

**ЎЗБЕКСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС  
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ  
БУХОРО ДАВЛАТ УНИВЕРСИТЕТИ**

**ИЛҲОМ ҒАНИЕВ**

**ФИТРАТ ДРАМАЛАРИ  
ПОЭТИКАСИ**

Тошкент  
Ўзбекистон Республикаси Ғанлар Академияси  
«ҒАН» нашриёти  
2005

Ушбу монографияда Фитрат драматургияси яхлит ҳолда тадқиқ этилган. Муаллиф жаҳид адиби томонидан яратилган томоша асарларининг жанрини тайин этади, улардаги рамзларнинг кўшқатламли табиати, драматик асарда бадиий макон ва бадиий замон муаммолари, бадиий тасвир поэтикасининг драматик асарлардаги ўзига хослиги, тил ва услуб, драматик асар синтаксиси сингари адабий-назарий масалаларни илмий тадқиқ этади.

Монография адабиётшунослар, жаҳид адабиёти билан қизиқувчилар, аспирант ва магистрантлар, олий ўқув юртларининг филология факультети талабаларига мўлжалланган.

Масъул муҳаррирлар:

Ўзбекистон Республикаси Беруний номидаги давлат  
мукофоти лауреати,  
филология фанлари доктори, профессор

**Э.А.КАРИМОВ**

ЎзР ФА академиги, филология фанлари доктори,  
профессор **Б.А.НАЗАРОВ**

Тақризчилар:

филология фанлари доктори, профессор  
**Б.САРИМСОҚОВ**

филология фанлари доктори, профессор  
**Ҳ.УМУРОВ**

I SB № 5 — 648-03213-7

© Ўзбекистон Республикаси  
ФА “Фан” нашриёти.  
2005 йил

*Жаҳон адабиётининг нодир  
билимдони, жасоратли олим, қадршунос  
ва бағрикелг инсон - устозим Эрик  
Каримовнинг ўлмас хотирасига  
бағишлайман.*

## К И Р И Ш

20-30-йиллар адабиёти, у вақтдаги турли оқим ва гуруҳлар, ғоялар ва қарашлар, синфлар ва табақалар, эскилик ва янгилик ўртасидаги кураш миллий тараққиётимиз тарихида алоҳида ўзига хос даврдир. Миллий истиқлолга эришилгач, собиқ Иттифоқ давридаги ҳақиқатларнинг қўлу оёғидан кипанлар олиб ташланиши натижасида жуда кўп соҳаларда бўлгани каби адабиётшунослик фанида ҳам айрим тамойиллар ўзгарди, етмиш йил давомида янаб келган фикрлар ва қолишлар эскирди. Халқимиз улуғ донишманд фарзандлари бадий тафаккурининг маҳсуллари бўлган айрим адабий асарлар ҳақиқий баҳосини олиб, миллий адабиётимиз тарихидан ўзининг қонуний ўрнини эгаллаётир. Шу нуқтаи назардан қараганда, миллат маданияти ва маънавияти равнақиға улкан, бетакроп ҳисса қўшган Абдурауф Фитрат (1886-1938) ижодига қизиқишнинг кучайиши ҳам қонуний бир ҳолдир. Фитратнинг узоқ йиллар мобайнида эл кўзидан яшириб келинган 135 номдаги бадий, тарихий, адабий-танқидий асарларининг 50дан ортиғи бугунгача кенг китобхонлар оммаси ҳукмига ҳавола этилди [қ.: 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257]. Фаннинг турли соҳаларида фаолият кўрсатган алломанинг илмий ва бадий ижоди айрим тармоқлар бўйича бир қадар

ўрганилди [қ.: 3, 22, 24, 53, 54, 55, 72, 73, 83, 112, 118, 156, 217 ва ҳ.к.].

Фитрат ҳаёти ва ижодининг ўрган-лиши тарихи ва тақдири ҳам мураккаб кечди. Фитрат ижодининг у ёки бу қиррасига оид дастлабки қайдлар 20-30-йилларда яратилган турли тарих, таъжир, баёз, мақола, рисола ва тадқиқотларда учрайди [қ.: 324].

Бевосита Фитрат драматургиясига муносабатни шоир Абдулҳамид Сулаймон ўғли Чўлпон ўзининг «Чин севиш» номли тақризи билан бошлаб берди [272]. Тақриз Фитрат асарининг саҳналаштирилиши муносабати билан ёзилганлиги боис Чўлпон кўпроқ асарга эмас, спектаклга баҳо беради. Чўлпон Фитратнинг бизгача етиб келмаган ёки ҳануз тошилмаган «Абб Муслим Хуросоний» драмасининг «Турон» труппаси томонидан саҳналаштирилиши муносабати билан яна бир тақриз ёзиб, асарда «Фитратга хос сўз усталлиги хийла кучлик» эканини, драма «тарихнинг энг чувалашқон давридан олиб ёзилганига» алоҳида таъкидлайди [267]. Сўнгги Турғунбой [Қаюм Рамазонов] «Абб Муслим» [222], Вадуд Маҳмуд «Чин севиш» [139], «Ҳинд ихтилолчилари» [140], «Фитрат афандининг янги асарлари» [138], Ғанизода «Абулфайзон» [329], Комил Алиев «Арслон» пьесасининг кўйилиши» [28], В. Хўжаев «Темир қафасдан ажи-ажи кўринишлар» [263] сарлавҳали мақолалар ёзиб, асосан, диққатни Фитрат драмаларининг саҳналаштирилиши ва уларнинг ғоявийлиги масалаларига қаратдилар.

Фитрат драмаларини ғоявийлик ва мафкура нуқтаи назардан кенгроқ таҳлилу талқин этган илк мақола-тадқиқот Ҳамид Олимжон қаламига мансуб. «Фитратнинг адабий ижоди ҳақида» деб номланган мазкур иш ўзбек ҳамда рус тилларида чоп этилган [163, 165]. Ҳамид Олимжон Фитрат ижодини текшираркан, Туркистонда жаҳидчиликнинг вужудга келиши ва унда адибнинг иштирок этиш масалаларини анча кенг ёритиб, «Абулфайзон», «Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари», «Темир қафаси», «Арслон», «Шайтоннинг таърифи исёни», драмаларини ҳужмрон

мафкура нуқтаи назаридан, афсуски, бир ёқлама, вульгар социологик асосда талқин қилади [қ.: 164].

Тадқиқотимизнинг асосий қисмларида мавзу тақозосига кўра ўрин-ўрни билан Ҳ.Олимжоннинг юқоридаги ишига муурожаат этиб борилади. Шунинг учун биз бу ерда айни мақолага кенг тўхталганини лозим кўрмадик.

Фитрат сталинча қатаронга утрагач, адабиётшунослик ва адабиёт тарихига оид ишларда унинг номи онда-сонда қайд этилса-да, унга исломпараст, туркпараст, миллатчи, жосус каби ёрлиқлар адолатсизларча ёпингтирилаверди [бу ҳақда қаранг: 53, 55, 306, 324].

Собиқ КПСХнинг 1956 йилда бўлиб ўтган XX съездида шахсга сиғиниш иллатлари расман тугатилгандан кейин Фитрат ижодига муносабат жуда секин, ўта эҳтиёткорлик билан билдирила бошланди. 1968 йили таниқли драмашунос Бердиали Имомов «Ўзбек драматургиясида маҳорат масалалари (характер ва конфликт)» мавзусидаги докторлик диссертациясида «Шайтоннинг тангрига исёни», «Арслон», «Рўзалар» драмаларининг ғоявий йўналиши сюжет қурилиши, характер ва конфликтнинг хусусиятлари ҳақида анча илиқ гаплар айтади [96. 30-50]. Аммо олим ҳали сталинча даврнинг мероси бўлган ҳадиксирашлар, эҳтиёткорлик мавжудлиги боис Фитратнинг «Темур сағанаси», «Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари» каби драмаларини миллатчилик, исломпарастлик, туркпарастлик руҳидаги асарлар деб баҳолайди [96. 28-40].

