик жашоонун энергиясы, ырахаттардын артынан кубалоо, чексиз эркиндик сүйүү чыккынчылыгына, аялынын өлүмүнө апкелет. «Мен бошондум, - дейт Мишель, - бул мүмкүн; бирок мындан эмне чыкты? Мен колдонууга болбогон ушул эркиндиктен азап чегүүдөмүн». Эркиндик культу «Имморалистте» трагедиялуу пайдасыз аракетке айланат: каармандын үлүшү араб чет-жакасында араб бала жана анын эжеси – сойку менен аянычтуу жансактоо болуп калган. Лафкадио өзүнүн «кудайга теңдеш» болууга умтулуусунда «мотивдешпеген киши өлтүрүү» кылат, б.а. конкреттүү максаты менен мааниси жок кылмышка барат да, кийин айрыкча шляпасынын жоголгонуна гана кайгырат. «Мени окуялар эмес, мен өзүм көбүрөөк кызыктырдым, - дейт ал. - Башка бирөө өзүн бардык нерсеге жөндөмдүүмүн деп эсептейт, ал эми аракеттенүү керек болгондо чегинет». Лафкадио менен Мишелдин тарыхында автордун дүйнөгө ирониялуу мамилеси, объективдүү максат менен мааниден айрылган, чагылган.

Согуштан кийинки турмуш чындыгы, жазуучунун сөзү боюнча «Ааламдын диссонанстарынын бийлигинде» болуп калган, «доордун көйгөйлөрүнүн кездешүү орду» болуучу чыгармага муктаж болгон. Жана ал «Жалган акча жасоочулар» (1925-ж.) романын, өзүнүн эң маанилүү чыгармасын жазат.

«Жалган акча жасоочулардын» негизги максаты менен ойлонулушу – бул мезгил рухуна көбүрөөк шайкеш келген романдын жаңы формасын жаратуу. Андре Жид сүрөткердин ишинин жашырын механизмдерин жылаңачтайт. Чыгарма «романдагы роман» болуп саналат. Жазуучу Эдуарддын күндөлүгү – анын болочок китебинин чыгармачылык өнөрканасы («Жалган акча жасоочулар») – Жид ошол эле аталыш менен жазып кеткен романдын негизги темалары менен окуяларын чагылтат жана кайталайт.

Роман Жиддин мурдагы чыгармаларынан айырмаланып, «мотивдешпеген аракеттердин» түрдүү варианттарын жүзөгө ашырышкан көп сандаган кейипкерлерге ээ. Анын аталышында подтекст камтылган. «Жалган акча жасоочулар жөнүндө ой Эдуардга ал кээ бир калемдештери жөнүндө ой жүгүртүп жатканда келет. Бирок көп өтпөй бул сөздү ал кыйла кеңири мааниде кабыл ала баштайт. Анын китеби алдамчылык, девальвация, инфляция өңдүү түшүнүктөргө улам көбүрөөк толо берет». Бир эле тема түрдүү варианттарда фуга принциби боюнча кайталанат да, дөөлөттөрдүн жалпы девальвациясы туюмун түзөт. Мына ушул фондо чыныгы жалган акча жасоочулар да аракеттенишет; жалган акчаларды сатуу жакшы үй-бүлөдөн чыккан өспүрүмдөр тарабынан жалган үй-бүлөлүк түйүндөр менен салттар дүйнөсүндө өзүн бекемдөө ыгы катары бааланат.

Кейипкерлердин ар бири жалган дөөлөттөр дүйнөсүндө өз тандоосун жасашат. Үй-бүлөсүнөн качып кеткен Бернар эркиндикке ээ болот. Бирок эркиндик менен курсак тойгуза албайсың – жана ал жазуучу Эдуарддын чемоданын уурдап алат, бул кылыктан айыптай турган эч нерсе көрбөй. Анын мүнөзүндө «так сызыктар» жок: ал «жарык кылууга» жараша өзгөрөт. Лауранын көзүндө Бернар – чынчылдык менен тазалыктын үлгүсү, Эдуарддын көзүндө – алдамчы жана куу. Ал өзү болсо өз жашоосун эркиндик жөнүндө

өзүмдүк түшүнүктөрүнө ылайык жашап өткөн Артюр Рембону идеал тутат. Баарына уруксат кылынгандык өлүм менен коркунучтуу оюнга айланат: Бернар үчүн өзүн өлтүрүү – «кудайга теңдештиктин» бийик формасы. Бул темада Достоевскийдин таасири байкалат. «Мен Дмитрий Карамазовдун өз бир тууганына өзүн жөн гана кубанычтан, кадимки эле жашоонун артыктыгынан өлтүрүүгө мүмкүн экенин түшүнөөр-түшүнбөсүн сураганда абдан жакшы түшүнөмүн», - дейт каарман.

Бернардын «кудайга тендештикке» акыл-эстүү оюндары «өзүн жөн гана кубанычтан өлтүрүү» сөздөрүн сөзмө-сөз түшүнгөн бой жете элек Бористин өзүн өлтүрүүсүнө шыкак болот. Бернар, Достоевскийдеги И.Карамазов өңдүү эле, кыйыр киши өлтүргүч болуп калат. Бирок Жиддин имморалисти булганч уятынын азаптарынан азап чекпейт, анткени «ырайымсыздык – Кудайдын касиеттеринин биринчиси». Лаперуз, Бористин чоң атасы, айтат: «Биз өзүбүздү жер үстүндөгү бардык жамандык шайтандан келет деп ынандырууга аракет кылабыз, бирок бул башкача болгондо биз өзүбүздөн Кудайды кечирүүгө күч тапмак эместигибиз менен түшүндүрүлөт. Ал биз менен мышык өзү азаптаган чычкан менен ойногондой ойнойт».

ПОЛЬ ВАЛЕРИ (1871-1945)

Энциклопедиялык эрудицияга жана философиялык өңүттөгү акылга ээ адам, Поль Валери адам акылынын мүмкүнчүлүктөрүн эң эле ар түрдүү аймактарда таанып-билүүгө жана кеңейтүүгө умтулган. Эң сонун ырлардын, философиялык эсселердин жана диалогдордун, сын макалалардын, сүрөттөрдүн автору өмүрүнүн жыйырма жылын математика менен физиканы үйрөнүүгө арнаган да, Альберт Эйнштейндин эң татаал дарстарын түшүнгөнүнө сыймыктанган.

Валеринин балачагы Франциянын түштүгүндөгү Сет порттук шаарчасында өткөн. Окурмандар анын чыгармаларынан ал жылдар тууралуу эскерүүлөрдү көп табышат. Кийин ал өзү «акылды өнүктүрүү үчүн деңиз пейзажын көрүү кандайдыр өзгөчө маанилүү» деп болжогон. Коллежди аяктаган соң Валери Э.По менен С.Малларменин чыгармаларына кызыккан (1891-жылдан тартып Поль Малларменин «шейшембиликтеринин» дайымкы мейманы болгон). Бул мезгилде ал журналдарда бир катар ырларын жарыялайт, алардын бири – «Нарцисс айтат» – авторго белгилүүлүк апкелет. Бирок 1892-жылы Валери поэзиядан баш тартат. Анын эмгек жолу абдан прозалуу: аскердик мекеменин кызматчысы, анан «Гавас» агенттигинин директорунун жеке катчысы. Кызматы менен параллелдүү ал көп ой жүгүртөт, бул иштерди күнүмдүк жумушунун бөлүгү кылып: ар бир таң сайын өз ойлорун өзгөчө «Дептерлерге» жазат; кийин бул жазмалар акындын көптөгөн сынчыл эсселерине негиз болуп кызмат кылат, ал эми 1957-1961-жылдары «Дептерлер» 29 томдо жарыяланат.

Достору Валерини поэзияга кайра кайтууга ынантышат. 1913-1917-жылдары ал «Жаш Парка» поэмасынын үстүндө иштейт. Мында Валеринин поэтикалык чыгармачылыгынын негизги парадоксу көбүрөөк айкын көрүнөт.

Сүйүктүү сөзү «айкындык» болгон акын мааниси боюнча эң эле караңгы француз поэмасынын биринин автору болуп калат. Өз формасы боюнча ырлар эң сонундукка чукул: Валери өзүнүн катаал талаптарына жооп бергенин тапкыча тексттин 100дөн ашуун варианттарын жазып, жаратпай койгон. Заманбап тенденцияларга каршы ал ыр сабынын чектерине баткан цезуралары жана фразалары бар классикалык француз ырына кайрылат.

Бир жагынан, «акыркы классик» Валери салттын үзгүлтүксүздүгүн сактоого зор маани берген. Экинчи жагынан, «поэзиянын инженери» Валери ыр идеялардан же сезимдерден эмес, сөздөрдөн түзүлөт деп эсептеген. Автор А.Жидге арноодо поэманы кокусунан «көнүгүү» деп атабайт:

Мен узак жылдар таштадым поэзия өнөрүн;
кайта ага баш ийүүгө аракеттенип,
мен ушул көнүгүүнү чыгардым,
сага.

Валеринин поэмасынын каарманы – римдик парка, Адам жашоолорунун жиптерин ийирген көзү ачык кемпир эмес, Жоктуктун босогосунда турган жаш кыз. «Дене аскасынын» кыймылсыздыгы айланадагы деңизге, Ааламдын кыймылына каршы коюлат. Нарцисс өңдүү, Парка өзүнө сырттан карагансыйт. Бирок мында ага суунун күзгүдөй тегиздиги эмес, аң-сезимдин денеден бөлүнүүгө жана аны тыштан көрүүгө жөндөмдүүлүгү жардамдашат.

Баарын таанып-билүүгө умтулуу акынды абстракциянын Жоктук өңдүү аяккы баскычына апкелет. Көрүнгөндөй, баарын таанып-билген тынчтык так ошондо ишке ашырылат, анткени Аалам, Валеринин айтуусунда, «Жоктуктун тазалыгындагы кемтик» гана.

1920-жылы «Эски ырлар альбому» – Валеринин эртедеги ырлары, негизинен 1891-1893-жылдары жарыялангандары, топтоштурулган китеп чыгат. Аларда Маллармени тууроо байкалат, бирок ошол кезде эле Валеринин өзүмдүк стили, темалар чөйрөсү, образдар системасы, поэтикасынын башкы принциптери калыптанат. Ал кээ бир ырларын антик мифтеринин каармандарына – Еленага, Орфейге, Венерага арнайт, башкаларында сүрөттөөнүн предмети учурга чукул, бирок андан поэтикалуулугу кемибейт.

Атактуу «Нарцисс айтат» ыры өзүнүн суудагы түспөлүнө ашык болгон жана ага чукулдоого аракеттенип чөгүп кеткен татынакай улан жөнүндөгү белгилүү антик сюжетине жазылган.

Туугандар – иристер, сулуулукка кайгырып,
Жылаңач гүлдөр аламанында мен өзүмдү каалады
Кургап барам! Угуп койчу, о нурлуу суулар нимфасы,
Унчукпоону мен таза ыйлар жүгүнө курман чалам.

Өзүнүн сулуулугу сокурланткан мифтик каармандан айырмаланып, Валериде Нарцисс өзүмдүк сулуулукка эмес дегеле Сулуулукка умтулат да, бул ышкыны жаза катары кабыл алат.

Малларменин артынан Валери суунун – бардык күзгүлөрдүн эң алдамчысынын образына кайрылат. Ар кандай күзгү өңдүү ал өз олжосун ыйык сактайт жана «кыйшык күзгүгө» сүңгүп кирүү мүмкүн эмес. Бирок мээримдүү, кыймылдуу суулар жол бошотууга жана адамды өз кучагына алууга даяр.

Ырдын каарманы «токой күзгүсүнүн» бул эки жүздүү касиеттери жөнүндө автордон кем эмес билет:

Шүүдүрүмдөн жана күмүш айдын чаңынан чегилген,
Төмөндө үнсүз-сөзсүз жана жаш эгиз жашайт:
Суу кайрадан менин денимди жаратты!
……………………………………………………
Кош күзгүдөгү жүз! Кыйгыл аромат
өңдүү.
Нарцисс, мен сенин бейнеңе арбалдым!
Бирок бош табытты көздөн жашыра алабызбы?!

Ал өз азаптарын токтотуу жана бир эле мезгилде күзгүнү сындыруу үчүн сууга бой таштайт (Малларменин каармандары да ушундай кылышкан):

Үмүт, андан чоңду мен каалай албайм!
О эгер ирим мени, куулганды, куткарса
Үшкүрүктөрдөн, мейл именин үшкүрүүм
чоорчуну кызыктырсын, -
Үмүт, кысылган кристаллды
тартынбай сындыргын!
Жоголчу, кудай, түнкү күмбөз күтөт,
А сен, тилалчаак жээктеги ырчы кыз,
Айга карап берметтүү ыйыңды төк!

Чагылтуу идеясы Валеринин бүткүл көркөм дүйнөсү үчүн маанилүү. Көп учурда «интеллектуалдуу» деп аталган анын чыгармачылыгында, таанып-билүүчү аң-сезим, тышкаркы байкоочу дайыма катышат. Өзүнүн башкы поэмасы «Жаш Парканын» темасын аныктап, Валери аны «өзүн аңдоочу аң-сезим» катары туюнтмалаган.

1922-жылы Валеринин экинчи жана акыркы ырлар китеби – «Арбалуулар» пайда болот. Бул жыйнакка анын көбүрөөк атактуу ырлары кирет. Эртедеги чыгармаларындай эле алар да музыкалуу жана антик образдарына толо. «Деңиз көрүстөнүндө», эң бир кыймылсыздыгын деңиздин тынымсыз кыймылына, анан жаратуучу тынчтыгына каршы коёт:

Ушундай! Деңиз, жөөлүү, катылган жана кеңири,
Кабылан терисин жана тандамал чапанды
Күндөргө окшогон, алардын отторуна,
О Гидра, - сенин укмуш денеңе масмын,
Куйругун тиштеген аппак жаркыроодо,
Тынчтыкка окшогон түйшөлүүдө.

Бул ырдын акыркы строфасы стихиянын логикалык курулмалардын үстүнөн жеңиши катары чечмелене алат:

Шамал улуйт!.. Көз ирмемге керек берилүүм!
Орошон бороон колумдан жулат китепти.
Аскалардан учат майдаланган шүүдүрүм!
Учкулачы, жуурулушкан барактар!
Суулар кубанычы! Чатырларды айыргыла, -
Бейгам турмуш, желкайыктар зуулдаган!

Валери поэтикалык чыгармачылыкты кайрадан таштайт, бул жолу биротоло. 1925-жылы аны француз академиясына А.Франстын бошогон ордуна шайлашат. Ал көп жарыяланат, бирок проза жазат, негизинен буюртма менен.

Поль Валери өзүнүн жердик сапарын аяктаганда аны Сеттеги деңиз көрүстөнүнө коюшкан. Поль Валеринин 12 томдук «Чыгармаларынын толук жыйнагында» поэзия болгону бир гана томду ээлейт.

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР (1880-1918)

Француз акындары менен окурмандарынын муундары үчүн Гийом Аполлинердин ысымы менен француз ырын революциялык кайра куруу жана обондуу ырдык, лирикалык башталма байланыштуу.

Г.Аполлинер (чыныгы ысымы Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) Италияда бир канча жыл жашаган поляк кызы Анжелика Костровицкаянын никесиз төрөлгөн уулу болгон. Мэрияда аны белгисиз ата-эненин наристеси катары катташкан. Расмий статусунун жана баарынан мурда француз жарандыгынын жоктугу анын жашоосун узак жылдар бүркөлткөн да, кээде ушак менен жалган айыптоолордун объектиси кылган.

Биринчи дүйнөлүк согушта Аполлинер дээрлик бир жыл алдыңкы чекте жүргөн (бул ага узак күттүргөн француз жарандыгын берген), жарадар болгон. Госпиталдан кийин адабияттык турмушка кайра кайрылган, көп өтпөй үйлөнгөн, бирок жарым жылдан соң грипптен өлгөн.

Аполлинер ырлары менен макалаларын журналдарга 1901-жылдан тартып жарыялай баштаган. 1909-жылы досу, сүрөтчү Андре Дерен менен чогуу ал «Чирип бараткан сыйкырчы» китебин басып чыгарган. Сюжеттин негизине сыйкырчы Мерлин, жерлик аял менен шайтандын уулу жана сыйкырчыны алдоо менен токойго кийирген жана аны тирүү бойдон мүрзөгө көмгөн, анда анын денеси чирийт, жаны тирүү турганда, көл кызы Вивиана жөнүндөгү эски уламыш жаткан. Бул тарыхты баяндоо үчүн акын орто кылымдык диалог жанрына кайрылат, аны Мерлиндин мүрзөсүнүн үстүнө анын кереметтүү үнүнө топтолгон ар кандай тирүү жандыктар менен көрүмчүлөр жүргүзүшөт.

1911-жылы «Бестиарий, же Орфейдин Кортежи» чыгат. Орто кылымдык бестиарийлерде адамдардын бузукулуктарын жүзөгө ашырышкан түрдүү жаныбарлар сүрөттөлүп, кийин насыяттар айтылгандай, Аполлинер өзүнүн поэтикалык миниатюраларында жаныбарлардын кыскача сүрөттөмөлөрүн берет, анан ирониялуу же философиялуу түшүндүрмө жасайт. Алсак, деңиз суусунда ойноп жүргөн дельфин акынды өз тагдырындагы кубаныч менен кайгынын алмашуусу жөнүндөгү ойго салат:

Дельфин ойдолойт – бирок толкун
Дайыма ачуу жана туздуу.
Кубаныч кайда? Мен ага жолугамбы?
Жашоо улам ачуу, улам туздуу.

«Дельфин»

Бүткүл ушул миниатюралар Орфейдин – жаныбарларды өзүнүн лирасынын доошу менен арбоо уникалдуу жөндөмдүүлүгүнө ээ легендарлуу акындын образынын айланасында биригишет.

1913-жылы «Алкоголдор» ырлар китеби жарык көрөт. Жыйнак окурмандарды өзүнүн жаңычылдыгы менен таңгалтырат: Аполлинер поэзиядагы нукура пунктуация – бул ырдын ритми менен паузалары деп эсептеп, тыныш белгилеринен чечкиндүү баш тартат. Азыр көптөгөн француз акындары ушундай жазышат. Окурмандарды жыйнактын лиризми туткундайт, андан элдик ырлардын жаңырыктары менен Поль Верлендин музыкалык жана образдык системаларынын жаңырыктарын угушкан.

«Алкоголдордун» эң атактуу ырларынын бири – «Мирабо көпүрөсү» (1912-ж.). Өзү менен сүйүүнү алып келген мезгил өзгөрмөлүү жана тез акма. Акын ага эмнедир солк этпести каршы коюуга умтулат. Мирабо көпүрөсү ушундай, акындын сезимдери ушундай:

Мирабо көпүрөсүн жандап өтөт Сена толкундары
Жана сүйүү күндөрү
Бирок мен эсте тутам моюн суна
Кубаныч дайыма келгенин кайгынын ордуна

Мейли саат кагып түн келсин
Мен каламын күндөр алыс зымырайт

Акыркы эки сап ырда кайталанат жана кайырмаларына айланат. Тилекке каршы, котормо кайырмалардын маанисин бурмалайт, анткени түпнускада уланмалуулук тескерисинче: «Күндөр өтөт, мен каламын».

Акын Сенанын ошол эле толкундарынын үстүнө куруууга умтулган, бирок алар менен кошо сүйүү да кеткен «биздин колубуздун көпүрөсү» элестүү («Өткөн мезгил да / Сүйүү да кайрылышпайт»).

Бактысыз сүйүү темасы – Аполлинердин чыгармачылыгындагы түйүндүүлөрдөн. Ал жыйнактын башка бир чыгармасында – «Сүйүүдө бактысыздын ырында» да жүзөгө ашырылган. «Ыр» бир нече бөлүктөрдөн турат, алардын бири – туруктуулуктун мисалы катары келтирилген запорождуктардын түрк султанына каты. Бөлүктөрү бири-биринен катуу айырмаланышат. Түрдүү жанрлар менен салттарды бир жерге топтоого умтулуу – Аполлинердин поэзиясынын мүнөздүү белгиси.

Анын кийинки поэтикалык жыйнагы – «Каллиграммалар» (1918-ж.) – кыйла көбүрөөк жаңычыл болгон. Каллиграммалар – поэзия менен сүрөт өнөрүнүн кесилиштеринде турушкан чыгармалар; аларда акын саптарды салттан тыш жайгаштырат жана түрдүү ариптерди колдонуп, ыр кагазда кандай көрүнүүгө тийиш экенине эксперимент кылат.

Аполлинер согушка чейин эле 1914-жылы ойлоштурган китеп, «Мен дагы сүрөтчүмүн» деп аталмак. Бирок 1918-жылкы басылыш кыйла көлөмдүү болгон, ал акындын согуштук тажрыйбаларын да чагылткан. Анын толук аталышы – «Каллиграммалар. Тынчтык менен согуштун ырлары» деп аталганы бекеринен эмес.

Көркөм сүрөт өнөрүнө чукулдоого умтулуп, Аполлинер француз ырынын салттуу метрикалык формасынан абдан алыстайт: силлабикалык метр да, рифма да жок. Строфалардын ордуна – белгилүү бир теманын же образдын тегерегине уюштурулган абзацтар. Түрдүү кубулуштарды бириктирген санап өтмө интонация маанилүү көркөм ыкмага айланат. Бир сапка батырылгандын баары (окуя, реплика, көркөм жалпылоо) теңдеш болуп калат, анткени саптар мааниси боюнча өз ара барабар.

Даттык карайт жүгүртмөгө
тегерек түтүн чыгара
Сыракананы кесип өтөт кара мышык
Куймактар сонун болду
Суу шылдырайт
Анын тырмагы түстүү кара көйнөк
А мына бул болбойт
Кичи пейилдикке таксыр
Малахит шакек
Астанага таарынды себилген
Ооба албетте
Сары официантканы уурдап кетти
китеп сатуучу
…………………………………………………………
Абийир жетишерлик көп көз каранды
саатта белгиленген сааттан

«Кристинанын көчөсүнүн дүйшөмбүсү»

Согушту сүрөттөөдө Аполлинер аябагандай сезимтал. Ал айланадагы токойду жарыктанткан түнкү ракетанын сулуулугун жана ал апкелген өлүмдү байкайт. Мунун баары тири укмуштуу кошундуга биригет:

Жаз албарсты капчык түн чабуул
Жамгыр менен жан дүйнөмдө канн төгөт
өлүү көздөрдөн

«Апрель түнү 1915»

Гийом Аполлинер француз адабиятынын тарыхына жаңычыл катары кирген. Анын чыгармачылыгында француз поэзиясы үчүн салттуу темалар да, ага чейин акындардын көңүл буруусуна арзыгыс деп эсептелген жаңылары да бирдей өлчөмдө чагылышкан. Аполлинердин «Жаңы сезим жана акындар» деген көрсөтмөлүү аталыштагы макаласынын саптары Жаңы мезгилдин поэзиясынын манифести катары угулат: «Поэзия менен чыгармачылык окшош, акын деп ким жаратса ошону ойлоп тапканды гана атоо керек, – анткени дегеле жаратууга жөндөмдүү».

МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871-1922)

Тирүүсүндө Марсель Пруст атаксыз эле, ага «Гүлдөй кыздар далдаасында» романы үчүн ыйгарылган барктуу гонкурдук сыйлыкка (1919-ж.), Ардактуу легиондун орденине (1920-ж.) карабай. XX кылымдын экинчи

жарымы болсо анын чыгармачылыгына улам көбүрөөк күч алган кызыгуунун белгиси астында өттү. Прусттун – аксөөктүк салондордун дайымкы мейманынын, кылымдар чеги өтүп бараткан доорунун эң бир мыкты мырзаларынын биринин жана элден оолактоочунун, катуу оорулуу адамдын, «Жоготулган мезгилди издеп» (1913-1927-жж.) улуу эпопеясынын үстүнөн чымыркана эмгектенүүгө бүт бойдон берилген, өмүрү туруктуу мифтер жана уламыштар менен курчалган.

Пруст аксөөктүк салондорго гана эмес, адабияттык салондорго да эркин кирген. Ал Альфонс Доде, Ги де Мопассан, Эмиль Золя, Анатоль Франс жана Оскар Уайльд менен жолугушкан. Прустту бардык жерде жылуу кабыл алышкан, бирок эч ким аны олуттуу карабаган. Аны бүткүл Париж билген, бирок түпкүлүгүндө эч ким билген эмес.

Болочок жазуучунун балачагы кадимки балдардыкына караганда кыйла узакка созулган. Ызакор, таасирленгич ал энесинин өбүүсүсүз уктай алчу эмес. Бул кечки өбүү, аны менен байланышкан коогалар жана кубанычтар Прусттун чыгармаларынын барактарында нечен жолу пайда болгон.

Жазуучунун турмуштук тажрыйбасы – чыгармачылыктын соолугус, баа жеткис булагы. Анын биринчи чыгармасы «Сооротуулар менен күндөр» (1896-ж.) жыйнагы модалуу аксөөктүк салондорго байкоо жүргүзүүдөн өсүп чыккан. Бирок Прусттун байкагычтыгы өзгөчө касиетке ээ. Ал үчүн акыйкаттыктын критерийи – таасирленүү. «Жашоону сүрөттөө үчүн мен аны баштан кечирүүнү каалайм. Бул коом мен үчүн сүрөттөөнүн предметине айланат да, эгер мен үлгүгө ээ болбосом окшоштукка жетише албайм».

«Сооротуулар менен күндөр» – фрагменттердин, импрессионисттик тартымдардын жыйнагы. «Италиялык комедиялардын фрагменттери», мисалы, кандайдыр бир көз ирмемдин же сценанын фиксациясы катары, жазуучунун көңүлүн токтоткон жүздүн сүрөтү катары кабыл алынган 14 миниатюрадан турат. Пруст таасирлердин көз ирмемдерине жалпы адамзаттык маанилүүлүк мүнөзүн берүүгө жетишкен. Ал байбачанын «жан дүйнөсүн», салыштыруулардын жасалма шаңдуулугун, алардын театралдуулугун, жашоону оюн кылгандыгын тарткан. Салыштыруулардын тургундары жазуучуга ролдору менен костюмдары күн мурунтан аныкталган италиялык комедиянын кейипкерлериндей көрүнгөн.

Жыйнакта өзгөчө орунду 30 фрагменттен турган «Өкүнүүлөр, кыялдар, мезгил өңдөрү» түрмөгү ээлейт. Мында сүрөттөөнүн предмети сезимдер менен таасирлер болуп саналышат. Кабыл алуу менен баштан кечирүү жуурулушат, адамдын сезимдери менен шөкөттөлгөн импрессионисттик пейзаждар жаралышат: «Мен өзүмдүн ыйык энем түндү ысмынан атадым, менин кайгым айдан өзүнүн өлбөс эжесин тааныды. Ай түндүн түрү өзгөрүлгөн азаптарына шоола чачты, а булуттар таркап кеткен менин жүрөгүмдө меланхолия орноду». Таасирленүүлөрдүн бул тартымдары башка фрагменттер – эстутум жараткан сезимдер жөнүндөгү, менен бөлүнүшөт. Өмүр-күндөрдүн күүгүмүндө капитан бир кезде аны сүйгөн аялдын каттарына чөмүлөт да, өтмүштү ушунчалык кайгыра эстейт, бардык баштан өткөндөрүн кудайдан көрө баштайт.

Эстутум Пруст үчүн «кыйла пайдалуу орган». Мында өзгөчө, «интуитивдүү», эстутум эске алынат: «Күн өткөн сайын мен акыл-эсти улам азыраак баалайм. Күн өткөн сайын мен улам көбүрөөк түшүнөм, жазуучу андан тышта гана биздин таасирленүүлөрдөн эмненидир аңдай алаарын… Акыл-эс бизге өткөндүн ысымы менен кайтарып берилген нерсе ал болуп саналбайт».

Жашоону жазуучу «мезгилди жоготуу» катары аңдап-түшүнөт. «Баары өлөт. Баары кыйрайт!» – бул ой Прусттун адабияттагы эң алгачкы кадамдарынан тартып эле анын чыгармачылыгынын лейтмотиви болуп калган. А эске түшүрүү чыныгы реалдуулук катары жашоонун аёосуз агымына каршы турат: «Эгер сүйүү толкуну бизден түбөлүк кетсе, биз, бирок өзүбүздө саякаттап, таңгаларлык жана суктанарлык үлүлдөрдү чогулта алсак, анан, аларды кулакка такап, биз өткөндүн түрдүү чууларын… меланхолиялуу рахаттануу менен угабыз».

Атактуу чыгармасы «Жоготулган мезгилди издепке» карай жолдогу кийинки баскыч – жазуучунун көзү өткөндөн отуз жылдан соң жарыяланган «Жан Сантей» бүтпөй калган романы. Анын эң эле башында Пруст өзүнүн көркөм өнөргө мамилесин аныктоого аракеттенет: «Бизди жазуучу менен анын чыгармаларынын, турмуш чындыгы менен көркөм өнөрдүн… жашоонун тышкы кабыгы менен нукура реалдуулуктун ортосундагы сөзсүз болчу метаморфозалар менен жашырын байланыштар кандай экенин түшүнүү күтүп турган».

Чындыктын же «ыктымалдыктын» дүйнөсү, Пруст боюнча, – бул «предметтерге багытталган орой жана жалган кабыл алуулардын дүйнөсү». Анын көз карашы боюнча нукура реалдуулук «биздин жан дүйнөбүздө» болот, «сүрөткер болгону өзүнүн инстинктинин доошун угууга тийиш».

Романдын каарманы Жан Сантей өзүнүн жаратуучусу менен окшоштук белгилерин байкатат: бул алсыз ден соолук да, өөрчүгөн сезимталдык да. Бирок Пруст өз жашоосунун окуяларын кайра түрбөйт, а таасирденүүлөрдүн денесиз, колдон суурулган реалдуулугун жүзөгө ашырууга умтулат. Ал бир мезгилде түрдүү сезим органдарына – көрүү менен жыт билүүгө, угуу менен даам билүүгө кайрылат, туюмдардын бирдиктүү симфониясын жаратат: «Ал сирендин жаш бадалынын төбөсүн ушундай көрдү, анын айтып бере алгыс тазалыгы жөнүндө кайталангыс жыпар жыты гана айта алат. А балким, ак жана мала кызыл – долоно түсүндө болуп калган, – ал бир жолу ага кулпунай кошуп мычкыганда: ошондон бери бул анын сүйүктүү даамы болгон… Балким, ушул окшоштуктардын аркасында ал мала кызыл долонону байкагандыр жана сүйүп калгандыр: бул кумар даамдуу тамак жөнүндө, ысык күндөр менен жакшы ден соолук жөнүндө эскерүүлөрдөн ажырагыс».

Пруст өз романын жарыялаган эмес, анткени ойлом менен форманын шайкеш эместигин сезген. Прусттун бүткүл эртедеги чыгармачылыгы анын өмүрүнүн башкы ишине – «Жоготулган мезгилди издеп» романдар түрмөгүнө даярдык болгон.

15 китептен жана 7 бөлүктөн турган бул чыгарма астманын курч кармоолорунан улам караңгы, капкак жыгач капталган бөлмөдө жашоого аргасыз катуу оорулуу адам тарабынан жаратылган. Тышкы дүйнөнүн чуулары

менен жыттарынан корголгон ал аны менен байланыш өзү үчүн мүмкүн болбой калган ааламды жаңыдан «жараткан».

«Жоготулган мезгилди издеп» өткөндү кайра жаратуу формасы катары кабыл алынат. Жан дүйнөнүн колго кармалбаган таасирленүүлөрү жазуучу үчүн акыйкаттыктын критерийи болуп калат: «Биздин акыл… ыктымалдыктын дүйнөсүнөн сузуп алган акыйкаттыктарга тереңдик жетишпейт, алар биз эркибизден тыш жашоодон жападан жалгыз таасирленүүлөрдөн, материалдуу, анткени аны сезүү органдары кабыл алышат, алганга караганда биз үчүн азыраак маанилүү…».

Баяндоо биринчи жактан жүргүзүлөт; аңгемечинин лирикалык «мени» автордуку менен толук бойдон жуурулушат (аңгемечи астма менен ооруйт, апасын жандан артык көрөт, «Фигаро» гезитинде басылат), бирок ал бардык башка кейипкерлерде да дээрлик аралашкан; жазуучу аларды өз биографиясынын фактылары менен жоомарттана сыйлайт.

Прусттун аң-сезиминен үч миң беттен ашуун зор дүйнө өсүп чыккан: бул анын өзүмдүк жашоосу гана эмес, бирок Франциянын XIX-XX кылымдардын чектериндеги жашоосу да, Биринчи дүйнөлүк согуш да, Дрейфустун иши да, керек болсо Россиядагы революция да. Баяндоонун эпикалык катмарын түзүүдө жазуучу Бальзактын салтына таянып, аны кайра аңдаштырган. Бальзак «сезим – түшүнүүнүн атаандашы, ал эми аракет – ой жүгүртүүнүн антагонисти» деп эсептеген. Пруст тескерисинче, көңүлдү сезимдер менен туюмдарды деталдуу талдоого топтойт, а ой жүгүртүүнү өз чыгармасынын негизги аракетине айлантат.

Романдын көп сандаган кейипкерлеринин прототиптери (кызматчы аял Франсуазадан – Германттардын, Вердюрендердин, Норпуанын, Свандын аксөөктүк жана буржуазиялык элитасына чейин) жазуучунун туугандары менен тааныштары болушкан. Бирок Бальзакка карама-каршы Пруст кескин мүнөздөмөлөрдөн качат. Анын «портреттери» белгилеринин бүдөмүктүгү, ачык эместиги менен айырмаланышат. Бир эле адам романда аны ким кабыл алып жатканына жараша түрдүүчө сүрөттөлөт.

Сүйүү сезиминде Прустта сүйүүнүн предмети жок, болгону сүйгөн адам, анын баштан өткөргөндөрү гана бар, жазуучу ошонун эң назик куюлушууларын түшүндүрүүгө умтулат: «Сван өзүнүн кызганычын өзүнө кызганыч вирусун үйрөнүү үчүн атайын сайдыргансып, ушундай көрөгөчтүк менен талдады». Аңгемечи ушинтип ички дүйнөсүнүн туюмдарын жалпылоого, мезгил менен мейкиндиктен тыш адамдын универсалдуу моделин түзүүгө аракеттенет. «Кечки тамактануудагы байкоолорду бир жерге чогултуп, шилтемдерден мен өзү менен психологиялык мыйзамдардын кайсы бир жыйындысын берген сүрөттү алдым».

Прусттун күндөлүгүндө момундай көңүлгө түйөрлүк жазуу бар: «Биздин көрүмдү ага биздин парасат бузуучу из калтыргыча берүү (көрүм деп «инстинктивдүү» эстутум жашоого чакырган өткөндүн бейнеси түшүнүлөт – А.Ж.)… Эстөөгө аракеттенип, биз болгону эстутумда курбекер аңтарынабыз, мында акыл-эстин бардык күч-аракеттери бекер. Өткөн аң-сезим үчүн кол

жеткис жана анын чектеринен тыш жашынган – кандайдыр бир сезилүүчү предметте (бизге ошол предметти жеткирген туюмда)».

Балачактан тааныш пирожное-мадленканын даамы жанданган өткөндүн агымын чакырган атактуу чай ичүү эпизоду ушундай жаратылган: «…бүткүл Комбре өзүнүн айлана-тегереги… формасы жана жыштыгы менен, мунун баары, шаар жана бакчалар, менин пиаламдан калкып чыкты». Аңгемечинин аң-сезиминде өткөн эки эселенгенсийт: ал баштапкы туюму – мадленканын даамы жөнүндө гана эстегенсийт, бирок бул даам бактылуу ассоциацияларды ойготкон эбаккы учур жөнүндө да эстейт.

«Инстинктивдүү» эстутумда катталган конкреттүү кайталангыс таасирленүүлөр прусттук түрмөктө болмуштун универсалдуу мыйзамына айланат: «Бирок биз өткөнгө жана келечекке таандык тааныш жытты кайра сезер замат… буюмдардын өтпөс жана адатта жашырылган маңызы эркиндикке чыгат да, биздин нукура «мен»… ойгонот. Мезгилдин байланышынан бошонгон көз ирмемдин өзү… бизде ал байланыштан эркин адамды кайра жаратат».

Кооптонуулар менен көңүл калуулар, өлүмдөн жана оорудан коркуу чегинет да, «таза түрүндөгү мезгилдин бөлүкчөсү» же «ээ болунган мезгил» келип чыгат. Пирожноенин даамы да, жол боюндагы чөптөрдүн жыты да, Комбредеги коңгуроо мунаралары да – өчпөс «интуитивдүү» эсте жашагандын баары аңгемечини мезгилдин бийлигинен бошонуу кубанычтуу сезимине бөлөйт. «Жана мен сездим, экстаздын ушул мүнөттөрүндө гана баштан кечирилген ыракат чындыктуу жана жемиштүү болгонун».

Сезимдик ыракаттын мындай көз ирмемдери прусттук түрмөктө жашоо берген туюмдардан гана эмес, көркөм өнөр чыгармалары чагылткан образдардан да жаралышат.

Жазуучу көркөм өнөрлөрдү «ээ болунган мезгилди» кармап калуунун, түбөлүктөнтүүнүн жалгыз каражаты деп эсептейт. Чыныгы көркөм өнөрлөрдүн улуулугу… момунда жатат, балким тирүүбүздө биздин билишибиз буюрбаган реалдуулукту табууда, кармоодо жана көрсөтүүдө… бул биздин өмүр, чыныгы, акыр түбү ачылган жана айкындалган, биз реалдуу жашаган жападан жалгыз өмүр, кандайдыр бир мааниде баарына жана ар бирине тийиштүү болгон өмүр болсо да».

Түгөнгүс, бири экинчисине жармашкан тактоолор негизги теманын өнүгүүсүн дайыма бөлүшөт. Бүткүл түрмөк зор ички монолог, автор-аңгемечинин эскерүүлөрүнүн агымы болуп саналат, анда өткөн менен учурдун чектери жуулуп калат. Бирок композициясынын тышкы башаламандыгына карабай, чыгарма кынтыксыз курулган. Жазуучу аны бекеринен соборго салыштырбаган.

Аны майда-чүйдөгө кызыккандыгы, сюжеттин жоктугу үчүн айыптагандарга жазуучу мындай жооп берген: «Мен улуу мыйзамдарды ачтым… Чыгарманын өзү – болгону окурманга сунушталган оптикалык прибор, ал бул китепсиз окурман, балким, эч качан өзүнөн көрө албоочу нерсени ажыратууга жардамдашат. Окурмандын өзүнүн китепте эмне жөнүндө айтылса ошону таануусу – анын акыйкаттыктуулугунун далили».

ЖАН КОКТО (1889-1963)

Жан Кокто – XX кылымдын уламышы. Акын жана кинорежиссёр, драматург жана сүрөтчү-график, авиатор жана романдардын автору… Ал өз күчүн сынаган аймактардын баарын саноо, дээрлик мүмкүн эмес – ал эмне менен алектенбегенин айтуу оңой. Чыгармачылык усулдарды тандоодо да Кокто мындан кем эмес арымдуу болгон: узак жылдарда сюрреалисттен неоклассикке чейинки жолду баскан. «Кылымдын эрке баласы» деп аталган ал колуна алган ар кандай ишти жеңил жөндөп кеткен. Бирок Коктонун өзү чыгармачылыкты дайыма эмгек менен байланыштырган.

Жан Кокто он жашар кезде атасы өлүп, үй-бүлө чоң атасынын париждик үйүнө көчкөн. Үйдө атактуу актёрлор көп болушкан. Бала театрга кызыгып, мектепке караганда спектаклге көп барган. Аны мектептен тартип бузганы үчүн чыгарып салышкан. Ал билим алууну башка коллежде уланткан. «Бейбаш балдар» (1929-ж.) романында жазуучу өзүмдүк балалыгынын тажрыйбаларына да кайрылат.

10-жылдары, Кокто, жаңы баштаган акын, С.П.Дягилев жана И.Г.Стравинский менен, Пабло Пикассо жана кубисттер менен, «жаңы» көркөм өнөрдүн башка өкүлдөрү менен жакындашат. Ал «Короз менен арлекин» (1918-ж.) афоризмдер китебин, теориялык эмгектерин чыгарат, аларда модернисттик поэзиянын, сүрөт өнөрүнүн, музыканын коргоочусу катары чыгат. 1917-жылы Сергей Дягилевдин труппасы анын либреттосу боюнча «Парад» балетин (музыкасы Эрик Сатиники, декорациясы Пикассонуку) – Гийом Аполлинердин аныктамасы боюнча биринчи сюрреалисттик балетти коёт. Премьера Коктого чоң атак апкелген жаңжал жаратат.

Коктонун замандаштарынын тагдырларында из калтырган согуш аны да кыйгап өтпөгөн. Ал алдоо менен майданга туш болот, талаа госпиталында санитар болуп иштейт, деңиз жөө аскерлеринин полкуна кабыл алынат. Алдамчылык ачылганда аны алдыңкы чекке жөнөтүшөт, ал эми кийинки күнү бүткүл полк урушта кырылат. Ушул эпизод «Жалган Тома» (1923-ж.) романынын сюжетинин негизине жаткан.

1921-жылдан баштап Коктонун чыгармачылыгында жаңы этап башталат. Эми ал өзүнөн мурдагылардын салттары менен тажрыйбаларына улам көп кайрылып, үлгү катары XVI кылымдагы француз акындарын тандайт. 1923-жылы «Чиркөө ыры» поэтикалык жыйнагы чыгат. Бул жыл акын үчүн трагедия менен аяктайт – жакын досу өлөт. Ал маң заттардан жубануу табууга аракеттенет, бирок реалдуу алаксуу иш болуп калат. 1924-жылы Кокто өз ырларынын толук жыйнагын басып чыгарат, 1925-жылы «Орфей» пьесасын жазат (1926-ж. коюлган), 1927-жылы «Опера» поэтикалык жыйнагын чыгарат.

1930-жылы Кокто өзүн биринчи жолу кинодо сынайт – «Акындын каны» кыска метраждуу фильмин тартат. Анын эң эле белгилүү картиналары – «Сулуу менен желмогуз» (1946-ж.) жана «Орфей» (1950-ж.). Бирок кинематографта иштеп жүрүп да ал адабияттык ишмердүүлүктү эч качан таштабайт.

Көркөм өнөрлөрдүн жанрлары жана тектери боюнча көп түрдүүлүгүнө карабай Коктонун көпчүлүк чыгармалары бир эле мыйзам боюнча курулат. Ал

чыгармачылыктын бардык түрлөрүн бекеринен поэзия деп атаган эмес: романдын поэзиясы, театрдын поэзиясы, сынчыл поэзия, графикалык поэзия. Ошентип, Жан Коктонун поэзиясы деги эмне?

Кокто-акынга белгилүүлүктү анын согуштук тажрыйбасы чагылуу тапкан жыйнактары, – «Акпейил Үмүт кысыгы» жана «Улуу түштүн айтканы» (экөө тең 1919-ж.) апкелишет. Коктонун көзү көргөн согуш, – «өлүктөрдү өндүрүүчү завод». Бул образ эң бир тынч ишти – душта жуунууну тарткан ырда пайда болот:

Өлүктөрдү өндүрүүчү завод
Гигиена бөлүмүн ачты.
Эки жүз соттолгондор ар күнү
Буйрук менен душка барышат.

«Душ»

Жоокерлердин көбү душтан коркушат, тузсуз сууну «кыздай» баалоого көнгөн деңиз жөө аскерлери гана антишпейт, ал эми ар бир бөлүктө учурашкан негрлер өзгөчө коркунучка батышат; бирок иш-чара аяктаган соң – шаттануу мезгили келет. Баяндоо предметинин жөнөкөйлүгү, анын конкреттүүлүгү Коктого тиешелүү жазуунун кыска манерасы, ырдын ритмикалуулугу жана керек болсо рифманын зарыл эместиги, кээде ассоциациялардын кокустугу менен баса белгиленет: акындын көзү предметтен предметке эркин жылмышат.

Бирок бул алогикалуулук адамдар дүйнөсүндө гана мүмкүн. Тагдыр жөнүндө кеп жүргөн жерде баарысы башкача. Заводдун образы кокус эмес, анда Коктонун борбордук идеяларынын бири камтылган: адамга бийлик кылган рок (жазмыш) чегине жете логикалуу. Акындын чыгармаларында ал техникалык прогресстин эң жаңы жетишкендиктеринин формасын көп алат. Өлүм өмүргө сүңгүү үчүн электр приборун колдонот («Орфей» пьесасы), анын кортежин мотоциклчилер түзүшөт («Орфей» фильми), тиги дүйнөдөн коддолгон кабарлар радио аркылуу берилет.

«Орфей» пьесасында бардык фантастикалык элементтер тиричилик драмасы – конфликт, жубайлар Орфей менен Эвридиканын өз ара түшүнүшпөөсү үчүн фон болуп кызмат кылышат. Алардын бактысына дайыма үчүнчү бирөө, мисалы Аглаониса – вакхчы, Эвридиканын мурдагы курбусу коркунуч туудурат. Орфей аялын андан кызганат да, ал кызганычтан улам Эвридиканы ууланган конверттин жардамы менен өлтүрөт. Керек болсо сактоочу-периште Эртебиз да Орфейге атаандаш көрүнөт. Каармандар бири-бирин түшүнүүгө жана кечирүүгө жөндөмсүз, алар Орфей Эвридиканы Өлүм падышачылыгынан алып чыккандан кийин да чатакташышат. Ушул тилдешүүнүн натыйжасында Орфей эркинен тыш Эвридиканы карайт, муну менен тыюу салууну бузат жана андан биротоло айрылат.

Андан ары окуя марага ылдам жылат, мында бири бирин алмаштырган сценалар көрүүчүгө Коктонун драматургиясынын түрдүү жанрдык курамын ырааттуу көрсөтөт. Орфейдин Эртебиз менен диалогу Францияда эң белгилүү театралдык жанрдын – тиричилик мелодрамасынын рухунда өнүктүрүлөт. Каарман жоготууну али аңдабайт жана эбак жанында жок калган Эвридика менен талашты улантат.

Орфейди коркунуч жөнүндө эскерткен кат (Эвридиканы өлтүргөндүн өзү) сценалык аракетти башка аймакка – антик рок драмасына өткөрөт. Орфей өз өлүмүнүн шексиздигин түшүнөт да, аны жашоонун зарыл бөлүгү деп карайт – эми ал мрамордун сыныгы, андан Тагдыр өз шедеврин жаратат. Тагдырдын эрки аткарылат: вакхчы аялдар балконго чыккан акынды тытып кетишет да, анын башы Эртебиз отурган бөлмөгө учуп кирет. Ал эми күйөөсүнүн көрүнбөгөн денесин Эвридика өлгөндөр падышачылыгына алып кетет.

Полициянын комиссарынын пайда болуусу пьесанын жанрын көз ирмемде фарска айлантат. Акындын өлүмүнүн жагдайларын иликтөө жүргүзүлөт. Шектелүүчү Эртебиз болуп табылып, аны ошол эле жерде суракка алышат. Бирок ал, башкы каармандар өндүү эле күзгүнүн аркы бетине – башка дүйнөгө житип кетет, ал эми суроолорго анын ордуна Орфейдин башы, пьесанын авторунун, Жан Коктонун ысымы менен өзүн атап, жооп берет.

Коктонун чыгармаларынын негизги мотивдерин согуш аныктаганбы, акын бир мезгилде чукул болгон сюрреализмдин идеялары аныктаганбы, же бул анын трагедиялуу дүйнөтуюмунун өзгөчөлүктөрүбү, бирок өлүм анын чыгармаларынын каарманы да, алардын өзгөрүүсүз марасы да болуп калат.

Ошондуктан Өлүм анын чыгармаларында – каруу-жарагы каардуу жаркыраган антик кудай аялы да эмес, кепин кийип чалгы көтөргөн сөөк да эмес. Тескерисинче, бул ачык-кызгылт сый көйнөк кийип, анын сыртынан булгаары кемсел жамынган жаш жана абдан сулуу аял. Анын чач жасалгасы, көйнөгү, кемсели, туфлиси, жадаса баскан-турганы – баары акыркы модага шайкеш келет. Анын «жумушчу» кийими – медициналык ак халат жана резина колгаптар. Автордук ремаркаларда Өлүм – «Орфей» пьесасынын каарманы ушундай сүрөттөлгөн. Ал эми Орфей жана анын аялы Эвридика, автордун ойлому боюнча, эң эле «байкалбаган» каармандар, алардын кийимдери көңүлдү өзүнө бурбайт.

Коктонун чечмелөөсүндө Орфей жөнүндө миф учурдун белгилерине гана эмес, кошумча фантастикалык деталдарга да ээ болот. Алсак, башкы кейипкерлердин бири жубайлардын сактоочу-периштеси Эртебиз болуп калат, анын жерлик кесиби – айнекчи, жана каармандар анын алардын жашоосундагы чыныгы ролун аягында гана түшүнүшөт.

Адаттагыдай, Коктонун пьесасы каармандарынын өлүмү менен аяктайт. Ушул гана аларды жараштырат: марада Орфей, Эвридика жана Эртебиз тынч маектешүүгө анан – акыры – түштөнүүгө мүмкүнчүлүк алышат. Бирок бул өлүмдүн эмес, сүйүүнүн салтанаты. Эгер Өлүм кубаттуу, техниканын акыркы жаңылыктары менен жабдылган болсо, анда ага каршы турган периште жөнөкөй, жумушчу комбинезон кийген жана кыйла азыраак күчкө ээ. Бирок ал бар жана ал акындын лирикасынын эң маанилүү каармандарынын бири («Эртебиз периште» поэмасы, 1926-ж.; «Периштенин аркасы», 1924-ж.; «Олдоксон периште», 1924-ж. ж.б. ырлары). Анын бар болушу Коктонун фантастикалуу-трагедиялуу дүйнөсүнө морт үмүт тартуулайт.

Түшүмдөбү жалган көчөнүн
Жалган кесимин мен көрөмүн.
Же көчөдө сыйкыр жасоодобу

Перིште, асмандан түшкөн?
Түшпү? Түш эмеспи? Тандоо жеңил;
Болжолдоп өйдөдөн карап,
Мен алдоону ачамын, анткени
Периште бүкүр болууга тийиш.

Куру дегенде, дал ушундай,
Көлөкөсү анын эшик фонундагы.

«Периштенин аркасы»

30-жылдарда Кокто өз пьесаларынан фантастикалык элементтерди алып таштап, популярдуу тиричиликтик психологиялык драма жанрына кайрылат. «Адам үнү» (1930-ж.) монодрамасы – аялдын монологу, анын өзү сүйгөн адам менен телефондон сүйлөшүүсү, «Оор мүнөздүү ата-эне» (1938-ж.), «Ыйык желмогуздар» (1940-ж.) ушундайча жаралышат. Пьесанын сюжети адаттагы мелодраманын алкактарынан чыкпайт: сүйүү, алдоо, бирок каармандарды алар өздөрү шек да санабаган ышкы-кумарлар бийлейт. Алардын аракети, эреже катары, ыраатсыз. Алсак, «Ыйык желмогуздар» пьесасынын каарманы, татынакай актриса, ысык сүйгөн күйөөсүн башканын кучагына өзү түртөт, кийин аны азап тартып өзүнө кайтаруу үчүн.

Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарында Кокто ишин токтоткон эмес. Анын ошол мезгилдеги ырлары «Аллегориялар» (1941-ж.) жыйнагын түзгөн. Жыйнактын борбордук образдары – жаалданган миңдеген периштелерге окшош өрт («Өрт» ыры), уюктагы кыжылдаган аарылар. Акын алар жөнүндө Париж бошотулган күнү кайрадан эстейт:

А силер билесиңерби, аарылар кандай нааразы,
Ууру алтын уюкка колун салганда.

«1944-ж. 25-августундагы Париж»

Жан Коктонун акыркы жана, балким, эң лирикалуу поэтикалык жыйнагы – «Реквием» – 1959-1961-жылдарда катуу оорулуу болуп калган акын тарабынан түзүлгөн. Кесел менен учурашууну автор бул китепке эпиграф катары алган.

ЛУИ АРАГОН (1897-1982)

Лицейден жана Сорбоннанын медициналык факультетинен билим алып, жаш Арагон фронтко санитар катары туш болгон. Биринчи дүйнөлүк согуш аяктап бараткан, бирок кечээки студенттин үлүшүнө туш келгени да ал адамзатты согуштук алааматка апкелген дүйнөтүзүмдөн түбөлүк көңүлү калуусу үчүн жетиштүү болгон.

Арагон ырларды жыйырма жашында – Россияда социалисттик революция болгон жылы жаза баштаган. Алыскы Франциядан ал согуштан тынчтыкка карай, тандалмалардын эски маданиятынан элдик массалардын жаңы маданиятына карай чечкиндүү бурулуш болуп көрүнгөн. Арагонду революциялык идея бийлеп алган.

Адегенде бул болгону адабияттык козголоң болгон – Арагон дадаизмдин кызуу жактоочуларынын бирине айланган. Анын биринчи поэтикалык жыйнагы «Фейерверк» (1920-ж.) менен «Анисе, же Панорама» (1921-ж.) романы даданын таасири астында жазылган жана уландык жалынга толо:

Кубаныч чачырайт музыка ритминде,
Үч такта лира доош салат.
Кубаныч чачырайт, дарак чамындысындай, -
Муну сыпаттоо кыйын.
Баштар айлангыла, көз караштар тегеренгиле,
Бирөөнү сүйүү үчүн,
Бир нерсени сүйүү үчүн,
Мага болгон сүйүү үчүн.

«Фуга»

1922-жылдын майында дадаизм өз тарапкерлеринин пикир келишпестиктеринен улам өз жашоосун «расмий» аяктаткан. Арагон дадаизмден өсүп чыккан жаңы багытка, – сюрреализмге ыктаган. Ал 1924-жылы пайда болгон «Революсьон сюрреалист» журналы менен активдүү кызматташат жана «Тынымсыз кыймыл» (1926-ж.) жыйнагын жарыялайт. Ага кирген ырлар сюрреалисттик «автоматтык жазуу» эрежелери боюнча курулган: «Шамалдын көз карашы же мээрими, сюртукка чулганган, жазгы туфлилер, каламбурлар менен шарадалар бийи; ал эми велосипед чаңында – кайтып келүү килемдери – акыл-эссиз өңдүү, күүгүмдө титирешкен – болочок кечирүү булуттары арасында бир да жылчыгы жок, айлуу чөйрөлөргө жана үшкүрүктөрдүн жаңы өрөөндөрүнө чуркамак болгон» («Ишемби»). «Эркин ойлуулук» (1924-ж.) китебиндеги прозалык чыгармалары жана «Париждик дыйкан» (1926-ж.) романы да сюрреалисттик рухта жазылышкан.

«Маркс айткандай «дүйнөнү кайра түзүү», Рембо айткандай «жашоону өзгөртүү»: биз үчүн бул эки буйрук бир бүтүнгө жуурулушат», - деп жарыялаган сюрреалисттердин жолбашчысы Андре Бретон. Арагон өз кезегинде көркөм өнөрдө «ар бир образ өз соккусу менен сени бүтүндөй бир Ааламды кароого мажбурлайт» деп дайыма бек ишенген. Анда эстетикалык козголоң акырындап капиталисттик дүйнөгө каршы козголоңго өсүп чыкканы таң калтырбайт. Адабияттан кол үзбөй, Арагон саясий ишмердүүлүк менен алектенген жана 1927-жылы Француз коммунисттик партиясына кирген.

СССРдин активдүү тарапкери, ал Советтер Союзуна барат да көргөндөрүнүн таасири менен «Кызыл майдан» (1931-ж.) поэмасын жана «Ура, Урал!» (1934-ж.) ырлар жыйнагын жаратат, бул анын сюрреализмден кетүүсүнүн башталышы эле.

Советтер өлкөсү Арагонду 30-жылдары төрөлүп жаткан фашизм менен күрөштөгү табигый союздаш катары да өзүнө тарткан. Дүйнөлүк согуш анын мекенин каптаганда Арагон майданга жөнөйт, ал эми 1940-жылы Франция капитуляция болгон соң Каршылык көрсөтүүнүн активдүү катышуучусуна айланат да, оккупацияланган өлкөдөн кетүүдөн баш тартат. Ал 1942-жылы «Летр франсез» жашырын жумалыгын түзгөндөрдүн ичинде болгон. Анда Арагон өзүнүн согуш мезгилиндеги ырларынын көбүн жарыялаган. Ал 1942-

1944-жылдары жашыруун чыгып турган «Акындардын намысы» жыйнактарында да ырларын басып чыгарган. Арагон публицистикалык макалаларын, антифашисттик очерктерин жана ырларын согуш жылдарында каймана ысымдар – Жаалдуу Франсуа, Жак Тагдыр, Азапкечтер Күбөсү – менен жарыялоого аргасыз болгон.

Анын «Жүрөккө бычак» (1941-ж.), «Эльзанын көздөрү» (1942-ж.), «Паноптикум» (1943-ж.), «Француз таңы» (1945-ж.) поэтикалык жыйнактары жана «Таңгалычтуу өлкөдө, менин туулган өлкөмдө» (1945-ж.) китебине кирген 1943-жылкы «Түпнускада – французча» ырлар түрмөгү француз Каршылык көрсөтүү доорунун адабий эстеликтери болуп калышкан.

«Сирень жана розалар» ырынын саптары ачуу үн салат. Анда француз армиясынын маскаралык чегинүү сүрөтү табияттын гүлдөгөн асемдүүлүгүнүн фонунда өнүктүрүлөт:

Тиги жакка душман бекинди, анда үнсүз
көлөкөлөр тентишет…
Билдик биз кечээ күнү: Париж урушсуз алынды.
Мен кылымдар унутпайм розалар жана сирендерди,
Эки ойго келбес жоготуунун жапжаңы жарасын.

Каардуу согуш жылдарындагы поэзияда азап чеккен Ата Журттун образы сүйүктүү аялдын – акындын аялы Эльзанын образы менен жуурулушат, ал эми Франциянын жеңилүүсү чакырган кусалык жана трагедиялуу толгонуулар болочок жеңиш күнүн кубанычтуу алдан сезүү менен шайкеш келет. Акын нацисттерди гротесктүү сүрөттөгөн жана Каршылык көрсөтүүнүн Габриэль Пери өңдүү катышуучуларынын героизмин даңазалаган.

«Кыйноо учурунда ырдаган адам жөнүндө баллада», «Габриэль Пери жөнүндө уламыш», «Роза менен уйгак» ырларында жөнөкөй адам Г.Пери жөнүндө айтып, Арагон фольклордук жанрларга кайрылат, анткени уламыштар, баллададар жана ырлар элге түшүнүктүү жана чукул, французларды күрөшкө оңой шыктандырат деп эсептейт. Пери өңдүү жалтанбас баатырлар, дейт акын, өлүмдөн кийин да багынбайт, жана желдеттерге кубанууга али эрте, анткени Перинин мүрзөсүндө күн сайын керемет болуп турат – анда гортензия гүлдөрү ачылат:

Бирок керемет айыптоо кылат:
Сөөк жерде да жалгыз эмес.
Гортензиянын көгүш таажысы
Гүлдөдү үстүнө, кудай билет кайдан.
……………………………………
Ивринин эски көрүстөнүндө,
Жансыз караңгыда, тар мүрзөдө.
Буткүл ысык француз каны менен
Бизге берилген Габриэль Пери.

«Габриэль Пери жөнүндө уламыш»

Арагондун «Француздардын кулоосу жана улуулугу» (1945-ж.) аңгемелер жыйнагына бириктирилген согуш жылдарындагы прозасынан поэзиядагы эле темалар доош беришет. 1980-жылы жазуучунун дагы бир аңгемелер жыйнагы

«Калп айтуу – чындыкты айтуу» чыкты. Ошентсе да, чоң прозалык мурасына карабай Арагон француз адабиятынын тарыхына акын катары кирген. Ал, өзүнүн сөзү менен, «жүрөктү… жалпы бир чоң жалынга» таштаган, «ал бекер күйбөйт / Гүлдөгөн кызгылт бадалдай, / Түнт күүгүмдө жалбырттай / Адамдарды сүйүп – түбөлүк оттой» («Бүтпөй калган роман») деп ишенген. Арагондун ал өлгөн жылы чыккан акыркы китеби «Кош айтышуулар» (1982-ж.) поэмасы болгону кокустук эмес, анда сексен жаштагы акын мындай дейт:

Мага кафедралык соборуңар бергиле
мен үнүмдүн жетишинче
Өзүмдө баладай алып жүргөндү
бүт төгүүм үчүн
али кыймылдоону баштай элек.

ПОЛЬ ЭЛЮАР (1895-1952)

Поль Элюар жашоосунда эки дүйнөлүк согушту баштан кечирген муунга таандык. 1914-жылы ден соолугу начар он тогуз жашар улан (ал эки жылы Швейцарияда ооруканада өткөргөн) окууну зорго бүтүп, дароо ырлар жаза баштаган. Анын чыныгы ысымы – Эжен Грендель менен эки поэтикалык жыйнагы чыккан. Биринчи дүйнөлүк согуш башталганда ал оорук жумуштарына чакырылып, госпиталда төрт жыл санитар болуп иштеген, ал эми 1917-жылы бир нече жума алдыңкы чекте жүргөн. Так ушу согуш жаңы баштаган акынга эргүүнүн булагы болгон, Поль Элюар каймана ысымы менен чыккан биринчи жыйнагы, «Парз жана коркуу» (1917-ж.) согушка арналган. Анын ырлары – жоокер, майдан түйшүктөрү жана үйдө күткөн жашоо жөнүндө:

Таңында, таң атканда, кайрадан жолго –
Ушундай үлүшү жоокердин.

Ыраазы, шамал менен жаан арасында
Жылуу үй чыкканына, эс алууга жана
ичүүгө болчу.
Менин бакырчаак жолдошторум
күбүшөт шинелин
Анан, бакытты сезген өңдүү,
Качандыр бир кезде келүүчү,
каткырышат күчү жетишинче.
Анан коркуп титирейт ушул түндүн суугу.

Элюардын негизги поэтикалык принциптери ушул ырлардан эле көрүнөт. XX кылымдын акыны, ал француз поэзиясынын рифмаларын жана классикалык метрикалык системасын тааныбайт. Ал верлибр – эркин ыр менен жазат. Строфа прозалык абзацка окшоштурулат. Поэзиянын предмети тиричилик, күндөлүк буюмдар, ал эми материалы – кадимки сөздөр болушат, аларды акын жаңыдан ачкансыйт. Дүйнө бирдиктүү: табият менен адам – анын курамдык бөлүктөрү. Согушта жашоо катаал жана коркунучтуу, адамдар ага табиятка

караганда тезирээк көнүшөт: «муздак түн» согушка көнө түшкөн жоокерлердин каткырыгынан титирейт. Адам менен табияттын мамилелеринин өзгөрүшү поэтикалык образдар системасынан да көрүнөт. Мисалы, күн жоокердин кабына окшошот («Кеч, кызгылт күн батып барат, / Ийинден жылмышкан жоокердин кабындай»).

Согуштун бүтүшүн Элюар поэикалык учурашуу менен тоскон. «Тынч мезгил үчүн ырларда» (1918-ж.) жоокердин согуштан үйүнө, бүлөсүнө, аялына жана балдарына кайтуусу сүрөттөлөт. Өткөндөрдүн баарынан, өзүнүн майдандаш жолдошторунан жоокер үй очогунун жылуулугун артык көрөт. Элюарды да, анын ырларынын каармандарындай эле, сүйгөнү – Елена Дьяконова күтүп жаткан, аны ал Гала деп атаган (кийин сүрөтчү С.Далинин аялы жана модели болгон).

Согуштан кийин Элюар дүйнөнү балалык таза жана баёо көрүүгө умтулууну жаңы поэтикалык принцип катары жар салышкан акындар-дадаисттердин тобуна жакындайт.

20-жылдардагы чыгармаларында («Айбандар жана алардын адамдары, адамдар жана алардын айбандары», 1920-ж.; «Жашоо керектөөлөрү жана түштөрдүн кесепеттери, Мисалдар келтирилген», 1921-ж. жыйнактары) Элюар дүйнөгө аны биринчи жолу көрүп-билип жаткан адамдын тунук көз карашы менен карайт. Баёолук даанышмандык менен айкындалат, дүйнө ар тараптан ачылат жана космостой зор көрүнөт:

Жер – дүйнөнүн жартысы,
Өлүк жерде – башка жарты,
Жылдыз чачыла –
Жалпы эртең.

«Шоолалар»

Элюар үчүн сөздөрдүн тыбыштык кабыгы да, алардын мааниси да, ырдын графикалык бейнеси да маанилүү. Дүйнө анын сүрөттөөсүндө акындын көрүмү кайра өзгөрүлгөн жаңы боёктор менен жаркырайт. Алыс көрүнгөн предметтер менен кубулуштарды салыштырып, ал аларды күнүмдүк аң-сезимдин жана салттуу логиканын чектеринен чыгарат:

Морт жамгыр чатырды кармайт
Тең салмакта. Балерина
Эч качан үйрөнбөйт
Акканды жана секиргнеди
Жамгыр өңдүү.

«Бий өнөрү»

Акын табиятты туурабайт, кубулуштарды же окуяларды тартпайт. Өзүнүн руханий туугандары, сюрреалисттердин (айрым алганда, С.Далинин) сүрөттөрүндөгүдөй Элюардын ырларында өңүндө түштөр көргөн сүрөткердин кыялдануусуна элпек образдар жаралат. Чыгармачылык өзүнүн түпкү маанисинде – жөн гана көркөм чыгарманы жаратуу эмес, дүйнөнү жаратуу катары түшүнүлөт. Түрдүү кубулуштар бирге жуурулушат, мында көбүнчө тыныш белгилери түшүрүлөт. Алсак, мисалы, «Поэзия сүйүү» (1929-ж.) жыйнагынын аталышындай; түстөр бири экинчисине сүңгүшөт же үндөр жана

жыттар менен жуурулушат. Табышмактуу образдар ушундайча жаралышат: «Жер бүт көпкөк апельсиндей», «чуу таштары», «ичилген түн». Алар маанисиз, сандырак көрүнүшөт, бирок Элюардын оюндагы дүйнөдө алар – бакыттын жалпы туюму жаралуучу бөлүктөр, ал эми бакыт – бул дүйнөнүн башкы белгиси.

«Поэзия сүйүү» жыйнагынын аталышын Элюардын бүткүл чыгармачылыгынын ачкычы деп эсептөөгө болот. Дүйнө анын түшүнүгүндө акын өз сүйгөнү менен сүйлөшө алсын үчүн жашап турат:

Жер бүт көпкөк апеьсиндей
Мындан ары адашуу мүмкүн эмес
сөздөр калп айтпайт
Алар мындан ары ырдоого жол бербейт
Бири бирин өбүшүүдөн гана түшүнүүгө
«Жер бүт көпкөк апельсиндей»

Акындын курбу кызы менен маеги бүткүл дүйнө үчүн маанилүү:

Мен аттым сага бул булуттар үчүн
Мен айттым сага бул дарак үчүн
деңиз жээгиндеги
Ар бир толкун үчүн жалбырактагы куш үчүн
«Мен айттым сага бул булуттар үчүн»

Сүйүү жарыктанткан өмүрдү булут баспай койбойт жана азаптардан куру эмес. Сүйгөнүнөн айрылуу, кыска убакка болсо да, лирикалык каарманды катуу толгонтот – анткени анын түшүнүгүндө алар кол үзбөш керек:

Айнекке жүзүм такап кайгылуу кароол
өңдүү
Издейм сени күтүүнүн чегинен тыштан
Өзүмдүн чегимден тыштан
Мен сени ушундай сүйөм мен эми билбейм
Экөөбуздүн кимибиз жкпуз бул жерде
«Айнекке жүзүм такап кайгылуу кароол өңдүү»

Элюардын чыгармачылыгына жаңы бурулушту анын өмүрүндөгү экинчи согуш апкелет. 1936-жылдын күзүндө Элюар Пикассо тууралуу дарстар менен республикачылар фашисттерге каршы салгылашып жаткан Испанияда болот. Көп өтпөй согуштук аракеттер француз аймагында жүрө баштайт. 1939-жылы акынды аскерге чакырышат, ал эми 1940-жылы француз армиясы капитуляция болот. Парижге кайтып келип, Элюар Каршылык көрсөтүүгө катышат, жашырын басылмаларга чыгармаларын жарыялайт (гезиттерде, «Акындардын намысы» антологиясында).

Элюардын чыгармачылыгында мурда ага чоочун жарандык лирика пайда болот, бирок бул ырларды да баарынан мурда сүйүү аралап өтөт:

Өзүмдүн жупуну дептерлериме
Партага жана дарактарга
Кумга жана карга
Ысымың сенин жазам
………………………………

Бирдиктүү сөздүн бийлиги менен
Мен кайрадан жашай баштайм
Мен туулгам сени жолуктурууга
Ысымың сенин атоо үчүн
Эркиндик

«Эркиндик»

АНТУАН де СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ (1900-1944)

Учкуч жана ойчул. Антуан де Сент-Экзюпериден башка бирөө бул экөөнү балким бирге алып жүрө алмак эмес. Почта линияларынын учкучу, чөлдөгү аэродромдун башчысы, Түштүк Америкадагы авиациянын пионери жана …жазуучу, ойчул-гуманист. «Мен үчүн учуу менен жазуу – бир эле нерсе, - деген Экзюпери. – Башкысы аракеттенүү, башкысы – өзүңдү табуу. Авиатор менен жазуучу жуурулушат: экөө бирдей даражада дүйнөнү таанып-билет». Так ушундан улам Экзюперинин чыгармаларынын чоң бөлүгү («Түштүктүк почточу», 1929-ж.; «Түнкү учуу», 1931-ж.; «Адамдар планетасы», 1939-ж.; «Аскер учкучу», 1942-ж. повесттери; «Кичинекей канзаада» философиялык жомогу, 1943-ж.) автобиографиялуу. Жазуучу сюжеттерди өз жашоосунан, өзүнүн достору менен кесиптештеринин жашоосунан алат. Анын бардык китептерин түпкүлүгүндө өзгөчө философия бириктирет: Адам менен башка бардык адамдардын ортосундагы сырдуу ички байланыштар – «көз менен көрүүгө болбогон эң башкылар» жөнүндө түшүнүк.

Экзюперинин биографиясы таңгаларлык, ал Сократтын өлүмү – сократтык философиянын бөлүгү болгондой эле жазуучунун образынын бөлүгү болуп калган. Балачагында эле Антуан кызыкчылыктардын адаттан тыш кеңдигине ээ болгон, ал анда өмүр бою сакталып калган. Экзюпери сүрөт тартууга да, музыкага да, техникага да (ал өз артында көптөгөн ойлоп табууларды калтырган) кызыккан, ырлар жазган. Көркөм өнөрлөр академиясынын архитектура бөлүмүндө окуусун таштап, Экзюпери жыйырма бир жашында кыргын салуучу авиация полкуна жазылат, ушул мезгилден тартып жазуучунун бүт өмүрү авиация менен байланышат. Өзү бүт дүйнөнү айланып учуп, ал Киплинг өңдүү, өз китептерин да алыскы өлкөлөрдүн экзотикасына толтурат.

Авиация ал кезде абдан коркунучтуу иш болгон жана Экзюпери жүзөгө ашырган алыска учуулар, жаңы маршруттарды сынап, эки жолу оор авариялар менен бүткөн (алгач Ливия чөлүндө, анан Гватемалада). Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарында, майыптыгына карабай, Экзюпери аскер учкучу болуу укугуна жетишкен. Ал оккупацияланган Франциянын жээктерин чалгындап учуу маалында курман болгон.

Экзюперинин чыгармалары XX кылымдын биринчи жарымындагы француз адабиятында өзгөчөлөнүп турушат. «Адам» деген сөздү ал баш тамга менен жазат да, ал анын китептеринде сыймыктуу угулат. Сүрөттөөнүн предмети – улуу, адамдарга керек ишти жасашкан биринчи авиаторлордун жашоосу. Алардын учууга көнгөн жандары дүйнөнүн бузуктугу менен

одонолугунан азап чегет, бирок алар ишке берилгендик бардык оорчулуктарды жеңүүгө көмөктөшөөрүн билишет. Жадаса Экинчи дүйнөлүк согуштун учурунда француздардын жеңилгенинен да алар болочок жеңиштердин күбөсүн көрүшөт да, токтоо, ишенимдүү кайрадан штурвалга отурушат.

Эгер «Түштүктүк почточуда» жана «Түнкү учууда» автордун көңүлү сюжетке – учкучтун тагдырына топтолсо, анда өзүнүн мыкты повестинде, «Адамдар планетасында» Экзюпери сюжеттик канваны экинчи планга жылдырат. Баяндоонун өзөгүн каармандын ою түзүп калат: ал өз учууларын эстейт, учкучтун милдети жөнүндө жана адамзатка авиация ачкан артыкчылыктар жөнүндө ойлонот. Экзюпери дайыма өмүрдү тобокел кылуу жана стихияны жеңүү менен байланышкан өз кесибин «өзүнүн тынч дүйнөчөсүн курган, термиттер өңдүү жарыкка чыкчу бардык жолдорду жылчыксыз бүтөгөн» кызматчынын кесибине каршы коёт. «Жок, сен мейкиндикте зымыраган планетанын жашоочусу эмессиң, сен жоопсуз суроолорду өзүңө бербейсиң!» - деп кыйкырат Экзюпери, мындай адамдардын бирин көрүп.

Жазуучу учкучтарды бириктирген жолдоштук мамиленин күчү жөнүндө айтат: «Коркунуч сааты келет. Мына ошондо биз бири-бирибизге жөлөкпүз. Ошондо биз баарыбыз боордош болуп чыгабыз». Кокустан кездешкен бедуин гана аварияга учураган учактын экипажын өлүмдөн сактап калчу чөл аркылуу учуулар Адамдар планетасынын бардык жашоочуларынын ортосундагы өзгөчө байланышты сезүүгө мажбурлайт: «А сен, ливиялык бедуин, сен – биздин сактоочубуз, бирок сенин жүзүң менин эсимден өчөт. Мен сенин жүзүңдү эстей албайм. Сен – Адамсың, жана сенден мен бардык адамдарды тааныйм. Сен бизди мурда эч качан көрбөгөнсүң, бирок дароо тааныдың. Сен – ашыксың тууганым менин. Мен да сени ар бир адамдан тааныйм».

Көлөмү чакан, кыска фразалар менен жазылган, жөнөкөй жана баарына түшүнүктүү «Кичинекей канзаада» философиялык жомогу – Экзюперинин эң терең жана лирикалуу чыгармасы. Жомоктун лейтмотиви – бийликти сүйүү, менсинүү, ичкичтик, ачкөздүк, жемишсиз окумалдык оорлонткон чоңдор дүйнөсү менен түз, ишенчээк, кызыкчаал, достукка жана руханий жылуулукка муктаж балдар дүйнөсүн каршы коюу. Баяндоо атынан жүргүзүлгөн каарман балачагында эле бул эки дүйнө кандай айырмалуу экенин түшүнгөн. Анын биринчи көркөм тажрыйбасын чоңдор шылдың кылышкан да, ага сүрөт тартуудан баш тартууга жана чоңдор турмушунун шарттарын кабыл алууга туура келген, бирок жан дүйнөсүндө ал бала бойдон калган.

Ал учкуч болот жана бир жолу учагы бузулуп, Сахаранын ортосуна аргасыз конот. Экстремалдуу кырдаал: суу бир жумага гана жетет жана анын өмүрү ал ушул мөөнөт ичинде учакты оңдой аларынан көз каранды. Мына ошондо ага Кичинекей канзаада – назик бала, Жерге туш болгон алыскы «чоңдугу үйдөй гана» планетанын ээси жолугат. Акырындап Кичинекей канзаада менен достошуп, каарман анын бүткүл таржымалын билет. Экзюпери аны Кичинекей канзааданын портретине кошумчаланган ар бир деталга рахаттангансып, кичинекей үзүндүлөр менен аңгемелейт.

Ал башкы бакыты күндүн батышына суктануу жана розаны багуу (розанын образы сүйүктүү аялдын образы катары жана акылман түлкүнүн образы Экзюперинин китебине орто кылымдык француз адабиятынан келген) болгон туулуп-өскөн планетасын таштап, алгачкы саякатка аттанганы айкындалат. Анда ал: «Таңында турду, жуунду, боюн тартипке келтирди – жана дароо өз планетасын иретке келтир» эрежеси боюнча жашаган. «Сөзсүз күн сайын баобабдарды жулуу керек». Антпесе алар кубаттуу тамырлары менен кичинекей планетаны сыныктарга айлантышат. Ошентип, дос табуу үчүн алыскы сапарга аттанып, Кичинекей канзаада акыр-аягы Жерге туш болот. Чөлдөн ага жолуккан жылан Кичинекей канзааданы аяйт да, аны чакпайт, бирок качан ал үйүнө кайтууну каалаганда жардам кылам деп убада берет: уу баланы ал «алып кете албоочу» дене кабыгынан арылтат. Жомок мына ушу менен бүтөт. Ал эми Кичинекей канзааданы азырынча достук менен сүйүү деген чындыгында эмне экенин түшүнүү күтөт.

Мында ага Түлкү жардам кылат. Ал Кичинекей канзаадага өзүн колго үйрөтүүнү сунуштайт: «Эгер сен мени колго үйрөтсөң, биз бири-бирибизге керек болуп калабыз. Сен мен үчүн бүт дүйнөдө жалгыз болосуң. Мен да сен үчүн бүт дүйнөдө жалгыз болом». Түлкү ага даанышман насааттарды айтат: өз розасын сүйүү жана баалоо, ал Кичинекей канзаада Жерден көргөн көп сандаган розаларга окшош болсо да, бирок таптакыр башка, анткени ал аны гана ар күн сайын сугарчу, айнек капкак менен жапчу, жылдыз курттардан коргочу. Ал аны гана колго уйрөткөн. Ал эми Түлкүнүн эң башкы насааты мындай: «Сен кимди колго үйрөтсөң ал үчүн түбөлүк жооптуусуң».

«Кичинекей канзаадада» Экзюпери өз замандаштарын – француз экзистенциалисттерин кыйнаган суроолорго өзүнүн билишинче жооп берет: «Эгер адам өлгүч болсо кантип жашоого болот? Эгер дүйнөдө ар кандай түшүнүүнүн чегинен чыккан коркунучтар болуп жатса кантип жашоого болот?». Экзюперинин жообу: «Жашоо адамдарды чыдагыс шарттарга койгонуна жана адамдар өлүшөөрүнө карабай, бири бириңди колдоп, бүт дүйнө үчүн өз жоопкерчилигиңди сезип, мейли жадаса өлүмүң менен оорчулуктарды жеңип, бирок адамзаттын дарагын өстүрүүнү улантып, жашоо мүмкүн жана зарыл».

АНДРЕ МОРУА (1885-1967)

Өзүнүн эмгек жолун Эмиль Эрзог (Андре Моруа – каймана ысым) текстиль фабрикасында администратор болуп баштаган. Кийин ал эки дүйнөлүк согушка катышкан, дипломаттык миссияларды аткарган, Кембриж жана Принстон университеттеринин профессору, бирок баарынан мурда, албетте, жазуучу болгон. «Жазуу – бул дүйнөдөгү эң мыкты иш», - деген ал бир жолу.

Моруанын биринчи романы – «Унчукпас полковник Брамбл» (1918-ж.) – авторго ийгилик апкелген эмес. Бирок 1923-жылы ал «Ариэль, же Шеллинин өмүрү» китебин жазат, ал биографиялык романдардын, тагыраагы, өзү аларды атагандай, романдардын биографияларынын түрмөгүн ачат жана таанылуу алат. Өз өмүрүндө Моруа көптөгөн ар кандай чыгармаларды – романдар менен

очерктерди, тарыхый эмгектер менен жомокторду, мемуарлар менен ырларды жаратат (канча китеп жаздың деген суроого Моруа өзү да так билбесин айткан), бирок бүт дүйнөлүк даңкты ал так ошо биографияларынын аркасы менен алат.

Анын китептеринин каармандары – жөндөмдүү жана таланттуу инсандар. Баарынан мурда бул жазуучулар менен акындар: Шелли, Байрон, Вольтер, Шатобриан, Пруст, Жорж Санд, Гюго, Дюма, Бальзак, Тургенев. Мындан тышкары көрүнүктүү коомдук ишмерлер менен окумуштуулар: Улуу Британиянын премьер-министри Б.Дизраэли, француз маршалы Лиоте, англис королу Эдуард VII, англис окумуштуусу-биологу А.Флеминг.

Моруа өзгөчө дүйнөнү – адабияттык-көркөм чөйрөнү, ага кызык доордун интеллектуалдык элитасын, анын адептери жана ышкылары, атаандаштары жана интригалары менен кайра түзөт. Көбүнчө бир китебинин кейипкерлери башкаларынан кездешет: алсак, «Үч Дюма» (1957-ж.) романынын барактарында Виктор Гюго да, Жорж Санд да аракеттенет, Байрон жөнүндө китепте табигый түрдө Шелли пайда болот. Романдардын бүткүл түрмөгү бир бүтүн катары, зор полотно катары, анда айрым-айрым, бирок өз ара байланышкан сүрөттөр жанданышкан, ачыктанышкан, кабыл алынат. Ушул зор сүрөттүн кейипкерлери бир эле мезгилде реалдуу тарыхый инсандар да (биз алардын каттарын ж.б. документалдык күбөлүктөрдү окуйбуз), романдардын автор жараткан каармандары да.

Моруа алсыздыктар менен карама-каршылыктардан куру эмес эң сонун мүнөздөрдү, ал аларды кандай билсе жана түшүнсө ошондой тартат. Мына окурмандардын алдынан Дюмалардын үч мууну өтөт, Моруа алардын «үй-бүлөлүк» белгилерин байкайт. Республикалык армиянын генералы Тома Александр – француз маркизи менен Сан-Доминголук кара күңдүн уулу, изги жана жалтанбас, тагдыры трагедиялуу, окуяларга толгон. Анын уулу Александр атасынын кызуу кандуу темпераментин мурастап калган, ал баарынан көрүнөт: адаттан тыш ишке жөндөмдүүлүктөн да, даңкка чексиз умтулуудан да, ал өзүнүн Монте-Кристо сепилинде меймандарын тоскон өлчөмсүз берешендиги менен кубанычынан да, арамзаларды ашкере жек көрүүсүнөн жана Акыйкаттуу соттун өкүмү болууну каалоосунан да. Акыры, анын никесиз уулу Александр өз ар-намысын кызуу коргойт жана адилетсиз кемсинтилгендер үчүн азап чегет.

«Бирок адамдын тагдырын билүү үчүн анын темпераментин билүү аздык кылат: темперамент болгону окуялар менен эрк анда өз саймаларын саюучу канва», - деп белгилейт жазуучу. Өзүнүн узак өмүрүнүн акыркы күндөрүнө чейин ал калемин колдон түшүрбөгөн. Акыркы китеби – «Мемуарлар» – 1970-жылы, автордун көзү өткөндөн кийин жарыкка чыккан.

ЖАН АНУЙ (1910-1987)

Жан Ануй – XX кылымдагы Франциянын эң популярдуу драматургу. Сценаны, анын оюндук башталмасы менен шарттуулуктарын эң сонун сезүү, диалогдорунун мыктылыгы, пьесаны куруунун чеберлиги – көрүүчүлөрдү өтө кызыктырган бардык ыкмалар анда кейипкерлер менен берилген идеялардын конфликтин аларга болушунча толугураак жеткирүүгө багытталган.

Адамдардын мүнөздөрү эмес, идеялар, алардын кагылыштары менен күрөшү Ануйдун пьесаларынын өзөгүн түзүшөт.

Анын чыгармачылыгы – ачыктан-ачык шарттуу «интеллектуалдык театр», анда акыл оюну трагедиялуу же комедиялуу гротескте жүзөгө ашырылат. Анын философиялык икаялары аркылуу көрүүчү XX кылымдагы ойдун алдыңкы агымдарына, биринчи кезекте экзистенциализмге чукулдайт.

Ануй мифологиядан же тарыхтан баарына тааныш сюжеттерди колдонууну сүйөт. Драматургга миф универсалдуу кырдаал, идеяларды бекемдикке сыноо үчүн полигон катары керек. Ануй мифтин эски формасын жаңы мазмунга каныктырат: ал тарыхый доорлорду аралаштырат, анын каармандары трагедиянын соңун күн мурунтан билишет, алар учурдун тили менен сүйлөшөт.

Ануйдун башкы темасы – романтикалык идеалдын реалдуу турмуштун бузукулугу, ырайымсыздыгы, ыпластыгы менен кагылышуусу. Келишпес каарман курман болот – анда бул трагедия. Бирок баарын шаңдуу оюнга айлантууга, олуттууга жеңил мамиле кылууга болот – анда бул бактылуу аякталышы баса көрсөтүлгөн комедия. Автордун сүйүктүү каармандары дайыма жаш. Алар турмуштун маанайы пас прозасын жаштык максимализм менен кабыл алышпайт да, мейли маанисиз жана кыйраткыч, анын эсесине чынчыл жана изги козголоңду тандашат. Биз өз чындыгын, өз бийик сезимдерин коргогон жаш каармандарга жан-дилибизден тилектеш болобуз, бирок эрксизден жашоонун ырайымсыз эрежелери бар уятсыздыгынан эч кайда кутула албасыбыз жөнүндө ойлонобуз. Жашоону сулуулуктун мыйзамдары боюнча жашап өтүүгө аракеттенүү да коркунучтуу: «Орнифль, же Сөөк сыздаткан жел» (1955-ж.) пьесасынын каарманы өңдүү кооз көйрөңдүккө, көңдөй ишарага жеңил алданууга болот.

Авторго биринчи ийгилик 1932-жылы келген – анын «Суусар» пьесасы париждик сценанын сенсациясы болуп калган. Башкы каарман, жаш Франц, бай герцогинянын жарды тарбиялануучусу акчаны самайт, «бактылуу болуу үчүн», анткени кедейлердин үлүшү – назик жан дүйнөгө ылайыксыз оор жана көңүлсүз эмгектин бечаралыгы. Улан изги жана «ыплас» акчаларды четке кагат, бирок баары бир кемпирди өлтүрөт, мураска ээ болуп, өзү романтикалуу ашык болгон анын небересине үйлөнүү үчүн.

Жаман адам да өзүн жакшы деп ойлоону каалайт: «Жүгү жок жүргүнчү» (1937-ж.) пьесасындагы Гастон согуш мезгилинде эстутумун жоготот да, өзүн сонун наристе элестетип, өз балалыгын ойдон чыгарат. Ал чындыгында Жак – сейрек шүмшүк жана арамза экенин билип, каарман өз үй-бүлөсүнөн жана өз өтмүшүнөн баш тартат.

«Эвридикада» (1942-ж.) бийик сүйүү менен жашоо фарсынын кагылышуусунан трагедиялуулук туулат. Бекеринен антик ысымдарын алып жүрүшпөгөн эң сонун каармандар бири-биринен ажырашат жана каза табышат. «Жашоо чындыгын» символдоштурушкан уятсыз-гротесктүү кейипкерлер өз ысымдарына ээ эместиги кызыктуу: бүткүл мүнөздүүлүгүнө карабай алар жүзсүз, алар аларга өздөрүнүн таза жана ошондуктан ушундай коргоосуз

сезимин каршы коюшкан жаш каармандар үчүн фон гана. Бул чыгармаларды автор «Кара пьесалар» (1942-ж.) жыйнагына бириктирген.

Ануйдун чыгармачылыгынын трагедиялуу чокусу – «Антигона» (1943-ж.) пьесасы. Согуштун кызуу маалында, оккупация учурунда коюлган ал тандоо көйгөйүн, кылмыштуу бийлик жана ага каршылык көрсөтүү көйгөйүн көтөрөт. Бирок пьесаны антифашисттик деп эсептөө – жөнөкөйлөнтүү. Бул үгүт пьесасы эмес, а трагедия, анда ар ким өзүнчө чын.

Пьесада эки трагедиялуу каарман, эки идея бар – мамлекеттик тартип (башкаруучу Креон) жана козголоң (Антигона). Эски грек трагедиясы кайра аңдаштырылган, бирок сюжет сакталган. Эдип падышанын уулдары бийлик үчүн күрөштө бири-бирин өлтүрүшөт. Креон, ыдырай баштаган мамлекетти чыңдоо үчүн, алардын бирин улуттук баатыр деп, экинчисин Ата журттун чыккынчысы деп жарыялайт да, аны өлүм коркунучу астында көмүүгө тыюу салат. Тыюуну агасынын өлүгүнө күрөк менен топурак сепкен Антигона бузат. Антигона адамгерчиликсиз, акыл-эс менен саясаттын ой-пикирлерине каршы көрүнгөн мыйзамга каршы козголоң кылат.

Антигонаны тарбиялаган, ага биринчи оюнчугун тартуулаган, эми өз уулуна, мураскерине алып бермей болгон Креон эмне кылууга тийиш? Креон дүйнө каардуу жана катаал экенин түшүнөт, жана аны жакшыртууну каалайт, «ыплас ишти» милдет сезиминен улам кылат, андан мамлекеттик зарылдыкты көрөт. Ал Антигонаны кечирим суроого ынандырат, аны сактап калууга аракеттенет. Бирок кыз айтканынан кайтпайт. Акыл-эстин бардык жүйөлөрү бул жерде күчсүз. Эмне үчүн өмүрүн берип жатканын билбестигин ал өзү да түшүнөт.

Өжөр Антигона туура болуп чыкканы парадоксалдуу: катаал мамлекеттик бийлик, «адамдык жүзгө» ээ болсо да, адам, коом жана мамлекеттин өзү зыяндуу. Пьесанын аягында Антигонанын өлүм жазасынан кийин Креондун уулу атасынын бетине түкүрөт да, өзүнө бычак урат. Мамлекеттик курулуштун бүткүл иши урайт. Креонго адаттагы башкаруу иштери менен алектенип, өлүмдү күтүүдөн башка эч нерсе калбайт.

Башка бир каармандын – «Торгой» (1953-ж.) пьесасындагы атактуу Жанна д’Арктын козголоңу – мааниге толо: ал жеке кызыкчылыктардын чектелишине каршы, Францияны сактап калуу үчүн көтөрүлөт. Жаннанын гуманизмине «Ким адамды сүйсө, ал Кудайды сүйбөсүн» далилдеген инквизитор каршы турат. Алар адам табияты жөнүндө талаш жүргүзүшөт. Инквизитордун адам – «күнөөкөрлүктүн, адашуулардын, алсыздыктын турмушка ашуусу» деген бекемдөөсүн Жанна төгүндөбөйт, бирок толуктайт: «Ошондой эле күчтүн да, эрдиктин да, жарыктын да». Парздын кургак буйругу менен эмес, жүрөгүнүн буйругу, жогортон келген буйрук боюнча аракеттенген ал өзү ушундай. Ал – торгой, таң чымчыгы, жарык күндү жар салган, өз мекенинин ак таңы. Пьеса кокусунан аягынан башталбайт – Жаннанын сотунан, аны отко өрттөө менен эмес, Жаннанын триумфу – жаңы королдун таажы кийиши менен бүтөт. Ырас, тарыхтын эпизоддору алмаштырылган, бирок биз тарыхый драмага эмес, жакшы белгилүү темадагы философиялык оюнга көз салабыз.

Ануйдун согуштан кийинки пьесаларында анын кечээки каармандары көржемелер менен күңкүлдөктөргө айланышат, анткени алар мифтин идеалдуу мейкиндигинен кадимки турмушка көчүрүлүшөт. «Тикендүү пьесалар» (1956-ж.) сатиралык комедиялары ушундайча пайда болушат. Автор өз заманындагы дүйнөгө капалуу ирония менен карайт.

«Эсжинди, же Ашык болгон реакционер» (1959-ж.) пьесасында каарман, эскичил идеалист, «керектөө коомун» анын ыңгайлуулуктары жана жашоо жөнүндө текши ыракат жөнүндө түшүнүктөрү менен четке кагат, анда трагедиялуу героизмге орун жок. Ушул анын «эскичилдиги» капыстан XXI кылымдын босогосунда актуалдуулукка ээ болот. Жана Ануй, торгой өңдүү, анын жарчысына айланат.

ЖАН ПОЛЬ САРТР (1905-1980)

Сартр мектеп жылдарында эле роман жазууга аракеттенген, анын кейипкерлеринин бири токойго туш болуп, бардык дарактар менен өсүмдүктөр аны тикирейе карашканын капыстан байкайт. Болочок жазуучу-философ ушинтип адам менен анын айлана-чөйрөсүнүн ортосундагы мамилелердин сыры жөнүндө алгач ирет ойлонот.

Сартрга дүйнөлүк белгилүүлүктү Испаниядагы жарандык согуштун таасири астында жазылган «Дубал» (1937-ж.) новелласы апкелген. Анын сюжети тышынан жөнөкөй: баяндоо атынан жүргүзүлгөн жана баштан кечиргендери, толгонуулары новелланын мазмунун түзгөн башкы каарман Пабло Иббиета менен анын бактысыздык боюнча эки жолдошу камалышат да, атууга өкүм кылынышат.

Сартрдын философиялык жана адабияттык чыгармаларынын башкы темасы – эркиндик проблемасы. «Дубалда» баш каарман Жашоо дубалынан чыгып эркиндикке ээ болот. Сартрдын тыянагы парадоксалдуу: эркиндик – бул адамдар өздөрүн аң-сезимсиз жубаткан өлбөстүк иллюзиясынан бошонуу.

«Дубал» новелласынын темасы – адам жана анын өлүмү. Өлүмгө өкүм кылынган үчөөнү заттык, денелик дүйнө менен, өз денеси менен байланыштын үзүлүшү бириктирет. «Эми мени эч нерсе алаксытпады, менин тынчтыгымды эч нерсе бузбады. Бирок бул коркунучтуу тынчтык болчу: менин көздөрүм көрүп, кулактарым угуп жатты, бирок бул мен эмес элем – менин денем жалгыздыкта калтырады жана терге чөмүлдү, мен аны тааный албадым». Адам өзүн дубалдын аркы бетинде сезет, ал эми жашабайт, ал өзүн «кан-сөлсүз арбак» туят. «Эгер ал мүнөттө мага өлтүрбөйбүз, төрт тарабың кыбыла, кете бер десе да, бул менин көңүл коштугумду буза алмак эмес: сен өлбөстүккө үмүтүңдү үздүң, айырмасы кайсы, сага күтүүгө канча калды – бир нече саатпы же бир нече жылбы».

Мына эми Иббиета «адамгерчиликсиз болуп калды… өзүн да, башканы да аёого жөндөмсүз болуп калды, аны дүйнөгө, сүйгөнүнө, андан берүүнү талап кылган Рамон Гриске абсолюттук кайдыгерлик кучагына алды. Новелланын аягы өзүнүн абсурддуулугунда трагикомедиялуу. Таңында Иббиетаны атышпайт – ал Рамон Гристи сатсын үчүн аны сындырууга аракеттенишет.

Бирок эми сындырууга эч ким жок. Өзүн Дубалдын аркы бетинде туйган Иббиетага аны өлтүрөбү-жокпу, баары бир. Өз желдеттерин шылдыңдоо үчүн ал аларды Грис көрүстөндө деп ошол жакка жөнөтөт, анткени ал анда жок экенине ишенет. Бирок тагдырдын жазмышы менен Грис дал ошол жерде болуп калат. Аны өлтүрүшөт, ал эми Иббиетанын өлтүрүлүшү жылдырылат: «Менин көз алдымда баары калкылдай туштү, мен жерге куладым. Мен ээ бербей катуу каткырдым, көздөрүмдөн жаш агып кетти».

Эркиндик маселеси Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарында Сартр үчүн жаңы мааниге ээ болот. «Чымындар» (1943-ж.) драмасынын – Сартрдын биринчи кесипкөй пьесасынын ошол кездеги милдети – оккупанттарга каршы күрөшкө чакыруу болгон. Ал эзоптук тил менен жана антик трагедиясынын сюжетинин жардамы менен берилген. Афинада чоңойгон Орест өзү туулуп-өскөн Аргоско жашыруун келет да, Юпитер чымынга каптаткан капалуу, өлүп бараткан шаарды көрөт. Чымындар пьесада шаардык жашоочулардын Эгисф менен Клитемнестранын Агамемнонду, Орест менен Электранын атасын өлтүрүүсүнө катышуудан азап тарткан уятын, айыптуулук сезимин символдоштурат. Ушул айыптуулук сезимин, Сартрдын ою боюнча, Юпитер (чымындар менен өлүмдүн кудайы катары берилген) менен анын көшөкөрү Эгисф (кейипкердин прототиби коллаборационисттик режимдин башчысы маршал Петэн болгон) колдонушат, Аргостун жашоочуларына «өлгөндөр динин» таңуулоо, аларды аң-сезим эркиндигинен, демек аракет эркиндигинен ажыратуу үчүн. Орест мекендештеринин жана күңгө айланган өз эжеси Электранын бечара тагдырын көрөт да, анын алдына тандоо көйгөйү коюлат: же кийлигишпей шаардан кетип калуу, же атасынын өлүмү жана эжесинин кемсинтилиши үчүн өч алуу, Аргостун жарандарына Рух эркиндигин кайтарып берүү. Биринчисин тандоо – демек, өзүнөн, мекенинен баш тартуу жана учсуз-түпсүз тентүүнү улантуу. Бирок өч алууну тандоо Жакшылык менен Изгилик идеяларынын рухунда тарбияланган Орест үчүн мурда өздөштүргөн акыйкаттыктардан баш тартуу болмок.

Орест аракет кылууну чечет: ал Эгисфти жана өз энеси Клитемнестраны өлтүрөт. Ага жана Электрага өч алуу кудай аялдары Эриниялардын каары төгүлөт. Жана ушунда пьесанын каармандары менен таңгаларлык метаморфоза болот. Олку-солку Орест тандоо кылып, улам көбүрөөк чечкиндүү болуп калат. Башында аябай келишпес Электра болсо, өч алуу актысы ишке ашкан соң аргасы түгөнөт, корконунан өзүнө кечирим алууга аракеттенет да, бир түндө карып, өзүнүн жек көрүмчү энесине окшоп калат. Өкүнүү – моюн сунууну убада кылуу, ал үчүн Юпитер кудай ар кандай кылмышты кечирүүгө даяр. Электра өз коркунучуна баш ийет. Орест, тескерисинче, кылганына өкүнбөйт жана Эринияларды шаардан азгырып кетет.

Эгисф менен Клитемнестраны өлтүрүү жөнүндө так эле Электра узак жылдар самаган. Бирок ал аракеттин маңызы жөнүндө түшүнүктү ал ишке аша электе эле түзгөн. Реалдуу натыйжалар болсо анын баары кандай болоору жөнүндөгү түшүнүктөрү менен кайчы келип калган, – иштин өзүнөн көңүл калуу мына ушундан. Орест, тескерисинче, эч нерсени алдын ала

пландаштырбаган – ал чечкиндүү кадам жасады жана анын натыйжасын кабыл алды.

1938-жылы Сартр өзүнүн биринчи романы «Кускусу келүүнү» жарыялайт, ал колжазмаларда «Меланхолия» деп аталган. Жазуучунун негизги философиялык эмгектери пайда болгонго чейин түзүлгөн роман Сартр өзүнүн адамга жана дүйнөгө көз караштарын аңдоого чапкан жолду көп жагынан ачат. Роман дүйнөнү кезип чыккан, саякаттардан көөнү калган жана чет-жакадагы Бувиль шаарына орношкон 30 жашар Антуан Рокантендин күндөлүк жазмалары формасына ээ. Ал XVIII кылымдагы – XIX кылымдын башындагы авантюрист маркиз де Рольбондун өмүрү жөнүндө изилдөө жазат. Капысынан Рокантен өзүндө бир нерсе жайында эмес экенин аңдайт, – буюмдарга колу тийгенде ага түшүндүрүлгүс жийиркенүү сезими келет, анын «колдору кускусу келгенсийт».

«Кускусу келүүдөн» арылуу үчүн каарман тандоого тийиш: же андан «качууга» аракеттенип китеп жазуу, же өзү эмне болуп жатканын түшүнүүгө аракеттенүү. Өз каарманынын оозу менен Сартр жашоо феноменин кенен-кесир баяндайт. Рокантен күтүүсүз тыянакка келет: «Бул мен өзүм, мен өзүм өзүмдү өзүм умтулган жоктуктан сууруп чыгам: жашоого болгон менин жек көрүүм, менин жийиркенүүм – мунун баары мени жашоого аргасыз кылган, мени жашоого чөмүлтүүнүн түрдүү ыкмалары». Чынында кускусу келүү бул жашоо: «Бул оору, өтүп кетчү дарт эмес, бул менин өзүм». Жашоонун абсурддуулугу, анын маанисиздиги, болжонгустугу, парадоксалдуу түрдө андан сыртта болуп калчу жашоонун мааниси, – автор менен бирге экзистенция проблемасын аңдоого жана изилдөөгө аракеттенген каармандын аң-сезими ушундай жол басат.

Рокантен китептин аягында өз жашоосун аз болсо да «актоо» мүмкүнчүлүгүнө үмүттөнө баштайт, бир нерсе жаратып: «Айталы, болбой турган таржымалды, мисалы, жомокту. Ал эң сонун жана болоттой бекем, адамдар өз жашоосунан уялгыдай болууга тийиш».

1943-жылдын аягында Сартр «Жабык эшиктердин артында» бир актылуу пьесасын жаратат. Өлгөн үчөө – Гарсен, Инес жана Этель тозокко түшүшөт, бирок анда шайтандар да, казандар да, кыйноочу аспаптар да жок – бул кадимки конок бөлмө. Каармандар ага камалышкан, чогуу болуу зарылдыгы коюлган. Ар киминин аң-сезими башкасынын аң-сезими үчүн ачык, анан ар бири кылган кылмыштары апкелген өз азабын унутуу үчүн башкасын азапка салууга даяр. «Мына, тозок деген кандай өзү! Эч оюма келбейт эле… Эстегиле: күкүрт, тор капастар, куурма казан… Мунун баары сандырак. Казандын кереги кайсы шайтанга: тозок – бул Башкалар». Пьеса Сартрдын башкы философиялык эмгеги «Болмуш жана жоктук» (1943-ж.) дегенге өзүнчө эле көркөм иллюстрация болуп калган. Анда Сартр өз пикиринде ар бир адамдагы эң маанилүүнүн – өзү үчүн болмуштун (өзүн өзүмдүк жашоосунун өз долбоору бар эркин инсан катары аңдоо) башкалар үчүн болмуш (өзүн башканын көз карашы астында туюу) менен өз ара аракеттенишүү проблемасын караган. «Эркиндиктен качкан адам», Сартр боюнча, же курмандык абалына туш болот, анда жашоонун мааниси ага тыштан таңууланат, же желдеттин абалына туш

болот, башканын эркиндигин толук бойдон көзгө илбеген. Эрксиздиктин туюк айлампасы ушундайча жаралат, анын ичинде бир эле адам курмандыктын да, желдеттин да ролунда чыга алат, пьесанын кейипкерлери менен ушундай болот.

Сартр Зигмунд Фрейддин психоаналитикалык теориясын көп жагынан карманган да, балалыктын толгонуулары менен таасирлери анда бүткүл кийинки жашоосуна таасир кылат, өзгөчө жазуучунун чыгармачылыгына деп эсептеген («Жашоо, белгилүү болгондой, – бул түрдүү чыктар (соустар) менен берилген балалык»).

«Сөздөр» (1964-ж.) повестинде Сартр өзүмдүк «менинин» жана өз чыгармачылыгынын башаттарын талдоого алган. Ал өзүн, өз жакындарын мыскылдайт: чоңдордун күтүүлөрү наристени элпек баланын, «көптү үмүттөндүргөн пуделдин» ролун аң-сезимдүү ойногон актёрго айлантат. Повесттин биринчи бөлүгү «Окуу» деп аталат. Анда Сартр эртедеги балалыгын жана бул мезгилдеги башкы окуяны эстейт – ал окуганды үйрөнгөн да, сөздөр менен китептердин фантастикалык дүйнөсүнө чөмүлө баштаган: «Дүйнө биринчи жолу мага китептер аркылуу, чайналып, классификацияланып, графаланып, аңдалып, бирок баары бир коркунучтуу ачылды, анан менин китептик тажрыйбамдын башаламандыгын мен реалдуу окуялардын бейбаш агымы менен чаташтырдым». Экинчи бөлүктө – «Жазууда» – Сартр он жашар курагында ойной баштаган жаңы ролду – «жазуучунун» ролун иронциялуу андаштырат. Бул ролдо Сартр-бала алгач өзүн жаратман, тиран сезет, өз кейипкерлери жана дүйнө менен эмне кылса өзү билчү, анан – ар бир кадамы урпактарга үлгү болчу «болочок атактуу», адамзаттын куткаруучусу сезет. Сартр балалыктын комплекстери менен иллюзиялары узак жана оор тарашат, ушундайча ээ болунган эркиндик өзүн «эч ким күтпөгөн» жакка жөнөгөн «белетсиз жүргүнчүнүн» азаптуу эркиндигине айлантат деген тыянакка келет. Сартрдын оюнча, өзүн алдоонун «ачуу жана ширин акылсыздыгынан» бошонуунун баасы ушундай. «Мен узакка калемди шпага деп келдим, эми мен биздин алсыздыгыбызга ынандым. Мааниси жок: мен китеп жазам, мен китеп жазамбы; алар керек, алар баары бир пайдалуу. Маданият эч нерсени жана эч кимди сактабайт да, актабайт дагы. Бирок ал – адамдын жаратканы: ал өзүн анда чагылтат, андан өзүн тааныйт; ал өз кебетесин мына ушул сын күзгүсүнөн гана көрөт».

АЛЬБЕР КАМЮ (1913-1960)

Адабият боюнча 1957-жылдагы нобелдик сыйлыктын лауреаты Альбер Камюнун чыгармачылыгы француз экзистенциализминин классикасы деп эсептелет.

Камю боюнча, аң-сезим күнүмдүк түйшүктүн жана «машиналдуу» жашоонун туюк айлампасынан чыгып, жашоонун абсурддугун аңдайт жана түшүнөт. Бүтүүнүн айкындыгы болочокко ар кандай божомолдорду маанисиз жана күлкүлүү кылат: «Баары аёосуз тартып алуу үчүн берилген».

Иллюзиялардан ажыраган дүйнөдө адам өзүн чоочун туят. Бирок өткөнгө кайрылуу эми мүмкүн эмес, анткени иллюзиялар менен бирге адам

«жоготулган мекени жөнүндө эскерүүлөрдөн да, убада кылынган жашоого ээ болуу үмүтүнөн да» айрылат. Камю өзүнүн негизги милдетин пессимизмди жеңүүдөн жана жаңы адептик ориентирлерди түзүүдөн көрөт: «Жашоонун абсурддуулугун аныктоо – бул дегеле бүтүш эмес, болгону башталыш. Бизди ачылыштын өзү эмес, андан чыгуучу жүрүм-турум эрежелери кызыктырат».

«Жашоону анын маанисинен мурда сүйүү керек… Анан да жашоону сүйүү жоголгондо бизди эч кандай маани жубата албайт». «Сизиф жөнүндө миф» (1942-ж.) эссесине эпиграф катары Камю байыркы грек акыны Пиндардын учкул сөзүн бекеринен албайт: «О менин жаным, өлбөстүккө умтулба, бирок жерде мүмкүн болгонду бүт колдон».

Өзүнүн жашоо жөнүндө чындыгын Камю «Чоочун» (1942-ж.) романында берүүгө умтулган. Романдын каарманы Мерсо – Алжирдин кеңселеринин бириндеги кенже кызматчы. Анын жашоосу эч нерсеси менен өзгөчөлөнбөйт – боппоз күндөрдүн жана андан кем эмес жекшембилердин тизмеги. Мерсо өзү өзүнүн бечаралыгын бир нече жолу баса көрсөтөт: «баары өңдүү эле».

Романдын биринчи бөлүгүндө каармандын кабыл алуусунда чагылтылган бытыранды, байланышсыз окуялар кайра түзүлөт, – алар тууралуу Мерсо түссүз, күңүрт доош менен айтат. Көңүл коштук – анын стихиясы: «…жашоону баары бир өзгөртө албайсың, кандай жашаба, баары бирдей». Патронунун Парижге көчүп барууну айткан эң сонун сунушу, же Маринин ал ага үйлөнөм деп ойлойбу деген суроосу бирдей эле реакция жаратат: «Мага айырмасы жок, мага баары бир».

Мерсонун табиятка каршы логикасы романдын эң эле башынан көрүнөт. Ал энесинин өлүмүнө четтен – кайдыгер мамиле кылат: «Бүгүн апам өлдү. А балким, эртең – билбейм… Мына эми, деп ойлодум мен, жекшембини өткөрдүм, апамды көөмп койдук, эртең кайрадан ишке чыгам, жана, жалпысынан, эч нерсе өзгөргөн жок».

Мерсонун кайдыгерлигин Камю абсурд дүйнөсүндөгү «чыныгы» жашоонун жүзөгө ашырылышы катары карайт. Каарман болгону учурдагы көз ирмем менен жашайт. Пляждан машинистка Мари Кордонду кокустан кезиктирип, ал сезимдик каалоолорго эч ойлонбой моюн сунат. Жана бул энесин көмгөн күндүн эртеси эле болсо да, Мерсо уялуу дегенди билбейт, анткени уят түшүнүгү ал үчүн жокко эсе.

Биринчи бөлүктүн аягында каармандын басыңкы речитативи акылдан адашуу менен жарылгансыйт – болжоп болгус, түшүндүрүлгүс арабды өлтүрүү менен. Мерсо керек болсо өз курмандыгын таанибайт деле – жөн гана ошол күнү күн өтө ысык тийген.

Экинчи бөлүктө биринчи бөлүктөгү эле окуялар жөнүндө айтылат, болгону Мерсонун сотторунун көзү менен. Мерсо өз жашоосун кандай кабыл алгандыгы менен ошол эле окуялар социалдык логиканын позициясынан кандай каралгандыгынын ортосундагы айырма зор.

Мерсонун, абсурддун адамынын, жүрүм-турум логикасы жалпы кабыл алынган ченемдерге щайкеш келбейт. Апасын коюп жаткандагы бейгамдыгы, анын табытынын жанында кофе ичиши, Мари менен байланыш – мунун баары Мерсонун соттору тарабынан «жүрөктүн ашкере сезимсиздиги жана

көңдөйлүгү» катары түшүндүрүлөт. Прокурор, сот адилеттигинин атынан аракеттенип, фактыларды «укмуштуудай кылмыштын» алдын ала берилген схемасына эпчилдик менен жалгаштырат, адвокат, коргоо ролун ойноп, Мерсону «чыныгы эмгекчи жана берилген уул» катары мүнөздөйт. Сот Мерсонун көз алдында спектаклге айланат, анда бардык ролдор мурдатан бөлүштүрүлгөн жана анда ал, драманын башкы каарманы, соттолуучудан өзүн тааныбайт. «Баары менин катышуумсуз өтүп жаткандай болду. Менин тагдырымды менден сурабай чечип жатышты. Мезгил-мезгили менен мен бул сүйлөөктөрдүн кебин үзүүнү жана «Мында айыпкер кайда?» деп суроону аябай каалап жаттым».

Жашоонун маанисиздигин Мерсо «чек арадагы кырдаалда», өлүм жазасынын алдында аңдай баштайт. «Менин болочогумдун туңгуюгунан менин бүткүл маанисиз жашоом ичинде али келе элек жылдар аркылуу мага караңгылыктын деми көтөрүлүп турду. Ал өз жолунда баарын, менин жашоомдогу бардык кол жеткенди, ушунчалык жалган, ушунчалык көлөкөлүү жашоомдогу, теңдештирди. Мага «биздин жакындарыбыздын» өлүмү эмне, энелик сүйүү эмне, Кудай эмне, адамдар өзү үчүн тандаган жашоонун ал же бул образы, алар тандашкан тагдырлар эмне, бир гана жалгыз тагдыр менин өзүмдү, мени менен бирге миллиарддаган башкаларды тандоого тийиш болуп жатса…».

Экинчи дүйнөлүк согуш Альбер Камюнун дүйнөтуюмуна олуттуу түзөтүүлөрдү кийирген да, бул анын кийинки романы – «Кара тумоодо» (1947-ж.) чагылуу тапкан. Эми жазуучу жалпы адамзаттык асыл нарктарды коргойт, жамандыкка активдүү каршылык кылууга жана күрөшүүгө чакырат. Өзүнүн сүйүктүү жанрына – философиялык накылга – Камю хрониканын белгилерин берет; абсурд конкреттүү-тарыхый мазмунга каныктырылат.

Камюнун башка чыгармаларынан айырмаланып, романда, шарттуу болсо да, окуялардын датасы катталат – 194…-ж. Жакынкы өтмүш – Экинчи дүйнөлүк согуш, оккупация, фашизм менен ассоциациялар жаралат. XX кылымда чуманын эпидемиясынын жалбыртташы тууралуу кең-кесири аңгеме адамдын жамандык менен күрөшү жөнүндөгү миф катары кабыл алынат. Чуманын образы, деп жазат Камю, оккупация мезгили үчүн мүнөздүү «муунтуу, коркунучтар жана куугунтуктоо атмосферасын» берет.

Алжир шаары Оран бүткүл дүйнөдөн бөлүп коюлган да, анын жашоочулары өлүм менен бетме-бет калышат. Орандын көчөлөрүндө келемиштердин пайда болуусу, оорунун биринчи симптомдору, администрация менен калктын коркунучтуу чындыктан жашынууга, эч нерсе болбогондой түр көрсөтүүгө умтулуусу. Анан чуманын туткундарына айланышкан адамдардын таң калуусу. Өз жазмышына моюн сунушкан жана тиричиликти жолго коюуга аракеттенишкен орандыктардын кайдыгерлиги: шаарда кара базар жанданат, алдын ала айтуулар бар гезиттер чыгат, өлүк коюу каадасы тездетилет, ал эми крематорийдин морлорунан дайыма түтүн булап турат. Клиникалык белгилердин артынан чуманын тарыхый аныкталган жүзү – фашизм башбактайт.

Хроникалык каармандардын ар бири – болуп жаткандын маанисин түшүнүүдөгү тогоочо. Кокусунан тумоо каптаган шаарда кармалып калган

париждик репортёр Рамбер жанталаша, пара жана алдоо менен, эркиндикке жарып өтүүгө аракеттенет. Бирок бардык тоскоолдуктарды жеңип, ал калууну чечет, анткени чума сыноосу аны өзү ачылууга апкелет: «жалгыз бактылуу болуу уят».

Дарыгер Бернар Рие – орандык трагедиянын жылнаамачысы. «Сергек айкындык» моралы ага айланада болуп жатканды реалисттик баалоого мүмкүндүк берет. Риенин позициясы – бул «трагедиялуу стоицизмдин» позициясы. Ал чуманы жеңүүгө болбосун билет: ал – адам жашоосунун ажырагыс бөлүгү, бирок адамдык парз козголоң чыгарууну, ага каршылык кылууну талап кылат. Дарыгер катары ал жашоонун таламын талашууга – адамдарды дарылоого тийиш. Эпидемия Риенин өзүндө көп деле өзгөрүү кылбайт. Доктор үчүн тандоо күн мурунтан чечилген. Ал Оранды сактоо үчүн жоопкерчиликти өз мойнуна алган: ооруканаларды, санитардык кошуундарды уюштуруу, карантиндик тартипти жолго коюу.

Доктор Риенин жардамчысы – карапайым статистик Гран, кызматынан жолсуз, үй-бүлөлүк турмушунан жолсуз. Гран да Рие тутунган «трагедиялуу стоицизм» моралын эле карманат. Гран жакшы көргөн күлкүлүү жазмакерликке ышкы, – бул жашоонун башаламандыгын жеңүү аракети. Бечара көптөгөн жылдардан бери татынакай амазонка жөнүндөгү биринчи жана жападан жалгыз фразаны оңдоп келет, стилдик өркөндүүлүккө жетүүгө умтулуп. Бирок фраза дегеле оңунан чыкпайт, колдон суурулат. Так ушундай эле дарыгерлер менен шаардын администрациясынын колунан чуманын үстүнөн жеңиш да суурулат.

Риенин пациенттеринин биринин афоризми «А түпкүлүгүндө чума деген эмне? Ошол эле жашоо, жана баары ушунда» накылга ачкыч болуп саналат. Ооруу чегинет, бирок доктор Рие анын үстүнөн жеңиш убактылуу экенин жана адамдардын кубанычы дайыма коркунуч астында болорун түшүнөт («чуманын микробу эч качан өлбөйт, эч качан жок болбойт, ал он жылдыктар бою кайдадыр эмеректин кычыктарында, ич кийимдин таңылчактарында уктай алат, ал өз саатын чыдамсыздык менен күтөт… Жана, мүмкүн, адамдардын азабы менен сабагына чума келемиштерди ойготкон жана аларды бактылуу шаардын көчөлөрүнө өлүүгө жөнөткөн күн да келет») [анткени чуманын микробу кырылгыс] («Шаардын чок ортосунан чыгып жаткан кубаттуу кыйкырыктарды тыңшап, Рие билген, ар кандай кубаныч дайыма коркунуч астында болорун…).

Чума – көп маанилүү образ. Бул өлүм, стихиялык кырсыктар, согуштар жана зордук-зомбулуктар гана эмес, бул баарынан мурда жамандыктын дүйнөтүзүмдүн ажырагыс бөлүгү катары чагылтылышы.

Альбер Камю өзүнүн бүткүл чыгармаларын арнаган абсурд анын жашоосуна акылга сыйгыс жазмыш кокустугу болуп жулунуп кирген: 1960-жылдын 4-январында жазуучу автокатастрофада каза болгон.

БОРИС ВИАН (1920-1959)

Согуштан кийинки француз адабиятында таптакыр өзгөчө орун Борис Вианга тийиштүү. Жазуучулук ал үчүн идеялык майдан да, кесип да болбогон: билими боюнча инженер жана шык-ынтаасы боюнча ойлоп табуучу ал

ышкыбоздук джаз-оркестрлерде сурнайда ойногон, өзү чыгарган ырларды ырдаган жана кино тарткан. Мындан тышкары, Виан эң мыкты мистификатор катары аты чыккан, мелдеше кетип «Мен силердин кабырыңарга түкүргөнү келем» (1946-ж.) «америкалык кара романын» чыгарып (Вернон Салливан лакап ысмы астында), анын жарыяланышы жаңжал жана керек болсо соттук териштирүү туудурган. Романдардан бөлөк анын бай адабий мурасы новеллаларды, пьесаларды, ырларды, киносценарийлерди ичине алат; андан Франциянын борборунда оккупациядан бошонуудан кийин жаралган таланттуу «дилетанттардын» эркин боордоштугунун руху жүзөгө ашырылуу тапкан.

Сен-Жермен-де-Пари кварталынын түнкү кафелерине чогулушкан, джаз жана Голливуд фильмдерине кызыгышкан, фашизмдин «орднунгу» (нем. Ordnung – «тартип») менен кошо аталардын буржуазиялык жакшы кызматтуулугун сыйлоону да четке ыргытышкан жаштардын жашоо мүнөзү, – Виандын чыгармачылыгынын өзгөчөлүктөрүн, анын пародиялуу, оюндуу мүнөзүн, а башкысы, сөзгө, тилге өзүнчөлүктүү мамилесин көп жагынан аныктаган, чөйрө мына ушул.

Виандын эң мыкты жана эң белгилүү романы «Күндөр көбүгү», даталоодон көрүнгөндөй, 1946-жылдын 8-10-мартында Мемфисте жана Давенпортто жазылган. Бул багышталгандарга эсептелген ачык эле мистификация (Виан Америкада эч качан болгон эмес) өзүндө романга ачкычты камтыйт: Мемфисте көрүнүктүү джаз ырчысы жана пианист Мемфис Слим, Давенпортто – сурнайчы Бикс Бейдерберг, жазуучунун кумирлери, туулушкан. Джаздык «код» «Күндөр көбүгүнүн» көп мотивдерин аныктайт. Анын кейипкерлери Луи Армстронгдун бульвары менен басышат да, пароль катары, модалуу композициялардын аталыштарын айтышат; музыка бөлмөнүн көрүнүшүн өзгөртөт, ал эми каарман аял Хлоя каармандардын алдында Дюк Эллингтондун аранжировкасындагы аты уйкаш блюздун чагылтылышы катары пайда болот.

Романдын фантастикалуу дүйнөсү ушундайча жаралат, анын сюжетин, Виандын сөзү менен, бир фраза менен берүүгө болот: «Эркек аялды сүйөт, аял ооруйт да өлөт». Каармандардын жашоосу чынында да балдардыкындай жөнөкөй – жаш Колен үчүн ал Хлояга сүйүү жана аны сактоону жанталаша каалоодо жатат. Бирок анын бактысынын таалайы тайкы, анткени сүйүү Колενди «чоңдор» дүйнөсү менен кагылышууга мажбурлайт, анда эки улуу жана адамга кас күчтөр аракеттенишет – табият жана коом. Ушул кагылышуудан романдын кайталангыс баяндоочу стихиясы туулат: анткени Виан реалдуулукту «сүрөттөбөйт», а аны тилдин жардамы менен жаратат, шарттуу, жадаса баналдуу конфликтке «тилдик фантастика» сөздөрү менен белгилөөгө боло турган мүнөз берет. Тил – «Күндөр көбүгүнүн» да, Виандын бүткүл чыгармачылыгын да чыныгы каарманы.

Колендин «Күндөр көбүгүнүн» башында сүрөттөлгөн идеалдуу турак-жайы тилдин реалдуулугунда гана жашай алат. Мында эки күн жарык чачат, анткени Колен жарыкты сүйөт; өзүнүн конструкциясындагы «пианоктейлде» ойноп, каарман ичимдиктерди ушундай аралаштырат, алар сүйүктүү блюз дарынын өңү менен даамына ээ болушат, ал эми анын досу, ашпоз Николя, суу

өткөрүүчү крандан жылан балык кармайт жана сүйлөөчү чычканга, үй очогунун сактоочусуна камкордук көрөт. Мында өзүнүн тышкы кебетесине кам көрүүдөн башка эмгекке (Колен иштебеш үчүн жетишерлик бай) жана көбүрөөк маанилүү түйшүктөргө орун жок. Бул идилияга пародияда ар кандай каалоолор ишке ашат, бирок ал бир эле мезгилде реалдуу да, фантастикалуу да – модалуу журналдын мукабасы же Голливуд фильми өңдүү.

Үйлөнүү Колендиди өз дүйнөчөсүн таштоого мажбурлайт – так эле үй-бүлөлүк саякатта анын сүйгөнү ооруп калат. Трагедия алдын ала аныкталган, Вианда адатта боло жүргөндөй, баарынан мурда тилдик планда – «Хлоя» блюзунун кошумча аты бар: «Саз Кызы» (же «Саз Ыры»). Ошондуктан кыздын өпкөсүндө саз гүлү – чөмүчбаш өсүп, аны, аны менен бирге – Колендин батиринде жүзөгө ашырылган жаркын жомок-утопияны өлүмгө дуушарлантат. Хлояга чөмүчбаш куурмасын ичүүгө тыюу салынган мезгилде үйдүн паркети бут алдында «бычырай» жана «чачырай» баштайт, тепкичтер тайгалак болуп калат, ал эми дарыгерге барчу жол «спирт менен эфирдин» аралашмасы аккан ыпластар арыгынын үстүнөн өтөт. Хлояны коюу каадасы суу стихиясынын апофеозуна айланат: көрүстөн көлдүн ортосундагы аралда болот жана ага шылкылдак тактай менен жетүү керек. Блюздун кошумча атында камтылган метафора өлүмгө алпарчу болуп чыгат. Аны менен бирге жалтыраган «жарнамалык» идиллияга адамга кас табият сүңгүп кирет.

Балдардыкындай жарык дүйнө башынан эле чоңдор коомунан көз каранды болгон. Бул дүйнөгө жулунуп кирген оору социалдык тамырга ээ – жакырлык, ал эми бакыт – фантастикалык аталышка ээ болсо да дээрлик реалдуу таянычка ээ – акча, «инфлянка». Өз досу Шикке карыз акча берип жатып, Колен бекеринен түйүндүү фразаны айтпайт: «Мени бул жашоодо бардык адамдардын бактысы эмес, ар биринин өз-өзүнчө бактысы кызыктырат». Акча түгөнгөн сайын күнөстүү үй кысылат, өңү өчөт, ал эми анын жашоочулары карыйт – паспорту боюнча да.

Колен бай чакта «башкалар» анын айланасында жоктой сезилет, алар болгону айырмаланбаган куурчактар, статисттер, романдын башында кызматчылар муз аянтчасынан алып чыгышкан буту-колу сынган коньки тебүүчүлөр өңдүү. Бирок, акыркы «инфлянкаларды» Хлояны дарылоого жумшап, каарман «башкалардын» дүйнөсүнө кирбей коё албайт – ал өзүнө жумуш табууга тийиш.

Бул бөтөн дүйнө да фантастикалуу, бирок анын фантастикасы, Вианда жаман, гротесктүү сатиранын белгилерин алган, ушунчалык адамгерчиликсиз, аны менен кагылышуу каармандын өзүн да жандантткансыйт, ал трагедиялуу бийиктиктерге көтөрүлөт. Акы төлөнүүчү эмгек оор, маанисиз жана адамдын өмүрүн алат. Колен жерде мылтык стволдорун өстүрүүгө тийиш, аларга өз денесинин жылуулугун берип, б.а. өзү көргөн аптекада дары жасап жаткан өркүндөтүлгөн коёнго окшоп, үрөй учурган жандуу агрегатка айланган. Бирок сүйүүгө толо романдын каарманы автоматка айланууга жөндөмсүз: ал даярдаган стволдорго темир розалар өсүп чыгышат.

«Күндөр көбүгүнүн» башка бир борбордук кейипкери – Шик, модалуу философ Ж.П.Сартрдын чыгармаларынын ышкыбоз жыйноочусу. Француз

экзистенциализминин башчыларына ачык ишара Вианда сатиралык жүккө ээ эмес, муну Ж.П.Сартрдын өзү, романды жогору баалашкан азгантай жазуучулардын бири да түшүнгөн. Виан экзистенциализмге модага күлөт, философтун күйөрмандарынын акылдан адашкан аламанын сүрөттөйт жана чыныгы сартрлык чыгармалардын аталыштарын пародиялайт, бирок жазуучунун ою кыйла терең.

Партрдын жана ага таасирленген Шиктин фигурасы менен өзүндө акыркы акыйкаттыкты алып жүргөн, ошондуктан жаратпас, кыймылсыз, «өлүү» сөз идеясы байланышкан. Партрдын дарстары магнитофонго жазылат, анын чыгармалары укмуштай мукабаларда сатылат, анын өзү энциклопедияны – аяккы билимдин бийик символун басып чыгарууга даярдайт. Мындай сөз жыйноочулуктун предмети, «буюм» гана боло алат, ошондуктан Шик Партрдын китептери же колжазмалары менен анын эски шымдары же колунун манжаларынын тактары ортосунда айырма жасабайт. «Өлүү» сөз тике маанисинде жашоону сүрүп чыгарат: Шик өз коллекциясын топтоп бүтүп өлөт; Партрды Шиктин сүйгөнү Ализа өлтүрөт, ал андан өз кумирин артык көргөн; андан сүйүүсүн тартып алган Партрдын жаралгалары сатылган акыркы китеп дүкөнүн өрттөп, ал өзү да каза табат.

Виандын чыгармачылыгына тийиштүү трагизм анын тагдырынан ажырагыс. Романдардын оюнкараак, пародиялуу руху, доордун реалийлерин ачык эле көңүлгө илбөө согуштан кийинки оор мезгилде орунсуз чакырык катары кабыл алынган. Адабий элита дээрлик бир добуштан аны жеңил ойлуу бейтааныш деп санаган.

Жазуучу Борис Виан, өзү ойлоп чыгарган В.Салливандын көлөкөсүндө калган, 39 жашында «Мен силердин кабырыңарга түкүргөнү келем» романы боюнча коюлган фильмди көрүп жатып жүрөк оорусу кармап каза тапкан.

АБСУРД ТЕАТРЫ

Абсурд театрынын, же «антидраманын» жаралуу датасы деп 1950-жылды эсептөө кабыл алынган. Так ошондо биринчи жолу Эжен Ионесконун «Кашка баш ырчы аял» пьесасы коюлган. «Антидрамада» сценалык окуялар турмуш чындыгын пародиялашып, трагикомедиялуу маанисиздик менен кырдаалдардын абсурддуулугун курчутуп, фарс формасына ээ болушат: адамдар кериктерге айланышат, кайсы бир Годону күтүшөт, акырындап аңга чөмүлүшөт… «Антидрама» абсурдду түшүндүрбөйт, талдабайт, а аны көрсөтмөлүү көргөзөт. Көркөм өнөр оюн катары түшүнүлөт, турмуш чындыгы менен ойдон чыгаруунун укуктары теңдештирилет. Мейкиндик менен мезгилдин чек аралары жуурулат, сөз маанилик тактыгын жоготот. Адам жана адам жашоосу пьесаларда символдуу ишке ашырылат, накыл жанры окуянын мезгили жана ордуна көрсөтмөнүн жоктугун мыйзамдаштырат. Кейипкерлердин башаламан, карама-каршылыктуу ой жүгүртүүлөрүнө тексттин фрагменттүүлүгү шайкеш келет. Диалогдордогу репликалар эч байланышпайт: бул, түпкүлүгүндө, монологдор – эч ким эч кимди укпайт, ар ким өзү жөнүндө сүйлөйт. Күнүмдүк тилдин клишеси, дайыма кайталануучу

сөздөр менен бүтүндөй бир айтымдар жашоонун убаралуулугун, өлгүдөй монотондуулугун баса көрсөтөт.

ЭЖЕН ИОНЕСКО (1912-1994)

Эжен Ионесконун «Кашка баш ырчы аял» драмасынын коюлушу көрүүчүлөрдү кейипкерлеринин сандырактыгы жана кырдаалдарынын абсурддуулугу менен айран кылган. Автор драмада «эч кандай кашка баш ырчы аял» жөнүндө айтпаганы үчүн гана тандап алган аталыштан баштап баары абсурддуу. Пьесанын ойлонулушун авторго англис тили окуу китеби берген. Драматургдун күлкүсүн туугандык байланыштары бекем адамдар бири бирине жалпыга белгилүү маалыматтарды айтышкан сүйлөмдөр келтирген (уулу менен атасы, агасы менен карындашы, күйөөсү менен аялы). Ошондой эле «Кашка баш ырчы аялдын» кейипкерлери мезгилди өлчөө жөндөмдүүлүгүн жоготкон сааттын коштоосунда эң укмуштуу сандырактоодо атаандашышат: бирде ал жети жолу, бирде үч жолу кагат, бирде такыр үн катпайт.

50-жылдардын аягында Ионеско «антидраманын» статикалуу формасын сатканскыйт. «Кериктер» (1959-ж.) пьесасында окуя уланмалуу өнүктүрүлөт, репликалар өз ара байланышкан. Кейипкерлер ысымдарга ээ болушат – Жан, Дюдар, Беранже, бирок ошондой болсо да беткаптар бойдон калышат, жүрүм-турумдун түрдүү үлгүлөрүн көрсөтмөлүү жүзөгө ашырышып. Жазма акыйкаттыктарды «сактоочулардын» акыл-эстүүлүк жана жеке жыргалчылык культунун фонунда акыл-эстүүлүккө каршы жашаган Беранженин фигурасы бөлүнүп турат. Өз мекендештеринен айырмаланып ал мансапка, ийгиликке жетүүгө умтулбайт, аны ойлонбой баш ийүү адаты жийиркентет.

«Керик» оорусунун жайылышын жай адамдар кезектеги зарылдык катары кабыл алышат, ага багынуу керек, болбосо сенин акыл-эстүүлүгүңдөн, ишенимдүүлүгүңдөн шектенишет. Ар ким тезирээк «кериктешүүгө» умтулат. Биринчи болуп кызматчылар «терисин алмаштырышат» – алар үчүн ойлонбой баш ийүү билгичтиги жогорку жакшылык болуп саналат. «Оюн» эрежелери тандоонун болгону эки вариантына жол берет: ким өз убагында «кериктешсе» ал гүлдөп өнүгөт, ким үлгүрбөй калса же каалабаса алар азапка батышат. Беранже өзүн бөлүп таштоого жана куугунтуктоого дуушарланып, эпидемияга каршы активдүү каршылык көрсөтөт: «Жалгыздык мени кысууда. Коом дагы». Берилген букаралык сезимдердин жалпы толкунуна өзүнүн каршы туруусунда Ионесконун каарманы тактекенин жиптеринен бошонот.

«Кериктер» – сыйымдуу, көп маанилүү символ. Белгилүү француз режиссёру Жан Луи Барро 1960-жылы алгачкы париждик коюулардын биринде пьесага ачык көрүнгөн антифашисттик мүнөз берген. Сцена артында угулган кериктердин өкүрүгүнүн артынан Үчүнчү рейхтин жылдарында популярдуу «Лили Марлен» ыры жана аскердик өтүктөрдүн дүбүртү даана угулуп турган.

Бул коюудан кийин мурда өз пьесасын түшүндүрүүнү каалабаган Ионеско акыры айткан: «Кериктер», шексиз, антинацисттик чыгарма, бирок баарынан мурда бул пьеса түрдүү идеологиялар актап жаткан коллективдүү истериялар менен эпидемияларга каршы».

СЭМЮЭЛ БЕККЕТ (1906-1989)

Сэмюэл Беккеттин сценалык дүйнөсү өз алдынча кыймылдоого жөндөмсүз мунжу жандарга толо. Автордун окуялардын жүрүшүнө таасир кылууга адамдын алсыздыгы тууралуу ою көрмө образдарда ушундайча жүзөгө ашырылат. «Эндшпилде» (1957-ж.) окуя бөлмөнүн төрт дубалы менен туюкталган, каармандар – майыптар менен кары-картаңдар: Хамм инвалиддик креслого таңылган, анын ата-энеси ыпыр-сыпыр челектерине отургузулган. «Оюнда» (1963-ж.) ысымынан ажыраган кейипкерлер, – Ж1, Ж2 жана М – «табыт үкөктөрүн» символдоштурган идиштерде жайгашышат. «Термел-Термелде» (1981-ж.) «кыймылсыз кыймылдын» образы бир да мүнөт токтобой, ордунан жылбаган термелме кресло менен түзүлгөн («Термел-Термел»).

Беккеттин дүйнөсү – бул түбөлүк кайталоо дүйнөсү. «Бактылуу күндөр» (1961-ж.) пьесасында ар бир жаңы күн мурдагысына окшош. Виннини жер акыры жутат, бирок ал күнүмдүк адаттардын майда-чүйдө убарасына өжөр чөмүлгөн: «Мында баары ушундай кызык. Эч качан эч кандай өзгөрүү жок».

Беккеттин кейипкерлери өз абалынын күлкүлүү кырларын көрүүгө жөндөмдүү: «Бактылуу күндөрдөгү» Винни менен Вилли күндүн аёосуз нурлары куйкалаган жерге күлүшөт; Нелл менен Нагг («Эндшпиль») – кайгыга. Нелл күйөөсүнө айтат: «Кайгыдан күлкүлүү эч нерсе жок. Анан адегенде биз ага чын дилден күлөбүз, күлөбүз… бирок ал өзгөрүлбөйт. Бул биз абдан көп уккан жакшы анекдот сыяктуу. Биз мурдагыдай эле аны куйкумдуу деп эсептейбиз, бирок эми күлбөйбүз». Беккеттин пьесаларында күлкү менен ыйдын ортосунда так чек жок. «Эндшпилде» Хамм айтат: «Сен күлбөө үчүн ыйлайсың да ыйлайсың».

Беккеттин эң белгилүү пьесасы «Годону күтүп» (1952-ж.). Эки селсаяк, Владимир менен Эстрагон, табышмактуу Годону чыдамсыздана күтүп күндөрүн өткөрүшөт. «Биз эмне үчүн мындабыз – мына маселе, - ой жүгүртөт Владимир. – Бактыга жараша, бизге жооп белгилүү. Ооба, ооба, ушул укмуштуудай башаламандыкта бир гана нерсе айкын: биз Годо келгиче күтүү үчүн мындабыз. Ушунун өзүн көптөр айта алышабы?» Эстрагон айтат: «Миллиондор».

Бир жагынан, биздин алдыбызда эки селсаяктын таржымалы, башка жагынан, алардын эстутуму – азаптардын жан кейиткен оорусун шексиз сактаган адамзаттын тарыхый эстутуму. «Бул бакырык чынында бүт адамзатка багышталган. Бирок азыр адамзат – бул сен жана мен, биз муну каалайбызбы же жокпу», - дейт Владимир. Каармандар үндөрдү угушат. Бул эбак өлүшкөн, эбак азап тартып бүтүшкөн адамдардын үндөрү. Бирок азыр алар шуулдашат, шыбырашат, эске салышат, алардын үлүшү да ушундай экендигин – төрөлүүлөр менен өлүүлөрдүн маанисиз кезектешүүсү, муундардын бир түрдүү алмашуусу. Эстрагон үн салат: «Карасаң, мында бүткүл адамзат уругу чогулду!» «Ошол илгерки мезгилдерден бери эч нерсе өзгөрбөдү: баары ошондогудай эле азаптарда, түз эле кире берište – мына төрөлүүнүн чыныгы азаптары. Ал эми терең чуңкурда мүрзөчү аз-аздап өз күрөгүн курчутууда», - ой жүгүртөт Владимир.

Күтүү Беккеттин каармандары үчүн азаптуу кыйноого айланат, ага салыштырмалуу керилген Христтин азаптары шоона эшпейт.

«Владимир: Сен өзүңдү Христ менен,
салыштырбайсың да!
Эстрагон: Өмүр бою мен өзүмдү
салыштырып келем аны менен.
Владимир: Бирок анда жылуу болчу!
Жакшы болчу!
Эстрагон: Ооба. Жана тез эле келишкен».

Пьесада мезгил реалдуу сөлөкөткө ээ эмес: бир эле аракеттердин кайталануусунан түзүлгөн ал түбөлүктүүлүккө окшоштурулат. Пьесанын аягында дагы эле анын башындагы кырдаал, – ошол эле кыштак көчөсү, ошол эле каармандар, ошол эле Годону күтүү.

Владимир менен Эстрагон аларга Годо жасоочу сунуш жөнүндө ой жүгүртүшөт да, алардын диалогунун жүрүшүндө драматург теманы басаңдатып, комедиялуу эффектке жетишет.

«Владимир: Ал бизге эмне сунуштаары,
мага абдан кызык…
Эстрагон: А сен андан эмне сурайт элең?
Владимир: А мындай. Конкреттүү
эч нерсени.
Эстрагон: Бул дуба өңдүү
бир нерсе болдубу?
Владимир: Антип айтса да болот.
Эстрагон: Ал сага эмне жооп кылды.
Владимир: Көрөбүз деп.
Эстрагон: Эч нерсе убада кыла
албайм деппи.
Владимир: Ойлонуп көрөм деп.
Эстрагон: Сергек кезимде.
Владимир: Үй-бүлө менен кеңешип.
Эстрагон: Достор менен.
Владимир: Камсыздандыруу агенттери менен.
Эстрагон: Кат жазышууну карап көрүп.
Владимир: Бухгалтердик китептерди.
Эстрагон: Банктагы эсепти.
Владимир: Ошондон кийин гана чечип».

Владимир менен Эстрагон тынымсыз чатакташа беришкен, бирок бири бирисиз жашай албаган жубайларды эске салышат. Алардын биринин болуусу башкасынын жашоосунун чындыгын бекемдегенсийт: «Биз экөөбүз эмнени гана ойлоп таппайбыз, - дейт Эстрагон Владимирге, - чын эле жашайбыз деп ишенүү үчүн, а Диди?»

Ошентип эле келбей койгон табышмактуу Годону күтүү, – «берилбестин» символу, аны, Беккеттин көз карашында, сөздөрдүн кабыгына ороого мүмкүн

эмес. Годонун фигурасы менен кимди ойлодуңуз эле деген суроого Беккет минтип жооп берген: «Эгерде мен билсем, бул тууралуу пьесада жазат элем».

«ЖАҢЫ РОМАН»

«Автор окурманды ал анын өздүк жашоосуна же анын өздүк өлүмүнө карата алар кандай мааниге ээ экендигине көп да, аз да маани берүүгө аракеттенбей кабарлаган нерселер, аракеттер, сөздөр, окуяларды көрүүгө чакырат». Ален Роб-Грийе (1922-ж.т.) өзүнүн «Лабиринтте» (1959-ж.) романында окурмандарына ушинтип кайрылат. Ал «жаңы романчылардын» – XX кылымдагы башкы адабияттык жанрды радикалдуу жаңылоо үчүн чыгышкан француз жазуучуларынын тобунун эң берилгени болгон. Алардын баары достор болушкан да, эреже катары, бир басылмада – «Минюиде» басылышкан.

«Жаңы роман» мектеби 50-жылдарда көркөм өнөрдүн башка аймактарындагы кубулуштар – «антидрама», кинодогу «жаңы толкун», «жаңы сын» менен параллелдүү түптөлгөн. Бир караганда «жаңы романдын» программалык ураандары дегеле жаңы эместей көрүнөт: ошол эле Роб-Грийе чыккан реализмге, «кыйшаюусуз реалдуу турмуш чындыгын» сүрөттөөгө чакыруудан салттуу эмне бар? Ошентсе да «жаңы романчылар» өздөрү жар салышкан башкы чыгармачыл милдетти – адабияттын «бир канча эскирген түшүнүктөрүнөн», башкача айтканда бальзактык реалисттик романдын принцибинен, баш тартууну ушундайча гана чече алышмак.

Эки «реалисттик» эстетикалардын ортосундагы айырма баарыдан мурда сүрөттөөнүн предметинде жатат. Эгерде бальзактык типтеги роман ойдон чыгарылган, бирок «турмуштук» каармандын башынан өткөн окуяларды баяндаса, анда «жаңы роман» жазгандын көз алдына эмне тартылса, ошону эч сезимсиз тартууга умтулат: адамдар менен буюмдар объектилер катары теңдештирилген дүйнө. Мындай мамиледе көндүм түшүнүктөгү кейипкер ашыкча болуп калат. «Жаңы романдын» үлгүсү Роб-Грийенин «Кызганычы» (1957-ж.) болуп эсептелет, анда бир караганда эч нерсе болбойт, окуялардын өнүгүшү күнүмдүк иштер менен нерселердин алмаштырылган баяндалышы менен берилет да, анда каармандын тышкы кебетеси, үнү, ысымы жок, ал жадаса ат атооч менен да белгиленбеген: баяндоо жаксыз.

Бул кейипкер түшүнүгүн тануу (же кайра кароо) менен «жаңы романдын» борбордук принциптеринин бири – шозизм (фр. chose – «буюм»), башкача айтканда тышкы дүйнөнү таза көрүмдүк, объективдүү – объективдегидей! – сүрөттөө байланышкан. Ал Роб-Грийенин алгачкы романынан көп кездешет. Сөздөрдү кийип, буюм жанданат, Сарроттун «Сиз аларды угуп жатасызбы?» (1972-ж.) романындагы байыркы бедизчи өңдүү.

Каармандын өзү болсо, тескерисинче, тышкы кейпинен, өзүмдүк «мененинен», адабияттык кейипкердин бардык ажырагыс атрибуттарынан айрылып, өзүн жоготконсуйт: «Бул сөздөр кайдан чыгышты? Алар менде жатышат. Алар мага кадалган… мага сөздөр жабышышкан… аларды жулгула… Ал ушул эски, андан үзүлүп түшкөн сөздөргө карайт, ал, күлүп, аларды

тепсейт… Мына мага өмүр бою эмнелер жабышкан… мен мындан ары коркпойм… карагыла, мен эмне кылам… бирок кыймыл аны улам ылдамыраак алып кеткенине жараша, бул да скарлатинадан кийин тери күүдүрөп кеткен ыйлаакчалардай түлөп түшөт… эми «карагылачы» да, «мен» да…, «кылып жатам» да жок…».

Тексттен каарман жасаган иштер, аны менен болгон окуялар да жоголушат. Алар ордун кабыл алууга, толгонууга бошотушат: «Кызганыч» – бул берилген кейипкерлердин кызганычы эмес, дегеле кызганыч сезими жөнүндө роман. Ошондуктан «жаңы романдарда» борбордук сценанын баса көрсөтүлүшүнүн жоктугу өңдүү абдан «күтүүсүз» жүрүштөр мүмкүн: Роб-Грийенин «Ушакчысында» анын ордунда – таза барак. Өтмүш менен болочок шарттуулукка айланат – учур, кабыл алуу мезгили гана реалдуу.

Көбүнчө роман мифке кылчактоо менен түзүлөт. Мында байыркы мифтер заманбап массалык маданият жараткан «мифтер» менен табигый айкашат: Сарроттун китептери детективдин, жомоктун, авантюралык романдын, тамсилдин, вестерндин же антик трагедиясынын схемалары боюнча курулушат. «Жаңы романда» болмуш символдор-цитаталардын системасы болуп берилет.

Бул мектептин жазуучулары «жанданган сүрөт» мотивине кайрылууну сүйүшөт, ал өзүндө сюжетти туюктап, ага бир эле мезгилде символдун шарттуулугун да, мифтин түрмөктүүлүгүн да берет. Роб-Грийедеги шаарда адашып жүргөн жоокер («Лабиринтте») кафеде илинип турган жана бир эле мезгилде аңгемечинин үйүнүн дубалын кооздогон ошол эле кафенин сүрөтүнөн, романдын бүткүл атмосферасынан кем эмес сөлөкөттүү сүрөттөн чыгып келет.

Кейипкер байкоочу аң-сезиминин кантип жаралаары Бютордун «Өзгөрүүсүндө» (1957-ж.) көбүрөөк так баяндалган. Кеп Пуссен менен Лоррендин Луврга коюлган сүрөттөрү жөнүндө жүрөт: «Сен бул сүрөттөрдөгү адамдарды айыра тааный баштадың – алар ушундай куулук-шумдуксуз тартылышкан, Сенин акыл-эсиңе кайрылышкансыйт жана аларга жан киргизүүнү сурашат, – жана акыр түбү сен азгырыкка берилдиң да, алардын ар бири үчүн таржымал ойлоп чыгара баштадың, өзүңө алар холстто сүрөттөлгөн сценага чейин жана ушул сүрөтчү илип алып, басмалап түшүргөн ишараттан кийин эмне кылышканын элестетип».

«Өзгөрүүлөрдүн» каарманын «сен» ат атоочу менен белгилеп, Бютор «жаңы романдын» дагы бир борбордук принцибин жыланачтаган. Классикалык романда автор жараткан кудай өңдүү кейипкерлер дүйнөсүнүн үстүнө көкөлөйт, окурмандарга алардын ойлору менен иш-аракеттерин ачып жана аларга боор тартууга, өзүн алар менен катар коюуга мүмкүндүк берип. «Жаңы романда» автор менен окурмандын ортосундагы аралыктык тогоо (чыгарма) жоголот да, алар тексттин мейкиндигине киришип, өздөрүнө кейипкердин функциясын алышып, бетме-бет калышат. «Лабиринтте» романдагы «мен» аң-сезимде жоокер бар сүрөт «жанданган» авторго жана бир эле мезгилде кейипкерге – жоокер шаарда өзү менен алып жүргөн каттар салынган кутунун дарек ээсине таандык. Симондун «Фландриянын жолдорунда» (1960-ж.), «мен» (аңгемечи) жана «ал» (кейипкер) кезектешкен ат атоочтору бир эле адамды

белгилешет. Акыры, «Өзгөрүүлөрдөгү» «сен» окурманга түз кайрылган: бул ал Парижден Римге поездде саякат кылат жана вагон-ресторанга кеткен убагында тактадан отургучка койгон китепти окууга улам камданат. Китеп жок адамды алмаштырат.

Эгер кейипкерлер иш-аракеттер кылышпаса, анда алардын «жашоосу» жазуу процессинин өзү, китептин сөздүк материядан туулушу таржымалы менен алмашат: кейипкер менен жуурулушуп, автор ага чыгармачыл башталма берет. «Өзгөрүүлөрдөгү» окулбаган роман реалдуу окурман колунда кармап турган китептин өзү болуп чыгат. Каарман – «сен» өз жашоосун өзгөртүүгө умтулуудан баштап, анын текстте жүзөгө ашырылышына келет: «Жөлөнгүч менен орундуктун ортосундагы кычыкка кулап, сен жолго чыгар алдында сатып алган китеп жатат; сен аны окубадың, бирок бүт жол бою өзүңдүн таанытуучу белгиң катары сактадың… Сен аны колуңа аласың да ойлоносуң: «Мен китеп жазууга тийишмин; мен пайда болгон боштукту ушинтип гана толтура алам, менде тандоо эркиндиги жок, поезд мени аяккы аялдамага зымыратып барат, менин колу-бутум байланган, ушул рельстер менен зымыроо буюрган».

Кейипкер китеп жазып гана өз «менин» реализациялоого жөндөмдүү. Бирок китеп өзү да романдын каарманы боло алат: Сарроттун «Алтын жемиштери» (1962-ж.) – бул ызы-чуулуу ийгиликтен толук унутулууга чейинки жолду баскан китеп дүйнөсүндөгү жаңылыктын таржымалы.

Ошентип, «жаңы роман» окурмандардан каармандарга боор толгоону, алардын тагдырына жуурулууну эмес, өзүмдүк жаратуу процессине ишкер катышууну талап кылат. Ошондуктан китеп (материалдык нерсе, басылма катары) тексттин нейтралдуу алып жүрүүчүсү болуудан калат: анын шрифти же форматы (полиграфиялык брак дагы!) композициялык жана стилистикалык ыкма болуп кызмат өтөй алат. Ал башынан да, аягынан да окулат (Рикардунун «Константинополду алуу» романы), тексттик мейкиндик боюнча түрдүү «маршруттарды» жана алга жылуу ыктарын сунуштайт; китепти жөн гана барактоого да, тең чыгармачылыкты түш көрүүдө улантып аны менен кошо уктоого да болот…

Жалпы кабыл алынганды кыйратуу – мына «жаңы романдын» башкы эстетикалык принциби. Жанрлардын (Роб-Грийе роман – америкалык студенттер үчүн француз тили окуу китебин жазат), маданий доорлордун жана көркөм өнөрдүн түрлөрүнүн (Бютор өз чыгармачылыгында музыкалык композициянын, живопистин, архитектуранын, скульптуранын ыкмаларын колдонот) ортосундагы чек аралар жуулат. 1961-жылы Роб-Грийе жазгандай, «биз башкалар үчүн да, өзүбүз үчүн да эрежелерди, теорияларды, мыйзамдарды иштеп чыкпайбыз; тескерисинче, так ошол ашкере катаал мыйзамдарга каршы күрөштө биз бири-бирибизди жолуктурдук».

ЖОРЖ СИМЕНОН (1903-1989)

Адабий чыгармалардын аз гана каармандарына эстелик орнотулган. Ушундай бүт дүйнөгө белгилүү кейипкерлердин бири – полиция комиссары

Мегрэ, француз детективи жана адилеттик үчүн күрөшүүчүсү: 1966-жылы Голландияда, Делфзейл шаарында ага эстелик ачышкан. Акылынын курчтугу, эрудициясынын кеңдиги менен таң калтырган Шерлок Холмс же Эркюль Пуаро өңдүү башка атактуу тыңчылардан айырмаланып, Мегрэ адамгерчилиги, адилеттүүлүктүн курч сезими, жөнөкөй жана чынчыл адамдардын тагдырына көңүл буруусу менен өзүнө тартат. Автордун өзү каарманды «тагдырлар дарыгери» деп атаган жана ушундан анын негизги арналышын көргөн.

Мегрэнин жаратуучусу Жорж Сименон бельгиялык шаар Льежде бухгалтердин үй-бүлөсүндө туулган. Атасынын өлүмүнөн кийин ал китеп дүкөнүндө сатуучу, жергиликтүү гезитте репортёр болуп иштеген. Жаш чагында Сименонго анын апасы бөлмөлөрүн батирге берген орус жана поляк студенттеринин арасында таралган революциячыл идеялар күчтүү таасир кылган. Бул жылдары ал орус жазуучулары – Гоголдун, Чеховдун, Достоевскийдин чыгармалары менен таанышып, аларды кийин өзүнүн устаттары деп атаган.

1922-жылдан баштап Сименон Парижге орун-очок алган, мында буюртма менен бульвардык романдарды жаза баштаган. Биринчи китептерине ар түрдүү лакап аттар менен кол койгон: Жан де Пери, Арамис, Жорж Сим ж.б. Мегрэ тууралуу романдар сериясын ага басма ээси 1929-жылы буюрган да, бир нече жылда жыйырмага чукул детективдер пайда болгон (алардын ичинде «Мажестик» отелинин жертөлөсүндө», «Баштын баасы», «Тагдырдын арабасы»). Жазуучу Жорж Сименонду дүйнө ушул романдар менен тааныган – так ушуларга автор өзүнүн толук ысымы менен кол койгон.

Классикалык англис детективдеринен айырмаланып, Сименондун романдары акыл үчүн көнүгүү эмес, а кылмыш мотивдеринин социалдык-психологиялык талдоосу. Көрөгөч Мегрэ оор шарттар мыйзам бузууга аргасызданткан адамдын драмасын байкайт. Көбүнчө иликтөө жалган жерден айыпталганды актоого апкелет да, комиссар адилеттүүлүктү калыбына келтирүүгө жетишет.

Сименон детективдерди эле жазган эмес, анын калемине бир нече социалдык-психологиялык романдар да тийиштүү: «Лондондон келген адам», «Бир тууган Риколор». Бирок ал он жылдыктар бою өзүнүн мүнөздүү бейнесин сактаган сүйүктүү кейипкерине дайыма кайрылган: бул улгайган, тарамыштуу, мүштөгүнөн түтүн бурулдаткан, катардагы инспектордон өзгөчө оор кылмыштарды иликтөө боюнча комиссарга чейин көтөрүлгөн полицей (анын мансабы жөнүндө «Мегрэнин жазмаларында» кенен-чонон аңгемеленет). Көп сүйлөбөгөн, өжөр, түнөргөн, тышкы жалтырлыктан ажыраган Мегрэ кээде акылы кемдей таасир калтырат. Бирок көрөгөчтүгү, баамчылдыгы жана мүнөздү талдоо, башканын тагдырына кирүү билгичтиги ага акыйкаттыкты казып чыгууга көмөктөшөт. Анын усулунун маңызы өзүн башканын ордуна коё билүүдө жатат.

Кыйла кийинки романдарында – «Мегрэ ачууланат», «Мегрэнин мүштөгү», «Мегрэнин моюнга алуусу», «Мегрэнин каары» – авторду эми кылмыштын өзү эмес, комиссардын өзүнүн образы кызыктырат. Мегрэ улам көбүрөөк биздин алдыбызга эркин кырдаалда чыгат: жекшембилик балык

уулоодо, жакшы досторунукунда кечки тамакта же үйүндө камкор мадам Мегрэ менен, кичинекей париждик кафеде бир стакан шарап же бир кружка сыра менен, өздөрүнүн ар күнкү иштерин кылышкан жөнөкөй адамдардын арасында.

Сименон бардыгы 214 роман жазган, анын 80и – комиссар Мегрэ, анын эң популярдуу жана эң сүйкүмдүү каарманы жөнүндө.

XX КЫЛЫМДАГЫ НЕМЕЦ АДАБИЯТЫ

XX кылымдагы немец адабиятынын мүнөзүн тарых окуялары абдан көп жагынан аныктаган: саясий турмуштагы дымуу жана кайзердик Германиянын бытыроосу, өлкө жеңилүүгө учураган эки дүйнөлүк согуш, Россиядагы революциялык окуялар, Биринчи дүйнөлүк согуштан кийинки экономикалык кризис, нацисттик диктатура жылдары жана согуштан кийинки өлкөнүн бөлүнүшү.

XIX кылымдын 90-жылдарынын башына карата немец адабиятындагы натурализмдин таасири алсызданат. Анын ордуна декаденттик агымдар келет: эстетизм, неоромантизм, неоклассицизм. Формалык жактан айырмалуу, алар бирдиктүү темалар, адамдын ички турмушуна кызыгуу, адаттан тышты сүрөттөөгө ышкылуулук, стилизацияга тартылуу менен байланышкан.

XIX-XX кылымдардын чектериндеги адабий турмушта маанилүү ролду Мюнхенде акын Стефан Георгенин (жана алар 1892-жылдан 1919-жылга чейин басып чыгарышкан «Көркөм өнөр баракчалары» журналынын) айланасына баш кошушкан немецтик жана австриялык адабиятчылардын, сүрөтчүлөрдүн жана философтордун биригүүсү ойноогон. Бул ийримдин катышуучулары эргүүнү Ницшенин философиясынан, француз символизминен, Кайра жаралуу доорундагы адабияттан, прерафаэлиттердин көркөм өнөрүнөн алышкан.

Ырлар китептеринде («Малчылык жана мактоо ырлары», 1895-ж.; «Алгабал», 1892-ж.; «Жан дүйнө жылы», 1898-ж.; «Жетинчи шакек», 1907-ж.) Георге күнүмдүк турмуштан толук тосунууга жана башка, «бийик реалдуулукту» түзүүгө аракеттенген. Анын поэзиясынын мазмуну – көңүл маанайлар жана ички таасирлер, «көз ирмемде башка мезгилдер менен жерлерди оронгон» адамдын жан дүйнөсү.

Неоромантиктердин чыгармаларында фантастика менен сентименталдуулук, романтизм менен импрессионизмдин элементтери укмуштуудай аралашкан. Көптөгөн неоромантикалык чыгармалардын башкы каарманы – адамдардан жатыркаган адаттан тыш эр жүрөк адам (ницшелик «артыкча адам» деп оку). Анын жашоосу сырдуу окуялар менен жоруктарга толо. Неоромантикалык сюжеттин булактары – мифтер менен уламыштар, тарых менен орто кылымдык мистика.

Биринчи дүйнөлүк согуштун алдында немец адабиятында жетектөөчү агым Берлинде кылымдын биринчи он жылдыгынын аягында түптөлгөн экспрессионизм болуп калган. Адегенде ал көркөм сүрөт өнөрүндөгү багыт катары гана таанылган (көптөгөн жазуучулар-экспрессионисттер эң сонун сүрөтчүлөр болушкан). Узак жылдардан бери биринчи жолу Германияда дүйнөлүк көркөм өнөргө таасир кылган өз алдынча агым жаралган.

Экспрессионизм өзүнө манчыркаган буржуазиялык жашоого да, Германиянын руханий жана саясий турмушундагы дымууга да, ыкчам техникалык прогресске да, чоң шаардагы жашоонун бир түрдүүлүгү менен табияттан тыштыгына да реакция болгон.

Экспрессионисттик көркөм өнөрдүн чордонунда – адам, ырайымсыз, механизацияланган, өлүп бараткан дүйнөдөгү жалгыз баалуулук. Анын жүрөгү коомдун ташбоордугу жана жан менен дененин, өмүр менен өлүмдүн түбөлүк конфликттери менен тытмаланган. Адамдын «табигыйлыгын» айкын, таза боёктор символдоштурууга тийиш болгон, ал эми анын жашоосунун конфликттүүлүгүн чаңырган түстүк контрасттар, ырлардын сынык ритмдери, тилдин туура эмес грамматикасы баса көрсөткөн.

Экспрессионисттерди өлүм менен өмүрдүн өз ара өтүшүүсү, адамдардын өлүүсү толкунданткан. Өлүм аларга күнүмдүктүн жансыз механикасынан көрө, адамдардын жердеги азаптарынан көрө көбүрөөк жандуу туюлган. Ооруканалар, лазареттер, моргдор – нечендеген экспрессионисттик ырлардын, аңгемелер менен сүрөттөрдүн (Готфрид Бенндин ырлары менен новеллалары, 1886-1956; Георг Геймдин ырлары, 1887-1912) образдары мына ушулар.

Дүйнө экспрессионисттерге эски, тамтыгы чыккан, бирок баары бир жаңылыштыктарга жөндөмдүү көрүнгөн. Алардын көбү Европадагы 1917-1918-жылдардагы революциялык окуяларды гана эмес, башында жадаса Биринчи дүйнөлүк согушту да шыктануу менен кабыл алышкан.

20-жылдардын ортосунда экспрессионизмдин ордуна «жаңы ишкердүүлүк» аталышын алган башка адабияттык стиль келген. «Жаңы ишкердүүлүктүн» адабиятында адам аны курчаган буюмдардын арасында, чөйрө менен кагылышууларда, өзүнүн тышкы («ишкер»), социалдык көрүнүштөрүндө чыгат. «Жаңы ишкердүүлүк» адабиятынын борбордук чыгармаларынын бири Альфред Дёблиндин (1878-1957) 1929-жылы жазылган «Берлин, Александерплац» романы болуп калган.

Улуу романчылар – Томас Манн жана Герман Гессе бул жылдарда кайсы бир конкреттүү адабияттык агымдардан четте турушкан. Алардын тарыхый жана социалдык турмуш чындыгы дээрлик чагылуу таппаган, философиялык жалпылоолорго толо романдарын «интеллектуалдуу» деп атоо кабыл алынган.

Германияда 1933-жылы бийликке нацисттердин келиши «эмиграциядагы немец адабияты» феноменин жараткан. Бир нече жыл ичинде эки миңге чукул маданият ишмерлери өлкөнү таштап кетишкен. Кандайдыр бир мезгилге немец тилдүү адабияттын борбору Советтер Союзу, АКШ, Улуу Британия, Латын Америкасынын айрым өлкөлөрү, скандинавиялык мамлекеттер, Палестина болуп калышкан. Белгилүү жазуучулардын көбү эмиграцияга кетишкен – Томас жана Генрих Манндар, Леонгард Франк (1882-961), Бертольт Брехт, Анна Зегерс (1900-1983) ж.б. Эмиграцияда Томас Манндын «Иосиф жана анын бир туугандары» романы жана Ганс Хенни Янндын (1894-1959) «Жээктери жок дарыя» (1943-1947-жж.) үчилтигинин биринчи бөлүгү өңдүү маанилүү чыгармалар жаралышкан.

Фашизмдин кыйроосунан соң жүргөн Германиянын эки бөлүккө бөлүнүшү – Германия Демократиялык Республикасына жана Германия Федеративдүү Республикасына – адабий ландшафтка таасир кылбай койбогон.

Социалисттик идеяларга шыктанып, ГДРга эмиграциядан Б.Брехт, А.Зегерс, Иоганнес Бехер (1891-1958) кайтып келишкен.

ФРГда бүтүндөй жыйырма жыл бою адабий фонду көп жагынан жазуучу Ханс Вернер Рихтер (1908-1993) негиздеген «47 тобу» деп аталган аныктаган. Ага прозачылар Гюнтер Грасс, Генрих Бёлль, Мартин Вальзер (1927-ж.т.), Зигфрид Ленц (1926-ж.т.), Петер Вайс (1916-1982) ж.б., австриялык акындар Ингеборг Бахман (1926-1973), Пауль Целан (1920-1970) киришкен. «47 тобунда» жалпы программа жана жалпы чыгармачылык усул принциптүү болгон эмес: ар кандай программа бирикменин катышуучулары тарабынан чыгармачылыкка зордук катары каралган. Аларды фашисттик диктатуранын жана Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарында азап чеккен немец маданияты менен немец тилин кайра жаратуу милдети бириктирген. «47 тобунун» мүчөлөрү эсептешкендей, жаңы согуштан кийинки маданиятты курууну нөлдөн баштоо керек болгон: ылайыктуу темалар жок, өлкөнүн мурунку тарыхы менен маданияты күмөн туудурат, согуш немец улутуна келтирген руханий жарааттар өтө терең. Жаңы немец тилин түзүү алдыда турган – эскиси, бул жазуучулардын пикиринде, фашисттик риторика, пропагандалык калп, тоталитардык пафос менен бузулган. Тил кайрадан жөнөкөй, чын дилден, чындыктуу болууга тийиш эле – согуштан кийинки биринчи жылдардагы чыгармалардын бейтарап стили так мына ушундан.

60-жылдардын ортосунда «47 тобу» батышгерманиялык коомдо чоң таасирге ээ болгон. Гезиттер, радио жана телекөрсөтүү аркылуу ал керек болсо мамлекеттин саясатына да белгилүү бир кысым көрсөтө алган.

XX кылымдын 80- жана 90-жылдары немец адабиятында постмодернизмдин туусу астында өттү. Патрик Зюскинддин (1949-ж.т.) «Парфюмер» романынын (1984-ж.) жарыяланышы чыныгы фурор жараткан. Азыркы немец поэзиясы менен драмасы, сейрек чыгармаларды эске албаганда, өлкөнүн чегинен тышта иш жүзүндө көңүлгө илинбей калууда.

ТОМАС МАНН (1875-1955)

«Жазуучулардын ичиндеги музыкант» – ал өзүнүн көркөм өнөрдөгү ордун өзү ушундай белгилеген. Анын «Венециядагы өлүм» новелласынын каарманы Густав фон Ашенбах өңдүү, бир ирет өзүн бүтүндөй жана толук бойдон адабиятка «берилип, чымыркана жана кумарлана кызмат кылууга арнаган», Томас Манн «романчылардын ичиндеги акын» деп аталууга толук укуктуу эле.

Болочок жазуучу Германиянын түндүгүндөгү илгерки шаар Любекте, көпөс Иоганн Генрих Манндын үй-бүлөсүндө төрөлгөн. Энесинен, Рио-де-Жанейронун кызынан, мүнөзү германдыктардан башкача жумшак жана аккөңүл болгон, Томас жан дүйнөнүн чыгармачыл кабыл алгычтыгын мурастап калган.

Бул ж.б. толук жакшы балалыкты коштогон үй-бүлөлүк шарттар кийин манндык китептердин беттеринде нечен жолу пайда болгон.

Мисалы, «Тонио Крёгер» (1903-ж.) новелласынын каарманынын тагдырында автобиографиялуу нерселер көп. Тонио кыйнала баштан кечирген достук жана биринчи сүйүү, анын музыка менен алектенүүсү жана жаңы баштаган адабиятчынын жолу, акыры, чыгармачылыктын алгачкы жемиштери, аларды татуу кубанычы – жана «адабият арналыш эмес, каргыш» деген дегеле кубанычсыз тыянак… Бул аңгемеде биринчи жолу Манн үчүн түйүндүү болгон «дени таза жашоо» менен «кеселдүү көркөм өнөрдү» каршы коюу аябай так айтылган. Тонио Крёгер өзүн көркөм өнөргө арнаган ар бир адам айрылган «нормалдуу, жакшы тартиптүү, сүйкүмдүү» «жыргал күнүмдүккө» куса болуп азап чегет. Крёгерге жашоонун өзү эми шыктанууну эмес, кылдат чеберчиликти талап кылган анын адабияттагы образына караганда чынчылыраак болбосо да, табигыйраак жана байыраак көрүнөт.

Кеселдүү көркөм өнөр мотиви – Ф.Ницше менен А.Шопенгауэрдин таасиринин натыйжасы, алардын эмгектерин жазуучу улан кезинде жактырып окуган жана идеялары эртедеги Манндын башкы чыгармасында – «Будденброктор» (1901-ж.) романында чагылбай койбогон.

«Бир үй-бүлөнүн кыйрап жок болуу тарыхы» – китептин кошумча аталышы ушундай. Анын ойломунун негизине кылымдар чегинде адабият менен көркөм өнөрдө үстөмдүк кылган өлүү, басаңдоо образы башынан эле жаткан. Бул образдын алып жүрүүчүсү Ганно Будденброк – «өчүп бараткан уруктун акыркы тукуму» болууга тийиш эле.

Бирок өзгөчө таасирленгич, өлүү маңдайына жазылган баланын тагдыры, жападан жалгыз жубанууну көркөм өнөрдөн алган, кандайдыр бир таржымалды ачык эле талап кылган. Ошентип, бала тууралуу автобиографиялык аңгеме бюргерчиликтин төмөндөөсү жөнүндөгү зор хроникага, төрт муунду кучагына алган эски көпөстүк уруктун жашоосу (тагыраак, өлүп баратышы) жөнүндөгү романга өсүп чыккан.

Картаң Иоганн Будденброк ден соолуктун жана күчтүн, басым менен чечкиндүүлүктүн булагы болуп саналат. Анын өлүмүнөн соң зор байлык калат, аны нан соодалаган фирманын башчысы жолдуулугу жана укмуш кубаты аркасында топтогон. Ишке активдүүлүктүн бул руху анын уулу, консул Иоганн Будденброк-кичүүсүнө да эптеп-септеп жетет. Наадан-педант, ишкердик сапаттан айрылбаган консул, бирок коммерциялык тобокелге жөндөмсүз. Фирманын мүлкү көбөйгөндүн ордуна азаят.

Кийинки муундун өкүлү, Томас Будденброк, башында маанилүү ийгиликтерге жетет: ата-бабанын иши гүлдөп атқансыйт, шаар тургундары аны сенатор кылышат. Бирок денелик (жана эмнедендир моралдык) саламаттыгы Томаска ага жүктөлгөн жоопкерчиликти орундатууга мүмкүнчүлүк бербейт. Жана коммерцияга караганда философияга тартылган сенаторго ишкердик сапаттар да ачык эле жетишпейт. Анын бир караганда күтүүсүз өлүмү («Тиштен… сенатор Будденброк тиштен өлдү», - деп жатышты шаарда) чындыгында абдан мыйзам ченемдүү.

Ошентип Будденброктордун уругунун акыркысынын – туулгандан эле оорулар менен кеселдер жүдөткөн Ганнонун тагдыры алдан чечилген. Анын өлүмүнүн чыныгы себеби таптакыр ич келте эмес. Бул жашоого эрктин жоктугу, үй-бүлөнүн коммерциялык төмөндөөсүнө биологиялык тукум курут болуу коштойт. Немец бюргерчилигинин жашоосундагы бүтүндөй бир доордун, сулаленин жыйынтыгы мына ушундай.

«Кереметтүү тоо» (1924-ж.) романы да адегенде салыштырмалуу чакан аңгеме катары ойлонулган. 1912-жылы жайында Манн бийик тоолуу швейцариялык санаторийге узактан бери дарыланып жаткан аялын көргөнү келген. Ал «кереметтүү тоодо» болгон үч жумада баштан кечиргендин баары эки томдук баяндоого негиз болгон, анын үстүндө иштөө он бир жылга созулган.

Окшош кырдаалдардан улам «Бергофф» санаторийине туш болгон романдын каарманы Ганс Касторп – бул жолу сүрөтчү эмес, инженер, «жагымдуу болбосо да кадимки эле жаш жигит», – чыныгы «Өлүм падышачылыгына» туш болот. Бул жөнүндө ал аны «тарбиялоо» камын өзүнө алган ушул жердин жашоочуларынын бири, италиялык Сеттембриниден билет. Таанышуу убагында эле Сеттембрини «Бергоффтун» эки дарыгерин тамашага чыгара жер алдындагы падышалыктын мифологиялык сотторунун ысымдары менен, а инженердин өзүн – «Көлөкөлөр падышачылыгындагы Одиссей» деп атайт да, бул дүйнөнүн төмөндө калган «тиги» дүйнөдөн айырмасын ар кандайча баса белгилейт: «Сизди биздин түрмөгө Минос менен Радамант канча айга отургузушту? – «Түрмө» сөзү анын оозунда өзгөчө кызыктуу угулду. – Мен өзүм табуум керекпи? Алты ай? Же дароо эле тогузбу? Мында саранданышпайт да… Шайтан алгыр, демек, сиз биздикилерден эмессизби? Сиздин дениңиз сак жана мында көлөкөлөр падышачылыгындагы Одиссей өңдүү мейманчылап гана жүрөсүзбү? Кандай жүрөктүүлүк – маанисиз жарамсыздыкта өлүүлөр жашашкан туңгуюкка түшүү…».

«Бергоффтун» бардык жашоочулары, Касторптун күткөнүнө каршы, аябай эле аксөөктүк жашоо образын карманышат. Алар кылыктанышат жана ушакташышат, аябай тоё тамактанышат, ошондой эле өз градусниктеринин көрсөтмөлөрүн ресторандык меню өңдүү талкуулашат. Мезгил-мезгили менен кимдир бирөө өлөт да, ошондо аны чана менен тоодон түзгө түшүрүшөт…

Роман жарык көргөндөн он беш жылдан соң Манн Принстон университетинин студенттерине баяндама окуган, ал «Кереметтүү тоого» өзүнчө эле бир комментарий болуп калган. «Адамды адаттан тыш күч менен соруп алган түнт дүйнөчө…, - деп айтат ал баяндамада, - бул өзүнчө эле бир жашоонун суррогаты, ал салыштырмалуу кыска мөөнөттө жаш адамдан чыныгы, ишкер жашоого табитти кагып түшүрөт». Бирок Касторпко, Ашенбахтан айырмаланып, «Өлүмдү жеңүү, анын тартылуусун жеңүү жана «түзгө» башка адам болуп кайтуу – жети жылдан соң – буюрган.

«Оору менен өлүмдү түшүнүү, - комментарийлейт Манн, - даанышмандыкка, ден соолукка жана жашоого карай жолдогу зарыл этап катары «Кереметтүү тоону» сырдуулуктарга арналуу жөнүндөгү роман кылат…».

Бул жолдо Касторптун эки устаты, анын жаны үчүн күрөшкөн эки «карама-каршылык азезили» бар: адабиятчы, прогрессист, коомдун жыргалчылыгы үчүн илимдин, акылдын жана практикалык ишмердүүлүктүн тарапкери Лодовико Сеттембрини жана түбөлүк парадоксалист, иезуит, революционер, анархист, коммунист, террорист, прогрессти тануучу (ушунун баары – бир адамда) Лео Нафта. Акыркынын образы фашизм менен коммунизмдин элементтеринин кандайдыр бир ширешмеси, роман аяктагандан көп өтпөй башталган «жаңы доордун» жарчысы, ал адамзатка бир нерсеси менен өз ара өтө окшош эки режимдин негизинде жаткан тоталитаризм деген эмне экенин иш жүзүндө көрсөткөн.