Адабиётшунос Турғун Собиров «Ўзбек совет драматургиясининг тараққиёт йўллари» мавзусидаги докторлик диссертациясида Фитратнинг «Або Муслим», «Абулфайзхон», «Темур сағанаси» каби асарларида «Ўзбек халқи тарихининг ёрқин саҳифалари эмас, балки ёзувчи дунёқарашининг чекланганини ифодаловчи воқеалар тасвирланган» дея ноҳолис ҳукм чиқарди [бу ҳақида батафсил қаранг: 200, 324. 30-31].

Саиджон Алиев «Ўзбек драматургияси ва адабий алоқалар» мавзусидаги докторлик тадқиқотида Фитрат

драмаларининг сахналаштирилиш тарихи, Хусайн Жовид ижоди билан ҳамоҳанг қирралари хусусида анча кенг тўхталган [30].

Адабиётшунос Аҳмад Алиев «Адабий мерос ва замонавийлик» китобида 20-йилларнинг адабий жараёни ҳақида сўзлаб, Фитратнинг ҳаёти ва ижодига кенг ўрин ажратган. Олим ўз текширишларида «Шайтоннинг тангрига исёни», «Абулфайзхон», «Ҳинд ихтилолчилари», «Рўзалар» пьесаларига асосан ғоявийлик ва замонавийлик нуқтаи назардан ёндашади [22]. А.Алиев кейинги даврда Фитрат драмалари ҳақида ёзган мақолаларида ҳам асосий этиборни мустабид тузум ва адиб қисмати, аасрларининг ғоявий кўлами масалаларига қаратган [22, 23, 24, 25, 26, 27 ва ҳоказо].

Адабиётшунос Қудрат Жўраев «20-йиллар ўзбек драматургияси» мавзуидаги докторлик ишида XX асрнинг бошларида пайдо бўла бошлаган янги адабий тур - ёзма драманинг вужудга келиш омиллари, шаклланиши, сўнгги тараққиёти, ғоявий йўналишлари ҳақида анча батафсил фикр юритади. Тадқиқотчи мавзу тақозоси билан Фитратнинг «Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари», «Арслон» драмаларини ғоявийлик ва бадиийлик нуқтаи назардан Ҳамза, Ғози Юнус, Бехбудий, Чўлпон, Комил Яшишлар ижоди билан ёнма-ён қўйиб ўрганган [91].

Файласуф Баҳодир Эргашев «Жадидчиликда ижтимоий-сиёсий ғояларнинг шаклланиши ва тараққиёти тарихидан. Ёш бухороликларнинг мафкураси» мавзуидаги докторлик тадқиқотида Фитрат ижодини, асосан, жадидчиликнинг пайдо бўлиш, тараққий этиш жараёни билан уйғун ҳолда текширади [286].

Фитратшунос Ҳамидулла Болтабоев «Абдурауф Фитрат» рисоласида адибнинг ҳаёти ва ижоди, адабий-танқидий ва адабиётшуносликка оид назарий қарапшларининг қимматига чуқурроқ тўхталади [53]. «Фитрат ва 20-30-йиллар адабий танқиди тараққиёти» мавзуидаги докторлик диссертацияси яратган Ҳ. Болтабоевнинг шундай кунгача эълон қилинган

кўплаб ишларида, асосан, Фитратнинг адабий-танқидий, назарий қарашларини тадқиқ этиш устивордир [53,54,55,56 ва ҳоказо].

Фитратнинг ҳаёти ва ижодини ўрганиш, тарғиб этиш борасида филология фанлари доктори, профессор Бегали Қосимовнинг хизматларини алоҳида қайд этиш лозим [302-307]. Айниқса, олим «Маслакдошлар» ва «Миллий уйғониш» китобларида Фитрат ижодига жуда кенг тўхталади. Китобларда 20-30-йиллардаги мураккаб ижтимоий-сиёсий вазият, турли қараш ва оқимлар, Фитратнинг миллатпарварлик, Туркистон бирлиги ва озодлиги ғоялари тараннум этилган бадий, публицистик, илмий асарлари ва аччиқ қисмати архив материаллари асосида батафсил ёритилган [306, 69-156; 307, 349-372]. Олим «Абулфайзон, «Шайтоннинг тангрига исёни, «Арслон», «Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари» драмалари ҳақида тўхталиб уларда, Туркистоннинг XX аср бошларидаги аҳволи ўзининг бадий аксини топганлигини алоҳида таъкидлайди [306, 105-133]. Ушбу тадқиқотнинг яратилишида ҳам заҳматқаш устоз ўзларининг қимматли маслаҳатлар берганлар.

Бундан ташқари, В. Андреев [32], А. Самойлович [195], Б. Пестовский [175], Ф. Хўжаев [264], И. Султон [204], Б. Қориев [301], Э. Юсупов [288], Б. Валихўжаев [63], С. Мамажонов [136], М. Раҳмонов [186], Э. Каримов [115,116,117], Б. Назаров [156], Н. Владимирова [68], О Шарафиддинов[276], С. Мирвалиев [144], Н. Каримов [111,112,114], У. Тўйчиев [224], Ш. Турдиев [216-219], М. Ҳасанов [316], Б. Дўсқорасев [82,83], М.Олимов [166], Г. Раимова [178-181], Р. Мустафоқулов [149], С. Аҳмедов [38], Б. Тўйчибоев [223] каби олимлар ҳам Фитрат ижодининг турли қирраларига оид ўз қарашларини айрим ишларида баён этганлар. Собиқ Иттифоқ мафкурасининг ўзгарувчан табиаи билан узвий боғлиқ ҳолда Фитрат ижодини ўрганиш дастлаб адиб тириклик чоғидаёқ бошланиб, ҳозирги кунларга қадар ривожланиши натижасида адабиётшунослигимизда «фитратшунослик»

деган тармоқча ҳам вужудга келди. дейиш мумкин. Биз «Фитратшунослик» номли монографиямизни бевосита мазкур масалага бағишлаганимиз туфайли бу ерда ўнлаб тадқиқот ва тадқиқотчиларнинг номларини такрорлашдан сақландик [қ.: 324].

Қолаверса, «Фитратнинг «Абулфайзхон» фожиасини яратилишидаги маҳорати» мавзусидаги номзодлик ишимизга ижодкорнинг ўн тўрт драмасидан (бизгача еттитаси етиб келган) ёлғизгина бир трагедиясини асос қилиб олган эдик. Диссертацияда «Абулфайзхон»нинг яратилиши, ўрганилиши тарихи ва тақдири, тарихий воқеаларнинг бадий ҳақиқатга айланиши жараёни, бадий тўқиманинг роли ҳамда асарнинг образлар дунёси масалаларини имкон қадар батафсил тадқиқ этганмиз. Мазкур ишда XVII-XIX асрларда аштархоний ва манғит сулолалари ҳукмдорлик қилган даврда яратилган кўнгина тарихий мавбалардаги реал воқеалар «Абулфайзхон» фожиасидаги воқеаларга қиёсан ўрганилган [қ.:322]

Янги давр фитратшунослигидаги дастлабки тадқиқотлар адибнинг айрим асарлари доирасида амалга оширилган.

Жаҳон адабиётшунослигида муайян адиб ижодий фаолиятини ёки муайян турдаги асарлар поэтикасини комплекс текшириш тажрибаси мавжуд [қ.: 31, 34, 39, 44, 46, 51, 64, 65, 78, 133, 172, 177, 150, 251, 279 ва бошқалар]. Ўзбек адабиётшунослигида ҳам шу йўналиш кучаяётир [37, 72, 86, 148, 183, 190 ва бошқалар]. Ушбу тадқиқот ҳам шу йўналишдаги дастлабки текширишлардан биридир.

Шуни таъкидлаш жоизки, адабиётшунослигимизда Ҳамза, Мақсуд Шайхзода, Комил Яқин, Иззат Султон драматургияси ҳақида тўлиқ тасаввур ҳосил қилинган [қ.: 6, 7, 8, 9, 30, 91, 93, 94, 95, 136, 149, 289, 290, 291, 295, 296 ва ҳоказо].