Касторп өзүнүн дээрлик жомоктук «арналуусунун» (денелик да, руханий да) натыйжасында өтө жөнөкөй тыянакка келет: «Сүйүү өлүмгө каршы турат, акыл-эс эмес, бир гана ал андан күчтүү… Өлүмгө берилгендик, өткөнгө берилгендик – жаал, караңгы ышкы жана адамды жек көрүүчүлүк… Сүйүү менен жакшылык үчүн адам өз ойлоруна өлүмдүн бийлик кылуусуна жол бербөөгө тийиш».

Карама-каршылыктар тытмалаган дүйнө, тилекке каршы, көбүнчө «эргежээл» Нафтанын антигуманизми салтанат курган дүйнө (романда ал өз жанын кыят), инсандын жакшы башталмасына ишенбеген, – бул дүйнө да сыноодон өтүүгө тийиш, жана Г.Касторптун «арналышынан» да коркунучтуу. Роман «күн күркүрөп, чагылган чартылдоо» менен – 1914-жыл, дүйнөлүк согуштун башталышы менен бүтөт.

Китептин көптөгөн барактары Касторптун (көбүнчө – автордун өзүнүн, ал өз каармандарынын артына жашынбайт жана авансценага ачык эле чыгат) мезгил жөнүндө ой жүгүртүүлөрүнө берилген. «Мезгил дегеле «маңыз» эмес, - дейт Касторп. – Эгер ал адамга узак сезилсе, демек, ал узак, а эгер кыска сезилсе, анда ал кыска, а чындыгында ал канчалык узак жана кыска – муну эч ким билбейт… Гамбургдан Давоско чейин поезд менен жыйырма саат. А жөө канча? А ойлордочу? Секунддан да аз!» Мезгилдин салыштырмалуулугу жөнүндөгү ой бүт роман аркылуу лейтмотив болуп өтөт. «Кереметтүү тоонун» композициясы да тең өлчөмдүү, уланмалуу баяндоодон алыс. Томас Манн роман ал үчүн симфонияга окшош, а идеялар анда музыкалык мотивдердин ролун ойношот деп айткан. Мезгил темасы башка бардык темаларды өзүнө тизген өзүнчө эле бир өзөк болуп кызмат кылат.

Манндын «Доктор Фаустус. Немец композитору Адриан Леверкюндун досу айтып берген өмүрү» (1943-1947-жж.) деп аталган акыркы ири чыгармасынын баяндоосу да ушул принцип боюнча курулган.

Өз таланты менен жанын шайтанга барымтага берген гениалдуу композитордун трагедиялуу тагдыры жөнүндөгү аңгеме Адриан Леверкюндун жакын досу жана керээзин аткаруучусу, филология мугалими Серенус Цейтбломдун атынан жүргүзүлөт. Таржымал «документтер менен бекемделген «фактыларга», ошондой эле Цейтбломдун «жеке көрсөтмөсүнө» таянат, бул окуялардын эң эле кызыктай, мезгили менен фантастикалуу түрдө өнүгүүсүнө жолтоо болбойт.

Чучугуна чейин гуманист, укум-тукуму менен бюргер, Цейтблом өз аңгемесин көркөм өнөр жана тарых жөнүндө ой жүгүртүүлөр менен кезектештирет, анын досунун тагдыры Германиянын тагдыры менен, жана анын өзүнүн тагдыры менен тыгыз чырмалышкан… Бирок кызыктуу жери: баяндоону «бейтарап калыс адамга» ишенип, өзүнүн каарманы-баяндоочудан окчундап, Манн ага автордук «баарын билгичтикти» ыйгарган эмес. Адриандын башынан өткөндүн баары Цейтбломдун кабыл алуусу аркылуу берилген, көп жагынан анын өзүмдүк мүнөзү, анын инсаны менен чектелген (мисалы, кара күчтөрдүн реалдуулугуна анын «бюргердик» ишеними менен). Натыйжада кээ бир «фактылар», автордук баалоо же түшүндүрүү албастан, аңгемечинин абийирине коюлат.

Жана ошентсе да кээде жазуучунун аңгемечи менен толук пикирлештиги күмөнсүнүү жаратпайт, өзгөчө кеп анын мекенин каптаган, герман элин сокурланткан фашисттик чуманы баалоо жөнүндө жүргөндө. Романдын акыркы сөздөрүндө Цейтбломдун үнү Манндын үнү менен биротоло жуурулушат: «Акыркы үмүтсүздүктүн кара түнүнөн үмүт нуру чукулда көрүнөбү жана – ишенимге карабай! – керемет болобу? Жалгыз адам колун сыйына бириктирет: Кудай, менин досумдун, менин Ата журтумдун байкуш жанына боорукердик кыла көр!».

«Доктор Фаустуста» баяндоо романдын борбордук эпизодуна – Леверкюндун шайтан менен маегине умтулат. «Венециядагы өлүм» новелласы өңдүү эле, роман укмуштуу окуяларга жана табышмактуу кейипкерлерге толо. Мисалы, сүрөткердин (музыканттын) коркунучтуу, карама-каршылыктуу жолунан кетүү аракетинде Леверкюн дин илими факультетине тапшырат, анда ашкере динден тыш, чиркөө догмасынын алкактарына дегеле кысылбаган эки профессорлор-дин аалымдарынын дарстарын угат. Алардын бири, Эренфрид Кумпфтун жүрүм-турумун, анын өзүнчөлүктүү сүйлөө манерасын Леверкюн кийин өз маектеши-шайтандан байкайт. Деген менен, богооз Кумпф биринчи пайда болгондо эле Цейтблом ал «шайтан менен мамилелеш, албетте, бир аз коркуу менен» деп белгилейт… «Мен ал, - деп улантат ангемечи, - шайтандын персонификацияланган жашоосуна канчалык ишенерин биле албайм жана билгим келбейт, бирок кайда кудай сөзү болсо шайтан ошондо экенин… өзгөчө кудай сөзү Эренфрид Кумпф өндүү ушунчалык толук кандуу натура менен байланышкан болсо, билемин». Экинчиси болсо, приват-доцент Шлепфус (фамилия немецчеден которгондо «бутун сүйрөгөн» дегенди билдирет), «чынында да бир бутун жеңил сүйрөгөн» – адамзат тукумунун душманынын элдик түшүнүктөрдө ушунчалык таралган бейнесин эстөө үчүн ушул эле жетиштүү.

Леверкюндун «оорусунун таржымалы», кийин анын чыгармачылыгында жана акылдан айнуусунда тагдыр чечер роль ойногон да, аны дарылоого киришкен эки дарыгер менен болгон сырдуу окуя (бирөөнүн күтүүсүз өлүмү жана экинчисинин камалышы) да өз түшүндүрүлүшүн, мейли фантастикалуу болсо да, тозоктун өкүлү менен маектин жүрүшүндө алат.

«Венециядагы өлүм» новелласынын каарманы жазуучу Генрих фон Ашенбах, чыгармачылык кризистин чегинде калып, Венецияга жөнөйт. Бирок

улан кезинен сүйгөн суудагы фантастикалуу шаар ага өзүнүн кубулма маңызын байкатат. Венецияга холера эпидемиясы, Ашенбахка – сулуу поляк балага арзуу каптап кирет, жазуучу, улгайган адам бул ышкы менен күрөшө албайт, күрөшүүнү каалабайт дагы. Новелланын соңундагы каармандын өлүмү – моралдык кулоонун гана натыйжасы эмес, бир кезде өзү кулданткан сезимдердин өч алуусу, адабият үчүн оздукталбаган «тирүү» жашоонун кол салуусу. Өлүм – жаза же өлүм – бошонуу?

Бул аңгемеде окурман биринчи жолу өзгөчө, эч нерсеге окшобогон манндык реализм менен кагылышат, аны иррационалдуу деп атоого болор эле. Ашенбахтын өлүмүнөн мурда абдан табышмактуу да, толук түшүндүрүлүүчү, бирок сыртынан эч нерсе түшүндүрбөгөн да окуялар болот. Адегенде – көрүнүшү жана жалтанбас көз карашы каармандарга коркунучтарга толгон тропикалык ландшафтты эске салган жана «дарыланчу», укуткаруучу саякат жөнүндө ойду берген адаттан тыш жолоочу менен кездешет. Анан – жашаң тарткан, өзүнүн вакхтых шайырлыгы менен жийиркенткен кемедеги абышка. Баарына кошумча Ашенбахты мейманканага жеткирмек болгон гондольер аны кызыктай жүрүм-туруму жана андан кем эмес кызыктай кеби менен коркутат. Аягында селсаяк музыканттар пайда болушат. Алардын солисти, Дионис кудай өңдүү, вахкчы аялдар жана сатирлер коштогон, уят-сыйытсыз, түздөн-түз Ашенбахка даректелген ырларды аткарат…

ГЕНРИХ МАНН (1871-1950)

Томас Манндын агасы Генрих адабий белгилүүлүктү баарынан мурда саясий романдары менен жеңип алган. Германияда бийликке фашисттердин келиши менен анын чыгармачылыгына тыюу салынган. Жазуучуга алгач Чехословакияга, анан, каптап кирген фашизмден качып Францияга эмиграцияга кетүүгө туура келген. 1940-жылы Манн Испания аркылуу деңиз менен Америкага жөнөйт. Ал өмүрүнүн акыркы он жылын ошондо өткөрөт.

Жазуучунун эң маанилүү чыгармалары – «Империя» үчилтиги (биринчи бөлүгү «Ишенимдүү букара», 1913-ж.; экинчиси «Байкуштар», 1917-ж.; үчүнчүсү «Баш», 1925-ж.) жана «Король Генрих IVнүн жаштыгы жана жетилген жылдары» дилогиясы (1935-1938-жж.).

Үчилтиктин биринчи бөлүгүн, «Ишенимдүү букара» романын Манн 1913-жылы бүткөн, бирок аскердик цензуранын шартында ал Германияда 1918-жылга чейин жарыяланбаган да, биринчи жолу котормосунда – Россияда 1914-жылы чыккан. Романдын окуясы Биринчи дүйнөлүк согуштан бир аз мурда жүрөт. Анын каарманы Дитрих Геслинг гимназияда, анан университетте окуйт, көпкө созулбаган сүйүү азгырыгын баштан кечирет, кайзер Вильгельм IIни кастарлайт. Бирок романдын сюжети эч нерсеси менен өзгөчөлөнбөгөн бир кейипкеринин өмүр таржымалына такалбайт. Дитрих Геслинг, коркоктук жана бетпактык бирдей деңгээлде берилген, «өз жүзүндө эмнеде жийиркеничтүү жана караниеттик болсо ошонун баарын» бириктирет. Автор доордун курама тибин, өз мезгилинин антикаарманын түзүүгө, ал берилген букаралык деп

атаган немец турмушунун коркунучтуу өзгөчөлүктөрүнүн тамырын жыланачтоого умтулган.

Мезгилдин өтүшү менен Геслингдин мүнөзү өзгөрбөйт, а улам чоң кулачта өзүн көрсөтөт. Жүүнү бош жана коркок ал күчкө (керек болсо жазалоочу) дароо кумарлуу өңдүү сүйүү менен жооп кылат, кыйла алсызга күч көрсөтүп муну чыгарып алууга умтулат. Дитрих, мугалимдин алдында кошомат кылган жана классташы-еврейди шылдыңдаган; Дитрих, «Жаңы Тевтония» улутчул студенттик корпорацияга кирген; армиядагы Дитрих, тартипке суктанган, бирок кызматтын оорчулугунан качкан; Дитрих, туулуп-өскөн Нецигди демократиялык желаргылардан тазалоого жана согушчан патриотизмдин рухун бекемдөөгө ийгиликтүү аракеттенген, – бул эпизоддордун ар биринде каармандын күч менен алсыздыкка реакциясы таңгаларлык окшош.

Мына Дитрих жана анын эже-карындаштары өздөрү алган чакырууга сыймыктана көчөдө баратышат: «Баштарын жогору көтөрүшүп, алар кайзер-Вильгельм-штрассе менен баратышты. Дитрих ал өкмөттүк президент фон Вульковдун үйүнө кирип баратканын таңгала… карап турушкан эркектердин алдында цилиндрин салкын алды. Сакчыга ал көңүлдүү кол булгады…». А мына бул башка реакция: Дитрих бетпакка каршылык кылууга камданууда. Бирок адегенде, «каны кызыганына карабай, ал жаш жигиттин ийиндерине көз жүгүртүүгө үлгүрдү: ал кең эмес эле… Ошондо Дитрих чабуулга өттү». Геслингдин ички кемтиктүүлүгү кайзерге болгон идолго суктанууга окшогон сүйүүдөн да көрүнөт. Кайзер да, анын ишенимдүү букарасы да бирдей тилдик штамптарды, бирок өтө эле ар башка жүйөөлөр менен колдонушканы кызыктуу, бул комедиялуу эффект түзөт. Кайзер өзүнүн кебин баштайт: «Биздин катаал мезгилде…». Геслинг соодалашат: «Биздин катаал мезгилде мен мындай арзан бербейм…».

«Король Генрих IVнүн жаштыгы жана жетилген жылдары» экилтигинде Манн өткөн менен учурдун ортосунда параллель жүргүзүү жана реакция менен террорго каршылык көрсөтүүнүн үлгүсүн берүү үчүн, тарыхый материалга кайрылган. Тарыхый сюжеттерди мындай колдонуу көптөгөн башка немец жазуучулары-эмигранттардын чыгармаларында да кездешет (алардын ичинде – Л.Фейхтвангердин «Жалган Нерон» жана «Иудей согушу», Б.Франктын «Сервантеси» бар).

Антуан Бурбондун уулу Генрих, 1562-жылдан тартып король Наварралык, Диний согуштар учурунда (1562-1594-жж.) гугеноттор партиясын жетектеген, өзү жөнүндө адилет жана жакшы башкаруучу деген эстелик калтырган. Автор үчүн болсо ал баарыдан мурда колуна кылыч алып өз ынанымдарын коргоого даяр активдүү күрөшчү. Экилтиктин биринчи бөлүгүндө Франциянын түштүгүндө, элге чукул өскөн Генрих Екатерина Медичинин аксарайында интригалар жана жүзүкаралык менен кандайча кагылышканы кенен-кесир баяндалат. Гугенотторду жетектеп, ал Варфоломей түнүндө (1572жылдын 24-августу) католиктердин анын диндештерин кандуу кыргындоосу менен бүткөн күрөшкө катышат. Генрих Екатеринанын сарайында барымтада жашайт, анын кызы Маргого үйлөнөт, анан

«бактысыздык менен окутуунун» узак жылдарынан соң өз досторугугенотторго качат. Ал философ Мишель де Монтень менен маектер жүргүзөт (ойлору авторго чукул), а Монтендин зордук күчтүү, бирок жакшылык күчтүүрөөк деген фразасы Генрихтин эсинде түбөлүккө калат. Король Наварралыктын католик динине өтүшү менен Париж Генрихти Франциянын королу деп тааныган (1594-ж.).

Романдагы башкысы – анын каарманы. Жана бардык жеке, биографиялуу, психологиялуу сараң берилсе да, так ушу өз каарманы аркылуу автор өткөндүн окуялары, учур жана келечек жөнүндө эмне айткысы келсе ошону берет.

Генрих IV жөнүндө экилтикте, «Ишенимдүү букарадай» эле, тарыхтын жүрүшү жөнөкөй адамдар менен көрүнүктүү инсандын жашоосуна кандай таасир кылаары көрсөтүлгөн. Генрихтин жана багбандын кызы Флореттанын жаштык сүйүүсү эң сонун. «Ал токойдогу алачык жана эстен кеткис кубанычтар жөнүндө дагы нечен жолу эстейт, деп белгилейт автор. – Анткени аял – бул эл менен эң кыска байланыш. Ал андан элди таанып, ага ээ болот жана аны алкайт». Генрихти Екатерина Медичинин кызы (кийин – королева Марго) менен такыр башка мамилелер байланыштырат. Маргону кучактап, Наварранын королу ага кас тарап жиберген уулындыруучунун кызын кучагына кысканын эсте тутат.

Романдагы Генрих – жомоктогудай эле каарман. Анда камтылган жакшылык менен гумандуулук күмөн жаратпайт. Жана бүткүл китеп ичи автор өз каарманына суктануусун койбойт.

Экилтикте Генрих Манн замандаштарына «Ишенимдүү букарадагыдан» башка жүрүм-турум үлгүсүн сунуштаган. Бирок романдын жыйынтыгы анчалык оптимисттик эмес: Генрихтин христиан калктарынын биримдиги жөнүндө кыялы утопия бойдон калат, а королдун өзү чыккынчынын колунан каза табат.

ГЕРМАН ГЕССЕ (1877-1962)

XX кылымдын 60-жылдарында немец жазуучусу Герман Гессе жаштар көп окушкан авторлордун бири болуп калган. Антсе да ал атайын уландарга эсептелген китептерди жазбаган да, анын каармандары көбүнчө турмуштук тажрыйбалуу адамдар болушкан. Жаш окурмандарды башка нерсе кызыктырганы айкын: жашоону таңгаларлык сергек баалоодогу көз караштардын кеңдиги, ар кимдин эркиндикке укугун таануу, же, Гессе муну атагандай, «өз эрктүүлүккө», бирок, «өзүнөн эң бийикти жасоо» талабы – адептик жана руханий мааниде, менен байланышкан.

Гессенин чыгармаларынын фону болуп бардык карама-каршылыктары жана алааматтары менен XX кылым кызмат кылган. Бирок ал Германиянын түштүгүндөгү тынч чакан шаарча Кальвда турган. Анын ата-энеси узак жылдар Индияда протестанттык миссионерлер болушкан. Алар бир гана чындыкты таанышкан, бала болсо ал анын каалоолору менен башка адамдардын чындыгына коошпогондугун туйган. Өспүрүмдүн ата-энесинин үйүнөн кол

үзүшүнө мына ушу себеп болгон көрүнөт. Башка жашоонун чакырыгы Германды протестанттык семинариядан качууга мажбурлаган.

Биринчи дүйнөлүк согушка чейин эле Гессе бир нече романдарды чыгарган, романтикалуу ырандагы ырлар менен кара сөздү жазган. Ал жөнүндө Р.М.Рильке жана С.Цвейг мактоо пикирин айтышкан. Гессенин алгачкы романына эле ал кийин тапкан «жандын биографиясы» формуласы колдонмолуу. Согуш Гессенин чыгармачылыгынын камералуулугун бир сокку менен кыйраткан да, мурдагы бейгамдыктан из да калган эмес. Ошондон тартып жазуучуну жашоонун жана «бут алдында түтөп жаткан тозоктун» катастрофалуулугу сезими чулгап алган.

Согуш анын чыгармачылыгын ушундай радикалдуу өзгөрткөн, 1919-жылы «Демиан» повести чыкканда эч ким автордон мурдагы Гессени тааныбаган. Повесть жаштыктын бүткүл түздүгү менен жаш каарман Эмиль Синклердин турмуш чындыгынын хаосу менен кагылышуусу чакырган акыл менен сезимдин дүрбөлөңүн бекемдеген. «Демианда», анан «Талаа бөрүсүндө» (1927-ж.) адам экиге айрылгансыйт – ал өзгөрмөлүү, анда карама-каршылыктуу мүмкүнчүлүктөр жашырылган. Эки жан – жапан талаа бөрүсүнүн жана кылдат интеллектуалдын – Гарри Галлердин жан дүйнөсүндө кошо жашашат. Ал шаарда белгисиз жактан пайда болот, батир алат, оолактап жашайт, адабият менен алектенет да, кандай пайда болсо ошондой күтүүсүз жок болот. Андан «Гарри Галлердин жазмалары. Акылдан адашкандар үчүн гана» колжазмасы калат.

Каармандын карама-каршылыктуулугу романдын курулушунун өзү менен баса көрсөтүлгөн: «Талаа бөрүсү» «Басмачынын кириш сөзүнө», «Гарри Галлердин жазмаларына», ага кириндиленген «Талаа бөрүсү жөнүндө трактатка» жана «Жазмалардын» бөлүгү болгон Магиялык театрдагы сценаларга бөлүнөт. Автор окурмандарды турмушту өзгөчө кабыл алууга үйрөткөнсүйт: ал перспективалардын чексиз алмашуу мүмкүнчүлүгүн далилдөөгө аракеттенет. Сырттан көз караш (биринчи бөлүк) ичтен көз караш (экинчи бөлүк) менен кайчылашат. «Жазмаларды» үзгөн «Талаа бөрүсү жөнүндө трактат», каарманга бейтааныш адам тартылган, жеке таржымалды жалпы адамзаттык тажрыйба деңгээлине көтөрөт. «Трактатта» төмөнкү фразалар дамамат кездешет: «Аны менен бардык адамдар менен эмне болсо ошол болуп жатат» же «Гарри өңдүү адамдар жарык дүйнөдө жетишерлик көп»…

Оюнун курчтугуна жана интеллектуалдык каныккандыгына карабай «Трактат» ал баяндаган алаамат окуядан да карапайымыраак. Гарри өзүнө өз мезгилинин драмалуу үзүлгөндүгүн камтыган. Ал сүйкүмсүз, жалгыз, бактысыз жана, Магиялык театрдан айкын болгондой, кылмышка жөндөмдүү.

Магиялык театрдын эшигинин артында «азыр» менен «ошондонун» ортосундагы тосмолор жоголот. Анын мейкиндиги өзүнө «бардык жерде» менен «эч жердени» камтыйт. Бул сүйүүнүн бардык көз ирмемдерин бириктирүүгө мүмкүндүк берет, аларды толук жана көбүнчө адамдын мүмкүнчүлүгүнөн ашкан күч менен баштан кечирүү үчүн. Бирок Магиялык театр, «акылдан адашкандар үчүн гана театр», – бул, «магиялык ойлонуу»,

катып калган формалардан бошонуу мектеби, дүйнөнү жана өз инсанын кайра түзүүнүн жүзөгө ашырылган мүмкүнчүлүгү.

Баяндоонун акырында Гарри Галлерге ал «жашоо оюнунун» маанисин түшүнө баштагандай жана ошондуктан кайсы бир кезде анда ал мыктыраак ойной ала тургандай көрүнөт. «Оюн» чеберчилигине ээ болуу, башканы койгондо да, кокусту маанилүүдөн ажыратуу, кокусту элеп таштоо жана күч-кубатты бийик максаттарга жетүүгө багыттоо дегенди билдирет.

«Талаа бөрүсүндө» бийик максаттарга кызмат кылуу мотиви жумшагыраак угулат. Ал эми Иозеф Кнехт (нем. Knecht – «малай»), «Шуру оюну» (1943-ж.) романынын башкы каарманы үчүн ал жашоо маңызын түзөт. Роман фашизмдин караңгы жылдарында жаралган. Т.Манн аны «сырдуу-кубанычтуу китеп» деп адилеттүү атаган: Гессе фашизм жеңе албаган нерсе жөнүндө, коркунуч баскан адамдар бири биринин жүзүнөн гана алышканы жөнүндө, – адам рухунун жеңилбестиги жөнүндө жазган.

Романдын окуясы келечекте болот, XX кылымдан – дүйнөлүк согуштар менен ааламдык солкулдоолордун кылымынан, «руханий жүүнү боштуктун жана уятсыздыктын доорунан» – аны жүздөгөн жылдар бөлүп турат. Бул доордун урандысында рухтун түгөнгүс муктаждыгынан Шуру оюну, алгач жөнөкөй, бирок мезгил өткөн сайын татаалданган, кайра жаратылат. Оюндун борбору интеллектуалдык чынчылдыкты жана адамзат топтогон руханий кенчти кол тийбестикте сактоого чакырылган «рухтун республикасы» Касталия болуп калат. Касталия да, Шуру оюну да романда кенен-чонон баяндалбаган. Касталиялык ордендин мүчөлөрү аткарууга тийиш болгон айрым шарттар (мүлктөн баш тартуу, никелешпөө) жөнүндө гана кабарланат.

Ушундай араң зорго белгиленген фондо башкы каарман – республикага бала кезинде эле алынган, анан аны өзү билип таштап кеткен оюндун магистри Иозеф Кнехттин, Касталия менен илгертен байланышкан уруктун урпагынын, жана Касталияга башка, эркин, дүрбөлөңдүү турмуштан окууга келген Плинио Дезиньоринин ортосундагы дискуссиялар ээлешет. Бул дискуссиялар эки дүйнөнүн, жашоонун эки принцибинин кагылышуусуна чейин өсөт. Маданиятты, билимди, рухту дүйнөнүн кайсы бир жападан жалгыз жеринде тазалыкта жана кол тийбестикте (анткени «практикалык колдонууда» рух көп өтпөй өзүнүн карама-каршысына айланат) сактоого болобу деген маселе талкууланат? Анткени «эгерде ой жүгүртүү тазалыгын жана кыраакылыгын жоготсо, - деп айтылат романда, - анда көп өтпөй кемелер менен автомобилдер кыймылга келбей калышат». Же болбосо, Плинио Дезиньори болжогондой, тазалыкта жана турмуштан айрылгандыкта рух соолуйт, күчсүз, аянычтуу көлөкөгө айланат?

Романда жеңиш реалдуу «практикалык» дүйнөдө калгансыйт. Кнехт Касталиянын тагдыры чечилгенин улам көбүрөөк түшүнөт да, акыр түбү анын чектерин таштайт, адамдарга баруу үчүн. Бирок бул жеңиш шарттуу. Ошол эле Кнехттин тагдыры, ал чыгарган «Индиялык өмүрбаянда» кандай берилсе, андан бөлөкчө өнүгөт: кубаттуу магараджа Дасанын ырайымсыз оюнга кандайдыр бир маани кийирүүгө бардык аракеттери кур бекер болуп калат да, маани байкоо салган обочолонууда гана табылат.

Плинио менен Кнехттин ортосундагы талаштарда да дүйнө толук жеңиш салтанатын курбайт. Мезгилдин өтүшү менен каршылаштар чукулдашат, өзүмдүк көз караштарынан баш тартышпай, бирок оппонентинин тууралыгынын эсебинен жашоону өздөрүнүн түшүнүүсүн кеңейтишип.

Гессенин романдары антитезаларда (грекче «антитесис» – «карама-каршылык») курулгандай көрүнүшү мүмкүн: эки жандык – адам жана бөрү – Гарри Галлердин жан дүйнөсүндө жашашат; «Шуру оюнунда» бири-бирине каршы турган эки каарман аракеттенишет. Бирок бир эле учурда анын китептери – бардык карама-каршылыктар шарттуу экендигинин далилдери. Байкоочулук жашоо түшүнүгү өңдүү (Касталиянын идеясынын негизинде так ошол байкоочулук жатат), Гессе үчүн маанилүү контрасттардын шарттуулугу жана салыштырмалуулугу жөнүндөгү ой да эски кытай жана эски индия философиялык салттары менен байланышкан. Болмуштун ажырагыс биримдиги «Шуру оюнунда» бири бирисиз жашай албаган карама-каршылыктардын: янь менен индин, эркектик жана ургаачылык башталмалардын, ак менен каранын, асман менен жердин өз ара аракеттенишүүсү катары түшүндүрмөлөнөт.

«Шуру оюнундагы» башка маанилүү түшүнүк – «ойгонуу». Бул кудайлык ачылыш же абсолюттук акыйкаттыкты таанып-билүү эмес. Ойгонуу – бул адамдын өз жашоосун мурдагы чектерде, «тар жана кичик эски көйнөктө» улантууга мүмкүн эместигин аңдоо моменти. Ойгонуу Гессенин каармандарын акыйкаттыкка же дүйнөнүн борборуна түз жол менен алпарбайт. Алар ар дайым ушул ордун алмаштырган борборду жаңылап издөөгө мажбур. Чынында, борбор жөнүндө түшүнүк да – адамдын өзүнүн иши. Романдын идеялары формулаларга куюлушпайт, алар өзүндө карама-каршы башталмаларды бириктиришет.

«Шуру оюну» тоо көлүнө чөгүп бараткан өзүнүн жападан жалгыз шакиртин сактоого аракеттенген Кнехттин өлүмү менен бүтөт. Бирок анын курмандыктуу өлүмү бала Титого башка сабактарынан көбүрөөк сабак болот. Касталиянын тууралыгы бошоңдойт. Бирок бул «сырдуу-кубанычтуу китептин» дагы бир талаптуу бурулушуна көңүл буралы: Касталия Кнехттин өлүмүнөн кийин да жашоосун улантат – ал жөнүндө уламыш көп жылдардан соң касталиялык хронист тарабынан жазылат.

ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР (1884-1958)

Лион Фейхтвангер Мюнхенде оокаттуу динчил еврей үй-бүлөдө туулган. Ал гимназияда, анан Мюнхен жана Берлин университеттеринде гуманитардык билим алган, герман филологиясын, философияны, санскритти үйрөнгөн. XX кылымдын биринчи он жылдыгында Фейхтвангер театр сынчысы катары чыккан, Эсхилдин трагедияларын, Аристофандын комедияларын которгон жана иштеп чыккан.

Анын адабияттык ишмердүүлүгүнүн башталышы 1901-жылга туура келет – ошондо эки аңгемени, филологиялык изилдөөлөрдү жана театрдык рецензияларды камтыган «Жалгыздар» китеби чыккан; анын артынан

«Кичинекей драмалар» (1905-1906-жж.) жана «Чопо кудай» (1910-ж.) романдары жарык көргөн. 1908-жылы Фейхтвангер «Шпигель» адабий журналын (Германияда азыркы күнгө чейин таасирдүү басылма) негиздеген, ал Германияда «революциялык тенденциянын өнүгүшүнө» кызмат кылууга тийиш болгон. Бирок баарынан мурда Фейхтвангер көп сандаган тарыхый романдардын автору катары белгилүү.

Анын сүйүктүү туундусу – «Еврей Зюсс» (1925-ж.). Китепте баяндалган окуялар XVIII кылымдын биринчи жарымында болуп өтөт жана реалдуу тарыхый фактыларга негизделген. Романдын чордонунда – Вюртембергдик герцог Карл-Александрды акча менен камсыздаган жолдуу финансист Йозеф Зюсс Оппенгеймер. Качан герцог вюртембергдик тakты мураска алганда Оппенгеймер герцогчулуктун бейрасмий башкаруучусу, анан өлкөнүн конституциясына каршы герцогдук кутумдун жаны болуп калат, ушунусу үчүн өлүмгө буйрулат.

Өз чыгармаларынын эпсиз-сынсыздыгын (алсак, «Еврей Зюсста» жүздөн ашуун кейипкер бар!) жазуучу окуянын чыңалгандыгы, тилинин жана стилинин жеңилдиги менен тең салмактаган.

30-30-жылдарда фейхтвангердик тарыхый роман деп аталган концепция биротоло калыптанган: анда кайсы доор жөнүндө сөз жүрбөсүн, бул баарынан мурда учур тууралуу роман. Мисалы, «Жалган Нерон» (1936-ж.) авантюралуу чыгармасынын башкы каарманынан Гитлердин белгилери айкын байкалган.

«Иосиф» үчилтиги «Иудей согушу» (1932-ж.), «Уулдар» (1935-ж.) жана «Күн да келет» (1942-ж.) романдарын ичине алат. Үч чыгарманы тең доор гана эмес, башкы каарман – Иосиф Бен Маттафия, кийин Флавий деп аталган, байланыштырат. Ал – иудеялык падышалык урук Маккавейлердин тукуму, Иерусалимдеги жогорку рангдагы дин кызматчысы, анан римдик жаран, тарыхчы, императорлордун жакын адамы. Анын «интернационализм менен национализмдин» ортосундагы дайымкы татаал тандоосу жөнүндө үчилтик баян кылат.

1933-жылы бийликке фашисттер келишкен соң Фейхтвангерди, башка көптөгөн еврейлер – немец маданиятынын ишмерлери өндүү эле жарандыктан ажыратышкан, ал эми жазуучунун башын он миң маркага баалашкан. Ал Францияга эмиграцияга кеткен.

1936-жылы Фейхтвангер Москвага келген, ал бул кезде антифашисттик эмиграциянын экинчи борбору болуп калган. Россия жөнүндө Фейхтвангер алгач орус жазуучуларынын китептеринен билген, ал Л.Н.Толстой менен А.П.Чеховдун чыгармаларын окуп, көп сандаган тарыхый эмгектерге караганда өлкө жана анын адамдары жөнүндө көбүрөөк билимдерди алганын көп ирет баса белгилеген. 1916-жылы ал Чеховдун «Алчалуу багы» жөнүндө макала жазган жана пьесаны немец тилине которгон. Фейхтвангердин өзүнүн моюнга алуусунда, ага өзгөчө таасир М.Горький көрсөткөн. 1917-жылы мюнхендик сценада Фейхтвангер «Түпкүрдө» пьесасын ийгиликтүү койгон.

1937-жылы Амстердамда анын «Москва, 1937» очерки чыккан, аны дароо эле Сталиндин жеке көрсөтмөсү боюнча орус тилине которушкан. СССРдеги окуялар жөнүндө бардык эле чындыкты айта бербеген бул китеп факт жүзүндө

сталиндик пропаганданын куралы болуп калган да, советтик идеологдордун пикиринде, бүт дүйнөнүн көзү алдында өлкөдөгү саясий террорду актоого кызмат кылууга тийиш болгон.

1940-жылы Фейхтвангер АКШга, Лос-Анжелестин чет-жакасына көчүп барган, мында бул кезде башка немец жазуучулары – саясий эмигранттар жашап жатышкан, мисалы, Т.Манн.

Экинчи дүйнөлүк согуштан кийин жазуучу бир гана тарыхый жанрга кайрылган, өз чыгармаларында 1789-1794-жылдардагы Улуу француз революциясын жана анын бүт дүйнөдөгү жаңырыктарын сүрөттөп.

Испан сүрөтчүсү Франсиско Гойянын өлгөнүнүн 125 жылдыгына карата Фейхтвангер «Гойя, же Таанымдын оор жолу» (1951-ж.) романын жарыялаган. Сүрөтчүнүн өзгөрүлгөн дүйнө кабылдоосу Улуу француз революциясынын жеңилиши менен 1808-1814-жылдардагы биринчи Испан революциясынын башталышынын ортосундагы доордун кеңири тарыхый фонунда көрсөтүлгөн. Гойянын өмүрүнүн окуяларын, татаал психологиялык коллизияларды, сүйүү интригаларын баяндап, айрым картиналарынын сюжеттери менен ойломдорун ачып, автор кенен жана тыкыр үйрөнүлгөн документалдуу материалды колдонот. Гойянын биографиясынын жана чыгармачылыгынын талаштуу, айкын эмес учурлары тарыхый кейипкерлерди алар авторго кандай көрүнүшсө ошондой сүрөттөөгө мүмкүндүк берет. Айрым полотнолорду жаратуунун хронологиясын бузуп, Фейхтвангер муну менен тарыхый фактыларды бурмалаган эмес да, атактуу сүрөтчүнүн жашоо картинасын жана доордун жалпы картинасын ачыгыраак гана кылган.

ЭРИХ МАРИЯ РЕМАРК (1898-1970)

«Бул китеп айыптоо да, сыр ачуу да болуп саналбайт. Бул болгону согуш жок кылган муун жөнүндө, анын курмандыгы болгондор жөнүндө, снаряддардан аман калса да, айтып берүү аракети» – Эрих Мария Ремарк өзүнүн эң белгилүү романына – «Батыш майданда өзгөрүү жокко» – ушундай сөздөр менен киришүү жазган. Бир канча ай бою 1928-жылы берлиндик «Фозише Цайтунг» гезитине бөлүк-бөлүк болуп жарыяланган жана бир жылдан соң өзүнчө китеп болуп чыккан бул роман немец адабиятынын тарыхында окурмандарда Гётенин өз учурунда Европаны солкулдаткан «Жаш Вертердин азаптары» повести менен салыштырууга болчу ийгиликке ээ болгон.

Ремарктын китеби дароо эле бардык европалык тилдерге которулган.

Бул роман чыккан мезгилде Ремарк белгилүү журналист, иллюстрацияланган спорттук жумалыктын редактору болчу. «Батыш майданда өзгөрүү жок» – жазуучунун биринчи китеби эмес. Бирок анын эртедеги чыгармалары – «Көздөрү жаш аял» (1919-ж.), «Түштөр мансардасы» (1920-ж.) – ошентип эле элес алынбай калган, согуштан кийинки биринчи жылдарда немец китеп дүкөндөрүнө толуп кеткен бульвардык адабияттын агымынан бөлүнө алышкан эмес. Бул чыгармаларда Ремарктын китептери эмнеси менен айырмаланышса, ошонун баары бар эле, – жөнөкөй, карапайым тил, так жана

кургак баяндоолор, курч диалогдор, бирок сюжеттик коллизиялары өтө баналдуу, «жансыз», ойдон чыгарылган болчу.

«Батыш майданда өзгөрүү жок» романы арналган Биринчи дүйнөлүк согуш жөнүндө автор жакшы билген: 1915-жылы, ал он жети жашка жаңы чыкканда, аны майданга чакырышкан. Ырас, бир жылдан соң болочок жазуучуну ден соолугунун абалы боюнча комиссиялашкан – алдыңкы чекте алган жарааттары өзүн эске салышкан.

Романда баяндоо (Ремаркта дайыма болгондой) башкы каармандын атынан жүргүзүлөт, бул өзүнчө эле бир күндөлүк да, согуштук окуялардын алардын катышуучуларынын көзү менен көрүлгөн хроникасы да. Каармандын ысмы Пауль, ал немец армиясындагы катардагы жоокер, түз эле мектеп орундугунан согушка жөнөгөн.

Көп деле окуялар болбойт, алар да үрөй учурган бир түрдүүлүктө кайталанышат – бул тууралуу китептин аталышынан эле баамдоого болот. Алдыңкы чектеги уруштар тынч күндөр менен алмашат, анан химиялык чабуул, кайрадан уруш, кайрадан тынчтык, кыска өргүү, анын учурунда Пауль туугандарын көрүүгө мүмкүндүк алат, жана – алдыңкы чекке кайтуу…

Китептин тили жөнөкөй, керек болсо сараң, бирок адамдардын, майда-чүйдөлөрдүн жана табият сүрөттөрүнүн аз сөздүү баяндоолору тактыгы, боёкторунун ачыктыгы жана кээде ашыкча көрүнгөн үрөй учурган натуралисттиги менен эсте калышат. Мында экспрессионизмдин – Биринчи дүйнөлүк согуштун алдындагы немец адабияты менен көркөм өнөрүндөгү жетектөөчү агымдын таасирин айкын көрүүгө болот. Экспрессионисттик «катмарлар» лазаретти сүрөттөөдө өзгөчө байкаларлык. Каарман, мисалы, алар армияга бирге чакырылышкан анын мектептик досу Кеммерих урушта жараланып кантип азап чегип өлгөнү, анын али тирүү денесинде өлүмдүн белгилери кантип көрүнгөнү жөнүндө кең-кесири айтып берет – эриндери жүзүнөн жуулат, көздөрү үңүрөйөт, «денеси эрийт, маңдайы тик боло түшөт, жаактары шимилет», акырындап скелети тышына чыгат. Каарман, өлбөс үчүн, октор менен снаряддардын сыныктарынан жаңы казылган мүрзөдөгү табытка жашынган көрүстөндөгү уруштун эсте каларлык сценасы да ушул эле салттарда жазылган.

Ошентсе да Ремарк мурдагы муундун сүрөткерлеринен абдан алыс: экспрессионисттер согушту өтө энтузиазм менен тосушкан – алар үчүн ал катып калган, аларга көрүнгөндөй, өзүнүн өнүгүүсүндө токтоп калган буржуазиялык дүйнөнү жаруунун, ордунан жылдыруунун бирден бир мүмкүнчүлүгү болгон. Экспрессионисттердин кумирлеринин бири – Фридрих Ницше түз эле «согуштун жашоосу» менен жашоого чакырган. Кийинчерээк бул жазуучулардын чыгармаларында согуш коркунучтуу көрүм, адамзаттык эмес жамандыктын туундусу катары сүрөттөлгөн. Согуштун конкреттүү ишеничтүүлүгү иллюзиялуу образдарга жуурулушуп кеткен.

Ремарк немец адабиятында биринчи болуп согуш коркунучтарын чындыкка чукул, дээрлик сезилгидей көрсөткөн. Басмадан чыгаары менен роман баарын өзүнүн согушка каршы пафосу менен айран калтырган. Согуш – аны Э.М.Ремарк кандай сүрөттөсө ошондой, – маанисиз жана максатсыз. Бул

ырайымсыз жана адамгерчиликсиз денелик жана руханий жок кылуу: керек болсо эгер адам согушта курман болбосо да, ал баары бир өзүн өзү жоготот; жүзү – бир адамды башкасынан айырмалаган акыркы нерсе, – противогаздын беткабы менен алмаштырылат.

Мектепти бүтөөрү менен майданга кетүүгө туура келгендер тарбияланышкан идеалдар, Ремарктын романынын каарманы айткандай, «айкын эмес» болуп чыгышат (жана бул Германияга гана тийиштүү болбойт). Дүйнөдөн, маданияттан эч нерсе калбайт – алар турмуш чындыгынын кайра жангыс соккулары алдында чачырап кетишет. Эски дүйнөкөрүм «артиллериялык аткылоонун алдында кыйрайт». Бир гана түбөлүктүү дөөлөттөр – сүйүү (мекенди сүйүү күмөн саноо жаратса да), достук, жолдоштук («Жолдошчулук – согуш жараткан бирден-бир жакшы нерсе», - деп байкайт бир ирет Пауль) каарманга, эч нерсеге карабай, адам бойдон калууга жардамдашат.

Пауль – өзү өңдүү эле «кыртышынан жулунган», жашоо үчүн өзү өңдүүлөрдү өлтүрүүгө мажбур болгон көптөгөн жаш жигиттердин бири. Ошондуктан каарман «мендин» ордуна адатта «биз» ат атоочун колдонгону кокусунан эмес, жадаса өзү жапжалгыз калган романдын аягында да (Ремарктын чыгармаларында көп болгондой, Пауль романдын жүрүшүндө бардык жолдошторунан ажырайт). Так ушул «биз» өз өкмөттөрү согуш кудайынын курмандык чалуу секисине ыргытышкан жүз миңдеген окурмандарга, «Батыш майданда өзгөрүү жок» романынын каармандарынан өздөрүн көрүүгө мүмкүндүк берген.

Жаштар мууну, он жети-он тогуз жашында майданга кетишкен жана урандыларга – мурдагы идеалдар калбаган, моралдык түшүнүктөр бошоңдогон, өнөр жай кыйраган жерге кайтышкан, – согуштан кийин өз өлкөлөрүнүн саясатчыларына керексиз болуп калышкан. Америкалык жазуучу аял Гертруда Стайн, Ремарктын таанышы, бул муунду «жоголгон» деп атаган («жоголгон муундун» жазуучуларына Ремарк менен чогуу америкалык Э.Хемингуэйди, Ж.Дос Пассосту, У.Фолкнерди ж.б. киргизишет).

Ремарктын кийинки китеби, «Кайтып келүү» (1931-ж.), «Батыш майданда өзгөрүү жок» романынын ийгилигинин толкунунда пайда болгон, дагы ушул муунга арналган. Анда жазуучу ырайымсыз турмуш чындыгынан суурулуп чыгуу үчүн жолдорду көрүшпөгөн, билишпеген адамдардын кутулгус үмүт үзүүсү менен убайымы дагы көбүрөөк деңгээлде көрүнгөн согуштан кийинки алгачкы айлар жөнүндө аңгемелеген. Бул китепке эпиграф болуп төмөнкү сөздөр кызмат кылшат: «Ата Мекенине кайткан жоокерлер жаңы жашоого жол табууну каалашат». Алардын ачуу ирониясы мекенине кайткан соң иш таба албаган каармандын өзүн керектүү сезе алчу орун издеп сапарга чыгуусунда, аягында гана ачылат.

Ремарктын Экинчи дүйнөлүк согуш башталганга чейин басылган акыркы романы, – «Үч жолдош». Ал 1938-жылы алгач Америкада англис тилинде, анан Голландияда чыккан.

Ремарк окурманды 30-жылдардын башына, дүйнөлүк экономикалык кризистин мезгилине жана гитлердик төңкөрүштүн алдындагы Берлиндеги

саясий көчө уруштарынын тушуна алпарат. Автор өзүнүн баяндоо стилин сактайт – ошондой эле жөнөкөй тил, кургак, дээрлик стенографиялык баяндоолор, китептин чоң бөлүгүн ээлешкен кенен диалогдор. Романдын сюжети татаал эмес: чыгашалуу автомобиль устаканасына ээлик кылышкан үч тааныш аны сөзсүз болчу жакырлануудан сактоого аракеттенишет. Башкы каарман – Роберт Локамп, баяндоо анын атынан жүргүзүлөт, – акырындап бардык досторунан ажырайт. Алардын бири, Ленц, кайсы бир «кончтуу өтүкчөн жигиттер» тарабынан өлтүрүлөт (Ремарк нацисттик желдеттерди эске алганы түшүнүктүү, бирок аларды атабайт, күндүн саясий маселесинен окчундоого аракеттенип). Каармандын сүйгөнү Пат кургак учуктан өлөт. Бирок бул кырдаалдын ачык-айкын трагизми каармандын турмуш чындыгына иронуялуу мамилеси менен жымсалданат: «Эгер жыйырманчы кылымга күлбөсөң, - жыйынтыктайт Роберт, - анда атылып өлүү керек».

Ремарктын Америкада аргасыз болгон мезгилинде «Жакыныңды сүй» (1941-ж.) жана «Триумфалдык арка» (1946-ж.) романдары пайда болгон, аларда эмигранттар-антифашисттердин жашоосу жөнүндө айтылат. «Триумфалдык арка» эң сонун голливуддук экранизациянын аркасы менен атактуу болуп калат (деген менен немец жазуучусунун көпчүлүк романдары киноэкранга ийгиликтүү көчүрүлгөн). Жөнөкөй сюжеттик жүрүштөр, мелодрамалуулук, мүнөздөрдүн атайын коошпогондугу, одонороок юмору жана муну менен бирге таңгаларлык адамгерчиликтүүлүгү – мунун баары Ремарктын китептеринин Америкадагы ийгилигин шартташкан.

Өзүнүн кийинки романдарынын эң белгилүүсүндө – «Кара обелискте» (1956-ж.) – Ремарк кайрадан «жоголгон муундун» көйгөйлөрүнө кайрылат, Биринчи дүйнөлүк согуштун майданынан кайткан жаш адамдардын көңүлсүз тиричилигин сүрөттөйт.

Тилекке каршы, кийинки чыгармаларынын бири да көркөмдүк деңгээли боюнча «Батыш майданда өзгөрүү жок» романына чукулдай албаган. Акыркы китеби, «Бейиштеги көлөкөлөр» Ремарк өлгөндөн соң, 1971-жылы басылып чыккан.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ (1898-1956)

Бертольт Брехт – XX кылымдын ири драматургу, театр теоретиги, шарттуулук жана көрүүчүлөрдүн аң-сезимине түз таасир кылуу принциптерине негизделген жаңы театралдык системанын түзүүчүсү.

20-жылдардагы Брехт – Германиянын солчул, пролетардык көркөм өнөрүнүн өкүлү.

Ал коммунисттерге чукулдайт, митингде чыгып сүйлөөлөрдү эске салган рифмасыз жана сүйлөшүү ритминдеги ырларды, ошондой эле балладалар менен каршылык ырларын жазат. «Бирдиктүү фронт ыры» (1930-ж.) жана «Партияга мактал» (1930-ж.) немец жумушчуларынын күжүрмөн гимндери болуп калат.

Драматург катары Брехт ал жылдарда «Үч тыйындык опера» (1928-ж.) – түпкүлүгүндө гангстер менен бизнесмендин, уюшкан кылмыштуулук менен «адептүү коомдун», жадаса жакшы адамдарды да бузган баюу менен

эксплуатациянын мыйзамдары бийлеген, ортосунда айырма болбогон дүйнөгө жаалдуу, сарказмдуу мыскылдоо менен даңазаланган. «Үч тыйындык операнын» кейипкерлеринин моралы мына:

Жакшы болуу! Ким каалабайт жакшы
болууну?
Бирок балээ – биздин жаман планетада
Нан өтө кымбат, а жүрөктөр кургак.
Биз ынтымакта кеңеше жашоого кубанабыз,
Бирок жагдайлар андай эмес.
………………………………………………
Жана демек, дүйнөдө жакшылык жок,
Жана демек, мунун баары – бок!

Бийликке Гитлердин келиши менен Брехт эмиграцияга кетүүгө мажбур болот. Анын чыгармачылыгынын гүлдөөсү алгач Европа боюнча, анан АКШ боюнча узак жер кезүү жылдарына туура келет. «Үчүнчү империядагы коркуу жана жакырлык» (1938-ж.), «Болбой калышы мүмкүн болгон Артуро Уинин мансабы» (1941-ж.) курч антифашисттик пьесаларында драматург жалпы баарынын коркуусу атмосферасын көрсөтөт, диктатуранын жашап туруусу мына ошондо гана мүмкүн эле. Бирок Брехттин мыкты пьесалары «Кураж эне жана анын балдары» (1939-ж.), «Галилейдин өмүрү» (1939-ж.) «тарыхый хроникалары», «Сычуандык аккөңүл адам» (1940-ж.), «Кавказ бор тегереги» (1945-ж.) философиялык накылдары болуп калышкан. Аларда анын «эпикалык театр» теориясы толук ишке ашырылган.

XX кылымда мунай менен пахта үчүн күрөш же дүйнөлүк согуштар адам тагдырына кыйла көбүрөөк таасир кылышат, айталы, досунун аялына болгон жоопсуз сүйүүгө караганда, деп болжойт Брехт. Жашоонун бөлөк шарттарына түшүндүрүүнүн жаңы каражаттары да шайкеш келүүгө тийиш. «Эпикалык театрдын» милдети – социалисттик мыйзам ченемдүүлүктөрдү ачуу, көрүүчүгө ал кандай коомдо жашап жатканын түшүндүрүү, жана анда турмуш чындыгын өзгөртүүнү каалоону жаратуу. Ошондуктан көрүүчү окуялардын жүрүшүн кошо баштан кечирбөөгө, а алыстан байкоого тийиш. Бирок бул көңүлсүз жана түз сызыктуу болот: оюн эмес эле агитация. Жана мында Брехтти улуу драматург кылган нерсенин өзү күчүнө кирет. Таанымалды күтүүсүз кырдан көрсөтүп, аламанды ойго салуу керек. Мисалы, «Сычуандык аккөңүл адамда» каарман аял жамандыктын наркы менен жакшылыкка жетүү үчүн бирде эркек, бирде аял болуга мажбур.

Драматургдун өзү өз ачылышын мындай аныктаган: «Окчундатуу эффекти» техникасынын мааниси көрүүчүгө сүрөттөлгөн окуяларга карата талдоочулук, сынчылык турумду жаратууда жатат». Буга спектаклдин жалпы шарттуулугу көмөктөшөт. Театралдык иллюзиянын калдыктарын кыйратуу үчүн Брехт кээде аңгемечинин фигурасын кийирет, ал өз атынан гана эмес, сценада турган кейипкерлердин атынан да сүйлөйт (чыгыш театрынын ыкмасы), сценалык аракетти алардын сүрөттөлүшү эмес, окуялар жөнүндө аңгеме катары курат («Кавказ бор тегереги»). Актёрлор көбүнчө көрүүчүлөр залы менен тикелей баарлашышат. Андан да аша, алар ролдон чыгышат жана

кейипкерлерге да, пьесанын жүрүшүнө да, жалпы эле жашоого да өз мамилесин билдиришет – ырларды-зонгдорду ырдашат. Зонг – обону жөнөкөй киринди ыр, ирониялуу комментарий, ойлоштуруу үчүн пьесаны токтотуу.

Сценадан уятсыз ачыктык жана кедейлердин аянттык юмору менен берилген же «чыгыш дааналыгы» формасын жамынган, музыка жана ырлар менен коштолгон Брехттин дидактикасы элге абдан эмоциялуу таасир кылып, залды кубаттантат. Ошентип Брехт-сүрөткер коомдук шарттар кандай өзгөрбөсүн актуалдуу бойдон калат.

Брехт театрдын реформасын толук өлчөмдө 1948-жылы Берлинге кайткан соң гана жүзөгө ашыра алган: ГДРдин бийликтери ага өз театрын – «Берлинер ансамблди» түзүүгө жардамдашышкан. Труппанын бүт дүйнө боюнча триумфалдуу гастролдору Брехттин драматургиясын 50-жылдардын маданиятынын эң маанилүү кубулуштарынын бирине айланткан.

Брехттик пьесалардын бардык белгилери: философиялуулук, катаал логика, шарттуу оюндук башталма менен айкалыштагы талдоонун ырайымсыздыгы, акыл-эс ойготкон эмоциялар, – эң атактуу – «Кураж эне жана анын балдарында» өзгөчө айкын көрүнүшкөн.

XVII кылымдагы Отуз жылдык согуш. Өз мүнөзү үчүн Кураж («Кураж – бул кедейлердин жүрөктүүлүгү», - деп түшүндүрөт ал) деп аталган муңайбаган соодагер Анна Фирлинг согушта баюуну каалайт да, өз фургону жана балдары менен аскерлерди ээрчип жөнөйт. Ооба, ал согуш коркунучтары деген эмне экенин билет, бирок кедейликтен кутулууну каалоо күчтүүрөөк.

Анна балдарын биринин артынан бирин жоготот. Бирок ал жөнөкөй акыйкаттыкты түшүнө албайт: «Согуштан баюуну ойлосоң, бул үчүн төлөө керек». Улуу уулун мародёрчулук үчүн өлүм жазасына тартышат, ал үчүн мурда аны макташчу; экинчи уулу энесинин ачкөздүгүнөн каза табат – ал аны куткаруу үчүн өтө узак соодалашат; дудук кызы – жоодон Галле шаарын сактап каза болот.

Кураж эне кандай болсо да өз балдарын кезек менен сатат. Бирок анын иши жүрүшөт, ал «согуш – баккан энеге» гимн ырдайт. Адеп жөнүндө ток кезде ой жүгүрткөн жакшы, а ачкарын – зыяндуу.

Пьесада адамдык арамзалыкка негизделген «дененин», токтуктун элеси Куражды майып кызын таштоого, аны менен кетүүгө жана өз трактирин ачууга көндүрмөкчү болгон Ашпозчу болуп калат. Түптүз арамзалыкка Кураж жөндөмсүз жана баш тартат. Анткени ал, жалпысынан, жаман адам эмес: шайыр, камкор, чарбачыл, тапкыч жана акыл-эстүү, кимдир бирөөгө майда-чүйдөдөн жардам да бере алат. Бирок каарман мыкты адамдык сапаттар трагедиялуу натыйжаларга апкеле турган шарттарга коюлган (же өзүн өзү койгон – бул жөнүндө көрүүчү башын оорутсун).

Кураж эне баарын баштан өткөргөн жана эч нерсеге үйрөнбөгөн адамдардын тибине жатат. Пьесанын аягында, жалгыз жана кайрадан кедей, ал өз фургонун аскерлердин артынан сүйрөп барат. «Кайрадан соода менен баюу керек», - деп бекемдейт Анна өзүнө өзү, актангансып.

«Сычуандык аккөңүл адам» – адамдагы жакшылык менен жамандык жөнүндө, жакшы адамдарды жаман болууга эмне түртөөрү жөнүндө сценалык

ой толгоолор. Ой толгоо процессине көрүүчү да тартылат, анткени мара бул жомоктук таржымалга чекит койбойт.

Окуя Кытай деп аталган шарттуу өлкөдө, чоң шаардын жакырчылык бийлик кылган чытырманында өтөт. Ал жакка жолоочулар кейпинде бактылуу жакшы адамды табуу максатында үч кудай келет. Аларды жерге андан эки миң жылдык бою чыгып жаткан өкүрүк апкелген: «Мындан ары мындай улана бериши мүмкүн эмес! Бул дүйнөдө эч ким жакшы болууга жөндөмсүз!». Сууччу Ван канча алакеттенсе да жолоочуларды эч ким түнөткүсү келбейт. Сойку Шен Де гана аларга түнөк берет, ошондуктан кудайлар аны жакшы деп табышат да сыйлашат. Алардан алган акчага Шен Де тамеки дүкөнчөсүн ачат, бул эски кесибин таштоого мүмкүндүк берет да, эми ал үйсүздөр менен кайырчыларга жардамдашат, анткени бул – кудайлардын осуяты. Бирок кедейлер уятсыздык менен анын мойнуна минип алышат, аны алдашат. Жакшылык менен боорукердикти адамдар алсыздык катары кабыл алышат да, мындан уялбай-этпей пайдаланышат. Ошондо, дүкөнчөнү сактоо үчүн каарман өзүн дегеле болбогон эки ата өткөн тууганы Шой Да катары берет да, бардык жанбактыларды кууп чыгат, айрымдарын полицияга карматат, «эжесинин» акча иштерин жөнгө салат.

Шен Де жакырлыктан жана үмүтсүздүктөн өлүүнү каалаган жумушсуз учкуч Ян Сунду жолуктурат, аны сүйүп калат жана жардамдашууну чечет. Каарман анын боорукердигине суктанган өзү сүйбөгөн бай коңшусуна чыгуудан баш тартат да, Сун менен кетет, сүйүү – «өлүм апкелчү алсыздык, ал өтө кымбат» экенин түшүнсө да. Сун Шен Деден пара берип кайра ишке орношуу үчүн акча талап кылат. Кыз Сун оңолот деп үмүттөнөт: «Мен жанында экенде ал жаман ишке барбайт», бирок өз карыздарынан улам акча бере албайт. Сун менен турмуш куруу үзгүлтүккө учурайт.

Өз дүкөнчөсүнө кайтып келген Шен Де чукулда эне болоорун байкайт. Эми баланын жыргалчылыгы үчүн ал баарына даяр – жаалдуу жана салкын кандуу тартип орноткон Шой Да кайра пайда болот. Ал тамеки фабрикасын ачып, мында мурдагы жакырларды аёосуз эксплуатациялайт, керек болсо Сунду да ишке алат. Ал тез мансап жасайт, өзүнүн арамзалыгынын аркасында көзөмөлчү, анан «фирманын жүзү» болуп калат. Иш гүлдөп өнүгөт.

Шой Даны эжесин өлтүрдү деген шек менен камакка алышат. Сотту кудайлар, жана албетте, көрүүчүлөр жүргүзүшөт. Акыр түбү каарман өзүнүн «экилтиктүүлүгүн» моюнга алат, аны «эки жартыга бөлүнүүгө» кудайлардын «жакшы болуу, бирок жашоо» буйругу апкелгенин түшүндүрүп. Бирок бир учурда өзүңө да, башкаларга да жакшы болууга болбойт: «Болбой бараткан адамга жардам кылсаң, өзүң да жоголосуң!». Ал кудайлардан сурайт: «Эмне үчүн Жамандык бааланат, а Жакшылык жамандалат?». Кудайлар өздөрүнүн осуяттары адилетсиз экенин, демек, дүйнөнү өзгөртүү керектигин моюнга алуудан коркушат. Алар аккөңүл Шен Деге кээде каардуу Шой Да болууга уруксат кылышып, кызгылт булутка минип кетишет. Конфликт эч кандай чечилүүгө ээ болбойт. Эпилогдо айтылгандай, мында көрүүчүлөр өздөрү жардам кылууга тийиш:

Жакшы үчүн табууга аракеттенгиле

Жакшыга – жакшы жолдорду.

ГДРде жашап, Брехт тынчтык үчүн, жаңы согуштун коркунучуна каршы күрөшөт, немец социалисттик маданиятын курууга кошулат, улутчул-социалисттик диктатуранын ордуна келген коммунисттик диктатураны байкабаган өңдөнүп. Ырас, бардык сый-урматтарына карабай, бийликтер аны реалисттик пьесаларды кантип жазууга үйрөтө башташат. Брехт болсо, өз принциптерин коргоп, театралдык ишке баш-оту менен кирет. Бул ишти анын мезгилсиз өлүмү гана үзөт.

ГЕНРИХ БЁЛЛЬ (1917-1985)

Генрих Бёлль Кёльнде, кызыл жыгаччынын үй-бүлөсүндө туулган. Бала кезинен кумарлуу окурман (анын сүйүктүү авторлорунун катарына орус жазуучулары да – Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, Н.В.Гоголь, Н.С.Лесков, И.Э.Бабель киришкен), классикалык гимназияны бүткөн соң ал букинисттик дүкөндө сатуучунун шакирти болуп иштеген. 1939-жылдын апрелинде Бёлль университетке жазылган, бирок июлда вермахттан аскерге чакыруу алган.

Алты жыл болочок жазуучу пехотада кызмат кылган: Францияда согушкан, анан Чыгыш майданга которулган, Украина менен Крымдагы уруштарга катышкан. 1945-жылдын башында Бёлль армиядан качкан да, согуш туткундары үчүн америкалык лагерге туш болгон. Бошонгон соң бир аз мезгил жыгач устачылык устаканада иштеген, анан статистикалык башкармалыкта, анан кайрадан университетте окуу үчүн кеткен.

Г.Бёллдин адабий дебюту 1947-жылы болду, ошондо кёльндик журналдардын бирине анын «Кабар» аңгемеси жарыяланган. Эки жыл өтпөй жазуучунун «Поезд өз маалында келди» повести өзүнчө китеп болуп чыккан, анын каарманы гитлердик армиядан дезертирлик кылган.

Сюжеттери жөнөкөй аңгемелерден жазуучу акырындап романдарга өтөт: 1953-жылы ал «Бир да сөз айтпады» повестин, бир жылдан соң – «Ээси жок үй» романын жарыялаган. Бёллдин алгачкы чыгармалары турмуштук конкреттүүлүккө каныктырылган. Алар чукулда эле баштан өткөндөр жөнүндө жазылган, алардан согуштан кийинки биринчи жылдардын реалийлери таанылат.

ГФРдин алдыңкы жазуучуларынын бири атагын Бёллге «Тогуз жарымдагы бильярд» романы апкелген (1959-ж.). Анын окуясы формалдуу бир күндө, 1958-жылдын 6-сентябрында болуп өтөт, ошо күнү Генрих Фемель аттуу каарман өзүнүн сексен жылдыгын белгилейт. Чындыгында роман өзүнө Фемелдердин үй-бүлөсүнүн үч муунунун жашоосунан окуяларды гана эмес, Германиянын жарым кылымдык тарыхын да камтыйт. «Тогуз жарымдагы бильярд» он бир башкы каармандардын ички монологдорунан турат, бир эле окуялар окурмандарга түрдүү көз караштардан берилишет, андыктан Германиянын тарыхый тиричилигинин аздыр-көптүр объективдүү картинасы түзүлөт. Романда борбордук болуп өтмүш менен эсеп айруу темасы, бул өлкөнүн XX кылымдагы тарыхын аңдоо аракети эсептелет. Ыйык Антонийдин эбегейсиз аббатчылыгы Германиянын өзүнчөлүктүү символу болуп калат, аны

куруу үчүн долбоорлордун конкурсунда качандыр бир кезде Генрих Фемель жеңип чыккан жана ал аялы каза тапкан соң антифашисттик кыймылга кеткен анын уулу Роберт тарабынан жардырылган. Бирок согуштан кийинки Германия согушка чейинки Германиядан анчалык жакшы болуп чыкпайт: мында да жалгыздык, өткөндөн кутулууга мүмкүн болгон акча, көңүл калуу бийлик кылат…

Бёллдин кийинки чыгармасы – «Маскарапоздун көзү менен» (1963-ж.) герман адабиятындагы байкаларлык кубулуш болуп калган.

«Маскарапоздун көзү менен» – бул сүрөткер жөнүндөгү (сүрөткердин тагдыры, анын калыптанышы, коомдогу орду жана анын жаралгаларынын мааниси жөнүндөгү мындай жанр Германияда XVIII кылымдын аягында жаралган, ал эми анын гүлдөөсү романтизм дооруна туш келген) өзүнчө эле бир роман, XX кылымдын 60-жылдарынын башындагы конкреттүү батышгерманиялык турмуш чындыгына көчүрүлгөн. Башкы каарман Ганс Шнир өзү жөнүндө кабарлаган биринчи маалымат: «Мен – маскарапозмун, менин кесибимдин расмий аталышы – комедиялык актёр». Бёллдин окуяларга жарды романы – бул, түпкүлүгүндө, жыйырма жети жашар Шнирдин, өнөржайчы миллионердин уулунун чоң ички монологу, ал согуш жылдарына туш келген балалыгы, согуштан кийинки улан чагы жөнүндө эскерет, көркөм өнөр тууралуу ой жүгүртөт.

Каарманды сүйгөнү Мари таштап кеткен соң – аны Шнир «өзүнүн кудай алдындагы аялы» деп эсептейт, – ал жашоонун ритминен чыга баштайт, анда «эки тубаса оору – меланхолия менен мигрень» күчөйт. Турмуштук жолсуздуктан дары Ганс үчүн алкоголь болуп калат; Шнир формасын жоготот жана натыйжада сценада ойноону убактылуу токтотууга мажбур болот. Ал өзүнүн Бонндогу батирине кайтат, чиркөө кызматчысы Цюпфнердин аялы болуп калган Марини табуу үчүн тааныштарына чалат. Бирок каармандын эскерүүлөрүнөн окурман түшүнөт, түпкүлүгүндө ал жашоодон сүйгөнүн жоготконго чейин эле чыгып калганын, – ата-энесинин макулдугу менен Шнирлердин уруктук чарбагында өткөрүлгөн гитлерюгенддин машыгууларына катышуудан баш тарткан өспүрүм кезинде эле, жана кийин, өзүнүн атасы – өнөржайчынын ишин улантууну каалабай, эркин артисттин жолун алган жыйырма жашында.

Башкы каармандын монологу каршы коюуларга негизделет – маңыздан жана аталыштардан, чындык менен жалгандан. Ал тегерегиндеги адамдар өздөрүн нацизмдин жылдарында жана азыр кандай алып жүрүшкөнүн салыштырат. Алсак, каармандын апасы, бир кезде уулун «жөөттөнгөн янкилерди ыйык немец жеринен кууп чыгууга» чакырган жана өз кызы Генриеттаны майданга жөнөткөн, согуштан кийин «Расалык карама-каршылыктарды келиштирүү боюнча комитетти» жетектейт. Шнирлердин үйүнө көп келген дайыма улутчул-социалисттик көз караштарды тутунган бульвардык жазуучу Шницлер америкалыктар тарабынан жаңы өкмөткө «маданият тармагы боюнча кызматка» алынат ж.б.у.с. Ганс Шнир мамилелешүүгө туура келген адамдар Үчүнчү рейхтин жылдарындагыдай эле калп айтууну улантышат; алардын дүйнөсү сөздүк клишелерге –

түшүнүктөрдүн кайра аталыштарына, жүзүкаралык мораль менен булганган, жык толгон. Мисалы, сүйүүнү алар «денелик кумарлануу» деп аташат. Шнир социалдык калптын мындай көрүнүштөрүнө аябай сезимтал болуп чыгат: мындай курч кабыл алгычтыктын метафорасы Ганстын телефондон маектештеринин жытын сезүү адаттан тыш жөндөмдүүлүгү болуп калат.

Каарман жашоодогу бардык салттуу таянычтарын жоготот: сүйүүсүн, адат болгон тиричилигин, ден соолугун (оюн коюу учурунда жыгылып, Шнир бутун катуу ооруксунтуп алат). Дин дагы ал үчүн таяныч боло албайт: «интуициясы боюнча католик», никенин сырдуулугуна бекем ишенген, өз бетинче дайыма «акырын доош менен руханий обондорду: хоралдарды, псаломдорду, мессаларды» созгон. Ал чиркөө кызматчылары кадам сайын христиандык осуяттардын сөзү менен рухун кантип бузуп жатышканын көрөт, а ким аларды чын дилинен ээрчисе, учурдагы коомдун шарттарында жек көрүмчүгө айланышы мүмкүн.

Романдын аягында Ганс Шнир карнавал мезгилинде маскарапоздун кийими менен Кёльндик собордун алдына «Рим папасы» тууралуу куплеттерди ырдоо үчүн чыгат. Клоун, маскарапоз көп элдердин каада-салттарында курмандуулук идеясы менен байланышкан. Ганс Шнир, ошентип, өз өлкөсүнүн өтмүшүнүн курмандыгы катары карала алат, аны менен эсеп айруу мүмкүн эмес.

«Катарина Блюмдун абийиринин төгүлүшү, же Зордук кантип жаралат жана ал эмнеге алпарат» повести (1974-ж.) Бёллдин инсан эркиндигин коргоп бир нече сөз сүйлөөлөрүнөн соң батышгерманиялык басма сөздө чуу түшкөн куугун-сүргүндүн таасири менен жазылган; ошондо аны керек болсо террористтердин «шыктандыруучусу» деп да аташкан.

Повесттин борбордук проблемасы – мамлекет менен басмасөздүн карапайым адамдын жеке турмушуна кол салуусу. Башкы каарман Катарина Блюм, иши жүрүшүп турган адвокат жубайлардын үй-бүлөсүндө экономка болуп иштеген жыйырма жети жаштагы жаш аял, кечеде кайсы бир жаш жигит менен таанышат да, бир көргөндө эле ага ашык болуп калат. Бирок анын сүйгөнүнүн оор кылмыш жасагандыгынан шектенишкени жана анын артынан аңдуу уюштурушканы айкындалат (кийинчерээк автор ирониялуу тондо бул шектенүүлөрдүн акталбагандыгы жөнүндө айтат). Полицейлердин бири гезитке Катарина кандайдыр бир түрдө жаш жигит менен байланышта экенин билдирет. Ушундан тартып бейкүнөө аялды жана анын жакындарын каралоо башталат. Катаринанын эл аралык терроризм жана «солчулдар» менен байланышы жөнүндө айтылган зор сенсациялуу аталыштардагы макалалар гезиттин биринчи беттеринде пайда болушат, журналисттер ал жөнүндө баарын билүүгө аракеттенишет, анын достору менен туугандарынын сөздөрүн өздөрүнө жаккандай бурмалашат.

Ошентип жөнөкөй адамдын жашоосу бурмаланат жана миллиондогон пенделердин кулагына жетет. Коомдун көзүндө каарман кылбаган иши үчүн күнөөлүү болуп калат. Толкундануулардуу көтөрүүгө дарманы жетпей, Катаринанын апасы ооруканада каза болот (анын палатасына дарыгер кебетесинде журналист кирет да, интервью алууга аракеттенет – бул, кабарлайт

автор, өлүмдүн себеби болгон көрүнөт; гезит болсо эне «коммунисттерге сатылган» өз кызынын шермендечилигин көтөрө албады деп жазат). Натыйжада каарман киши өлтүрүүгө бел байлайт: карнавал учурунда ал «бет ачар» макалаларды жазган журналист Тётгести атат.

Мамлекеттин өз жарандарына көзөмөлүнүн жана «сенсациялуу аталыштардын зордугунун» коркунучтуулугу жөнүндө Бёллдин кийинки чыгармалары да – «Камкор камалоо» (1979-ж.) жана «Образ, Бонн, бонндук» (1981-ж.) романдары да аңгемелешет. Аларда жазуучу өзү үчүн бүт өмүр бою башкы бойдон калышкан дөөлөттөрдү, – чынчыл сөздү жана адам эркиндигин өзгөчө күч менен коргойт.

ГЮНТЕР ГРАСС (1927-ж.т.)

Гюнтер Грасс адабиятка аны мекенин жоготушу апкелгенин айткан: ал туулуп-өскөн жер жарык дүйнөдөн өчкөн. Эркин немец шаары Данциг Экинчи дүйнөлүк согуштан кийин поляк шаары Гданьск болуп калган. Данцигде, Висланын алабында немецтер менен поляктар кылымдар бою коңшулаш жашашкан, ошондой эле чакан, акырындап жоголуп бараткан славян эли кашубдар (жазуучунун апасы кашубдардан болгон), жана ушул спецификалуу маданий чөйрө жөнүндө эстелик Грасстын адабияттык чыгармаларынын лейтмотивдеринин бири катары кызмат кылган.

1955-жылы ал «47 тобунун» жыйынында биринчи жолу өз ырларын окуп чыккан, 1956-жылы «Аба токторунун артыкчылыктары» ырлар жыйнагын жарыялаган, абсурд пьесаларын жазган. Мунун баары, бирок, өзгөчө жаркыраган жазуучулук мансаптан кабар бербеген. Ошондой болсо да, 1959-жылы Грасстын биринчи романы – «Каңылтыр барабан» пайда болгондо, анын окурмандардагы ийгилиги бардык күтүүлөрдөн ашып түшкөн да, күчү боюнча сындын абдыроосу, бир эсептен кызуу кабыл албоосу менен гана теңдеше алган. «Каңылтыр барабан» ал жылдардагы немец адабиятынын фонунда арбоочу, бирок да эсти эңгиретчү жаңылыгы менен айырмаланган. Анда кеп, албетте, немецтик жакынкы жана кыйла алыскы өтмүш жөнүндө, күнөө жана аны аңдоо жөнүндө, немец философу Теодор Адорнонун атактуу айтымы боюнча «Освенцимден кийин ырларды кантип жазууга» болоору жөнүндө жүргөн. Бирок ушул темалардын баары реалисттик ыраңда эмес, мисалы, Г.Бёллдегидей, дүйнөлүк маанисиздиктин алдында үмүт үзүү жестинде эмес, абсурд театрындагыдай, а эбак эле унут калган амалкөйлүк романындагыдай кебетеде берилген.

Бул жанр моралга өзгөчө мамилени болжойт. Ал автордо бар жана окурманда болушу болжонот, бирок жанын жеген куунун фантастикалуу жана ошол эле учурда «жерге жакын» окуяларынын дүйнөсүндө моралдык баалоо жөнүндө маселе коюлбайт. Романдын каарманы Оскар Матцерат – киши өлтүргөндүгү үчүн айыптоо боюнча сотту психиатриялык ооруканан «ак боёгу жаркыраган» керебетинде күтүп жатып өз эскерүүлөрүн жазган бүкүр эргежээл. Бул гротесктүү фигурага Грасс көптөгөн автобиографиялык белгилерди берген: Оскар да Данцигде, немецтик-поляктык-кашубдук үй-

бүлөдө туулган, анын ата-энеси да – колониялык дүкөнчөнүн ээлери. Ал да мүрзө таш эстелигин жасаган ташчынын устаканасында шакирт болот, Көркөм өнөрлөр академиясына туш болот (ырас, үлгү катары), джаз оркестринде ойнойт (анын түзүүчүсү бир кезде ойногондой) да, акыры өз өнөрүнүн аркасында даңкка жана жыргал турмушка жетишет (1959-жылы Грасс буга али жете элек болчу). Оскар поляк-немец чек арасындагы шаарча өзүнүн мещандык чектелгендиги жана жардамсыз сокурлугун жоготпой, XX кылымдын биринчи жарымында баштан кечирген акылга сыйгыс жана коркунучтуу окуялардын идеалдуу аңгемечиси болуп чыгат.

Төрөлөрү менен Оскар (ал «руханий өнүгүүсү төрөлүү учуруна карай аяктаган сезимтал наристелерден» болгон) ата-энелик эки убаданы угат: ал чоңойгондо андан атанын колониялык соода жүргүзүүдөгү мураскорун жасоону жана ал үч жашка толгондо каңылтыр барабан белек кылууну. Оскар барабанга жетүүнү жана ага атасынын дүкөнчөсүн берүү мүмкүнчүлүгүнүн алдын алууну чечет. Өзүнүн үчүнчү туулган күнүндө эңсеген оюнчугун алып, ал жертөлөгө кулайт – атасы алаңгазарлыктан капкагын жаппай таштайт, – жана ошо менен кичинекей Оскардын (94 см) өсүүсү токтойт.

Андан ары чоңойбоону бекем чечип, ал узак жылдар бою үч жашар кебетеде калат да, балалык тил менен балдырап сүйлөйт. Анткен менен каармандын тыштан байкалбаган бой жетүүсү сайын көргөнүн жана кабыл алганын өзүнүн кызыл-ак каңылтыр барабанында ойнойт, эч ким аны андан бир мүнөткө да ажырата албайт. Бул аракеттер менен күрөштө Оскар өзүндө дагы бир кереметтүү жөндөмдүүлүктү ачат – үнү менен ар кандай айнектерди бычырата сындырууну. Алгач ал бул шыгын андан барабанды тартып алууга аракеттенишкенде гана ишке киргизет, кыйкырыгы менен кымбат дүкөндөрдүн витриналарында жараңкаларды жаратат да жалгыз жолоочулар, тартиптүү жарандар, уурулук азгырыгына кантип каршы тура алышпаганын таттуу жыргалга бата байкоого алат.

Оскардын атасы шаарга кирип келишкен орус жоокерлеринен коркуп, уулу керектүү учурда төөнөгүчү ачык бойдон алаканына сала койгон өзүнүн партиялык төшбелгисин жутууга аракеттенип каза табат. Ушул учурдан тартып Оскар капыстан кайрадан өсө баштайт (романдын аягында ал 1 м 23 см болот) жана балалык балдыр тилден баш тартат. Эми ал чоң киши катары сүйлөй жана аракеттене турган болот. Ал каңылтыр барабанынан да убактылуу баш тартат – аны атасынын ачык мүрзөсүнө ыргытат. Оскар барабанды кайра колуна Дюссельдорфтон алат, бул жакка согуштан кийин «Чыгыштан келген качкын» катары туш болот да, анда өзүнүн бүт өмүрүн, ошондой эле өзү байкоого туура келген бөтөн өмүрлөрдү да ойноо жөндөмдүүлүгүнө кайра ээ болот. Акыр түбү анын каңылтыр барабаны адамдар менен баарын кыла ала турганы ачыкка чыгат: аларды ыйлоого же шымына сийүүгө мажбурлап, турмуш чындыгынан сууруп алууга… Оскар бүт дүйнө боюнча турнеге аттанат, өзүнүн барабан кагуусун пластинкаларга жазып, мол акча иштеп табат. Бирок анан досун анын үстүнөн арызданууга түртөт, биз аны романдын башында көргөн турмуштук коогалардан оолак ак керебетке туш болуу үчүн. Куулук романы бир эле

мезгилде сүрөткер жөнүндөгү, көркөм өнөр кайдан чыгары жана эмнеге жетери жөнүндөгү роман да болуп чыгат.

1961-жылы Грасс «Мышык-чычкан» повестин, 1963-жылы – «Иттик жылдар» зор көлөмдүү романын жараткан. Кийинчерээк, 1974-жылы алар «Каңылтыр барабан» менен бирге «Данцигдик үчилтик» деген жалпы аталыштагы бир томдо чыккан. Бул чыгармаларда чындыгында да окуянын орду менен мезгили дал келишет, мындан тышкары, алардын ар биринде окурман үчилтиктин башка бөлүктөрү боюнча жакшы тааныш кейипкерлерди эпизоддук эскерүүлөр бар. Грасстын жаңы китептеринин пайда болушу ар качан жаңжал жараткан. «Мышык-чычканды», мисалы, Гессен жергесинде «уландар үчүн зыяндуу чыгармалардын» тизмесине «эч нерсе менен акталбаган уятсыздыгы» үчүн киргизүүгө аракеттенишкен. Бирок 1970-жылы таасирдүү америкалык журнал «Тайм» биринчи бетине жазуучу жөнүндө макала жарыялаган, анда мындай делет: «Грасс өзүнүн 42 жашында Германиянын же бүт дүйнөнүн ири романчысына окшобойт, ал, балким, тигиниси да мунусу да болсо да».

«Жергиликтүү наркоз астында» романы (1969-ж.) – мүмкүн, жазуучунун ийгилиги азыраак чыгармаларынын бири – муундар мамилелерине арналган. Анда автор бир жагынан, 60-жылдарда жеңил эле конформизмге өткөн жаштар каршылыгынын үстүрттүгүн жана олутсуздугун, башка жагынан – улуулардын көңүл калуусун, чарчагандыгын жана өксүктүгүн көрсөтөт. Бул жаңы коомдук кырдаал Грасстын өзүн саясий ишмердүүлүккө кайрылууга мажбурлайт.

Өзүнүн чыгармаларында Грасс көптөгөн учур проблемаларына үн кошкон, алсак ядролук алаамат коркунучуна. Бул кооптонуу «Келемиш» (1986-ж.) романында грасстык фантасмагорияга мүнөздүү адабияттык ишке ашуу тапкан. Каармандын түшүнө атомдук согуштан жана адамдар жок болгондон кийин Жерде жашап калышкан келемиштердин бири кирет. Китептин мазмунун ошол келемиш менен маектер түзөт.

90-жылдардын башында Грасс жандап өтө албаган жаңы актуалдуу тема пайда болот, – Германиянын биригүүсү. «Солчул» интеллигенциянын башка көптөгөн өкүлдөрү өндүү эле Грасс тез жана сөзсүз биригүүгө каршы болгон, ал өткөндү жокко чыгарат, немец улутунун айыбы жөнүндө унутууга жана «улуу Германия» идеясына кайтууга жол берет деп коркуп. Ал биригүү жаратчу көптөгөн оорчулуктарды көргөн (экономикалык гана эмес, руханий дагы). Ушул саясий проблематика «Кучак жеткис талаа» (1995-ж.) романында чагылтылган, ал да дайымкыдай эле сынчылардын кыжырдануусун жараткан. Журналдарда «биригүүгө каршы 800 бет роман» жөнүндө мыскылдуу жазышкан да, Грассты «улуттун пессимисти» деп аташкан. Бирок учурдагы адабияттын классиктеринин арасындагы анын орду талаш туудурбайт, бул 1999-жылы ага нобелдик сыйлыкты ыйгаруу менен бекемделди.

XX КЫЛЫМДАГЫ ШВЕЙЦАР АДАБИЯТЫ

XIX кылымдагыдай эле, эң жаңы мезгилдин швейцар адабиятынын өзгөчөлүктөрү көп жагынан бир мамлекеттин чегинде төрт маданияттын: немец, француз, итальян жана ретороман, айкалышуусу менен аныкталат.

Ар бир тилдик региондун (ретoромандыктан башка) адабияты тили тектеш кошуна өлкөлөрдүн адабияты менен тыгыз байланышта болсо да, баары бир жалпы Швейцария адабиятына типтүү болгон жалпы улуттук белгини да байкоого болот, – күнүмдүккө, жашоонун тиричиликтик майда-чүйдөсүнө кызыгуу.

Бирок Карл Шпиттелердин (1845-1924) – Европада XIX-XX кылымдардын чектеринде белгилүү болгон аз гана швейцариялык жазуучулардын биринин чыгармачылыгы реализмден алыс эле. Анда толук неоромантизмдин рухунда антик мифологиясы эбегейсиз космостук образдар менен чырмалышкан. «Олимпийлик жаз» (1900-1905-жж.) поэмасы үчүн Шпиттелер альпылык республиканын жазуучуларынан биринчи болуп адабият тармагында нобелдик сыйлыкка татыган (1919-ж.). Шпиттелердин «Имаго» (1898-ж.) психологиялык романы окурмандарда өзгөчө белгилүүлүккө ээ болгон.

XX кылымдын биринчи он жылдыгынын соңунда Швейцариянын немец тилдүү адабиятында биринчи планга Роберт Вальзер (1878-1956) чыккан, анын маанисин тирүү чагында аз гана адабиятчылар баалай алышкан (Вальзер Ф.Кафканын сүйүктүү жазуучусу болгон). «Танпердин үй-бүлөсү» (1906-ж.) жана «Жардамчы» (1908-ж.) вальзердик романдарынын каармандарынын башкы энчиси – көз карандысыздык болгон. Алар бардык күчтөрү менен ички эркиндигин сактоого аракеттенишет, өздөрүнө чөйрө таңуулаган ролдордон баш тартышат.

Швейцариянын француз тилдүү жазуучуларынын ичинен ал жылдарда кыйла байкаларлык ролду Шарль Фердинанд Рамю (1878-1947) ойнойт. Анын өзүнчөлүктүү чыгармаларында дыйкандардын тиричилигине кызыгуу мистицизм жана стилизацияга тартылуу менен айкалышат («Жаман рухтун падышачылыгы», 1914-ж.; «Тоолордогу улуу коркунуч», 1926-ж. романдары).

Биринчи дүйнөлүк согуштун жылдарында бейтарап Швейцария экспрессионисттик адабияттын борбору болуп калат: бул жакка көптөгөн немец журналдары жана басмалары көчүп келишет. Цюрихте дадаизм авангардисттик багыты да түптөлөт.

Экинчи дүйнөлүк согуштан кийин жазуучулардын жаңы мууну Швейцариянын «өзгөчөлүгү» жөнүндөгү мифти бошондотот. Немец тилдүү авторлор Макс Фриш менен Фридрих Дюрренматт өздөрүнүн романдары менен пьесаларында ал мезгилдин маанилүү философиялык жана социалдык маселелерин каймана формада көтөрүшкөн.

МАКС ФРИШ (1911-1991)

Макс Фриш адабияттык ишмердүүлүгүн журналистикадан баштаган. 1934-жылы ал өзүнүн биринчи романын – «Юрг Рейнгартты» жараткан. Бирок кийин архитектор болууну чечкен. Окууну бүтүп, Цюрихте өзүмдүк архитектуралык бюросун негиздеген, бассейн куруп, аны карап көрүүгө Б.Брехтти апкелген. Фриш өзүн биротоло адабиятка 50-жылдардын экинчи жарымынан тартып гана арнаган. Жазуучу АКШда узак жашаган, Советтик Россияга келген. Ал Цюрихте каза болгон.

Фришке кеңири белгилүүлүктү «Штиллер» (1954-ж.) романы – мазмуну боюнча да, формасы боюнча да адаттан тыш чыгарма апкелген. Швейцариялык чек араны кесип өткөн поезддин жүргүнчүсүнөн цюрихтик скульптор Анатоль Штиллерди таанышат. Ал узак жылдар Цюрих менен Парижде жашаганы, анан жоголгону белгилүү. Бирок жүргүнчүдө Жеймс Уайттын наамына берилген америкалык паспорт бар, жана ал өзүн Штиллер деп таануудан категориялуу баш тартат. Алдын ала камоо камерасына камалган каарман жаза баштайт. Анын жазмалары – бул өткөн жашоосу жөнүндө, адамдар менен жолугушуулары жөнүндө, үй-бүлөсү жөнүндө эскерүүлөр (ошентип, Штиллердин өтмүшү жөнүндө окурман «башка бирөөнүн колунан» – Уайттын сөздөрүнөн билет). Көзөмөлчү Кнобелге каарман өзүнүн Америкадагы жашоосу жөнүндө айтат – Жеймс Уайт бул аңгемелерде беш жолу киши өлтүргөн мыкаачы-супермен болуп көрүнөт.

Аракет кишендеген камеранын дубалдары каармандын ал Жаңы Дүйнөдө жер кезип жүргөндө баштан кечирген адаттан тыш окуялары тууралуу эскерүүлөрү менен жылат. Бул таржымалдар – чындыктары жана ойдон чыгаруулары – бирдей эле маанилүү. Аларда кеп жандын алдастоолору, адамдын өз жашоосунун жана коомдун жашоосунун көндүм болгон алкактарынан жулунуп чыгууга муктаждыгы жөнүндө жүрөт. Каарман адамдар стандарттуу ролдорду аткарышкан турмуш чындыгынан кетүүгө умтулат. Ал адамдын өз жашоосун өзү каалагандай курууга болгон баштапкы эркиндигин кайтарууга аракеттенет, – анткени эгер адам кандайдыр бир өлчөмдө өз тагдырынын ээси болсо, ал тандоо эркиндигине ээ болууга тийиш да. Каарман өзүнө Уайт (англ. white – «ак») фамилиясын бекеринен тандабайт. Ал ар кандай жазууларды жазууга боло турган таза барак дегенди түшүндүрөт.

«Штиллердин» темасы швейцариялык гана турмуш чындыгынын «сейсмографиялык» так чагылышы болгон эмес. Болжол менен он беш жылдан соң Батыш Европанын жана АКШнын шаарларынын көчөлөрүнө тышынан Фриштин каарманына дегеле окшошпогон, бирок ошол эле умтулууга – өздөрүнө алдын ала жазылган образдан «чыгууга», жалпы кабыл алынган ченемдерди – мамлекетттик, укуктук, адептик, эстетикалык – шыпырып таштоого баш ийген жүз миңдеген студенттер чыгышкан.

Башка жагынан, «Штиллерде», а кийин «Өзүмдү Гантенбайн деп атайм» (1964-ж.) романында жана башка көптөгөн чыгармаларында жазуучу адам өзүнүн чыныгы «менине» өзүм билемдик, анархисттик жана түпкү эсепте эгоцентристтик козголоң жолу менен ээ боло албасын көрсөткөн. Өзүн Уайт

деп жарыялап жана Америкага кетип, Штиллер баары бир өзүнөн өзү кете албайт, өзүнүн да, башкалардын да жашоосун өзгөртпөйт. Өзүмдүк эркиндигин сактоону каалап, ал ошол эле укукту башкаларга, мисалы, өзүнүн аялы Юликага ыраа көрбөйт. Штиллер түрмөдөн чыккан соң жубайлар биригишкен романдын экинчи бөлүгүндө алардын чогуу жашоосу оңунан чыкпайт да, Юлика каза болот. Штиллер да бактысыз. «Билбейм, деги мен киммин. Мүмкүн – эч ким эмесмин», - дейт ал түрмөдөн эле. Инсанды реализациялоо үчүн кандайдыр бир башка жан дүйнө кыймылдары, башка аракеттер керектиги айкын.

Бирок, адамга чексиз жана аябай эркин өзгөрүүлөргө жол берилген деп коёлу. «Өзүмдү Гантенбайн деп атайм» романы ушул жол берилгендикке негизделип курулган. Фриш өз каарманына дароо бир нече жашоону баштан кечирүүгө мүмкүндүк берет, бир эле аянтчада бир мезгилде бир нече тажрыйба жүргүзөт. Романда бирдиктүү, уланмалуу өнүккөн аракет жок, акырындап ачылган мүнөздөр жок. Автор башка менен алек. Кандайдыр бир шарттуу адам – баяндоону жүргүзгөн аңгемечи өзүнө, аны менен кошо кейипкерлерге, алар менен ал кээде жуурулушат, мүмкүн болчу биографияларды жана жүзөгө ашууларды ойлоп чыгарат. Сюжет эпизоддорго чачырайт, алардын көбүнө сөз башы берилет: «Мен өзүмө элестетем…». Ушундайча киргизилген таржымалдар жок дегенде эки вариантта болушат: солго барсаң – оңго барсаң… Мисалы, түндү чогуу өткөрүп эркек менен ургаачы кош айтышат. Андан ары эки жол мүмкүн: каарман кетет да ошону менен башталган таржымалды үзөт, же ал анын жашоосу болуп калат. Өзүнүн болочок жашоосунун үзүмүн мүнөтчө көрүп, адам түшүнөт: эгер аны көп жылдан кийин аэродромдон күтө турган аялдын чачтары кара жана көздөрү көк болсо, анда ал ошондо андан кетпегендин өзү.

Фриш өз каармандарынын тагдырын табигый соңуна чейин «кароого» мүмкүндүк бербейт. Ал иш «баары эмне менен бүткөнүндө» эмес, адамдын маңызында деп болжойт. Түпмаңызды издеп ал кейипкерлердин таржымалдарын эркин өзгөртөт, өзүнүн моюнга алуусу боюнча, көйнөктөй алмаштырат.

«Өзүмдү Гантенбайн деп атайм» романында, мисалы, актриса Лиля, татынакай жана тартипсиз аял жөнүндө айтылат. Бирок кийинчерээк баяндоочу мурдагы максатынан баш тартат да, Лиляны италиялык графиня кылат. Ал Лилянын ишин жана адамдар менен байланыштарын анын чачтарынын түсүндөй эле жеңил алмаштырат. Кайда, качан жана кандай учурда Лиля баарынан көбүрөөк так өзү?

Автордун эң сонун табылгасы – Гантенбайн өзүн сокур катары көрсөтө баштайт. «Сокур» кеңпейилдик менен алдамчылыкты көрбөйт, таштап салынган үй чарбасын байкатпай жүргүзөт жана аялы жоготкон буюмдарды жыйнайт. Бирок ошол эле образ проблемага башка мамилени да белгилөөгө жол берет: сокур – бул эрксизден адамдар кандай болгусу келсе ошондой кыла алган адам, кимдин алдында каалаган ролду жеңил ойноого болсо ошол адам. Күтүүсүздөн мында чындык менен жалган романда айырмалоого кыйын болуп калат: «Ал азыр эле маданияттын эркиндиги жөнүндө айткан мырзаны

кездештирет да, залда ошондой эле Гитлердин учурунда ушундай эле жетектөөчү ролду ойногон мырза барбы деп сурайт да, ал мырза так ушул экенин көрбөйт».

Балким, Гантенбайндын өзү үчүн «сокурлук» – бул кызганычтан, шекчилдиктен, эгоизмден кутулуу, өз инсанынын мыкты жактарын өнүктүрүү мүмкүнчүлүгү? Бирок эгер кеп сүйүү жөнүндө жүрсө, анда, аңгемечи өзү айткандай «анткорлонуп кереги эмне?». Анткени сүйүүнүн күчү менен да, ыза кылган алдоосуз эле, кечирүүгө, өзүн унутууга да, эч нерсеге карабай, бактылуу болууга да мүмкүн да. Романда актриса Лиля жашайт жана сезет, Гантенбайн – оюн коёт.

Романдын кейипкерлеринин жашоосунда (Анатоль Штиллердин тагдырындай эле) шарттуулуктар көп. Гантенбайндын сокур болушу да, болбошу да мүмкүн; ал сүйөт, бирок кээде бул күмөнсүү жаратат. Өзүнүн «сокурлугуна» далдааланып, каарман парзын аткаруудан бой качыра алат… Таягын такылдатып, Гантенбайн соттун отурумунда пайда болот, анда, ага белгилүү болгондой, бир гана ал айыпталуучунун күнөөсүздүгүн далилдей алат: «сокур» анын киши өлтүрүү болуп жаткан учурда бейгам гана аккууларга жем берип жатканын көргөн. Адамды сактап калуу үчүн, ролдон чыгуу жана адептик ченемдер жүктөгөн милдеттенмелерди аткаруу керек. Бирок Гантенбайн бул жерде да колго урунбайт. Ошол эле жумшак жылмаюу, сокурдун аргасыз жылмаюусу менен ал сот залын таштап чыгат, чындыкты айтпай. Деги ал инсанбы?

Гантенбайн жөнүндөгү романдан төрт жылдан соң, 1968-жылы Фриш «Биография» пьесасын жазган. Анын каарманы – интеллигент адам, окумуштуу – өз жашоосун жаңыча жашоого жана баарын башынан баштоого мүмкүндүк алат, бирок коомдук жана жекече кырдаалдардын кысымын жеңүүгө күчү жетпейт, ал өзүнүн көндүм жашоосундагы максат менен мазмунду көрүүгө келбегендей эле. Чечүүчү кырдаал дагы бир жолу кайталангандан эмне чыгат? Инсандын структурасы эбак штампталган. Көп адамдарды тарыхтын сыноосу сынга албаганынан эмне чыгат? Биздин мезгилдин адамдарынын аң-сезиминин бошоңдугун Фриш так айкындаган. «Адамдар, - деп белгилейт ал «Күндөлүк 1966-1971де», - дайыма ар бир окуянын локалдык, так себебин табуудан үмүттөнөт. Алар баарын катарга коюуга умтулат жана жетишилген айкындыкка кубанат». «Ошондонбу, - деп сурайт ал башка бир жеринде, - биз Германиядагы фашизм жана анын себептери жөнүндө ой калчоону ушундай сүйөбүз: немецтик «себептер» биздикине шайкеш келбейт, жана ушул жубантат».

ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТ (1921-1990)

Фридрих Дюрренматтын өмүрүндө адаттан тыш эч нерсе болбогон. Ал Бернге чукул жерде протестанттык дин кызматчысынын үй-бүлөсүндө туулган. Кийин жазуучу так ошол атасынын кызматы (дайыма кимдир бирөөнө жаназа түшүргөн, кимдир бирөөнү көмүшкөн) анын чыгармачылыгында өлүмдүн дайыма катышуусуна негиз болгон деп күлүп айткан. Цюрих университетинде ал филология менен философияны окуган, бул сабактардын изи анын

чыгармачылыгынан байкалат. Дюрренматт жазуучу гана эмес, сүрөтчү да болгон, өзүнүн көпчүлүк китептерин ал өзүмдүк сүрөттөрү менен шөкөттөгөн.

Ага даңк «Картаң айымдын визити» (1956-ж.) пьесасы менен келген. Мында сценага биринчи эле сүрөттөрдө адаттан тыш жулунуп чыгат. Кайдадыр Орто Европадагы болумсуз Гюллен шаарчасы. Курьердик поезддер токтобой өтүшөт. Бирок бир жолу бул жакка Картаң айым – америкалык миллиардерша Клара Цаханассьян келет. Ал өзүнүн туулган шаарчасына кайтат, анда бир кезде түшүнүктүү себептерден улам (кедей ташчынын кызынан көрө дүкөнчүнүн кызына үйлөнгөн пайдалуураак) анын сүйүүсү тебеленген, а ал өзү талаада калган. Бир жылдан соң балдар үйүндө анын наристеси чарчап калган. Клара Цаханассьян, банкирдин жесири, милларддарды мураска алган, күйөөлөрүн тынбай алмаштырган кийинки кырк жылда Гюллен шаары өтө начарлаган.

Картаң айымдын пайда болуусу адаттан тыш берилген. Анын эсепсиз чамадандарынын аркасынан мейманканага бош табытты апкелишет. Көп сандаган жан-жөкөрлөрүнүн ичинде бири бирин алмак-салмак алмаштырышкан №7-№9 күйөөлөрү менен катар эки кичинекей абышка бар. Алардын жүзү таң каларлыктай бейгам, алар кол кармашып алышкан жана бир мезгилде сүйлөшөт. Бирок алар кимдер жана картаң айымга эмнеге керек? Баары кандайдыр бир жашырын мааниге, миллиардершанын азырынча жарыяланбаган максаттарына ишара кылат, автор түшүндүргөндөй, пьесанын вульгардуу, бирок билинер-билинбес элеганттуу каарманы ал ким болсо ошол гана, – дүйнөнүн эң бай аялы болсо да. Так ошол акча ага абсолюттук уланмалуулукта аракеттенүүгө мүмкүндүк берет. А Клара Цаханассьян миллиард доллар үчүн бир кезде анын абийирин төккөн, жолдон чыгарган адам өлтүрүлүшүн каалайт.

Дюрренматт ок аткандай токтоосуз аракетти аң-таң кылган жана кызыктуу күтүүсүз идея катары курган. Ал чыңалуусу өсүп бараткан фабуланы артык көргөн, мында чечилиши тез түзөлүүгө даяр кысылган пружинага окшош. Ошондуктан анын пьесаларында дайыма окуялар көп, болгондо да чындыкка чукулу чындыкка окшобогону менен, тамашалуусу – капалуу жана олуттуусу менен аралашат. Каалаган мүнөттө баары аңтарылууга, экинчи жүзүн байкатууга жөндөмдүү.

Клара Цаханассьяндын дүкөнчү Альфред Иллди өлтүрүү талабына шаар Мэри терең ар-намыс менен гюллендиктердин кызуу кол чабуусу астында жооп берет: «Биз азырынча Европада жашайбыз, жана биз христианбыз. Гюллендин жашоочуларынын атынан жана гуманизм үчүн мен сиздин сунушту четке кагам…». Бирок Картаң айым дагы эки сөз айтат: «Мен күтөм?».

Көп өтпөй гюллендиктердин жашоосунда араң байкалган, бирок кайра кайткыс өзгөрүүлөр жүрө баштайт: бирөө кымбат бут кийим сатып алат, экинчиси кымбат сигара чегет… Азырынча эч ким Иллди кайтарууга кабыл алынган чечимден олку-солку болбойт. Бирок аны кайтаруу керек деген ойдун өзү анда кайдан? Клара Цаханассьяндын мейманканасына улам аза гүлчамбарларын апкелишет да, баары эмнегедир көздөрүн ала качышат. Шаардын жашоочулары, зоопарктан качып кеткен жырткычка туш болуудан

коркумуш болушуп, эми куралчан жүрүп калышат. Окуя эң башында эле баамдалганга, – Альфред Иллди өлтүрүүгө карай ылдам жүрө баштайт.

Дюрренматтын пьесасында дегеле желмогуздар эмес, автор сөз соңунда ырастагандай, кадимки эле адамдар аракеттенишет. Аларда бийик умтулуулар бар, ырас, жакшылап ой калчаганда изгилик чоң маянаны да, балдарга билим берүү мүмкүнчүлүгүн да алмаштыра албасы айкын болгонго чейин гана «Картаң айымдын визити» – ырайымсыз фарс. Бирок автор өз пьесасын «ырайымсыз эмес, бүткүл адамгерчилик жана сөзсүз юмор менен ойноого» кеңеш берген.

Айрым кейипкерлер кандай гана жаңылбасын, авторду баарынан мурда алардын укмуштуудай бир пикирдүүлүгү кызыктырган. Иллдин кичинекей дүкөнчөсүндө картаң мугалим челекке чыгат: «Мен сизге бир нерсе, Илл, бир аябай маанилүү нерсе айтам… Сизди өлтүрүшөт. Мен муну тээ башынан билем. Сиз да муну эбактан бери билесиз, Гюллендеги бир да адам буга ишенгиси келбесе да. Азгырык өтө эле зор, биздин жокчулук өтө эле түпсүз… Бирок жакында, кандайдыр бир нече сааттан кийин мен бул жөнүндө эч нерсе билбей турган болом». Мына анан гюллендиктердин жыйынында так ушул мугалим, антик классиктерине таянып, киши өлтүрүүнүн зарылдыгын негиздейт – байлык үчүн эмес, «сот адилеттиги салтанат курсун» демиш болуп. Шаардыктардын аламан тобу Иллди тыгыз курчап алат, ал чөгөлөп жыгылат. Басмасөздүн катышуусунда салтанаттуу жарыяланат: Илл Клара Цаханассьян тартуулаган миллиард доллар себеп болгон кубанычты көтөрө албай жүрөгү токтоп көз жумду. Пьеса хордун ырдоосу менен аяктайт, бирок ал антик трагедиясындагыдай соттобойт, а гюллендиктерди коштойт.

Фридрих Дюрренматт бир канча детективдүү романдарды жазган: «Сот жана анын желдети» (1950-1951-жж.), «Шек саноо» (1953-ж.), «Убада» (1958-ж.), «Сот адилеттиги» (1985-ж.) ж.б. Бирок детективдүүлүк кандайдыр бир деңгээлде анын бардык чыгармаларына мүнөздүү: аларда дайыма иликтөө жүргүзүлөт, түшүндүрүлгүс трагедиялуу окуялардын түйүнүн чечүү аракеттери жасалат. Жашоонун өзү жазуучунун кабыл алуусунда ишеничсиз – анын тегиз үстүңкү катмары кылмыштарды жашырат. Так ошондуктан Дюрренматт акылга сыйгыс кырдаалдарды түзөт, ойнолуп жаткан окуялардын улам бир кабыгын сыйрат, өз каармандарын аябай трафаретсиз чечимдерди кабыл алууга мажбурлайт.

«Физиктер» (1962-ж.) пьесасында көрүүчүлөрдүн алдында жиндикана, анын пациенттеринин бири – табияттын башкы сырларын чечүүгө жетишкен окумуштуу Мёбиус. Башталышы дээрлик детективдүү: полициянын инспектору азыр гана башка бир «сүйкүмдүү оорукчан», өзүн улуу Эйнштейн деп эсептеген физик-атомчу өлтүргөн медициналык айымдын сөөгүн текшерет. Сүйлөшүүдөн маалым болгондой, ушундай эле киши өлтүрүүнү чукулда башка бөлмөнүн жашоочусу – «Исаак Ньютон», жан дүйнөсүнүн түпкүрүндө, бирок, ал да Альберт Эйнштейн деп болжогон, жасаган. Экинчи көшөгөнүн башында – көрүлгөндүн так кайталануусу: инспектор жаңы курмандыктын денеси менен алектенет. Кырдаалдардын акылга сыйбастыгы үч сапар кайталоо жана

форманын классикалык бирдей өлчөмдүүлүгү менен ирониялуу баса көрсөтүлгөн.

Комедия, Дюрренматт пьесанын жанрын так ушундай аныктаган, классицисттик эстетиканын бардык үч эрежесин: орундун бirimдигин (жиндикана), мезгилдин биримдигин (баары бир күнгө жетпей болот), аракеттин биримдигин (интрига бир эле берилген багытта ылдам өнүгөт) сактоо менен жазылган. Узун аппак париктүү чындыкка коошпогон комедиялуу фигура – «Ньютон» – «сүйкүмдүү оорулууларга» доо коё албаган полициянын инспекторун чучугуна жете шылдың кылат. Бирок мына Сулайман падыша табияттын бардык ачыла элек сырларын ачкан адам, – физик Мёбиус пайда болот. Ал аны түбөлүккө таштап жаткан үй-бүлөсү менен акыркы ирет көрүшөт. Анан уулунун репликасына: «Мен физик болгум келет» жарылып кетет: «Эч качан. Муну оюңдан чыгар. Мен… мен сага тыюу салам».

Клиникадагы үчүнчү киши өлтүрүү мотиви боюнча мурдагылардан катуу айырмаланат. «Ньютон» менен «Эйнштейн», экинчи актыда байкалгандай, – даанышман Мёбиуска өз өлкөлөрүнүн чалгын кызматтары жөнөтүшкөн физик-тыңчылар, жана алар медициналык айымдарды алардын тапшырмасы менен байланышкан зарылдык боюнча өлтүрүшөт. Мёбиус пьесада азгырыктын алдына коюлат: Моника медайымдын сүйүүсү жана дүйнөлүк даңк мүмкүнчүлүгү аны мурдагы жашоосуна кайтууга чакырат, башкача айтканда ооруканадан чыгууга жана өз ачылышын бийликтердин колуна берүүгө. Ал Мониканы бул жолдон баш тарткандыктан өлтүрөт. Жашоо улуу ачылыштарга чейин өсүп жетелек – алар адамзатка зыянга колдонулат. Окумуштуу өкүм чыгарат: «Даанышмандын парзы – таанылбаган бойдон калуу… Же биз адамзаттын эсинен өчөбүз, же адамзат жер жүзүнөн жок болот». Каармандык чечим! Бирок Дюрренматт учурдагы дүйнөдө бийик баатырдыктардын максатка ылайыктыгынан шек санайт: узак жылдар доктор Цанд, бул пьесанын «картаң айымы», Мёбиустун кагаздарын сүрөткө тартып алган, андыктан эми анын ачылышы жана дүйнөнүн тагдыры анын колунда…

Автор өз окурмандарын дайыма провокацияга түртөт. Кадимки логиканы ээрчип, окуянын бир бурулушун күтүү мүмкүн болгон жерде ал башкасын, такыр карама-каршысын сунуштайт. Каармандар түзгөн пландар кыйрашат, эсептер жараксыз болуп чыгышат. Дюрренматтын китептеринде кокустук зор роль ойнойт, ал жашоонун кош маанилүүлүгүн жана кейипкерлердин чыныгы жүзүн ачат.

Өзүнүн акыркы чыгармаларынын биринде – «Тибеттеги кышкы согуш» повестинде (1981-ж.) – Дюрренматт атомдук алааматтан кийинки дүйнөнү тартат. Жер жүзүнөн көптөгөн өлкөлөр менен элдер жок кылынган, жапайыланган адамдар техниканын акыркы калдыктарын кыйратышат, андан алар болгон окуянын себебин көрүшөт. А кайдадыр Тибеттин бөксө тоолорунда (бул жер кыйла чукул болушу да мүмкүн деп тактайт автор) жалданма жоокерлер урушту улантышат.

Адамдар кимге каршы согушушат? Эмнени коргошот? Өз өмүрлөрүн эмне үчүн кыйышат? Анткени душман – фикция, мекен эми жок. Көрүнбөгөн администрация жана анын буйругу менен өзүн жана өзүнө окшогондорду жок

кылышкан ар башка өлкөлөрдөн келишкен жалданмалар гана бар. «Мен жалданма» – бул повесттин биринчи сөздөрү. Адамдар менен бийликтин ортосундагы ажырым жеңип өткүс болуп калганда, бүт адамзат, деп эсептейт жазуучу, жалданмаларга айланат.

Тибеттин тоолорунда караңгы туннелдерде майып зорго жылып жүрөт. Протези менен ал дубалдарга жазмалар чиймелейт, аларда – болуп өткөндөрдөн үрөйү учуу жана эми таштардын алдына көмүлүп калган мурунку жашоо жөнүндө эскерүүлөр бар. Коркконунан акылдан адашкан ал каалаган мүнөттө ок атууга даяр…

«Тибеттеги кышкы согуш», Дюрренматтын башка чыгармалары өңдүү эле, ага тийиштүү үрөй учурган юмор менен жазылган. Бирок чыгармачылык жолунун аягында жазуучу сүрөттөгөн дүйнөнүн картинасы улам барган сайын катыңкы болуп калган, а юмор арылгыс гротескке айланган.

Дюрренматт учурдагы дүйнө сценада комедия формасында гана сүрөттөлө алат деп болжогон, бул дүйнөнүн өздүк «үлгүлөрүн» түзгөн – парадоксалдуу жана ошол эле учурда чындыктуу: алар көз көргөндүн ишеничсиздиги жөнүндө ойлонууга мажбурлайт. Анда, адатта комедияларда болгондой, баары адашуулар менен каталарга негизделген. Бирок өз комедияларын Дюрренматт трагедиялуу деп атаган, анткени кеп аларда бакыт жана үмүтсүздүк жөнүндө, адамзаттык жашоонун мааниси жана маанисиздиги жөнүндө жүрөт.

XX КЫЛЫМДАГЫ ЧЕХ АДАБИЯТЫ

XX кылымдагы чех адабияты ага илгертен тийиштүү демократиялык салттарды уланткан. Бул баарынан мурда карапайым адамдардын жашоосуна көңүл буруу, анын дөөлөттөрүн түшүнүү, канда бекемделген «улуу идеялардын» пафосун тануу. Анан, албетте, мекенге, анын жупуну табиятына жана даңазалуу тарыхына, эмгек адамдарына, адамды курчаган буюмдарга болгон сүйүү. Акыры, гротесктүү, бир аз абсурддуу, аны менен жашоонун маанисиздигин жеңүү жеңил боло турган юмор.

Жадаса калган бүткүл Европадагыдай эле, адам менен дүйнөнүн ортосундагы мамилелерди жаңыча түшүнүүнү берген модернизм да чехтерде адамдык өлчөмүн жоготпогон.

«Чех модернизминин манифести» (1895-ж.) жарыялаган: «Биз көркөм өнөрдөгү чындыкты, иштин сырткы кырынын фотографиясы болгонду эмес, ички, чыныгы чындыкты каалайбыз», жана бул чындыктын алып жүрүүчүсү – «чыгармачыл индивидуум».

Солчул жазуучулардын, акындардын жана сүрөтчүлөрдүн бирикмеси «Деветсил» 20-жылдарда жаңы агымга – поэтизмге негиз салган (Витезслав Незвалдын; Константин Библдын, 1898-1951; Франтишек Галастын, 1901-1949; Ярослав Сейферттин ж.б. чыгармачылыгы). Бул европалык авангарддын чехтик аналогу. Поэтисттер мазмунду түз берүүдөн эркин жаңычыл көркөм өнөр түзүүнү эңсешкен. Алар интеллектуализмге интуицияны, а романтикалык эмоциялуулукка – сезимдердин алмашуусун кылдат берүүнү каршы коюшкан.

Поэтисттер көркөм өнөрдүн «пас» жанрларында – циркте, балаганда, «киночодо», эстрадалык ырларда жана модалуу бийлерде, джазда жана балдар оюндарында, элдик лубокто, анекдоттордо, укмуштуу окуяларда баарынан айкын көрүнгөн маданияттагы оюндук башталманы аябай баалашкан.

Футуризм менен сюрреализмге чукул поэтизм социалдык идеяга багытталган. Константин Библ жазган:

Коздукка болгон сүйүү – бул биздин
каныбызда!
Бизге жагат куштар, дарактар, борбор шаарлар,
кыштактар жана аялдар!
Бирок бул күкүмдөр гана! Бизге, адамдар,
сүйүү жетишпейт
ошол сулуулук үчүн, болочок дүйнө
убадалаган!

«Коркууларсыз», 1951

Прозада буржуазиялык турмуш чындыгын сындаган реалисттик роман үстөмдүк кылган. Сөз чебери, поэтизмге чукул Владислав Ванчура (1891-1942) «Үч дарыя» (1936-ж.) романынын жана «Чех элинин тарыхынан сүрөттөр» (1939-1940-жж.) тарыхый эпопеясынын автору болгон. Аны, берилген коммунистти жана антифашистти, гитлерчилер өлтүрүшкөн. Ушул эле жазмышка башка бир коммунист – журналист жана сынчы Юлиус Фучик (1903-1943) да туш болгон. Түрмөдө ал «Моюнда сыйыртмагым менен репортажды» (1943-ж.) – адамдык эрдик менен адамдарга болгон сүйүүнүн айран калтырган документин жашыруун жазган.

Социалисттик Чехословакияда (1948-1989-жж.) адабият бийликке идеологиялык кызмат өтөгөн. «Көңдөй пропагандизмдин» бозгулт фонунда кээде гана нукура таланттардын учкундары жаркылдаган. Алардын күч-кубаты менен Жазуучулар союзу «адамдык жүздүү социализм» үчүн, тоталитардык режимди демократиялаштыруу үчүн күрөштүн авангарды болуп калган, бул 1968-жылдагы Прага жазы үчүн негиз түзгөн.

Аны советтик аскерлер баскан соң репрессиялар толкуну мыкты жазуучуларды эмиграцияга кетүүгө, же, өлкөдө калып, макоолонткон «нормалдаштыруу» режимине руханий каршылык кылууга аргасыз кылган. Эмиграцияда дүйнөлүк даңкка романчы Милан Кундера (1929-ж.т.) жеткен. Диссиденттик кыймылдын лидери драматург Вацлав Гавел (1936-ж.т.) – адамдардын жан дүйнөсүн майып кылган социалисттик коомдун абсурдун ачкан пьесалардын автору болгон.

КАРЕЛ ЧАПЕК (1890-1938)

Ири чех жазуучусу Карел Чапектин чыгармачылыгы өтө ар түрдүү. Биз анын юморлуу аңгемелерин окуп күлбөй коё албайбыз, анын социалдык-фантастикалык алдын ала көрүүлөрүнө айран болобуз, адам жашоосун, анын татаалдыгын жана карама-каршылыктуулугун түшүнүү тереңдигине

таңгалабыз, автор менен бирге тоталитаризмге жана анын коркунучтарын аңдашпаган адамдардын сокурлугуна кыжырланабыз.

Чапек жакшы философиялык билим алган да, жазуучу болуп философиялык парадокстарга тартылуусун сактап калган. Ал көп күчүн журналистикага берген. «Гезитте иштөөнү, - деп айткан Чапек, - мен зор пайда деп эсептейм: ал мени дүйнөдөгүнүн баарына – саясатка, экономикага, спортко, акыркы жаңылыктарга ж.б.у.с. кызыгууга мажбурлайт». Айрым юмористтик жана илимий-фантастикалык чыгармаларын ал өзүнүн бир тууганы Йозеф – кийин фашисттик лагерде каза тапкан мыкты сүрөтчү менен бирге жазган.

Калыбы, алар чогуу жаңы жандыкты – адам-машинаны да ойлоп табышкан – жана аны «робот» (крепосттуу дыйканды туюнткан чех сөзүнөн) деп аташкан. «R.U.R.» (1920-ж.) пьесасында Чапек жасалма адам темасын өнүктүрөт. Элпек жана адамдык муктаждыктардан оолак болгондуктан роботтордун жолго коюлган өндүрүшү, ишкерге алда канча көбүрөөк пайдалуу, адамдарды эмгектенүү зарылдыгынан арылтууну убадалайт. Бирок роботтор, моюн сунуудан чыгышып, ээлери-эксплуататорлорго каршы козголоң кылышат; натыйжада бүткүл адамзат жана машиналар өздөрү да жок болушат. Өздөрүндө адамдык сезимдерди иштеп чыгышкан жана бири бирин сүйүшкөн эки өркөндүү робот гана цивилизациянын кайра жаралуусунан үмүт жандырышат.

20-жылдардын ортосунда Чапекке европалык даңк келет. Ал окурмандарынын алдында юмористтик жол байкоолору менен эсеп берип, Европа боюнча саякаттайт. Бир тууганынын катышуусу менен күлкүлүү сүрөттөр түрмөгүн «Бул кантип жасалатты» (1925-1938-жж.) жазат, анда гротесктүү түрдө гезит ишиндеги, кинодогу, театрдагы ж.б.у.с. «өнөрдүн сырларын» ачат. Чапек көркөм өнөрдүн жаңы түрүнүн – кинематографтын алгачкы теоретиктеринин бири болуп калат.

Чапек «Макропулостун дарысы» (1922-ж.) пьесасында адам жашоосунун маңызы жөнүндө ой жүгүртөт. Түбөлүк жаштыктын эликсири бакыт тартуулай албайт, анткени бакытты ар ким өзүнчө түшүнөт. Анда узак өмүр эмне үчүн керек, «үч жүз жыл кызматчы болуу же байпак түйүү» үчүн эмес да? Эмилия Марти, 337 жыл жашаган, бекем ишенет: «Адамдар эч качан мыкты болушпайт. Аларды эч нерсе өзгөртө албайт», ал эми «сүйүүгө, өзүнө, жакшылыкка, прогресске, адамзатка» ишенүү – бул жашоого көмөктөшкөн өзүн алдоо. Түрдүү психологиялык типтерди беришкен пьесанын бардык каармандары аягында өлбөстүктөн баш тартышат. Адамдын ички дүйнөсүн изилдөө «Кадимки жашоо» (1934-ж.) романында уланат. Анын каарманы өз тагдырын баалоого, өзүнүн акындык талантын сатып жана коогасыз бекетте темир жол кызматчысынын тынч жашоосун тандап, ал улан чагында адашкан-адашпаганын түшүнүүгө аракеттенет. Эмне жакшы: маданиятта из калтырып, метеордой жарк этип өтүүбү, же карапайым кубанычтар менен эмгекке каныктырган узак түссүз жашоону чынчыл жана жупуну өткөрүүбү?

1933-жылы Германияда бийликке фашисттердин келиши, алардын расизм менен зордукту ачык эле үгүттөөсү жазуучунун үрөйүн учурган. Ал «биз дүйнөлүк тарыхтагы эң улуу маданий алааматка катышып жатабыз: бүтүндөй

бир улут, бүтүндөй бир империя жырткычтык башталмаларга руханий ишенимди кабыл алды» деп түшүнгөн. 1936-жылы Чапек «Саламандралар менен согуш» антифашисттик роман-памфлетин жарыялайт. Бул буржуазиялык коомго, фашизмге, капитализмге, милитаризмге, расалык теорияга фантастикалык сатира. Автор массалык маданиятты пародиялаган стилистикалык оюнду жаратып, журналистиканын, саясий полемиканын, илимий баяндоонун, комикстер менен укмуштуу окуялуу адабияттын ыкмаларын чебер колдонот.

Роман саламандралардын сейрек рептилиялардан дүйнөнүн кожоюндарына чейинки жолун тарткан бир катар эпизоддордон турат. Мухиттен кандайдыр бир «деңиз шайтандары» табылат, алар «капкара, узундугу куйругун кошкондо болжол менен 1,6 м жана эки буттап чуркашат». Тапкыч капитан жаныбарларды колго үйрөтөт, аларды зоопарктар менен балагандарда көрсөтө башташат. Журналисттер мындан сенсация жасашат. Саламандралар окуганды жана сүйлөгөндү үйрөнүшөт. Окумуштуулар алардын акыл-эс жөндөмдүүлүктөрү жөнүндө маселени талкуулашканда рептилиялар гезиттик жана рекламалык фразалар менен оюн билдирүү билгичтигин көрсөтүшөт: «Ал эим гезиттерди сен дайыма окуйсуңбу? – Ооба, сэр. Күн сайын, сэр. – Андан сени эмне баарынан көбүрөөк кызыктырат? – Соттук хроника, жарыштар менен ат чабыштар, футбол… – Сиздин тилиңизди карап чыгууга болобу? – Ооба, сэр. Тишиңизди «Флит» тиш пастасы менен тазалаңыз. Эң үнөмдүү. Баарынан эң мыктысы».

Капиталисттер саламандралардын эмгегин эксплуатациялоо боюнча синдикат уюштурушат, аларды арзан жумушчу күчү катары соодалашат. Окумуштуулар аларды изилдешет (Чапек керек болсо саламандртаануу боюнча «илимий адамдардын» бүтүндөй бир тизмесин келтирет). Акырындап адамдардын жардамы менен саламандралар цивилизациянын баскычтары боюнча чоң жол басып өтүшөт да адамдарга окшоп калышат. Адамдарда болсо өзүнүн тарыхы менен маданиятына жек көрүү пайда болот, алар жөнөкөйлүктү каалашат, «саламандраланышат». Бир философ жада калса руханий жактан бузулган Батыштын ордуна саламандралар бактылуу, бүтүндүктүү жана бир тектүү дүйнө курушат деп далилдей баштайт.

Анан саламандралар чабуулга өтүшөт. Алар адамдардан фашизмдин идеологиясын үйрөнүшөт да, дүйнөнү «бузулган» батыш маданиятысыз, таза башталмаларда жаңылоого киришишет. Саламандралардын жолбашчысы Гитлерге окшош адам болуп калат. Улуу державалар өз ара чатактардан улам иш жүзүндө саламандраларга көмөктөшүшөт, «тынчтык конференциясын» өткөрүшүп. Коркунуч тууралуу пайгамбарлык эскертүүлөрдү адамдар олуттуу кабыл алышпайт, мухиттеги жардыруулар аркылуу жер титирөөлөрдү жасашкан саламандралардын алгачкы согуштук аракеттери өңдүү эле. Автор аңгемени үзөт жана мүмкүн болчу болочок жөнүндө ой жүгүртөт: саламандралар адамдарды баш ийдиришет, жээктер көп болсун үчүн континенттерди кескилешет. Дүйнөнү саламандралардын өздөрүнүн ортосундагы «чыныгы саламандралуулук, улуттук даңк жана улуулук үчүн» дүйнөлүк согуш гана сактап кала алат. Сууну химиялык уулар, бактериялар

жана бака кара тумоосу менен булгашып, саламандралар кырылышат да, ошондо тоолордон адамдар түшүп келишип, уламыштарында Атлантида тууралуу уламыштай кандайдыр бир чөгүп кеткен Англия же Франция жөнүндө элес-булас эскерүүлөр сакталган адамзаттык цивилизацияны кайра түзө башташат.

«Саламандралар менен согуш» Чапектин эң белгилүү чыгармасы болуп калган. 1938-жылдын сентябрында элге радиокайрылуусунда жазуучу «ар кандай сыноону жеңүү үчүн бекем жана өзгөрүлбөс руханий таянычтарга ээ болууга» чакырган. Ал бекем ишенген: эгер адамдар келечекке ишенимин жана мыкты дүйнөтартипке үмүтүн жоготушпаса, эгер кылмышка кошо катышуудан баш тартышса, алар фашизмди токтотушат. Чапекти бүт дүйнөдө угушкан, аны Бернард Шоу, Томас Манн жана Рабиндранат Тагор эл көзүнчө колдошкон. Чех жазуучусун нобелдик сыйлыкка көрсөтүшкөн, бирок сыйлыктар боюнча комитет немецтерден коркуп койгон.

Ончул басмасөз Чапектин чыгармасына тыюу салууну талап кылган, денелик жок кылуу коркутуулары болгон. Алааматтарды алдын ала көрүүчүнүн касиети жазуучуну алдабаган: батыштык державалар 1938-жылы мюнхендик макулдашуу боюнча чех жерлеринин көп бөлүгүн тартып алууга Германияга жол беришкен. Калган бөлүгүндө антидемократиялык режим орнотулган. Көп өтпөй Чапектин көзү өткөн. Чех жерлерин немецтер толук оккупациялап алган соң фашисттер ал жөнүндө эстешкен. Бирок гестапонун ишинде кандайдыр бир жаңылыштык кеткен – 1939-жылдын мартында көзү өтүп кеткен жазуучуну камоого келишкен. Бул Чапек түзгөн капалуу сатиралардын рухундагы реалдуу фантасмагория болгон.

ЯРОСЛАВ ГАШЕК (1883-1923)

Азамат жоокер Швейкти ким билбейт? Ал эң белгилүү адабияттык каармандардын катарынан орун алып, жүзөгө ашырылышы Швейк жөнүндө романдын түзүүчүсү – жазуучу жана журналист Ярослав Гашек болуп калган чех юморун бүт дүйнөгө даңазалаган.

Гашек интеллигенттүү үй-бүлөдө туулган, бирок эрте эле жашоого каражат иштеп табууга мажбур болгон. Он сегиз жашынан гезиттерге макалалар жазган, мыкты фельетончу даңкына ээ болгон. Чехия XX кылымдын башында бийлиги астында калган Австро-Венгрия империясынын муунтуучу полицейлик атмосферасы Гашектин шайыр, жашоону сүйгөн мүнөзүнө шайкеш келбеген да, ал өзү үчүн жетишерлик кызыктай жашоо мүнөзүн тандап алган: коомдун төмөнкү катмарына жуурулушкан, сыраканалардын дайымкы кардары болуп калган; туруктуу үйгө ээ болбой, жөө Европанын жарымын кыдырган, одоно элдик юмордун рухундагы мүмкүн болгон күлкүлүү таржымалдарды чыгарып. Ал адатта аракканаларда, достору менен күйөрмандарынын чуулуу жана көңүлдүү компаниясында жүргөн. Анын сатирасы социалдык боёкто болгон жана ал чыныгы ысымдары менен берген дарек ээлерин аябай катуу жаралаНТкан.

Биринчи дүйнөлүк согушка Гашек ыктыярдуу болуп жөнөгөн, тезирээк орустарга туткунга түшүүдөн үмүттөнүп. Ал бүткүл чех коому куштарланган орус маданиятын эбактан бери сүйгөн, орус тилин үйрөнгөн. Армияда ал негизинен оорук жумушунда болгон, бирок уруштарга катышкан, «Эрдиги үчүн» медалын алган. Ырас, Гашек өзү аны өз командирин кандайдыр бир май менен биттерден арылтканы үчүн беришти деп бекемдеген. Сыйлоодон көп өтпөй Гашек туткунга түшкөн, Киев менен Самара алдындагы согуш туткундары үчүн лагерлерде болгон. Октябрь революциясынан соң большевиктерге өткөн, советтик бийликке каршы көтөрүлгөн мурдагы согуш туткундары – чехтер менен күрөшкөн чехословакиялык кызыл армиялык ротанын комиссары болгон. Алар Гашекти кармоо жана өлүм жазасына тартуу жөнүндө буйрук чыгарышкан, ал эми прагалык гезиттер керек болсо «чыккынчынын» өлүмү жөнүндө кабарлар менен некрологдорду жарыялашкан. Бирок Гашек анын өмүрүн сактап калган дагы бир алдамчылыкты ишке ашыра алган: актар ээлеген аймакта ал туулгандан кемакыл, Жарандык согуштун куюнунда адашып калган Орто Азиялык немец колонистинин уулу деп өзүн көрсөткөн. Аны жазуучу менен Прагада достошуп жүргөн Йозеф Швейк аттуу жоокер баары бир тааныган, бирок өз курбусун сатпаган деген да версия бар.

1918-жылдын октябрынан тартып Гашек Кызыл армиянын саясий бөлүмүндө жооптуу кызматтарды ээлеген, анын жолдоштору эскеришкендей, большевиктер жарык максаттарга жетүү үчүн колдонушкан каражаттар аны коркутса да, берилген коммунист бойдон калган.

Партиянын чечими менен 1920-жылы Гашекти мекенине жөнөтүшөт. Бирок акыры эгемендүүлүккө жетишкен Чехословакияны большевизациялоо үмүттөрү иллюзиялуу болуп чыгат да, Гашек мекенине келип, өзү жана айланасындагылар үчүн көндүм болгон маскарапоздун ролуна кайтат жана баарын өзүнүн комиссарлык өтмүшү жөнүндө роман жазуу убадалары менен кыжырлантат.

1921-жылдын жазында Праганын чет-жакаларында азамат жоокер Швейк жөнүндө китептин басылганы тууралуу жарыялашкан афишалар чапталат. Аларда бул «дүйнөнүн маанилүү тилдерине которулган биринчи чех китеби», «дүйнөлүк адабияттын эң мыкты юмористтик-сатиралык китеби», «чех адабиятынын чет өлкөлөрдөгү триумфу», тиражы болсо – 100 миң даана! деп кабарланган. Гашек анын тамашалуу өзүн рекламалоосу чындыкка айланат, «Швейктин» жалпы тиражы орус тилинде гана 16 миллиондон ашат деп болжой алганбы!

Роман акырындап басылган жана аягына чыкпай калган. Гашек Липниц деген жерде кырк жаш курагында каза болгон. Анын прагалык тааныштары тажияга барышкан эмес – бул дагы алдоо деп ойлошкон…

«Азамат жоокер Швейктин жоруктары» Австро-Венгрия империясынын чехтик провинциясынын Биринчи дүйнөлүк согуштун алдындагы жана учурдагы жашоосунун кеңири сатиралык панорамасын берет. Роман оозеки аңгемелердин жана анекдоттордун чынжырчасы катары курулган, Гашек бардык сюжеттерди өзү ойлоп чыгарса да ал фольклорго чукул. Каррикатуралык кейипкерлер бүтүндөй бир галереяны түзүшөт: макоо

солдафон поручик Дуб өзүнүн түбөлүк сөзү «Сен мени дагы билесиң!» менен; сылаңкороз жана мактанчаак поручик Лукаш; эки жүздүү дин кызматчысы Кац – куу жана ичкич, күлкүлүү, акылга сыйбаган насааттарды айткан; жакшы пейилдүү, бирок жийиркенткен кадет Биглер; макоо соргок Балоун ж.б. көптөрү. Ал эми башкы каарман мындай бир жактуу мүнөздөмөгө сыйбайт.

Биз айтылып жаткан Швейкти «У чаши» трактиринен, полиция бөлүмүнөн, аскердик медициналык комиссиядан, жиндиканадан, полктук дин кызматчысында денщиктиктен, согуш туткундары менен эшелондон жана марштагы ротадан көрөбүз. Дарыгерлер аны эки жолу көкмээ деп таанышкан (экинчи жолу ал «Император Франц-Иосиф Биринчи жашасын!» деп кыйкырганы үчүн). Аны Биринчи дүйнөлүк согуш башталганда мекенчилдик сезимге батканы үчүн да (нормалдуу чех австриялык патриот боло албайт да, – демек, мыскылдап жатат), симулянттыгы үчүн да (армияга чакырылган Швейк медкомиссияга майыптын коляскасы менен, балдактарын шилтегилеп, согуштук ураандарды кыйкырып жөнөгөн), орус тыңчысы жана качкын катары да (эшелондон калып калып жана аракканадан сырага тоюп алып, ал жөө жөнөгөн, бирок карама-каршы багытта), качкын согуш туткуну катары да камакка алышкан… Швейк эки ирет өлүм жазасы коркунучуна кептелген: бир жолу ал кимдир бирөөнүн шалаакылыгынан улам – анын көктөмөсү жоголуп кеткен, башка жолу немец – майордун зээнсиз педанттыгынан улам аман калган. Баяндоо полк акыры алдыңкы чекке келүүгө тийиш болгон жерден үзүлөт.

Ошентип, Швейк өзү согушта болгон эмес. Бирок изилдөөчүлөр Гашек өз каарманынын тагдырын кандай чечмек болгонун аныкташкан: Швейк орустарга туткунга түшөт, чехословакиялык легионго кирет, Сибирге барат, балким, Кытайга туш болот… Гашек «Швейк Кремлде» менен «Швейк Лениндин денщигин» жазууну убада кылган.

Автордун өзүн эске салган романдын башкы каарманында, анын бүткүл күлкүлүүлүгүнө карабай, кандайдыр бир табышмак калат. Ал качан чындап эле баёо кемакыл, а качан жөн гана анткорлонот? Жана кандай максатта?

Албетте, соттук дарыгерлер койгон «тубаса кретинизм жана толук акыл-эстик макоолонуу» диагнозунан пайда бары шексиз. Жетекчиликтин макоолугунан жана расмий идеологиянын үстүнөн каалашыңча күлө берсең болот. Бирок Швейк көп учурда өзүнө зыян кылып алат, мисалы, ага өлүм коркунучун апкелчү көрсөтмөлөргө кол койгондо, же орус формасын кийип алганда. Ал уктап жаткан офицерди андан качан ойготуу керектигин суроо үчүн ойготкондо чындап эле аңкоолугунан ойготтубу же шылдыңдап жатабы, түшүнүксүз. Албетте, Швейк акпейил жана, балким, карапайым элдикче акылдуу, бирок ал эч жакшы нерсе жасабайт, ал эми анын акылдуулугу күлкүлүү.

Романда каармандын портрети жок, аны кийин жазуучунун досу сүрөтчү Йозеф Лада тарткан. Швейк жөнүндөгү китеп анын иллюстрациялары менен азыркыга чейин басылып келатат.

ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ (1900-1958)

Жашоо кубанычы, дүйнөнүн сулуулугу, кадимки буюмдардын жагымдуулугу, татаал, бирок түшүнүктүү ассоциациялар менен берилген, жөнөкөй адамга суктануу – XX кылымдын поэзиясында өтө сейрек бул сапаттар ири чех акындарынын бири – Витезслав Незвалга дайыма тиешелүү болгон.

Ал өзүнүн чыгармачылык жана саясий идеалдарына эч качан чыккынчылык кылбаган, авангард эстетикасы менен коммунизмге берилгендикти табигый жуурулуштурган. Бирок чыгармачылыкта Незвал революциялык тематикага сейрек кайрылган, эмгекти бөлүштүрүү болууга тийиш деп эсептеп: саясат менен саясатчылар, революция менен революционерлер алектенишет, а акындар поэзия менен алектенүүгө тийиш, аны рифмалашкан агиткаларга жана гезиттик макалаларга айлантпай. Акындын революциячылдыгы башкада – эски поэтикалык формаларды кулатууда жана жаңы, авангарддыкты бекемдөөдө. Ал өзүнүн француз досторуна – Луи Арагонго жана Поль Элюарга чыгармачылык чукулдугун сезген, Гийом Аполлинердин жаңычылдыгына шыктанган. Ошол эле мезгилде Незвал чех адабиятынын салттарына берилген бойдон калган, бул ага сыймыктуу айтууга негиз берген: «Мен өзүмдө бүткүл поэзиянын тарыхын баштан кечирем».

20-жылдары Незвал поэтизмдин ири өкүлү болгон. 1922-жылы ал «Деветсилге» кирет жана бирикменин алдыңкы теоретиги К.Тейге менен бирге чыгармачылыктын жаңы принцибин жар салат. Незвал үчүн поэтизм – бул «абсолюттук чыгармачылык эркиндик». Ал өзү моюнга алгандай, «бир эле мезгилде чыныгы жашоо да, чыныгы фантазия да болуучу олуттуу-шайыр поэзия» жөнүндө эңсеген. Ырлар кыска жана таасирдүү болууга тийиш: «Секундада максимум эмоциялар. Баяндоо эмес. Суммардуу элестетүү», - деп талап кылган ал. 1924-жылы акын Чехословакиянын компартиясына кирет. Анын поэтикалык жыйнактары, ойлоп табуучу Эдисон жөнүндө поэма – жаңы доорду ачкан адамдын чыгармачылык генийине гимн биринин артынан бири чыгышат. Незвал форма менен эксперимент кылат: ырларга музыкалык конструкцияларды берет, тыныш белгилерсиз, рифмаларсыз, эркин ыр менен жазат, саптардын жайгашуусунун өзү менен оюн таасирин түзүүгө умтулат, мисалы «Пьеро-циркач» ырындагыдай (1924-ж.):

Пьеро-циркач
устунда жеңил
чукул турат дачаларга
зебрага окшоп

Ал поэзиянын салттуу образдарын да (мисалы, эргүү канаттары) оюнга айлантат, бирок аларды жаңы мейкиндикке жайгаштырат:

Акын канат кийип алды
күндүз саат бир жарымда
күн болсо көрнөк болуп калды
жашылча дүкөнчөсүндө
……………………………..

Жаз жаз кирип келди
бүгүн жумушчу канат кийди
анан аларды трамвайда сактайт
абдан ушалап албоо үчүн

«Жазгы», 1924-ж.

1934-жылы Незвал француз сюрреалисттеринин идеяларын кабыл алып, Прагада «Сюрреалисттик топту» уюштурган. Бул мезгилде Незвалдын поэзиясы капалуу жана табышмактуу болуп калат, бирок өзүнүн сүйкүмдүүлүгүн жоготпойт:

Бүгүн шаарда эмне болууда?
Ал окшош бир учурда
ак розага скрипкага
Жана ичинде музыка бар үлүлгө
Түн менен көгүчкөн күркүлдөйт
карнизде
Терезени ачабыз жарык куябыз
караңгыга
Шаар эске салат
Өткөндөй аппак
Упаланган төшүн
айымдын мээлейин
Жана укмуш күмүштөнгөн парикти

«Айлуу шамал», 1937-ж.

1938-жылы Незвал сюрреализмден кол үзөт, Советтер Союзун сындаган адабиятчыларды колдоону каалабай. Эми ал анын ырлары түшүнүктүү болушуна умтулат. Социалисттик Чехословакияда Незвал – таанымал чебер. Ал жашоого кубануудан жана таңгалуудан чарчабайт, жаңы турмуш чындыгын ырга салат («Улуу куранттар», 1949-ж.; «Көк гүлдөр жана шаарлар», 1955-ж. жыйнактары), тынчтык үчүн күрөшкө кошулат, өзүнүн атактуу «Тынчтык ыры» (1950-ж.) чыгармасын жазат, түпкүлүгүндө бул жашоонун сулуулугу жөнүндө поэма экенин моюнга алып:

Адам толук кылым жашасын үчүн
менин кыштагымда жана бардык жерде,
сүт идишке куюлсун үчүн,
балыктарга дарыя көп болсун үчүн, -
тынчтык ырын ырдайм.

Кийинки Незвалдын бир аз баёо, түз сызыктуу поэзиясында чех поэтизми дайыма умтулган демократиялык маданияттын сүйкүмдүү жупунулугу бар.

XX КЫЛЫМДАГЫ ПОЛЯК АДАБИЯТЫ

XIX кылымда поляк адабияты, эреже катары, тарыхтан озгон. Акындар менен жазуучулар мекендештерин келечекке, алдыдагы күрөшкө чакыруу үчүн калем кармашкан да, поляк романтизминин улуу өкүлдөрү – Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий (1809-1849) жана Зыгмунт Красиньский (1812-1859) –

кокусунан «улуттук пайгамбар» деген мүнөздүү жалпы аныктама менен бириктирилбеген. XX кылымда кырдаал мунун тескерисинче болгон. Турмуш чындыгы ээ болгон ойго келбес кебетелер эң бир кыйын көзү ачыктын мүмкүнчүлүгүнөн да ашып түшкөн. Бир кылымдан экинчиге өзүнчөлүктүү көпүрө поляк маданияты үчүн драматург, акын жана сүрөтчү Станислав Выспяньскийдин (1869-1907) чыгармачылыгы болуп калган. «Үйлөнүү той» (1901-ж.) драмасында ал мурунку кылымдын мекенчилдик үмүттөрүн алардын аёосуз сатиралык ашкерелөөлөрү менен айкаштырган. Сюжеттин негизи болуп реалдуу окуя – краковдук богема боюнча автордун тааныштарынын биринин жөнөкөй дыйкан кызына үйлөнүүсү кызмат кылган. Окурман жүрүшүндө сценада көңүлдүү үйлөнүү үлпөтү бийлеген ритминде өлкөнүн өткөнү менен учурдагысынын түйүндүү фигуралары пайда болушкан жана жоголушкан окуя катышуучулардын эркиндикке жана бакытка жалпы умтулууларында биригүү менен аяктайт деп күтүүгө укуктуу. Бирок бардыгы таптакыр башкача бүтөт. Шаардык күйөө айылдык меймандостукту көтөрө албайт да, үлпөттүн аягында катуу уктап калат, а бала Ясек Улуу Өзгөрүүлөрдүн башталышын кабарлоочу кереметтүү Алтын чоорду жоготот.

Выспяньскийдин пессимизминин акталышы маңдайга жазылган. 1918-жылы Польша эркиндикке жеткен, а 1920-жылы Советтик Россия менен согушта жеңүүчү болуп чыккан. Бирок бир нече жылдан соң публицисттер бул окуялар менен байланышта мекендештерин кучагына алган сезимдерди «таштандыга ээ болуунун кубанычы» деп аташкан. Акын Юлиан Тувим «коркунучтуу үйлөрдө коркунучтуу жашашкан» «коркунучтуу мещандар» жөнүндө курч ыр жараткан… 1926-жылы узакка созулган экономикалык жана саясий кризистин фонунда өлкөдө бийлик аскер кызматчыларына өткөн. Өкмөттүк пропаганда элдин бакыты сүрөтүн «күчтүү, ынтымактуу», баарына даяр мамлекетте тартууга киришкен. Айрымдар гана, анын ичинде Витольд Гомбрович (1904-1969), гитлердик Германия менен болгон кошуналык 1939-жылы апкелген алааматты көрө алган.

Согуштан кийинки Польшанын жашоосу мындан да көбүрөөк карама-каршылыктуу болгон. Өлкөнү фашисттик оккупациядан бошотуу 1944-жылы Советтик Армиянын үлүшүнө туш келген, Россия өзү поляк эркиндиги менен эгемендүүлүгүнө нечен жолу кол салган болсо да. 40-жылдардын аягында – 50-жылдардын башында Москванын колдоосу менен Польшада «элдик демократия» режими орногон. Жаңы бийликтер поляк маданиятынын жаркын салттарына берилгендикти жар салышкан. Бирок чындыгында XVIII кылымдын аягындагы – XIX кылымдагы улуттук-боштондук кыймылдын тарыхы толук кайра кароодон өткөрүлгөн: көтөрүлүшчү-патриоттордун башкы жоосу Россия болгон да. Үчүнчү бөлүмүндө Мицкевич орустарды аябай жагымсыз сүрөттөгөн улуу «Дзяддар» да «шектүү» болуп калат.

Коммунисттердин өлкөдө салттуу таасирдүү Католик чиркөөсү менен мамилелери да татаал болгон. Өзгөчө 1978-жылы кардинал Кароль Войтыла Иоанн Павел II деген ысым менен папа тагына отурган соң. Экинчи дүйнөлүк согуштун тарыхынын көптөгөн барактарына, биринчи кезекте Крайова

Армиясына – коммунисттик эмес Каршылык көрсөтүүнүн кубаттуу күчүнө тиешелүүлөргө тыюу салынган.

Бардык саясий актуалдуу темалар «саясий корректтүү эмес» болуп калган кырдаалда жазган адам эмне кылышы керек эле? XX кылымдын экинчи жарымындагы поляк адабияты үчүн өзүнчө эле бир көрүмсүз турмуш чындыгынан качуу, китептердин беттеринде өзүнүн өзүмдүк, көз карандысыз дүйнөсүн түзүүгө умтулуу мүнөздүү. Кээ бир жазуучулар, Славомир Мрожекке (1930-ж.т.) окшоп, мында гротесктин ыкмаларын колдонушкан, башкалары, жана биринчи кезекте Станислав Лем, илимий фантастиканын жанрдык байлыгына кайрылышкан. Сыртынан учурдун өтө зарыл көйгөйлөрү менен эч байланышпаган фантастикалык кырдаалдарды баяндоо авторлорго көркөмдүк жана философиялык эркиндиктин белгилүү бир деңгээлин берген.

ЮЛИАН ТУВИМ (1894-1953)

Юлиан Тувим – Польшанын ири акындарынын бири. Ал ишмердүүлүгүн «Скамандр» журналынан чыгышкан жазуучулардын арасында баштаган. Поляк акындарынын мурунку мууну – «Жаш Польша» символисттик тобу – поляк ырынын угумдуулугун мурда кулак укпаган музыкалуулукка жеткирген. Ал курчап турган жандуу турмуш чындыгы жөнүндө сөзгө тыюу салуу менен да жетишилген. Тувимдин алгачкы ырларында бул назик мелодиялуулук кээде угулат: «Кар себелейт, себелейт акырын. / Карасаң – кар / Сенин жан дүйнөңө уюуда, / Ак мех өңдүү… / Ошондо муңдана ойногун, / «Valse triste». / Кар себелейт. Жазылып бүттү / Акыркы барак» («Кат», 1915-ж.).

«Скамандрдын» акындарын поляк поэзиясына күнүмдүк турмуштун ачык боёкторун жана катуу доошторун кайтарууга умтулуу бириктирген, анткени символисттер аны өтө эле шарттуу жана денсиз кылып коюшкан. Китептик шарттуулук аркылуу жандуу турмушка суурулуп чыгууга Тувим ар тараптан аракеттенет – басайтылган тиричиликти сүрөттөө аркылуу, курчап турган дүйнөнү абсурдга айланткан катаал ирония аркылуу:

Өлгүдөй Кусалык бекетинде,
Тумшукка кой өңүрүндө,
Техник Влас Фролыч Запойкин
Укмуш ойноду кларнетинде…

«Пётр Плаксин», 1914-ж.

Кээде – сөз тереңдигине чумуу аркылуу, анын доошуна жана анын тарыхына, окурмандарды жердин байыркы катмарларына чыгаргансыган:

Бизге маанисиз эмеспи, жер жашылы жөнүндө
Бабалардын сөзү менен баяндап,
Ушул баянды байыртан баштоо!
Түпкө, өзөккө биз карайбыз, түпкүргө,
Ич менен жөнөйбүз тамырлар менен…

«Жашыл», 1936-ж.

Тувим дүйнө алдында өзүн билимсиз, чаласабат сезет: мындай ачыктык менен көп түрдүүлүктү кантип баш ийдирүүгө болот? «бардык

даанышмандыкка мен окугам: / Логарифмалар, маселелер, квадраттар, / Мен формулаларды кемиргем, тууган / Чексиздик менен иш кылгам… / Анан, окуучудай мен күтөм титирей, / Жараткан өзү мени чакырарын каардана. / - Мен даярдана албадым, Кудай… / Мен оорудум… Көп тапшырма берилди…» («Илим», 1923-ж.). Жаш Маяковскийдин рухундагы кубаттуу пафос менен жөнөкөй сүйлөшүү интонациялары Тувимде коңшулашышат; так ушул кошунду анын поэзиясынын эң эле таанымал белгисин түзөт.

Эки согуштун ортосундагы Европа тынч албай кайнап жаткан. «Кызыл отузунчу жылдары» көптөргө, анын ичинде Тувимге да, Россиядан эркиндик менен бакыттын жаңы доору келаткандай көрүнгөн. А Германиянын жаңы согуштук коркунучу улам ачыгыраак туюлган. Тынчтык морт болчу:

Мухит көбүктөнө турду, ат сындуу,
күн күркүрөө коркуткан,
Булуттар – зубрлардай топтоло, алдастаган
асман кишенеди.
Мен – ээнбаш деңизде сүзүүчү,
үйүмдүн үстүндө туңгуюк.
Бакча айныды дүмүрдөн, жинденүүгө
батты арыздардан…

«Одиссей»

Бул жылдары Тувим Советтер Союзуна симпатиясын нечен жолу билдирген жана өз өнөрүнүн революциячыл табиятын баса белгилеген. Ал калп айткан эмес: козголоңчулдук чынында эле анын поэзиясынын «канында» болгон, мында ал болгону А.Мицкевич менен Ю.Словацкийдин салттарын ээрчиген. Тувим буржуазиялык коомго бир нече аябай жаалдуу сатираларды жазат; алардын эң атактуусу – «Операдагы бал» поэмасы (1936-ж., 1946-ж.басылган):

Келишет «ройстор», «бьюиктер»,
«Испандар»,
Позументтер, тасмалар, жылдыздар
Жана үкүлөр,
Ыйгарымдуу бульдогдор
Жана терьерлер,
Жана бурбондор, жана мехтер,
Жана камергерлер
……………………………………….
Адмиралдар, талоончулар,
Кандын канзадалары,
Бука жана уй тумшуктар…

Экинчи дүйнөлүк согуш Польшага батыштан немецтер, а чыгыштан советтик аскерлер кирип келиши менен башталган. Анан алты жылдык оккупация жана масштабы мурда болуп көрбөгөн еврейлерди кыруу жүргөн. Тувимди, поляк патриотун жана каны боюнча еврейди бул катуу түйшөлткөн: «Лодзидеги еврей көрүстөнүндө, / Муңдуу кайың көлөкөсүндө, / Менин энем еврейдин / Поляк мүрзөсү… / Энемдин дүйнөсүн атышты - / Эриндерим айткан

мээримдүү эки муун. / Атамдын ыйык көпүрөсүнө / Терезеден өлүк ыргытышты… / Даңк талаасынан энемди алып кеттим, жер-энеге берүү үчүн, / Бирок менин атымдагы өлүккө / Түбөлүк Отвоцкта жатуу» («Эне», 1953-ж.). Тувим эмиграцияга кетүүгө үлгүргөн: тагдыр аны Франциядан Бразилияга жана Кошмо Штаттарга чейин калчаган. Ушул мезгилден тартып ал лирикалык ырларды аз жазат – алгач антифашисттик публицистика, андан соң «Польша гүлдөрү» поэмасынын үстүнөн иштөө, аягына чыкпай калган (1949-ж.басылган), бүткүл убактысын алат.

Мекенине Юлиан Тувим 1946-жылы кайткан. Социалисттик Польшада ал жаңы ырларынын бир гана китебин басууга үлгүрөт: доор лирикага жол берген эмес. Бул ырларда милдеттүү (жанга толук түшүнүктүү – эмнеси болсо да согуш бүткөн!) сергек ноталар менен катар согуш кыйраткан дүйнөнү эскерүү ачуу угулган, – Тувим ушунчалык сүйгөн жана ушунчалык каргаган дүйнөнү. Анын символу күлгө айланган Варшава болуп калган:

…шаар түтөөдө,
Курман чалынган жандык өңдүү
ыйык отто күйө,
Тырышма серпкен буттар гана
өмүрдү күбөлөндүрдү,
Өлүмгө айланып калган,
Күйүктүн демин жутту, курмандык өңдүү
Жүнү куйкаланган…

«Ab urbe condita»

ЯНУШ КОРЧАК (1878-1942)

Педагог, жазуучу жана дарыгер Януш Корчак (чыныгы ысымы Генрик Гольдшмидт) Варшавада туулган жана жашаган. Алтымыш төрт жашында ал өзүнүн тарбиялануучулары, варшавалык Жетимдер үйүндөгү еврей балдары менен чогуу фашисттик өлүм лагери Треблинкада курман болот, анын качуусун уюштуруу жана ушинтип өмүрүн сактап калуу жөнүндө көптөгөн сунуштардан көгөрө баш тартып.

Януш Корчак бекем ишенген: наристе – болочок адам эмес, а туулгандан эле адам, башкалардын баары менен бирдей, жана ал башка адамдар өңдүү эле баалуу. Корчактын китептери – чоңдор үчүн дагы, балдар үчүн дагы – ушул тууралуу. Алардын эң белгилүүлөрү – «Балдарды кантип сүйүү керек» (1914-1922-жж.), ошондой эле «Король Матиуш Биринчи» жана «Король Матиуш элсиз ээн аралда» дилогиясы (1923-ж.).

Корчак оюнан чыгарган кичинекей Матиуш, ата-энесинен эрте айрылган, – жарык дүйнөдөгү эң жаш королдордун бири. Ал өзүн зор аксарайда жалгыз, бактысыз жана чоочун сезет. Королдук титул, бул канчалык парадоксалдуу болсо да, анын эркиндигин дайыма чектейт жана кадимки эле каалоолордун аткарылышын ишке ашкыс кылат: көчөдө башка балдар менен ойноону, коньки тебүүнү, кар киши жасоону. Матиушка ушуну жасай алган балдар дүйнөдөгү эң бактылуулар көрүнөт. Алардын ичинен ал Фелек аттуу дос табат. Эрдик

жөнүндө эңсеп, алар майданга качышат, бирок согуш, бактыга жараша, тез аяктайт, жоо жеңилет да, кичинекей король үйүнө кайтат. Ал жашоону өзгөртүүнү жана жакшыртууну, адамдарды адилетсиздиктен арылтууну каалап, өлкөнү өз билгениндей башкара баштайт.

Бирок Матиуштун дээрлик бардык реформалары ийгиликсиз болот. Матиуш түзгөн балдар парламентин жабууга туура келет, анткени депутаттардын ар бири өзү жөнүндө гана ойлойт, керек болсо Фелек да чоң маянаны жана толук бийликти талап кылат.

Акыр түбү жаш король өзүнүн жашоону бактылуу кылуу жөндөмдүүлүгүнө ишенбей калат да тактыдан чегинет. Матиуш элсиз ээн аралга туш болот, бирок окчундоо да аны оор сыноолордон куткарбайт: аны уурдап кетишип, түрмөгө салышат. Белгисиз өлкөдөн качып, Матиуш мекенине кайтат, бирок өзүнүн король болбоо чечимине мурдагыдай эле бек болот. Ал иштөө үчүн фабрикага жөнөйт да, андан Фелекке жолугат. Китептин соңу кайгылуу: Матиуш мурдагы досунун колунан ажал табат.

Матиуш өмүр бою көп сандаган шарттуулуктар менен кагылышкан, чоңдордун, жана бир гана алар эмес башкалардын да жашоосу аларды сактоо менен өткөн. Жалган олуттуулук, менменсинүү, калпычылык, интригалар – мунун баары эмнеге керек, Матиушка түшүнүксүз. Эмне үчүн королдор өз өлкөлөрүндө балдар кантип жашап жатышканына эмес, өздөрүнүн королдук ар-намысына гана көбүрөөк кам көрүшөт? Эмне үчүн Фелек, бир кезде Матиуштун жакын досу, ага эмне жакпай атканын түз айтпайт, а чатак үчүн шылтоо гана издейт? Иштердин табияттан тыш абалы көбүнчө трагедияга апкелет. Бирок кээде жашоодо бийлик кылган шарттуулуктар жөнүндө Корчак юмор менен жазат: Матиуштун досу, король – негр бала Бум-Друм бир кеңешмеде «кайгынын белгиси катары тоңкобаш атууну каалайт, бирок ал цивилизациялуу адам экенин эстеп, ыйламыш болуп көзүн сүртө баштайт».

Матиуш, ар кандай эле бала өңдүү, Корчактын ынанымында, – философ. Ал ар бир эле чоң киши жооп бере албаган, ашыра айтсак, ар бир эле чоң киши өзүнө бере бербеген суроолорго ой калчайт. Мына анын күндөлүгүнөн үзүндүлөр: «Мен атам менен апамды сүйөмбү? Анан дегеле, өлгөндөрдү сүйүүгө болобу?», «Король элди сүйө алабы, же ага аны макташканы жагымдуубу, жана ал аккөңүл болуп анткорлонобу? Бейтааныштарды сүйүүгө болобу?».

Матиуштун күндөлүгү бизге анын эң жашырын ойлору менен каалоолорун ачат. Бирок Корчактын китебинде баяндоо ушундай курулган, окурман мезгил-мезгили менен, дайым эле өзүнө бул тууралуу эсеп бербей, Матиуштун үнү менен интонациясын угат, окуялар жөнүндө автор айтып берип жатса да. Матиуштун курбу кызы Клу-Клу ага каттарын жаңгак кабыгына салып жөнөткөн, аларды чие-почточу ташыган. Зээндүү чие (келемиштин баласы) дарек ээсин ал куугундан жашынып жүрсө да таба алган. «Анан Матиуш аябай кубанды. Кичинекей айбандын мурдунда адамдардын башындагыдан да акыл көптүгү күлкүлүү». Айкындык үчүн кошумчалоого болор эле: «…деп жылмая ойлоду Матиуш». Бирок Корчак минткен эмес. Эмне үчүн? Биринчиден, ал өзү ошол эле ойду карманган. А экинчиден, баяндоонун

мындай деталдары Матиуштун дүйнөсүн «сезүүгө», аны түшүнүүгө жана кабыл алууга астыртан көмөктөшүүгө чакырылган.

Мындай мисалдар китепте абдан көп. Мына дагы бири, акыркы баптан. «Матиуш оорукканада жатат… Ал эсине келди да, өзү али тирүү экенине ыраазылык катары доктордун колун кысты. Акыркы ирет эч нерсе айтпай күтүүсүз өлүү жакшы эмес». Бул – Матиуштун ички доошу, аны ээрчип ал өзүнө Фелек менен Клу-Клуну чакырат, алар менен коштошуу үчүн, жана мындай сөздөр менен баштайт: «Фелек, сен капа болбо…».

Корчактын эң сонун китебинде жакшылык жамандыкты жеңбейт, бул адатта балдар үчүн жомоктор менен китептерде боло жүргөндөй. Корчак, анын Матиушу өндүү эле, өзүнө жана башкаларга аябай чынчыл жана ар бир эле адам өзүнөн башкалар жөнүндө ойлоону билбесин эн сонун түшүнөт. Бирок ар бир бала дүйнөнү мыктыраак жана адилеттүүрөөк кылууга жөндөмдүү, эгер ал өзү жана анын айланасындагы жаш наристелер аккөңүл жана кеңпейил болууну билишсе жана кечирүү – бул бир караганда гана татаал экенин билишет.

СТАНИСЛАВ ЛЕМ (1921-ж.т.)

XX кылымдын 20-жылдарында илимий фантастика массалык адабияттын алдыңкы жанрларынын бири болуп калган. Ошондон тартып бул жанрда өтө көп жазылды, бирок бир аз гана авторлор «бийик» маданияттын алкактарында кармалууга жетише алышты. Жана поляк Станислав Лем алардын катарында.

Азыркы илимий фантастиканын жол башчылары дароо бир нече жанрлар болушкан. Бул утопия жана антиутопия, башкача айтканда көркөм форма кийгизилген идеалдуу коом жөнүндө, же, тескерисинче, азыркы коомдун коркунучтуу тенденциялары жөнүндө ой жүгүртүүлөр; алагдыланган түшүнүктөрдү көрүнчү образдарга камтыган философиялык накыл; автордун учурдагы адептерди алардын маанисиздигин баса көрсөтүү үчүн эң кызыктай кийимдерге «кийгизген» социалдык сатира. Лем азыркы илимий фантастикада бул жанрлар жөнүндө эстутумду ойготконсуйт: анын бардык чыгармаларын кызыктуу болсун үчүн фантастикалык романдын же аңгеменин формасы берилген философиялык же социалдык проблемалар жөнүндөгү ой толгоолор катары кабыл алууга болот. Анын чыгармаларынын арасында фантастикадан тышкары толук кандуу философиялык трактаттар болгону бекеринен эмес: «Диалогдор» (1957-ж.), «Summa technologiae» (1964-1974-жж.), «Кокустук философиясы» (1968-ж.), «Фантастика жана футурология» (1970-ж.)

Анан муну менен бирге Лемдин чыгармалары – накылдар эмес: ал болочоктун образдарын өтө сүйүп жана тыкыр тартат, алар өтө ишеничтүү жана «тыкыз» болушат. Сюжет да өтө көп орунду ээлейт: философиялык накыл аңгемелөөнү эмес, ой жүгүртүүнү жана көрсөтүүнү артык көрөт. Лем окурмандарды дайым чыңалууда кармоону талап кылган жанрдын мыйзамдарына баш ийет: жазуучу-фантаст зериктиргич болууга укуксуз.

Илимий фантастиканын «фирмалык» темаларынын өтө кенен арсеналынан Лем космос темасын тандаган. Дегеле фантастикалык адабиятта космос түрдүүчө сүрөттөлөт: же адам өлчөй алчу мейкиндик катары – зор

архипелаг өңдүү, аралдар-планеталар арасында саякаттоого болгон, адаттан тыш жаныбарларга, өсүмдүктөргө жана салттарга таң калып, же адам өлчөй алгыс жана аягына чейин түшүнүксүз эмнедир Башка катары. «Олуттуу» чыгармаларында Лем экинчи жолду, сатиралык жана юмористтик чыгармачылыгында – биринчисин тандайт.

Лем «Астронавттар» (1951-ж.) жана «Магеллан булуту» (1955-ж.) романдары менен дебют жасаган. «Астронавттарда» ал 50-жылдарда – 60-жылдардын башында бүт дүйнөтуюмду ээлеген теманы – адамзаттын өзөктүк (ядролук) согушта мүмкүн болчу жок болуусун өнүктүрөт. «Мына биз менен эмне болушу мүмкүн», - деп айтат Лем, алаамат болуп өткөн планетаны тартып. «Айдөөш Бетти бүт айнек сындуу массанын майда көбүкчөлөрү жапты, кайноо учурунда катып калган… Сыйда фондо эки силуэт чыгып турду, бийик капюшондуу көлөкөлөр сымал көккө учтанган. Бири кулап бараткансып ылдый катуу эңкейген, башын ийнине катып отура калгансып» – жерлик астронавттар Чолпонду ушундай көрүшөт. Бул сүрөттөөдөн япон шаары Хиросимадагы атомдук жарылуунун үрөй учурган кесепеттерин таанызбай коюу кыйын, анда үйлөрдүн дубалдарында денелери ойго келбес ысыктан бууланып кеткендердин силуэттери калышкан, жана ошондуктан алардын аркасындагы дубалдар азыраак эришкен…

«Астронавттардан» айырмаланып Лемдин экинчи романы – утопия. Автор алыскы келечектин жаркын сүрөттөрүн тартат, анда бирдиктүү адамзат бардык социалдык жана экономикалык көйгөйлөрдү эбак чечип жана идеалдуу коом куруп, космоско умтулат, андан акыл-эстүү жандарды табуу үчүн. Эки китеп тең азыр аябай баёо көрүнүшөт, жана болочок чебер айрым бир жандуу жазылган деталдарын көрсөтсө да, бирок аны көндүм ойлор менен түшүнүктөр али матап турушат.

Кийинки эки романында – «Эдем» (1959-ж.) жана «Жылдыздардан кайтууда» (1961-ж.) – Лем эми жетилген жазуучу катары чыгат. Коммунисттик коомдун кубанычтуу сүрөтү аларда ал жылдары Польша бийлиги астында жашаган коммунисттик идеяны сындоо менен алмаштырылат.

«Эдем», же «жерлик бейиш», – жерликтер өзүнүн сулуулугу таңгаларлык планетаны ушинтип аташкан. Аны изилдөөгө учуп келишкен экспедиция жашоочулар менен контакт түзүүгө аракеттенет. Бирок байкоолордун натыйжалары таңгаларлык болуп чыгат: эч нерсе өндүрбөгөн, тагыраак, өз продукциясын кайра иштеткен заводдор; өлүктөр толгон чуңкурлар; адаттан тыш майыптыгы бар аборигендердин денелери; концлагерлерге окшогон кызыктай айылдар… Жашоочулар контакттан качып эле тим болушпай, жерликтерден тосунушат, алардын кемесин тешип өткүс купол менен жабууга аракеттенишип. Бүт роман бою окурман, китептин каармандары өңдүү эле, эч нерсе түшүнбөйт. Акыр жагында гана жандырмагы табылат.

Эдемдик коомдун негизинин өзүндө – калп: ал өзүн чындыгында эмне болуп саналса аң-сезимдүү ал эмес деп берет. Чындыкты айтууга ким батынса ал жок кылынат. Бир аз мезгил мурун бийликтер (алардын өздөрүнүн бардыгы жөнүндө эстөөгө да тыюу салынган) планетанын жашоочуларынын биологиялык табиятын кайра куруу аракеттерин жасашкан (көркү бузулган

денелер мына ушундан). Эксперимент оңунан чыкпайт да, эми ал жөнүндө сүйлөгөндөрдүн ар бирин жаза күтөт… Жерликтер муну жергиликтүү окумуштуудан билишет, ал таанып-билүүнү самоодон чын өлүмгө ыктыярдуу барат.

Мунун баары тоталитардык коомдо жашагандарга жакшы белгилүү болгон, – массалык террор да, ким «жаңылануну» каалабаса аны ал үчүн жок кылууга болгон «жаңы адамды жаратуу» да, ал тууралуу эскерүүлөргө тыюу салынган жакынкы өтмүш да, бактылуу деп эсептөө буйрулган көрүмсүз учур чак да. Ушул үрөй учурганга Лем адамдын таанып-билүүгө тартылуусун каршы коёт – Акыйкаттыкка умтулуу гана калп менен жашаган коомго каршы коюла алат.

«Жылдыздардан кайтуу» романында Лем «жаңы адамды» жаратуу темасын кайрадан козгойт. Мында ал дагы көбүрөөк кылдат эксперимент жасайт: биз шексиз көрүнгөн жыргалчылык – гумандуулук үчүн адам табиятын өзгөрттүк деп элестетип көрөлү. Романдын каармaны космостук саякаттан кайтат, ал эми туулган планетада баары эми мурдагыдай эмес (эң бир жактырылган фантастикалык сюжеттердин бири). Эми Жердин жашоочусу башкага зыян кылууга жөндөмсүз: атайын эмдөөнүн жардамы менен ар бирин наристе чагында эле агрессивдүүлүктөн ажыратышат. Зордук жоготулат да, жалпынын жыргалчылыгы келгенсийт. Бирок каарман (окурман да) эмне үчүн кубанбайт? Эмдөөдөн кийин эрдик да, жылдыздарга тартылуу да жок болору айкындалат, анткени адам табиятында баары өз ара байланышкан да. Анан эркин тандалбай дарыгер эмдеп киргизген жакшылык да, эмнегедир сыйлоо жаратпайт…

Бир эле мезгилде ошол эле мотивдерди Лем юмористтик, оюндук формада да иштеп чыккан – анын «Ийон Жооштун жылдыздык күндөлүктөрү» (1957-1971-жж.) ушундайча жаралган, анын артынан «Роботтордун жомоктору» (1964-ж.) менен «Кибериада» (1965-ж.) чыгышкан. Китептердин биринчиси – жылдыздар арасында саякаттаган кандайдыр бир космостук Мюнхгаузендин укмуштуу окуялары. Башка экөө роботтор бири бирине айта алышчу жомоктор болуп саналат. Социализмдин теориясы менен практикасына шылдыңдуу пародиялар аларда мүмкүн болгон фантастикалык антуражды – мезгил сыйыртмактарын, жасалма ашкере акылды ж.б.у.с. курч колдонуу менен айкалышат. Алсак, Жоош Ийон болгон планеталардын биринде, жергиликтүү тургундар (индиоттор) башкарууну машинага өткөрүшкөн, ал жалпы тартип жана гармония орнотсун үчүн. Ал тартип менен гармонияга мыкты жол – бардык индиотторду кооз түркүн түстүү алты бурчтуу плиткаларга айлантуу жана планетанын үстүн алар менен оймолоп жабуу деп жарыяланган. Космостук саякатчынын алдында да машина өзгөрткүчтүн эшигин меймандостук менен ачат. «Мен индиот эмесмин», - деп жооп берет ал. Башка планетада башкаруучу адамдар эң алыскы бабаларынын жашоо мүнөзүнө кайтууга тийиш деп жарыялайт да, «балыктануу» ураанын таштайт. Идеалга өтүү, албетте, жумшак болот – жөн гана суу аз-аздан көбөйө баштайт, а эволюциянын күчтөрү бул мезгилде адамзатты акырындап бакалоору менен дем алууга ыңгайлаштырат…

Лемдин чыгармачылыгында өзгөчө орунду «Солярис» (1961-ж.) романы ээлейт. Автор өзү аны өзүнүн мыкты чыгармасы деп тааныйт. Лем мында жазуучу-философ катары чыгат да, анын философиясы жаңы кудай сөзүн түзүү аракети өндүү нерсе болуп чыгат.

Солярис (лат. «күнөстүү») планетасында жерликтер жандуу мухитти табышат… да аны изилдей башташат. Мухит аларга көңүл бурбагансыйт – ал өз жашоосу менен жашайт: анда кайсы бир мезгилде кандайдыр татаал түзүлүштөр пайда болушат, алар анан жок болуп кетишет. Адамдар аларды изилдешет жана классификациялашат, а мухиттин өзү жөнүндө, түпкүлүгүндө, эч нерсе айта алышпайт.

Кельвин, романдын каарманы, изилдөөчүлүк станцияга учуп келет. Аны таң калтырып, эч ким аны тосуп албайт – станциянын жашоочулары өз иштери менен алек, а алардын бири чукулда өз жанын кыйган.

Акырындап Кельвин жашоочулардын ар бирине «меймандар» – эстин түпкүрүндө калышкан адамдардын образдары келишкенин билет. Жандуу мухиттин кызыктай эрки боюнча алар денеге ээ болушат да, кимге келсе ошону көлөкөдөй (же уят өндүү) ээрчишет. Алар жандуу – ойлошот, сезишет, ыйлашат жана сүйүшөт, бирок баары бир фантомдор гана. Кельвинге ал бир кезде сүйгөн жана анын күнөөсү менен өз жанын кыйган аял келет. Алгачкы мезгилде ал (башкалар өндүү эле) «мейманынан» кутулууга аракеттенет, анан өзү менен өзү ойнойт, ал – чынында эле анын сүйгөнү деп кыялданып, анан чындап сүйө баштайт – эми ушул, так ушул аялды. Анан «мейман» бөтөн ойлордун, абийир азаптарынын жана эскерүүлөрдүн проекциясынан улам көбүрөөк өз алдынча инсан болуп калат да, ал – чыныгы эмес, анын бардык эскерүүлөрү – жалган экендигин түшүнө баштайт. Бул аябай коркунучтуу – ал жашоону каалабайт. Окумуштуулардын бири аларды «меймандардан» коргоого тийиш болгон аппарат ойлоп табат да, Кельвиндин сүйгөнү жок кылууга ыктыярдуу барат – ал «калптан эле» болууну каалабайт.

Лем ойлоп тапкан жандуу мухит, – көп өлчөмдүү образ. Бул Белгисиздин образы: анын жүрүм-турумун түшүнүү жана түшүндүрүү же алдын ала билүү аракеттери курбекер болуп чыгат. Көрүнүп тургандай, бул адамга дүйнөтүзүмдүн айрым сырларын ачууга жол берген Табияттын да образы, бирок ал аны толук түшүндүрүүгө эч качан жете албайт. Лемдин мухити адам менен контактка барат, бул контакттын максаты да, ыкмасы да адамдарга түшүнүксүз болсо да. Ошентип мухит адам сырларын ачууга умтулган Кудайдын башка аталышы болуп калгансыйт (бекеринен «меймандар» адамдарга абийирдин «эшиги» аркылуу келишпейт). Бирок бул да бир жактуу түшүнүүнү бербейт. Лем «Солярис» жөнүндө минтип айткан: «Мен баалаган, өзүм толук түшүнбөсөм да, нерсе».

Акыйкаттыкка умтулган, ишенимдин чек арасында туйлаган, бирок өзүн алдоодон коркуп аны аттабаган ой, – Лемдин чыгармасында негизгилердин бири болуп калган тема мына ушул. Жана так ушул тема аны өз кылымына өтө сезимтал жазуучулардын бири кылат, ал көбүнчө өзүнүкүнө караганда келечек кылымды сүрөттөсө да.

XX КЫЛЫМДАГЫ АКШ АДАБИЯТЫ

30-жылдары абдан атактуу, азыр болсо көп эстелбеген жазуучу Жон Дос Пассостун (1896-1970) «АКШ» үчилтигинде Нью-Йоркто жаңы кылымды кантип тосушканы баяндалган. Сенатор өйдө турат да, колуна бир бокал шампан алып, ишенимдүү жар салат, «жыйырманчы кылым Американын кылымы болот. Американын оюу анда үстөмдүк кылат. Американын прогресси ага жол көрсөтөт. Американын иштери аны өлбөс кылат». Сенатор муну мекенчилдик эргүүдө айткан, бирок жүз жылдан соң анын кеби көңдөй фанфарончулук болбогону көрүнүп калды. XX кылым бай болгон тарыхый бороондорду баштан кечирип, АКШ кылымды артыкча держава жана бардык аймактарда дүйнөлүк лидер катары аяктады.

Кандайдыр бир өлкөнүн лидерлиги – шарттуу түшүнүк болгон адабиятта да Америка мыктылардын бири боло алды. Эми бир кездеги Кнут Гамсун же Максим Горькийдей америкалык адабияттын провинциялуулугу жөнүндө жана Америка чыныгы сүрөткерлерди баалоого жөндөмсүз өтө ишкер, меркантилдүү өлкө деп теңсинбей айтуу эч кимдин башына келбейт.

Кырдаалдын парадоксалдуулугу, бирок, көптөгөн америкалык жазуучулар узак жылдар мекенден оолак жашоону артык көрүшкөнүндө жаткан. Америкага көп нерсе үчүн милдеттүү экенин билишип да, алар анткен менен ага карата дистанцияны сактоого аракеттенишкен. Андыктан XX кылымдагы чыныгы америкалык адабият Парижде жаралган. Бул 20-жылдары, Биринчи дүйнөлүк согуштан көп өтпөй болуп өткөн.

Согушту көргөндөрдүн, же майданга туш болбой, баары бир өзүн сынгандай сезгендердин муунун «жоголгон» (америкалык париждик жазуучу аял Гертруда Стайндын жеңил колу менен) деп атап калышкан. Ал муун согуш прогресске, акыл-эстүүлүккө жана гумандуулукка мурунку ишенимди начарлатканын өзгөчө курч туйган. Адамзат үчүн дагы көбүрөөк коркунучтуу сыноолорду ичине каткан хаостун мезгили келгенин. Дүйнөдө ишеним жараткан дөөлөттөр калбаганын.

«Жоголгон муундун» мыкты өкүлдөрүн берилген мөөнөттү жасалмасыз руханий жана эмоциялык интенсивдүүлүктө жашап өтүүгө умтулуу айырмалаган. Алар «кубулуштардын эң маңызына сүңгүү… айрым жөнөкөй жана маанилүү нерселер жөнүндө айтуу» үчүн жашашкан. Бул 20-жылдарда Скотт Фицджеральд өңдүү эле париждик болгон Эрнест Хемингуэйдин сөздөрү. Ал экөө, ошондой эле Дос Пассос жана Уильям Фолкнер, «жоголгон муундун» жазуучусу катары башташкан, америкалык адабият XX кылымга киргенин байкаткан көйгөйлөр менен мотивдер тобун, тоналдуулуктар менен көркөмдүк жүрүштөрдү аныкташкан.