Фитрат ижоди ҳақида мақола, тақриз, рисоалар ёзилган бўлишига қарамай, унинг драматургиясига йўл-йўлакай муносабат билдирилгани ҳолда ҳанузгача яхлит



ҳолда ўрганилмаган. Ҳолбуки, унинг бу соҳада фаолияти бой материалга эга бўлиб, ўзбек драматургиясининг пайдо бўлиши, шаклланиши ва тараққиётига хос хусусиятларни ойдинлаштириш ва муҳим назарий хулосаларга келиш имконини беради. Адабиётшунослигимиздаги ана шу бўшлиқни тўлдириб аҳтиёжи ушбу тадқиқотнинг яратилишига туртки бўлди.

Фитрат бадиий оламнинг яхлит манзарасини унинг айрим олинган асарлари орқали эмас, балки бутун драматургиясини тадқиқ қилиш орқали ҳосил қилиш адиб ижодининг янги жиҳатларини аниқлаш имконини берибгина қолмай, балки адабиёт назарияси ва муайян ижодкор бадиий олами тарҳини яратиш учун янги хулосалар ва қоидаларни келтириб чиқариши мумкин. Фитрат ижодиши ўрганишнинг хусусий муаммолари ва адабиётшунослигимиздаги мавжуд фикрларни қайтадан кўриб чиқиб тамоиили монографиянинг асосий йўналишини тапшил этади.

Ушбу тадқиқотни яратишдан кўзланган мақсад Фитрат драматик асарларининг ижтимоий, маънавий-руҳий моҳиятини, уларнинг драма намунаси сифатидаги хусусиятларини ва ижодкор оламнинг эстетик қарашларидак келиб чиққан бадииятини тадқиқ этишдан иборатдир.

Китобда Фитратнинг драматик асарлари илк бор яхлит бир олам тарзида ўрганилди. Ҳар бир асар эса шу оламнинг узвий бир бўлаги деб қаралди. Ишнинг ҳар бир қисмида драма назариясига оид назарий муаммо кўйилди. Ҳар бир драма жанри ва жанр ичидаги кўрилишини (жанровая разновидность) муаллифнинг ўзи қандай белгилаганлиги, уларни замонавий адабиётшунослик истилоҳлари ва ютуқлари билан қандай таърифлаш мумкинлиги атрофлича ўрганилиб, илмий-таҳлилий хулосаларга келинди.

Қадим-қадимдан драматик асарнинг жанрини белгилашда унинг нафосидан келиб чиқилганлиги, агар у

трагизмга асосланган бўлса, трагедия, комизмга асосланган бўлса — комедия. драматизм билан суғорилган бўлса — драма бўлишини асос қилиб олган ҳолда Фитрат драмаларининг жанрини белгилашда ага шу тамойилдан фойдаланилди. Фитратнинг ҳақиқий трагизм, комизм, драматизм яратиш маҳорати отиб берилди. Шу билан бирга драма асарида бир неча пафос турлари уйғун, қоришиқ тарзда келиши ҳам Фитрат пьесалари асосида далилланади.

Ҳар қандай асар, энг аввало, қандйдир фикрни, ғоя ва ҳақиқатни айтиш истагидан туғилади. Сўнг бу ғояни ифодалашга хизмат қиладиган ҳаётий материал танланади. Фитрат учун жадидчилик, ислохотчилик ва маърифатпарварлик ғоялари ҳар доим ғоявий базис бўлиб хизмат қилганлиги пьесалар таҳлили мисолида асосланди. Фитрат ўз ғояларини ифодалаш учун материални кўпроқ ўтмишдан, ўзи яшаган макон ва замон хорижларидан танлаганлигининг туб сабаблари давр контекстида ўрганилди ва табиий тарзда муаллиф драмаларидаги рамзларнинг кўп қатламли табиатини очишга аҳтиёж туғалди. Рамзларнинг адабиётда қўллашнинг умумэстетик сабаби айтилиб, ҳар бир рамзий сўз, ибора, гап, сахнадаги ички сэрқатлам маънолар имкон даражасида яқин ўтмишга қиёсан шарҳланди.

Адабиётшунослигимизда янги йўналиш бўлган бадий асарни фалсафий макон ва замон тушунчалари муштараклигида ўрганиш учун Фитрат драмалари бой материал берди. Фитрат драмаларини бадий макон ва бадий замон (хронотоп) нуқтаи назаридан ўрганишда машҳур адабиёт назариётчилари М. Бахтин, Н. Гей, М. Коган, Д. Лихачевларнинг бу ҳақдаги қарашлари [43, 44, 46, 76, 77, 132, 133, 189] асос қилиб олинди. Чунки макон-замоннинг бирлиги бадий асар сюжетида ёки асарда содир қилинадиган хатти-ҳаракатда тўла намоён бўлади. Воқеа, албатта, қаердадир ва қачондир рўй беради. Фитратнинг кўпроқ қандай маконни ва замонни, қанча маконни ва қанча замонни танлаганлиги, бадий макон ва бадий замоннинг реал макон-замон билан муносабати, чегаралари

Фитрат драмаларини бир-бир таҳлил этиш орқали ўрганилди. Мазкур ишда Фитрат драматургиясининг маконий ва замоний чегараларини белгилашга ҳаракат қилинди. Бунда ҳар бир пьеса тўрт маасла нуқтага назаридан таҳлил қилинди:

А) ҳар бир пьеса воқеалари кечган макон ва замон аниқланди;

Б) муайян асарнинг Фитрат драмалари хронотопи силсиласидаги ўрни белгиланди;

В) муайян драмада акс этган бадий макон ва бадий замоннинг реал макону замонга муносабати аниқланди;

Г) драмада зухур этган макон ва замоннинг уйғунлиги, изчиллиги, шу макон-замоннинг воқеалар, қаҳрамонлар, коллизиялар билан мутаносиблигини таъминлашда намоён бўлган ёзувчи маҳорати аниқланди.

Фитрат драмаларининг мазмуний асосини қандай ижтимоий-тарихий сабаблар ташкил этганлиги, элининг бадий-эстетик тафаккури такомилу учун қандай роль ўйнаганлиги атрофлича текширилди.

Қадимда ва ҳозир ҳам асосан шеърят материалида ўрганилган бадий санъатлар илк марта драматик асар матни мисолида текширилди ва бадий тасвир воситаларининг драматик асардаги ўзига хосликлари очиб берилди.

Фитратнинг ўн тўрт драмасидан «Бегижон» [1916], «Мавлуди шариф» [1916], «Або Муслим Хуросоний» [1916], «Темур сағанаси» [1918], «Ўғусхон» [1919], «Қон» [1920], «Тўлқин» [1934], пьесалари бизгача етиб келмаган. Қўлимизда мавжуд «Хинд ихтилочилари» [1923], «Чин севиш» [1920], «Абулфайфхон» [1924], «Арслон» [1926], «Рўзалар» [1930], «Восеъ қўзғолони» [1932] драмалари мазкур тадқиқотга асос вазифасини ўтади. Уларни ўзга ижодкорлар дунёси билан қиёсан текширишга тўғри келган ўринларда биз баъзан бадий адабиётимизнинг бошқа намуналарига ҳам мурожат этамиз.

## Биринчи боб

### ФИТРАТ ДРАМАЛАРИНИНГ ЖАНР ПОЭТИКАСИ

#### Муаллиф, жанр, поэтика

Фитрат ўзбек адабиёти тарихида йирик драманавис сифатида ўзига хос ўрин тутади. У ўндан зиёд турли жанр ва мавзудаги пьесаларнинг муаллифидир. Бироқ бу асарлардан «Абулфайзхон», «Арслон», «Ҳинд ихтилолчилари», «Чин севиш», «Рўзалар» ва «Шайтоннинг Танрига исёни» бизгача етиб келган бўлса, «Ўғузхон», «Темур сағанаси» сингарилари ҳануз 20-йиллар адабиётининг йиртилган-йитган саҳифаларидан бири бўлиб қолмоқда.

Модомики, гап жанр поэтикаси ҳақида борар экан, Фитрат ўз пьесалари жанрини қандай белгилаганлиги, муаллиф атамаларининг адабиётшунослик фани истилоҳлари қолишига тушиш-тушмаслиги масаласини ҳал қилиб олиш керак. Бу масалани ўзбек драматургияси ҳали атак-чечаклик даври бошидан кечираётган 20-йиллар адабиёти контекстида ўрнининггина объектив хулосалар чиқариш имконини беришини ёдда тутиб иш кўриш лозим.

Фитрат «Абулфайзхон»ни «Бухоро ўлкасининг тарихидан беш пардали фожиа» дейди. Бу жумладаги «фожиа» сўзи ҳозирги «трагедия» истилоҳи билан айният ҳосил қила оладими? Масаланинг моҳияти шунда.

Ўша йилларда жуда кўплаб русча-байналмилал сўзларни таржима-калька қилиш кенг ёйилгани учун ҳам (айниқса, Фитратда бундай ўгиришлар анчагина) ижодкор «фожиа» сўзини «трагедия» сўзининг (истилоҳининг эмас!) маънодоши сифатида қўлаган.

Хўш, «Абулфайзхон», чиндан ҳам, том маънодаги трагедиями? У бу жанрнинг классик метёрлари талабига

жавоб берадими? Ҳозирги трагедия билан қиёслаганда-чи? Гарчанд «Абулфайзхон» трагедиясини яратилда Фитратнинг маҳорати мавзудаги номзодлик ишмизда [322] бу саволга жавоб берган ва «Абулфайзхон»нинг жаҳон трагедиясининг нодир намуналари билан беллаша оладиган трагедия эканлигини аниқ далиллар орқали исботлаб берган бўлсакда, «...Фитрат яратган фожиалар жанр спецификасини амалга оширишдаги тажрибалардан бўлиб қолди», - қабилдаги эътирозлар учраши боис [3, 34] «Абулфайзхон»нинг том маънодаги фожиа [трагедия] эканлигини далилловчи бир неча мулоҳазани баён қиламиз. Чунончи, Р. Мустафоқулов ва Н. Бақоевлар ёзадилар: «Бироқ биринчи пардадан кейин охиридаги руҳ тобора сўниб, трагизм йўқолиб боради (?). Унинг ўрнини Ҳақимбой [«-бой» эмас, «-бий» И. Ғ.] ва бошқаларнинг Эрон ҳукмрони Нодиршоҳ билан мунофиқона тил бириктиришлари, Абулфайзхоннинг босқинчига қарши курашмай, ўлкани унга қарам, ўзини унинг кўғирчоғига айлантириши ва бошқа қонли ҳодисалар натуралистик (?) тарзда жўн иллюстрация қилинади (?). Абулфайзхон трагедия жанрига хос йирик ва кучли курашчи, ўз мақсади йўлидаги қаршиликдан тап тортмовчи яхлит характер сифатида гавдаланмайди.

Фикримизча, бу пьеса характерининг яхлит эмаслиги, сюжетнинг тарқоқлигидан (?) келиб чиқади, унинг асосини ташкил этувчи коллизия старли ривожлантирилмаган. Шу сабабли Фитрат яратган фожиалар жанр спецификасини амалга оширишдаги тажрибалардан (?) бўлиб қолди» [3. 34].

Адабиёт тарихида муайян асар жанрини белгилаш анчайин мунозараларга сабаб бўлиши ҳодисаси учраб туради. Бунинг учун А. Чеховнинг «Олчазор»ини эслаш кифоя. Чунончи, муаллиф унинг жанрини комедия деб белгилагани ҳолда, сахналаштирувчи режиссёр Станиславский асарни драма деб атаган эди. Шунингдек, А. Пушкиннинг «Борис Годунов»и жанрини аниқлаш ўз даврида ҳам кўн мунозараларга сабаб бўлганлиги тарихдан маълум

[қ.: 31. 91-108]. «Яна шуниси ҳам характерлики, ўша даврнинг анъаналарига қарамай, «Борис Годунов»нинг биринчи нашри титул varaғида жанр белгиси қўйилмаган, қўлёзмада эса муаллиф унга «комедия» таърифини берган. Бу анъана, кўҳна рус театри анъаналарига кўра, умуман драматик асарни ифодалайди. Ҳар калай, Пушкиннинг хатлари ва хомаки лойиҳаларида «Годунов»нинг фожиа деб аталиши қонунийдир» [31. 107].

Хўш, Фитрат «Абулфайзхон»ни қайси жиҳатларига кўра фожиа деб атаган (ёки биз уни трагедия жанрига мансуб деб белгиладик)?

Трагедиянинг драматик турнинг бошқа жанрларидан кескин фарқлаб турувчи жиҳати ундаги барча унсурлар (конфликт, характер, сюжет, композиция, тил ва ҳ.к.) драма ва комедиядагидан кўра юқори, шиддатли бўлишида, бўртиқлигида, гиперболизациялашганлигидадир. Фожиакийин, мураккаб жанр. Трагедияда ҳаракатнинг ривожига қаҳрамонни сўзсиз фожиавий ечимга яқинлаштиради. Чунончи, «Абулфайзхон»даги бош конфликт, фожиага олиб боровчи конфликт — бу тарихнинг объектив тараққиёт қонуни ва унга қарши бормоқчи бўлган бош қаҳрамон ўртасидаги зиддиятлар. Бундай зиддият пировардида қаҳрамоннинг ўз-ўзи билан ички курашига олиб келади. Бундай ички кураш нафақат Абулфайзхонга, балки бу образни тўлдириб турувчи Ҳақимбийга ҳам хос. Гарчанд бу икки персонаж ўртасида ҳам ўзаро зиддият бўлса-да, мангиқан Ҳақимбий Абулфайзхон образининг давомидек, тахту ҳокимият, молу давлат васвасасига тушган ҳар икки золим тимсоли бир-бирини тўлдиради, Фожиавийликни бўрттиради. «Абулфайзхон»ни трагедия сифатида сақлаб турувчи умуртқа поғонаси ҳам Абулфайзхоннинг «трагедия жанрига хос йирик ва кучли, курашчи, ўз мақсади йўлидаги қаршиликлардан тап тортмовчи яхлит характер» [3. 34] эканлигида эмас, балки айнан ўшандай шахс эмаслигида, айнан ана шундай қатъиятсиз, жоҳил, қонхўр кишининг бутун бошли халқ устидан ҳукм юргизганлигида, элу юрт

масаласи бир ёқда қолиб, нуқул маишат ва ёвузликлар билан машғул бўлганлигида, ёвузлик нафақат бошқаларга, ҳатто ўша ёвузликни амалга оширган кишиларга ҳам зарарли эканлиги, албатта, фожиага олиб бориши, инсон қалбини ларзага солиб, ундаги йиллар давомида ҳосил қилинган жамики орзу-аъмолларни ағдар-тўнтар қилиб ташлашидадир. Шунинг учун ҳам «поэзиянинг ҳеч бир тури бизнинг руҳимизга трагедия каби кучли таъсир қилмайди» [49. 195]. Ёвузликнинг бу қадар ларзакор, шиддатли фожиавий таъсирини Фитрат трагедиядаги нафақат Абулфайзхон, Ҳакимбий, балки бошқа образлар моҳиятига ҳам заррама-зарра сингдирган. Раҳимбий, Нодиршоҳ, Иброҳимбий, Фарход оталиқ, Абдулмўминхон — буларнинг ҳар бири ё ўз ёвузликларининг, ё бошқалар қилмишларининг қурбонлари. «Фожиа, деб ёзади М. Олимов, - одатдаги мўътадил (аниқроқ айтганда, нормал) ҳаётнинг инкоридир, счимига ақл-идрок ҳам ожиз қолган, инсон борлигини заддиятли эҳтирослар чулғаб олган, улар бор кучи билан оёғқа қалққан ҳолатдир» [167. 15]. Айтиш мумкинки, «Абулфайзхон»даги барча иштирокчилар — Абулфайзхоннинг ўзидан тортиб эпизодик характердаги Қурбонгулгача ана шундай «ечимига ақл-идрок ожиз қолган» заддиятларга дучор бўладилар ва ўз қалбларидаги заддиятлар курашишининг қурбонига айланадилар.