Биринчи жана Экинчи дүйнөлүк согуштарды бөлүп турган эки он жылдыкта ал өзгөчө ачык гүлдөөнү баштан кечирген. Америкалык жазуучулар романдарга алардын дээрлик жоготулган эпикалык башталмасын кайтарып беришкен: бул учурдун жаңычылдыкта курулган эпосу болгон, ал адамдарды ага баш ийбеген коомдук стихиялар кантип кулдантаарын да, ал антигумандуу күчтөрдүн курмандыгы таңууланган үлүшүнө кантип жаалдана каршылык

көрсөтөөрүн да көрсөткөн. Алар такыр өчкөн трагедия жанрынын укуктарын калыбына келтиришкен, ага антик үлгүлөрүнө салыштыраарлык улуулукту жана проблематикасынын курч актуалдуулугун беришип. Алар сыртынан аябай салттуу же, тескерисинче, формасы боюнча ачык эксперименталдуу боло алган, бирок сөзсүз ал кездеги чыңалган тарыхтын эң коогалуу кубулуштарын козгогон философиялык лириканы жаратышкан.

Америкалык авторлордун китептери Америкага гана эмес, бүтүндөй дүйнөлүк маданиятка таандык катары кабыл алынышкан. Ошентсе да алар дайыма тааныларлык америкалык бойдон калышкан. Мисалы, Фолкнерди анын романдарынын окуясы АКШнын түштүгүндө жүрөрүн көңүлгө илбей окуу мүмкүн эмес. Бул таптакыр өзгөчө өлкө, өзүнүн оор тарыхый жазмышы, психологиялык комплекстери жана жарааттары, ишке ашпас иллюзиялары, тамырлаган ишенимдери жана жалган ишенимдери менен. Бирок анын чыгармаларын жөн гана америкалык Түштүктүн көркөм хроникасы катары окууга да болбойт. Анткени өзүнүн «почта маркасындай чоңдуктагы үзүм жерин» таштап кетпеген жазуучу бүткүл адамзаттык коомчулук баштан кечирген драмалар менен үмүттөрдү берген.

Жана көптөгөн көрүнүктүү америкалык жазуучулар жөнүндө, биздин замандаштарды кошо, ошону эле айтуу керек. Алар өзүмдүк дүйнөгө жана темалар менен сюжеттерди алышкан чөйрөгө берилишкен. Кээде бул Жером Селинжердегидей жаштар чөйрөсү, өспүрүмдөр; кээде, Курт Воннегуттагыдай, – Жердеги жашоону жок кылуу коркунучун жараткан күчтөргө кызмат кылган илимий прогресс аң-сезимин майып кылган адамдар. Кээде, Теннеси Уильямстын пьесаларындагыдай, бул сынган, өзүнүн айланасындагы ташбоордукка жана адептик катып калгандыкка кайратсыз каршы туруу аракеттеринде жолдору болбогон каармандар; кээде, Жеймс Болдуиндин аңгемелери менен романдарындагыдай, – кемсинген, укуксуз, дайыма өзүндө расалык эзүүнүн жүгүн туюшкан жана көп учурда анын курмандыктары болушкан каармандар. Ар бир жолу окурмандын алдында мүнөздүү америкалык кырдаалдар жана конфликттер жаралышат да – ар бир жолу ушул спецификалуулуктун артынан биз эмнедир баарыбызга тийиштүүнү сезебиз. Мына, балким, XX кылымдагы америкалык адабияттын эң өзүнө тартуучу касиети.

О.ГЕНРИ (1862-1910)

Уильям Сидни Портер – О.Генри каймана ысымы менен жазган атактуу юмордуу аңгемелердин авторун ушундай аташкан. Ал Гринсбородон, АКШнын түштүк штаттарынын биринин – Түндүк Каролинанын провинциялык шаарынан болгон. Мектепти бүткөндөн кийин болочок жазуучу аптекада иштеген жана фармацевттин дипломун алган. Анан эки жыл Техас штатында өз досторунун ранчосунда жашаган, анан Техастын борбору Остин шаарына көчкөн, банкка кассир болуп орношкон, үйлөнгөн. Ошондо эле Уильям өз күчүн адабиятта сынай баштаган: Остиндин тургундары үчүн «Роллинг стоун» юмористтик журналыгын басып чыгарган.

Бир жолу жакшы жашоо аягына чыккан: банктагы кезектеги текшерүүнүн учурунда бир канча миң доллар жетпегенин байкашкан да бул үчүн Портерди айыпташкан. Кийинчерээк банктык текшерүү акча жоктугун ача алаары, бирок бул дайыма эле кассирдин колу туткактыгын күбөлөндүрбөстүгү жөнүндөгү сюжет жазуучунун новеллаларында нечен жолу колдонулат, алардын эң белгилүүсү – «Сан-Розариолук достор».

Портер акчаны алган эмес, бирок өзүнүн айыпсыздыгын далилдей албоодон коркуп, ал Хьюстонго кетет, мында журналисттик ишмердүүлүгүн улантат – эми ышкыбоздук эмес, толук кесипкөйлүк. Анан мүмкүн болчу камоодон качып, Жаңы Орлеанга барат, анан Латын Америкасына, Гондураска. Бирок, Остинден аялынын коркунучтуу оорусу жөнүндө кабар алып, токтоосуз кайтып келет.

Ант бергендер (присяжныйлар) соту аны күнөөлүү деп табат да беш жылдык түрмө камагына өкүм кылат. Мында анын биринчи кесибинин кереги тийет: ал түрмө ооруканасында аптекарь болуп иштейт, а түнкү нөөмөткерлигин ой жүгүртүүлөргө жана адабияттык иштерге арнайт.

Биринчи аңгемеси О.Генри каймана ысымы менен XIX кылымдын акыркы жылында басылат, ал «Дик-Ышкырчаактын жаңы жылдык байпагы» деп аталган да, калем акысына автор кызына Жаңы жылга белек жөнөтө алган. Анан нью-йорктук журналдарда дагы эки аңгемеси пайда болот. 1901-жылы мөөнөтүнөн мурда бошонгон соң О.Генри Нью-Йоркко көчүүгө чечим кылат. Улам көбүрөөк белгилүү болуп бараткан жазуучунун көп сандаган аңгемелери адегенде борбордук басмасөздө жарыяланышат, анан өзүнчө жыйнактар болуп чыгышат.

О.Генри адабияттык окуунун сонундугун карапайым, тажрыйбасыз окурманга ачкан. Ал эң кадыресе, күнүмдүк кырдаалдарга жомокту кийрүүгө жетишкен. Анын аңгемелеринин каармандары – клерктер (кызматчылар) менен сатуучу аялдар, селсаяктар менен белгисиз сүрөтчүлөр, акындар менен актрисалар, ковбойлор менен майда авантюристтер, фермерлер менен биржалык маклерлер. Алардын турмуштук перипетиялары кызыктуу жана боор тартуу менен жазылган. Көптөгөн аңгемелерде баяндоо биринчи жактан жүргүзүлөт да, аңгемечи, ал ким болсо да, дайыма уникалдуу, кайталангыс доошко ээ болот – бул кээде котормочунун алдына жетишерлик татаал милдеттерди коёт.

«Пайдалуу иш колго илингендей болгон. Бирок, шашпагыла, мен адегенде силерге айтып берейин. Биз анда Билл Дрисколл экөөбүз, түштүктө, Алабама штатында болчубуз. Ошол жерде бизге киши уурдоо жөнүндө сонун ой келди. Кийин Билл айткандай, «акылыбыз убактылуу караңгылай түштү» болуу керек, – биз болсо муну кыйла кийин билдик», - деп айтат «Кызыл жүздүүлөрдүн жол башчысы» аңгемесиндеги жолсуз киши уурдоочу. Алар Билл экөө шаардыктардын биринин жалгыз уулун чоң акча алуу үмүтүндө уурдашат, бирок бала аларга ушундай көңүлдүү жашоо уюштурат, алар атасына өздөрү акча берүүгө мажбур болушат, ал Жоннини кайра алууга көнсүн үчүн.

«Биз бир короо бодону… Фрио өрөөнүнө айдаганда, кургак мескиттин соройгон бутагы менин жыгач үзөңгүмө илинип калды, мен бутумду чыгарып

алдым да лагерде бир жума турбай жаттым» - деп айтат ковбой, аргасыз бекерчиликте жаткан убакта куймактарга байланышкан таңгаларлык окуя жөнүндө билген («Пимиенттик куймактар»). «Биз Монтана тоо кыркаларынын артындагы Битер-Руг тоолорунда алтын издеп жүрдүк… Күндөрдүн бир күнүндө Карлостон почточу келет, бизге токтоп, үч банка кара өрүк консервасын жейт да бизге жаңы гезит калтырат. Бул гезит аба ырайын алдын ала билүү маалыматын баскан жана ал Битер-Руг тоолоруна колоданын эң астынан тарткан карта туюнткан: «Жылуу жана жарык, батыштан алсыз жел». Ошол эле күнү кечинде кар жаады жана күчтүү чыгыш шамалы сокту». Бул – эң шайыр аңгемечилердин бири, алтын жана курч окуяларды издөөчү Сандерсон Пратт. Жайдары, сүйкүмдүү алдамчылар Жефф Питерс менен Энди Таккер, түркүн кылыктарына карабай, окурмандарда айыптоо жаратпайт. Балким, иштин жөнү, мыйзам менен бир аз пикир келишпестиктерге барышса да, алар кайсы бир өтө бекем эрежелерди дайыма карманышканындадыр. О.Генринин каармандарынын бири, жоосуна сөөк өчтү кек жаратып, бул тууралуу кокус жолоочуга мындай дейт: «Бул жерлерде, Шаардык Мистер, тартиптүү адамдарда эреже бар: аялдын көзүнчө эркекти атышпайт. Мен муну бузушканын бир да жолу укпагам. Мындай кылышпайт. Аны ал эркектер менен жүргөндө же жалгыз калганда кармоо керек. Мына ушундай» («Формалдуу ката»).

О.Генринин аңгемелерине адаттан тыш популярдуулукту чебер курулган композиция менен айкалышкан кызыктуу интрига жана күтүүсүз, бирок, эреже катары, бактылуу чечилиш камсыз кылган. Ал өзүнүн кыска аңгемелеринин аякталыштарын аябай тыкыр иштеп чыккан; адатта аларда бир эмес эки аякталыш бар: биринчиси жалган болуп чыгат, экинчиси болсо баарын орду ордуна коёт.

Алсак, «Сан-Розариолук достор» новелласынын каарманы майор Кингмен, банктын президенти, өзүнүн досуна, ал да банкир, банктын кассасынан акча карызга берет. Финансылык текшерүү учурунда ал өзүнүн өтмүшү жөнүндө эскерүүлөргө берилет, текшерүүчүнү ийгиликсиз жибитүүгө аракеттенип, көрүнгөндөй. Бирок аягына чукул анын жаштык кези жөнүндөгү аңгеменин такыр башка себеби айкын болот: Кингмен анын эски досу башка банктагы жетпеген сумманы алгыча, өзү өз кезегинде досторуна карызга берген, текшерүүчүнү кармай турууну каалайт. Кошуна банкка керектүү сумманы апкелишти деген белги болор замат Кингмен текшерүүчүнү коё берет, ага толук кассаны көрсөтүп.

Күтүүсүз чечилиштерине карабай, көп окурмандар жазуучунун аңгемелерин жашоодон алынган таржымалдар катары кабыл алышкан. О.Генринин сюжеттерине өзгөчө ишеничтүүлүктү өзүнчөлүктүү юмор сезими берген (жадаса «Каны бирге жандар» аңгемесиндеги каракчы менен анын курмандыгынын таңгаларлык достугу өңдүүлөргө да). О.Генринин комизми кырдаал менен чектелбейт, а кейипкерлердин сүйлөө манерасына да таралат. Мына, мисалы, эки кыйышпас достун, Сандерсон Пратт менен Айдахонун, сөз менен тилдешүүсүнүн үзүндүсү: «Сиз уйкудагы ташбакага гана жолдош болууга жарайсыз, бирок, буга карабай, мен сизге чынчыл мамиле кылам. Жана

бул сиздин ата-энеңиз сизди бул дүйнөгө уулуу жыландын мамилечилдиги жана тоңгон чамгырдын боорукердиги менен коё бергенинен көбүрөөк» («Гименейдин маалыматтамасы»).

Автор, бирок, өз окурмандарын күлдүрүүгө гана умтулбаган. Анын таржымалдарында көптү башынан кечирген адамдын даанышман жылмаюусу үмүтүн жоготпогонго бактылуу бүтүштү убада кылат. Көпчүлүк аңгемелер ошондуктан – шок жана шайыр. Бирок капалуулары – «Биз тандаган жолдор» өңдүүлөрү да бар. Аңгеменин каарманы үчүн жыйынтыгында баары жакшы болсо да, окурмандарга көңүлсүз, анткени гангстер Акула О.Генрининин башка каармандарына такыр окшобойт. Качандыр ал бандит болгон, почта поездин карактаган, а жылдар өтүп Уолл-стриттеги маклердик кеңсенин беделдүү башчысы болуп калган. Качандыр бир кезде ал алар карактоо ордунан качуу убагында атынын буту сынган өз жолдошун аябагандай («Боливар экөөнү көтөрө албайт», - деди Додсон), эми ал өз өнөгүн аябайт.

Додсон менен болгон иш мыйзам ченемдүү, анткени, автор айткандай, «иш биз тандаган жолдо эмес, биздин ичибиздеги бизди жол тандоого мажбурлайт». О.Генри «Боливар экөөнү көтөрө албайт», - деп кайтпастардын психологиясын түшүндүргөн. Бирок ал дайым эле бактылуу болбосо да шайыр, март, кайрымдуу адамдар жөнүндө жазууну көбүрөөк каалаган. Мисалы, түрмөгө түшүү… такыр оңунан чыкпаган селсаяк Сопи жөнүндө. Иштин жөнү мында, кыш чукулдап келген, а «ал түштүктүн асманы жөнүндө да, Жер ортолук деңиз боюнча Неаполь кысыгына токтоп яхтада саякаттоо жөнүндө да эңсеген эмес. Үч ай абакты – анын жаны мына ушуну самаган. Үч ай ишенимдүү башкалканы жана даяр ашты». Бирок полицейлердин көңүлүн буруга көптөгөн аракеттери ийгиликсиз бойдон калат да, каарман чиркөө музыкасынын таасири астында жаңы турмуш баштоону чечкенде, аны селсаяктыгы үчүн камакка алышат («Фараон жана хорал»).

Кээде эң жөнөкөй, күнүмдүк кырдаалдар – жаңы жылдык белектерди сатып алуу («Сыйкырчылар белектери»), майрамга жаңы көйнөк тиктирүү («Кыпкызыл көйнөк»), жемиштерди издөө («Шабдаалылар»), тамак даярдоо («Үчүнчү ингредиент») – каармандардын жакшылыктарынын көрүнүшүнө, алардын сезим козгоо адамгерчилигине мүмкүнчүлүк беришет. Так ушул айкалыш – жөнөкөй адамдык сезимдердин түпкүрүнө сүңгүү жана туурай алгыс юмор – О.Генриге тирүү кезинде сейрек популярдуулукту камсыздаган да, аны XX кылымдагы эң көп окулган америкалык жазуучулардын бири кылган.

ЖЕК ЛОНДОН (1876-1916)

Жон Гриффит (жазуучунун чыныгы ысымы ушундай) өзүнүн өгөй атасы, ирландиялык фермер Жон Лондондун үйүндө өскөн, ага адабиятка кызыгуу чоочун болгон эмес, Оклендде, Сан-Францисконун чет-жакасында өткөн балалык жылдары Лондондун эсинде кедейлиги менен гана эмес, аны менен тынымсыз күрөш; тынымсыз, кээде такыр алдан тайдырган эмгек менен да калган.

Ал аябай эрте иштей баштаган, бирок, оор дене күч эмгегине карабай, дайыма китеп окуу үчүн убакыт табууга аракеттенген.

Укмуштуу окуяларды сүйүү аны адегенде портко (Сан-Франциско – порт шаары), анан «устрица пираттарынын» компаниясына – тыюу салынган жерлерде устрица кармоо жана кыйла олуттуураак, аткезчилик өңдүү, иштер менен алектенишкен жаш жигиттердин тобуна апкелген. Деңиз мейкиндиктерин багынтуу Лондон үчүн браконьерлик менен чектелген эмес: көп өтпөй ал Беринг деңизинде аң тери уулаган «Софи Сазерленд» шхунасынын матросу болуп калган.

Алгачкы очерктеринин бири – «Япониянын жээктериндеги тайфун» (1893-ж.) жарыяланганда Лондон жыйырмага да чыга элек болчу. Анын жашоосуна зор өзгөрүүнү, ошол кездеги көптөгөн башка жаш адамдардын жашоосундагыдай эле, Клондайкта алтын кенинин ачылышы жана андан соң келген «алтын безгеги» доору кийирген. Миңдеген кайраткерлер жомоктогудай байлыкка тунуу үмүтүндө өздөштүрүлбөгөн аймактарды багынтууга умтулушкан. Каардуу Түндүктө болуу жаңы баштаган жазуучуга көптү берген.

Атактуу жана байманалуу автор болуп калган Лондондун өмүрүнүн акыркы жылдары калифорниялык ранчодо өткөн, мында бул али картаң эмес, бирок көптү көргөн адам жан дүйнө тынчтыгына ээ болуудан жана турмуштук кризистен чыгууга жол табуудан үмүттөнгөн. Лондондун 1916-жылдын күзүндө күтүүсүз өлүшүн кээ бир биографтар өз жанын кыюу деп эсептешет, башкалары трагедиялуу кокустук деп түшүнүшөт: тропиктерден жугузган оорудан азап чегип, ал өтө чоң дозадагы дары ичкен.

Жер кезүүлөр жана окуялар жыш жылдарга карабай, балким, алардын аркасында, Лондон өзүнүн кыска өмүрүндө таңгаларлыктай көп жазууга үлгүргөн. Анын калемине эң ар түрдүү жанрлардагы чыгармалардын бир нече ондогон томдору таандык. Алардын ичинен боксёрлор тууралуу повесттери менен аңгемелери («Оюн», 1905-ж.; «Үзүм эт», 1909-ж.; «Каардуу жырткыч», 1911-ж.), түндүк аңгемелери түрмөгү, «Деңиз бөрүсү» (1904-ж.) жана «Мартин Иден» (1909-ж.) романдары көбүрөөк белгилүү. Алардын баары автордун түздөн-түз турмуштук таасирлерин чагылтышат.

Түндүк окуялары түрмөгүн бүт, эң эртедеги аңгемеси «Жолдогулар үчүн!» дегенден баштап жана кийинки чыгармалары – «Смок Белью» (1912-ж.), «Илгерки аргонавттар өңдүү» (1916-ж.) менен аяктап, жашоону сүйүү айырмалап турат. Чогуу топтолуп, алар өзүнчө эле бир баатырдык эпосту түзүшөт. Анда Лондон Клондайктын оор күнүмдүгү, табияттын сулуулугу жана гармониясы, сүйүүнү, өзүнө ишенимге ээ болууну, досторду багынтууну таштабаган, бирок Түндүктө мунун баары такыр башка мааниге ээ болгонун аңдашкан адамдардын турмуштук драмалары жөнүндө аңгемелейт. Жаңы, кээде экстремалдуу шарттарда өзүнүн чыныгы маңызын байкайт, акырындап денелик жана руханий алсыздыкты жеңет, адептик жана денелик саламаттыкка кайтат.

Чоң шаардын аксөөктүк кечелеринин дайымкы катышуучусу жана анча жолу болбогон репортёр, Смок Белью Түндүктө дене жана рух жагынан чыңалат. Смок тышынан да, ичинен да өзгөрөт, ал керек болсо ысымын да

алмаштырат (мурда аны бирде Крис, бирде Кит деп аташкан). Мурдагы үстүрт куйкумдуулуктун ордуна ага нукура юмор сезими келет, жаңы шарттарда жөн гана жолдошторун күлдүрүүгө эмес, жашоого жана жансактоого, ар-намыстуу жеңилүүгө («Жумуртка дүрбөлөңү»), өнөктөрдү ыза кылбай эң мыкты жеңүүгө («Бугу мүйүзү») көмөктөшчү. Бардык баштан кечирген сыноолор үчүн сыйлык – татына кыз Жой Гастеллдин сүйүүсү менен шайыр жана эржүрөк Балакай каймана ысымдуу жолдоштун достугу.

Смок ит чегилген чана жарышында жеңүүгө жана бул үчүн Клондайктын алтынга бай аймагына укук алууга өзүнүн мыкты денелик артыкчылыгынын гана аркасында эмес, досторунун жардамы менен да жетет. Смок Белью – Лондондун эң сүйкүмдүү жана эң жолдуу кейипкерлеринин бири. Анда болгон бардык өзгөрүүлөр ушундай ишенимдүү баяндалган, кээде окурман өзү да темирдей ден соолукка, ишенимдүү досторго жана кайталангыс жашоо кубанычы сезимине ээ болуу үчүн каардуу түндүк кышынын оорчулугун баштан кечиргиси келет.

Ал эми Лондондун башка, пессимисттик китебинин каарманы Мартин Иден – жазуучулук даңкка да, финансылык ийгиликке да жетишкен эмгекчи, – өзү жана коом менен келишпөөчүлүктө турат, бул жыйынтыгында анын жанын кыюуга апкелет. Смок менен Мартин инсанда жеңишке эркти дайыма ойготкон табигый шарттардагы жашоо менен шарттуулуктар жана эки жүздүүлүк ушунчалык күчтүү шаардык цивилизация канчалык ар түркүн болсо ошончолук окшош эмес.

«Мартин Иден» – көп жагынан автобиографиялуу китеп. Анын башкы идеясы кымбатка турган адамдык тажрыйбага негизделген. Мартин Иден, кедей жумушчу үй-бүлөдөн чыккан карапайым жигит, суучул, чоң муштум, фабрикалык кыздардын идолу, билимдүү буржуазия чөйрөсүнөн чыккан кыз, англис филологиясынан окуп жүргөн университеттин студенти менен кокустан таанышат. Руфь Морз аттуу бул кызда, анын жылуу жүздүү жана жакшы тарбиялуу үй-бүлөсүндө, алардын таза, ыңгайлуу, китептер менен сүрөттөр толо үйүндө Мартин үчүн анын бардык мурда аңдалбаган мыкты, рухандуу, аң-сезимдүү жашоого умтулуулары жүзөгө ашат. Каарман эмне болсо да бул адамдардын деңгээлине жетүүнү жана натыйжада өзүнүн татынакай айымын жеңип алууну чечет.

Окуу үчүн төлөөгө чаркы жетпей, Мартин акылга сыйбаган тырышчаактык менен өз алдынча билим алууга киришет да тез эле чоң ийгиликтерге жетет. Ал өзүндө сезилген жазуучулук жөндөмдүүлүктөргө басым коёт. Анын адабияттык тажрыйбалары гезиттер жана журналдар тарабынан узакка четке кагылат да, Мартин толук жакырчылыкта калат. Анын колуктусу болмокчу болгон Руфь өз тандаганынын адабияттык келечегине ишенбейт да, ал үй-бүлөнү камсыздоо мүмкүнчүлүгүн бере турган «нормалдуу» кызматта ийгиликке жетүүгө аракеттенүүсүн талап кылат. Акыр түбү сөз байлашуу бузулат. Ошондо Мартиндин ooматы келе баштайт. Мурда четке кагылган колжазмаларды эң барктуу басмалар менен журналдар кабыл алышат, бестселлерге айланышат, басмачыларга зор кирешелерди жана авторго калемакыларды апкелишет, бир заматта атактуу болуп калган.

Мартин граф Монте-Кристонун жоомарттыгы менен өз тегерегиндеги кедейлердин: карындаштары менен күйөө балдарынын, батир ээси аялдын, кир жуугучканадагы иш боюнча мурдагы жолдошунун эң чоң тилектерин орундатат… Руфь ага кайтып келүүгө даяр, бирок турмуштук кырдаалдар гана эмес, каармандын өзү да өзгөргөнү айкын болот. Мартин эми өзү канчалык билимдүүрөөк экенин, анын кругозору канчалык кенен экендигин жана анын сүйгөнүндө нукура руханий изгиликтин кандай аздыгын көрөт. Сынчылардын, редакторлордун жана басмаканалардын мактоолору алардын көңүл коштугу менен кекирейүүчүлүгүн баштан кечирген адамды кубантпайт. «Анткени мен мунун баарын ошондо эле жазып койгом, андан бери мен мыкты болуп кеткен жокмун», - деп үрөйлөнө айтат Мартин, мурда аны билгиси келбегендердин комплиментин жана түштөнүүгө чакырууларын угуп. Бирок жумушчу чөйрөсүнүн жөнөкөй кубанычтарына да, өзү таштап кеткенге, азап менен суурулуп чыкканга ал кайта албайт. Мартин Иден дүйнөнү баштан-аяк өткөнсүйт да – бoштукта калат. Күтүүсүздөн эмгеги жана жоготуулары үчүн мыйзамдуу сыйлыкты алгансыган адам үчүн жападан жалгыз арга өз жанын кыюу болуп калат. Чын дилдүү жана баёо умтулуусунда анын максаты боло алчунун баарын алыста артта калтырган умтулуунун жыйынтыгы ушундай.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР (1871-1945)

Белгилүү америкалык сынчы жана публицист Генри Менкен Драйзердин өлүмүнөн соң ал жөнүндө минтип айткан: «Анын мезгилине чейинки жана андан кийинки америкалык адабият Дарвинге чейинки жана андан кийинки биологиядай эле айырмаланат. Ал зор оригиналдуулуктун, терең боорукердиктин жана солк этпес эрдиктин адамы болгон». Драйзердин кабыл алуусундагы америкалык коомдун тарыхы – бул жаш улутка канат байлаткан улуу үмүттөрдүн жана аны XIX кылымдын аягында эле, өзгөчө Улуу депрессия мезгилинде – XX кылымдын 20-жылдарынын аягындагы – 30-жылдарынын башындагы кризисте чулгап алган ачуу көңүл калуулардын тарыхы; бул орто америкалыктын материалдык көтөрүлүүсүнүн жана анын руханий деградациясынын, баш айланткан финансылык мансаптардын жана жеке трагедиялардын, илим менен көркөм өнөр жаатындагы көрүнүктүү жетишкендиктердин жана сынган, сатылып алынган, жок кылынган таланттардын тарыхы.

Теодор Драйзер Терре-Хот шаарында, Индиана штатында, жергиликтүү фабриканын жумушчусунун, кесиби боюнча токуучунун үй-бүлөсүндө туулган. Жазуучунун атасы Америкага Германиядан келген, армияга чакыруудан кутулуу жана мүмкүн болушунча баюу үчүн. Адегенде анын иштери жакшы эле жүргөн, ал керек болсо фабрикага да ээ болгон, бирок Теодор туулган учурда факт жүзүндө жакырланып калган. Драйзерлердин чоң үй-бүлөсү дайым жокчулукта жашашкан, ошондуктан Теодорго ар кандай акысы төмөн иштерге жалданууга туура келген. Кандайдыр бир мезгил ал Блумингтон шаарынын университетинде окуган. Так ошондо анда окууга жана чыгармачылыкка кызыгуу ойгонгон.

1892-жылы Драйзер «Чикаго дейли глоуб» гезитинин репортёру болуп калган. Журналистика өлкөнүн турмушун анын эң ар кыл аймактарында мыктылап таанууга жардамдашат. Үч жыл ичинде Драйзер Чикагонун, Сент-Луистин, Питсбургдун, Филадельфиянын, Нью-Йорктун көптөгөн гезиттери менен кызматташат, анан журналистиканы таштайт, «бул басмасөз – сойкуну» жек көрүп, анан калемди кайра колго алат. Драйзер жакырлык жана байлык жөнүндө, жумушчулардын иш таштоолору жана монополиялардын бийлигинин күчөөсү жөнүндө, негр актрисалар жана жолдуу жазуучулар жөнүндө, кылмышкерлер жана магнаттар жонүндө жазат. Чоң социалдык романдарды жаратуу үчүн кыртыш ушундайча калыптанат.

«Керри эже» (1900-ж.) романынын сюжетинин негизине Драйзер өзүнүн алты эжесинин бири – Эмманын таржымалын алат. Романда Керринин (Каролина Мибердин) эволюциясы көрсөтүлгөн: жакыр жумушчудан ал Нью-Йорктук музыкалык театрдын ийгиликтүү актрисасына айланат.

Бут кийим фабрикасынан кетип жана ылайыктуу иш табуудан үмүт үзүп, Каролина Мибер коммивояжёр Чарлз Друэнин ойношу болуп калат. Анан ресторандын башкаруучусу Герствудга өзгөчө сезимдери болбой туруп эле, аны менен Канадага кетүү жана ага турмушка чыгуу сунушун кабыл алат. Герствуд өз үй-бүлөсүн таштайт жана кассадагы акчаны кымтый кетет. Ийгиликке жетишип, Керри Герствудду тагдырдын жазмышына таштайт да натыйжада өз жанын кыюуга жеткирет.

Акырындап каарман өзүнүн тубаса талантын жоготот. Бир кезде ал ышкыбоздук спектаклде эргүү менен ойногон; анан Герствуд менен Нью-Йорктон орун-очок алып, ал «көрүүчүнү өз оюну менен толкундантууну» каалайт. Бирок сцена Керри үчүн күн астындагы орун үчүн күрөш каражатына айланат да, ал үчүн пьесанын мазмунуна караганда берилчү акынын суммасы көп мааниге ээ болот. Драйзердин каарманында анын «көкөлөө» кубанычын тең бөлүшөөр эч ким калбайт. Ал гезиттер жарыялашкан фотосүрөттөрүн эч кимге жибере албайт. «Өзүңдүн терезе түбүндөгү термелме орундугуңда сен жалгыз отура турган болосуң, эңсеп жана кусаланып», - деп аяктайт романын Драйзер. - Өзүңдүн терезе түбүндөгү термелме орундугуңда сен эч качан татпай турган бакыт жөнүндө эңсей турган болосуң!».

20-жылдардын ортосундагы «гүлдөө доору» үчүн «ким кедей болууну кааласа, ошол гана кедей» деп бекемдөө өтө мүнөздүүү. Драйзер мунун тескерисине ишенген. Жазуучунун жесири күйөөсүндө «Америкалык трагедиялар» деп аталган байкоолор, – «Америкалык трагедия» (1925-ж.) романында көрсөтүлгөнгө чукул 15 учурдун баяндоосу, сакталып турганын эскерген.

Сюжеттин негизине өз принцибине бек жазуучу, чын болгон окуяны салган, ал тууралуу гезиттерден билген, – 1916-ж. кайсы бир Честер Жиллеттин өз сүйгөнү Грейс Браунду өлтүрүүсү. Деген менен романдын каарманын, Клайд Грифитсти кылмышкерлердин катарына кошууга мүмкүн эмес. Жазуучунун мурдагы кейипкерлеринен ал баарынан мурда өзүнүн кадимкилиги менен айырмаланат. Ага ой жүгүртүүнүн стереотиптүүлүгү жана адам канына кошулууну каалоо мүнөздүү. Бирок кантип? Жумушчунун эмгеги анда

жийиркенүү жаратат. Андан көрө содалуу суу сатуучунун жардамчысы же мейманканада чабарман болгон жакшы. Жана Клайд чамадандарды ташыйт, дүкөнгө чуркайт, чайлыктарды алат. Бай номерлерде болуп, ал көргөн турмуш уланды биротоло бузат. Үй-бүлө үчүн оор мүнөттө ал көңүл ачуу үчүн сактаган 50 долларын апасына берүүдөн баш тартат.

Жагдайлардан улам жаш жигит Ликург шаарына туш болот, анда анын бай абасы Сэмюэл Грифитс жашайт. Анан мына ал – мүмкүнчүлүк. Абасы Клайдды өзүнүн Жака-көйнөк фабрикасына орноштурат – Кир жуугучтун башчысы кылат. Анда ал жумушчу Роберта Олден менен жакындашат, ал көп өтпөй кош бойлуу болуп калат да, үйлөнүүнү талап кылат. Бирок мансап сүйгөн башчыга бул вариант эч жакпайт. Ал Сондра Финчлиге, чоң байлыктын мурасчысына көз артат. Дагы бир кадам – жана анын кыялдары орундалат. Эгер Роберта болбогондо…

Анан бир жолу, алар чогуу сейилдеп жүрүшкөн убакта, Роберта көлгө чөгөт. Формалдуу мында Клайддын күнөөсү жок. Ал болгону аны кокустан фотоаппарат менен уруп алды, эрксиз кыймыл жасады да, муну менен кайыкты аңтарып жиберди, ал болсо, тилекке каршы, кызды жаап калды. Бирок Клайд жан дүйнөсүндө кылмышкер болуп калат, анткени оюнда ал эбак киши өлтүрүүгө барган. А башкысы – ал Робертаны сактап калуу мүмкүн кезде ага жардамдашпады. Натыйжада романдын каарманы америкалык сот адилеттигинин курмандыгы болуп калат. Өз кандидатурасын соттун кызматына койгон прокурорго киши өлтүрүү жөнүндө иш керек болот да, анын досу, тергөөчү, кандидатка жардамдашууга даяр. Бай туугандары Клайддан баш тартышат, электр стулу качып кутула албас болуп калат…

Эң башында Драйзер өз китебин «Закым» деп атоону жана муну менен орто америкалыкка ынандырган жашоо жөнүндө түшүнүктөрдүн жалгандыгын баса белгилөөнү каалаган. Аталыштын аяккы варианты, жазуучунун сөзү боюнча, «акча… өз диктатурасын орноткон» дүйнөгө талашсыз өкүм катары кабыл алынат.

Америкалык финансист жөнүндө китеп жазуу ою Драйзерде 1905-жылы эле, чикаголук миллионер Чарлз Тайзон Йеркс өлгөндө, жаралган. Жазуучунун Йеркс тапкан байлык ал өлгөн соң дароо эле мурасчыларынын соттошууларында эрип жок болгону, а Йеркстин өзү, финансистти билген адамдар ишендиргендей, жашоо марасына руханий кыйроо менен келгени аңтаң кылган. Анын калеми Фрэнк Каупервудга айланткан Чарлз Йеркстин биографиясынын фактыларын ээрчип, Драйзер үч роман жаратат: «Финансист» (1912-ж.), «Титан» (1914-ж.) жана «Стоик» (1947-ж. жарыяланган). Каупервуд аларда абийир түйшөлүүлөрүн билбеген максатка умтулган жырткыч болуп көрүнөт. Ал үчүн мамлекеттик мыйзамдар да, моралдык ченемдер да жашабайт. Ал андан жеңүүчүнүн идеалдуу образын көрүшкөн аялдарда белгилүүлүккө ээ болот. Жана жазуучунун өзү өз каарманынын жашоо күчүнө суктанса да, ал муну менен бирге баса көрсөтөт: бизнеске кызмат өтөө анда адамды өлтүргөн.

«Финансист» романынын окуясы XIX кылымдын 50-жылдарына – 70-жылдарынын башына тийиштүү кылынган. Тетик, өктөм баладан Фрэнк Каупервуд эсепкөй биржачыга айланат. Жаңы баштаган финансисттин

айлантма капиталын көбөйткөн бай плантатор абасынын акчасы аябай керекке жарайт. Балачагында ага балык базардагы сцена эстен кеткис таасир калтырган. Фрэнк аквариумда омар каракатицаны кантип жеп атканын байкаган. «Бул ушундай эле болууга тийиш эле, - ойлоно айткан ал. – Каракатицага шамдагайлык жетишпеген». Жашоо ушундай курулган окшобойбу. Ушул жөнөкөй акыйкаттыкты өздөштүрүп, Каупервуд максатка жетүү үчүн бардык каражаттар жакшы деп эсептейт. Майда афералардан, кызматчыларды паралоодон баштап, романдын каарманы оор кылмыштарга барат, түрмөгө түшөт жана акыр түбү башка шаарга кетет.

«Титанда» Каупервуддун Чикагодогу ишмердүүлүгү көрсөтүлгөн. 70-80-жылдары каарман финансылык ийгиликтин даамын татат. Анын спекуляцияларынын кулачы чексиз. Көчө темир жолдорун жана эстакадаларды курууга каражат салып, бизнестин «титаны» чикаголук трамвайды колуна алууга аракеттенет. Драйзер жалпы коррупцияга көңүлдү бурат. Бул дүйнөдө баары паралоолор, алдоолор жана шантаж менен жетишилет.

Үчилтиктин акыркы романы автордун көзү өткөндөн кийин жарыяланган. Фрэнк Каупервуд картаят. Чикагодо финансылык кыйроого учурап, ал Лондондо жер алдындагы жолдорду куруу боюнча компания түзөт. Ал ишкерлик сезимге дагы эле ээ жана капиталды кайда пайдалуу салса болорун билет, жана конкуренттер менен тике кагылыштардан качуу үчүн жетишерлик куу. Ал керек болсо англис маданиятына чукулдоого жана өлкөнү өзүнүн капиталдык салымдары менен жакшыраак кылууга да даяр. Ырас, күн астындагы орун үчүн тынымсыз күрөш аны чарчаткан.

Каупервуд тирүүсүндө эч кимге чындап керексиз болгон. А өлгөн соң анын денесин үйгө жашыруун алып киришет, анткени магнаттын аялы эбак андан баш тарткан. Баарын мурас жөнүндөгү маселе гана кызыктырат, ал сот процессинин жүрүшүндө көз алдыда жок болот, ал эми Каупервуд чогулткан жана Нью-Йоркко мурас калтырган сүрөттөр коллекциясы аукциондо сатылат. Бул күчтүү адамдын адаттан тыш жөндөмдүүлүктөрү жалган дөөлөттөрдүн артынан кубалоодо жоготулган болуп чыгат.

РОБЕРТ ФРОСТ (1874-1963)

Роберт Фросттун ырлары ар бир америкалыкка белгилүү. Балким, бир да акынга көзү тирүүсүндө мындай бир добуштан мекенинде таанылуу колдон келбегендир. Фрост өлөөр-өлгүчө бүт өлкө боюнча ырлар жана дарстар окуган, Ак үйгө кирип-чыгып турган, анын пикирине адабиятчылар менен филологдор гана эмес, саясатчылар да кулак салышкан. Мындай кеңири белгилүүлүк Фрост жөнүндө түшүнүктү бир аз жөнөкөйлөнткөн: ар бир америкалык студент Фрост өз ырларында Жаңы Англиянын табиятын жана кадимки фермерлердин тиричилигин ырга салганын билет. Бирок чындыгында анын чыгармачылыгы кыйла көп кырдуу.

Жаш Фросттун акын болуу чечимине балачагынан апасы ага Библия менен Шекспирди, шотланд поэзиясы менен Вальтер Скотту окуп бергени жана ал уулунун адаттан тыш талантына ишенгени көп жагынан таасир кылган.

Фросттун андан аркы тагдырын эмне менендир аныктаган апасынын дагы бир мүнөзү, – анын күнүмдүк жашоого, тиричиликке абсолюттуу ыңгайлашпагандыгы болгон. Роберт атасынан эрте айрылган да, үй-бүлөдөгү жалгыз эркек болуп калган. Мектептик жылдарынан ал өз жакындары үчүн кыйналбай жашоону камсыздоо үчүн иштөөнү өзүнүн парзы деп эсептеген. Ага эмне гана ишти кылууга туура келбеген! Ал тери иштеткен, талаада жана тегирменде иштеген, бак-дарак отургузган. Фрост фермердик турмуштун негиздерин өзүмдүк тажрыйбада тааныган да, бул ага оңойго турган эмес, бирок так ушундай билим анын ырларын орточо америкалык үчүн таанымал жана сүйүктүү кылган.

Узак мезгил Фросттун үй-бүлө жөнүндө кам көрүүсү менен поэтикалык өнөрдө окууну жана өркүндөөнү каалоосу бири бирине жолтоо болгон. Көптөгөн атактуу университеттердин ардактуу профессору болгон адам жогорку билимге ээ болбогонуна ишенүү кыйын. Фрост болгону бир гана толук жыл Гарвард университетинде окуган, андан соң аялы менен кичинекей уулуна Лоуренске, Массачусетс штатына кайткан да, тоок өстүрүү менен алектене баштаган. Күндүз Фрост фермада иштеген, түнкүсүн жазган. 1912-жылы ал үйүн саткан да, аялы, төрт баласы болуп Англияга кеткен, акыры өзүн поэзияга гана арноо үчүн. Жана 1913-жылы эле Фросттун биринчи поэтикалык жыйнагы чыккан (алар бардыгы тогуз болот) «Жаштык менен коштошуу», а бир жылдан соң авторго даңк апкелген «Бостондон түндүктө» жыйнагы.

Англияда Фрост биринчи жолу адабиятчылар чөйрөсүнө туш болгон. Ал жылдардагы каттарынын биринде ал эскерген: «Мен баладай бактылуу болчумун, мага мен ырлар жазганымдан уялуу керексиз болгон коомдо болууга уруксат кылынганынан. Сиздерге менин абалым түшүнүктүүрөөк болот, эгер мен айтсам, өмүрүмдүн көп бөлүгүн мен кыштактарда өткөргөнүмдү, анда сен акын экениңди моюнга алгандан көрө мойнуңа тегирмен ташын байлаганың артык».

1915-жылы Фрост мекенине кайткан; ошондон тартып акындын даңкы тынымсыз өскөн. 1920-жылы ал өлкөнүн түндүгүнөн, Вермонт штатынан, Фросттордун өзүнчө эле бир үй-бүлөлүк чарбагы болуп калган эски үйдү сатып алган. Американын университеттери да, Оксфорд менен Кембриж өңдүү англиялык университеттер да Фростко чоң сый менен мамиле кылышкан: семинарларды өткөрүүгө жана дарстар окууга чакырышкан, ардактуу окумуштуулук даражаларды ыйгарышкан. Акырындап ал улуттук акын статусуна ээ болгон.

Фросттун табият тууралуу ырлары адаттан тыш таасир кылуу күчүнө ээ: окурмандын көз алдында абстракттуу пейзаж эмес, америкалык Түндүктүн тоолору, көлдөрү, карлуу токойлору тартылат. Акындын ою аларды жаратпайт, ал эми ушул ага чукул образдардын өзү жаратат.

Фросттун көптөгөн тилдерге которулган «Кышкы кечте токойдо» деген атактуу ыры бар. Анын лирикалык каарманы күтүүсүз токойдун жакасына токтойт да, токой кантип акырындап «карга толо баштаганын» таңгала карайт. Каарманда эч кандай максат жок, жана ишсиз турууга көнбөгөн ат, өз ээсинин

кызыктай жүрүм-турумуна таңгалат. Токой четинде туруп, ал абдыроодон чыгып үйүнө бет алат.

Биринчи сабынан эле ыр жөн гана кышкы токойдун сулуулугу жөнүндө эместиги айкын болот. Сөзмө-сөз ал мындай которулат: «Мен ойлойм, билем деп, бул кимдин токою». Андан ары токойдун ээсинин үйү кыштакта жайгашканы, жана ошондуктан ал кимдир бирөө кантип анын ээликтерин караганы токтогонун көрө албаганы айкын болот. Балким, каарман тынчсызданат, кожоюн – ал өңдүү эле фермер – аны чоочун токойдон дарак кыят деп шектенет деп. Бирок бир эле мезгилде окурман сезет: ал жакта, дарактардын арасында, кандайдыр бир жашырын сыр катылган болууга тийиш, жана каарманга аны көрүшпөгөнү, ошол сыр менен бетме-бет калтырышканы маанилүү. «Билем, бул кимдин токою» сөздөрү болсо – анда сырга ачкыч бардыгына ишара.

Экинчи строфада каармандын жүрүм-турумунун адаттан тыштыгы баса белгиленет:

Менин атымды таңгалтырат,
Бизди туракка жакындатпаганы
Биздин жол: токой менен көлмө ортосунда
Бизге тоңгон караңгы жете келет.

Кечтин өзү да адаттан тыш – бул жөнүндө айтылган сап абдан маанилүү. Иш «Жылдын эң караңгы кечинде» болуп өтөт. Англис тилиндеги «dark» сөзү көбүнчө адамдын ички абалын берүү үчүн колдонулат (мисалы, dark mood – «караңгы, же капалуу маанай»). Жана каарман токойго канча узак кадалса, ал өзүнө ошончо терең чөмүлөт. Анын жалгыздыгын толук жымжырттык күчөтөт. Адегенде каарман эмнени көргөнүн көрсөтүп, Фрост аны курчаган жымжырттыктын доошун баяндайт. Акыркы строфада Фрост окурмандарды анын каарманын толкунданткан сырды аңдоого түртөт:

Токой укмуш: караңгы жана тереңдик.
Бирок убадаларга бек
Жан. Жана уйкуга чейин көп миль,
Уйкуга чейин дагы көп миль.

Караңгы токойго тигилип, каарман өлүмдүн тиги тарабына көз салгансыйт. Бирок ал бул коркунучтуу чек арада узак кармалбоого тийиш: анын жерлик иштери али аяктай элек жана ал «уктаардан» мурда узак жол басуу керек.

«Табият жөнүндө» ушундай айкын жана кыска саптарда Фрост эң татаал философиялык маселелерди козгойт. Ал фермердин атынан сүйлөгөнсүйт, бирок анын лирикалык каарманы фермер үчүн өтө элестүү ой жүгүртөт. Автордун поэтикалык тилинин эң сонун өзгөчөлүгү ушунда.

Жаш кезинде эле Фростко кайра аңдоо, кайра ойлоо идеясы чукул болгон, ал бир нерсеге ишенүүдөн мурда аны өзүңдөн өткөрүү, өз тажрыйбаң менен бекемдөө керек дегенде жаткан. «Жазууга үйрөнүү – демек идеяларга ээ болуу… Мейли алар тривиалдуу болушсун. Мага койсо, башка адамдардын чоң идеяларынан көрө менин өзүмдүк тривиалдуу идеяларым», - деп айткан Фрост 30-жылдарда студенттердин алдында чыгып сүйлөп. Ал окурмандар менен

бөлүшкөн ошол идеялар, ошол ойлор канчалык татаал болушса да, алар дайыма жеке баштан кечирүүдөн, реалдуулуктан өсүп чыгышат. Бул баштан кечирүүнүн таанымалдыгынан жана стилинин айкындыгынан улам анын ырлары кээде алар чындыгында кандай болушса андан жөнөкөйүрөөк көрүнүшөт.

Чакан лирикалык ырлардан тышкары Фрост узун рифмалашпаган ырларды да жазган. Алгач алар «Бостондон түндүктө» жыйнагында пайда болушкан жана акынга белгилүүлүк апкелишкен. Бул диалогдор же монологдор беш стопалуу ямб менен жазылган. Турмуштук окуя же жергиликтүү уламыш аңгемечинин оозунда маанилүү жана кээде Гомердин поэмасы өңдүү улуу болуп чыга келген.

«Үй-бүлөлүк көрүстөн» – жаңы эле наристесин жоготкон эрди-катын жөнүндө. Аялы абдырап терезеден анын мүрзөсүнө карайт. Күйөөсү аны менен сүйлөшүүгө аракеттенет, бирок анын ар кандай сөздөрү анын сезимдерин кордойт. «Мага болбойбу / Өзүмдүн наристем жөнүндө сүйлөөгө?» - деп сурайт аң-таң калган күйөө. «Сага болбойт!» - жооп берет аялы. Ыр пьеса катары курулган: сүйлөмдөрдөн тышкары анда кыймылдар, жаңдоолор да бар, алар жубайлардын ортосунда эмне болуп жатканын керек болсо көбүрөөк айтышат. Аялы тепкичтин аянтында турат; күйөөсү ага көтөрүлүп келатканда ал дүрбөлөңдөй анын колу астынан суурулат да, ылдый, тышкы эшикке чуркайт. Күйөөсү башын муштумдары менен таянып, тепкичке отурат. Анын тулкусу токтоолукту жана башы каткандыкты билдирет. Аялы бекитмени кармайт. Күйөөсүнүн көндүрүүлөрүнө жооп кылып ал бекитмени ары жылдырат да, акыры эшикти ачат. Ал жоготуунун эсеси чыдай алгыс болуп калган үйдөн оолак качат. Ырдын башкы ою бир нече жолу кайталанат – күйөөсү бир нерсе айтууну каалайт, аялы ага тыюу салат, анткени ал билбейт, керектүү сөздөрдү билбейт, уятсызданат.

Бул ой Фросттун бүткүл чыгармачылыгы үчүн абдан маанилүү. Өмүрүн поэзияга арнаган жана өзүнүн жашоо тууралуу билимин сөздөргө айлантууга арнаган ал бекем ишенген: эң кымбатты жана ыйыкты сөздөр менен берүүгө болбойт. Так ошондуктан аны татынакай, бирок үнсүз-сөзсүз табият жана аны менен акыл-эстүү адамдын үнсүз диалогу ушунчалык кызыктырган. Так ошондуктан аны жерде иштеген адамдар ушунчалык кызыктырган: алар аз сүйлөшөт, бирок аларга сөздөн көп нерсе белгилүү. Фрост алар ар күн сайын баскан жолдо блокнот жана карандаш алып алардын артынан жүргөнсүгөн жана алардын даанышман үндөбөөсүн сөздөр менен жазууга аракеттенген.

ЮДЖИН О’НИЛ (1888-1953)

Юджин Гладстон О’Нилге көптөргө мүмкүн эмес көрүнгөн нерсе колдон келген, – ал америкалык трагедиянын негиздөөчүсү болуп калган. Ал «америкалык кыялдын» тескери жагын, кризистер менен согуштардан азап чеккен европалыктар баарына жетүүгө болчу бата тийген край катары умтулушкан өлкөдөгү ийгиликтин арткы бетин көргөн. 1922-жылы О’Нил трагедия америкалык мүнөзгө жат деген бир сынчынын оюна минтип жооп

берген: «Эгер биз ички кароо менен капыстан биздин… материализмдин чыныгы баалуулугун көрсөк; анын наркын жана анын натыйжасын – түбөлүк акыйкаттыктардын категорияларында көрсөк… бул кандай өтө зор, жүз пайыз америкалык трагедия болот! …Биз өзүбүз трагедиябыз, жазылган жана жазылбагандын баарынан коркунучтуураак».

Жаш чагында эле О'Нилге трагедиялуу дүйнөтуюм мүнөздүү болгон. Тагдыр ага катаал болгон деп айтууга болбойт, – чынында ал өзү өзүн өзгөчө кырдаалдарга койгон, анын күчүн туюу үчүн. О'Нил кемелерге матрос болуп жалданган жана Латын Америкасы менен Африкага сүзүп барган, нью-йорктук барларда мас болгон, өмүрүн кыюуга аракеттенген. Драматург болуп, ал аны кыйнаган кооганы берүү үчүн тил таба алган.

Таасирдүү театралдык сынчылардын бири 1914-жылы байкаган: «Биздин өлкөдө көркөм өнөрдүн гүлдөөсү үчүн баары даяр. Драматургдар гана жетишпейт». Так ошондо Юджин О'Нил жаза баштаган.

Ал Нью-Йорктун театралдык богемасы менен таанышканда жогорку билим албаган жана «америкалык театр кандай болушу» жөнүндө так түшүнүгү болбогон бир нече пьесалардын автору эле. 1916-жылы жайында О'Нил Провинстаун чакан шаарчасында эс алган. Ушул жакка эле башка жаш драматургдар менен жазуучулар келишкен да, аларда өзүмдүк труппаны түзүү идеясы туулган. Өзүн коммерциялык бродвейлик шоуга чечкиндүү каршы койгон «Провинстаун-Плейерс» театрынын тарыхы О'Нилдин «Чыгышка, Кардиффке бет алып» пьесасы боюнча ышкыбоздук спектаклден башталган.

Бул бир актылуу пьесада интрига жок. Кейипкерлер кандайдыр жалпыланган типтер катары тартылган; алардын көпчүлүгү окуя үчүн фон гана түзүшөт. Бирок сценада болуп жаткан – трагедия. Бүт дүйнөдөн чогулган матростор тыгылган кеменин трюмунда жаш америкалык Янки өлөт. Аны башкы каарман деп атоо кыйын – биз ал жөнүндө дээрлик эч нерсе билбейбиз. Чынында пьесанын башкы каарманы – өлүм. О'Нил анын алдында адамдар кандай алсыздыгын, анын жакындыгы эң караңгы жана куулук-шумдуксуз жандарда жакшыны кантип ойготорун көрсөтөт. Матростор чуулдашат жана чатакташышат, бирок жандарында өлүп бараткан адам жатканын эстешип, ар бир жолу сыйлай унчукпай калышат. Янки, сыягы, Кудай барбы деп биринчи жолу ойлонот. Ал бир жолу порттогу мушташта киши өлтүргөнүн эстейт да, өзүнүн жолдошу Дрисколлдон сурайт: «Сенин оюңча, Ал муну мага каршы тутпайбы?» – «Сен Ким жөнүндө бул?» – «Кудай жөнүндө. Ал баарын көрөт деп айтышат. Анда Ал билүүгө тийиш – мен таза мушташкам, коргонгом…».

Бирок тиги дүйнөдөгү жашоо идеясы Янкиге түшүнүксүз: «Мен ойлоп атам, өлүм – бул анчалык коркунучтуу эмес, ойлошкондой. Ыйык туушкандар эмнени гана айтышпайт – мен бул сандыракка эч качан өзгөчө үмүттөнбөгөм. Кудайга мен эч качан ишенбегем, болгону билем, өлгөн соң анда эмне гана болбосун, азыркыдан жаман болбойт. Мен сенден айрылгым келбейт, Дриск, болгону ушул».

Кеме Кардиффке сүзүп келгенде Янки өлгөн болот.

Эртедеги бул пьесада угулган көптөгөн идеялар кийин О'Нилдин драматургиясы үчүн мүнөздүү болуп калат. Баарынан мурда, бул Кудайды

бийик адептик башталма катары түшүнүү. Адептик принциптерге шайкештик анын пьесасынын каармандарын тынчсызданта баштайт да, алар катуу жазаланышат, эгер аларды көңүлгө илишпесе. О'Нилдин дээрлик бардык каармандары өлгөндөн кийинки жашоого ишенишпейт. А демек өлгөндөн кийин эч нерсе жок болгон соң, жападан жалгыз баалуулук адамдардын жакындыгы болуп калат, азырынча алар тирүү чакта, – руханий же денелик. Ошондуктан өлүп баратып Янки аяган жалгыз нерсе, – бул анын жолдошу.

«Кардиффтен» соң «Провинстаун-Плейерс» жана башка театрлар менен узак жылдар кызматташтык кылган. Бул мезгилде көп жазган, жалпысынан аны ийгиликтүү деп атоого болот. О'Нил түзгөндүн баары эле жакшы кабыл алынбаса да, ал өзүн кызуу маданий турмуштун бөлүгү деп сезген. Анын пьесалары европалык тилдерге которулган.

20-жылдардын ортосунда О'Нил форма менен эксперименттерди уланткан: пьесалар узарышкан жана татаалданышкан, аларды коюу улам көп күч талап кылган. Кымбат костюмдар жана декорациялар, көп сандаган актёрлор жана керек болсо хор да керек болгон. Марко Поло жөнүндөгү «Марко-миллиончу» (1927-ж.) пьесасы үчүн, сегиз актыдан турган, драматург коюучуларды бир нече жыл издеген. Бул арада О'Нилге даңк апкелген «Провинстаун-Плейерс» театры тарап кеткен; 1924-жылы жазуучу өзүнүн досу, театралдык сынчы менен бирге, жаңы – эксперименталдык театр түзгөн. Бирок ал узак жашаган эмес да, 20-жылдардын аягында О'Нил «өз алдынча сүзүүгө» чыгат. Эми аны театралдык жашоодон көрө тексттердин үстүнөн түйшүктүү иш көбүрөөк алаксытат.

Жаш өгөй эне менен өгөй баланын сүйүүсү-жек көрүүсү жөнүндө баяндаган «Кара жыгачтын түбүндөгү кумарлар» (1925-ж.) пьесасында каармандарды сезим менен парздын ортосундагы чечилгис карама-каршылык ойрон кылат. Ушул пьесадан баштап О'Нил үй-бүлөдөгү өз ара мамилелер темасына кайрылат. Драма үчүн материал катары ага экзотикалык саякаттар менен социалдык контрасттар улам азыраак керек болот, ал бир чатыр алдына түрдүү, жаркын жана күчтүү сезген адамдарды топтоо жетиштүү экенин, трагедия – инсандын трагедиясы жана уруктун трагедиясы болсун үчүн, аңдап-түшүнүүгө келген көрүнөт.

1931-жылы О'Нил өзүнүн эң күчтүү чыгармаларынын бирин – «Траур – Электранын жазмышы» үчилтигин бүтүрөт, «америкалык Эсхил» деп аталууга укугун дагы бир жолу бекемдеп.

Драматург негиз кылып алган антик сюжети төмөнкүдөй: Троя согушунан кайткан Агамемнон падыша өзүнүн аялы жана анын ойношу тарабынан өлтүрүлөт. Алыскы өлкөлөрдөн Агамемнондун уулу, Орест кайтканда, эжеси Электра ага энесинин кылмышы жөнүндө айтат. Орест менен Электра келишип алып, энеси менен анын ойношун өлтүрүшөт. Бул сюжет ушунчалык таанымал, О'Нил Электранын ысымын аталышка кошот, анын пьесасында каармандын ысмы Лавиния болсо да.

Эми автор кыска жазат, чыгармалар жеңил окулушуна жана коюуда көптөгөн кошумча күч-аракеттерди талап кылбаганына умтулат. Ошондуктан «Траурда» декорациялар өтө жөнөкөй, а кейипкерлер аз. Бүткүл окуя

Мэннондордун көңүлсүз үй-бүлөлүк аксарайынын фонунда өтөт. Алардын уругу каргышка калган: качандыр бир Эзра Мэннондун (О'Нил боюнча Агамемнон) атасы үйүнөн гувернантканы бузган бир тууганын кууп чыгат. Жаш адамдар үйлөнүшөт да, балалуу болушат. Алардын үй-бүлөсү кыйналганына карабай, кландын башчысы болуп калган Эзра аларга жардамдашуудан баш тартат.

Үчилтиктин биринчи бөлүгү согуштан кайтууну кантип түрдүүчө күтүшкөнүнөн башталат (1861-1865-жылдардагы Түндүк менен Түштүктүн согушу эске алынат), улгайган генерал Эзра Мэннонду анын аялы Кристина менен кызы Лавиния. Кристина күйөөсүн жана анын бүткүл уругун ташбоордугу, катаал эрежелерге берилгендиги жана «үй-бүлөнүн намысы» жөнүндө ашыра чоңойтулган камкордугу үчүн жек көрөт. Анын ойношу бар – Адам Брант, дал ошол гувернантканын уулу, Лавиния болсо, тескерисинче, атасын кудайындай көрөт да, апасын жек көрөт, анын ичинде мыйзамсыз байланышы үчүн. Кристина Брантта өч алуу сезимин тутантат, аны уу табууга көндүрөт да, күйөөсү кайтып келген биринчи эле түнү аныууландырышат. Лавиния уунун идишин табат да, энесинен өч алууну ойлоштурат. Үчилтиктин экинчи бөлүгүндө ал бул өч алууну өзүнүн бир тууганы Ориндин жардамы менен ишке ашырат, ал да согуштан кайтып келген. Ориндин энесине назик мамилеси ал анын ойношу бар экенин билгенде кызганычтан тумандайт.

Үчилтиктин аягында Орин өлөт, айып сезимине басылып, – жашырылган кылмыштын оордугу ага тынчтык бербейт. Лавиния-Электра, тескерисинче, гүлдөйт, ал жаңы турмуш баштайт да эч нерсеге өкүнбөйт. Үчилтиктин аталышы сөзмө-сөз «Электрага траур жарашат» деп которулат. Бирок бүткүл уруктан Лавиния жалгыз калганда, ал бакыт – ал үчүн эместигин аңдайт; ал күйөөгө чыгуудан баш тартат да, өзүн Мэннондордун аксарайында тирүүлөй көмүүнү чечет. «Мен өлгөндөр менен жалгыз жашай жана алардын сырларын сактай турган болом, мейли алар мени каргыш жангыча жана Мэннондордун акыркысына өлүү буюрганча жектешсин!» – анын өзүнө кылган өкүмү ушундай.

Бул трагедияда О'Нил шексиз, адептик башталмага чыккынчылык кылуу, парздын пайдасына дагы, жазасыз калбастыгы жөнүндө кайрадан кеп кылат. Жаза болбой койбойт, каармандар кылган жамандык сөзсүз аларга кайтат. Автор адамдар көбүнчө бийик идеалдарга жамынышып, дегеле бийик максаттарды көздөшпөсү жөнүндө да айтат. Анын каармандары бири-бирине ишенишпейт, анткени бири бирин калпычылыктан адилеттүү шектенишет. Трагедияда кыйла активдүү роль таандык кылынган аялдар сүйгөн эркектери менен бактылуу болууга жана атаандаштарынан кутулууга умтулушат. Лавиния, пьесадагы эң чынчыл кейипкерлердин бири, жаш капитан Брантка ал эмес, анын энеси кызыктуу экенин түшүнгөндө гана энесине бетин ачуу менен коркута баштайт.

Өзүнөн мурдагы улуу драматургдардан, Генрик Ибсенден же Оскар Уайльддан айырмаланып, О'Нил куйкумдуу афоризмдерди калтырган эмес. Америкалык сынчылар ал өзүмдүк поэтикалык тилин түзбөгөнүнө жана өздүк иронияга ээ болбогонуна нааразыланышкан. О'Нил да муну түшүнгөн да,

сыягы, ошондуктан 30-40-жылдарда жазылгандын чоң бөлүгүн жок кылган же жумушчу дептерлерде калтырган.

1941-жылы О'Нил өзүнүн дагы бир шедеврин – «Узак күн түнгө кететти» – «жүрөк каны менен жазылган» пьесаны жараткан, анда биографиялык деталдарды дээрлик бурмалабай, өзү өскөн үй-бүлөнүн трагедиясын кайра түзгөн.

Пьесанын окуясы бир күндүн ичинде болуп өтөт. Үй-бүлөнүн бардык мүчөлөрү бири бирин ысык сүйүшөт, бирок аларды, ар бирин өз-өзүнчө жана баарын чогуу, тарап кетүү күткөнүн сезишет. Алардын «күнү» жылып бараткан «түн» ушул. Таңында алар өз ара жемелерден карманууга аракеттенишет, күлүшөт, жакшыга үмүттөнүшөт. Бирок кечке жуук апасы морфийдин кезектеги дозасына жөнөтөт, атасы менен улуу уулу мас боло ичишет, а кичүүсү, Эдмунд, аларга капалуу байкоо салат, жардам кыла албасын аңдап.

Эдмунддун ысымы менен Юджин О'Нил өзүн берген. Пьесада кургак учук оорулуу Эдмунд тирүү калабы, белгисиз; аны санаторийге жөнөтүшкөнү гана белгилүү. О'Нилдин өзү аман калган; андан дагы, ал оору анын өзүнөн качууга аягы жок аракеттерин токтоткондугунун аркасында жаза баштаган. Бирок уруктун «каргышы», аракети жөнүндө ал өзүнүн пьесасында көп ой жүгүрткөн, анын тагдырында да чагылгансыган. Өмүрүнүн акыркы жылдарында О'Нил манжалары калтырагандан улам жаза албаган да, бул аны жашоо маңызынан айырган. Айтып жаздырууну же машинкага басууну ал билген эмес. Драматургга ал өзүнүн акыркы чыгармаларын жараткан үйүн сатууга туура келген; балдары анын үмүтүн актабаган, а сүйүктүү аялы психикалык оорулуу болгон. «О'Нил америкалык театрды жаратты жана ал үчүн жан берди», - деп айткан атактуу драматург Теннеси Уильямс, анын биринчи пьесасы О'Нилдин пьесасынын тирүү кезиндеги коюлушу менен дээрлик бир мезгилде коюлган. Америкалык театрда жаңы доор келген.

О'Нилдин «Узак күн түнгө кетет» пьесасынын башкы каарманы Жеймс Тайрон – ийгиликтүү ролдо өзүнө байлык тапкан мурдагы актёр. Бирок ошол эле роль Тайрондогу талантты өлтүргөн, анткени көптөгөн жылдар бою ал андан башка эч нерсе ойнобогон. Тайрон жер сатып алып, үй курган, бирок анын үйүндө бакыт жок. Автор өзүнүн сүйүктүү темасын өнүктүрөт: материалдык дөөлөттөргө ээ болуу дайыма руханийди жоготуу менен жооп кайтарат. Тайрондун аялы, Мэри, бүт өмүрүн күйөөсүнө арнаган – аны менен гастролдорго барган, балдарын мейманкана бөлмөсүндө төрөгөн… Кичүүсүн – оорукчан Эдмундду төрөгөн соң дарыгер Мэриге морфий жазып берген да, көп өтпөй ал маңзатсыз тура албай калган. Алардын улуу уулу жолсуз актёр, барлар менен сойкуканалардын дайымкы каттоочусу болуп калган, кичүүсү деңиздерди кезүүдөн соң кургак учук менен ооруган.

ФРЭНСИС СКОТТ ФИЦДЖЕРАЛЬД (1896-1940)

Америкалык адабиятта биринчилерден болуп Фрэнсис Скотт Фицджеральд «кедейликтен корккон жана ийгиликке жүгүнгөн», ал үчүн «бардык кудайлар өлүшкөн, бардык салгылаштар артта калган, ар кандай

адамга ишенимдин аброю кеткен» жаш муун темасына кайрылган. Жазуучуга «джаз кылымы» айтымы таандык – 20-жылдардагы Кошмо Штаттарда нервдүү, конвульсиялуу, сыртынан жалтырак доор жөнүндөгү, анын ойнолгон оптимизми жана керектөөгө чексиз тартылуусу менен.

Фицджеральд Сент-Полдо, Миннесота штатында, майда ишкердин үй-бүлөсүндө туулган. Бай таятасынын акчасы ага абройлуу Принстон университетинде окууга мүмкүнчүлүк берген. Мында болочок жазуучу байлык менен коомдогу абал кандай артыкчылыктарды берерине биринчи жолу ынанган.

Фицджеральдга адабияттык ийгиликти «Бейиштин бул тарабында» (1920-ж.) романы апкелген, анда жаш адамдардын – жазуучунун замандаштарынын сайрандуу жашоосу жана руханий бузукулугу көрсөтүлгөн.

1924-жылы Фицджеральд Францияга кетет, мында жашашкан америкалык адабиятчылар чөйрөсүнө кирет, Э.Хемингуэй менен достошот. 1925-жылы ал «Улуу Гэтсби» романын чыгарат.

Жей Гэтсби – байлыктын символу жана «америкалык кыялдын» турмушка ашуусу, аны ишке ашыруу ага бакыт апкелбеген жана жалгыздыктан арылтпаган.

Согушта болгон кедей фермердин уулу, романдын каарманы бай үй-бүлөнүн кызы менен таанышат, бирок Дэзи Фэй өз чөйрөсүнүн адамы, Том Бьюкененди андан артык көрөт. Гэтсби легалсыз бизнестин жолуна түшөт, «кургак мыйзам» мезгилинде спирт ичимдиктерин сатып байыйт. Жомоктогудай байып, ал санжыргалуу виллада жашайт да, ар күн сайын өзүндө ушундай майрамдарды кылат, алар тууралуу бүт Нью-Йорк кеп кылат. Мунун баары бир гана максатка – мурдагы сүйгөнүнүн көңүлүн буруууга кызмат кылат. Дэзинин өзү болсо никеде бактысыз. Анын күйөөсү, ташбоор, ыймансыз адам четтеги байланыштарын жашырууга да аракеттенбейт.

Романда баяндоо Ник Каррауэйдин, Нью-Йоркко банк-кредит ишин үйрөнүү үчүн келген Биринчи дүйнөлүк согуштун катышуучусунун атынан жүргүзүлөт. Никти согуштан кийинки Американын бейнеси, анын доллар культу менен көңүлүн калтырат. Бирок Каррауэйдин вилланын ээсине, акылга сыйбас кызыл костюмчан жартылай гангстерге мамилеси эволюцияга учурайт. Гэтсби аны керсейбегендиги, жумшак, бир аз күнөөлүү жылмаюусу менен улам көбүрөөк өзүнө тартат. Ал айланада болуп жаткандардан уялгансыйт, калыптанган жашоо мүнөзүн өзгөртүүгө аракеттенбесе да.

Ник, Дэзинин үч ата өтүшкөн тууганы, анын каарман менен жаңы кездешүүсүнө өбөлгө түзөт. Кандайдыр бир мезгилге Гэтсби өз сүйгөнүн сезиминин күчү менен өзүнө тартууга жетишет. Бирок автор ошол эле замат анын образын «басаңдатат»: Гэтсби Дэзини материалдык барчылыгы менен таңдандырууга аракеттенип, столго өзүнүн көйнөктөрүнүн үймөгүн төгө салат, бул такыр күтүүсүз анын мейманынын ыйлоосун жаратат.

Аңгемечининин Дэзиге да мамилеси өзгөрөт. Каарман аялдын дүйнө кабыл алуусунун жеңилдиги, сымбаттуулугу менен сулуулугу анын эгоизми менен ташбоордугунун алдында шоона эшпейт. «Алар камырабаган жандар эле, Том менен Дэзи, алар буюмдар менен адамдарды сындырышкан, анын качып

кеткенин да өздөрүнүн акчасына, өздөрүнүн бейгамдыгына же алардын биримдиги кармалып турган дагы бир нерсеге жашынтышкан...». Жадаса Дэзинин мелодиялуу добушунда да, Никке угула баштагандай, «акчалар шыңгырагансыйт». Дэзи сезимдери дүрбөлөңдөп машина айдап баратып Миртл Уилсонду – күйөөсүнүн ойношун сүзүп кеткенде романдын кульминациялык учуру келет. Өз кезегинде Том Бьюкенен алдаган Миртлдын күйөөсү Гэтсбини өзүмдүк бассейнинде өлтүрөт. Албетте, мындан соң атаандашын жок кылган Том жана чыккынчылык кылган Дэзи көзгө учурабай калышат. Вилланын мурдагы меймандары, кожоюндун шарабын шыңгытышкан жана ал жалдаган оркестрдин музыкасына бийлешкен, болгон ишке кебелип да коюшпайт. Алардын бири гана сөөк коёр алдында ал мында таштаган туфлинин жайын сурайт.

Романдын аягында Гэтсби өзүнүн тышынан респектабелдүү курчоосунун үстүнөн «көкөлөгөнсүйт». Бирок каармандын трагедиялуу айыбы ал сүйгөн аялын анын дүйнөсүнүн мыйзамдарын ээрчип, жалган түшүнүлгөн турмуштук дөөлөттөрдөн чыгып, жеңип алууга аракеттенгенинде жатат.

Кийинки он жылдыкта Скотт Фицджеральд олуттуу кризисти баштан кечирет. Ал богемалык жашоого, сайрандарга азгырылат да, буга карабай бир катар эң сонун аңгемелерди («Биринчи май», «Чоңдугу Риц отелиндей алмаз», «Жаш байбача», «Кайрадан Вавилон» ж.б.) жаратса да, «Сэтердей ивнинг пост» журналы үчүн ачык эле коммерциялык чыгармаларды жаза баштайт. Сынчылар анын талантын шек астына коюшат, стилинин өктөмдүгү жана үстүрттүгү үчүн жемелешип, акыры, 1934-жылы «Назик түн» романы жарыкка чыккыча. «Мен ойлойм, «Гэтсбини» «Түндөн» бөлүп турган тогуз жыл, менин репутацияма калыбына келтирилгис дээрлик залал келтирди», - деп моюнга алган Фицджеральд өлөрүнөн бир аз мурун.

Жазуучу кайрадан байлык темасына кайрылат, анын адамга өлтүрүүчү таасирин талдап.

Таланттуу психиатр америкалык Дик Дайвер Европага келет да жин оорулуулар клиникасынан өз мекендеши Николду, бир кезде өзүнүн атасы, чикаголук миллионер Уоррен зордуктаган, жолуктурат. Дарыгер менен пациенттин ортосунда жакын, достук мамилелер пайда болот, алар никеге турушат. Дайвер Швейцариядагы фешенебелдүү клиникага башчылык кылат, аялы менен Ривьерага барат, анда досторунун арасында бейгам, жайбаракат жашоо кечирет. Роман так ушул учурдан башталат, а каармандардын мамилелеринин таржымалы китептин экинчи бөлүгүндө берилген.

Башында Дик Дайвер турган бай жаш адамдардын эң сонун коому жаңы баштаган актриса Розмари Хойттун кабыл алуусунда көрсөтүлгөн. Ал ушул жеңил санжыргалуу турмушуна шаттанат, өзүнө ишенген Дайвердин таасирине туш болот, андан «адамдарды ага эч ойлонбой жактыруу менен баш ийүүгө мажбурлаган күч чыгып турган». Бирок кыз көп өтпөй башканы да байкайт. Токтобогон куунактыкта жыртык туюлат, Дайвердин таанышы, композитор Эйо Норт алкоголизмден жабыр тартат, а Николь сулуунун жүрүм-турумунда жан дүйнө бузулушунун белгилери байкалат. Дик Дайвер азырынча ага ашык

болгон актрисага токтоо, аккөңүл, тапкыч, ар кандай жагымсыз кырдаалдарды өз пайдасына чечүүгө жөндөмдүү көрүнөт. Бирок бул – азырынча…

Башкы каармандын жашоосунда акырындап кризис бышып жетилет, ал романдын үчүнчү бөлүгүндө айкын болуп калат. Уоррендердин байлыгы бир кезде эркин жана кынтыксыз Дикти байкатпай басат. Ал илимий ишмердүүлүккө кызыгуусун жоготуп, бай аялдын күйөөсүнө айланат. Николь. «муздак, ирмелбеген» көз караштуу аял, сакаят да өз атасы менен чоң атасын улам көбүрөөк эске салат, а ал таштап салган Дик Дайвер акырындап ичип кетет, бир чакан шаардан башкасына көчөт, чет-жакадагы ооруканаларда иштейт; анда, провинциялык түпкүрдө, «кайдадыр ошол крайларда» анын изи жоголот. Николдун жаңы күйөөсү анын илгерки күйөрманы Томми Барбан, ынтаасы боюнча жоокер, сегиз өлкөнүн аскердик формасын ченеп көрүүгө үлгүргөн, болуп калат.

Романдын аталышын жазуучу Ж.Китстин «Булбулга одасынан» алган:

Мына мен сени менен, жана түн назик,
Ай – каныша асманда тагында,
Жылдыз феялары анын айланасында…
Караңгы мында, тыптынч мында…

Дик Дайвердин дүйнөсү азгыра кызыктыруучу көрүнөт, бирок анын назиктиги ууга каныктырылган, жашоо жыпары жан дүйнө чирүүсү жыттанат.

Тилекке каршы, түн жазуучунун өзүнүн тагдырына да биротоло бийлик кылып калган. Анын өмүрүнүн акыркы жылдары материалдык жокчулуктун мөөрүн алат, ден соолугу кескин начарлайт. Фицджеральд Голливуд үчүн сценарийлер жазууга аракеттенет, бирок мында да аны көңүл калуу күтөт. Өлөөрүнө чукул ал Голливуд жөнүндө «Акыркы магнат» (1941-ж.) романынын үстүнөн иштейт, ошентип эле бүтпөй калган. Бирок жадаса жарыяланган баптары да алардын авторунун соолубаган таланты жөнүндө күбөлөндүрөт.

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ (1899-1961)

«Хемингуэйдин портрети» очеркин жазып бүтүп (1961-ж.), америкалык журналист Лилиан Росс «жарык дүйнөдө эч кимге окшобоого эрдиги жеткен» адам жөнүндө айткысы келгенин моюнга алган. Анын арналуу милдети, деп жазат Росс, – «толук жашоо кечирүү жана дайыма ага мүнөздүү чексиз кеңпейилдик менен өз тажрыйбасын башкаларга бөлүшүү, алар да жашоо бактысын таанышсын үчүн». Эрнест Миллер Хемингуэй үчүн болсо бакыт өзүнүн балдарынан тышкары «үч континентти, бир топ учактарды жана кемелерди, мухиттерди, өзүнүн эжелерин, өзүнүн аялдарын, өмүр менен өлүмдү, таңды, түштү, кечти жана түндү, намысты, төшөктү, боксту, сууда сүзүүнү, бейсболду, мылтык атууну, балык уулоону», ошондой эле – «окууну жана жазууну» сүйүүдө жаткан…

Романчы жана кыска аңгеменин чебери, журналист жана драматург, спортсмен жана ышкылуу саякатчы, ал өзүнүн кызуу мезгилинин чыныгы уулу болгон. Хемингуэй «ар кандай согуш – жамандык экенин – чындыкты жазуу» үчүн планетанын эң канн күйгөн чекиттеринде болуу жана адилеттик үчүн

күрөшкө өзүнүн колдон келген салымын кошуу муктаждыгын баштан кечирген.

Болочок жазуучу Чикагого чукул Оук-Парк шаарчасында дарыгердин үй-бүлөсүндө туулган. Атасы балачагынан анда спортко, аң уулоого жана балык кармоого сүйүүнү калыптандырган. Бул куштарлыктарга Хемингуэй кийин да ишенимдүү болгон, алар анын көп чыгармаларынын тематикасын аныкташкан.

Мектепти бүткөн соң Хемингуэй канзасстык «Стар» гезитинде репортёр болуп иштеген, анан, америкалык Кызыл Крестке айдоочу болуп кирип, Италияга, Италия-австриялык майданга кеткен, анда оор жаракат алган.

1921-жылдын аягында, үйүндө бир аз болуп, Хемингуэй кайрадан Европага кетет, бул жолу – «Торонто дейли стардын» корреспонденти катары, Жакынкы Чыгышта болот, макалалар менен аңгемелер жазат, Парижде жашайт. Мында анын адабияттык биографиясы башталат, ал тууралуу жазуучу «Ар дайым жанындагы майрам» (1964-ж.) китебинде айтат. 1923-жылы Хемингуэйдин биринчи китепчеси «Үч аңгеме жана он ыр», 1924-жылы – «Биздин мезгилде» прозалык миниатюралар жыйнагы пайда болот.

Хемингуэйдин алгачкы чыгармачылыгы адатта «жоголгон муундун» темасына шайкеш келет (аны ошондой эле Фрэнсис Скотт Фицжеральд, Жон Дос Пассос, Ричард Олдингтон, Эрих Мария Ремарк ж.б. иштешкен). Анын каармандары, али адептик жана турмуштук быша элек, дүйнөлүк согуштун көөрүгүнө туш болушкан, анан «ишмердүүлүктөн, умтулуулардан, прогресстен» окчундап үйүнө келишкен. Мисалы, Кребс («Үйдө» аңгемеси) менен Жорж («Жаанга калган мышык» аңгемеси) ушундай. «Жоголгон» жаш адамдардын образы жазуучунун биринчи романы – «Күн да чыгатта» (британдык басылмада «Фиеста», 1926-ж.) да пайда болот.

Лейтенант Фредерик Генри, «Кош, куралым!» (1929-ж.) романынын каарманы, узак мезгил өзүнүн согушка мамилесин аныктай албайт. Адегенде ал такыр эле болуп жаткан окуялардан четте жашагансыйт. Бирок мына тандоо учуру келет. Бул италиялык армиянын чегинүүсү учурунда болот: эч күнөөсүз офицерлерди жалпы аскердик массадан сууруп алышат да, жадаса алардын түшүндүрүүсүн да укпай атууга алып жөнөшөт. Лейтенант Генри сууга бой урат, ок астында дарыядан сүзүп өтөт – согуштук жамандыктан тазалануу каадасын жасаган өңдүү. Курал жана согуш менен кош айтышып, коом менен өзүнүн «сепараттык тынчтык» келишимин түзүп, Генри сүйгөнү, медсестра Кэтрин менен бирге Швейцарияга кетет, анда Кэтрин төрөттөн ажал табат.

Хемингуэйде тагдыр кейипкерлерге согуштук кырдаалдарда гана эмес, бардык жерде аёосуз. Өлүмдүн себеби болор-болбос тытык чакырган гангрена, же аң уулоодогу бактысыз кокустук боло алышат. Кандай болсо да, сага урулган соккуларды бекем кабыл алуу керек, деп эсептеген жазуучу, тагдыр менен кармашка кирүү жана жеңилүүдөн коркпоо. Анткени башкысы – бул адамдык ар-намысты сактоо, чөкпөө. Хемингуэйдин сүйүктүү каармандары – тореролор, аңчылар, боксёрлор, революционерлер, жоокерлер-ыктыярдуулар – арызданышпайт жана боор ооруну күтүшпөйт, душманга жооп бере билишет, аны менен кармашта абийир эрежесин сакташат.

1937-жылдын июнунда америкалык жазуучулардын Экинчи конгрессинде Хемингуэй «фашизм – бандиттер санаттаган калп» деп жар салат. Көп өтпөй ал Испаниядагы жарандык согушка аскердик корреспондент болуп жөнөйт. Мекенине кайтып, Хемингуэй «Коңгуроо ким деп кагылат» (1940-ж.) романын жазат. Анын каарманы, америкалык ыктыярдуу Роберт Жордан, испаниялык партизандардын бөлүгү менен стратегиялык маанилүү көпүрөнү жарууга аракеттенет. Конкреттүү окуя, бул Хемингуэйде боло жүргөндөй, татаал мүнөздөрдү айкындоонун каражаты, согуштар менен революциялар жөнүндө ой толгоолор үчүн шылтоо болуп калган. Жеке аркылуу жазуучу жалпыны көрсөтөт, бир мезгилде болуп жаткандын героикасын, романтикасын жана трагедиясын ачкан кырдаал түзөт.

«Алар туура жолдо баратканда алардан мыктылар жок, - ой жүгүртөт Жордан испандар жөнүндө, - бирок алар жолдон адашканда, алардан жамандар жок». Бул акыл бүтүмдү коркокко жана киши өлтүргүчкө айланган бир кездеги партизандардын каарман жолбашчысы Паблонун тагдыры шөкөттөйт. Карама-каршы – Эль Сордо, байкала бербеген дүлөйүрөөк адам, ал да партизандык бөлүктөрдүн бирин башкарат, өз ишине – жоону план ченемдүү жок кылууга берилген. Эль Сордо чегине жете аккөңүл. Партизандык согуш ал үчүн – эмне жасоо керектиги белгилүү жумуш өнөктүгү өндүү, жана мүмкүн болушунча көбүрөөк үлгүрүп калууну каалайт.

Романга эпиграф, XVII кылымдагы англис акыны Жон Донндун сөздөрү берилген: Арал өңдүү өзү менен өзү болгон адам жок: ар бир адам Материктин бир бөлүгү… ар бир адамдын мени да кичиртет, анткени мен бүт Адамзат менен биргемин, ошондуктан эч качан сураба, Коңгуроо ким деп кагылат; ал сен деп кагылууда».

Роберт Жордан башка адамдардын, жакын жана алыс, тагдыры үчүн, учур жана келечек үчүн өзүнүн жоопкерчилигин сезет, «ушул бардык келечек күндөр сен бүгүн эмне жасаганыңдан көз каранды экенин» түшүнүп. Көптөгөн партизандардын, анын ичинде Жордандын өзүнүн да өмүрүнүн баасы менен ишке ашырылган көпүрөнү жардыруу, мейли согуштук көз караштан керексиз болуп чыксын. Маанилүүсү – «эгер мында жеңсек – баардык жерде жеңебиз» дегенди аңдоо. Жордандын испан кызы Марияга сүйүүсү эми каарманды баарынан жана бүттүгүнөн тосуп койбойт, а, тескерисинче, ага өзүнүн дүйнө менен байланыштарын жакшыраак туюуга жардамдашат: «Мен сени эркиндик менен адамдык ар-намысты сүйгөндөй сүйөм… Мен сени биз коргогон Мадридди сүйгөндөй сүйөм…».

Экинчи дүйнөлүк согуштун учурунда Хемингуэй майданда нечен жолу болот, корреспондент болуп иштейт, согуштук аракеттерге түздөн-түз катышат. 1942-1943-жылдары өзүнүн катери «Пилар» менен ал Кариб деңизиндеги немецтик суу алдында жүрүүчү кайыктардын изине түшүп табат.

Соңку Хемингуэйдин адабияттык шедеври – «Чал жана деңиз» (1952-ж.) повести – философиялык подтекстке ээ. Мында, сөзсүз, турмуштук деңиз эске алынат, аны туулгандан өлгөнгө чейин, азаптарда жана кубанычтарда кесип жүрүү – жашагандардын ар биринин үлүшү. Абышка-балыкчы Сантьягонун өзү кармаган алп балык менен, аны ал акулалардан курбекер коргойт,

каршылашуусу – «туугандашуусу» адамдын арналышы жөнүндө, максатка жетүү жолундагы перипетиялар жөнүндө ой толгоолорго түртөт. Мунун баары тыянак чыгарууга мүмкүндүк берет: «Адам жеңилүүгө учуроо үчүн жаралган эмес. Адамды жок кылууга болот, бирок аны жеңүүгө болбойт». Сюжетке абышка өз тажрыйбасын өткөрүп берген Баланы кийрип, Хемингуэй ал үчүн адат болгон өлүм темасынан качат – анын повести болочокко кайрылган.

Жазуучунун өлүмүнөн кийин жарыяланган «Мухиттеги аралдар» (1970-ж.) романынын каарманы сүрөтчү Томас Хадсон, Хемингуэйдин көпчүлүк кейипкерлериндей эле автордун көптөгөн белгилерине ээ. Ал жашоодо «эмнедир бекемди жана ишенимдүүнү», «жоготууга болбогонду» издейт. «Башкысы… – сенин өзүңдө, сен кайда болсоң да», иште жана жамандыкка каршылык көрсөтүүдө, өлүмдү татыктуу тосуп ала билүүдө.

Хемингуэйдин көпчүлүк аңгемелери так сюжеттен айрылышкан; аларда бир караганда дээрлик эч нерсе болбойт. Жазуучуну каармандын аракеттеринин өзү эмес, анын ички абалын берүү каражаты катары кызыктырат. Мазмундун чоң бөлүгү суу астында калгансыган («айсберг принциби») жана деталдардын жардамы менен берилген, ишараланган, символдонгон, подтекст маанилүү ролду ойнойт. Бирок «суу астында жашырылган» кокустан эмес жана дайыма аябай так ойлоштурулган, анткени бул – айсбергдин «негизи» жана ал, Хемингуэйдин сөзү менен, «адамдар көрүшкөн ошол чокуга күч жана кубат берет».

«Биздин мезгилде» (1925-ж.) жыйнагынын композициясы тышынан ар түрдүү компоненттердин айкалышуусунда курулган: минишилтемдердин, чакан гезит очерктерин эске салган, жана ангемелердин. Биринчилери согуш эпизоддорун, корриданын фрагменттерин, кылмыш хроникасынын фактыларын кайра түзүшөт; алар зордук жана ырайымсыздык атмосферасына каныктырылган, адам мында өмүр менен өлүмдүн ортосундагы «чек ара кырдаалында» чыгат. Экинчилери тынч мезгилге тийиштүү болушат, алар дээрлик окуясыз жана тышкы драматизмден айрылышкан.