Аристотель антик давр фожианавислиги тажрибаларини умумлаштириб, трагедия «ҳаракат орқали изтироб чекиш, қўрқув билан инсон руҳини покловчи муҳим ва тугал воқеа тасвиридир» [35. 95], - деб ёзган эди. Бу иқтибосдаги ҳукм — фожиани акс эттиришдан мақсад изтироб ва қўрқув орқали инсон руҳини поклаш (катарсис) эканлигидир. «Абулфайзхон»даги изтироб ва қўрқувлар ҳам пировардида ё ўша қахрамоннинг ўзини, ё томошабинни қалбан покланишга олиб келади. Абулфайзхоннинг ўлимидан озгина олдин айтган сўзлари-монологини эслайтиқ «Инсонлар, дунёнинг уялмоқ билмаган ҳайвонлари! Бирингизнинг кўз ёшлари бирингизнинг подлик-боғчаларини суғорадир.

Бирингизни могом инграшлари яна бирингизни тўй чолгуларини кўйлатадир. Бир-бирингизнинг борлиқларини еб, ҳирсларингизни тўйдирмоқдан қачонгача безмайси!» [234. 98]. Бу – бир умр қонхўрлик қилиб, нафақат ўзгалар, балки ўз жигарларининг ҳам қонини тож-тахт ва мол-давлат йўлида дарё-дарё қилган ваҳший бир кимсанинг икромори, ҳаётидаги сўнгсўзи! Мантиқан Абулфазхондай кўлим кунди деб қушбеги билан шовла емайдиған ҳукмдорнинг бундай хулосага келиши мумкин эмасдай, ҳатто дор олдиди ҳам. Аммо ана шундай зиддият трагедияни туғдирганлиги шубҳасиз. Демак, мустафоқуловлар ёзганларидек, «трагизм йўқолиб бор»маган, аксинча, Абулфайзхон ўз қалбидаги икки ҳолат: асар бошидаги хумкфармолик, ўзини сал кам Худо ҳисоблаш (эсанг: «яхшиямки, бунларнинг ўлими кўлимиздадир»), димоғдорлик ҳисси ва асар охирида шу туйғуларнинг чилларчин бўлиши оқибатида тарих ва инсон қисмати ҳақиқатларини аглаш орқали руҳий покланиш сари борган. Худди шу хулоса уларнинг асардаги бошқа воқеалар «натуралистик тарзда жўн иллюстрация қилинади» деган фикрларини ҳам йўққа чиқаради. Чунки Абулфайзхоннинг тарихан золим, қонхўр, баттол шаҳс эканлиги, бинобарин, унда асардаги сингари руҳий ҳолат кечмаганлиги, эҳтимол, ҳақиқатга яқинроқдир. Лекин Фитрат тарихни шунчаки иллюстрация қилмаган, балки тарихий воқеаларга шекспирона фожиавий тус берган, тарихий шаҳсларни трагедия қаҳрамонларига айлаштира билган. Шу ўринда трагедиянинг В. Белинский томонидан татрифланган яна бир жиҳати юзага чиққан. Бу қондага кўра: «Ҳар бир шаҳс трагедияда тарихга эмас, тарихий исм таққан бўлса-да, шоирга тегишли» [49. 200].

Трагедиянинг яна бир муҳим жиҳати шундаки, ундаги конфликт «ҳамма вақт ижтимоий-сиёсий тараққиёт, инсониятнинг илғор маънавий ҳаёти билан боғлиқ ҳолда ҳал этилади» [339. 315]. Дарҳақиқат, «Абулфайзхон»да ҳам даврлар, авлодлар, қаҳрамонлар тиллари алмашинуви тасвирланади. Буларнинг ҳаммаси қонларга, ўлимларга



асосланган қаттиқ курашларда кечади. Моҳиятига кўра, даҳшатли воқеалар, қаҳрамонларнинг ўлими билан тугайдиган конфликтни буюк Гегель «совуқ» деб атаган. Фожиянинг моҳияти қаҳрамоннинг аянчали ўлимида эмас, шу воқеанинг муқаррарлигида. Тарихнинг ўзи уни даҳшатли фожиявий ўлимга маҳкум этган.

«Абулфайзхон»даги тугун бир сулола ўрнини иккинчи сулола эгаллаши билан ечилгандек, конфликтлар ҳял бўлгандек кўришса-да, асосийси бу эмас. Воқеалар ривожини ва қаҳрамонлар тақдирини ҳокимиятни Абулфайзхондан — аштархонийлардан зўрлик билан тортиб олган Раҳимбийлар — манғитларнинг ҳам таназули муқаррар эканлигидан далолат беради. Худди ана шундай счим трагедияда «қаҳрамонлар тақдирини орқали умуминсоний қисмат ва айни вақтда абадий адолат қонунини намойиш» қилиниши ҳақидаги Целлер қайдаси [35. 95] «Абулфайзхон»да том маънода ўз ифодасини топган, дейишга асос беради.

Булардан ташқари, «трагик жанрларда хотима бошда тасвир этилган ситуациянинг тамом емирилиши, чилпарчин бўлиши» [204. 219] экан, бундай хотима «Абулфайзхон»га ҳам хосдир. Зоҳиран, Абулфайзхон салтанатининг емирилиши, бу салтанат тарафдорлари кўпчилигининг ҳалок бўлиши, ботинан эса аштархонийлар устидан ғалаба қозонгандек бўлиб кўришган Раҳимбий ҳокимияти таназулининг ҳам муқаррарлиги, зулим ва зўрлик салтанати устидан Хаёл томонидан ўқилган айбнома ана шундай «чилпарчин» бўлишидир.

Кўринадикки, «Абулфайзхон» конфликтининг характери, характерлар талқини, трагик вазият, счим ва бошқа барча хусусиятларига кўра чинакам трагедиянинг барча талабларига жавоб бера оладиган асардир.

Фитратнинг яна бир трагедияси «Темур сағанаси» ҳозирча қўлга киритилмаган бўлса-да, асарнинг умумий трагик нафосини унинг турли манбаларда етиб келган парчаларига қараб ҳам баҳолаша бўлади. Масалан, Боймирза Ҳайит ўзининг «Советлар бирлигида турклиқнинг ва

исломнинг баъзи масалалари» (Истамбул, 1987) китобининг «Туркистонда жадидчилик» бўлимида куйидагича ёзади: «Фитрат яна ўзининг «Темур сағанаси» номли сахна асарида Темурни шиддатли бир овоз-ла миллатнинг қаршисига чақиради. Саҳна устида қоронғу бир булут, булут орқасинда ва орасинда Темурнинг руҳи нур ичинда кўринадир. Темур буйруқ ови билан «Мен сизларга кўп нарсалар еткардим. Не бўлдимки, бир замонларнинг шарафли ва жасур бир миллатнинг авлодлари бошқа бир миллатнинг остида қолмиш... Сиздан талаб этаман, қалқингиз... Ўлкани тузатингиз, авлодларимнинг ҳур яшамокларини татмин этингиз. Агар бундай қилмасангиз, ўлка буюк бир мазорлик ҳолга келади», - деб хитоб қилган эди» [331. 21]. Боймирза Ҳайитнинг юқорида тилга олинган китобидаги «Туркистонда жадидчилик» боби Фитратнинг куйидаги гапи билан якунланади: «Эй Тангрим, эй турк Тангриси, эй мусулмон Оллоҳи, туркчиликнинг, мусулмончиликнинг на гуноҳи бор эдики, улар бундай қора куйларга учради...» [331. 22].

«Чин севиш»ни Фитрат «Ҳинд ихтилочилари турмушидан олинган беш пардалик инқий-ҳиссий фожиадир» дейди. Бу ерда ҳам «Фожа» сўзи соф истилоҳий маънода эмас. Юқорида ҳам таъкидлаб ўтилганидек, 20-йилларда ҳали ўзбек адабиётида драматик тур жанрлари аниқ чегараланмаган ва номланмаганлиги, бу масалада ҳар хиллик ҳукм сурганлиги туфайли, бинобарин, ўша даврда ўлим рўй берадиган ҳар қандай драматик асар «Фожа» номи билан аталганлиги боис Фитрат ҳам шу атамани қўллайди, худди шунга мувофиқ равишда муаллиф «Ҳинд ихтилолчилари»ни «беш пардали фожиали театр», «Арслон»ни «бурунги Бухоро хонлигида яшаган деҳқонлар ҳаётдан олинган беш пардалик драма» деб атайди. Хўш, бу асарлар, чиндан ҳам, трагедия, драма жанри талабларига жавоб берадими? Ёки уларни бутунги адабиётшунослик мезонлари билан ўлчаганда бошқача аташ дурустроқмикан?

Бир мавзуда ёзилган, бир-бирининг манتيқий давоми бўлган «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилочилари» пьесалари

муаллиф томонидан «фожиа» деб белгилинган. Жаҳон трагедиянавислиги тажрибаси ва адабиётшунослиги қондаларига кўра, трагедия инсон ҳаётининг энг оғир, даҳшатли ҳолатлари, оқибати муқаррар фожиага олиб борадиган, ечиб бўлмайдиган зиддиятлар, бош қаҳрамоннинг қалбидаги қарама-қарши қутбда яшовчи туйғу-аъмоқлар оёққа турган ва ғалоён кўтарган, пировардида, шу қалб эгасини руҳан ва жисмонан ҳалокатга маҳкум этадиган лаҳзалар қаламга олинади. «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилочилари»да эса ана шундай трагик ҳолат зухур этмаган. Албатта, кўламдор ижтимоий-сиёсий мавзу чин маънодаги фожиа (трагедия) яратишга асос бўлиши мумкин эди. Аввало, «Чин севиш»даги конфликт том маънодаги трагик характерда эмас, чунки трагедиядаги конфликт - у персонажлараро бўладими, бош қаҳрамон ва ижтимоий муҳит ўртасида бўладими, албатта, оқибатда трагедия қаҳрамонини ўз-ўзи билан курашга, руҳан поклашишга олиб келиши, изтироб ва енгиб бўлмас аламларга солини шарт. «Чин севиш»да эса, гарчанд асосий қаҳрамонлар-Нуриддин, Каримбахшхон, Сарвархон ҳалок бўлса-да, уларни ана шундай ҳалокатга олиб келган руҳий изтироблар, ечиб бўлмас келишмовчиликлар, ижтимоий муаммоларни кўрмаймиз. Пьеса, муаллифнинг ўзи айтмоқчи, кўпроқ ишқий-ҳиссий йўналишдадир. Бош қаҳрамоннинг ҳалокати трагедиянинг бош-бирламчи белгиси эмаслиги ҳақидаги қонда «Чин севиш» мисолида яна бир қарра ўз исботини тошган. Яъни Нуриддиннинг ҳалокати ҳам асарни трагедия деб аташга асос бўлолмайди. Нуриддин, умуман, асосий қаҳрамонларнинг ҳалокати муқаррар эмас, яъни тарихнинг объектив қонунияти фақат шунигина тақозо этмайди, чунки ҳинд ихтилочилари жисмонан ҳалок бўлсалар-да, уларнинг кураши, албатта, давом этажаги ва албатта ғалаба қозонажаги пьесанинг умумий руҳидан сезилиб турибди. Фрайтаг сўзлари билан айтганда: «Пьесанинг охирида қаҳрамоннинг тирик қолиши эмас, унинг курашда қолиб чиқиши ёки ўзаро тан бериш асосида рақиб билан ярашуви

драма қилади. Агар у мағлуб бўлса, ёки бўлмаса, пьеса характериини эмас, фожиа (трагедия) номини сақлаб қолади» [33. 143].

Юқоридаги мулоҳазаларга кўра, «Чин севиш»ни муаллиф атаганидек трагедия эмас, ниқий-ҳиссий драма дейиш тўғрироқдир.

Улуғвор ижтимоий мавзу, минг балою қазоларга дучор этилган муҳаббат, ёр ва диёрга ошuftалик туфайли чекилган изтироблар «Ҳинд ихтилочилари»ни ҳам трагедияга яқинлаштирса-да, бу асарни ҳам мукамал трагедия деб бўлмайди. Унда ҳам асосий конфликт маълум хиндлар ва мустамлакачи инглизлар ўртасидадир. Бу конфликт ҳам грамматик руҳда эканлиги билан характерли. «Чин севиш»даги фожиа - асосий қаҳрамонларнинг жисмоний ўлимида бўлса, «Ҳинд ихтилочилари»да улар ҳам жисман, ҳам маънан голибдирлар.

«Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилочилари»нинг трагедия жанрига мансуб эмаслиги яна шунда кўринадики, уларда классик фожиалардагидек, финалда асар бошидаги ситуация чилпарчин бўлмайди. «Абулфайзхон»да асар бошидаги вазият — Абулфайзнинг ҳукмдорлиги, қонга ташналиги барҳам тошади. умуман эса қонхўрлик, зўрлик, ваҳшийлик орқасида ўрнатилajak ҳокимиятнинг қисқалиги, ҳалокати муқаррарлиги Хаёлнинг оташин монологи орқали очиб ташалади. Ҳинд мавзусидги икки пьеса финалида эса вазият бироз ўзгарган, айрим қаҳрамонлар ҳалокатга учраган бўлса-да, уларнинг кураши, мақсад-аъмоллари ўзгарган эмас.

Трагедияда муъанаға, бўртиқлик, сунъийлик бошқа барча драматик жарлар дагидан кўра юқорироқ бўлади, унда характерлар талқини, конфликтнинг кучлилиги, воқеалар ривожини, тил ва бошқа унсурлар мумкинлик ва номумкинлик ўртасида бўлади. «Абулфайзхон»даги Фарҳод оталиқнинг боши лаҳзада олиб келиниши, хоннинг туши, Улфатнинг хон ётган зишдонда пайдо бўлиши, Раҳимбийнинг Абдулмўминхонга нисбатан шафқатсизлиги ва ниҳоят,

Хаёлнинг пайдо бўлиши эпизодларини эслайлик. Бундай тиғизлик, бундай шиддат, бундай гиперболизация трагизмни кучайтириб юборади. Фожианинг тили ҳам шихоятда ўткирлиги билан ажралиб туради. Асосий қаҳрамонлар - Абулфайзхон, Ҳакимбий, Хаёл ҳам оддий кишилардан фарқ қиладилар. Улардаги ёвузлик ва шафқатсизлик, зolimлик ва қонхўрлик, рухий эврилиш ва изтирсблар ҳам юқори пардаларда тасвирланган. Демак, «Абулфайзхон»да ҳаётдан бир қадам чекинилгандек, реал инсонлар кетмиши тасвирланмагандек. Бу эса трагедиянинг специфик хусусиятидир.

«Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилочилари»да қаҳрамонларнинг ҳаёти печоғлик тасодифий воқеа ва ҳодисаларга дуч келмасин (масалан, Дилнавознинг, Ўқунар томонидан ўлдиралаётган айни лаҳзада ниқобчилар томонидан қутқарилиши. Нуриддиннинг тасодифан зиндонда кўзадаги захарни ичмаслиги), айрим сахналардаги диалог ва монолаг қанчалик романтик, ҳаётийликдан йироқ бўлмасин, барибир, улар ўзимиз ҳар қадамда кўриб-билиб юрган кишилардир. Бу эса мазкур икки пьесанинг драма эканлигини яна бир карра тасдиқлайди.

«Ҳинд ихтилочилари»ни нашрга тайёрлаган адабиётшунос олим Шерали Турдиев ҳам сўзбошини «Ҳинд ихтилочилари» фожиаси ҳақида» [219] деб номласа-да, иккала пьесани ҳам драма деб атайди. Адабиётшунос сарлавҳада драматургнинг ўз атамасини ишлатган бўлса ҳам, аслида, «Чин севиш»ни ҳам, «Ҳинд ихтилочилари»ни ҳам драма деб билади. Бу эса бизнинг юқоридаги мулоҳазаларимизга мос ва фикримизни қувватлайди.