Китептин биринчи беш аңгемеси Ник Адамстын, жазуучунун руханий түгөйүнүн балалык, өспүрүмдүк жана уландык эпизоддорун тартышат. Жетинчиден он бешинчиге чейинки аңгемелеринде ошол эле кейипкер катышат, бирок эми согуштун трагедиялуу тажрыйбасын алган. Бул бөлүмдөрдү алтынчы, «согуштук» бап – жарадар Ник Адамс «Кош, куралым!» романындагы лейтенант Генринин окуясынын алдын алып «сепаратисттик тынчтык» келишимин түзгөн миниатюра, жана ошондой эле романдын мотивдери жана жазуучунун өзүнүн согуштук биографиясынын фактылары менен үндөшүшкөн «Аябай кыска аңгеме» жакындатат.

Никтин согушка чейинки жашоосун булутсуз деп атай албайсың. Денелик азап жана өлүм менен эрте кагылышуу («Индей кыштагы»), ата-энесинин үйүндөгү наадандык атмосфера («Доктор жана анын аялы»), биринчи, жолсуз сүйүү калтырган кермек даам («Эмнедир бүттү», «Үч күндүк жаман аба ырайы»), дүйнөнүн эки жүздүүлүгү жана ырайымсыздыгы менен таанышуу («Чемпион») – каармандын эр жетүү жолундагы негизги баскычтар мына ушулар.

Согуштук эпизоддорго кайрылып, жазуучу, эреже катары, кимдир бирөөнүн таламын талашпайт, бирок бир караганда калыс баяндоо согуштун адамгерчиликсиздигин көркөмдүү берет. Керек болсо аяктап да, согуш аны баштан кечирген адамдардын жашоосунан кетпейт. Ал «Үйдө», «Жаанга калган мышык», «Сезондо эмес» аңгемелеринин каармандарынын кайдадыр ичинде калат. Алардын муздак көрүнгөндүгү жана өзүнө чөмүлгөндүгү, алардын тынч тиричиликке «тийиштүү болбогону» ушундан.

«Үйдө» аңгемесинин башкы каарманы Кребс методисттик колледжден майданга кетет. Бул жигиттин үй-бүлөсүндөгү атмосфера, кийинчерээк айкын болгондой, Ник Адамстын үйүндөгүнү эске салат: түштөнүү алдындагы сыйынуулар, Кудай Падышачылыгы, «Кудай баарына иштөөнү буюрганы» жөнүндө сүйлөшүүлөр. Үй-бүлө менен колледждин стерилдүү вакуумунда өскөн каарман согушка аттанып, сыягы, кандайдыр руханий көтөрүлүүнү баштан кечирет, бирок майданда бардык иллюзияларды жоготот. Автор бул жөнүндө түз айтпайт, бирок кыйыр белгилер да жетишерлик ачык-айкын. «Ал жана дагы бир капрал кайдадыр Рейнде эки немец кыздар менен түшүшкөн фотография бар. Кребстин жана анын таанышынын мундирлери өтө тардай көрүнөт. Кыздар серт. Рейн фотографияда көрүнбөйт». Бул бир нече фразалардан Кребстин армияда болуусунун жерге чукулдугу, антиромантикалуулугу, капалуулугу окулат.

Жаш жоокерге таттуу болбогон «Беллонун, Суассондун алдында, Шампанда, Сен-Мийелде жана Аргон токоюнда» салгылашуулар да болгон. Аңгеменин өзүндө бул жөнүндө кайра эле айтылбайт, бирок анын алдындагы миниатюрада белгисиз жоокер артиллериялык атуу учурунда аман калуу жөнүндө сыйынат. Коркконунан жерге жабышкан волонтёр Кребс болушу толук мүмкүн. Так ошондо ал эмоциялык кабыл алгычтыгын жоготкон, так ошол жерде турмуштук тажрыйбага ээ болгон («ал буга армиядан үйрөнгөн» – бул фраза аңгемеде бир нече жолу кайталанат).

Туулган шаарына келип, Кребс түшүнөт: ошол маанилүү, балким керек болсо баатырдык, анын көз карашынан «эркек жасоого тийиштүү», мында эч кимди кызыктырбайт. Баатырларды «эми урматтабай калышкан. Ал өтө кеч кайтып келген… Шаарда немецтердин жырткычтыктары жөнүндө аңгемелерди ушунчалык угуп бүтүшкөн, чындыктуу окуялар эми таасир кылбай калган». Шаар Кребс өндүүлөргө кайдыгер, а Кребстин өзү шаарга, согуштан кийинки жашоого көңүл кош. Анын өз теңтуштары менен иши жок, Чарли Симмонс өңдүү, «ал эми жакшы орунда жана үйлөнгөнү жатат». Беллонун, Суассондун алдында жана Аргон токоюнда болуу каарманда башка дөөлөттөр системасын иштеп чыккан, алардын эң бийиги жөн гана жашоо мүмкүнчүлүгү болуп саналат. Аңгеменин аягында ал мектеп короосуна жөнөйт, анда бейсбол матчы болууга тийиш жана анын карындашы Эллен топту бир кезде ал, Кребс үйрөткөндөй берет. «Өзүнүн реализмин» жана канааттануу алуунун башка ыкмаларын жазуучу каарманга бербейт.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР (1897-1962)

«Эми гана мен биринчи жолу аңдадым, менде кандай таңгаларлык шык болгонун: түпкүлүгүндө, эч кандай билим албай, айланамда эч ким болбой туруп… адабий-билимдүү маектештер, мен жазганды жазуу. Билбейм, мунун баары ага кайдан келген. Билбейм, эмне үчүн… Кудай так мени тандады… Бул өзүмдү кемсинтүү, жалган жупунулук эмес, жөн гана терең таңгалуу. Менин китептеримдин жана Билл Фолкнер аттуу айылдык жашоочунун ортосунда, калыбы, жалпылык ушундай аз». Бул парадокс – аз эле жерден Уильям Фолкнердин өмүрү менен чыгармачылыгынын негизги белгиси эмес.

Өзүнүн дээрлик бүт өмүрүн жазуучу түштүк штаты Миссисипидеги Оксфорд чакан шаарчасына чукул – «чоңдугу почта маркасындай туулган жердин үзүмүндө» өткөргөн. Өспүрүм кезинде эле ал окууга кызыгуусун жоготкон да, ырлар менен аңгемелер жаза баштаган. Улан чагынан Фолкнерге адабий чыгармачылыкты каражат табуу менен айкалыштырууга туура келген – ал банкта клерк да, маляр да, почтмейстер да, электростанцияда кызматчы да болуп иштөөгө үлгүргөн.

1918-жылы Фолкнер Канаданын королдук Аскер Аба Күчтөрүнө кирген да, Торонтого, учкучтар мектебине жөнөгөн. Бирок согуш көп өтпөй аяктаган. Кармашта болууга үлгүрбөй, ал туулуп-өскөн Оксфордго аскер-аба күчтөрүнүн офицеринин формасында кайткан.

20-жылдардын ортосунда Фолкнер Жаңы Орлеандан, ал кезде өзүнчө эле бир «америкалык Парижден» орун-очок алган, анда жаш авторго чоң таасир калтырган белгилүү жазуучу Шервуд Андерсон (1876-1941) менен таанышкан. 1925-жылы ал көптөгөн америкалык адабиятчылар өңдүү, Европага жөнөгөн: Италия менен Швейцарияда болгон, бир нече ай Парижде жашаган.

Фолкнердин биринчи романында – «Жоокердик сыйлыкта» (1926-ж.) – автордун жеке тажрыйбасы менен тыгыз байланышкан согушка туш болбой калган жоокер темасы жана алданган сүйүү темасы жуурулушкан. Кейипкердин бир өлчөмдүүлүгүнө, чындыкка окшобогон дал келүүлөрдүн молдугуна, тегиз эмес стилине карабай, ушул «жоголгон муундун» адабиятынын анчалык ийгиликсиз мисалында азырынча өзүнүн кайталангыс үнүн издеп жаткан жазуучунун болочок жетишкендиктери сезилип турат.

1929-жылы эки романы – «Сарторис» менен «Чуу жана каар» жаралышкан. Алар чоң ойлоштуруунун – Йокнопатофа жөнүндө саганын, аны ишке ашыруунун үстүнөн жазуучу отуз жылдан ашуун иштеген, биринчи бөлүктөрү болуп калышты. Йокнопатофа округу – бул Фолкнер түзгөн, эң майда деталдарына чейин жазылган дүйнө. Автор аны реалдуу ориентирлер – дарыялар, шаарчалар, токойлор менен жабдыган – жана бир чыгармадан экинчисине өткөн каармандарды отурукташтырган. (Йокнопатофа жөнүндө саганын көп кейипкерлери – Компсондор, Сартористер, Маккаслиндер, де Спейндер, Стивенстер, Споунстар, китептен китепке көчүшүп, жандуу адамдар өңдүү байкаларлык өзгөчөлөнүшөт.) Фолкнер жадаса округдун так картасын да тарткан, анда ал жападан жалгыз жана баары колунан келген «кожоюн жана бийлөөчү» болгон.

Йокнопатофа – америкалык түштүктүн борбору, анын тагдыры Фолкнердин бүткүл андан аркы чыгармачылыгын аныктаган. Жарандык согушта жеңилүүнүн, кулчулуктун жоюлушунун жана жашоонун түштүктүк мүнөздөрүнүн (аксөөктүк талаптарда, жентльмендин жана татына айымдын өзгөчө культунда, романтикалык дүйнөтуюмда курулган) кыйроосунун натыйжасында мында өткөнгө, «эски Түштүктүн» алтын кылымына кайрылгандык үстөмдүк кылган. Түштүктүк аң-сезимдин экинчи маанилүү белгиси – ак адамдын кара кулдардын алдындагы бабалардын кылмыштары үчүн күнөө жүгү.

«Чуу жана каар» – Фолкнердин сүйүктүү романы, ал өзүнүн «эң сонун жеңилүүсү» деп атаган. Ал өнүккөн сюжеттен жана окуядан куру. Баяндоо Компсондордун кланынын жашоосунан алынган бир нече эпизоддордун айланасына топтоштурулган, аларга аңгемечилердин эстутуму дайыма кайрылып келишет.

Фолкнер бизди жеңилүү сезимине, кыртышсыз кыялдануучулукка, үй-бүлөлүк ар-намысты оорукчал кабыл алууга ээ Түштүк атмосферасына чөмүлтөт. Улуу уулдун, Квентиндин өзүн өлтүрүүсү, ортончунун, кокуй-бизнесмен Жейсондун аёосуз эсепчилдиги, алардын жалгыз эжеси Кэддинин жана анын кызы Квентинанын бузукулугу – мунун баары козголоң аракеттери, Компсондордун дүйнөсүнүн өлүктүгүнөн кутулууну издөөлөр. Атанын цинизми жана ичкичтиги, апанын ачуулуулугу менен бирге алар көндүм түштүктүк антураждын белгилерин түзүшөт.

Романдын композициясы кайталоо менен вариацияларга негизделген, а баяндоонун башкы ыгы болуп «аң-сезим сели» кызмат кылган. Үй-бүлөнүн чөгүү тарыхын үч бир тууган – Бенжи, Квентин жана Жейсон айтып беришет. Акыры романдын төртүнчү, объективдүү бөлүгүндө аларга автордун өзү да кошулат.

«Чуу жана каар» окурмандан олуттуу күч-аракетти талап кылат, ал акылында көп сандаган деталдарды, кокустан айтылган фразаларды тутууга, каармандардын өзгөчөлүү маанайларына көз салууга тийиш. Милдет романдын хронологиясы чегине жете чаташканы менен да татаалдашат. Фолкнер жадаса «Чуу менен каарды» түрдүү түстөр менен басып чыгарууну каалаган, окурман Бенжинин ал же бул таасирленүүлөрү же Квентиндин эскерүүлөрү кайсы мезгилге тийиштүү экенин дароо аныктап алсын үчүн.

Отуз үч жашар Бенжи үчүн, акыл-эстик өнүгүүсү кайдадыр үч жашар баланын деңгээлинде токтоп калган, кечээ да, эртең да жок. Фолкнердин ою боюнча, ал «болочокко карата былк этпес болуш үчүн көк мээ болууга тийиш». Бенжинин монологу секирик түрүндө кыймылдайт, эң жөнөкөй туюмдарды каттап: ысык, суук, коркунуч, оору, түрдүү үндөр менен жыттар. Окурманды алгач анын «ойлору» туюкка камайт: «мискей кетти», «бөлмө келди», «короонун эшиги качып кетти», «мага биз караңгыда да угулабыз». Муну менен бирге Бенжиде бактысыздыкка дээрлик айбандык туюм бар; анда маанисин ал өзү түшүнө албаган ассоциацияларга негизделген поэтикалуулук бар. Алсак, анын фразасы: «Кэдди дарактар жыттанат» – эжесинин образын аныктаган бирден бир негизги нота.

Квентин Компсон, бир караганда Бенжинин толук карама-каршысы. Фолкнер 1910-жылдын июнь күнүнө, каармандын өз жанын кыюусунун алдына тийиштүү кылган анын монологунан биз назик сезген жана эң сонун билимдүү жаш түштүктүктүн доошун угабыз, үй-бүлөлүк драманы трагедиялуу баштан кечирген, ал анын аң-сезиминде сүйүктүү эжесинин сакталбаган айыпсыздыгы менен байланышат. Ал XX кылымдын биринчи он жылдыктарындагы адабияттын көптөгөн каармандарынын (Т.С.Элиоттун, Ж.Жойстун ж.б. чыгармаларынын кейипкерлеринин) азаптуу шек саноолорун бөлүшөт, болмуштун оордугу жана толук бүткөндүгү астында ийилет, ага кас мезгилдин чуркоосун токтотууга үмүтсүз аракет кылат. Квентиндин монологунун лейтмотиви – өзүнүн токтоосуз жүрүшүн каарман жебелерин сындырып салганда да уланткан сааттын тыкылдоосу болгону кокустан эмес. Бирок «сааттардын мезгилин» өткөндүн пайдасына, ал эстутумда кандай жашаса, токтотууга умтулуунун өзү Квентинди башка Компсондорго чукулдатат.

Жадаса укмуштуудай-ырайымсыз жана өзүнө эстүү көрүнгөн Жейсон да (жазуучунун моюнга алуусунда анын эң жек көргөн кейипкери), өз үй-бүлөсүнүн өтмүшүнөн болочокко умтулгандык жана баюуну эңсөө үчүн баш тартса да, баары бир жыйынтыгында реалдуулуктун алдында багынат.

«Долу жана тайманбас» Кэдди – Фолкнерде өзүмдүк үнгө ээ болбогон жалгыз каарман, бирок муну менен ал – романдын борбордук кейипкери. Жазуучу бүткүл китеп бир образдан, анын лейтмотиви болуп калган, – «гүлдөгөн алмурут багына өзүнүн чоң энесин коюуга даярдыктарды көрүү үчүн чыккан булганган ыштанчан кичинекей жазмышы чечилген кыздын», жаралганын түшүндүргөн. Кэдди туугандарынын көзү менен гана көрүлгөн болуп чыгат да, ошондуктан аягына чейин таанылбаган бойдон калат.

Китепти хаосту элестеткен көкмээнин үнүнөн баштап, Фолкнер аны хаостон тартипке, маанисиздиктен мааниге, субъективдүүлүктөн объективдүүлүккө карай жол катары курат деп ойлоого болот; ар бир китептик бөлүктөгү баяндоо улам жөнөкөй жана түшүнүктүү көрүнөт. Бирок романдын төртүнчү, «автордук» бөлүгү да окурманды акыйкаттыкка чукулдатпайт, болгону адамдын болмуш башаламандыгына маани берүүгө жөндөмсүздүгүн далилдейт. Компсондордун дүйнөсүнүн кыйроосу алдын ала чечилген, бирок антсе да «Чуу менен каарда» аякталыш ачык: бул тарыхты төрт жолу айтууга «жараба», Фолкнер аны өз саатын күтүүгө калтырат – китепти колуна алган ар бир жаңы окурмандын кезектеги толгонуусуна, анда ал аны баяндоого аракеттенген.

Өзүнүн эң мыкты романдарынын бирин – «Мен өлүп бараткандаы» (1930-ж.) – Фолкнердин өзү «оорчулукка машыгуу» деп атаган. Белгилүү өлчөмдө бул китеп «Чуу менен каардын» темасына вариация болуп саналат. Анда апасынын керээзин аткарууга өжөрлөнө умтулган Бандрендердин кедей үй-бүлөсүнүн тарыхы аңгемеленет, Эдди Бандрен өзүн Жефферсон шаарчасындагы туугандарынын мүрзөсүнө чукул коюуну керээз кылган. Бул үчүн анын күйөөсү Энс Бандрен менен балдары узак жол басууга жана түркүн тоскоолдуктарды жеңүүгө тийиш.

Каармандар адамзаттык эмес, кээде абсурддуу күч-аракеттин аркасы менен максатка жетишет. Бирок мында үй-бүлөнүн ар бир мүчөсүнүн, сүрөтчү акылсыз Дарлдан башка, шаарга баруу үчүн өзүнүн жашырын мотиви бары айкын болот: Энс өзүнө жаңы кийме тиш салдыргысы, Дьюи Делл – кош бойлуулуктан кутулгусу келет, апасы тирүүсүндө эле анын табытын өжөрлөнө жасаган Кэш граммофон жөнүндө эңсейт, а балакай Вардаман оюнчук поезд алуудан үмүттөнөт.

«Мен өлүп баратканда» – жамаат аңгемечи болгон хордук чыгарма. Фолкнер бүт болуп өткөндү 59 ички монолог «айтышкан» 15 каармандын көзү менен берип, автордун үнүн толук четтетет.

Романда кайрадан жазуучуну азапка салган акыйкаттыктын таанылгыстыгы темасы доош берет, апанын өлүмү менен Бандрендердин жашоосунда калган маанилик боштуктарды толтуруп мүмкүн эместиги. Адамдардын аракеттерин сөз менен түшүндүрүүгө болбой турганы жөнүндө ой Эдди Бандрендин өзүнүн оозу менен айтылганы кокустан эмес, анын монологун Фолкнер романда анын өлүмүнөн кийин көп барактардан соң жайгаштырат.

«Авессалом, Авессалом!» романы Фолкнердин бардык башка китептеринен ойлоштуруусунун масштабдуулугу боюнча ашып түшөт. Мында көрүмчүлөр да, жиндик каарман да, үй-бүлөлүк сыр да бар… Бирок авторго бул өтмүштүн таанылгыстыгы жөнүндө ойду берүү үчүн гана керек, ага адамдар маани берүүгө жана тартиптештирүүгө ийгиликсиз аракеттенишет, болгон окуянын улам жаңы версиясын түзүшүп.

Томас Сатпендин уулу Генри өзүнүн түстүү бир тууганы (аталаш) Чарлз Бонду өлтүрөт. Романдын каармандары болгон иштин мотивдерин Түштүккө «кайдан-жайдан» пайда болгон, маниакалдуу өжөрлүк менен бай плантатор жана түштүктүк жентльмен болууга умтулган Томас Сатпендин тарыхынан издешет.

Романда маанилүү орун Компсондордун үй-бүлөсүнө, баарынан мурда Квентинге берилген, ал кар баскан Гарвардда курсташы Шривге Томас жана Генри Сатпендердин ырайымсыз жана трагедиялуу тарыхын, Квентиндин өзүнүн тагдыры менен көрүнбөй байланышкан жана анын эрте жан кыюусунун кыйыр себеби болгон, айтып берет.

Автор окуяларды чечмелебейт, муну бири бирине каршы чыккан жана бири бирин толуктаган кейипкерлерге калтырат. Аңгемечилер – Квентин Компсон, анын атасы жана сүйкүмдүүлүгүнөн ажырабаган ойсоктогон үй-бүлөнүн акыны Роза Колфилд, – улуу Сатпенди бирде желмогуз, бирде баатыр, бирде акылсыз, бирде тагдырдын курмандыгы көрсөтүшөт; алардын монологдору бири бирине агып өтөт да, кээде добуштарды айырмалоо мүмкүн эмес. Ушул мозаикадан окурман өз пикирин түзүүгө, демек, өткөндүн окуясынын дагы бир, түпкү эсепте ал да бүтпөгөн түшүндүрмөсүн сунуштоого тийиш.

Тагдырдын тамашасы менен плантатордук уруктун жолбашчысы болууну эңсеген Т.Сатпендин жападан жалгыз урпагы Чарлз Бондун кара түстүү кемакыл небереси – Жим болуп калат. Расалар аралык өз ара мамилелер

темасын, күнөө жана каргыш темасын, ар бир ак түштүктүктүн абийиринде жаткан, «Түшчү Моисей» (1942-ж.) аңгемелердеги романы улантат, аны Фолкнер өзүнүн кара түстүү бала багуучусу Каролина Барргa арнаган.

1954-жылы Фолкнердин «Накыл» символдуу романы жарыкка чыгат, ал экзистенциализмдин философиясы менен белгилүү бир байланыштарын байкаткан да, ошондуктан Францияда тез эле белгилүүлүктү жеңип алган. Роман жазуучунун чыгармачылыгынын жыйынтыктоочу мезгилинин эң маанилүү чыгармасы болуп калган да, авторго Пулицердик жана Улуттук китеп сыйлыктарын апкелген.

Сюжеттин негизине Фолкнер кайрадан аңдаштырган Христтин тарыхы, жерге экинчи жолу түшкөн, кайрадан жыгачка керилген жана эми Белгисиз жоокердин мүрзөсүндө жаткан, алынган. Евангелиелик кырдаал – уулун курмандыкка чалган ата, – романда атайлап шарттуу берилген да, дегинкиси адамзаттын трагедиясы катары согушка тийиштүү болот. Каармандар – тирүү адамдар эмес, белгилүү бир сапаттардын алып жүрүүчүлөрү; жалпылаштыруу үчүн алар жадаса ысымдарынан да айрылышкан. Анын аркасы менен табышмактуу түрдө бүткүл Батыш майдандагы согуштук аракеттер токтогон азыркы козголоңчу Христос, Капрал деп, а анын атасы – «кулаган периште», Кудай жөнүндө уламышты менчиктеп алган, – Жогорку Башкы командачы деп аталган. Муну менен жерликти, бийликтүүнү, адамдагы ырайымсыз башталманы элестеткен ата кыялдануулар менен ишке ашпас үмүттөрдүн сырдуу руханий тармагы менен байланышкан уулуна каршы турат.

Өмүрүнүн акырында жазуучу 1940-жылы эле «Кыштакча» романы менен баштаган Сноупстар жөнүндө үчилтикти бүтүрөт. Жыйынтыктоочу бөлүктөрү – «Шаар» (1957-ж.) жана «Аксарай» (1959-ж.) – Фолкнердин кыйла эртедеги китептерине жетпейт, бирок мында да автор чыңалган эксперименттерди таштабайт, роман жанрынын өзүн кайра андаштырып. Ал эми көпчүлүгү мурда өзүнчө жаратылган эпизоддордон жана новеллалардан турат.

Үчилтикке биримдикти жакыр арендатор Флем Сноупстун жана анын көп сандаган урук-туугандарынын көкөлөө тарыхы берет. Автор аларды жолундагынын баарын ылгабай жеп-жуткан чегирткеге (саранча) окшоштурат. Сноупс – Фолкнердеги кезектеги жамандыктын камтылышы, ал тууралуу окурман айланасындагылардын сөздөрүнөн гана билген каарман-табышмак. Нормалдуу адамзаттык каалоолор менен алсыздыктардан айрылган, жансыз механизмди эске салган Флем ар кандай кылмыштарга даяр. Баюу жана социалдык тепкич боюнча жогорулоо үчүн ал өзүнүн аялы Юланын өз жанын кыюусуна шыкакчы болот. Флем акырындап колуна адегенде чет-жакадагы кыштакча Француз Устунун, анан Жефферсон шаарын алат. Ошентсе да окурманда «сноупсизмдин» биротоло жеңиши туюму жаралбайт, анткени Сноупс түзгөн тартип өзүн кыйратуучу дүрмөткө ээ. Флемге жаза отуз сегиз жыл түрмөдө отурган анын тууганы Минк жана атасын өлтүргөндүн жашынуусуна көмөктөшкөн кызы Линда жүзүндө келет. Үчилтикте Фолкнер руханий башталманы кыйраткыч «сноупсизмге» каршы коюуну билбеген азыркы цивилизациянын жарамсыздыгы темасына кайрадан кайрылат.

Фолкнер сөздө жашоонун жандуу жана көп өлчөмдүү агымын жүзөгө ашыруунун уникалдуу жөндөмдүүлүгүнө ээ болгон. Анткени «ар бир жазуучунун максаты өзүнүн өнөрүнүн каражаттары менен жашоо болгон кыймылды токтотууда, жана аны ушундай токтоткон бойдон кармоодо жатат, жүз жылдардан соң урпактын көз карашы жетиштүү болсун үчүн, жана кыймыл кайрадан башталсын үчүн, анткени – ал жашоо».

МАРГАРЕТ МИТЧЕЛЛ (1900-1949)

Маргарет Митчелл болгону бир китеп – «Шамал айдап кеткендерди» (1936-ж.) жазган. Ал анын үстүнөн он жыл иштеген, мурдагы журналисттик ишмердүүлүгүн таштап, анын эсесине китеп дароо бестселлер болуп калган, авторго 1937-жылы «жылдын мыкты романы үчүн» (атаандаштары Фолкнер менен Дос Пассос болушкан) Пулицердик сыйлыкты апкелген, эсепсиз ирет кайра басылган жана 24 тилге которулган.

Роман америкалык тарыхтын драмалуу этабын кайра түзөт: 1861-1873-жылдардагы – Түндүк менен Түштүктүн ортосундагы Жарандык согуштун мезгилин жана андан кийинки Реконструкцияны. Түндүктүктөр негрлерди боштондукка чыгаруу жана жалпы баарынын тең укуктуулугун орнотуу ураандары астында жүргүзгөн согуш түштүк чарбактарынын – Эски Дүйнөнүн «дворяндык уяларынын» америкалык аналогдорунун патриархалдык жашоосун кыйраткан. Кулчулуктун жоюлушу бошотулгандарды дароо эле жана дайыма эле бактылуураак кылып койгон эмес; кулдар менен төрөлөрдүн мурдагы мамилелерин жоюу көп учурда эки тарап үчүн тең ооруксунтуу менен жүргөн. Түндүктүктөрдү болсо адамды сүйүүчүлүк идеялары гана эмес, байлыкка кумар, бийликке умтулуу, бошотулган негрлерди саясий күрөштө курал катары колдонуу келечеги да шыктанткан.

Кырдаалдын татаалдыгын, ал чакырган процесстердин көп түрдүүлүгүн, бир жактуу моралдык баалоонун мүмкүн эместигин Митчелл Скарлеттин – аксөөктүк Түштүктүн кызынын фигурасында жүзөгө ашырган, анын энергиясы, темпераменти, бардык (анын ичинде моралдык да) тоскоолдуктарга карабай бакытка умтулуусу, бирок, эң башынан эле патриархалдык жашоо негизине анчалык коошпойт. Анын эсесине бул сапаттар үрөй учурган согуш жылдарында баа жеткис болуп чыгышат, анда али жапжаш Скарлеттке дээрлик жалгыз жашоо үчүн күрөшүүгө туура келет – өзү жана өзүнүн жашоого азыраак ыңгайлашкан жакындары үчүн. Бирок согуш кайрадан тынч турмуш менен алмашканда, ташбоордук, принципсиздик жана бөтөн тагдырларды калчоого өзүнүн укугуна ишенгендик Скарлеттке жокчулуктан кутулууга жардамдашса да, бирок, аны айланасындагылардын сыйлоосу менен сүйүүсүнөн ажыратат. Анын ичинде акыркы күйөөсү – Ретт Батлердин да, анын колдоосу оор жылдарда каармандын жашоосунда чечүүчү роль ойногон.

Скарлетт окурмандын алдына жандуудай тартылат. Эркек образдар начарыраак болуп калышкан: эски түштүктүн изгилигин жана аксөөктүк жашоого ыңгайлашпагандыгын жүзөгө ашырууга чакырылган идеалдуу ашык Эшли, жана кеңпейилдиги окурманга канчалык айкын болсо, романдын

кейипкерлери ошончолук чоң арампөөш деп эсептешкен Ретт Батлер, анча ынандыра алышпайт. Анткен менен тарыхый фон чебердик менен тартылган. Анткени жазуучунун өзүнүн бабалары плантаторлор-түштүктүктөр, атасы – романдын негизги окуясы өнүктүрүлгөн так ошол Атлантада тарыхчы-крайтаануучу болгон, а үй жасалгалары тарыхый эскерүүлөргө ушунчалык каныктырылган, болочок жазуучу, анын өзүнүн сөздөрү боюнча, Жарандык согуш дегеле ал туулардын алдында бүтпөгөнүн он жашар курагында гана аңдаган.

Романды кабыл алууга башкы ролду татынакай Вивьен Ли ойногон экранизация чоң таасир кылган. Фильм китептин психологиялык мазмунун жөнөкөйлөштүрөт да, Скарлетт сулуу көрүүчүлөрдүн көзүндө бир жактуу оң каарман болуп калат. Митчелл Скарлетти «улуттук баатырга» айлантууга каршы катуу эскертүүлөр жасаган, бирок сюжет азыркы күнгө чейин өз жашоосун улантууда: жетишерлик жөндөмсүз авторлор XX кылымдын акыркы он жылдыктарында гүлдөгөн «айымдар романы» жанрында жазышкан көп сандаган уландылары пайда болууда.

ЖОН СТЕЙНБЕК (1902-1968)

Жон Эрнст Стейнбекте аябай узакка жаркын, жашоону сүйгөн жана мейли өтө терең эмес, бирок өзгөчө колориттүү жазуучунун репутациясы болгон. Ички күч, бүтүндүк – ушунун баары Стейнбекте болгон.

Ага жазуучу катары биринчи белгилүүлүктү «Тортилья-Флэт кварталы» (1935-ж.) повести апкелген. Стейнбек жаш чагында портко чукул кварталдардын жакырчылыгын жана камсыздыгын өзү көрүп-билген, бул жакка аны селсаяктык руху тарткан. Мектеп мугалимасынын уулу, ал өзү анча жакшы билим албаган, анын эсесине өспүрүм кезинде эле Салинас өрөөнүн жана Сан-Францискодон түштүгүрөөк бүткүл калифорниялык жээкти узун-туурасынан кыдырып үлгүргөн. Ушул жомоктогудай кооз жерлер ар бир адамга өз дараметин толук ишке ашыруу жана өзүн чындап бактылуу сезип эркин жашоо буюрган Америка жер бейиши деген өчпөс кыялдын акыркы таянычы болгон. Стейнбек бул болгону кыял экендигин билген, ошентсе да узакка анын ишке ашуусуна ишенимден ажырабаган.

Ишеним карапайым адамга ченден ашык шаттанган мамиледе жаткан, Стейнбек аны адаттан тыш жөндөмдүүлүктөргө да, жеңилбес жашоого туруктуулукка да ээ кылган. Анын кейипкерлери – эркин куштар, аларды турмуштук орун тапкандык менен абройлуулук перспективасы баарынан азыраак кызыктырган. Бейгам, куу, өз табиятына бекем жана жазма моралга кайдыгер, алар жазуучу жаш кезинде топтогон түздөн-түз таасирлерден жаралышкан. Ал бир кезде өзү да ушундай эле шалаакы жашаган: бирде фермер болууну байкап көргөн, бирде түнкү кароолчу болуп орношкон, бирде пайсанолордун арасына сиңип, Калифорнияда кокус кирешелер менен жансактаган мексикалыктарды ушинтип аташкан, жөн гана жоголуп кеткен. Кандай гана шартта болбосун бул адамдар жашоо баары бир майрам деген

кымбат баалуу сезимди жоготушкан эмес. Стейнбек өзүнүн сүйүктүү каармандарын да ушундай шыкка ээ кылат.

Бирок жылдардын өтүшү менен аларга чегинен ашкан оптимизмди жоготпоо улам оор боло баштайт. Алар дүйнө аябай сонун экенине, бейиштен кайдадыр четке жол кеткенине, алар ошол жолдо эч эсеп кылбай – жөн гана жашоого ишенип тентип жүрүшкөнүнө ишенгилери келет. Бирок бул жол эч кайда алпарбасы улам көбүрөөк айкын болот да, жашоо кайгылуу түстөргө боёлот. Стейнбек үчүн акырындап башкы болуп калган сюжет мына ушул. Ал өзгөчө терең жана көркөмдүк ишенимдүү эки китепте жүзөгө ашкан, жазуучуга дүйнөлүк даңк апкелген, – эки кейипкери айыл чарба жумушчулары бар «Чычкандар жана адамдар жөнүндө» (1937-ж.) деген чакан повестте, жана өз жеринен айрылган, ушундай миңдеген үй-бүлөлөрдөй эле, эски жүк машинага эмерегин жүктөп, иш менен үзүм нан издеп бүт Американы аралаган фермердик үй-бүлөнүн тагдыры баяндалган «Каар шиңгилдери» (1940-ж.) романында.

30-жылдар АКШда «Кызыл он жылдык» деп аталат. Бул оор мезгил болгон: көз көрбөгөн масштабдагы экономикалык кризис, миллиондогон жумушсуздар жана үйсүздөр, түнөктөр менен кайрымдуулук ашканаларынын эшиктерине километрлеген кезектер. Өлкөнү дагы көбүрөөк катаал сыноо күтөт (Экинчи дүйнөлүк согуш жакындаган) да, кандайдыр бир радикалдуу өзгөрүүлөр болууга тийиш, же нааразычылыктын боркулдаган казаны жарылат деген туюм өскөн. «Биздин өлкө бузулду», – Стейнбектин романынын каармандарынын бири сөз арасында ушинтип айтат. Анда бул сезим дээрлик жалпыга бирдей болгон. Катардагы америкалыктардын жан дүйнөсүндөгү каардын шиңгилдери чындап бышкан. Стейнбек айрылуулар менен үмүттөргө, болуп жаткан тарыхый алааматты аңдоо менен жадаса ушундай чайпалууну да көтөрчү элге ишенимге толгон ошол доордун рухун башка жазуучулардан артык берген.

Стейнбек кылдат психологиялык нюанстардын жана чебер стилистиканын устаты болгон эмес. Анын прозасы фресканы эске салат: ачык жүзөгө ашырылган борбордук метафоралуу жана кубаттуу сомолонгон фигуралары-элестетүүлөрү бар ошондой эле композиция. Акылга сыйбаган дене күчкө ээ, бирок үч жашар наристе өңдүү ойлонгон жана сүйлөгөн алп Лени «Чычкандар менен адамдар жөнүндө» повестиндеги, – бул, автордун элестетүүсүндө, өз күчүн аңдабаган элдин өзү. Чыгарма катылып жаткан зор кубат жөнүндө накыл катары кабыл алынат: суурулуп чыгып, ал дээрлик дайыма кыйроо апкелет.

Джоуддардын үй-бүлөсүнүн Калифорнияга сапары деталдарынын катаал ишеничтүүлүгү менен кайра түзүлгөн: федералдык шоссеге толуп кеткен миңдеген кедей-кембагалдар, а капталдарында – татынакай тынчмухиттик жээктерге эми жете албай тургандардын жаңы мүрзөлөрү. Бирок «Каар шиңгилдери» – бул ошол он жылдыкта бүткүл америкалык улут жасаган кресттүү сапардын да баяндалышы. Жер, Эл, Америка – Стейнбек үчүн ажырагыс түшүнүктөр. Жашоо сынган, жүз жылдыктар сакталган байлыктар кыйраган, мурда ишеним менен акжүрөктүк болгон жерде жаалдануу менен

каар орногон, бирок мейли куну кетсе да жер «баары бир биздики. Ал биздики, анткени биз анда төрөлдүк, биз аны иштеттик, биз ошондо өлдүк».

Китеп ушул «биздин» атынан жазылган өңдүү. Мындай чыгармалардын жанрын, өзгөчө алар тарыхый масштабдагы темаларды козгошкондо «жамааттык каарман романы» деп аныктоо кабыл алынган. Стейнбек, балким, XX кылымдын адабиятындагы ушул жанрдын эң ири чебери болгон.

Кийинчерээк ал башкача жаза баштаган. «Консерва катары» (1945-ж.) романында Стейнбек Монтерейди, Калифорниядагы шаарды, ал «Тортилья-Флэт кварталы» повестинде баяндаган, дүйнөдө кандай бороондор жүрүп жатканын байкаган өңдүү селсаяктар менен шайырларды кайра эстеген да, өз кейипкерлерин сүйүү, жылуу лиризм менен сүрөттөгөн. Ал эми «Адашкан автобуста» (1947-ж.) накылга кайрылган. Анда эски рыдвандын айдоочусу жүргүнчүлөрдү жаан жууган кыштактар арасындагы жолго таштап качууга даяр, жана кимдир бирөө арткы орундукта каза болот, а башкалары, аз убакка кезигишип, бири бирин жек көрүп калышкан… Анда Адам тукуму өзүнүн тумандуу тагдырына бет алып баратат жана ачык эмес, бирок улам өсүп бараткан кооганын кучагында калат.

Бул он төрт жылдан кийин жазылган «Биздин коркуулардын кышы» (1961-ж.) романындай эле күчтүү китеп. Анда зарыл катаалдык менен башка сезимдердин баарын баскан материалдык жыргалчылыкты эңсөө инсандын чирүүсүнө, болгондо да кайра оңолгус, апкелери жөнүндө айтылган.

Стейнбек баарынан мурда ири жана айрыкча маанилүү социалдык кубулуштарды кайра түзгөн жазуучу болгон. Ушул арналуу милдетине берилгендикти ал өмүрүнүн акырына чейин сактаган, бирок адабияттын тарыхында башкысы 30-жылдардын жазуучусу, керек болсо ошол ачык жана трагедиялуу мезгилдин символдорунун бири катары калган.

ТОМАС ВУЛФ (1900-1938)

«Даанышман дилетант» Томас Клейтон Вулф америкалыктардын бүтүндөй бир мууну үчүн мүнөздүү кыялдарды, азап чегүүлөрдү, ойлорду жана жалгыздыкты өзгөчө туюуну бере алган. Алар үчүн анын чыгармачылыгы өздүк, кымбат мааниге ээ болгон да, баарынан мурда көркөм өнөр эмес, түздөн-түз турмуштук тажрыйбанын күбөлүгү катары кабыл алынган.

Өмүр бою Вулф лирикалык каармандын «жан дүйнөсүнүн континентин» изилдеп, өзүмдүк «менди» чыңала издөө жөнүндө бирдиктүү Китепти жазган. Китеп бүтпөй калган да, төрт миңге чукул баракты түзгөн. «Жаалданган айлампадан жана жаратуучу башаламандыктан баштап, акырын, оор эмгек менен, каталар жана адашуулар аркылуу», ал «тартиптешкен… түзүлүштүн айкындыгына жана аякталгандыгына жылган». Жазуучунун мээси сезгенүүдөн трагедиялуу өлгөн мезгилине карай бул зор жаралганын биринчи контурлары гана тартыла баштаган.

Вулф ага форманы, түстү, үндү, фактураны, жытты сөз менен сезилерлик берүүгө мүмкүндүк кылган өзгөчө сезимтал эстутумга ээ болгон. Анын калеми «кайсы бир күнү күн кантип чыкканын жана батканын, чөп жыңайлак

буттардын манжаларын кантип кытыгылаганын, кантип кутүүсүз чактүш болгонун, темир дарбаза кантип тарс эткенин жана бурчка токтоп, трамвай… кыйчылдаганын, шалгамдын сабагы кандай жыттанганын, жана балмуздак сатуучунун кыпчуурлары шыңгыраганын, жана тооктун кукулдаганын…» тырыша каттоого алган. Жана эч нерсе ага жетишсиз маанилүү көрүнбөгөн – «камин тактасындагы көбүктөнгөн сыр» да, Берлиндин чет-жакасындагы «бийик жана сымбаттуу сосналардын алтынданган бронзасы» да, Бруклиндеги «жер алдынан кутүүсүз учуп кирген поезддеринин кулак тундурган шаңгырагы» да, «эски жалпайган дивандын жыты» да. Ар бир деталь Вулф түзүүгө аракеттенген «улуу симфониянын» зарыл нотасы болгон.

Көп убакта жазуучу ар бир фразада кучак жетпести кучактоого жана көрсөтүлбөстү көрсөтүүгө, аны жогору баалаган У.Фолкнер Вулф жөнүндө айткандай, «манжанын учуна адам жүрөгүнүн бүткүл тажрыйбаларын топтоого» умтулуп, турмуштук материалдын агымына чөккөн. Вулфтун прозасында, бүткүл ашып-ташкандыгына жана кайталоолоруна карабай, аны романтиктердин симфониялык музыкасына жакындаткан гармония менен ритм бар.

Жазуучу Түндүк Каролинанын тоолорундагы Эшвилл шаарчасында – америкалык Түштүктүн аксөөктүк эмес бөлүгүндө, кийин анын китептеринде сатиралуу сүрөттөлгөн, туулган. Түштүк Вулфка белгилүү бир мөөрүн баскан, анын көкөлөгөн риторикага ынтаасы, индустриялык цивилизацияны жана байлык топтоо рухун кабыл албоосу ушундан.

Вулфтун атасы, эстелик таштар устаканасынын ээси, кээ бир көркөмдүк шыктардан айрылбаган, провинциялык жашоонун өлчөлүү борсугандыгын оор көргөн. Энеси, тажрыйбалуу, жерге чукул аял, кыймылсыз мүлк менен соода кылган, байлык топтоо оорусуна чалдыккан. Апасы менен атасын, ошондой эле сүйүктүү, эрте каза болгон улуу агасы Бенди жазуучу «Өз үйүңдү кара, Периште» (1929-ж.) романында Оливер, Элиза жана Бен Гант ысымдары менен берген.

Вулф кийин эскерген, китеп «жазылган жок, ал аны ээлеп алды, жутуп алды жана дээрлик өзүн өзү жазды» деп. Окурмандын алдында Ганттардын жашоосунун дээрлик жыйырма жылы өтөт. Балдарына кайдыгер ата-эненин тынымсыз чатактары таасирленгич кичүү уулу Юджинге таасир кылат, анда болочок адабиятчынын сапаттары – курч байкагычтык, кооздукка сезимталдык, жалганды кабыл албоо эрте калыптанат. Андан окурман Вулфту жеңил эле тааныйт.

Акырындап үй-бүлөлүк хроника туулуп-өскөн Альтамонттон суурулуп чыгууга, жазуучу болууга жана чоң дүйнөнү көрүүгө умтулган жаш романтикти тарбиялоо романына өсүп чыгат (мында Вулф Ж.Жойстун «Сүрөтчүнүн жаш кездеги портретинин» мисалын ачык эле ээрчиген). Мунун баарын каарман экинчи романда – «Мезгил жана дарыя жөнүндө» (1935-ж.) дегенде жасайт. Юджин Гантты үйүнөн улам алыска – Гарвардга, Нью-Йоркко, Европага, аны автор, көптөгөн америкалык жазуучулар өңдүү, узун-туурасынан кыдырып чыккан, алып кеткен.

Вулф өз чыгармаларын контрасттарда курган. Үйү менен куулуунун, Европа менен Американын, жоголгондук менен табылгандыктын, нукура көркөм өнөр менен ага талаптануулардын каршы коюлуулары символдуу. Биринчи романда эле Юджиндин атасы менен апасы, автордун ою боюнча, жер кезүү менен чыгармачылыктын эркектик башталмасын жана тынчтык, үй, үй-бүлөнүн «капасы» менен байланышкан аялдык башталманы беришкен, антиподдор болуп чыгышат.

Романтикалуу каарман – жолоочунун жалгыздыгы темасы Вулфтун бүткүл чыгармачылыгы аркылуу өтөт. Ал «сегиз жашында эле өзүн таптакыр жалгыз сезүүгө үйрөнгөнүн, жана бул туюм бүт өмүр бою сакталып калганын» жазат. Өзүнүн биринчи романынын эпиграфына Вулф «таштын, барактын, табылбаган каалганын» татаал, карама-каршылыктуу символикасын киргизет, Жана ал маанинин улам жаңы-жаңы ырандарына канып, романдын түзүлүшүн көрүнбөгөн жиптер менен бириктире байлайт. Кыйла кийинки китептеринде аны «мезгилдин дарыялары», «жашоонун агымдары», «желелер», «поезддер» образдары толукташат.

Вулфтун өмүрү менен чыгармачылыгынын башка эң маанилүү темасы – атасынын фигурасына дайыма арбалгандык. Вулфка дайыма аны жетектеген адам талап кылынган, ошол эле учурда аны «аталык» таасирден арылууну каалоо бийлеп алган. Адегенде ал үчүн мындай адам театралдык сүрөтчү Алина Бернстайн болуп калган, жазуучуну моралдык жана материалдык колдоого алган. Так ошонун таасири жана жетекчилиги астында Вулф биринчи романын жаратууга киришкен. Кийинчерээк ал Бернстайнды өзүнүн китептеринде Эстер Жек деген ысым менен берген. Анан аны Вулфтун иретсиз колжазмаларын чыдамдуулук менен оңдогон жана ага аталык мамиле кылган тажрыйбалуу редактор Максуэлл Перкинс алмаштырган. Аны автор «Үйгө кайтууга жол жок» (1940-ж.) романында Лис Эдвардстын образында берген.

Вулфтун романдары аморфтуу, фрагментардуу, жандуу жипке лирикалык каармандын өмүрүнүн хронологиясы менен тигилген өңдүү. Алардын кейипкерлери сценада автордун эрки менен пайда болушпайт жана кетишпейт, бирок китептен китепке жашоону улантышат, реалдуу жашоодо болгондой өлүшөт же көз кырынан жок болуп кетишет. Бирок Вулф композициялык эсептелген, драмалык каныккан чыгарма жаратууга да жөндөмдүү болгон. Анын аңгемелери менен повесттери окурмандарда тиешелүү ийгиликке ээ болушкан.

Вулф ошентип эле лирика менен эпостун синтезине жетпеген, бирок ага карай жол көзү өткөн соң жарыяланган акыркы романында ачык эле байкалган. Редактор Эдвард Эсуэлл жазуучудан калган чачыранды колжазмалардын зор массасынан үч китепти – «Желе жана аска» (1939-ж.), «Үйгө кайтууга жол жок» романдарын жана «Тээ адырлар артында» (1941-ж.) повестин «чогулткан». Чыгармачылык жаштыктан жетилгендикке өткөөл «Желе жана аска» романында башкы каармандын алмашуусу болгон: Юджин Ганттын ордуна Жорж Уэббер пайда болот. Юджинден айырмаланып Жорж – эми дүйнө менен такай конфликтте турган романтикалык каарман эмес, а окуялардын

борборунда жайгашкан, аларды өз бетинче кабыл алган жана түшүндүрмөлөгөн кейипкер.

«Үйгө кайтууга жол жок» китеби – Вулфтун романдарынын эң эле «вулфтук эмеси» – өзү менен фрагменттер түрмөгүн элестетет. Автор ал үчүн эң маанилүү үй жана ага кайтуу мүмкүн эместиги мотивине кайрылат; «үй» – бул балалык, үй-бүлө, даңк жөнүндө уландык кыял, романтикалуу сүйүү, эстеттин жана куулган адамдын туруму. Роман Жорж Уэббердин Европага кезектеги сапардан кайтуусу менен башталат. Жаш жазуучу Эстер Жектин жана анын айланасындагылардын ашыкча кам көрүүсүнөн арылууга аракеттенет, туулган шаарчасы Либия-Хиллге эжесинин сөөгүн коюуга жөнөйт да, акыры, нацисттик Германияга кетет. Бул өлкө менен кездешкендеги үрөй учуу менен үмүт үзүүнү Вулф чебер берген – чет жактан, обочолонуп жана объективдүү. Жалгыз каармандын ички дүйнөсүнө мурдагы ыкылас коюу адамзаттык тажрыйбанын баарына жалпылыгы жаңы, жашоо бекемдөөчү интонациясы, «жерде жашагандардын баары менен бир туугандык», Улуу депрессия же нацизм өңдүү коркунучтун жүзү алдында өзгөчө актуалдуу, менен алмашат.

Роман Вулфтун өмүрү үзүлгөн чекиттен аяктайт, – Жорж Уэббер Америкага кайтат да өзүнүн редактору Лис Эдвардстан кол үзүүнү чечет. Жыйынтыктоочу бап «Ишеним символу» – «жаңы» Уэббердин жана «жаңы» Вулфтун өзүнчө эле бир чыгармачылык кредосу: «Мен ишенем, биз мында, Америкада жоголгонбуз, бирок мен ишенем, биз табылабыз… Мен ойлойм, Американын чыныгы ачылышы али алдыда… биздин рухтун, биздин элдин, биздин кубаттуу жана өлбөс жердин чыныгы жүзөгө ашуусу али алдыда… Жана бардык ушул нерселер таң өңдүү, күн өңдүү эле шексиз».

ТОРНТОН УАЙЛДЕР (1897-1975)

XX кылымдын биринчи он жылдыктарындагы америкалык адабиятта эң сонун билимдүү Торнтон Найвен Уайлдер өзгөчөлөнүп турат. Анын мораль дайыма көп маанилүү жана жоопторго караганда суроолор көп сунушталган кызыктуудай, көрктүү накылдары, алыскы тарыхый доорлордун турмушунан алынган куу стилизациялары, ашыкча пафоссуз жана сентименталдуулуксуз түбөлүктүүгө жана жалпы адамзаттыкка кайрылуу жөндөмдүүлүгү – ушунун баары анын курдаштарынын – «жоголгон муундун» өкүлдөрүнүн же айрыкча жазуучу-социалисттердин чыгармаларына ачык эле окшобогон. «Мен, чамасы, менин муунумдагы авторлордун жападан жалгызымын, ким Парижге кетпеген», – кийинчерээк ал тамашалаган, бүт Европаны узун-туурасынан кыдырууга үлгүрүп.

Жазуучу Мадисондо, Висконсин штатында, журналисттин жана дипломаттын, өтө катаал эрежелерди тутунган адамдын үй-бүлөсүндө туулган. Мектептер менен өлкөлөрдү көп алмаштырууга мажбур болгон бала өзүнө чөмүлүп жана жашоонун обочолонгон «байкоочусу» болуп өскөн. Студенттик жылдарында Уайлдер антик дүйнөсүнө олуттуу кызыккан да, ушул анын болочок чыгармачылык жолун көп жагынан аныктаган. Ошондо эле ал өз күчүн

драматургияда сынай баштаган да, университеттик журналда бир нече бир актылуу пьесаларын жарыялаган, кийин алар «Суулардын тынчтыгын бузган периште» (1928-ж.) жыйнагына киришкен. Университетти бүткөн соң Уайлдер Римге жөнөгөн, анда археологияны үйрөнгөн жана казууларда иштеген. Ушул жерде ал «Каббала» (1926-ж.) романын жаза баштаган, анда буга чейин Генри Жеймс иштеген «Европадагы америкалык» темасын уланткан.

Жазуучунун прозалык чыгармаларынын эң мыктысы жана гармониялуусу – «Король Ыйык Людовиктин көпүрөсү» (1927-ж.) повести. Аны стилинин жөнөкөйлүгү, композициясынын сындуулугу жана фабуласынын кызыктуулугу айырмалап турат. «1714-жылдын 20-июлунда жума күнү чактүштө Перудагы эң кооз көпүрө кулады жана түпсүз жарга беш жолоочуну кулатты» – Уайлдер бул жашоонун маңызы жана өлүм жөнүндөгү, өзүн курман чалуу жана тирүүлөр менен өлгөндөрдү бириктирген сүйүү жөнүндөгү повестти ушинтип фактыны кебелбей жана көп сүйлөбөй констатациялоо менен баштайт.

Жолоочулардын өлүмү кокустукпу же кудайдын жазмышыбы? Ушул суроого жоопту буга бир жактуу жооп берүүгө болбосун ирониялуу туюнткан автор да, францискандык кечил Юнипер трууган да издешет – өзүнүн «объективдүү» иликтөөсүн жүргүзгөн жана так ушул бешөө эмне үчүн ажал тапканын аныктоону чечкен окуянын күбөсү. Повестте сюжетте начар байланышкан, бирок тематикалык жактан көп катарлуу чырмалышкан көпүрөдө каза болушкан бешөөнүн жана алар сүйүшкөн адамдардын жашоо таржымалдары айтылган. Бул өзүн бүт бойдон өзүнүн текебер кызы донья Кларанын сүйүүгө берген маркиза де Монтемайордун; бир аялды сүйүү ажыраткан таштанды эгиздер Мануэль менен Эстебандын; ибадаткананын насаатчысы Мария дель Пилар апанын – кедейлердин, оорулуулардын жана адашкандардын колдоочусунун – жана ага чын жүрөгүнөн берилген жетим Пепитанын; атактуу актриса Камила Периколанын жана анын колдоочусу менен мугалими Пио байкенин таржымалдары.

Баарын жуткан жана чын жүрөгүнөн сүйүү алардын ар бирин калган дүйнөдөн туюкталууга, обочолонууга мажбурлаган. Көпүрөдөн кулардан аз мурун алардын баары мындай чектелген акылсыздыгын аңдашкан да, өз жашоосун катуу өзгөртүүнү, жоготуулар менен келишүүнү, жерлик жашоонун ар бир көз ирмемин баалоого үйрөнүшүп, өзүндө «баарын кайра баштоого» эрдик табууну чечишкен. Алар өздөрүнүн арналуу милдетин аткаргансып жана ошону менен тирүү калгандарды өзгөрткөнсүп каза табышат. Повестте сүйүү эң кеңири мааниде түшүнүлөт – конкреттүү адамга сүйүү катары, башкаларга кызмат өтөө, акыры Уайлдер үчүн Кудайдын синоними болгон болмушту сүйүү катары.

Адамдык күнөөгө батуулар менен жакшы иштердин коэффициенттерин механикалык эсептөө менен алектенген, Кудайлык жазмыштын илимий далилдөөлөрүнө убара чеккен Юнипер трууган адамдык тажрыйба менен тарыхка өзүнүн мамилесинде ашыкча рационалдуу. Ал адамдын чексиз эркиндиги жана анын өзүнүн адептик тандоосу үчүн жоопкерчилиги идеясын да, бир эле тарыхый окуяга түрдүүчө кароо мүмкүнчүлүгүн да кабыл алууга жөндөмсүз. Уайлдер өзү тарыхты окуялардын чыныгы себеби ич жагында

катылган кооз гобелен менен салыштырган, ошондуктан тарыхты түшүндүрүү – бул жалпы сүрөттөн айрым фрагменттерди, бүтүн жөнүндө түшүнүк бербеген, жулуп алуу менен барабар.

Жазуучу кезек менен бирде прозага, бирде театрга кайрылган. Драматургияда Уайлдер өзүн кайраттуу экспериментатор көрсөткөн.

Уайлдердин эң белгилүү жана кыйла көп инсценирленген пьесасы – «Биздин шаарча» (1938-ж.). Аны провинциялык америкалык жашоонун тарыхы катары кабыл алууга болот. Бирок автор пьесага кыйла терең маани да киргизген, «күнүмдүк турмуштун эң эле маанисиз окуяларынан бийик дөөлөттү табууга» аракеттенген. Жөнөкөй жана аны менен бирге универсалдуу сүйүү менен өлүм темасы провинциялык шаарча Гроверс-Корнерсте өнүктүрүлөт. Мезгил өтөт, бирок жадаса кейипкерлердин репликалары да мурдагы бойдон эле калат – он жылдан, жыйырма жылдан кийин да. Уайлдер анын каармандары көптөрдүн бирлери экенин баса көрсөтөт. Пьесадагы түйүндүү сөздөр – «жүздөгөндөр, миңдегендер, миллиондогондор» экени кокустан эмес.

«Биздин шаарчанын» каармандары – балдары мектепте чогуу окушкан, анан бири бирине ашык болушуп, үйлөнүшкөн эки кошуна үй-бүлө. Гроверс-Корнерстин өлчөмдүү жашоосун эч нерсе бузбагансыйт. Бирок акыркы көрүнүштө Уайлдер пьесанын тонун кескин өзгөртөт, фантастиканын элементтерин кийирип. Баласын төрөп жатып каза болгон Эмили тирүүлөр дүйнөсүн биротоло таштап кетерден мурда бир күн өзүнүн өтмүшүнө кайтуу мүмкүнчүлүгүн алат. Башка мүрзөлөрдүн тургундары (сценада аларды адатта стулдарда былк этпей отурушкан актёрлор элестетишет) аны бул жаңылыш кадамдан айнытышат. Бирок Эмили баары бир өзүнүн он эки жылдыгында бир күн кайтат да – болгону тирүүлөр болмуштун ар бир мүнөтүнүн бакытын кандай жаман баалай билишерине ынанат. «Тирүүлөр сокур жана дүлөй», - дейт ал.

Пьеса көбүнчө көшөгөсүз, декорациясыз, реквизитсиз бош сценада коюлат. Катышкан каармандардын арасында сценанын Башкаруучусу бар (аны айрым оюн коюуларда Уайлдердин өзү ойногон) – кебелбес, ирониялуу, баарын билген кейипкер-аңгемечи, анын өтүнүчү менен актёрлор көрүүчүлөрдүн алдында ал же бул эпизоддорду ойношот, окуяларды өздөрү билгендей алмаштырышып.

Уайлдердин «Кыл учундагы өмүр» (1942-ж.) экспрессионисттик пьесасы Экинчи дүйнөлүк согуштун жылдарында актуалдуу темага арналган: адамзаттын эң оор шарттарда – кризистерде, ачарчылыкта, согуштар менен эпидемияларда жансактоо жөндөмүнө. «Монтаждын», сценалык иллюзияны кыйратуунун, слайддардын жана кинопроекторлордун эксперименттик ыкмаларын колдонуп, Уайлдер сценалык аракеттердин алкагына адамзаттын беш миң жылдык тарыхын батырган. Анан да алыскы өтмүштүн жана ааламдык масштабдагы окуялар, адамзаттык жана планетардык мезгил конкреттүү каармандардын – Жорж менен Мэгги Антробустардын, алардын балдарынын жана кызматчысы Сабинанын тагдырында жуурулушкан. Автор кейипкерлерди муз доорунан Бүт дүйнөлүк топон суу мезгилине, анан – Жети жылдык согуш мезгилине жеңил эле көчүрөт. Ал прогресс жана мезгилдин сызыктуу кыймылы

идеясын эскиосуяттык даанышмандык менен куукайлана мыскылга алат: «Баары кайталанат да, баары түбөлүктүүлүктүн астында түккө турбайт». Пьеса кайсы реплика менен башталса ошо менен бүтөт, а каармандар турмуштук жаманчылыктардын түбөлүк айлампасы боюнча кыймылдоону улантышат.

Уайлдердин соңку чыгармасы «Сегизинчи күн» (1967-ж.), учурга кайрылган, тарбиялоо романынын, детективдин, философиялык, тарыхый баяндоонун жана үй-бүлөлүк сагасынын элементтерин айкалыштырат. «Сегизинчи күн» – жыйырманчы кылым – анда «жаратуунун экинчи жумасынын» башталышы катары берилет, жарык дүйнөгө «жаңы Адам» пайда болууга тийиш болгон. «Кечил Ыйык Лаврентийдин күнөөсү» повестинде пайда болгон тагдыр менен кокустук темасы бул роман үчүн да түйүндүү. Эки чыгарма тең кырсыктан башталат, ал эми андан аркы баяндоо ага апкелген себептерди иликтөөгө, адам жашоосунда акыл-эстүү мыйзам ченемдин болушун же анын жоктугун аныктоого арналышкан. Эки китепте тең автор окуяларды түшүндүрмөлөйт, суроолорду коёт, окурмандарды интеллектуалдык диспут өңдүүгө тартат.

«Март идалары» (1948-ж.) романы – аңгемечиси жок көп дооштуу баяндоо, бир караганда эркин тандалган каттардан, күндөлүктөрдөн үзүндүлөрдөн ж.б. автор оюнан чыгарган доордун «документтеринен» турган. Каршы кутум даярдалып жаткан Юлий Цезардын өмүрүнүн акыркы айлары жөнүндөгү эпистолярдык бул накылда диктатордун фигурасы бир жактуу баа албайт. Романда учурга кандайдыр бир түз ишаралар да жок, автордун сөзү боюнча, бир нерсе «биздин күндөрдүн окуялары» менен айтылса да. Анда фашизм же тоталитаризм менен мүмкүн болчу аналогиялар эмес, а жазуучунун дегеле бийликтин табияты жөнүндө ой жүгүртүүлөрү менен маанилүү. «Март идаларында» Уайлдердин чыгармачылыгында мурда да угулган экзистенциалисттик мотивдер дагы көбүрөөк ачык-айкын болот, Ж.П.Сартр менен түз аналогияга чейин. Автор Цезарды өлтүрүүдөн мурда болгон окуяларга жыйырмадан ашуун кейипкерлерге, алардын ичинен акын Катулл жана патриций аял Клодия Пульхра, Марк Антоний жана Клеопатра бар, өз көз карашын айтууга мүмкүнчүлүк берет. «Алардын сөздөрүндө» Цезар биздин алдыбызда жөн гана диктатор эмес, «түбөлүк» суроолорду өзүнө берген адам, түпкүлүгү, тандоонун «чек аралык» кырдаалындагы экзистенциалист катары чыгат.

Уайлдердин акыркы романы – «Теофил Норт» (1973-ж.) – бир аз автобиографиялуу. Ал балдар үчүн менчик мектепте мугалим болуп иштеген жылдары жөнүндөгү жаштык эскерүүлөрүнө негизделген. Башкы каарман – сезимтал жаш жигит Теофил («кудай сүйгөн») Норт – жакындарына конкреттүү жөнөкөй иштери менен жардам берүү үчүн ишин таштайт. Адам жан дүйнөсү үчүн көркөм өнөрдүн дарылоочу күчүнө бек ишенип, ал айланадагыларга өткөндөгү чеберлердин китептерин окуйт.

«Теофил Норт» – азыркы апенди чалыш Дон Кихоттун жоруктары жөнүндө роман, тогуз мүмкүн болгон тармакты – динчилден жана миссионерден «эркин адамга» чейин байкап көргөн.

Мыкты чыгармасында Уайлдер – чебер стилист, окурмандарды кызыктыра билген, кээде айрым бир дидактизмден жана сентименталдуулуктан куру болбогон ирониялуу жана бир аз четтеп турган аңгемечи-байкоочу. Уайлдердин көркөм дүйнөсүндөгү эң маанилүү чоңдуктар жөнөкөй: бүткүл болгонду сүйүү – «жападан жалгыз маани жана кутулуу», ошондой эле өзгөчө кызыкчаалдык – «бизди курчаган кубулуштарды жана адамдарды чарчабай аңдоо». Аларсыз жазуучу үчүн чыныгы адабияттык чыгармачылык да, жашоонун өзү да жок.

ЖЕРОМ СЕЛИНЖЕР (1919-ж.т.)

Азыр ушунчалык адаттан тыш жана табышмактуу көрүнгөн Жером Дэвид Селинжердин жашоосунда адегенде баары эң кадимки түрдө калыптанган. Ышталган азыктар менен быштактардын бай дүң соодагеринин уулу, ал балачагында жана өспүрүм кезинде өз курбуларынан эч айырмаланбаган.

Жером (ошондой эле тропикалык балыктарга да) кызыккан, мектеп гезитин редактирлеген, ыр сүйүүчүлөр клубунун, авиаторлор клубунун мүчөсү болгон, бирге окугандардын арасында «жаман бала эмес», бирок «сени менен карта ойноого отурушу күмөн» деген репутацияга ээ болгон.

Мектепти бүткөн соң Селинжер жашоодон өз ордун узакка таба албаган – Улуу депрессия жылдарындагы көптөгөн жаш жигиттердей эле. Ал колбаса өндүрүү технологиясын Австрия менен Польшада үйрөнүүгө аракеттенген (1937-1938-жж.), Кариб деңизи боюнча круиз мезгилинде туристтик лайнердин жүргүнчүлөрүн алаксыткан (1941-ж.), АКШнын түрдүү жогорку окуу жайларында дарстар уккан. Мобилизация башталганда (1942-ж.) аскерге жазылган, европалык майдандарда бир нече кампанияларга катышкан. Бирок эрдиктер көрсөткөн эмес: штабда, байланышчы жана контрчалгынчы болуп кызмат өтөгөн.

Селинжердин адабияттык мансабы да жетишерлик кадыресе башталган. 1939-жылы ал Колумбия университетине караштуу адабияттык курстарга кирген, анда «Стори» журналынын редактору У.Бернетт өз студенттерин аңгемелер жазууга үйрөткөн, Селинжер идиректүү шакирт болуп чыккан да, 1940-жылы «Сториде» анын «Өспүрүмдөр» аңгемеси пайда болгон. Анан башка публикациялары да чыккан – адабияттык, иллюстрацияланган жана керек болсо аялдар журналдарында. Бул калыптанган адабиятчынын тажрыйбалары болгон, бирок баары бир адаттагыдай, ал кезде көптөр жазышкандай жазылган.

30-40-жылдардагы америкалык новеллада авторго, ереже катары, өзүн байкатпай алып жүрүү керек болгон: же кадимки турмуштан жулуп алгансыган өз каармандарынын диалогдорун «тыңшоо», же эл ичинен чыккан баёо аңгемечинин беткабына жашынуу. Ал кезде кызыктуу сюжеттер модада эмес болчу, новеллисттер тышынан маанисиз «окуяларды» үзүк-үзүк жана сараң «кабарлоону» артык көрүшкөн. Окурмандарга эпизоддордун байланышын «майда-чүйдөлөргө» катылган ишаралар боюнча өздөрү калыбына келтирүү

мүмкүнчүлүгү берилген. Селинжер адабиятка жол табуу үчүн ушул рецепттерди ээрчиген.

Бирок 40-жылдардын аягында ага «жөн адабияттын» алкактарында тар болуп калган да, ал өзүнө жазуучу-үгүтчүнүн ролун алган. 1951-жылы «Туңгуюк үстүндө кара буудайда» повести пайда болгон, анда адаттагы адабияттык ыкмалар эң эле адаттан тыш түрдө колдонулган. Эми алар окурманга ал кокус дүйнөгө башка көз менен кароого жана «Мына ал, акыйкаттык!» деп айтууга тийиш болгондой таасир кылуусу керек эле. Жарып өтүү оңунан чыккан – замандаштары бул китепти ачылыш катары кабыл алышкан.

Бир караганда повесть Селинжердин алгачкы аңгемелериндей эле рецепттер менен жасалган. Анын башкы кейипкери – он алты жашар Холден Колфилд – сынактардан кулайт жана менчик мектептен чыгарылат. Ал Нью-Йоркко жөнөйт, анда Рождествого чейин үйүнө кайтууга даабай төрт күн тентийт. Иш Холдендин ооруп калуусу менен бүтөт. Калифорниялык санаторийде айыгып, ал өзүнүн анча маанисиз окуяларын баяндайт.

Билгениндей баяндайт: үздүк-создук («Ооба, айтууну унутупмун – мени мектептен кууп чыгышты»), баёо байламталарды колдонуп («бир сөз менен», «кыскасы», «анан болсо») жана паразиттик айтымдарды ашыкча колдонуп («жана баары ушундай»), «кандайчадыр», «ошол өңдүү»). Холдендин кеби повесттин аягына чейин өспүрүмдүн жандуу кеби бойдон калат – кудайлоо жана каргыштар («кандай шайтанга», «шайтандан эки»), баалоочу айтымдар («Бул мени өлтүрөт!») жана сленгдик эпитеттер менен («phony» - «жасалма», «lousy» - «биттүү», «terrific» - «кыйын», же «чочколук», же «шумдук»). Кээде ал кыйла бекем айтымдарды да колдонот. Жалпысынан, жөнөкөй жигит айткан жөнөкөй тарых. Холдендин тажрыйбасыз баяндоочу катары негизги белгисин эрксизден анын өзү көрсөткөн. Повесттин эпизоддорунун биринде ал оозеки кеп боюнча сынактан кулаганын эскерет: «Эгер ким темадан четтесе, баары дароо кыйкырып жатышты: «Четтеп кеттиң!» Бул жөн эле мени кыжырлантты… Баары кыйкырып жатышса: «Четтеп кеттиң!» деп нервге тийет да. А мен болсо эмнегедир темадан четтешкенин сүйөм. Алда канча кызыктуураак». Чынында эле, Холден өзүнүн баяндоосунун негизги сызыгынан дайыма «четтейт» да, ошону менен ашыкча көрүнгөн майда-чүйдөгө кирип кетет. Бирок так ошо аңгемечи четтеп кеткен жерден окурман китептин идеясына ачкыч издөөсү керек. Деталь канчалык көбүрөөк кокус көрүнсө, анда катылган сыр ошончолук маанилүү. Автордун үгүтү так ушундай деталдарда жашырылган.

Ал эмнени үгүттөйт? Баарынан мурда ал коомду танат. «Мени бул жиндентет», «шайтандай кыжырлантат», «мени куса басты», «өлгүдөй зеригүү» – Холден Колфилддин айлакердик калпы менен ырайымсыздыгына реакциясы ушундай. «Мектепти жек көрөм, - дейт ал. – Жана мектепти эле эмес. Баарын жек көрөм. Нью-Йоркто жашоону жек көрөм. Таксини жек көрөм, автобустарды… баадалангандар менен таанышканды жек көрөм… лифттерде жүрүүнү жек көрөм. …Брукста костюмдарды баш-аяксыз ченөөнү жек көрөм…». Уильям Фолкнер бул жек көрүүнүн маанисин кылдат баамдаган:

«Анын трагедиясы ал адам уругуна кирүүгө аракеттенбегенинде, анда адам жок болгонунда болчу».

Бул идея повесттин биринчи беттеринен тартып эле жайылтылган метафора – «эрежелер боюнча ойноо» менен берилген. Баштапкы эпизоддордо Холден футбол матчына барууну каалабайт, анда бүт мектеп катышса да. Селинжердин каарманына, футболду жогорудан, Томпсон тоосунун чокусунан байкоого алган, коом ушунчалык чоң маани бергендин, – жеңиш менен женилүүнүн маанисиздиги ачылат: «Ал жактан бүткүл талаа жана эки команда тең бири бирин бир баштан экинчи башка кубалап жатканы көрүнүп турган».

Андан ары биринчи бапта коомдук атаандаштык түз эле спорттук мелдешке окшоштурулган. Мектеп директору да, анын артынан тарых мугалими Спенсер да Колфилдге коштошуу иретинде «жашоо – бул оюн» жана «эрежелер боюнча ойноо керек» деп айтышат. Бул эрежелер кандай деги? Алар ырайымсыз: бирлеринин жеңиши башкалардын жеңилиши менен, б.а. зордук менен жетишилет. Алар калпычы: зордукту айтышпайт же кандайдыр табигый, мыйзам ченемдүү, бузулгус турмуштук эрежелерге ылайык нерсе катары беришет.

Холден Колфилд бул эрежелер боюнча ойноону каалабайт же ойной албайт. Анын аракеттенүүну каалабоосу ушундан. Мисалы, спорттук метафораны улантып, ал ошентип эле кылычташуу турнирине туш болбойт: «Мен рапиралар менен костюмду жана дегеле бүткүл ушул акыр-чикирди метро вагонуна унутуп койдум». Анын жолсуздугунда – өзүнчөлүктүү тандамалдыктын белгиси бар. Холденге мелдешүү жана кылычташуу командасынын капитаны болуу буюрбаган, бетке муштоо («…жакшысы мейли мени урушсун»), кыздарды азгыруу («…башкысы, мага алар дайыма аянычтуу») же жадаса машинага же суусоргучка кар ыргытуу буюрбагандай эле (машина «ушундай таза, аппак», суусоргуч да «таза, аппак»).

Селинжердин терс кайрылуусу момундай: «Коомдун эрежелери боюнча ойнобогула». Бирок, анда кантип ойноо керек? Биринчи баптан дагы бир эпизодго көңүл бурабыз: Холден эки таанышы менен кантип «окуу корпусунун алдында топ кубалашканын» айтып берет. Мында бир жагынан, расмий футболдук матчты, жеңиш үчүн «эрежелер боюнча ойноону»; башка жагынан, шаңдуу ары-бери чуркоону, жөн гана ыракаттануу үчүн оюнду каршы коюу көрүнүп турат. Мына ушинтип ойноо керек, дейт Селинжер, үч киши болуп, каршылашкан командаларга бөлүнүүсүз, жеңгендерсиз жана жеңилгендерсиз. Дал ошондо оюндун чыныгы маңызы ачылат: балалык жашоого канааттануу («…таптакыр караңгы кирип кетти… бирок оюнду таштоону дегеле каалабадык»), бири бирине ишенүү жана жактыруу («…алар сонун балдар»).

Сени менен ойноп жатканды сүйгөндө гана ойноого болот. Алсак, Жейн Галлахер менен шашки ойноодо Холден үчүн утуш маанилүү эмес, а Жейн Галлахердин өзү – ал акыркы катарга бүт дамкаларды кантип койгону менен маанилүү. А бейсбол менен гольфтун баалуулугу – алар Холденди анын каза болгон сүйүктүү тууганы Алли менен байланыштырганында.

Өз кыялдануусунда селинжерлик каарман сүйүүгө толгон, кааланган иш жана милдет болгон оюнга умтулат: «Мен өзүмө элестеттим, кичинекей балдар

кечинде зор талаада, кара буудайда кантип ойношоорун. Миңдеген балакайлар, жана айланада – жан киши жок, бир да чоң киши жок, менден башка. А мен асканын эң четинде турам… Жана менин Ишим – балдарды кармоо, алар жарга кулап кетишпесин үчүн». Холден өзүнүн ушул кыялы жөнүндө айткан эпизод сэлинжерлик кайрылуунун кульминациясы болуп калат. Анткени дал ушул «кара буудайдагы кармоочу» формуласы повестке евангелиелик (инжилдик) текст менен үн алышкан көп маанилүү аталышты берген (анда Христос апостолдорду «Адам жандарынын тутуучулары» деп атайт).

Өзү жөнүндө унутуу жана башканы сүйүүгө сүңгүү – Сэлинжер мына ушуну үгүттөйт. Көптөгөн жазуучулар окурмандарга ушуга окшош чакырык менен кайрылышкан, бирок чандасы гана – ушундай ишенимдүүлүк менен.

Холден Колфилд ошондой болсо да эрдик кылат. Холдендин бул эрдиги – ал өз тарыхын айтып бергенинде, анын сыр ачкан сөзүнүн өзүндө. Анткени натыйжада ал өзү ким жөнүндө айтса ошолорду, жадаса жоолорун да, сүйүп калат: «Бир гана билгеним, мен ким жөнүндө айтсам, мага ошолор жетишпей жатканы. Мисалы, Стрэдлейтер же ошол эле Экли. Кээде ошол арамза Морис да жетишпегендей көрүнөт. Таңгаларлык иш».

«Туңгуюк үстүндөгү кара буудайдадан» кийин Сэлинжердин чыгармачылыгындагы үгүтчүлүк тенденция күч алган да, ушунчалык, ал кийинки, балким тагдыр чечер кадамын жасаган – мистикага, христианчылыктын, буддизмдин жана индуизмдин укмуштуудай аралашмасына.

Жыл өткөн сайын жазуучу өзүнүн соңку чыгармасынын бир эле дубаны механикалык токтоосуз кайталаган каарманын улам көбүрөөк эске салган. Канча арылаган сайын ошончолук кумарлуу ал кудайлык ачылышка аңчылык кылган. Жана акыр түбү окурман жөнүндө унуткан, аны менен байланышын жоготкон.

Сэлинжер идеалдуу үй-бүлөнү ойлоп тапкан, өмүрүнүн калган жылдарында ал жөнүндө гана жазуу үчүн. Баары бул үй-бүлөнүн тандамалдыгын көрсөтүп турат: балдарынын саны да (жети), ысымдары да (Гласс, Симор). Өзүн өркүндөтүү максатында Сэлинжер каармандарды өзүндө жок сапаттарга ээ кылган көрүнөт. Алсак, өзүнүн балалыгынын кадимкилиги менен контрастта жазуучу Гласстардан вундеркинддерди жасаган: алардын биринин (жети жашар Симордун) жайкы лагерден ата-энесине каты философиялык трактатка айланат, башкасы (жаш Зуи) бактысыз сүйүүдөн байыркы индиялык текстти байыркы грек тилине которуу менен сактанат. Бирок бул да жетишсиз. Бала кезинде жана улан чагында Сэлинжер актёр болууну эңсеген. Анан мына эми Гласстар – ата-энелер – эң сонун эстрадалык артисттер, а алардын балдары «Акылдуу бала» радиопрограммасына катышышат, мындан тышкары бийлешет жана ырдашат. Гласстардын ар бири кандай гана тармакты тандабасын – акындын, прозачынын, үй кызматчысынын, кечилдин, же драмалык актёрдун, ал эң сонундукка жетишет, бирок ийгиликке эмес.

Бирок автор өзүнүн каармандарына канчалык кубана мамиле кылса, аларды окурман ошончолук муздак кабыл алган. Белгилүү америкалык жазуучу

Жон Апдайк окурмандык таасирлерди жыйынтыктагансыйт: «Сэлинжер Гласстарды Кудайдын өзүнөн көбүрөөк сүйөт… Аларды ойлоп табуу ал үчүн календердин үңкүрү болуп калган».

Апдайктын сөзү боюнча, Сэлинжердин соңку чыгармасында «лектор жазуучунун ээлигин басып алган». Үгүт ашкере таңууланма жана көп сөздүү болуп калган. Каармандар жана алар менен бирге автор өзүн жарыктанууну издөөдө монотондуу айланууга мажбур кылышып. А бул жарыктануулар мобуга барып такалышат: дүйнөдөгү кудайлык катышууну туюуга үйрөнүү үчүн («дүйнөдөгүнүн баарын тизмелеген поэзиянын башкы агымы») буюмдарды, адамдарды, кубулуштарды айырмалоону таштоо зарыл. Каармандар ээ болушкан мистикалык билимди берүү үчүн атайын эле абсурддуу формулалар кызмат кылууга тийиш. Мисалы, Симор Гласстын ырында адамды куурчактан айырмалай албаган кыз пайда болот («учактагы кичинекей кыз, ал өз куурчагынын башын ал акынды карагыдай кылып бурат»). Же капыстан Бадди Гласска жарыктануу түшөт, башка бир кыз ага «анын жигиттерин Бобби жана Дороти аташарын» айтканда (жыныстарды айырмалабоонун айкын далили). Ошондой эле күтүүсүз Гласстарга жана аларга окшош каармандарга («Тогуз аңгемедеги» Домье-Смитке жана Теддиге) Кудай менен адамдын бирдигин аңдоо келет: «Макоолор дегеле болбойт», «Биз баарыбыз кечил аялдарбыз», «Алардын баары, бири калбай – бул Семиз Эже», «Семиз Эже… бул Христостун өзү да», «Бул шектүү ой жоруулар – Аныкы! (Кудайдыкы!)».

Жашоого ушундай мамиленин табигый натыйжасы Сэлинжердин кетүүсү болгон: 1965-жылдан кийин ал обочо турак-жайга бекинип алган (Корниш шаарчасына чукул, Нью-Хемпшир штаты) жана бүткүл кийинки жылдары унчукпоо касамын сактаган. Ал өзүнүн ыктыярдуу камагында бир нерсе жазып жатабы – жашырын сыр бойдон кала берүүдө. Ал жаш чагында эле ойлоп койгон жазуучунун каалоосу ишке ашкан: «Эгер мен пианист болсом, мен кампага бекинип алмакмын да, ошол жерде ойномокмун». Холден Колфилд эңсегенди анын жаратуучусу айткан: «Топтогон акчама өзүмө кепе курам да, анда өмүрүмдүн акырына чейин жашайм».

ТЕННЕССИ УИЛЬЯМС (1911-1983)

Теннеси Уильямстын чыгармачылыгы (чыныгы ысымы Томас Ланир) – АКШнын согушка чейинки жана согуштан кийинки драматургиясынын бардык жиптерин бириктирген өзүнчөлүктүү бир түйүн. Түбөлүк сулуулукту издөө, рухтандырган лиризм анын пьесаларында психиканын сырдуу көрүнүштөрүнө, «адамдык иш-аракеттер менен толгонуулардын кампаларына, жертөлөлөрүнө жана чатырчаларына» кызыгуу менен парадоксалдуу түрдө айкалышат. Драматургду модернисттерге, сюрреалисттерге, «символдуу реалисттерге» тийиштүү кылышкан. Уильямс өзү болсо өзүн «эски модадагы романтик» деп атаган.

Уильямстын театралдык дебюту 1944-жылы Чикагодо болгон, анда анын «Айнек айбанкана» пьесасы коюлган. Жанры боюнча бул чеховдукка окшош

камералуу үй-бүлөлүк драма. Орус драматургунун пьесаларында америкалыкты курчап турган дүйнөдө бир нерсени принциптүү алмаштырган тышкы окуялардын жоктугу кызыктырган. Чехов Уильямска өзүнүн каарман концепциясы менен да чукул. Анын сүйүктүү кейипкерлери аларды кыскан кырдаалдар менен ачык кагылышка барышпайт. Так ушу каармандардын жардамсыздыгы аркылуу алардын ички сулуулугу көрүнөт – «Кызыган чатырчадагы мышык» (1955-ж.) пьесасындагы Мэгги аны «жеңилгендин куштар кылуусу» катары аныктайт.

Уингфилдддердин үй-бүлөсүнүн турмушунда бир эпизод бөлүнүп берилген: апасы Аманданын кызы Лаураны күйөөгө берүүгө ийгиликсиз аракети. Кырдаал кыз өксүк комплексинен азап чеккени менен татаалдантылат: анын бир буту экинчисинен бир аз кыска. Сыртынан бул анчалык байкалбайт, ошентсе да Лаура адамдардын арасында болалбайт жана жадаса стенографисттердин курсуна баралбайт. Ал жубанууну музыкадан, анын үйүндө этажеркада турушкан айнек жаныбарлардан издейт. Аманда жана анын уулу Том Лаураны кантип болсо да бир жерден «орун таптырууну» каалашат. Бирок болжонгон күйөө бала башка менен убадалашкан болуп чыгат. Лаура күдөр үзөт, Томду баары тажатып жиберет да, ал кайдадыр жоголот, бир кезде атасы жоголгондой.

Пьесанын атмосферасы анын фабуласынан маанилүүрөөк. Тиешелүү эпизоддорду эмоциялуу баса көрсөткөн өтмө мелодия бирде үн катпай калат, бирде кайра пайда болот, – кайдадыр алыста «дүйнөдөгү эң шаттуу, эң назик жана, балким, эң капалуу мелодия» угулат. Лаура – жөн гана уялчаак кыз – жартылай майып эмес, а дагы «көгүлжүм роза» – сулуулуктун, рухандуулуктун символу. Рухандуулук болсо Уильямстын чыгармаларында дайыма калтыс. Анын биринчи пьесасында эле коргоосуз, таза жандардын курмандыктуулук мотиви жакшылык менен сулуулуктун өлүмүнүн сөзсүз болуусу жөнүндөгү ой менен байланышат.

Томдун монологдорунда (ал бир учурда сюжетти эскерүүлөрдүн чынжырчасы катары куруучу «алып баруучунун» ролун ойнойт) көбүрөөк кенен планда белгиленген: Испанияда жарандык согуш жалбырттайт, АКШда – жумушчулардын толкундоолору; дүйнө абадан бомбалоолорго камданат. Жер шары, түпкүлүгүндө, ал да морт бир нерсе. Ал, адам өңдүү эле, кыйроого моюн сунат.

Оорукчал, бузулган сулуулук жана рухандуулуктун кыйроосу темасы Уилямстын «Каалоо» трамвайы» (1947-ж.) пьесасынын негизине жаткан. Жаңыорлеандык чет-жакалар, өңү өчкөн үйлөр, солкулдак тепкичтер – Бланш Дюбуанын, байыркы жакырланган аксөөктүк уруктун мурасчысынын бутуна бек турган орто америкалык Стэнли Ковальский менен кагылышуусунун фону ушундай; зордук актысы жана каарман аялдын жиндиканага камалуусу менен аяктаган кагылышуунун.

Бир кезде Бланш Дюбуанын күйөөсү, көптөгөн тааныштары, бир туугандары жана керек болсо «Кыял» уруктук чарбагы болгон. Эми мунун бири да жок, бирок ал мезгил дагы эле аны менен биргедей түр көрсөтүүгө аракеттенет, өзүнүн курагынан жана курчап турган турмуш чындыгынан

кыялдар менен ишке ашпас үмүттөрдүн падышачылыгына бекинет. Бирок реалдуулук улам кайра өзүн эске салат. Жалгыздыктан коркуу жана жоготуулардын оңолгустугун туюу каарманды ага адамдык чукулдуктун башка бардык формаларын алмаштырган сексуалдык байланыштардан кутулуу издөөгө мажбур кылат.

Пьесанын акыркы сүрөттөрүнүн биринде ал, каршылыгына карабай, Стэнли Ковальскийдин, ар кандай шарттарда жансактоого жөндөмдүү «бекем» америкалыктын кучагында болуп калат. «Таш кылымынын тирүү сыныгы! Жаңгелде аң уулоодон үйүнө чийки эт апкелет!.. Мүмкүн, ал сени урат, а мүмкүн, айкырат да өбөт!», - дейт ал жөнүндө Бланш. Ковальский болсо алар «бири бирине ушул жолугушууну биринчи кездешкенде эле дайындашкан» деп негиздүү эсептейт.

Уильямс үчүн окуянын символдуу кыры маанилүү – руханий жана айбандык башталмалардын, морт сулуулуктун жана өтө жөнөкөй жерлик күчтүн күрөшү. Пьесада эки музыкалык тема бар: польканын мелодиясы лирикалуулукту, бошоң-руханий башталманы символдоштурат, блюзда болсо биринчи туулган, сезимдик башталманын поэзиясы жүзөгө ашырылган, «экөөнүн караңгыдагы жашыруун сыры». Польканы Бланштын күйөөсү өз жанын кыйган түнү ойношкон, анын өлүмүнө ал өзүн кыйыр күнөөлүү эсептейт. Пьесада бул мелодия каарманга жашоонун эң курч учурунда жолдош болот. Музыка окуя жалпысынан баш ийген мыйзамдарга эле баш ийет. Анын угулушунда да күрөш, үмүттөр, кулоолор, өзүнүн конфликти жана анын чечилиши бар.

1957-жылы Уильямс «Орфей тозокко түшөт» пьесасын жазат. Ал бүт Орфей менен Эвридика жөнүндө антик мифин жана библиялык Куткаруучу таржымалын америкалык турмуш чындыгынын турмуштук материалы менен биримдиктентүүдө курулат. Тозок мында символ да, реалдуу америкалык Түштүк да. Түбөлүктүү мифологиялык мезгил 50-жылдардын деми менен каныктырылат, алардын жалпыга бирдей шекчилдиги жана кээде ырайымсыздыгы менен.