Фитрат «Арслон»ни «драмма» деб атайди. Модомики «драма жаҳрининг, яъни тор маънода драманинг объекти бутун ҳаёт, унинг катта-кичик (лекин бачкана эмас) ҳодисалари, инсон бошидан кечирадиган барча ҳис ва фикрлар» [204. 292] экан, буғдай<sup>1</sup> ҳодисалар, ҳис ва фикрлар «Арслон»да ҳам инъикос этган. Драмадаги асосий муаммо Октябрь тўнтаришидан илгари яшаган оддий

меҳнаткаш халқ ва шу халқ устидан кун кўрувчи, жамиятдаги жами моддий бойликларга эгалик қилувчи эксплуататорлар ўртасидаги курашни ифодаловчи муаммодир. Меҳнат қила-қила эзилган, эзила-эзила бирор ёруғ кун кўрмаган, ёруғ кун кўрмай-кўрмай, пировардида, золимлар мзалумларнинг ападдий душмани эканлигини англаган бош қаҳрамон Арслон турмушининг минг бир азобу уқубатлари ичида ўсиб-ривожланиб боради. Ана шу жараёнда у бойларнинг шафқатсизлигини ҳам, домла-имомларнинг хийлагарлигию хушомадгўйлигини ҳам, бой хонимларнинг майшатпараст-ахлоқсизлигини ҳам ўз кўзи билан кўради. Арслон жамиятни яхшилаш, янгилаш зарурлигини англайдиган инқилобчи ёхуд ислохотчи даражасига кўтарилмайди, зотан, йирик реалист Фитрат уни революционер «даражасига кўтариш»ни ўз олдига мақсад қилиб ҳам қўймаган. Ўқимаган, дунё кўрмаган оддий бир деҳқон йигитнинг юқори табақа вакиллари ўз душмани эканлигини англаб етиши ва кўлига, оддий бўлса-да, қурол олиши, оддий йўл билан бўлса-да, жамиятни ана шундай текинхўрлардан тозалашга уринишининг ўзи катта гап, асарнинг деярли ҳамма саҳналарида ана шу икки синф вакиллариининг тўқнашувлари ўз ифодасини тошган, бу тўқнашув, ҳеч бўлмаса, қаҳрамонларнинг монологларида инъикос этади.

Ушбу пьесада Фитратнинг психологик далиллаш санъаткори эканлиги ҳам яққол намоён бўлади. Чунончи, Арслон дастлаб Ботурни бойни ўлдириш фикридан ва йўлидан қайтаришга уринган бўлса, зиндондаги хўрликлар, ердан, ҳовли-жойдан мосувлик, онасинининг, ўртоғи Ботурнинг ўлими... унинг ўзини бойга ва бойнинг ўғли Қудратга қарши пичоқ кўтаришга мажбур этади. Ана шу хусусиятларига кўра, «Арслон»ни социал-психологик драма деб таърифлаш мумкин.

Фитрат яна бир пьесаси - «Рўзалар»ни «Икки пардалик кичкина бир томоша асарча» дейди. Бу атамада ҳам пьесанинг кичиклиги ва саҳна асари эканлиги назарда

тутилган. «Рўзалар»да трагедия, драма ва комедия ҳоллари қоришиқ ҳолда намоён бўлган. Қоидага кўра, комедиянинг асосий қуроли кулги, ундаги ҳар бир компонент, ҳатто кичик деталларгача кулги уйғотиши, ҳатто ҳаётий драматизм ҳам кулги билан йўғрилган бўлиши талаб этилади. «Рўзалар»да ҳам ана шундай кулгили моментлар анчагина: Эр Боқийнинг хотини билан уришиб ўтирган чоғида муридларини кўриб, тақводор мулла қиёфасига кириши, хотинини узоқлатиб, рўзахўрлик қилиши, шонганидан носвойни қумгон ичига туфлаши, қозининг Ҳамро бачча билан рўзахўрлик қилиши... — буларнинг ҳаммаси томошабинда захарли кулги уйғотади. Фитрат Эр Боқий ва қозининг нутқларида ҳам кулгили жумлаларни кўп ишлатади. Чунончи, яширинча ўз-ўзини зиёфат қилиб ўтирган Эр Боқий хотинининг «ёғ олов олди» деган қичқирғини эшитиб, «уйимни кўйдирдинг надарлаънат» дейди. Айни ситуацияда ҳам ўз маъносига, ҳам кўчма маънога эга бўлган бу халқона ибора томоша залида кучли кулги уйғотади. Бироқ мана шундай кулгили моментлар кўлиги ва 20-йилларда комедия маъносини ифодалайдиган «кулги» истилоҳи кенг қўллангани ҳолда [қ.: 334. 52-68, 72-100] Фитрат ўз асарини “кулги” термини билан атамайди. Демак, муаллиф ўз психасининг кулги, яъни комеди жанри талабларига тўла мос эмаслигини яхши билган. Дарҳақиқат, бугунги комедия жанри мезонлари билан ўлчасанда ҳам, “Рўзалар”ни комедия деб бўлмайди. Бизнингча, бу асарни трагикомедия дейиш тўғрироқдир. Чунки унда фожиа (Ашурбобонинг ўлими), сунъийлик (қозининг рўзахўрлиги устига оломоннинг келиб қолиши), характерларни бўрттириш (Эр Боқийнинг ғоят жоҳил, иккиюзламачи ва шафқатсизлиги) сингари трагедия элементлари ҳам қоришиб кетган. Асарнинг финали ҳам кўпроқ трагедияни эслатади. Бу факт яна шуни кўрсатадики, Фитрат ўз асарининг жанрини белгилашда масалага эҳтиёткорлик билан, илмий асосда ёндошган, айни пайтда драматик жанрларнинг

специфик хусусиятлари ва улар ўртасидаги айирмаларни анча назорат қилмаган.

Фитрат драмаларининг ички бўлиниши ҳам ўзига хос. Бу пьесаларнинг аксарияти, аниқроғи, қўлимизда мавжуд олти пьесанинг тўрттаси беш пардалидир. Бу ҳам тасодифий эмас, албатта. Жаҳон драматургиясининг жуда кўп ноидир намуналари ана шундай ҳажмдадир [қ.: 278]. Дунё адабиётидан хабардор бўлган, хусусан, Шекспир ижодини яхшигина билган Фитратнинг ана шу тажрибани ўз ижодига татбиқ этмаслиги мумкин эмас эди. Аммо драматург бунда мавзунинг кўлами, ўзбек театрининг ўша пайтдаги аҳволини ҳам ҳисобга олганлиги тайин. Чунинчи, у беш пардага чўзинга ҳожат сезилмаган “Рўзалар” ва “Шайтоннинг Тапсрига исёни”ни “кичкина тамоша асарчаси” сифатида тақдим этади.

«Борис Годунов»нинг композицияси нафақат ички, балки ташқи муносабати ва мувофиқлиги билан, ажойиб симметрияси билан ажралиб» [51. 119] турганлиги сингари, Фитрат драмалари ҳам композицион жиҳатдан пухта ўйланганлиги билан аҳамиятлидир. “Абулфайзхон”даги ҳар бир парда, кўриниш бир-бирининг ичидан чиқиб келади, бешта парда гўёки бир-бири билан мустаҳкам боғланган занжир ҳосил қилади. Р. Мустафоқулов ва Н. Бақоевлар ёзганларидек, трагедияга “Ҳакимбой ва бошқаларнинг Эрон ҳукмрони Нодиршоҳ билан мунофиқона тил бириктиришлари, Абулфайзхоннинг босқинчига қарши курашмай, ўлкани унга қарам, ўзини унинг қўғирчоғига айлантириши ва бошқа қонли ҳодисалар” [3. 34] асарга шунчаки киритилган эмас, балки айнан трагизмни кучайтириш учун, айнан хиёнат ва қонхўрлик билан қўлга киритилган ҳокимият пайдоқилишнинг алфасаналиги ғоясини таъкидлаш учун, айнан Абулфайзхон фожиясини ва бундан кейин туғиладиган ана шундай фожияларнинг заминиди ёвузлик ва хиёнат ётишини кўрсатиш учун киритилган. Демак, бизнинг Фитратни воқеаларни асоссиз



қўпайтирганликда, пардалар сонини атайлаб оширганликда айбланга ҳаққимиз йўқ.