Миссисипи штатынын шаарчаларынын биринде пьесанын каарманы, жер кезген ырчы жана музыкант Вэл Сэйвьер (анын фамилиясы куткаруучу деп которулат) өзүнүн Эвридикасын – Лэйдини (Кудай энесин), жергиликтүү куклукскланчылардын башчысы Жейб Торренстин аялын табат. Так ошол Торренс өз мезгилинде Лэйдинин атасынын жүзүмзарын жок кылган, үйдү кургак мыйзам мезгилинде негрлерге спирт ичимдиктерин саткан ээси менен кошо өрттөп жиберип. Эми ал – дүкөндүн ээси, аны күйөөсүн бүт жан-дили менен жек көргөн Лэйди оңдоп чыгууну максат кылат: кондитердикти кошуп курууну, ал ага атасынын жүзүмзарын эске салсын үчүн.

Лэйди Вэл менен жолугушат, андан боюна бүтөт, бирок көп өтпөй сүйүктүүсүн Жейб Торренстин огунан тосуп каза болот. Каармандын өзүн куйкалоочу лампа менен кыйнашат. Уильямстын тозогу каймана айтуу болбой калат: «Караңгыны көгүлтүр жалындын шооласы тепчийт… Эркектердин дүүлүккөн-ачуулуу кыйкырыктары каардуу күүлдөө менен жуурулушат; отко

эңкейген, анын кутургандай көк агымы жарык кылган алардын физиономиялары жиндердин жүздөрү өңдөнөт».

Пьесанын романтикалык планы көркөмдүү символдорго толгон: Вэлдин гитарасы – бул көркөм өнөр аркылуу кутулуунун жана тазалануунун символу; капысынан гүлдөгөн смоковница, Лэйди эскерген, кайра жаралууну эске салат; Вэлдин аңгемесиндеги бутун бооруна каткан чымчык – эркиндикти, өлүм гана үзө алчу түбөлүк учууну, Жейбдин таягынын такылдоосу кайра кайткыс жазмыш жөнүндө эскертет, а Вэл аткарган бейиш чөптөрү жөнүндөгү баллада сүйүүнүн, поэзиянын жана сулуулуктун жеңишин бекемдейт.

Вэлдин өлүмү жаңы жашоонун кепили өңдүү болуп саналат. Анын жылан терисинен курткасы Кэрол Катрирде – бактысыздыкты кабарлаган, бирок анын алдын алууга күчсүз өзүнчө эле бир Кассандрада калат. Куртканы ага Плезент аба берет. Пьесанын жүрүшүндө үч жолу ушул картаң негр-сыйкырчы пайда болот, каарман менен кандайдыр бир көрүнбөс жиптер менен байлангансып. Сыйкырчы айткан чокто индейлеринин согуштук ураны да, анын кебетесинин өзү да айланадагылардын үрөйүн учурат. Вэл биринчи жолу көрүүчүлөр алдына чыгат, «ушул ураан менен чакырылган өңдүү… Анын сулуулугунда ушул ураанга окшош эмнедир жапайы нерсе бар». Ушул жерде Уильямс Август Стринбергдин Поль Гогенге катынан алган эпиграфты эстей кетүү ылайыктуу: «мен дагы жапайы болууну жана жаңы дүйнө жаратууну жеңе алгыс муктаждыкты туя баштадым».

Ырайымсыз жана адилетсиз дүйнөгө, Уильямс боюнча романтикалуу «жапандар», «баш ийбеген жана жапайы», бирок сулуу жана кумарлуу, бул дүйнөнү көркөм өнөр жана сүйүү менен сактоого даяр адамдар келүүгө тийиш.

КУРТ ВОННЕГУТ (1922-ж.т.)

Курч сюжеттүү жана курч сөздүү китептердин автору Курт Воннегутка тагдыр жашоону жана адам табиятын үйрөнүү үчүн кеңири жана көп түрдүү мүмкүнчүлүктөрдү берген. Чикаго университетинде антропология курсун угуп, ал согушка жөнөгөн, жарадар болгон жана немецтерге туткунга түшкөн, согуштан кийин бир аз убак полиция репортёру, анан – ири корпорациянын рекламалык бөлүмүнүн кызматчысы болуп иштеген. Мындай тажрыйба болмуштун караңгы жактарына анын көзүн ачкан, бирок кабыл алуунун жаштык курчтугунан жана адамдардын мүмкүн болчу туугандыгына үмүттөн айырган эмес.

Воннегут кыялдагы, бирок реалдуулукка аябай чукул дүйнөнү түзгөн. Анын романдарынын окуясы америкалык чакан шаарларда же Тральфамадор фантастикалык планетасында өтөт, аларда бир эле каармандар катышат, бир эле темалар кайталанат: согуштардын адамгерчиликсиздиги, саясаттын ыпластыгы жана жүзүкаралыгы, илимий-техникалык прогресстин зыяндуу кесепеттери. Воннегуттун көпчүлүк чыгармаларын XX кылымда популярдуу антиутопия жанрына кийирүүгө болот.

Воннегут окурманды коом таңуулаган жалган идеялар менен жалган ишенимдерден арылтууга, аны дүйнөгө табигый, балалык көз карашка

кайтарууга умтулат. Мындай көз караштын алып жүрүүчүсү анда бардык окуяларды комментариялаган баяндоочу болуп калат. Ушул сарказмдуу скептиктин бала кыялдыгы жана түздүгү ага азыркы цивилизациянын бузукчулуктарын күтүүсүз кырынан чагылтууга мүмкүндүк берет. Мында тамашалуу, ирониялуу тон көйгөйлөрдүн олуттуулугуна каршы келбестен, а тескерисинче, алардын маңызын ачат. Бирок бала кыялдык, дүйнөдөгүнүн баарындай эле, оң да, терс да кесепеттерге ээ болуп чыгат. Анткени үрөй учуруучу куралды ойлоп табышкан, өнөржай калдыктары менен табиятты бүлдүрүшкөн жана адамзат менен планетанын мүмкүн болчу өлүмү жөнүндө ойлонушпаган адамдар ширеңке менен ойноого азгырылган акыл-эссиз балдарга окшош. «Мышык үчүн бешик» (1963-ж.) романынын башкы каармандарынын бири, атом бомбасын жараткан окумуштуу Феликс Хоникер, аң-сезимдүү карасанатай эмес, а жөн гана жакшылык менен жамандыкты айырмалоону үйрөнбөгөн «чоң балакай».

Романдын окуясы ойдон чыгарылган Сан-Лоренцо республикасында болуп өтөт, анын негиздөөчүлөрү – Маккейб менен Жонсон – бардык жарандары бири бирине тең укуктуу болушкан мамлекет-утопияны түзүүнү чечишет. Бирок өлкөнүн байлыгын анын жашоочуларынын арасында бөлүштүрүү толук оңунан чыкпоо менен бүтөт: ар бирине алты доллардан ашуун гана тийет да, эл жакырчылыкта калат. Бийликти кармап туруу үчүн башкаруучулар адамдарды улуттук жана партиялык принцип боюнча бөлүшөт, жасалма араздашууларга тартышат. Маккейб өзүнө катаал диктатордун ролун алат, а Жонсон, Боконон деген ысым астында, жалган козголоңчу жана аны тутунуу өлүм жазасы менен жазаланган диндин негиздөөчүсү болуп калат.

Боконондун окуусу, анын санат сөздөрүнүн көп томдук топтомунда жазылган, терең пессимисттүү, өзгөчө адам табиятына жана адамзаттын келечегине карата. Анын жоболору фантастикалык сюжеттин жүрүшү менен бекемделет – өздөрүнүн пайдасы үчүн Хоникердин балдары планетаны кыйратышат, алардын атасы ойлоп тапкан «муз-тогуздун» сырын ачышып, Жердеги болгон суюктукту тоңдурууга жөндөмдүү. Көз караштарын Воннегуттун өзүнүн көз караштары менен чукул деп эсептөөгө болгон Боконон адамдарга табияттын мыйзамдарын өзгөртүүгө умтулууну эмес, аны менен биримдикти жана өз жан дүйнөлөрүн өркүндөтүүнү, баланыкындай таза кылуу керек болгон, сунуштайт:

Болгула балдардай,
Бизге Библия ырастайт.
Мен да жан дүйнөмдө бала,
Өңүм картаң болсо да.

Автор өлүм менен өмүрдүн, жакшылык менен жамандыктын «түбөлүктүү» философиялык проблемаларын комедиялуунун призмасы аркылуу карайт да, алар окурмандын алдында кээде эң күтүүсүз түрдө чыгышат. Жазуучу түрдүү адабий жанрларды жеңил аралаштырат, комедиялууну трагедиялуу менен жуурулуштурат. Анын күлкүсү көбүнчө үмүт үзүүдөн туулган: анткени адамдар башка аргасы калбаганда гана күлүшөт жана ыйлашат деп эсептейт ал. «Бешинчи номерлүү кыргын, же балдардын Кресттүү

жортуулу» (1969-ж.) романында трагедиялуу угулуш өзгөчө күчкө ээ болот – анда автор өзү Экинчи дүйнөлүк согуштун маалында баштан кечирген Дрезденди бомбалоону эскерет. Ар кандай согуш, Воннегуттун көз карашында, анда өтө эле жаш жоокерлерди, дээрлик балдарды өлтүрүшкөнү жана өлүшкөнү үчүн да коркунучтуу жана адамгерчиликсиз. Күтүүсүздүктөргө толгон дүйнөнү эстүүлүктүн позициясынан аңдоо оор. Ошондуктан автор өзү кириш сөздө «телеграфтык-шизофрениялык стиль» деп аныктаган баяндоо формасын тандайт.

Башкы каарман Билли Пилигримдин азыркы цивилизациянын абсурддуулугуна көзү ал авиакырсыкта башынан жараат алганда гана ачылат.

Воннегут Билли болгон өңдөнгөн жана жашоочуларынын дүйнө жөнүндө түшүнүктөрү адамдардыкынан туурараак болгон Трафальмадор фантастикалык планетасын сүрөттөйт. Трафальмадорлуктар үчүн мезгил өтпөйт, а өткөндүн, учурдун жана келечектин моменттери эч качан жок болбой бир мезгилде жашашат. Бул бөтөн планеталыктар «ар бир жылдыз кайда экенин жана ал кайда барарын көрө алышат, андыктан алар үчүн асман сейрек жарык чачкан макарониналарга толгон. Жана адамдар трафальмадорлуктар үчүн дегеле кош аяктуу жандыктар эмес. Аларга адамдар чоң миңаяктар көрүнүшөт, жана балалык буттары аларда бир учунда, а абышкалардын буттары – башка учунда».

Романдын мозаикалуу дүйнөсүндө Экинчи дүйнөлүк согуштун мезгилиндеги Германия, 60-жылдардагы байгерчиликтүү Америка жана сүрөткердин фантазиясынан жаралган алыскы планета бирдей эле реалдуу. Трафальмадорлукча тарых Билли көргөн согуштук кинофильмдин, Гитлер бейкүнөө наристеге, Дрезденди бомбалаган америкалык учкучтар – өспүрүмдөргө, а бомбалар менен октор – пайдалуу кен байлыктарга айланышкан, артка айлантылган тасмасы өңдүү кайра кайтуучу болуп калат. Эч кандай себептер жана натыйжалар жок, эч кандай «эмне үчүн», баары «жөн гана бул дүйнө ушундай болгондуктан» болуп өтөт. Жана Воннегуттун каармандарында тагдыр алдында толук алсыздыкты туюу пайда болот.

Билли дубалга дуба жазып алган: «Жараткан, мага жан дүйнө тынчтылыгын бер, мен эмнени өзгөртө албасам ошону кабыл алуу үчүн, эрдик бер – эмнени өзгөртө алсам өзгөртүүгө, жана даанышмандык – дайыма бирин экинчисинен айырмалоо үчүн». Билли өзгөртө албаганга өткөн да, учур да, келечек да кирет.

Бирок авторду адамга эрксиз жан катары, табияттын мыйзамдарынан толук көз каранды, көз караш ынантпайт. Адамзатты сактап калууну ал адептик ченемдерди, түпкү эсепте христиандык моралга такалчу, аң-сезимдүү ээрчүүдөн көрөт. «Номер бешинчи кыргында» жазуучу-фантаст Килгор Трауттун образы жаралат (ал Воннегуттун башка чыгармаларында да катышат жана айрым шылтоолор менен – автордун экинчи «мени» болуп саналат). Траут өзү жазган «Космостук Инжилде» Ыйык Жазууну ар бир адам инсандын баалуулугу позициясынан чечмелөө аракетин жасайт. Траутта жөнөкөй кайырчыны керишет, жана ушундан соң гана Кудай аны уулум деп атайт.

«Жана Жараткан айтты: мындан ары Ал каардуу жаза менен ким тексиз-жайсыз селсаякты кыйнаса, ошолордун ар бирин жазалайт!».

Курт Воннегут адамзатты «акылдуу машиналарга» сокурча жүгүнүүдөн алакчылайт да, адамдарды сүйүүгө, кайраттуулукка жана өз иштери үчүн жоопкерчиликке чакырат. «Кээлер ойлошот, - деп жазат ал, - биз эволюциядан өтүүгө тийишпиз, кыйла өркүндөгөн дагы көбүрөөк ири мээси бар маймылдар болуу үчүн. Бизге көп маалыматтын кереги жок. Бизге чоң мээнин кереги жок. Талап кылынчу нерсе – биз бүгүн болгондон кыйла азыраак өзүмчүл болуу».

ЖЕЙМС БОЛДУИН (1924-1987)

Жеймс Артур Болдуиндин өмүрү Франция менен тыгыз байланышта болгон, ал ошол жакта өлгөн. Америкадан кара азчылыктан чыккан көптөгөн маданият ишмерлери кетишкен: мекенде расизм узакка дээрлик солк этпес социалдык жол-жоболордон болуп келген.

Жазуучу Нью-Йорктун негрлер кварталы Гарлемдин көчөлөрүндө өскөн. Ал тууралуу минтип айтышкан: «Гарлемде – демек эч жерде». Таланттуу жана олуттуу руханий талаптуу адамдар үчүн Гарлемдин атмосферасы чыдагыс болгон. Анда үмүт үзүү каалгып турган, үмүтсүздүк сиңип калган, сокур каардын жарылууларына түрткү болгон. Жана Париж Болдуин үчүн башкалка болуп калган, бирок анчалык ишенимдүү эмес. Кусалык, тагдырдын мыскылдуу адилетсиздигин туюу, аны геттонун тургундары үчүн да чоочун кылган, ал өзү суурулуп чыккан, жана ким гарлемдик тарбия деген эмне экенин билбесе эч качан ошолор үчүн, – мунун баары ал жакта да өткөн эмес.

Парижде Болдуин ага жаңжалдуу даңк апкелген китепти, – «Жованнинин бөлмөсү» (1956-ж.) романын жазган. Каармандарды, италиялык Жованнини жана америкалык Дэвидди жакындык байланыштырат – руханий да, денелик да. Алар дайыма өздөрүнө өзүнүн механикалык жүрүм-турум ченемдерин жана стандарттарын таңуулоого аракеттенген бүтүндөй бир дүйнөдө жалгыз калышкан өңдүү. Ал экөөндө тең жалган, анткорлук жана жек көрүү ушунчалык көп бул дүйнөгө укмуштай ызалык бар. Ага болсо «түбөлүктүү адамдык бири бирине тартылууну» гана каршы коюуга болот.

Бирок бул ишенимсиз коргонуу. Китептин биринчи эле беттеринен сөзсүз болчу трагедиялуу чечилиш туюлат – Болдуинде иш жүзүндө бардык романдары ушундай курулган. Каармандар «чоочун, кас көрсөтмө боюнча» жашоодон баш тартышат да, алардын козголоңу артынан жакырлыкты, үйсүздүктү, бай абышкалардын каалоосунан жийиркеничтүү көз карандылыкты апкелет, дагы түбөлүккө калтырган туулган очогун эстөө, сагынуу мүнөттөрүн. Париж да Болдуинде чексиз капалуу: тамак-аш калдыктарына толгон таш жолдор; жарылган үйлөрдүн дубалдарына жабышкан дааратканалар; эл толгон начар ашканалар; өз жанын кыйгандарды тутуп алган дарыя. Жованни өзүн Сенага ыргытылган акыр-чикир өңдүү жашоодо сүзүп бараткандай сезет. Дэвид «алдамчы ориентирлердин жана мурун алдында тарс жабылган эшиктердин лабиринтинде» адашуудан чарчайт.

50-жылдардын ортосунда жарандык тең укуктуулук үчүн кубаттуу кыймыл башталат да, жазуучу мекенине кайтып, анын рупоруна айланат. Болдуиндин ал жылдардагы публицистикасы, өзгөчө «Кийинки жолу – өрт» (1963-ж.) китеби улам күч алган коогага тунган. Расалык конфликт абдан кызыган жана зомбулуксуз каршы туруу алкагынан чыгуу коркунучуна апкелген. Болдуин сүйүү гана ишенбөөнү да, коркунучту да, кыйраткыч инстинкттерди да жеңе алат деп эсептеген. «Бөтөн өлкө» – 1962-жылы, расалык толкундоолор менен байланышкан трагедиялуу окуялардын эң кызуу маалында жазылган сүйүү жөнүндө роман ушундай аталган.

Бирок Болдуиндин чыгармаларында жүрөк сыздаткан, кээде ырайымсыз ноталар мурдагыдай эле үстөмдүк кылышкан – ал расалык проблеманы саясий каражаттар менен чечүүгө болоруна ишенбеген. Бирок Болдуин кара америкалыктардын жаңы муунунун добушуна улам көбүрөөк кунт коюп кулак салган сайын анын китептеринде эмнедир бир нерсе акырындап өзгөргөн. Бул муун тең укуктуулук үчүн күрөш америкалык коомдук турмуш үчүн кубаттуу факторго айланган жылдарда түптөлгөн да, улуттук сыймык ойготкон сезимин кандай гана болбосун коргоого даяр болчу.

«Эгерде Бийл-стрит сүйлөй алса» (1974-ж.) повести – Болдуиндин лирикалык шедеври, гарлемдик Ромео менен Жульеттанын тарыхы – жазуучу бардык социалдык жеңип алуулардан жогору койгон кара Американын өзүн аңдоосундагы ушул өзгөрүүлөрдү каттоого алган. Тиш менен Фоннинин, жаш сатуучунун жана жаңы баштаган скульптордун сүйүүсү трагедиялуу үзүлөт: каарман жалган айыптоо боюнча түрмөгө түшөт, а анын сүйгөнү наристе төрөөнү күтөт, ал балким, жетим төрөлүшү мүмкүн. Чечилиштин алдын ала айтууга болорлугунун өзү, каармандарды сындырууга, курчап турган дүйнөдө алар дайыма кемтиктүү эсептелерин кезектеги жолу эске салууга тийиш өңдүү. Бирок бул повесттин кейипкерлери жаңы муунга таандык, эми алар гумандуулукту, ишенимди, сүйүүнү тебелөөгө моюн сунушпайт. Баяндалган драма Болдуин үчүн өзгөрүлбөс сценарий боюнча өнүктүрүлсө да аны башка идея тепчип өтөт – тагдыры чечилгендик эмес, а мүмкүн болчу адилетсиздиктер алдында бекемдик, курмандык комплекси эмес, а каршы турууга эрк.

ИЛИМИЙ ФАНТАСТИКА

Илимий фантастика XX кылымдын эң популярдуу жанрларынын бири болуп калган. Космостук келгиндер жана тирилген динозаврлар жөнүндө таржымалдар реалдуу турмуштан алынган таржымалдарга караганда кино- жана телеэкрандарда көбүрөөк пайда болушат, SF (science fiction) белгиси бар китептер рекорддук тираждар менен басылышат. XX кылымдагы илимий фантастика – бул адабияттын жаңы түрү гана эмес, мезгилдүү басылмалары, күйөрмандарынын съезддери, жаңылыктарды кызуу талкуулоолору бар бүтүндөй бир кыймыл. Фантастиканын ийгилигинин сыры эмнеде, ал адам жан дүйнөсүндөгү кандай кылдарды козгойт?

Илимий-техникалык революциянын таңында түзүлгөн жанрдын эң биринчи чыгармаларында көңүлдүн борборунда автор оюнан чыгарган ачылыштар жана ойлоп табуулар болушкан. Бүгүн, илим менен техниканын өнүгүшү эң кызуу фантазиядан озуп кеткен чакта, илимий-техникалык түзүүчүсү экинчи планга сүрүлдү. Мыкты илимий-фантастикалык чыгармаларда автор адамга жана дүйнөгө тыштан кароо үчүн көндүм реалдуулукту таштайт.

Автор менен окурманга фантастика сунуштаган эң маанилүү мүмкүнчүлүктөрдүн бири, – социалдык моделдөө. Илимий фантастикада биздин дүйнө көп сандаган мүмкүн болчу өнүгүү варианттары бар система катары түшүнүлөт да, кээде авторлор алдына жол тандоого таасир кылуу милдетин коюшат, окурманга ал же бул аракеттердин (же аракетсиздиктердин) кесепеттерин көрсөтүп.

Жанрды аныктоодо «илимий» сөзү жаңы мааниге ээ болот: бул илимдин жетишкендиктери жөнүндө гана адабият эмес, бул божомол куруу, ойдогу эксперимент, «каршысынан» далилдөө өңдүү илимий усулдарды колдонгон адабият. Ошол эле мезгилде фантастиканын адамдын, тарыхтын, дүйнөнүн көбүрөөк маанилүү касиеттери жана көйгөйлөрү жөнүндө ой жүгүртүү өңдүү белгиси аны философиялык накылга чукулдатат. Бүгүн илимий фантастика темалары, жанрлары жана стилдери боюнча өтө көп түрдүү. Анда өзүнүн романтиктери, сатириктери, философтору бар.

XX кылымдын экинчи жарымында илимий фантастика АКШ менен Улуу Британияда баарынан байкаларлык өнүккөн. Анын көп сандаган жаратмандарынын ичинен бизге Рэй Брэдбери, Артур Кларк, Урсула Ле Гуин, Клиффорд Саймак, Айзек Азимов, Роберт Шекли көбүрөөк белгилүү.

А.Азимов (1920-1992) окурмандарды фантазиясынын бөксөрбөстүгү менен таң калтырган: ал эки жүздөн ашуун китептин автору. Ага белгилүүлүктү роботтор жөнүндө аңгемелер түрмөгү апкелген, анда «робототехниканын» үч атактуу мыйзамы формулаланган:

1. Робот адамга зыян келтирүүгө же анын аракетсиздиги адамга зыян келтиришине жол берүүгө тийиш эмес.
2. Робот башка адамдардын буйруктарына эгер бул биринчи мыйзамга каршы келбесе баш ийүүгө тийиш.
3. Робот өзүнүн жашоо жөндөмдүүлүгүнө кам көрүүгө тийиш, эгер бул биринчи эки мыйзамга каршы келбесе.

«Роботтор үчүн этиканын» бул эрежелери аңгемелердин беттеринде эң эле ар түрдүү кырдаалдар менен нечен жолу сыналышат, адамдык этика жөнүндө ой толгоолорго азык болуп.

Азимовдун «Негиз» (1952-1986-жж.) үчилтиги психотарых – адамзаттын өнүгүүсүн миң жылдыктар алдыга айтууга жөндөмдүү болочоктун гипотетикалык так илими концепциясынын негизинде курулат. Азимов адамзат тарыхына ар кандай окуялардын артында объективдүү мыйзамдардын ырайымсыз логикасы турат деп эсептеген окумуштуу-технократ катары карайт. Ошондуктан ким болочокту баарынан мыкты эсептесе жана адамдык аракеттерди болжолдосо, ошол дайыма жеңет. Окурмандар алдында космостук

империянын төмөндөө, кыйроо жана акырындап калыбына келүү сүрөтү тартылат. Аны кайра жаралууга «Негиздин» – империя даңктуу кезде болочок кризисти алдын-ала көрүүдө түзүлгөн кубаттуу уюмдун даанышмандары менен техниктери алпарышат.

Фантастикадагы сатиралуулук, Свифттен башталган багыт бизге көндүм дүйнөнүн жашырын абсурдун гана айкындабайт, ал ошондой эле фантастиканын өзүнүн стереотиптерин да утуп алат. 60-жылдарда моюбас сатирик Роберт Шеклинин (1928-ж.т.) жылдызы жанган. Азимовдон айырмаланып Шекли адамдын малайынан анын кожоюнуна айланган илимий-техникалык прогресстин арткы бетин курч көрөт. «Өлбөстүк» корпорациясы» (1958-ж.) романында илим жандын өлбөстүгүн да камсыздай алат (тиешелүү акыга). Натыйжа катары, адамзат эмне менен жашаса ошонун баары (балким, сүйүүдөн башкасы) маанисинен айрылат. Жадаса таңгаларлык жана акылга сыйгыс бөтөн дүйнөлөр да ар бир бурчта адамды эки желмогуз: жалгыздык жана акылдан адашуу күтүп турган жерлик дүйнөдөн ашык бөтөн эмес. Шеклинин каармандары бул кырдаалдан сейрек жол табышат. «Кереметтер координаттары» (1968-ж.) повестинин башкы каарманы космостук окуялардын абсурдунда унутулууну жана акыр түбү өлүп жок болууну артык көрөт, бирок Жерге кайтууну каалабайт. «Акыл-эстердин алмашуусу» (1965-ж.) романынын каарманы Марвин Флинн да Жерге кайтпайт, андан жалган-Жердин бузулган дүйнөсүн артык көрүп.

Шеклинин парадоксалдуулугу анын эң сонун аңгемелеринде – бир эле мезгилде накылдар жана анекдоттордо айкын көрүнөт. «Бир нерсе бепбекер» (1966-ж.) аңгемесинин каарманы ага кокустан тийип калган каалоо аткаруу машинасынын тартууларына узак мезгил ыракаттанат; аягында ал анын жаңы ээлеринин каалоолорун аткаруучу кулга айланат. Күтүлбөгөн өлбөстүктү алып, ал эми түбөлүк аргасыз жашоо маңдайына жазылганын аңдайт («…эч нерсе эмес, биринчи миң жылы оор, анан көнүп каласың» – аны ушундай эле байкуш жооткотот). «Өлтүрүүгө ордер» аңгемесинде чексиз космосто унутулган эбак таштап салынган жерлик колониянын жашоочулары өз ара жардамга жана тилектештикке негизделген өздөрүнүн өзгөчө тартиби менен жашашат. Кыштакка жерлик согуштук экспедиция келгенде колонисттер меймандардын алдында жакшыраак көрүнүүнү каалашып, байыркы китептерге кайрылышат. Алар кээ бир нукура цивилдешкен каадаларды: уурулук менен киши өлтүрүүнү жоготушкан болуп чыгат. Алар салтанаттуу түрмө курушат жана кылмышкерди дайындашат. Аңгеменин каарманы Томго тезинен киши өлтүрүүнү тапшырышат, анткени ал балыкчы, а бул, жергиликтүү тургундардын пикиринде, «абдан кандуу иш». Алардын оюнан, ырас, эч нерсе чыкпайт. Планетанын жашоочуларынын бири философиялуу байкагандай: «карагылачы, цивилизациялуу болуу үчүн Жерге канча убакыт керек болду. Миңдеген жылдар. А биз буга эки жумада жетүүнү кааладык».

Өзгөчө, окурмандарды арбаган атмосфераны түзгөн сейрек талантка америкалык фантаст Клиффорд Саймак (1904-ж.т.) ээ. Азимовдон айырмаланып Саймак биринчи орунга илимий-техникалык кубаттын өсүшүн эмес, адамдык мамилелерди, этикалык башталманы коёт. Техникалык

прогресттин ар бир жаңы орому жаңы этикалык проблемаларды жаратат да, адамзат аларды чече аларына кепилдик жок. Бирок, пессимизм да жок. Анын «Шаар» (1945-ж.) эпикалык романынын каармандарында алардын абалы кандай татаал болсо да, дайыма тандоо бар. Белгилүү бир түрдө аракеттенүүнүн эч кандай катаал берилген зарылдыгы жок, баары адамдын өзүнөн көз каранды. Адамзаттын тарыхын, Саймак боюнча, «эсептөөгө» принциптүү мүмкүн эмес.

Автордун позициясы жана симпатиясы «Гоблиндер коругу» (1968-ж.) романында өзгөчө айкын туюлат. Галактикалык илимий борборго айланган Жерде жүздөгөн түрдүү расалардын өкүлдөрү кездешишет. Саймак түрдүү маданияттардын тарапкерлеринин ортосунда өз ара түшүнүшүү мүмкүн экенин көрсөтөт, бул жолдо дайыма зор көлөмдөгү тоскоолдуктар болсо да. «Чыдамдуулук» сөзү биз үчүн «чыдамсыздык» өңдүү эле кемсинтүү», - дейт китептин башкы каарманы профессор Максвелл.

«Коруктун» каармандары чыдамдуулукка, эки жүздүү саясий корректтүүлүккө эмес, а чыныгы терең өз ара түшүнүшүүгө жана руханий өз ара баюуга умтулушат.

Коруктун жайлуу дүйнөсүндө илим менен магия, дин менен көркөм өнөр тынч жана чогуу жашашат. Мифологиялык жандыктар – тролльдор менен гоблиндер – адамдардын техникалык жактан өнүккөн цивилизациясы менен коңшу турушат. «Гоблиндер коругу» – бул адамзаттын өнүгүүсүнүн жаңы дөөлөттөр эскилерин алмаштырбаган, аларды гармониялуу толуктаган өнүгүү жолу жөнүндөгү жакшы жомок.

Урсула Ле Гуиндин (1929-ж.т.) фантастикалык романдарынын хайндык түрмөгү алыскы болочоктун дүйнөлөрү жөнүндө баян кылат. Миллиондогон жылдар илгери Хайн планетасынын жашоочулары космосту багынтышат. Кийин хайндык колониялардан көптөгөн акыл-эстүү расалар өнүп чыгышат, өздөрүнүн тарыхы жана маданияты менен (ушундай расанын бири – жерликтер). Эми бул расалардын өкүлдөрү бири бири менен кагылышкан мезгил келет.

Түрмөктүн көбүрөөк белгилүү романдарынын бири – «Багы байлангандар» (1974-ж.) – эки планетанын: Уррастын – буржуазиялык цивилизация үстөмдүк кылган энелик планетанын, жана анын спутник-планетасы Анаррестин, Уррастан качкан анархисттердин урпактары жашашкан, чогуу жансактоосу жөнүндө баяндайт. Эки дүйнө тең бири бирин билгиси келбесин жар салышат, чынында болсо алар өзүмдүк проблемаларын жалгыздап чече алышпайт. Аларда бири бирине кулак салуудан башка жол жок дейт өз китеби менен Урсула Ле Гуин.

Түрдүү маданияттардын ортосундагы байланыш трагедиялуу аяктоосу да мүмкүн, – хайндык түрмөктүн башка повести, «Токой жана дүйнө үчүн сөз бир» (1972-ж.) ушул жөнүндө. Мында жогору өнүккөн, бирок технологиялык жактан эмес, Атши планетасынын цивилизациясы менен жерликтердин конфликти көрсөтүлгөн. Коммерциялык максаттарда жерликтер Атшинин токойлорун жок кылышат да, муну менен аборигендердин жашоо чөйрөсүн кыйратышат. Атшиандар козголоң кылышат да, дээрлик бүткүл жерлик колонияны жок кылышат. Бирок кандуу конфликт буга чейин согуштар менен

агрессияны билбеген Атши цивилизациясынын өзүнүн ички гармониясын бузат.

РЭЙ БРЭДБЕРИ (1920-ж.т.)

Рэй Дуглас Брэдберинин фантазиясы Марсты – Герберт Уэлсстин мезгилинен бери согушчан марсиандардын таянычы деп эсептелген планетаны жанданткан. «Кулак уккан ишпи, марсиандар – капыстан эле кол салуу жөнүндө ойлошпогону!» - дейт картаң бөтөн планеталык Брэдберинин «Бетон чалгыч» (1949-ж.) аңгемесинде. Бирок жыйырма төрт аңгемеден жана интермедиялардан турган «Марсиандык хроникалар» (1950-ж.) романындагы ал да, андан башка каармандар да бул тууралуу чын эле ойлошпойт. Жерде даярдалып жаткан, качып кутулууга болбой турган атомдук согуштун фонунда жерликтердин 1999-жылдан 2026-жылга чейин Күн системасынын төртүнчү планетасын ачуу, орун-очок алуу жана талап-тоноо тарыхы «хронографияланат». Брэдбериде Марс бир эле мезгилде материалдуу, туюлуучу жана – бошоң, сырдуу: муздак айлар астында кум деңиздердин жээктеринде көркөм шаарлар өсүп чыгышат, аларда кемелер-жартылай арбактарда күмүш беткапчан марсиандар жеңил каалгышат. Марстын кыртышына жолдор курулат, каналдарда суу пайда болот, таштуу топодо миңдеген көчөттөр өсүп чыгышат, жалбырактын жашыл түтүнүнө чулганган, – үмүттүн Жашыл Таңы атат.

Адабияттагы моралист, Брэдбери өзүн атагандай, ал аң-сезимди «жаман», «коркунучтуу», «практикасыз жана реалдуу эмес» жөнүндө ойлордон тосмолоонун ар кандай аракеттерине каршы козголоң чыгарат, ал болмуштун «караңгы» кырларын сүрөттөөгө улам-улам кайрылат. «Вельд» (1951-ж.) аңгемесинде ата-энелер балдарын телебөлмөнүн, же, биз бүгүн айткандай, виртуалдуу реалдуулуктун «тарбиялык» камкордуктарына калтырат да, балдары аларды ал генерациялаган жапайы жырткычтарга салып беришет.

Кайра кайталабоо үчүн өткөн каталар жөнүндө эстөө зарыл, – бул ой «Марсиандык хроникаларга» киргизилген «Эшер II» аңгемесинде чегине жете айкын берилген. Китепканасын Адептик Климаттын тазалыгын сактоочулар жок кылышкан анын качанкы эски уламыштар менен китептерди унутушкан стерилдүү-тукумсуз коомдон ушул билбестикти пайдаланып өч алат. Адептик Климат Башкармалыгынын Эдгар По жөнүндө укпаган инспектору ага амонтильядо ичүүнү сунушташса, жертөлөгө алпарышса жана андаманы көрсөтүшсө да жакындап келаткан коркунучтан акыркы мүнөткө чейин шек албай даңксыз каза табат. (Ушундай даярдыктардан соң Понун «Амонтьильядо челеги» аңгемесинин каарманын жертөлөнүн дубалына тирүүлөй кошо кынап салышат.)

Автордун башка адабий устаттары, мисалы романдары он жети жашар Брэдберини багынткан Томас Вульф жөнүндөгү чыгармаларда өтмүш болочок менен аябай өзүнчөлүктүү чырмалышат. «Түбөлүк тентүүлөр жөнүндө жана Жер жөнүндө» (1951-ж.) аңгемесинин каарманы Генри Уильям Филд жетимиш жыл кагазга космос кылымынын улуулугун түшүрүүгө ийгиликсиз

аракеттенген. Анан мына 1938-жылы «Вульф оорукана керебетинде каза болгондо ал жазуучуну өз мезгилине, багынтылган космос дооруна көчүрөт. Брэдбери Вульфтан көпчүлүк фантасттарга жетишпеген сапаттарды көрөт: жашоону эмоциялуу маанилүү деталдардын көп түрдүүлүгүндө көрсөтө билүү, окурмандарды таасирлер менен эскерүүлөрдүн айлампасына тартуу, ал жашоонун ар бир секундун туура баалай алсын үчүн. Июндун жашыл жүрөгүндө (30-жылдарда сейрек маанисиздиктин мисалы деп эсептелген Вульфтун метафорасы) Брэдбери даңазалаган күн нуруна жана кубанычка канган каакым-куукум шарабы жетилет (1957-ж. ал бир кыйла автобиографиялуу «Каакым-куукум шарабы» повестин басып чыгарган).

Адабияттын маданияттын концентрациясын берүүчү күчүнө ишенимди Брэдбери өзүнүн эң атактуу романы – «Фаренгейт боюнча 451°та» жүзөгө ашырган. Китептик акылмандыктан ойдон чыгаруу жана калп катары баш тарткан, өрт өчүргүчтөрдү китептерди өрттөөгө жөнөткөн дүйнө кыйрайт, бирок өзөктүк алааматтан соң өрттөлгөндөрдүн ордуна өз эстутумунда тирүү сөздөрдү алып жүрүшкөн адам-китептер жаралышат.

АРТУР КЛАРК (1917-ж.т.)

Англичанин Артур Чарлз Кларк – 1945-жылы байланыш муктаждыгы үчүн Жердин жасалма жандоочторун колдонуу идеясын биринчи айткан физик жана астроном, – өзү менен жазуучу-фантасттын классикалык фигурасын берет.

Жыйырма жылга чукул, 1935-жылдан 1955-жылга чейин Кларк «Шаар жана Жылдыздар» романынын үстүндө иштеген. Качандыр жерликтер, болочоктун болжоп болгустугунан коркушуп, өз тарыхын аң-сезимдүү бурмалашкан. Алар Жерди адамдар эч качан мындан ары космоско чыгышпайт деген шарт менен гана аман калтырышкан кайсы бир ырайымсыз келгиндер жөнүндө уламышты жаратышкан. Анан Кларктын каарманы Элвин гана, акыйкаттык менен таанып-билүүнү стабилдүүлүктөн жогору коюп, түпсүз жылдыздуу асман алдында Жерди жашоого кайтаруу ыгын табат.

«2001-жыл: Космостук одиссея» (1968-ж.) романы өзгөчө тагдырга туш болгон. Китеп америкалык режиссер Стэнли Кубриктин аты уйкаш фильмин тартуу менен бир мезгилде жазылган. Бул фильмдин новеллизациясы да, романдын экранизациясы да эмес болчу. «Сакчы» аңгемесинин негизинде башталган кино тартуулардын жүрүшүндө, Кларк негизги идея үчүн ойломду алмаштырган. Астронавт Дэвилд Боумэн, жолдо жолдошторун жоготуп, өз кемесин алыскы Япеттеги Жылдыздуу Дарбазага багыттайт, анда адамдын экинчи метаморфозасы болууга тийиш. Биринчи метаморфозанын аркасында биздин бабалар бир кезде жыйноочулардан аңчыларга айланышкан. Дарбаза артында Боумэн космосто техникалык каражаттарсыз жылып жүрүү жөндөмдүүлүгүнө ээ болот да, Жылдыздуу Балага айланып, Жерге кайтат. Адамзат өнүгүүнүн жаңы стадиясына кирүүгө тийиш – ошондо гана дейт автор, ал өлүмдөн аман кала алат.

Кларктын акыркы романдарынын бири – «Алыскы Жердин ырлары» (1986-ж.). Алыскы планетада колонисттер бабаларынын кемеге жерлик диний касташууну чагылткан эч нерсе албоо чечиминин аркасында тынчтыкта жашашат. Бирок тынч жашоо кыйраган Жерден акыркы кеме келгенге чейин гана созулат. Анын бортунда Библия, Куран, Тоорат, Упанишаддар – мурдагы кылымдардын бүткүл маданиятынын ишке ашырылышы бар.

«Мистик жана азыркы мифтерди жаратуучу» - деп аташат Артур Кларкты, мистицизмге ал азыраак ыктаса да. Өзүнүн чыгармаларында адабий, илимий, философиялык жана диний башталмаларды бириктирген жазуучунун кредосун «Кларктын үч мыйзамы» беришет:

1. Урматтуу, бирок улгайган окумуштуу эмнениндир мүмкүндүгүн бекемдегенде ал дээрлик дайыма туура. Эгер мүмкүн эместикти жактаса – анда ал туура эмес.
2. Мүмкүндүн чектерин аныктоонун жападан жалгыз ыгы – мүмкүн эмеске сүңгүү.
3. Жетишерлик жогору өнүккөн техника магиядан айрып алгыс.

XX КЫЛЫМДАГЫ ЛАТЫН АМЕРИКА АДАБИЯТЫ

«Латын америкалык адабият» же «латын америкалык адабияттар» деп айтуу керекпи деген суроо жөн жеринен эмес. Башкача айтканда, Латын Американын өлкөлөрүндө өзүнчөлүктүү улуттук адабияттык салттар барбы, жана эгер болсо анда алар бири бири менен жана континенттик салт менен кандай дал келишет?

Континенттин ар бир ири өлкөсү көрүнүктүү жазуучулар менен чыгармалардын «топтомуна» ээ. Жана ар бир адабиятта проблемалар менен темалардын өзгөчө айлампасы, өзүнүн сүйүктүү каарман тиби, өзүнүн туруктуу образдары жана мотивдери айкындалган. Башкача айтканда дүйнөнүн кайталангыс көркөм образы түзүлгөн.

Бирок Латын Америкасынын улуттук адабияттарынын ортосунда айырмалар эч качан европалык өлкөлөрдүн адабияттарынын ортосундагыдай ушунчалык маанилүү болгон эмес. Биринчиден, Латын Америкасында улуттар Европага караганда көп кийин, – колониялык моюнтурук ыргытылган жана континенттин саясий картасы калыптанган XIX кылымдын биринчи үчтүгүндө гана калыптана баштаган. Экинчиден, тилдик жалпылыктан улам, эгер испан тилдүү өлкөлөр жөнүндө айтсак. Анткени тил – лексика менен грамматика гана эмес. Ал ой жүгүртүү ыгы, анын ичинде көркөм дагы.

Латын америкалык адабият, европалыктан айырмаланып, оозеки элдик чыгармачылыкка негизделе албаган: индей калктарынын фольклору ал үчүн баарынан мурда тилдик тоскоолдон өзүнүн өзүмдүк турмуштук чындыгын чагылтуу үчүн ыңгайлаштырууга аракеттенген. Ушул адабияттын өнүгүшүнүн өзгөчө ыгын «бөтөндөн» «өзүнүкүн» издөө формуласы менен аныктоого болот.

Чамасы «өзүнүкүн» анын «бөтөндөн» айырмасын баса белгилемейин бөлүүгө болбойт. Латын америкалык жазуучулар европалык маданият менен

кызуу талаш жүргүзүшүүдө. «Жаңы Дүйнө – Эски Дүйнө» каршы коюусу ал же бул түрдө көптөгөн чыгармаларда катышат.

«Картайган» европалык цивилизацияны (ага латын америкалыктар АКШны да кошушат) континенттин жазуучулары механисттик, материалисттик, рационалисттик, табияттан ажыратылган деп элестетишет. Өздөрүнүн маданиятын алар жаш, кубаттуу, табият күчтөрүнөн байланышын үзбөгөн, магия, керемет менен байланышын үзбөгөн катары кабыл алышат. Европалык «цивилдешкен» мейкиндикке кол тие элек, сырдуу, хаостуу, чексиз мейкиндик образы каршы коюлат. Латын америкалык адабияттын каармандары европалыктардыкына окшобойт: алар табият дүйнөсүнөн ажырагыс жана акыл-эс эмес, инстинкттерди, интуицияны жетекчиликке алышкан «табигый адам» образына тартылышат. Анүстүнө бул кейипкерлер өздөрү курчутулган «кереметтүү» реалдуулукка шайкеш болууга аракеттенишет жана өздөрүнүн жүрүм-туруму менен европалык ченемди дайыма тепсешет.

XIX-XX кылымдардын чектеринде латын америкалык адабият биринчи жолу европалык адабиятка, атап айтканда испандык адабиятка таасир кылды. Эң сонун жаңычыл акын никарагуалык Рубен Дарио (чыныгы ысымы Феликс Гарсиа Сармьенто; 1867-1916), француз символизминин сабактарын алган, латын америкалык дүйнө көрүмдүн өзүнчөлүктүүлүгүн терең жана нукура бере алды. Дарио Испанияда даңазалуу болгон, мында анын көптөгөн ишин улантуучулары жана тууроочулары пайда болушкан. Ири кубалык акын жана революционер Хосе Мартинин (1853-1895) чыгармачылыгы да модернизмдин нугунда өнүккөн.

XX кылымдын биринчи жарымындагы латын америкалык проза турмуш чындыгын өз-өзүнчө катмарлар боюнча өздөштүргөн: жер жөнүндө роман, шаар жөнүндө роман, социалдык роман, индейлердин жашоосун чагылдырган чыгармалар. Бурулуш 1949-жылы болуп өттү, ошондо кубалык Алехо Карпьентердин «Жер падышачылыгы» повести жана гватемалалык жазуучу Мигель Анхель Астуриастын (1899-1974) 1967-жылы нобелдик сыйлыкка татыган «Маис адамдар» романы бир учурда чыгышкан. Булар «магиялык реализмдин» биринчи чыгармалары болушкан; аларда турмуш чындыгы фантастикалуу, мифологиялык аң-сезимдин призмасы аркылуу көрүлүп берилген.

50-70-жылдардагы авансценага прозачылардын, «жаңы латын америкалык роман» деп аталгандын жаратуучуларынын эң сонун топ жылдызы чыгышкан: мексикалыктар Хуан Рульфо (1918-1986) жана Карлос Фуэнтес (1928-ж.т.), аргентиналыктар Хорхе Луис Борхес жана Хулио Кортасар, колумбиялык Габриэль Гарсиа Маркес, перулук Марио Варгас Льоса (1936-ж.т.), парагвайлык Аугусто Роа Бастос (1917-ж.т.), бразилиялыктар Жоржи Амаду жана Жоао Гимарайнс Роза (1908-1967) жана башкалар. 60-жылдары бүт дүйнөдө латын америкалык романдын китептик-басмалык буму башталган, ал дээрлик жыйырма жылга созулган. Төрт жарым кылым бою дүйнөлүк маданияттын чаңында келаткан адабият адабий процесстин башында болуп калган жана европалык өлкөлөрдүн маданиятына чоң таасир кылган. Бум 80-жылдарда аяктаган, бирок латын америкалык адабият интенсивдүү өнүгүүсүн

улантууда. 1990-жылы адабият боюнча нобелдик сыйлык көрүнүктүү мексикалык акын жана философ Октавио Паска (1914-1998) ыйгарылган.

ЖОРЖИ АМАДУ (1912-ж.т.)

Шайыр, аялдарды сүйгөн, революционер жана мыкты жазуучу Жоржи Амаду бразилиялык штат Баияда туулган. Ал кызуу өмүр сүргөн: көп жыл бразилиялык компартиянын активисти болгон, түрмөгө түшкөн, нечен жолу эмиграцияланган, тынчтыкты коргоо кыймылына катышкан, Франциядан чыгарылып жиберилген, сталиндик доордо коммунисттик Чехословакияда зорго аман калган. Бирок ал эмне жөнүндө жазса ошонун дээрлик баары мекени менен – баарынан мурда Баия (азыр Сальвадор) шаары менен байланышкан, анда теринин түрдүү түстөрү, ишенимдер, каада-салттар, байлык менен жардылык, негр бийлери менен католик храмдарынын улуулугу укмуштуудай аралашкан.

Амадунун 30-жылдары жаратылган биринчи романдары («Какао», «Тер», «Жубиаба») реалисттик манерада жазылган – аларда өзү сүйгөн советтик жазуучулардын, А.А.Фадеев, А.С.Серафимович, М.А.Шолохов, Ф.В.Гладков өңдүү, таасирлери байкалган. Анын саясий ышкылары эзилгендерге – жалчыларга, жумушчуларга, кара түстүү адамдарга симпатиясынан айкын көрүнгөн. Бирок «Өлүк деңиз» (1936-ж.) китебинен эле жаңы белгилерди көрүүгө болот. Романдын каармандары – жансактоо үчүн ар күнү чыдагыс оор күрөш жүргүзүшкөн баиялык балыкчылар. Автор эр жүрөк балыкчы Гумма менен анын досторунун жакыр турмушун жана оор эмгегин кеңири, зор боор ооруу менен баяндайт, өз күйөөсүнүн сөзсүз болчу өлүмүн дайыма үрөйлөнө күткөн бактысыз Ливияга жан тартат. Ошол эле мезгилде «Өлүк деңиздин» барактарында байкуш балыкчы алачыктарынын жашоочуларынын турмушу биринчи жолу поэтикалуу жана көркөм берилген: анда музыка, сүйүү, деңиз сөзсүз катышат. Бул адамдар кедей жана толкундарда өлүү маңдайларына жазылган, бирок алар сыймыктуу жана эркин. Романдын толук укуктуу каармандарынын бири – деңиз кудай аялы Иеманжи, суучулдардын каардуу жана мээримдүү бийлөөчүсү. Бразилиялык коомдун жогорку катмарлары узак мезгил болбогон негр жалган ишенимдери катары кабыл алышкан баиялыктардын ишенимдери жөнүндө Амаду ушинтип жаза баштаган.

Өзүнүн кийинки романында – «Кум капитандарында» (1937-ж.) – жазуучу катаал реалисттик баяндоого кайра кайрылгансыйт. Эр жүрөк атаман Педро Ок башында турган бактысыз кароосуз калган балдардын, баиялык пляждагы пакгауздун жашоочуларынын тагдыры коздолбой, бардык кайгылуу майда-чүйдөсү менен баяндалган. Ошентсе да дүйнөгө поэтикалык көз караш бул китебинен да көрүнгөн – «тандамал сөгүнүүлөрдү жаадырышкан, тротуарлардан терип алышкан бүчөктөрдү чегишкен, самтырак, булганч, ачка балдар шаардын чыныгы ээлери жана анын акындары болушчу; алар аны беш колдой билишчү, алар аны чын жүрөктөн сүйүшчү». Үйсүз балдар үй-бүлө, жайлуу үй, камкор эне жөнүндө кыялданышат, бирок эркиндик менен достукту баарынан жогору баалашат. Так ушу аларды колдойт, түпкүргө түшүп кетүүгө

жол бербейт. Чоңоюп, «кум капитандарынын» бири атактуу сүрөтчүгө айланат, башкасы, бандитке айланса да, бирок, албетте, атактуу жана элдин суктануусун жараткан, а Педро Ок революционер болуп жетилет.

Кийинки эки он жылдык Амаду үчүн баарынан мурда кызуу саясий күрөшкө толо болот. 50-жылдарда гана жазуучу Бразилияга коогасыз кайта алат. 50-жылдардын башындагы Чехословакиядагы ырайымсыз саясий репрессиялар, 1956-жылы КПССтин XX съездинде Сталиндин айыпталышы жана, акыры, 1957-жылы коммунисттик Кытайга баруу ага эң күчтүү таасир кылат. Амаду, берилген коммунист, «Совет жери жөнүндө ырдын» автору, көп жылдар бою Советтер Союзунун жетишкендиктерине кубанган, өз турмушун кайра аңдай жана ал кийин өзүнүн эскерүүлөрүндө жазгандай, коммунисттик идея «эркиндик менен бакытка эмес, а тиранияга апкелгенин» түшүнө алган.

Амаду мурдагыдай эле кедейлер менен эзилгендер тарапта, бирок анын соңку романдары эми ачык саясий «даамга» ээ эмес. Анын эсесине поэтикалык стихия 60-жылдардан баштап жазуучунун чыгармаларын каптап кетет. Ойдон чыгарылган сюжеттин көңүлсүз мещандык реалдуулуктан артыктыгы «Кары суучулдар, же ачыкка сүзүү капитаны Васко Москозо де Арагандын шектүү окуялары жөнүндө таза чындык» (1961-ж.) китебинде даңазаланат. Анын каарманы – оокаттуу бейбаш жана бекерчи Васко – кемени башкаруу жөнүндө эч түшүнүгү жок туруп, капитандын дипломун алат. Көптөгөн жылдар бою ал коңшуларына өзүнүн таңгаларлык деңиз окуялары жөнүндө аңгеме курат. Ага анчалык ишенишпегендиктен, Васко шаар четине атайлап көчөт, мында анын өтмүшү эч кимге белгисиз, жана дароо жергиликтүү атактуурга – үлүшүнө таңгаларлык окуялар туш келген адамга айланат. Васконун аңгемелеринде ал күнүмдүк турмушта кездешпеген адамдар берилген суучулдарга, жазмыштуу сулууларга, кекчил арамзаларга айланышат…

Бир жолу тагдырдын эрки менен жалган капитанга кемени башкарууга туура келет. Ошондо, биринчи жардамчы менен ал эч нерсеге кийлгишпей турганы тууралуу келишим түзгөнүнө карабай, фантазёр дароо ролго кирет. Сапардын аягында команда жалганчыны тамашалоону чечет: аны акмактай буйруктарды берүүгө мажбурлашат – натыйжада кемени пристанга ушундай токтотушат, аны эч кандай күч ордунан козгой албайт, а Васко баарынын шылдыңына кабылат. Бирок поэзия менен кыялдануу «пас акыйкаттыктардын караңгысынан» күчтүү болуп чыгат. Түнкүсүн жүргөн катуу бороон гавандагы бардык кемелерди кыйратат, капитан Васко буйрук кылгандай токтотулгандан башкасын – эми ал баарына таанымал деңиз бөрүсү.

Амадунун эң атактуу романында – «Дона Флора жана анын эки күйөөсүндө» (1966-ж.) фантастикалык башталма ээ-жаа бербей өнүккөн. Каарман, дона Флора Ойноок каймана ысымдуу иштөөнү да, үй-бүлөсүнө кам көрүүнү да каалабаган, бүт убактысын кумар оюн үйлөрүндө жана аракканаларда өткөргөн, (ал жадаса карнавал учурунда самбо бийлеп жатып өлгөн) күйөөсү менен жети жыл жашаганында азапты ченебей тарткандай көрүнөт. Ал токтоо жана оор басырыктуу аптекарь Теодорого турмушка чыгат, ал үйдү иретке келтирет, аялын дайым камкордукка бөлөйт, бирок аны Ойнооктун кызуу сүйүүсүн унуттура албайт. Акыр түбү соо-саламат жана

сыртынан баарына ыраазы дона Флоранын кусалыгы ушундай күчөйт, биринчи күйөөсүнүн арбагы мүрзөдөн чыгат. Жерге кайтып, Ойноок өзүнүн шайыр мүнөзүнө шайкеш аракеттенет: досторуна рулеткадан утууга жардамдашат, сулууларды чымчылайт, бай бандиттерди алдайт, жана, башкысы, аялынын сүйүүсүнө жетишет. Дона Флора Ойнооктун артынан түшүүсүнө узак каршы болот жана керек болсо бутпарастык кудайлардан жардам сурап кайрылат, алар өлгөндү теске салсын, тартипке чакырсын үчүн. Бирок алардын сыйкыры күчүнө киргенде, аял сүйүктүү күйөөсүнөн ажырагысы келбей калат. Ал Ойноокту сактоо үчүн жезкемпир өңдүү магиялык каадалар өткөрүлүп жаткан жерге учуп барат. Жыйынтыгында дона Флора дароо эки күйөөнүн – чынчыл, токтоо жана көңүлсүз Теодоронун жана бир гана өзүнө көрүнгөн шайыр, шаңдуу Ойнооктун бактылуу аялы болуп калат.

Ойноокту аз жерден мүрзөгө кайтара жаздаган африкалык кудайлар Амадунун китебинин беттеринде тез-тез пайда болушат. Ал бразилиялык негрлер тутунушкан бутпарас кудайлар культу, – бул улуу элдик маданияттын көрүнүшү, жана транска түшкөн кечил аялдардын бийлери, кудайларга арналган ырдоо жана музыка, – дин гана эмес, ошол эле элдик жашоонун, аны дайыма ушунчалык кызыктырган, эркин поэтикалык стихиясы деп көп жолу жазган жана айткан.

Амаду Баиянын – ал үчүн эркиндик менен жашоо кубанычынын символу болуп калган шаардын тургундарын ыракаттануу менен баяндоодон чарчабайт.

Амадунун «Кинкас Жогол Суунун адаттан тыш өлүмү» (1961-ж.) повестинин каарманы менен болгон ал өлгөндөн кийинки фантастикалык окуялар ооздон-оозго өткөн миф, поэма болуп калган. Соо-саламат салык кызматчысы Жоакин Соарес да Кунья, узак жана көңүлсүз, тартиптүү жашоо кечирген, күндөрдүн бир күнүндө эч себепсиз эле үй-бүлөсүн таштайт да, Кинкас Жогол Суу селсаякка жана ичкичке айланат, ал жаңжалдуу эрдиктери менен ушунчалык даңазаланат, анын кызы менен күйөө баласы балдарына изги таятаңар эбак өлгөн деп айтууну артык көрүшөт. Кинкас өзүнүн бечара бөлмөсүндө чындап өлгөндө жана туугандары, жеңилдене үшкүрүп, жупуну, бирок уяттуу сөөк коюуга камданып киришкенде, акылга сыйбаган иштер боло баштайт… Табытта жаткан өлүк бирде шылдыңдуу жылмаят, бирде туугандарына сөгүнүүлөрдү жаадырат. Түн ичинде, өлүктүн жанында жолдошун жоготконуна чын жүрөгүнөн кайгырган достору – ичкичтер гана калышканда, өлүк кокус тирилет. Бул чынында эле болгону, же табыттын жанында мас болгуча ичишкен, өлүктү өздөрү менен бардык аракканаларга алпарышкан, анан кайдадыр деңизге чөктүрүп ийишкен ичкичтерге гана ушундай көрүндүбү, түшүнүксүз бойдон калат. Баяндоо ушундайча курулган, окурман ар кандай версияны кабыл ала алат, – көңүлсүз-реалисттикти же фантастикалыкты, Кинкас өз төшөгүндө кусалуу өлүм менен өлгөн жок, а катуу ичкен соң деңизде жок болду деп ишенип.

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС (1899-1986)

Хорхе Луис Борхес, XX кылымдын эң улуу, эң атактуу жана ошол эле учурда эң табышмактуу жазуучуларынын бири, тирүү кзинде эле уламышка айланууга үлгүргөн. Ал көптөгөн уламыштарды, кээде диаметралдуу карама-каршы, жараткан десек туура болот. Улуу сокур карыя, дүйнөнүн бүткүл даанышмандыгына ээ болгон, – жазуучу көп сандаган күйөрмандарына ушундай көрүнгөн. Таш жүрөктүү, муздак цитаталар менен ойноочу – бул образды анын каршылаштары түзүшкөн. Балким, эки образ тең турмуш чындыгына кандайчадыр шайкеш келер, бирок, жазуучу өзү жөнүндө мифтерден алдаганча кенен жана терең экени маанилүүрөөк. Борхес – XX кылымдын түйүндүү фигураларынын бири, анын эсселери, аңгемелери, ырлары, котормолору, анын жаркын инсаны азыркы маданияттын көп белгилерин ишке ашырган.

Өзүнүн тегинин жана тарбиясынын аркасында жазуучу көптөгөн маданияттардын жана түрдүү, кээде бирин бири жокко чыгарган кубулуштардын кесилишинде калган. Борхестин бабаларынын ичинде аргентиналыктар да болушкан да, анын китептеринин беттеринде – чексиз латын америкалык талаалар, канжарлар, танго. Бала кезинен ал жарандык согуштардын романтикалуу жана коркунучтуу доору жөнүндө аңгемелерди уккан, улан кезинде жүрөгү титирей Буэнос-Айрестин ырайымсыз жана көркөмдүү дүйнөсүн өзүнө элестеткен, жетилген чагында Аргентина жана Уругвай боюнча саякатка чыккан, гаучо – аргентиналык ковбойлордун жашоосун үйрөнгөн, картайганда аргентиналык ырлар – милонгдор жыйнагын жазган.

Жазуучунун чоң энеси англис кызы болгон, анын атасы философия менен психологияны англис тилинде өткөн, Хорхе Луис өзү испанчадан мурда англисче окууну үйрөнгөн. Ошондуктан анын чыгармаларында англис тилдүү маданияттын – Уильям Шекспирдин жана Эдгар Понун, орто кылымдык адабияттын жана англис детективдеринин таасири ушундай көп сезилет. Борхес көп жолу англис адабиятынын тарыхы боюнча дарстар окуган, аргентиналык Англис маданияты коому менен кызматташкан. Жадаса жазуучунун мүрзөсүндө да «Беовульфтан» – орто кылымдык англис дастанынан цитата бар.

Бирок Буэнос-Айрестин коркунучтуу көчөлөрүнөн жана англис адабиятынан тышкары Борхес бүткүл дүйнөнүн, бүт адамзаттын маданиятын сиңирүүгө жетишкен. Китепкананын – кээде учу-кыйры жок – образы анын аңгемелеринин беттеринде көп кездешкени кокустан эмес. Бардык доорлордун адабияты менен философиясын сиңирген бул адам үчүн, китепканада иштөө аябай табигый болуп калган. Кадимки шаардык китепканадан, Аргентинада полковник Перондун диктатурасы орногон соң, ал 1946-жылы антифашисттик көз караштары үчүн бошотулган, а диктатордун режими кулаган 1955-жылдан баштап, Буэнос-Айрестеги Улуттук китепкананын директору болуп калган.

Борхес сейрек окурман болгон, анын эрудициясы таңгаларлык. Анын китептеринин беттеринен америкалык жана европалык көп сандаган авторлорго шилтеме табууга болот. Ал скандинавиялык сагаларды жана кытай адабиятын,

антик адабиятын жана германиялык Орто кылымдарды, Байыркы Чыгыштын адабиятын жана каббаланы – еврейлик мистикалык окууну эң мыкты билген. Комментаторлор көбүнчө кыйналууга туш болушат: Борхес мистификацияга шыктанганын билишип, кээде аныктоо кыйын болот, автор эскерген жазуучу ойдон чыгарылганбы же реалдуу болгонбу, бирок жөн гана Борхестен башка эч кимге белгисиз болгонбу.

Борхес өзүнүн аргентиналык жана англиялык маданияттарга тийиштүүлүгүн катуу сезген, бирок ошол эле учурда анын ааламы – бул түрдүү доорлор менен түрдүү элдердин көптөгөн маданий кубулуштары тең укукта кошо жашашкан дүйнө. 1934-жылы жазуучу улутчулдук сынга кабылган жана жооп кылып «Мен – еврей» деген байкоосун жарыялаган. Балким, ал өзү жөнүндө айта алмак: «Мен – англичанин», «Мен Байыркы Вавилондун жашоочусу», «Мен – Орто кылымдар доорундагы кытаймын». Мурасталган оору – сокурлук, өмүрүнүн бешинчи ондугунда кескин өөрчүгөн жана жазуучуну толук караңгылыкка калтырган, – анын чыгармачылыгын токтото алган эмес. Улуу сокурга көп адамдар иштөөгө жардам беришкен, бирок анын узак жана жемиштүү ишмердүүлүгү (дагы бир нече жыл Борхес аңгемелер, ырлар жазган, башка авторлордун чыгармаларынын жыйнактарын түзгөн, түрдүү өлкөлөрдүн университеттеринде дарс окуган) баарынан мурда ал өзүндө маданияттын зор соолугус дүйнөсүн алып жүргөндөн улам болгон. Өзүнүн өмүрүндө бир нече жолу ал фантастикалык аңгемелердин антологияларын басып чыгарган, алар XX кылымдагы латын америкалык жазуучуларга зор таасир кылышкан, аргентиналык адабияттын антологияларын, детективдердин антологияларын чыгарган. Жыйнактарда анын новеллалары, ырлары, адабият таануучулук эмгектери чыгышкан, а Борхестин эң атактуу китептеринин бири (кыска аңгемелерден түзүлгөн) «Абийирсиздиктин баарына жалпы тарыхы» (1935-ж.) деп аталат.

Ошентип, китепканачы, китептер менен цитаталардын кеңири каталогдорунун түзүүчүсү, бирок, мындан тышкары, оюнчу дагы. Жазуучуну жашоонун чексиз, токтобогон оюну, байгеси көбүнчө жашоонун өзү болуп калган, кызыктырган. Мындай оюндун апачык ишке ашуусун ал Буэнос-Айрестин чет-жакаларынын чогоол адептеринен көргөн. Ушул романтикалуу жана кандуу дүйнөнүн өзүнчөлүктүү энциклопедиясын биз борхестик алгачкы жыйнактардын бири «Эваристо Карриегодон» (1930-ж.) таба алабыз, анын очерктеринин аталыштары эмне жөнүндө экенин айтып турушат. «Труко» (көңүл ачуу эмес, а жашоо менен ой жүгүртүүнүн кумарлуу образы катары кабыл алынган карта оюнунун баяндалышы), «Чабандестер жөнүндө таржымалдар» (мурдагы доорлордун жоокерлери аргентиналык гаучолорго айланышат), «Шамшар», «Танго тарыхы» – жазуучу үчүн ошондо эле ушунчалык азгырмалуу болгон сюжеттерди аныкташкан. Эркин жана катаал турмуш кечиришкен табышмактуу жана ырайымсыз, күтүүсүз тутанган мушташтар, бийдин арбаган стихиясы – бул дүйнө Борхестин түрдүү жылдарда жазылган көптөгөн аңгемелеринен көрүнөт.

Бирок бул Борхестин зор ааламынын аз гана бөлүгү болгон. Буэнос-Айрестик аракканалардын дайымкы келүүчүлөрүнүн жашоосу күйгөн оюн кыйла көбүрөөк татаал жана чаташкан конструкциялар үчүн негиз болгон.

Атактуу «Түштүк» аңгемеси басылган жыйнак «Ойдон чыгаруулар» (1944-ж.) аталышын алган. Китеп үчүн жетишерлик таңгаларлык аталыш – аңгемелер ойдон чыгарылбаганда анан кандай болушат? Бирок бул учурда дээрлик ар бир новеллада автор жөн гана ойдон чыгарбайт, ал табышмактуу дүйнөлөрдү, жаңы ааламдарды түзөт же биздин дүйнөдө жашаган адамдарды такыр жаңы жана ачык эмес мыйзамдар боюнча аракеттенүүгө мажбурлайт.

«Чирик, Укбар, Orbis Tetius» новелласында калыбы, Азияда жайгашкан кайсы бир Укбар аймагы баяндалат. Укбар анча түшүнүксүз түрдө фантастикалык планета Чирик менен байланышкан. Автор бизди дайыма ишеним менен ишенбөөнүн чегинде чебер кармайт. Бир жагынан, аңгеме түрдүү энциклопедияларга, изилдөөлөргө жана жалган илимий аталыштары бар публикацияларга шилтемелерге тунган. Анын барактарында реалдуу адамдар аракеттенишет – алсак, Укбар жөнүндө Борхес биринчи жолу өзүнүн жаш досу, шакирти жана авторлошу Адольфо Биой Касаресадан уккан. Маек жүргөн үйдүн дареги да аталат. Ошол эле мезгилде автор куулана таштаган көптөгөн майда-чүйдөлөр, болуп жаткандардын акыйкаттуулугуна биздеги шекти таркатууга тийиш.

Реалдуулук менен мистика баяндоонун эң башынан эле тыгыз чырмалышат: «Күзгү Рамос – Мехиадагы Гаон көчөсүндөгү дача үйдүн коридорунун түпкүрүндө коогалуу жылтылдады…». Укбар жөнүндө энциклопедиянын 26-томунда жазылган, бирок бул томдун бир гана жалгыз экземплярында – башкаларында бул макала жок. Аз келгенсип, энциклопедия – тактыктын жана объективдүүлүктүн символу – «муундун талаптуулугунун артына маанилүү анык эместикти» катат. «Географиялык бөлүктө эскерилген он төрт аталыштан биз үчөөнү гана издеп таптык – Хорасан, Армения, Эрзерум, – текстке кандайдыр кош маанилүү киргизилген. Тарыхый ысымдардан – бирди гана: алдамчы жана сыйкырчы Смердисти, чынында метафоралык мааниде келтирилген».

Эгер Укбар жөнүндө ал чынында эле болгон-болбогонун айтуу кыйын болсо, анда Чирик менен, баары айкындай көрүнөт – дароо айтылат, бул кыялдагы өлкө деп, ал кийинчерээк, анткен менен, планета деп аталат. Бирок ошол замат Укбардын бүткүл адабияты ойдон чыгарылган Чирикти, таптакыр өзгөчө, фантастикалык мыйзамдар боюнча курулган дүйнөнү баяндоого арналганы айкындалат. Кош маанилүүлүктөр муну менен бүтпөйт. Биздин бүткүл дүйнө боюнча, сырдуу Укбардын чектеринен алыс, Чириктин тилдерин, философиясын жана тарыхын иликтеген окумуштуулар чачылышканы, жана ушул ойдон чыгарылган дүйнө акырындап биздин реалдуу дүйнөнү өзгөртөрү айкын болот. «Чирик менен байланыштар жана ага көнүү биздин дүйнөнү чиритти… мектептерге Чириктин «баштапкы тили» (гипотезалык) кирди, Чириктин гармониялуу (жана толкундантчу эпизоддорго толо) тарыхын окутуу менин балалыгыма бийлик кылган тарыхты жаап калды; адамдардын эсинде фиктивдүү өтмүш биз дадил эч нерсе – жадаса ал жалган экенин да билбеген

башканы сүрүп чыкты. Нумизматикада, фармакологияда жана археологияда өзгөрүүлөр. Биологияны да, математиканы да ошондой эле кубулуулар күтөт деп ойлойм…».

Түпкүлүгүндө, биздин алдыбызда Борхестин эң сүйүктүү оюндарынын бири – түрдүү реалдуулуктардын айкалышуусу жана өз ара аракеттенишүүсү. Күзгүлөр, лабиринттер – учу-кыйырсыздык жараткандык жана түрдүү дүйнөлөрдүн жаңы бирикмелери үчүн мүмкүнчүлүк бергендин баары жазуучу үчүн өтө кызыктуу. «Урандылар айлампалары» аңгемесинде улуу акылман жана сыйкырчы уулун рухтун күчү менен жаратат, аны өзүмдүк көрүмдүк (аяндуу) түштөрдөн сууруп алып, бирок анан ал өзү да кимдир бирөөнүн түшү гана экенин үрөйү уча түшүнөт.

«Вавилондогу лотерея» аңгемеси тарыхый Вавилонго анчейин катышы жок дүйнөнү баяндайт. Анда адамдардын жашоосу кандайдыр дайыма ойнотулуучу, бирөөлөрдү көкөлөтчү жана башкаларды жок кылчу, кийинки оюндун учурунда бардык тагдыр-үлүштөрдү кайрадан аралаштыруу үчүн, лотерея менен аныкталат, – ошентип чексиздикке чейин.

Реалдуулуктардын оюну бир дүйнөдө боло алат. «Пьер Менар, «Дон Кихоттун» автору» аңгемесинин каарманы фантастикалык ааламды баяндоого аракеттенбейт. Ал астына башка, балким, андан кем эмес татаал максатты койгон. Француз Пьер Менар «Дон Кихоттун» автору болууну чечет. «Ал экинчи «Дон Кихотту» жазууну каалабайт – бул оор болмок эмес, – так ошол «Дон Кихотту». Ал механикалык көчүрүүнү оюна албаганы, романды көчүрүп жазууну максат кылбаганы жөнүндө айтуу ашыкча. Анын тайманбас ойлому сөзмө-сөз жана сапма-сап Мигель де Сервантес жазган менен дал келген бир нече беттерди жаратууда болгон». Анан да милдет «ал же бул өлчөмдө Сервантес болуу жана «Дон Кихотко» келүүнү ал жеңилирээк жол деп эсептегени – жана, демек, азыраак кызыктуу, – Пьер Менар бойдон калууну улантып жана «Дон Кихотко» Пьер Менардын турмуштук тажрыйбасы аркылуу келүүдөн». Бул учурда бир канча кесилишкен реалдуулуктар – «Дон Кихоттун» дүйнөсү жана Пьер Менардын дүйнөсү – дал келген өңдүү болушат, бирок ошол эле мезгилде Менардын «Дон Кихоту» Сервантес жазган китептен такыр башкача кабыл алынары айкын болот. Мында биздин алдыбызда дагы бир кеңири таралган борхестик оюндардын бири – эски тексттерди жаңыча окуу.

«Түштүк» аңгемесинде Хуан Дальман, муниципалдык китепкананын байкалбаган катчысы (автордун өзү ээлеген кызматка окшош кызмат), катуу оорудан соң ооруканадан чыгып, күтүүсүз Түштүккө саякатка жөнөйт. Бирок кайсы бир учурда анда күмөнсүнүү жаралат: «Дальманга ал Түштүккө гана эмес, өтмүшкө да саякаттагандай туюлат».

Айылдык китепканага кирип, каарман иши бүткөнүн түшүнөт: жергиликтүү гаучолор ага өздөрүнүн кастыгын ачык эле көрсөтүшөт. Эч кандай окуялар болбойт, бирок бошоң шаардык туш болгон мистикалык дүйнө өлүмдүн демине жана кандын даамына канган да, андан кутулуу мүмкүн эмес болуп чыгат. «Дальман андан Түштүктүн (өзүнүн Түштүгүнүн) белгисин көргөн, күтүүсүз жанданган картаң гаучо, анын так бут алдына түшкөн

канжарын сууруп ыргытты. Түштүк Дальманга чакырыкка жооп берүүгө туура келет деп чечкенсип».

Бул чакырыкты кабыл алуу каарман үчүн өлүмгө барабар. «Алар эшикке бет алышты да, эгер Дальманда эч кандай үмүт болбосо, анда коркуу да болбоду. Босогону аттап, ал таза асман астында кармашып эрөөлдө бычак жеп өлүү, ага ийне матырылган ооруканадагы биринчи түнү ал үчүн кутулуу, бакыт жана майрам болмоктугун сезди. Эгерде ал ошондо өзүнө өлүмдү тандай же каалай алса, анда так ушундай өлүмдү тандамак же кааламак экенин туйду. Дальман канжардын сабын, ага, чамасы, кереги тийбөөчү, кыса кармайт да түзөң мейкинге чыгат».

«Түштүктүн» каарманы чын эле мушташта каза болобу, ал өтмүшкө өтөбү, же аны менен болгондун баары, оорукана керебетиндеги өлүм алдындагы жөөлүүбү, – бул жөнүндө окурман болжолдой гана алат: мында ал табышмактуу борхестик курулмалардын туткунунда калат.

Борхестин «Айрылган чыйыр жолдор багы» (1941-ж.) аңгемесинин каарманы – Биринчи дүйнөлүк согуштун учурунда германдык чалгында кызматта болгон кытай керектүү маалыматты өз жетекчисине берүүнүн амалдуу жолун ойлоп табат. Ал дарек китебинен Альбер фамилиялуу англичанинди табат – бул тыңчы Германияга билдирүүгө тийиш болгон шаардын аталышы. Альберди өлтүрүү – Ю Цунь үчүн өзү өлөр алдында борбор менен байланышуунун бирден-бир мүмкүнчүлүгү. Бирок фиктивдүү «тыңчылык» сюжет – жазуучунун кезектеги мистификациясы.

Аңгемеде борбордук орунду Ю Цунь менен Альбердин маеги ээлейт. Англичанин кытайдын бабасынын, «Айрылган чыйыр жолдор багы» романын жазган жана ага, лабиринттегидей, өзүнүн дүйнө жөнүндө түшүнүгүн каткан адамдын сырын чечмелеген болуп чыгат. Роман окурмандарга бүтпөгөн сүрөттөрдүн башаламандыгы болуп көрүнөт, анткени анын каармандары менен бири бирин жокко чыгарган иштер болуп өтөт. Чындыгында анын автору китепти жөн гана лабиринт катары курган, анда бардык мүмкүнчүлүктөр бирдей реалдуу. «Ар кандай романдын каарманына бир канча мүмкүнчүлүктөргө ээ болуу буюрсун, ал башкаларын шилеп салып алардын бирин тандайт; Цюй Пэндин чечилбес романында ал дароо баарын тандайт», Альбер бир нече секунддан кийин аны атаарын билбей, Ю Цунга түшүндүрөт: «Жана жакындашкан, бутакташкан, кесилишкен же кылымдар бою ушинтип эле жанашпаган ушул мезгилдер канвасы, өзүндө бардык ойго келчү мүмкүнчүлүктөрдү камтыйт. Бул мезгилдердин көпчүлүгүндө биз сиз экөөбүз жашабайбыз; кайсы бирлеринде сиз жашайсыз, а мен – жокмун; башкаларында мен бармын, бирок сиз жоксуз; кээсинде биз экөөбүз тең жашайбыз. Алардын биринде, мага бактылуу кокустук туш болгон, сиз менин үйүмө келгенсиз; башкасында – сиз, бактан өтүп баратып, мени өлүү тапкансыз; үчүнчүсүндө – мен ушул эле сөздөрдү айтам, бирок мен өзүм – закым, арбакмын».

Борхестин аңгемелери цитаталарга, ысымдарга, аталыштарга толо – алардын бирлери реалдуу, башкалары ойдон чыгарылган, бирок, өзгөчө маанилүүсү, жадаса тарыхый кейипкер же Борхестин достору менен замандаштары анын чыгармаларынын беттеринде жаңы, фантастикалык жашоо

менен жашай башташат, кээде алардын мурдагы жашоосу менен эч жалпылыгы болбогон. Борхес үчүн абдан маанилүү «Алеф» (1949-ж.) аңгемесинде каарманды Борхес деп, а анын каза болгон сүйгөнүн – Беатрис Витербо деп атайт. Ошентип текстте Беатриченин – Дантенин ашыгынын – жана витерболук кечил Жованнинин, ага XV кылымда мистикалык көрүмдөр көрүнгөн, образдары пайда болушат. Беатристин өлүмү жана Борхестин кусалыгы адегенде аңгеменин негизги сюжети менен байланышсыз болуп көрүнөт. Анда каарман кусалыктан мууну бошой, «бүт дүйнөнү» чыдагыс кунарсыз ырларда сүрөттөгөн өлгөндүн бөлөсү менен баарлашат. Бирок акырындап Беатриче менен витерболук Жованни аңгеменин барактарында кокустан пайда болушпаганы айкындалат. Алар окурманды эң маанилүүгө: Алефтин, эмнегедир жөндөмсүз акындын эски үйүндө жайгашкан мистикалык орундун пайда болушуна тийиштүү деңгээлде даярдашат. Алефке карагандын алдында чындап эле бүт дүйнө ачылган – сөздүн түз маанисинде.

Чамасы, кандайдыр бир өлчөмдө Алефке кирип чыгуудан коркпогон адам, Борхес – аңгеменин каарманы гана болгон эмес, бирок Борхес – анын автору да болгон. Мезгилдердин, чагылуулардын, салттардын чексиз лабиринтин түзгөн, мүмкүн жана мүмкүн эмес менен дайыма ойногон, улам жаңы жана жаңы дүйнөлөрдү чарчабай жараткан адам.

ХУЛИО КОРТАСАР (1914-1984)

XX кылымдагы кыйла көрүнүктүү аргентиналык жазуучулардын бири Хулио Кортасар 60-жылдардын интеллектуалдык элитасынын сүймөнчүгү болгон. Бирок өткөн он жылдыктар ичинде анын популярдуулугу азайган эмес. Тескерисинче, дүйнөлүк адабий процессте Кортасардын ролу улам туюларлык болуп баратат. Өзүнүн китептеринде дайыма эксперимент жүргүзгөн жазуучу адабияттагы көптөгөн жаңычыл өзгөрүүлөргө жол ачкан.

Кортасар, башка латын америкалык авторлор өңдүү эле, бир жагынан туулган өлкөсү же керек болсо туулган континенти менен байланышты аябай курч туйган, а башка жагынан – тагдырдын эрки менен ал өзү бир бөлүгү болуп калган европалык маданиятты дайыма кабыл алууга көңүлдүү болгон.

Жазуучу Брюсселде туулган, анда анын атасы-дипломат ошол жерде кызмат өтөгөн. Ошентип биринчи жолу анын жашоосу француз тилдүү Европа менен кесилишкен. Биринчи дүйнөлүк согуш аяктаган соң үй-бүлө Аргентинага кайтып келген да, Кортасардын өмүрүнүн биринчи жарымы Буэнос-Айрес менен гана эмес, анын алгачкы чыгармаларынын беттеринде дайыма пайда болгон, ал узак жашаган, окуган жана иштеген шаар менен гана эмес, аны адабият мугалиминин иши айдап барган аргентиналык провинция менен да тыгыз байланышта болуп калган. Бирок ушул мезгилде эле жаш жигит тилдерди үйрөнүп, европалык жазуучулар менен философторду окуп, аргентиналык президент Перонго окшогон диктаторлор жок эркин европалык өлкөлөрдө жашоо жөнүндө эңсеп, өзүн бир нече маданияттардын кесилишинде туят. 1951-жылы Кортасар, Аргентинадагы саясий кырдаалды ооруксуна кабыл

алып, Парижге кетет. Анда ал СПИДден өлгөнгө чейин өмүрүнүн калган жылдарын өткөрөт.

Ал Парижге өз киши болуп калат да, албетте, анын каармандары Францияда жашаган латын америкалыктар болушат. Бирок, түпкүлүгүндө, анын аңгемелеринин же романдарынын окуясы кайда өткөнү – Буэнос-Айрестеби, Париждеби же дүйнөнүн башка бир бурчундабы, анча маанисиз. Баары бир Кортасардын ааламы биздикине анчалык шайкеш келбейт. Бекеринен өзүнүн «62. Чогултуу үчүн үлгү» романында автор өзү анын китебинде «география, метро станциясынын жайгашуусу, эркиндик, психология, куурчактар жана мезгил ачык эле өздөрү болгон нерсе болуудан калышат…». Белгилүү бир деңгээлде бул сөздөр жазуучунун бүткүл чыгармачылыгына тийиштүү болушат. Анын көпчүлүк чыгармаларын аралап өткөн эң маанилүү мотивди бир канча паралелдүү жана кээде күтүүсүз кесилишкен – реалдуулуктар катары аныктоого болот. Башка, кызыктай, табышмактуу, кээде шумдуктуу дүйнөлөр анын каармандарынын тынч күнүмдүк тиричилигине жулунуп киришет, анын үстүнө көп учурларда бул кирип келүүнү кандайдыр өтө табигый нерсе катары кабыл алышат.

«Парижге бир сеньоритага кат» (1951-ж.) аңгемесинин каарманы аны «мезгил-мезгили менен бөжөк кустурганына» көнүп калган. Ал үчүн бул болгону кичинекей тиричиликтик кыйынчылык. Керек болсо эгер бөжөктөр он болсо да ал ошондо да ыйгарууга жетишет. Бирок эмнегедир он биринчи бөжөк кандайдыр, ким орноткону белгисиз ченемди аша толтурат да, сүйкүмдүү жаныбар жөнүндөгү сезим козгоочу таржымал башка реалдуулукту көтөрө албаган каармандын өз жанын кыюусу менен аяктайт.

Биздин күнүмдүк турмуштун жана башка, жашырын дүйнөнүн кесилишүүсү дээрлик дайыма трагедиялуу чечилишке апкелет. «Алыскы» (1951-ж.) аңгемесинде жаш, сулуу, бай латын америкалык аял өзүн өзү эмес, Будапешттеги көпүрөдө тоңгон жана токмок жеген венгриялык кайырчы аял деп сезе баштайт. Акыр түбү башка жашоонун чакырыгы ушунчалык күчтүү болуп калат да, Кора Оливе жигитин нике саякатына чыгууга көндүрөт, Венгрияга, көпүрөдөн өзүнүн «башка менин» жолуктурат да, ага айланат. Окшоштук – Кортасардын чыгармаларында, балким, өзү аябай сүйгөн Достоевскийдин таасири астында пайда болгон тема, – анын калеми астында түрдүү реалдуулуктардын кездешүүсүнүн көрүнүштөрүнүн бири болуп калат. «Түнкүсүн чалкадан, жүзүм көктү карап» (1956-ж.) аңгемесинин каарманы азыркы Буэнос-Айрестин кадимки тургуну анчалык коркунучсуз травмадан улам ооруканага түш болот. Капыстан, балким, анын көндүм турмушу сынгандыктан, түш көрүүлөрүндө ал ацтектердин курмандыкка чалынганы жаткан туткуну болуп калат. Акыр түбү акыл-эссиз түштөр каарманды өз дүйнөсүнө соруп кетет да, кечилдин бычагынан өлүү чукулдугуна моюн сунуп, «эми ал билген, ойгонбосун, ал эми уктабайт жана кереметтүү түш башка, акылсыз, бардык түштөрдөй эле түш болгонун, ал таңгаларлык шаардын укмуштай көчөлөрү менен кантип зымыраган түш болгонун…».

Бестиарий – орто кылымдык адабияттын популярдуу жанры: жаныбарлар жөнүндөгү ар түрдүү маалыматтардын топтому, анын ичинде фантастикалык дагы.

Кортасардын биринчи новеллалар жыйнагына аталыш берген «Бестиарий» (1951-ж.) аңгемесинде, кыз укмуштай, шексиз бактысыз үйгө, бардык мүчөлөрү түшүнүксүз, бирок аябай чыңалган жана драмалуу мамлекеттерде болушкан, бири-бири менен, каникулга келет. Анан да алардын чоң үйүн жолборс аралап жүрөт. Ал үчүн капас жок – жолборс каалаган жерин аралайт. Мындай кызык кырдаал эч кимди таңгалтырбаганы аябай мүнөздүү. Кожоюндарга жырткыч үйдүн кайсы бөлүгүндө жүргөнүн, жана ошондуктан кайда кирүү керек эместигин дайыма кабарлап турган көзөмөлчү бар.

Бирок кыз, үйдүн кожоюндарын эзген кастыктын бүткүл тереңдигин аңдап, көзөмөлчүнүн көрсөтмөлөрүн атайлап тескери жеткирет да, жолборс баарына жашоого жолтоо болгон арампөөштү жейт. Трагедиялуу чечилиш учуруна чейин жолборсту эч ким көрбөйт. Ал жөнүндө өзүнөн өзү болуучу кубулуш катары эскеришет, бирок эч кимдин башына, мисалы, ага терезе аркылуу кароо кирбейт. Жана бул түшүнүктүү – анткени жырткыч кандайдыр бир башка реалдуулукта жашайт, ал биздин дүйнөдө жашаган ички кыйратуучу күчтөр аны ойготкуча уйкуда жатат.

Башка реалдуулук дээрлик дайыма күнүмдүк турмуштун үстүнөн жеңишке ээ болот. Мисалы, «Биз Гленданы ушунчалык сүйөбүз» (1980-ж.) аңгемесинде киножылдыз Гленда Гарсондун күйөрмандарынын тар чөйрөсү адегенде анын эң сонун өнөрүнө жөн гана суктанышат (ал, кинематографтын ар кандай чыгармасы өңдүү анчалык реалдуу эмес). Акырындап Гленданын күйөрмандарында анын фильмдерин абсолюттуу өркөндүү кылуу муктаждыгы бышып жетилет. Алар дүйнөдөгү болгон плёнкалардын көчүрмөлөрүн уурдап алышат да, аларды өздөрү керек деп тапкандай кайра монтаждашат. Гленда Гарсондун бардык фильмдери өркөндүү болуп калган учурда киножылдыз өзүнүн кинодон кетээрин жар салат. Бир аз убактан кийин Гленда киного тартылууларды кайра баштоону чечет, анын жашырын күйөрмандарына өзүнүн аракеттери менен алар түзгөн эң сонун образды буза турган актрисаны өлтүрүүдөн башка эч нерсе калбайт.

Түрдүү дүйнөлөр ортосундагы баарлашууну кээде чыгармачыл адамдар жүзөгө ашырууга жөндөмдүү. Алар үчүн мында чоң коркунуч жашынып жатса да. «Куугунтуктоочу» (1959-ж.) аңгемесиндеги улуу саксофонист Жонни Картер, ал ойноп жатканда мезгил кээде анын жашоосунун зор бөлүктөрүн ичине батырып, таптакыр башкача өткөнүн байкайт. Ал өзүнүн байкоолору жөнүндө анын өмүрү менен чыгармачылыгын тырыша баяндаган сынчы Бруного айтууга азаптана аракеттенет, бирок ал Жоннинин талантына таазим кылганы менен, мындай сыр ачууларды жөн гана ичкич менен баңгинин жөөлүүсү деп эсептейт. Анан музыкант башка реалдуулукту өзүнүн көркөм өнөрүндө берүүнү улантат, бул үчүн бактысыз жана абсолюттуу жайсыз турмушу менен төлөйт.

«Шайтандын шилекейи» (1959-ж.) аңгемесинин каарманы Роберто Мишель, Кортасардын өзүн таңгаларлык эске салган, Парижде жашаган

чилилик, кесипкөй котормочу жана фотограф-ышкыбоз, плёнкага тажрыйбасыз уланды азгырып жаткансыган өзүнө бейтааныш аялды түшүрүп кокусунан кызыктай сүрөт тартат. Фотографтын пайда болушу уланга качууга мүмкүнчүлүк берет, бирок Роберто Мишель жасаган фотография өзүмдүк жашоосу менен жашай баштайт да, анда башка реалдуулук чыга келет. Сүрөткө карап, каарман ал ашыктардын жолугушуусун эмес, өзүнүн ырайымсыз жана коркунучтуу кожоюндарынын көңүл ачуусу үчүн бала табууга аракеттенген ортомчуну тартканын түшүнөт.

Кортасардын жарыяланган биринчи романынын – «Байгелердин» (1960-ж.) каармандары, лотереядан деңиз саякатына чыгуу мүмкүнчүлүгүн утуп алышкан, капыстан коркунучтуу, кээде өлгүдөй коркунучтуу дүйнөгө туш болушат, анда ар бир адам өзүн таптакыр жаңыча, кадимки дүйнөдөгүдөн башкача көрсөтөт. Сырдуу кокустуктун эрки менен бактылуу билеттерге ээ болушкан жүргүнчүлөрдүн арасында, – интеллигенттер, оокаттуу буржуалар, карапайым адамдар жана керек болсо бир миллионер да бар. Саякатка абышкалар, жетилген адамдар, жаш жубайлар, өспүрүмдөр, кичинекей бала жөнөшөт. Алардын баары табышмактуу буу кемеде абсолюттуу изоляцияда калышат: команда алар менен дээрлик мамиле түзбөйт, суучулдар эч кимге түшүнүксүз тилдерде сүйлөшөт, ал эми эч ким көрбөгөн капитан, мүмкүн, катуу оорулуу. Жүргүнчүлөргө эмнегедир кормага баруута тыюу салынып, ал эми кеме телеграфы эч кандай жеке билдирүүлөрдү кабыл албайт.

Каармандар буу кеменин бортунда болгон үч күндө алардын ортосунда эң ар түрдүү мамилелер орнойт. Достук байланыштар пайда болот, сүйүү туулат, кастык көрүнөт. Бирок кеменин жүргүнчүлөр бөлүгүнүн туюкталган дүйнөчөсүнүн үстүнө кандайдыр бир капалуу жана сырдуу коркунуч төнөт, ал командадан жана анын табышмактуу капитанынан чыгат. Акыр түбү ооруп калган наристе үчүн дарыгер табууга аракеттенип, бир нече жүргүнчү кормага жулунуп барышат. Команда менен кармашта каармандардын бири каза табат, саякат үзгүлтүккө учурайт да, баары Буэнос-Айреске кайтышат.

Ошентип эле түшүнүксүз бойдон калат, кормага кирүүгө эмне үчүн тыюу салынганы, команданын мүчөлөрүнүн арасында ич келте менен ооруган адамдар болгону, капитан эмне болгону? Бир нерсе шексиз: үч күн ичинде жүргүнчүлөрдө зор өзгөрүүлөр болот – жаңы тааныштыктардан үйүр алгандыктардан гана эмес, алар эмнедир сырдуу жана белгисиз менен кагылышкандыктан.

Биздин жашоонун түрдүү деңгээлдери боюнча эксперимент жолу менен кыйла ары жазуучу «Классиктерди ойноо» (1963-ж.) романында кеткен. Ал, түпкүлүгүндө, эки китеп жазган. Биринчи 56 баптар кайсы бир аргентиналык интеллигент Орасио Оливейранын, Парижде аябай кедейчиликте жашаган, бирок богемалык достору жана сүйгөн аялдары менен курчалган, таржымалын баяндашат. Достоевскийдин көпчүлүк каармандарын эрдик кылуу мүмкүнчүлүгүнөн ажыраткан азаптуу рефлексия бардык адамгерчилик сезимдерден кутулууга аракеттенген Оливейранын да аракеттерин шал кылат.

Ал өзүн аны сүйгөн баёо жана чынчыл Магага карата жүзүкара алып жүрөт. Мага Оливейраны таштайт, достору андан терс бурулушат, а француз

бийликтери аны чакырыктуу жүрүм-туруму үчүн мекенине жөнөтүшөт. Ушул учурда каарман биринчи жолу башка дүйнөгө өтөт. Китептин биринчи бөлүгү «Бул жакта», а экинчиси – «Тигил жакта» деп кокустан аталбаган. Мухитти кесип өткөн Оливейра Буэнос-Айресте өзүнүн эски досу Тревеллерди жана анын аялы Талитаны, циркте – реалдуулук бурмаланган жерлердин биринде иштешкен, жолуктурат. Оливейра Талитаны ың-жыңсыз жок болгон Маганын окшошу катары кабыл алат. Анын оорукчал сезими жубайлардын жашоосунун ыркын кетирет. Түшүнүксүз себеп боюнча циркти ээси өзүнүн мекемесин сатат да, жиндикананын администратору болуп калат, ага берки үчөө тең кызматка кирет. Натыйжада өзүнүн толгонууларында таптакыр башы адашып калган Оливейра же акылдан адашат, же өз жанын кыят. Бирок китеп муну менен бүтпөйт. Автор «милдеттүү эмес» деп аталган 57-ден 155-ге чейинки баптарды, мурдагылардан айырмалуу, катары менен окууга болбойт, анткени аларда эч кандай байланыштуу сюжет жок. Кортасар окурмандарга романдын башына кайтууну жана аны кайра окуп чыгууну сунуштайт, бирок эми өзгөчө схема боюнча, мурда белгилүү баптарды милдеттүү эместерден кошумчаларды аралаштырып. Натыйжада китеп такыр башка түргө ээ болот – жаңы кейипкерлер, жаңы эпизоддор пайда болушат, курчап турган турмуш чындыгын кабыл албаган Оливейранын ички дүйнөсү түшүнүктүү болуп калат.

Реалдуулукту баяндоо жана романдын формасынын өзү менен эксперимент жүргүзүүнү Кортасар өзүнүн кийинки ири чыгармасында – «62. Чогултуу үчүн үлгү» (1968-ж.) романында да уланткан. Анын аталышы «Классиктерди ойноонун» 62-бабына кайтарат, анда өзүнүн китебинде «ушул эски, эски сөздүн классикалык маанисинде психологиялык реакция кылабыз деп болжогон адамдардын тобун» сүрөттөөгө камданган жазуучу Мореллинин ой жүгүртүүлөрү келтирилген; чынында болсо «бизде жашаган бөтөн күчтөр жашоо укугун жеңип алууга аракеттенишип, чабуулга өтүшөт, биздин өзүбүздөн көбүрөөк жогоруну издөөгө умтулушат, жана бизди каражат катары колдонушат, homo sapiens абалынан… кайсы homoго өтүүнүн элес-булас зарылдыгын көрсөтүшүп?».

Кортасар так ушундай адамдардын тобун сүрөттөйт. Бул учурда эмне жыйноо үчүн үлгү болуп саналат – Парижге дүйнөнүн ар кайсы бурчтарынан келишкен тааныштардын кызыктай компаниясыбы, же романдын бир кейипкерлер менен байланышкан эпизоддору башка сюжеттик сызыктар менен дайыма үзүлгөн структурасынын өзүбү? Окурмандын алдынан бир нече мини-романдар өтөт: котормочу Хуандын муздак жана дүйнөдөн окчун Эленге сүйүүсү; скульптор Маррас менен Хуанды чексиз сүйгөн анын аялы Николдун ажырашуусу; жаш Селия менен баёо Остиндин пайда болгон сезими. Бирок бул жөн гана көп сандаган ашыктыктар жөнүндө роман эмес. Каармандардын тартылуулары менен түртүлүүлөрү да өзүнчөлүктүү «жыйноо үчүн үлгү» болуп саналат. Алар өздөрүнүн өзгөчө ааламын түзүшкөн, кайсы бир сырдуу шаары менен, ага адам дүйнөнүн кайсы гана бөлүгүндө жайгашпасын кирүүгө болот. Каармандар шаар боюнча саякатташат, кээде анда жолугушуп, кээде бири бирине эч жол табышпай, жана алардын жер кезүүсү белгилүү бир учурда башка жашоодон кыйла реалдуураак болуп калат. Муну менен параллелдүү

толук реалдуу кырдаалдарга адамдардын жашоосун аныктай башташкан кызыктай, фантастикалык кейипкерлер менен окуялар кыпчылышат. Хуан жана анын курбусу датчанка Телль тартиптүү улгайган немка фрау Мартага узак байкоо кылышат, аны орто кылымдык жүзүкаранын жаңы жүзөгө ашырылуусу деп элестетишип, – жана, табигый түрдө, натыйжада алардын тууралыгы байкалат.

Романдын барактарында кандайдыр бир мистикалык куурчактар аракеттенишет; өткөн кылымда ортозаар сүрөтчү тарткан картина капыстан бүткүл Лондондун кызыкчылыктарынын чордонунда болуп калат; поезддер реалдуу жашоодогудан такыр башкача жүрүшөт. Натыйжада Хуан, Элен жана Николь – трагедиялуу үч бурчтуктун үч чокусу – ар бири өзүнүн жалгыздыгында туюкталган, сырдуу шаар боюнча түбөлүк жүрүү кездешүүдөн үмүтсүз маңдайына жазылган. Ошол эле мезгилде башка, кыйла жандуу жана жөнөкөй кейипкерлер – алардын ичинде эки латын америкалык бар, «жапайылар» деп баса аталган, – каруу-күчү толо бул реалдуулукта калышат. Балким, өмүрүнүн акырында Кортасар жашап турган турмуш чындыгына артыкчылык бере баштаган, ал ага улам көбүрөөк жагымдүү көрүнгөн.

«Мануэлдин китебиндеги» (1972-ж.) революционерлер, Кортасардын көптөгөн каармандары өңдүү эле, латын америкалык интеллектуал-эмигранттардын чөйрөсүнө киришет, бирок алардын жашоосунда бөтөн жашоо катышпайт – алар ушул дүйнөгө, өздөрүнүн саясий күрөшүнө, чынчыл адамгерчилик мамилелердин системасына толук чөмүлүшкөн. Ким билет, балким, эгер оору жазуучунун өмүрүн үзбөсө, кийинки китептеринен биз такыр башка Кортасарды билмектирбиз.

ПАБЛО НЕРУДА (1904-1973)

«Ким Неруданын поэзиясынан кемчилик табуу максатын көздөсө, көп убакыт коротмок эмес. Ким анын күчтүү жактарын табууну кааласа, дегеле убакыт коротууга туура келмек эмес» – бул сөздөр 1971-жылы Нефтали Риккардо Рейес Басоальтого, Пабло Неруда каймана ысымы менен белгилүү, адабият боюнча нобелдик сыйлыкты ыйгарган Швед академиясынын расмий билдирүүсүнөн.

Хуан Рамос Хименестин айтуусу боюнча ушул «улуу начар акындын инсанында жана чыгармачылыгында учкундуу жана трагедиялуу XX кылым өзүнүн бардык карама-каршылыктары менен чагылган». «Менин жашоом көптөгөн жашоолордон токулган», - деп жазган Неруда дүйнөлүк даңкка бөлөнүп турган чагында. Окурман чилилик акындын зор адабий мурасы же анын көп сандаган өмүрбаяндарынын каалаганы менен таанышкан соң ушундай эле тыянакка келет. Качкын жана жалгыз бөрү, эң назик лирик, өзүнүн чыгармаларында модернисттик изденүүлөрдөн поэтикалык айтымдын терeңдигине чейин ой-чуңкурлуу жол басып өткөн, жана бир эле мезгилде адамзаттын коммунисттик идеалдары үчүн кызуу күрөшүүчү, «элдик жарчы», тепселенген адилеттиктин жарчысы, поэзияны саясаттын кызматына көп койгон…

Нефтали Риккардо чакан провинциялык шаарча Темукодо, «…күнжеле-апкечте жанар тоолор менен деңиздерди / жыңайлак кыз Чили кылымдар аралап көтөрүп келаткан крайда» өскөн. Аягы жок жамгырлардын жана цивилизация жете элек токойлордун жери, чындыгында дүйнөнүн эң чети – Түштүк Американын түштүк-батыш чекесиндеги бул таңгаларлык жай ушундай. Неруданын жолу – адегенде өз ичине, анан адамдар менен буюмдар дүйнөсүнө, табият падышачылыгына – адамдык жана жерлик, ушул жактан башталган.

Ырларынын биринчи жыйнагын – «Күүгүмдөр топтомун» (1923-ж.) – жазган маалда анда «болушунча көбүрөөк камтый алчу» поэзия жөнүндө кыял пайда болгон. Неруда У.Уитмен жана Р.Тагор өндүү ар түрдүү көрүнгөн авторлорду сүйүп окуйт, орус жазуучулары (алардын ичинде – Л.Н.Толстой, Л.Н.Андреев) менен катар француз акындарын – Ш.Бодлерди, А.Рембону кастарлайт. Ошондой болсо да жаш акындын өзү толук чынчыл жана табигый угулууга жетишет. «Жашоодон поэтикалык сапка карай кыймыл – туруктуу, үзгүлтүксүз, жана ошондуктан бул сап анын болмушундагы, анын денесиндеги, анын жанындагы эң кичине өзгөрүүлөрдү чагылтат», - деп жазат Неруданын досу жана биографы В.Тейтельбойм.

Акынга мекенинде биринчи ийгиликти апкелген китебинен – «Сүйүү жөнүндө жыйырма ыр жана бир күдөр үзүү ырынан» (1924-ж.) саптар мына:

Дүйнөдөгү бардык заттар толо болгондуктан
менин жаныма, -
сен бардык заттардан көрүнөсүң, толгон
менин жаныма,
жарым түш көпөлөгү, сен окшошсуң
менин жаныма,
«кайгы» сөзүнө окшошсуң, көпөлөгү
жарым түштүн.

«Дүйнөдөгү бардык буюмдар менин жаныма толо…» – бул акындын нерселик, заттык дүйнө менен мамилелеринин формуласы, анткени ал түпкү эсепте «ушул дүйнөдөн», денеси денеден. Китептин каармандары, акындын мүнөт сайын өзгөргөн сезими менен катар, күндүн өзү жана күн батуу – «катыган от», лава жана чымчыктар, жымжырттык жана шамал болуп саналат.

«Сүйүү жөнүндө жыйырма ырдан» 35 жылдан соң ал аталышы окшош китепти – «Сүйүү жөнүндө жүз сонетти» (1959-ж.) жараткан, анда «мен баарында» формуласы ордун өзүнүн күзгүдөгүдөй окшошуна – «баары мендеге» (же «сендеге») берет:

Эгерде сен сапсары көз ирмем
болбосоң,
чырмоок менен өөдө көтөрүлгөн күз
ирмеми,
эгерде сен нан болбосоң, ушунчалык
аны ай
жыт аңкыта бышырган, асманга ун
төгүп-чача,

ах, кымбатым, мен сени сүйбөс элем!
Мен сенде айланада жашагандын баарын
кучактаймын:
убакытты, кумду, жамгырдын жыпар өзөгүн…

Бирок «айланадагылардын баарын кучактоо үчүн» дүйнөнү анын бардык кырларынан кароо зарыл. Сантьягодогу педагогикалык институтту аяктабай, акын 1927-жылы дипломатиялык кызматка тапшырат да, «Чыгыш өлкөсүнө саякатка» кетет. Беш жылды ал Түштүк-Чыгыш Азияда – Бирмада, Сингапурда өткөрөт, Индияда, Кытайда, Японияда болот. «Бул зор жазмыштуу адам уругу, бирок менин жан дүйнөм анын каадаларын да, анын кудайларын да кабыл албады», - деп жазган Неруда кайтып келген соң.

Бул арада жалгыздыкта, бөтөн элдердин жана каадалардын арасында өткөргөн жылдар текке кеткен жок. Анын эң ийгиликтүү, бурулуш китептеринин бири, «Жашаган дарегим – Жер» (биринчи бөлүгү 1933-ж. жарык көргөн) деген мүнөздүү аталыштагы, ошол жакта налган таасирлерден. Анда окурмандын алдына башка Неруда чыгат – рифмалар менен өлчөмдөрдөн «дем алуу өңдүү табигый» кеп агымы үчүн баш тарткан, символистик образдардан чегинген, бирок өзүнүн түбөлүктүү идеясына берилген:

Коюу түпкүрдө, бүткүл барлыктын
өзөгүндө
арбайт, жашынып, баарына жалпы
теңдештик.
Анткени таштар ушунча окшош мезгилге,
анткени алардын миздүү кырлары
түбөлүк жыттанат
жана түштөр менен туз сиңген деңиз
суусундай.
Айланада баарысы бекем байланган
өзүмдүк маңызга:
кендин кара оордугу да, алтын түс балдын
жарыгы да
өрүлүшөт «түн» сөзүнүн угулушуна.
……………………………………………………..
Бөлчөк жылуулук асмандан куюлат.
Анан, акырын мүчөлөнө тамырларга,
чыга келет жуулган биримдиктер дөөлөтү.

«Биримдик»

Ыр абстракцияларга толтурулган («мезгил», «түбөлүктүүлүк», «окшоштук»), бирок, эми алар гана акындын курчап турган заттар дүйнөсү менен мамилесин аныктоого жөндөмдүү. Заттар («таштар», «кен», «бал») конкреттүү, реалдуу, бирок денелик маңызынан тышкары алар өзүмдүк ысымдарына ээ. Жана ким билет, балким, бул чагылтылган түшүнүктүк дүйнө алардын тамырлары, – «жуулган биримдиктер дөөлөтү» өз ара чырмалышкан жайдын өзүдүр… Дегеле, заттар – Неруданын эң сүйүктүү образдарынын бири. Өз тамырларынын ширеси менен, өсүмдүктөргө окшоп, адам азыктанат, жана

ал канчалык бийик асманга бой керсе, анын тамырлары ошончолук терең жерге кетет.

30-40-жылдардын аягында Неруда саясат менен активдүү алектенет; сенатор болуп туруп, ал Чилинин өкмөтү менен президентинин ишмердигин жалпы эл алдында айыптайт да өлкөдөн куулат. Бул жылдарда Неруда өзүнүн зор эпосун, Латын Американын поэтикалык энциклопедиясын – «Баарына жалпы ырды» (1950-жылы толук басылган) түзөт. Жана кайрадан аны баарын болбосо да көптү – материктин балалыгынан, «адам – жер болгон, / карапа чопосунун алгач жаралган жуурумунан», «шамал кууган кумдарга / мезгилдер батаардагы…» чейин камтууну каалоо кучагына алат.

1937-жылы Пабло Неруданын «Испания жүрөктө» ырлар жыйнагы жарык көрөт, ал кийин «Үчүнчү жашоо дарегим» (1947-ж.) китебине кирген. Ушул жыйнактан тартып акындын чыгармачылыгында мазмуну социалисттик, саясий поэзияга кескин бурулуш болот:

Силер сурайсыңар, эмне үчүн мен
айтпаймын
кыялдар жөнүндө,
жалбырактар жөнүндө,
менин жеримдин чоң жанар тоолору жөнүндө?

Карагылачы: көчөдө кан.
Карагылачы:
кан
көчөдө!

«Чыккынчылар-генералдар»

Дүйнө аңтарылат, Испанияда жарандык согуш жүрөт, Неруда ысык дос болгон Федерико Гарсиа Лорка курман болот… акын баштан кечирген үрөй учуу ушунчалык зор болуп чыгат, ал жадаса мурда жазылгандардын баарынан кечет.

«Испания жүрөктөдөн» бет ачаар публицистикалык интонация көптөгөн кийинки китептерине өтөт. 1942-1943-жылдарда Неруда өзүнүн «Сталинградга сүйүү ырларын» жазат; 1945-жылы коммунисттик партияга кирет. Эми ал эзилгендердин укугу үчүн күрөшүүчү. Чилилик эки провинция аны өзүнүн сенатору кылып шайлайт.

1946-жылы Неруда радикал Г.Гонсалес Виделанын (Чилинин 1946-1952-жылдардагы президенти) шайлоо кампаниясына катышат, өлкө боюнча аны колдогон ырлары жана кептери менен чыгат. Бирок, бийликке келип, Гонсалес Видела коммунисттерди куугунтуктай баштайт. Неруда подпольеге кетет, Аргентинага качат, анан Европага. 1949-жылы аны Советтер Союзуна чакырышат, мында ал акындар менен саясатчылар арасынан көптөгөн досторду күтөт. Неруданын бул жана кийинки жылдардагы айрым чыгармаларынын аталыштары көрсөтмөлүү: «Бүт дүйнөнү мен сотко чакырам» («Никсондун сазайын берүүгө чакырык жана чилилик революцияга мактоо» китебинен, 1973-ж.), «Ленинге ода» ж.б.

Жертөлөдө жана куугунтукта жаратылган «Баарына жалпы ырда» Неруданын жаңы стили аныкталган. Латын Америкасынын баатырлары жана эмгекчилери менен даңазалуу тарыхын, рухту арбаган табиятын автор баяндап гана койбой, даңазалайт. Китептин бир гана чакан бөлүгү – «Мачу-Пикчу чокулары» – изилдөөчүлөрдүн эсебинде 84 эпитетти камтыйт. «Жөнөкөйлүктү издеген Неруда, - деп жазган 60-жылдардын башында чилилик адабияттаануучу Фернандо Алегриа, - парадоксалдуу түрдө барокколук санжыргалуулукту тандайт да, бул жолдо түпкү эсепте Латын Америкасынын акыны катары өз стилинин өзүнчөлүктүүлүгүнө ээ болот».

Акыркы бапта Неруда өзүнүн жашоосу жөнүндө баяндайт, ал эми поэма коммунисттик партияга кайрылуу менен аяктайт. Ачык эле саясий ыраңына карабай, так «Баарына жалпы ырда», Неруданын жашоосундагыдай, жөнөкөйлүк көркөмдүк менен, а жарандуулук жана масштабдуулук – сыздаткан лирикалуулук жана өзүнө тарткан чынчылдык менен коңшулашат.

Кыйла тынчыраак мезгилдер келгенде Неруда мекенине кайтат да, Тынч мухиттик жээк боюна отурукташып, лирикалык-философиялык «Баштапкы заттарга одаларды» (1954-1957-жж.) жазууга киришет. Алсак, алфавиттик тартипте «Атомго ода», «Абага ода», «Жыгачка ода», «Жашоого ода», «Жээктеги кактуска ода», «Күнгө ода», «Тузга ода» пайда болушат…

Кийинчерээк, катуу оорулуу болуп, анын өлүмүн тездеткен Чилидеги аскердик төңкөрүштөн (1973-ж.) аз мурун, акын адаттан тыш эргүү менен, үлгүрбөй, жеткирбей, айтып бүтпөй калуудан коркуп, «жан дүйнө түпкүрүнөн эң сейрек минералды» алууну уланткан…

АЛЕХО КАРПЬЕНТЕР (1904-1980)

Алехо Карпьентер – көрүнүктүү кубалык жазуучу, бүткүл чыгармачылыгы ушул аралдын маданияты, салттары, тарыхы менен эң тыгыз түрдө байланышкан, – кубалык болуп калсын үчүн тагдырдын таңгаларлык жазмыштары керек болгон. Анын тамырларында бир тамчы да латын америкалык кан болгон эмес. Жазуучунун атасы – француз, а энеси – Швейцарияга медицинаны үйрөнүү үчүн келген орус кызы. Жаш архитекторду, көп жылдан кийин анын уулу эскергендей, «Европа тажаткан», жубайлар таптакыр жаңы жашоо баштоону каалашкан да, алар Кубага жөнөшкөн, мында 1904-жылы Алехо туулган.

Болочок жазуучу Гаванада архитектураны, а Парижде – музыканы окуган да, керек болсо, «Кубанын музыкасы» деген эмгек жазган (1946-ж.). Изилдөөчүлөр Карпьентердин романдары менен музыкалык чыгармалардын ортосундагы параллелди, ошондой эле анын китептеринин «архитектуралык» сындуулугун көп байкашат. Жаш жигит, деген менен, анын арналышы – адабият жана саясий күрөш экенин жетишерлик эрте түшүнгөн. Ал 18 жашынан эле жарыялана баштаган жана кубалык гезиттердин биринде рубриканы алып барган.

Эң башынан эле Карпьентер кубалык, жана баарынан мурда афрокубалык маданияттын дүйнөсүн баяндоого умтулган. Анын түрмө камерасында

жаратылган биринчи романы, кубалык негрлердин диалектисинде «Экуэ Ямба-о» (1933-ж.) деп аталган, бул «Кудайга мактоо» дегенди туюнтат, жана Кубанын типтүү жашоочуларынын жашоосу менен каада-салттарына арналган. Негр фольклоруна жана динине зор кызыгуу сакталып калат да, кийинчерээк «Жерлик падышачылык» (1949-ж.) романында көрүнөт. Бул китеп XIX кылымдын башында Гаитиде болуп өткөн окуялар жөнүндө баяндайт; жазуучу аларды көптөгөн тарыхый булактарды тыкыр үйрөнүп туруп, кайра түзгөн. Башкы каарман кедей негр Ти Ноэль Макандаль жетектеген кара түстүүлөрдүн көтөрүлүшүнө катышат да, анын басылшын көрөт; ага Улуу француз революциясынын жана наполеондук доордун окуяларынын жаңырыктары жетет; ал көп эмгектенет: адегенде өзүнүн ак төрөсүнө, анан – Гаитинин кара императору, мурдагы ашпозчу жана мейманкана кармоочу Анри Кристоф үчүн сепил курат.

Тарыхый фактылардын ишенимдүүлүгүнө жана романдын барактарында толук реалдуу кейипкерлердин пайда болгонуна карабай, ал фантастикалык элементтерге толо. Романга киришүүдө европалык көркөм өнөрдүн эң жаңы агымдарын мыкты билген Карпьентер, латын америкалык фантастикалык башталманы, ушул «кереметтерге толо турмуш чындыгын», европалык жазуучулар менен сүрөтчүлөрдүн, биринчи кезекте сюрреалисттердин изденүүлөрүнө кескин каршы койгон. Алардын «кереметтүү дүйнөсүн» ал «жарманке сылаңкороздорунун кесипкөй дааналыгы жана кесипкөй ажарсыздыгы менен жармач берилген… жарамсыз аракеттердин жемиши» катары катаал аныктаган.

Карпьентерге европалык авангардисттердин кандайдыр жасалма фантастикалык конструкцияларды түзүү аракеттери азаптуу жана керексиз көрүнгөн, Латын Америкасында «адаттан тыш – күнүмдүк, жана дайыма ушундай болгон» мезгилде. Ти Ноэль табияттан тыш жөндөмдүүлүктөргө ээ африкалык улуу королдор-кудайлар жөнүндөгү аңгемелерди кызыга угат. Көтөрүлүшчүлөр алардын жолбашчысы жаныбарларга айлана билерине ишенишет да, анын өлүм жазасына тартылуу мүмкүнчүлүгүнө секундага да ишенишпейт. Негрлер аянтка актар Макандалды кантип өрттөшөрүн эмес, ал чиркейге айланып, актарды кантип алдаарын көрүүгө чогулушат. Бул адамдардын ишеними ушунчалык күчтүү, алар болуп жаткан кереметти көрүшөт да, чындыгында алардын жолбашчысы отко кантип күйгөнүн байкашпайт. Өмүрүнүн акырында чарчаган жана кыйналган Ти Ноэль дагы өзүндө башка жандыктарга айлануу жөндөмдүүлүгүн байкайт да, чымчыктын, кумурсканын, эшектин денесине кирет. «Жерлик падышачылык» романында латын америкалык адабияттын кийин «магиялык реализм» аталышын алчу тенденциясынын негиздери салынган.

«Агартуу кылымы» (1962-ж.) романынын окуясы XVIII кылымдын аягына туура келет. Үч жаш кубалык – Карос, анын карындашы София жана алардын бөлөсү Эстебан – тагдырдын эрки менен жетишерлик чоң байлыктын ээлери болуп калышат. Карлос менен Софиянын атасынын өлүмүнөн кийинки алгачкы айларда алар дээрлик үйдөн чыгышпайт, акмактанышат жана өз жашоосун өздөрү каалагандай өткөрүшөт. Баары алардын үйүндө соодагер

Виктор Юг – автор романга соңку сөздө атайын тактап кеткендей, реалдуу тарыхый инсан пайда болгондон кийин өзгөрөт.

Юг, күчтүү жана кызыктуу адам, каармандарды Европадан келген эркиндик, теңдик жана бир туугандык идеалдары менен тааныштырат. Ошол эле мезгилде анын досу, мулат доктор Оже, Эстебанды катуу оорудан айыктырат, болгондо да муну европалык медицинанын усулдары менен эмес, жергиликтүү салттар менен ишенимдерди билүүгө таянып жасайт. Бирок, рационалист Юг менен Латын Америкасынын фантастикалык дүйнөсүнө көбүрөөк чукул Оже экөөнү тандашып, жаш адамдар Югга артыкчылык беришет. Эстебан анын артынан Францияга жөнөйт, анда экөө тең бүт жан-дили менен революцияга кызмат кылууга жулунушат. Бир канча жылдан соң каармандар Латын Америкасына кайтышат. Виктор Юг эми Конвенттин комиссары болуп калат, ал француз колонияларына негрлерди боштондукка чыгаруу жөнүндөгү декретти гана эмес, гильотинаны да апкелет жана көп өтпөй бүт жерде эми өңү катуу өчкөн идеалдар үчүн коркунуч менен өлүм себе баштайт.

Көп азаптарды баштан кечирип, Эстебан үйүнө кайтат, анда бөлөсүн өз үй-бүлөсүнүн жашоосуна толук чөмүлгөн күйөөсү бар аял түрүндө табат. Бирок, күйөөсүнүн күтүүсүз өлүмүнөн соң айкын болгондой, София бүт ушул жылдары Югду сүйгөн болуп чыгат. Ал ашыгына кошулуу үчүн үйүнөн качат. Биринчи кубаныч тараганда Юг мурдагыдан такыр башка адам болуп чыгат. Ал – революциячыл Конвенттин комиссары. Робеспьердин берилген жактоочусу гана эмес, якобинчилерди кулаткан Директориянын өкүлү да, анан өз кезегинде Директорияны кулаткан Наполеондун кызматындагы кызматчы да, болууга үлгүргөн. Бир кезде негрлерди боштондукка чыгаруу жөнүндө жар салган Юг эми аларды кайрадан кулдантат жана көтөрүлүштөрдү басуу үчүн ар кандай чаралардан жийиркенбейт.

София анын ашыгы кандай өзгөргөнүн аңдап, аны олку-солку болбой таштайт. Эстебан революциялык прокламацияларды таратканы үчүн бир нече жыл каторгада болот. Бир кыйла мезгилден соң, чарчаган жана көңүлдөрү калган бөлөлөр Мадридден кездешишет, анда тынч жана байкоосуз жашоо кечиришет. Бирок, мында Наполеондун тираниясына каршы көтөрүлүш башталат да, Карлос менен Эстебан эч ойлонбой көтөрүлүшчүлөргө кошулушат жана эркиндикти коргоп курман болушат.

Карпьентердин кыйла кийинки чыгармаларында фантастикалык башталма арткы планга чегинет, толук жок болбосо да. Тарыхый романдарында жазуучу көбүнчө мезгил катмарларын атайын аралаштырат. «Барокко концерти» (1974-ж.) повестинде кайсы бир бай мексикалык жана анын малайы XVIII кылымдагы Европага жөнөшөт, анткени Италияда аларга улуу композитор Вивальди, Скарлатти жана Гендель жолугушат. Бирок капыстан, эч кандай көрүнөө өзгөрүүлөрсүз, окуя адегенде XIX, анан XX кылымдарга көчүрүлөт.

Жылдардын өтүшү менен Карпьентердин чыгармачылыгында биринчи орунга эстетикалык проблемалар чыгат. «Жоголгон издер» (1953-ж.) романынын каарманы – Кошмо Штаттарда жашаган жана оор руханий кризиске

кабылган таланттуу латын америкалык композитор. Ал жашоого наараазы, түндүк америкалык жана европалык маданияттардан көңүлү калган, фашизмди жараткан цивилизациядан үрөйү учат. Анын тагдырында бурулуш учур каарман Латын Америкасына индей музыкалык аспаптарын үйрөнүү үчүн жөнөгөндө башталат. Мында ал алтын издөөчү индейлер жашашкан өрөөндө негизделген дүйнөдөн кесилип калган шаарга туш болот. Сырдуу шаардын атмосферасы жана татынакай Росариого сүйүү каарманда мында биротоло калууну каалоону чакырат, бирок бул табигый дүйнөдө анын музыкасы эч кимге керек эмес. Анүстүнө жергиликтүү тургундардын жашоосу ага алгач көрүнгөндөй жөнөкөй жана айкын эмес болуп чыгат. Композитор цивилизацияга кайтат, өзү ойлогондой бир аз убакка гана, бирок анын алыскы шаарга кайра жөнөө аракети ийгиликсиз аяктайт да, ал көнүмүш дүйнөдө калууга аргасыз.

Тарыхтын фонундагы адам тагдырлары Карпьентерди дайыма кызыктырган. Өзүнүн акыркы романында – «Ыйык жазда» (1978-ж.) – ал кубалык Энрике менен орус кызы Вераны XX кылымдын көптөгөн эң маанилүү окуяларынын күбөлөрү же катышуучулары кылат. Энрике Испаниядагы жарандык согуш мезгилинде интербригадаларда салгылашкан, Вера Россиядан революциядан улам качкан, кийинчерээк алар фашизмдин чабуулунан жандарын ала качып, чогуу Европаны таштап кетишет. Жазуучу бизге бири бирин сүйгөн, антсе да абдан түрдүү адамдарды көрсөтөт. Экөө тең жакшы тартиптүү мещанчылыкты жектешет жана көркөм өнөрдү кылдат баалашат. Бирок Энрике дайыма Кубада да, Европада да болуп жаткан саясий окуяларды ооруксуна баштан кечирет. Вера болсо, балачагында эле революциядан үрөйү учууну баштан кечирген, саясат жөнүндө эч нерсе билгиси келбейт. Ал балерина, жана аны чындап толкунданткан жалгыз нерсе, – бул бий мектеби, аны ал Кубада түзгөн. Бирок тарыхтын кызуу айлампасы эч кимди сыртта калтырбайт. Окуялар Вераны турмуш чындыгын жаңыча баалоого мажбурлайт. Анын мектебинин бир нече таланттуу бийчилери полиция тарабынан жырткычтык менен өлтүрүлөт. Адегенде каарман жөн гана жашырынууну, Гаванадан жоголууну каалайт. Бирок көп өтпөй ал революцияны колдоп чыгат. «Ыйык жаз» – Вера бүт өмүр бою сценада коюуну эңсеген И.Ф.Стравинскийдин балети, – ошол эле учурда автордун пикиринде, кубалык жерге келген жаздын символу болуп саналат.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС (1928-2016)

«Көп жылдар өтөт, жана полковник Аурелиано Буэндиа, дубал түбүндө атууну күтүп туруп, атасы аны өзү менен музду көрүүгө ээрчиткен ошол алыскы кечти эстейт».

XX кылымдын эң атактуу романдарынын бири – «Жалгыздыктын жүз жылы» ушул угумдуу фразадан башталат. Анын түзүүчүсү, Габриэль Гарсиа Маркес мындай башталууну он жети жашар кезинде эле ойлоп тапканын, анан узак жылдар китепти жаратууга жол басканын ырастайт. Бул чынбы, айтуу кыйын, анткени Гарсиа Маркес – улуу мистификатор. Анын ырастоолору

карама-каршылыктуу, жана ал өз өмүрү жөнүндө кайсы бир адабий чыгарма катары өтө көп айткан. Бирок бир нерсе шексиз: «Жалгыздыктын жүз жылы» – жазуучу өзү жараткан кереметтүү дүйнөнү – Макондо шаарын сүрөттөй жаратууга акырындык менен чукулдап отурган китеп.

Баланын балачагы чоң ата, чоң энесинин үйүндө, колумбиялык чакан шаарча Аракатакада өткөн. Бир кезде, «банан калтырагы» мезгилинде, гүлдөөнүн кыска доорун көргөн, анан кыймылсыз, дээрлик өлүк тынчтыкта каткан бул шаар, Гарсиа Маркестин китебинин беттеринде бирде аты жок «шаарча», а бирде фантастикалык жана сырдуу Макондо катары пайда боло турган болот. Кичинекей Габриэлге чоң атасынын – полковник Николас Маркестин, Баланы өткөн мезгилдин укмуштуу дүйнөсүнө чөмүлткөн күчтүү жана кызыктуу адамдын инсаны зор таасир кылган. Николастын эскерүүсүндө өлкөнүн (жарандык согуштар жана мамлекеттик төңкөрүштөр) жана шаарчанын (анын тарыхындагы таңгаларлык жана сырдуу окуялар) өтмүшү үй-бүлөнүн жана полковниктин өзүнүн өткөндөгүсү менен чырмалышат. Чоң атасынын аңгемелеринде жаралган табышмактуу, фантасмагориялуу дүйнө неберенин кыялдануусунда түбөлүккө сакталып калган. Көп жылдардан соң Гарсиа Маркес чоң атасынын өлүмүнөн кийин (бала анда сегиз жашта болчу) анын жашоосунда кызыктуу эч нерсе эч качан болбоду деп айтат.

Кызыктуу жана кызыксыз окуяларга келсек, мында, албетте, Гарсиа Маркеске белгилүүрөөк, бирок эгер анын турмушунун тышкы кырдаалдары жөнүндө айтсак, анда башкысы али алдыда болчу.

Ал жан дүйнөсүндө туулган нерсени айта алуу үчүн көп окушу жана көптү көрүшү керек эле. Маркес түрдүү шаарларда жашаган, юрист болууга камданган, Колумбиянын кызуу саясий турмушуна катышкан, ырлар жазууга аракеттенген, тынымсыз окуган, 50-жылдарда журналистика менен алектенген. Чамасы, так ушул он жылдыкта Гарсиа Маркестин солчул саясий көз караштары калыптанган, алар анан аны Фидель Кастро менен достукка жана Куба революциясы менен никарагуалык көтөрүлүшчүлөрду кызуу колдоого апкелет.

Гарсиа Маркес болжол менен өмүрүнүн жыйырма жылын журналистикага берген. Ал Колумбияда көп басылган, анан Европада болуп калган, ал жактан бир нече жыл бою түрдүү латын америкалык гезиттерге репортаждар жөнөтүп турган. Жаш журналистти Европага жөнөткөн «Экспектадор» журналы ал Францияга келгенден көп өтпөй жабылганына карабай, Гарсиа Маркес бир нече жыл Парижде жашаган, көп саякаттаган жана өз репортаждарын башка басылмаларга жөнөткөн. Ал дээрлик бүт Европаны көргөн, Советтер Союзуна да барган – 1957-жылы жаштар менен студенттердин фестивалы учурунда. Эски Дүйнөдө өткөн жылдары, албетте, анын турмуштук тажрыйбасын байыткан, бирок абдан оор болгон, анткени дээрлик бүт мезгил ал акчасыздыктан катуу азап тарткан. Бирок, эч бир кыйынчылыкка карабай, так ошол 50-60-жылдары анын жазуучу катары калыптанышы жүргөн жана биринчи китептери пайда болгон. Анан, өзгөчө маанилүүсү, так ушул жылдары Гарсиа Маркес Макондо дүйнөсүн жарата баштаган.

«Күбүлгөн жалбыракта» (1955-ж.) – биринчи повестинде эле – биринчи, али тартынчаак баяндоонун мезгилин тыгыздантуу, окуялар дээрлик толук жок болгондо, жана ушундайча шаар менен шаардыктардын, түпкүлүгүндө – бүт дүйнөнүн тагдырын көрсөтүү аракети жасалган. Повесттин окуясы асылып өлгөн доктордун табытынын жанында үч адам – картаң полковник, анын кызы жана кызынын кичинекей уулу өткөрүшкөн мезгилдин ошол кыска үзүмдөрүндө өнүктүрүлөт. Бирок чынында окуялар, сөздүн адаттагы маанисинде, дээрлик жок – ал үч каармандын эскерүүлөрү менен ой жүгүртүүлөрүнө жутулган. Бирок так ушул жерде биринчи жолу Макондо чыга келет жана азырынча арткы планда, шаарчанын көпчүлүк тургундары пайда болушат. Мындан тышкары, так ушул «Күбүлгөн жалбыракта» Гарсиа Маркес үчүн эң маанилүү тема – арылгыс жана трагедиялуу адам жалгыздыгы темасы угула баштайт.

50-жылдардын ортосунда Парижде Гарсиа Маркес «Жаман пейил саат» романынын үстүндө узакка кыйнала иштейт, ал бир нече жылдан кийин гана – 1961-жылы аяктайт. Романдын барактарында өкмөттүн саясий террорунун жана революционерлердин партизандык күрөштөрүнүн ырайымсыздыгынан үрөйү уча сенек болуп калган кичинекей, азырынча аты жок шаарча көрсөтүлөт. Шаарчанын тургундары окчундашкан, коркутулган жана чексиз жалгыздыкта, жана ошол эле мезгилде шаар, кандайдыр биримдик өңдүү, өзүнүн өзгөчө жана сырдуу жашоосу менен жашайт. Дубалдарда анонимдүү пасквилдер пайда болот да, алардын автору, төлгөчү аял айткандай, «эч ким жана бүткүл шаар». «Жаман пейил саатта» Гарсиа Маркестин стилинин дагы бир белгиси көрүнгөн – кадимки, күнүмдүк жашоонун жана сырдуу, табышмактуу окуялардын укмуштуудай биригүүсү.

«Жаман пейил сааттын» үстүнөн иштөөнү токтото туруп, Маркес 1958-жылы «Полковнике эч ким кат жазбайт» повестин жаратат. Ал аны он бир жолу кайра оңдойт да, акыры кичинекей шедеврге айлантат.

Гарсиа Маркестин чыгармачылыгында ал өзү кийин «фантастикалык реализм» деп атаган дүйнөтуюм улам күчтүүрөөк көрүнөт. Анын аңгемелери менен повесттеринде жашоо реалдуу турмуштун мыйзамдарына баш ийип, көнүмүш нукта жүрөт. Мында уурдашат жана өлтүрүшөт, сүйүшөт жана сагынышат. Анан да Гарсиа Маркеске балачагында эле ачылган ошол дүйнөтүзүмдүн кереметтүү, фантастикалык кырынын деми дайыма туюлат. «Чоң Апанын сөөгүн коюу» (1962-ж.) аңгемесинде кичинекей шаарчанын реалдуу дүйнөсү биротоло Макондонун тири укмуш космосуна айланат. Чоң Апаны, «Макондо падышачылыгынын жеке бийлөөчүсүн», бүт дүйнө, президент менен Рим папасы кошо, жерге берет, Макондо падышачылыгы – бул ошол эле тырмактай провинциялык шаар болсо да. Бирок окуялар анда болуп жаткан, баяндоонун биринчи эле саптарынан ааламдык мааниге ээ болушат.

Жазуучунун өзүнүн моюнга алуусунда кандайдыр бир учурга ал жарыктанууну сезген, андан соң бүткүл «Жалгыздыктын жүз жылы» романы анын ички кароосунун алдында абсолюттуу айкындыкта тартылган. Бирок, жанданган кейипкерлерди кагазга түшүрүү үчүн дагы бир жарым жыл талап

кылынган. 1967-жылы роман жарык көргөн. Ал дароо көңүлдү өзүнө бурган, көп жолу кайра басылган, иш жүзүндө бардык тилдерге которулган жана өзүнүн түзүүчүсүнө дүйнөлүк даңк апкелген.

Романда реалдуу турмуш менен фантастикалык окуялар ушундай аралашышкан, аларды ажыратууга мүмкүн эмес. Толук таанылуучу провинциялык шаарчада, ал жакка реалдуу окуялардын, мисалы, жарандык согуштардын жаңырыктары жетип турат, жашаган каармандар ошол эле мезгилде сыйкырдуу дүйнөдө жашашат. Бир каарман аял ак шейшептерде асманга көтөрүлөт, башка каармандын артынан дайыма көпөлөктөр ээрчишет, эки кейипкердин жыныстык катнашуусу магиялык түрдө малдын көбөйүшүнө көмөктөшөт, ал эми жалгыздыктын жүз жылы маңдайларына жазылган уруктун мүчөлөрү жашаган үйдүн короосунда зор каштандын түбүндө анын негиздөөчүлөрүнүн биринин, полковник Аурелиано Буэндианын көлөкөсү отурат.

Макондонун тарыхы Буэндиа уругунун таржымалы аркылуу айтылган. Шаарча бул жакка Хосе Аркадио Буэндиа башында турган биринчи келгиндер келиши менен негизделген. Кылым бою анда «негиздөөчү атанын» жана анын аялы Урсуланын улам жаңы-жаңы тукумдары жашашат да, бүт ушул мезгил аларды акыл-эссиз, трагедиялуу кумарлар өрттөйт. Алардын уулдарынын бири, полковник Аурелиано Буэндиа, 32 жарандык согуштун каарманы болот да, алардын баарында жеңилүүгө учурайт, а алардын небереси жана полковниктин жээни Аркадио согуштардын биринин учурунда атылып өлтүрүлөт. Экинчи уулу – ал да Хосе Аркадио – ата-энеси анын шайкелең аял Пилар Тернер менен байланышы жөнүндө билип коюшканынан коркуп үйүнөн качат.

Гарсиа Маркес күлкүлүү окуяларга жана шекспирлик кумарларга толо үй-бүлөнүн, ар бир мурунку муун жок болбой, бир эле ысымдарды – Хосе Аркадио жана Аурелиано – алып жүрүшкөн муундарда уланышкансыган – жана бабаларынан алардын айыбын, күнөөлөрүн жана жалгыздыгын да мураска алышкан үй-бүлөнүн тарыхын жазган. Ошол эле мезгилде бул бүткүл адамзаттын да тарыхы сыяктуу. Ал «дүйнө али ушунчалык жаңы болгон, көп заттардын аталыштары болбогон жана аларды манжа менен көрсөтүүгө туура келген» учурдан башталат, анан ал апокалипсистик алаамат менен аяктайт – шаар «өткөндүн добуштарына толгон» шамалдан кыйрайт да, адамдардын эсинен түбөлүккө өчөт.

Роман эң чоң ийгиликке ээ болгон. Таңгаларлык ширелүү, музыкалуу тили (кээде ритмикалашкан прозага түшкөн), ондогон ажайып мүнөздөрү, кызыктуу сюжеттин фантастикалык бурулуштары, ошол эле мезгилде болмуштун эң татаал маселелерине тийүү мүмкүнчүлүгүн берүүчү, – ушунун баары Гарсиа Маркеске түрдүү өлкөлөрдүн окурмандарынын сүйүүсү менен суктануусун камсыз кылган. Бирок Макондо – Гарсиа Маркес көп жылдар бою баяндоону үйрөнгөн дүйнө, – түгөнгөн: «Жалгыздыктын жүз жылы маңдайына жазылган адам уруктарына жер бетине эки жолу пайда болуу буюрбаган».

Жазуучу башка жолдорду жана башка сюжеттерди издөө зарылдыгын айкын туят. 1975-жылы көптөгөн латын америкалык деспоттордун белгилери таанылган диктатордун тагдырын баяндаган «Патриархтын күзү» романы

чыгат. Реалдуу жана турмуштук чындыктуу деталдар каармандан башка, сырдуу бийлөөчүнүн коркунучтуу жүзүн, адамдарда жашаган Жамандыктын мифтик образы менен жуурулушкан, көрүүгө жолтоо болбойт. Коркунучтуу диктатор качандыр бир кезде өлүп да ийген, өзүнүн жалган өлүмү менен адегенде жалпынын үрөй учуусун, анан кубануусун чакырып. Бирок бул инсценировка болчу: чындыгында табытта такыр башка адам жаткан, Патриарх болсо анан кутүүсүз пайда болуу жана баарын өз ордуна коюу үчүн салтанаттуу коштошуу каадасын жылчыктан шыкаалап турган. Ал ташбоор, адамгерчиликсиз улуулукка толо. Ал адамбы же бөтөн жандыкпы – окурманга болжоо гана калат. Ал үчүн Ямайкадан уурдалып, «хрусталь идиш үкөгүндө» Летисия Насарено сулуу алынып келинген. Бирок аны диктатордун сүйүү кумарын кандыруу үчүн уурдашканынын эч кандай далили жок.

Бирок баяндоонун башка да катмары бар, жана анда улуу, адамдардын төбөсүнө көкөлөгөн башкаруучу чындыгында аянычтуу абышка болуп чыгат. Ал өзүнүн сарайынын залдарында бутун араң сүйрөп жүрөт, зор шишиктенкиладан, өз денесинин карылыгынан, жана чексиз эскерүүлөрдөн азап чегет. Бекеринен анын энеси уулу кандай бийиктикке көтөрүлгөнүн эч түшүнө албаган. Бир жолу ал керек болсо андан парадга бараткан жолдо дүкөнгө кирип, бош бөтөлкөлөрдү тапшырууну да суранган. Президенттик сарайды кайтарган деңиз жөө аскерлери анын уулун дегеле камакта кармашканына анын акылы жетпейт.

Картайган диктатор оюнда энеси менен аңгемелешүүсүн улантат. Анын ички кароосунун алдында өз башкаруусунун тарыхы өтөт, бактысыз, жакыр жана үмүтү үзүлгөн өлкөнүн сүрөттөрү пайда болот да, ал өзүнүн эбак көзү өткөн энесине бир нерсени түшүндүрүүгө чексиз аракеттенет, аны жана өзүн өз жашоосу туура болгонуна ынандырууга аракеттенет.

«Патриархтын күзүндө» баяндоону сырдуу «биз» – өзүнүн коркунучу жана жек көрүүсү менен бириккен өлкөнүн жашоочулары жүргүзүшөт. Китеп жай, кээде созулма тил менен жазылган, ал өзүнө тартат жана арбайт: «Кара тумоодон корккон десантчылар өздөрүнүн офицердик коттеждерин бузушту жана контейнерлерге тыгышты, жерден өздөрүнүн синтетикалык көгүлтүр шалбааларын сыйрып алышты, аларды килем өңдүү түрмөк кыла оңдошуп, биздин дайралардын сасып-ириген суусун колдонуудан арылтуу үчүн, аларга үйүнөн жөнөтүшкөн өздөрүнүн дистилляцияланган суу үчүн клеёнка цистерналарын жыйнашты, өз госпиталдарынын ак имараттарын кыйратышты, казармаларды жарышты, алар кандай курулганын эч ким билбесин үчүн…».

Гарсиа Маркес иштөөнү улантат, өзү эбак журналисттерге анда китептер үчүн темалар калбаганын айтса да. Ал Латын Америкасын боштондукка чыгаруучу Симон Боливарга арналган «Генерал өзүнүн лабиринтинде» (1989-ж.) романын жана «Сүйүү жана башка балээлер жөнүндө» (1994-ж.) тарыхый романын чыгарат.

1982-жылы Габриэль Гарсиа Маркеске нобелдик сыйлык ыйгарылган. Анын башкы китебинин чыккан учурунан бери он беш жыл өткөнүнө карабай, чамасы, сыйлыкты «Патриархтын күзүнүн» жана көптөгөн аңгемелердин автору эмес, Макондонун түзүүчүсү, өз даңкын ушул сырдуу шаар менен

түбөлүккө байланыштырган адам алган. Өзүнүн көңүлсүз жана окчун жашоосу менен жашаган чакан шаарча. Чукулда уулунан айрылган жана аны ачкачылыктан сактоочу пенсияга жетүүгө курбекер аракеттенген чарчаган картаң полковник. Сюжет формалдуу жөнөкөй таржымалга келтириле алат. Полковник короз уруштарына өзүнүн өлтүрүлгөн уулуна тийиштүү корозду салууну каалайт, жана эч нерсеге карабай, аны жергиликтүү байга сатууга көнбөйт. Ошентип ал өлүм коркунучу астында калат, бирок ар-намысын жана уулу жөнүндө эстеликти сактайт. Бир жагынан, окурмандын алдында жалгыз, бактысыз, картаң адамдын психологиясы таңгаларлык чеберчиликте көрсөтүлгөн реалисттик баяндоо. Бирок ошол эле мезгилде кадимки провинциялык шаарчанын күнүмдүк жашоосу Гарсиа Маркестин сүрөттөөсүндө фантастикалык белгилерге ээ болот.

«Полковникке эч ким кат жазбайт» повестинин окуясы бир нече өлчөмдөрдө өнүктүрүлөт. Полковник өзүнүн каарман жаштыгы жөнүндө эскерүүлөрү менен жашайт, жана өткөндүн уламыштары, бир кездеги Гарсиа Маркестин өзүнүн чоң атасынын аңгемелери өңдүү, бүткүл болуп жаткан үчүн таңгаларлык фон түзүлөт. Баяндоонун бул катмарында же, туурасы, адам болмушунун бул катмарында, күнүмдүк жашоого дал келбеген, такыр эле фантастикалык жандыктар, мисалы, жолборс терисин кийген герцог Мальборо өңдүү, пайда боло башташат. Ушул эле легендарлуу, фантастикалык мезгилде повестте жарандык согуштун баатыры, полковник Аурелиано Буэндиа – болочоктогу али жазыла элек романдын башкы кейипкерлеринин бири жашаганы абдан мүнөздүү.

СУРООЛОР ЖАНА ТАПШЫРМАЛАР
(реферат жана баяндама түрүндө аткарууга)

1. XIX к.а. – XX к.б. Батыш Европа менен АКШдагы руханий климаттын өзгөчөлүктөрү жана негизги адабияттык багыттар. Ницше, Спенсер, Бергсон.

2. Натурализмдин, реализмдин жана декаданстын өнүгүү жолдору. Өз ара таасир проблемасы.

3. Француз адабиятындагы натурализм.

4. А. Франс. Чыгармачылык жолу. Интеллектуалдык романдары. «Кренкебиль» аңгемесиндеги баяндоонун социалдык-философиялык жана сүрөттөөчүлүк пландары.

5. Р. Ролландын чыгармачылыгы. «Кола Брюньон», «Жан Кристоф».

6. Томас Манн – философиялык прозанын чебери. «Будденброктордогу» үй-бүлөнүн кыйроо темасы.

7. Т. Манн новеллист катары. «Кичинекей төрө Фридеман». «Тонио Крегер» жана «Марио менен сыйкырчы».

8. Г. Манндын чыгармачылык эволюциясы. Сатиралык психологизм. «Ишенимдүү букара» романын талдоо.

9. Скандинавия өлкөлөрүнүн адабияттарынын улуттук бөтөнчөлүгү. Норвеж адабияты жана К.Гамсундун символизми. Г.Х.Андерсендин чыгармачылыгы.

10. Г. Ибсендин чыгармачылык жолу. «Пер Гюнтедеги», «Бранддагы» романтизм жана антиромантизм проблемасы. «Куурчак үйү» социалдык-психологиялык драмасы.

11. XIX к.а. – XX к.б. Англиядагы адабий турмуш. Неоромантизм жана прерафаэлиттер. Э.Л. Войнич, О. Уайльд, Р.Л. Стивенсон, Р. Киплинг.

12. Б. Шоунун чыгармачылыгы. Драматургиялык методдун эволюциясы. «Жагымсыз пьесалар» пьесалар-дискуссиялар катары. «Жүрөктөр жанчылуучу үй» драмасын талдоо.

13. Д. Голсуорсинин чыгармачылык жолу. «Форсайттар жөнүндө сага». «Менчик ээси» романын талдоо.

14. Г. Уэллстин илимий-фантастикалык романдары.

15. XIX к.а. – XX к.б. АКШ адабиятынын бөтөнчөлүгү. Трансценденталисттер жана адабият. «Назик реализм» жана «баткакты шилөөчүлөр». О. Генри, Т. Драйзер.

16. Ж. Лондондун чыгармачылык жолу. «Түндүк аңгемелеринин» романтизми жана антиромантизми. «Мартин Иден» романын талдоо.

17. XX кылымдагы биринчи дүйнөлук согуштун жана революциянын чет элдер адабиятынын өнүгүшүнө таасири. З. Фрейд жана психоанализ.

18. Жаңы мезгилдин чет элдер адабиятындагы реализмдин тагдыры жана өнүгүү өзгөчөлүктөрү.

19. Модернисттик агымдар европалык өнүгүүнүн жалпы кризисинин натыйжасы катары.

20. Биринчи дүйнөлүк согуштан кийинки француз адабиятынын өнүгүү жолдору жана негизги багыттары. Дадаисттер жана сюрреалисттер. Т. Тцардын жана А. Бретондун манифесттери.

21. Марсель Пруст жана «Жоготулган мезгилди издеп» романдар түрмөгү. Стилдик айырмалары.
22. А. де Сент-Экзюпери жана анын философиялык жомоктору. «Кичинекей канзаада» чыгармасын талдоо.
23. Р. Ролландын «Аң-таң калган жан» романынын үстүнөн иштөө мезгилиндеги идеялык жана көркөмдүк изденүүлөрү.
24. Р. Ролландын «Аң-таң калган жан» романынын көркөмдүк бөтөнчөлүгү жана психоанализдин таасири. Аннета менен Марктын эволюциясы.
25. А. Барбюс: инсан жана эстетика. «Жалын» романындагы каарман проблемасы.
26. 1920-30-жж. англис адабияты (А. Кронин, О. Хаксли).
27. «Жоголгон муундун» адабияты жана Р. Олдингтондун романдары. «Каармандын өлүмү» роман-джазындагы антикиплингдик тема.
28. Ральф Воке жана анын «Роман жана эл» китебиндеги З. Фрейд менен полемикасы.
29. В. Вулфтун көркөмдүк изденүүлөрү. Адабияттык эсселери.
30. В. Вулфтун «Маякка» романындагы образдык система.
31. Англис модернизми жана Томас Элиоттун чыгармачылыгы. «Кысыр жер» поэмасы.
32. Д. Лоуренстин чыгармачылык жолу. «Леди Чаттерлейдин ойношу» романы.
33. Ж. Жойстун чыгармачылык жолу. «Улисс» романынын тематикасы жана стилдик өзгөчөлүктөрү.
34. Ж.Жойстун «Улисс» романындагы «аңсезим сели» (2-3 главасын талдоо).
35. Немец экспрессионизми. И. Бехер.
36. Франц Кафканын феномени: өмүрү, инсаны, эстетикасы. Новелла-накылдары.
37. Ф. Кафканын романдары лирико-мифологиялык эпос катары. Кафканын чыгармачылыгынын түрдүү концепциялары.
38. Г. Гессенин чыгармачылыгы. «Талаа бөрүсү»: образдык системасы жана каармандары.
39. Б. Брехт XX к. ири немец драматургу катары. Эртеги чыгармачылыгындагы экспрессионизм менен полемика.
40. Б. Брехттин эпикалык театр теориясы.
41. Б. Брехттин «Кураж эне жана анын балдары» пьесасындагы жатыркоо эффекттери.
42. А. Зегерстин чыгармачылык жолу. Тажрыйбасынын эволюциясы. «Жетинчи крест» романынын полифониялуу түзүлүшү.
43. Биринчи дүйнөлүк согуштан кийинки америкалык адабият (Ф.С. Фицжеральд, Ж. Стейнбек ж.б.). Улуттук бөтөнчөлүк. Америкалык өзгөчөлүк мифологемасынын калыптанышы.
44. Т. Драйзердин чыгармачылыгы. «Каалоо үчилтигинде» «ачык мүмкүнчүлүктөр» мифин сындоо.
45. Т. Драйзердин «Америкалык трагедия» романы. «Индивидуалдуулуксуз индивид» проблемасы.

46. Э. Хемингуэйдин турмуштук жана чыгармачылык жолу. «Айсберг» эстетикасы. Аңгемелер жыйнактары: жанры, проблематикасы, образдык системасы, каармандары.
47. Э. Хемингуэйдин чыгармачылыгындагы испаниялык тема («Фиеста», «Коңгуроо ким деп кагылат»).
48. Э. Хемингуэйдин «Кош бол, курал!» романындагы кыйытманын (подтексттин) поэтикасы. Актуалдуу мезгилдин образы жана жетектөөчү темалар.
49. Э. Хемингуэйдин «Кош бол, курал!» романындагы романтизм менен антиромантизмдин карым-катышы.
50. У. Фолкнердин көркөм дүйнөсүнүн бөтөнчөлүгү. «Чуу жана каар» романынын тематикасы менен стили.
51. У. Фолкнердин «Коом августта» романындагы адам жана анын социализациясы.
52. У. Фолкнердин «Имарат» романы: кылмыш жана жаза проблемасы.
53. Ф.С. Фицджеральддын чыгармачылык жолу. «Түн назик» романындагы «улуу депрессия» доорунун образы.
54. Д. Стейнбектин чыгармачылыгы. «Каар шиңгилдери» жана «Бермет»: «фаланга» темасы.
55. Батыштагы жана АКШдагы тарыхый-адабий жараяндын 1945-ж. кийинки жаңы өзгөчөлүктөрү. Базар доорундагы адамды жана чөйрөнү жаңыча түшүнүү.
56. 1945-2000-жж. реализмдин өнүгүүсүнүн татаал жолдору. Чет элдер адабиятындагы антифашисттик жана антитоталитардык тема. Д. Оруэллдин чыгармачылыгы («1984» романы).
57. Чет элдер адабиятындагы 1945-ж. кийинки постмодернизм, анын реализм менен өз ара мамилеси.
58. Батыш Европа өлкөлөрүндөгү жана АКШдагы массалык адабият (И. Флеминг, С. Кинг, И.Уэлш ж.б.). Массалык адабияттын өнүгүүсүндөгү телекөрсөтүү менен кинонун ролу.
59. ФРГнын адабиятынын бөтөнчөлүгү. П. Зюскинддин прозасы.
60. В. Борхерттин чыгармачылыгы. «Эшик сыртында» драмасы.
61. Г. Беллдин-романисттин чыгармачылыгы. «Тогуз жарымдагы бильярд» романындагы мезгил.
62. Г. Вомандын новелла жанрындагы жаңычылдыгы. «Бардыгы галерея үчүн», «Табият койнундагы майрам».
63. ГДРдин эртеги адабияты жана анын өзгөчөлүктөрү. А. Зегерстин согуштан кийинки прозасы.
64. Швейцария адабиятынын бөтөнчөлүгү (М. Фриш, Ф. Дюрренматт).
65. Улуу Британия адабиятынын 1945-ж. кийинки өнүгүүсүнүн негизги тенденциялары.
66. Г. Гриндин «Жоош америкалык» романы: чыгарманын саясий жана философиялык аспектилери.
67. Г. Гриндин «Комедианттар» романындагы социалдык сатира.
68. Англис адабиятындагы «ачууланган жаш адамдар». К. Эмис.

69. Д. Осборндун «Каардана бери кара» пьесасындагы тануу пафосу.
70. Англиядагы «жумушчу» роман. А. Силлитоу. С. Чаплин «Сардина күнү».
71. Англис адабиятындагы аракет философиясы. Д. Олдриждин чыгармачылыгы. Д.Олдриждин «Акыркы дюйм» романын талдоо.
72. Улуу Британиядагы экзистенциалисттик багыттагы адабият (У. Голдинг).
73. А.Мердоктун «Кара канзаадасы»: чыгарманын философиялык аспектилери.
74. А. Мердоктун «Кара канзаада» романындагы көз караштардын көптүгү.
75. Франциядагы согуштан кийинки адабий өнүгүүнүн татаалдыгы. Постмодернисттик мектептер.
76. Луи Арагондун чыгармачылык жолу. Элюардын лирикасындагы каршылык көрсөтүү темасы.
77. Француз адабиятындагы экзистенциализм (Ж.-П. Сартр, А.Камю).
78. Ж.-П. Сартрдын чыгармачылыгынын карама-каршылыктары («Экзистенциализм – бул гуманизм» эссеси, «Жүрөгү айлануу» романы, «Дубал» новелласы).
79. А. Камюнун экзистенциалдык концепциясы («Сизиф жөнүндө миф», «Козголоңчул адам», «Чума»).
80. А.Камюнун «Чоочуну». Каармандардын асоциалдуулугу жана аны берүү ыктары.
81. Франциядагы «жаңы роман». Н. Сарроттун чыгармачылыгы, Роб-Грийенин чыгармаларындагы «затизм», М.Бютордун мифологизми (обзор).
82. Француз адабиятындагы «керектөөчүл коомду» сындоо жана жаңы «субъективизм» (А. Стиль, Ж. Перек, Р. Гари).
83. АКШнын 1945-ж. кийинки адабияты. Маккартизм доору. Д. Сэлинжер жана анын «Туңгуюктун үстүндө кара буудайда» романы (романдын проблематикасы).
84. Р.П. Уоррендин чыгармачылыгы. «Бүткүл королдук аскер» романынын көркөмдүк бөтөнчөлүгү.
85. Р.П. Уоррендин «Жашыл өрөөнгө кел» романы жана У. Фолкнердин салттары.
86. У.Фолкнердин 1945-ж. кийинки чыгармачылыгы, «Имарат» романынын көркөмдүк бөтөнчөлүгү.
87. Э. Хемингуэйдин «Чал менен деңизи». Ички идеялык-маанилик жана көркөмдүк кыймыл.
88. Э. Хемингуэйдин 1945-ж. кийинки чыгармачылык жолу. Жеңилүүдөгү ички жеңиш Хемингуэйдин чыгармачылыгынын лейтмотиви катары.
89. 1945-ж. кийинки америкалык драматургия (А. Миллер, Т. Уильямс).
90. АКШ адабиятындагы социалдык фантастика (Р. Бредбери, А. Азимов ж.б.).
91. К. Воннегуттун «Чемпиондор үчүн нанүштө» романынын проблематикасы жана аны чечүүнүн көркөмдүк бөтөнчөлүгү.
92. АКШ адабиятынын 1980-2000-жж. онүгүүсүнүн негизги тенденциялары.
93. У. Стайрондун «Софи тандоо кылат» антифашисттик романы.
94. Ж.Гарднердин «Күзгү коом» романындагы кош дүйнө.
95. АКШдагы «жаңы журнализм» жана Том Вулфтун чыгармачылыгы («Дымак оттору»).

96. Т.Вулфтун аты уйкаш романындагы «дымак оттору»: образдык түзүлүш.
97. Жаштардын субмаданияты: Д. Коупленддин («Икс муун») жана И. Уэлштин («Эң сонун кече») чыгармачылыгы.

СУНУШТАЛГАН АДАБИЯТТАР

Окуу китептери жана окуу куралдары:

1. Зарубежная литература ХХ века, 1871–1917: Хрестоматия / Под ред. проф. Н.П. Михальской и проф. Б.И. Пуришева. — М., 1981.
2. Зарубежная литература ХХ века, 1871-1917: Хрестоматия: Учеб. пособие. – М., 1981.
3. История всемирной литературы: В 9 тт. – М., 1991. – Т.7,8.
4. История зарубежной литературы ХХ века (1871-1917)/ Под ред. В.Р. Богословского, З.Т. Гражданской. – М., 1989.
5. История зарубежной литературы конца XIX – начала ХХ в./ Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1978.
6. История зарубежной литературы конца XIX – начала ХХ в.: Курс лекций / Под ред. М.Е. Елизаровой и Н.П. Михальской. – М., 1970.
7. Зарубежная литература ХХ века, 1917-1945. Хрестоматия. – М., 1986.
8. История зарубежной литературы ХХ века (1917-1945)/ Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1980.
9. История зарубежной литературы ХХ века, 1917-1945/ Под ред. В.Н. Богословского и З.Т. Гражданской. – М., 1984.
10. Зарубежная литература ХХ в./ Под ред. З.Т. Гражданской. – М., 1973.
11. История зарубежной литературы после Октябрьской революции. – М., 1978. – Ч.2. (1945-1970).

Кошумча илимий адабияттар:

12. *Деннингхаус Ф.* Театральное призвание Б.Шоу. – М., 1978.
13. *Дирзен И.* Эпическое искусство Томаса Манна: мировоззрение и жизнь. – М., 1981.
14. *Дынник В.А.* Анатоль Франс: творчество. – М.,-Л., 1934.
15. *Дьяконова Н.Я.* Стивенсон и английская литература ХХ века. – Л., 1984.
16. *Евнина Е.М.* Западно-европейский реализм на рубеже XIX-XX веков. – М., 1967.
17. Зарубежная литература ХХ века/ Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996.
18. Зарубежные писатели: Биобиблиографический сл.: В 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. — М., 1997 (2003).
19. *Знаменская Г.Н.* Г.Манн. – М., 1971.
20. История американской литературы/ Под ред. Н.И. Самохвалова: В 2 тт. – М., 1971.
21. История английской литературы: В 3 тт. – М., 1955. – Т.3.
22. История западно-европейского театра: В 4 тт. – М., 1963. – Т.3,4.
23. История зарубежного театра: В 4 тт. – М., 1981-1987. – Т.3,4.
24. История немецкой литературы: В 3 тт. – М., 1985-1986. – Т.2,3.
25. История немецкой литературы: В 5 тт. – М., 1962-1976. – Т.4,5.
26. История французской литературы: В 4 тт. – М.,-Л.,1963. – Т.3,4.
27. *Карельский А.В.* Хрупкая лира. — М., 1999.
28. *Кирнозе З.И.* Страницы французской классики. – М., 1992.

29. *Ковалева И.С.* Творчество Анатоля Франса в годы перелома. 1879-1895. – Л., 1957.
30. *Ковалева Т.В. и др.* История зарубежной литературы (вторая половина XIX – начало XX вв.). – Минск, 1997.
31. *Кургинян М.* Романы Томаса Манна: форма и метод. – М., 1975.
32. Литературная история США: В 3 тт. – М., 1977-1979.
33. *Луков В.А.* История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. — М., 2003.
34. *Моруа А.* Литературные портреты. – М., 1970.
35. *Моруа А.* От Монтеня до Арагона. – М., 1983.
36. *Нартов К.М.* Генрих Манн: очерк творчества. – М., 1960.
37. *Неустроев В.П.* Литература скандинавских стран (1870–1970). — М., 1980.
38. *Неустроев В.П.* Литературные очерки и портреты. – М., 1983.
39. *Образцова А.Г.* Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX-XX вв. – М., 1974.
40. *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа: 1900-1945. – М., 1982.
41. *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. — М., 1963. — Т. 3.
42. *Ромм А.С.* Дж. Б. Шоу. – М., 1966.
43. *Селитрина Т.Л.* Английский реалистический роман на рубеже XIX–XX в.: Учеб. пособие. — Уфа, 1988.
44. *Серебров Н.Н.* Генрих Манн: очерк творческого пути. – М., 1969.
45. *Сильман Т.И.* Герхард Гауптман. – Л.,-М., 1956.
46. *Соколянский М.Г.* Оскар Уайлд: очерк творчества. – Киев, 1990.
47. *Старцев А.И.* От Уитмена до Хемингуэя. – М., 1981.
48. *Трыков В.П.* Зарубежная литература конца XIX —начала XX веков: Практикум. — М., 2001.
49. *Трыков В.П.* История зарубежной литературы рубежа XIX–XX веков: Учеб. пособие. — М., 2002.
50. *Урнов М.В.* Вехи традиции в английской литературе. – М., 1986.
51. *Урнов М.В.* На рубеже веков: Очерки английской литературы (конец XIX – начала XX в.). – М., 1970.
52. *Федоров А.А.* Томас Манн: время шедевров. – М., 1981.
53. *Фрид Я.* Анатоль Франс и его время. – М., 1075.
54. *Хорольский В.В.* Поэзия Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков. — К., 1991.
55. *Хорольский В.В.* Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX вв. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995.
56. *Хьюз Э.* Бернард Шоу. – М., 1966 (ЖЗЛ).
57. *Царева Р.Ш., Буранбаева Л.М.* Становление эмоционально-ценностных ориентаций студентов в курсе изучения зарубежной литературы: Учеб.-метод. материалы. – Стерлитамак: СГПА, 2004. – 102 с.
58. *Шоу Б.* Библиографический указатель: К 100-летию со дня рождения. – М., 1956 (Писатели зарубежных стран).

59. *Юльметова С.Ф.* Анатоль Франс и некоторые вопросы эволюции реализма. – Саратов, 1978.
60. *Анастасьев Н.* Обновление традиции. – М., 1984.
61. *Анастасьев Н.* Творчество Э.Хемингуэя. Книга для учащихся. – М., 1981.
62. *Анастасьев Н.А.* Фолкнер. Очерк творчества. – М., 1976.
63. *Андреев Л.Г.* Марсель Пруст. – М., 1968.
64. *Андреев Л.Г., Карельский А.В.* и др. Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Под ред. Л.Г. Андреева. — М., 2000.
65. *Анисимов И.И.* Живая жизнь классики. – М., 1974 (главы о Ф. Мориаке, Р. Роллане, А. Франсе).
66. *Балахонов В.Е.* Ромен Роллан и его время. – М., 1968.
67. *Балашов П.С.* Писатели-реалисты XX века на Западе. – М., 1984.
68. *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. – М., 1982.
69. *Батурин С.С.* Драйзер. – М., 1975.
70. *Бочаров С.Г.* Пруст и «поток сознания»// Критический реализм XX века и модернизм. – М., 1967. – С.194-234.
71. *Бреннер Ж.* Моя история современной французской литературы. – М., 1994.
72. *Вановская Т.* Ромен Роллан. – М., 1977.
73. *Великовский С.И.* «…К горизонту всех людей»: Путь Поля Элюара. – М., 1968.
74. *Грибанов Б.* Хемингуэй. – М., 1971.
75. *Григорьев В.П.* Антуан де Сент-Экзюпери: Биография писателя. – Л., 1973.
76. *Днепров В.Д.* Черты романа XX века. — М.-Л., 1965.
77. *Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П.* Модернизм в зарубежной литературе. — М., 1998 (2000, 2001, 2002) (любое издание).
78. Жанровое разнообразие современной прозы Запада/ Под ред. Д.В. Затонского. – М., 1989.
79. *Жантиева Д.Г.* Английский роман XX века. – М., 1965.
80. *Жантиева Д.Г.* Джеймс Джойс. – М., 1967.
81. *Житомирская З.А., Троянкер В.С.* Анна Зегерс: Библиография. – М., 1952.
82. *Закс Е.М.* Творчество Анны Зегерс. – М., 1953.
83. Зарубежная литература XX века: Практикум / Сост. и общ. ред. Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. — М., 1999.
84. *Засурский Я.Н.* Американская литература XX века. – М., 1989.
85. *Засурский Я.Н.* Теодор Драйзер: Жизнь и творчество. – М., 1977.
86. *Затонский Д.* Искусство романа и XX век. – М., 1973.
87. *Затонский Д.В.* Франц Кафка и проблемы модернизма. – М., 1972.
88. *Зверев А.* Американский роман 20-30-х годов. – М., 1982.
89. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. — М., 1979.
90. *Знаменская Г.Н.* Анна Зегерс. – М., 1953.
91. *Ивашева В.В.* Английская литература, XX век. – М., 1967.
92. *Ионкис Г.Э.* Английская поэзия XX века, 1917–1945. — М., 1980.
93. *Кашкин И.* Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк. – М., 1966.
94. *Кирнозе З.И.* Франсуа Мориак. – М., 1970.
95. *Кирнозе З.И.* Французский роман XX века. — Горький, 1977.

96. *Левидова И.М., Перчевская Б.М.* Эрнест Хемингуэй. Библиографический указатель. – М., 1970.
97. *Лейтес Н.* Романы Анны Зегерс. – Пермь, 1966.
98. *Лизский Ю.А.* Творчество Хемингуэя. – Киев, 1978.
99. Литература США XX века. Опыт типологического исследования. — М., 1978.
100. *Маянц З.И.* Человек один не может. Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество. – М., 1966.
1021. *Мелетинский Е.М.* Мифологизм в литературе XX века. Антитеза: Джойс и Томас Манн // Поэтика мифа. — М., 1976.
102. Методические указания и планы-задания к практическим занятиям и коллоквиумам по зарубежной литературе XIX-XX веков (для студентов-филологов) / Сост. Царева Р.Ш. – Стерлитамак, 1982.
103. *Мижо М.* Сент-Экзюпери. – М., 1965.
104. *Михальская Н.П.* Пути развития английского романа. — М., 1966.
105. *Михальская Н.П., Аникин Г.В.* Английский роман XX века. – М., 1982.
106. *Мотылева Т.* Ромен Роллан. – М., 1969.
107. *Мотылева Т.Л.* Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». – М., 1970.
108. *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. — М., 1998.
109. *Оленева В.* Современная американская новела. Проблемы развития жанра. – Киев, 1973.
110. *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа, 1900–1945. — М., 1982.
111. *Полиевский Ю.В.* Уильям Фолкнер. – М., 1970.
112. Проблемы литературы США XX века. – М., 1970 (глава о Фицджеральде).
113. *Рачинская Н.Н.* Лион Фейхтвангер. – М., 1965.
114. *Росс Л.* Портрет Хемингуэя. Перевод с англ. – М., 1966.
115. *Сучков Б.Л.* Лики времени: В 2 тт. – М., 1976 (главы о М. Прусте, Л. Фейхтвангере).
116. *Сучков Б.Л.* Творчество Ф.Кафки в свете действительности. – М., 1964.
117. *Топоров Ю.Н.* Хемингуэй на Кубе. Очерки. – М., 1979.
118. *Трыков В.П., Ощепков А.Р.* Зарубежная литература XX века (1914–1945). Ч. 1: Франция: Учеб. пособие. — М., 2003.
119. *Финкельштейн И.Л.* Хемингуэй-романист. – Горький, 1974.
120. *Царева Р.Ш.* Педагогика развивающего учебного взаимодействия (философско-деонтологический и психологический аспекты): Монография. – Стерлитамак, 2000. – С.145-165 (Приложение 3).
121. *Царева Р.Ш.* Творческая эволюция Генриха Цшокке-новеллиста: Монография. – Стерлитамак, 2002. – С.195-211(Приложение).
122. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Пер. с фр. — М., 2002.
123. Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. статей. — М., 1966.
124. *Адмони В.Г.* Поэтика и действительность. Из наблюдений за зарубежной литературой XX века. – Л., 1975.
125. *Анастасьев Н.А.* Обновление традиции. Реализм XX в. В противоборстве с модернизмом. — М., 1984.

126. *Андреев Л.* Современная литература Франции. – М., 1979.
127. *Андреев Л.Г.* Современная литература Франции: 60-е годы. – М., 1977.
128. *Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К.* История французской литературы. – М., 1987.
129. *Аникин Г.В., Михальская Н.П.* История английской литературы. – М., 1985.
130. *Анисимов И.И.*Новая эпоха всемирной литературы. – М., 1966.
131. *Балашов П.С.* Писатели-реалисты XX века на Западе. – М., 1984.
132. *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. – М., 1982.
133. *Балашова Т.В.* Эрве Базен и пути французского психологического романа. – М., 1987.
134. *Батенко В.Г.* Драматургия современной Англии. – М., 1981.
135. *Беллингтон М.* Английская «новая драма» сорок лет спустя// ИЛ. – 1995. - №10.
136. *Бенина Е.М.* Совренный французский роман, 1940-1960. – М., 1962.
137. *Бреннер Ж.* Моя история современной французской литературы. – М., 1994.
138. *Бьязи П.-М.* Эммочки образца 1992 года// ИЛ. – 1993. - №10.
139. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла. – М., 1979.
140. Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. – М., 1985.
141. *Генис А.* Вавилонская богиня. Искусство нашего времени// ИЛ. – 1996. - №6.
142. *Генис А.* Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // ИЛ. – 1994. - №10.
143. *Гуляев Н.А., Шибанов И.П.* История немецкой литературы. – М., 1975.
144. *Де Мэн Пол.* Мастер наших дней: Хорхе Луис Борхес// ИЛ. – 1995. - №1.
145. *Днепров В.Д.* Литература и нравственный опыт человека. Размышления о современной зарубежной литературе. – Л., 1970.
146. Жанровое своеобразие современной прозы Запада. – М., 1989.
147. Западная литература: взгляд изнутри// ИЛ. – 1993. - №9,11.
148. Зарубежная литература. XX век: Учеб. для студентов педагогических вузов / Н.П. Михальская, В.А. Пронин и др.; Под общ. ред. Н.П. Михальской. — М.: Дрофа, 2003.
149. *Затонский Д.* Постмодернизм: гипотезы возникновения// ИЛ. – 1996. - №2.
150. *Затонский Д.В.* В наше время. Книга о зарубежных литературах XX века. – М..1979.
151. *Зверев А.* Запад есть Запад// ИЛ. – 1995. - №5.
152. *Зверев А.* Склеенная ваза. Американский роман 90-х: ушедшее и «текущее»// ИЛ. – 1996. - №10.
153. *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. — М., 1979.
154. *Земсков В.Б.* Габриель Гарсиа Маркес. Очерк творчества. – М.,1986.
155. *Злобин Г.П.* Современная драматургия США. – М., 1968.
156. *Зонина Л.А.*Тропы времени. – М., 1984.
157. *Ивашева В.* Английская литература XX в. – М., 1967, 1984.
158. *Ивашева В.* Что сохраняет время. Литература Великобритании, 1945-1977 гг. Очерки. – М., 1979.

159. *Ивашева В.В.* Новые черты реализма на Западе. – М., 1986.
160. *Ивашева В.В.* Судьбы английских писателей. Диалоги вчера и сегодня. – М., 1989.
161. История зарубежного театра: В 4 тт. – М., 1987. – Т.4.
162. История литературы ГДР. – М., 1982.
163. История литературы ФРГ. – М., 1980.
164. История немецкой литературы. – Т.5. – М.,1979.
165. История французской литературы: В 4 тт. – М., 1963. – Т.4.
166. *Каннигем В.* Английская литература в конце тысячелетия// ИЛ. – 1995. - №10.
167. *Кисел М.А.* Философская эволюция Ж.-П.Сартра. – Л., 1976.
168. Кич, или к интеллектуальному чтиву // ИЛ. – 1996. - №1.
169. *Кормильцев И.* Ирвин Уэлш – Жан Жак Руссо химического поколения // ИЛ. – 1998. - №4.
170. *Коссатс Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. – М., 1980.
171. *Кузнецов В.Н.* Ж.-П.Сартр и экзистенциализм. – М., 1970.
172. *Кузнецов С.* Певцы неизвестного поколения// ИЛ. – 1998. - №3.
173. *Кутейщикова В., Осповат Л.* Новый латиноамериканский роман, 50-70-е годы. – М., 1983.
174. *Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С.* Новый латиноамериканский роман. — М., 1983.
175. *Кушкин Е.П.* Альбер Камю. Ранние годы. – Л., 1982.
176. *Кэндзябуро О.* Многосмысленностью Японии порожденный // ИЛ. – 1985. - №5.
177. Литература США XX века. Опыт типологического анализа. – М., 1978.
178. Литература США в 70-е годы XX века. – М., 1983.
179. Литературная история США: В 3 тт. – М., 1977-79. – Т.3.
180. *Лотатгова З.М.* Итальянский роман сегодня. – М., 1977.
181. *Манн Т.* Фрейд и будущее // ИЛ. – 1996. - №6.
182. *Мендельсон М.* Американский роман сегодня на пороге 80-х. – М., 1982.
183. *Мендельсон М.* Роман США сегодня. – М., 1977.
184. *Мендельсон М.* Современный американский роман. – М., 1964.
185. *Михальская Н.П., Аникин Г.В.* Английский роман XX века. – М., 1982.
186. *Млечина И.* Жизнь романа. О творчестве писателей ГДР, 1949-1980. – М., 1984.
187. *Млечина И.* Литература и «общество потребления». Западногерманский роман 60-х – начала 70-х годов. – М., 1975.
188. *Млечина И.В.* Типология романа ГДР. – М., 1985.
189. *Мотылева Т.Л.* Достояние современного реализма. Исследования и наблюдения – М., 1973.
190. *Мотылева Т.Л.* Зарубежный роман сегодня. – М., 1966.
191. *Мулярчик А.С.* Послевоенные американские романисты. – М., 1980.
192. *Мулярчик А.С.* Творчество Джона Стейнбека. – М., 1963.
193. *Наркирьер Ф.С.* Французский роман наших дней. – М., 1980.
194. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–1960 гг. — М.,

1982.
195. Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе, 70-е годы. – М., 1982.
196. Основные тенденции развития современной литературы США / Под ред. М.О. Мендельсона. – М., 1973.
197. Павлова Н. Седельник в. Швейцарские варианты. – М., 1990.
198. Постмодернизм: подобия и соблазны реальности// ИЛ. – 1994. - №1.
199. Потапова В. Неореализм в итальянской литературе. – М., 1961.
200. Пронин В.А., Толкачев С.П. Современный литературный процесс за рубежом. — М., 2000.
201. Рожновский С.В. Генрих Белль. – М., 1966.
202. Сабато Э. Рассказы Х.Л.Борхеса// ИЛ. – 1995. - №1.
203. Современные прозаики Латинской Америки (очерки, литературные портреты)/ Отв. ред. С.П. Мамонтов. – М., 1972.
204. Соловьева Н.А. Английская драма за четверть века (1950-1975). – Вып. 1,2. – М., 1982.
205. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. – М., 1981.
206. Стеженский В.С., Черная Х. Литературная борьба в ФРГ. – М., 1978, 1985.
207. Стрельцова Г.Я. Критика экзистенциалистской концепции диалектики. Анализ взглядов Ж. П. Сартра. – М., 1974.
208. Тертерян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. – М., 1973.
209. Тертерян И.А. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М., 1988.
210. Уваров Ю.Л. Современный французский роман (60-80-е годы). – М., 1985.
211. Федоров А.А. Джон Стейнбек. – М., 1965.
212. Филюшкина С.Н. Современный английский роман. — Воронеж, 1988.
213. Фокин С.Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. — СПб., 2003.
214. Фрадкин И. Литература новой Германии. – М., 1961.
215. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры// ИЛ. – 1994. - №1.
216. Художественное своеобразие литературы Латинской Америки. – М., 1976.
217. Чхарташвили Г. Но нет Востока и Запада нет. О новом андрогине в мировой литературе// ИЛ. – 1996. - №9.
218. Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. — М., 2002.
219. Эрнст Г. О «новом реализме» // ИЛ. – 1993. – №11.

Жантаев Адилбек, Токтомаметова Жазгүл

XX кылымдагы батыш көркөм дөөлөттөрү

(Окуу куралы)

Адис редактору: *А.Чолпонбаев*

Редактору: *Н.Бийгелдиева*

Тех. редактору: *Т.Аскар уулу*

Корректору: *А.Мукашова*

Ченеми 60x84/16. Көлөмү 20 басма табак.

Офсеттик басуу. Нускасы 300.

«Сарыбаев Т.Т.» басмасында басылды.

Бишкек ш., Раззаков к., 49.