Фитрат «Арслон»ни кўриниш ва мажлисларга ҳам ажратади. «Классик драмада асар парда ва кўринишларгагина эмас, балки мажлисларга ҳам бўлинар ва ҳар бир мажлис сахнага янги персонажнинг чиқиши ёки сахнадан бирор персонажнинг чиқиб кетишидан бошланар, яъни ҳар бир мажлис янги драматик ситуацияни ифода этар эди» [204.276]. Худди ана шундай ҳолат «Арслон»даги мажлисларга ҳам хосдир. Бундай бўлиниш фақат «Арслон»дагина учраса ва асар бадийлигини, таъсирдорлигини, ғоявий қувватини оширишда сезиларли роль ўинамаса-да, аммо Фитратнинг драманинг классик қоидаларини, жаҳон драматургияси намуналарини яхши билганлигини далилловчи факт сифатида муҳимдир [қ.: 235].

Юқоридаги мулоҳазалар тескари бир парадоксни келтириб чиқаради: «Пушкин пьеса устида («Борис Годунов» назарда тутилмоқда - И. Ф.) ишлар экан, ҳаётни ва тарихни ҳаққоний тасвирлаш мақсадида ўша пайтдаги драматургияда мавжуд барча қоидалар ва шартлардан, қобиқлардан бутунлай ижодий эркин бўлишни ўзига етакчи ва ягона белгилловчи аъмол (принцип) сифатида» [202. 517] қабул қилган бўлса, нега Фитрат жаҳон драматургиясида шаклланган жуда кўп қоида ва шартларга қатъий риоя қилади? (Масалан, кўпчилик пьесаларнинг беш пардали бўлиши, мажлисларга бўлиниши ва ҳ. к.). Бизнингча, бунинг сабаби тарихий-миллий шароит, драматургиянинг ўзбек адабиётида янги ҳодиса эканлигидадир. Чунки Фитрат, умуман, ўша даврда драматургия жанрларида ижод қилган қаламкашлар бопқа халқлар драматургияси эринган ютуқларга, тажрибаларга, анъаналарга таяниб иш кўрганлар, бусиз эса нафақат бадий ижод, бопқа бирор соҳанинг ҳам ривожланиши, кейинчалик унда новаторона усуллар ва маҳсулларнинг вужудга келиши имкондан ташқари ҳолдир. 20-йиллар пьесалари ўзбек драматургияси

билан бир қаторда ўзбек драматургияси назариясининг ҳам ривожига асос бўлмоғи лозим эди. Буни яхши англаган Фиграт, Чўлпон, Ҳамза сингари 20-йиллар драматурглари ўз асарларида жаҳон драматургиясининг турли-туман тажрибаларини, шаклларини синаб кўрдилар [қ.:333.8; 141.94-95].

Кўринадики, Фиграт ўз пьесалари жанрини белгилашда, гарчанд улар бугунги истилоҳлар билан аталмаган бўлса-да, асосан, тўғри йўл тутган. Бундай белгилашда эса Фиграт жаҳон драматургиясидан яхшигина хабардор етук драматург ва фикр доираси кенг адабиётшунос олим сифатида ўз иқтидорини намойиш эта билган.

Юқорида кўриб ўтганимиздек, Фигратнинг асарларини трагедия деймизми, ишқий-ҳиссий ёхуд социал-психологик драма деймизми, трагикомедия деймизми, бундай номлашда, албатта, шу жанрларга хос энг муҳим хусусиятларнинг мазкур асарларда қай даражада зуҳур этгани, талқин ва такомил асос қилиб олинди ва имкон қадар исботланди. Аммо асар, хусусан, драматик асар жанрини белгилашда қайси жиҳат асос қилиб олинган? Бу савол мантиқий равишда кейинги фаслни тақозо қилади.

## ПАФОС АСАР ЖАНРИНИ БЕЛГИЛОВЧИ МЕЗОН САФАТИДА

Асар, хусусан, драматик асар жанрини белгилашдаги асосий мезон нима? Қадимги ва бугунги адабиётшуносликда жанрни белгилашда қайси жиҳат асос қилиб олинган? Нега айрим асар жанрини муаллиф бошқача белгилайди-ю, адабиётшунослик уни бошқача атайди? Умуман, жанрий тасниф қилишдаги бош мезон масаласида адабиётшунослик фани нима дейди? Нуфузли луғатлар ва адабиётшунослик китобларининг шу масалага бағишланган жойларида баён қилинган фикрлар деярли бир-бирига мос тушади. Уларда айтилишича, адабий турларнинг жанрларга бўлиниши

хаётий қамров билан ҳамда уни акс эттиришнинг шакл ва усуллари билан боғлиқ. Бундай мезон барча турдаги асарларнинг жанрий таснифига асос бўлмайди, балки кўпроқ эпик ва лирик, қисман драматик асарлар бўлинишини ифодалайди. Чунончи, лирик асарнинг жанрий таснифида мазмундаги тафовутлар инкор қилинмагани ҳолда, шаклий жиҳатта этибор етакчилик қилади. Масалан, бир мавзуда, бир усулда ёзилган олтиги банди шеър мусаддас дейилади, худди шу мавзу ва усулда ёзилган ҳар бир банди беш мисрали шеър мухаммас, ҳар бир банди тўрт мисралиси — мураббаъ... дейилади. Шунга ўхшаш ҳикматнамо, айтилиши лозим бўлган фикрнинг фақат маъзи, хулосаси ифодаланадиган рубоий ва фард жанрлари биринчисининг ҳазаж баҳрининг ахрам ва ахраб йўларида ёзилиши, 4 мисрадан иборатлиги, ўзига хос қофияланишига кўра; иккинчисининг икки мисрадан иборатлиги ва қофияланиш тартибига кўра бир-биридан фарқланади. Демак лирик асарни жанрларга бўлишда кўпинча шакл биринчи ўринда туриши аёнлашди.

Эпик асарни жанрий ажратишда эса хаётий материалнинг кўлами, характерларнинг ишланиши, асарнинг ҳажми, сюжетнинг кўпқатлилиги ва шу кабилар асос қилиб олинади. Чунончи, инсон ҳаётини бутун мураккаблиги билан ҳар томонлама ва тўлиқ акс эттирувчи, бир неча сюжет чизигига эга бўлган, катта ҳажмли эпик асар роман жанрига мансуб бўлса, ҳаётнинг бир парчасини, инсон кечмишининг энг характерли лаҳзаларини ифодаладиган кичик ҳажмли эпик асар ҳикоя ҳисобланади.

Кўринадикки, лирик ва эпик турларга мансуб асарлар жанрини белгилашда нисбатан аниқ-конкрет, адабиётшуносликда қатъийлаштирилган тамойиллар мавжуд. Шунинг учундирки, адабиётшунослик тарихи лирик ва эпик асарлар жанрини белгилашда у қадар кескин баҳсу мунозараларга дуч келган эмас, дейиш ҳам мумкин.

Драматик турда эса на ҳаётий материал, на ҳажм, на композицион қурилиш ва ҳоказолар жанрий таснифга асос

бўлолмаслиги муаммосига дуч келамиз. Чунончи, иккаласи ҳам беш пардали бўлган, иккаласида ҳам иштирокчилар сони деярли тенг бўлган, иккаласида ҳам ҳаётий материалнинг кўлами бир-бирига яқин бўлган, иккаласида ҳам тил-тасвирий воситалар фарқланмайдиган «Абулфайзхон» ва «Ҳинд ихтилолчилари»нинг бириччисини трагедия деймиз-у, иккинчисини драма деймиз. Ҳатто нега бир асарнинг ўзини, масалан, «Абулфайзхон»ни айрим мутахассислар фожиа жанрига киритадилар-у, айримлари уни драма деб ҳисоблайдилар? У ёки бу гуруҳ назарийчиларни адангтираётган нуқта қасрда? Ҳамма гап шундаки, драматик тур асарлари жанрини белгилаш тамойилларини асарнинг умумий руҳидан — унинг пафосидан излаш энг маъқул ва самарали йўлдир. Бу тамойил, яъни драматик асарларнинг жанрий таснифида пафоснинг бош мезон эканлиги ҳақидаги қоидага адабиёт назариясининг отаси бўлиш Аристотель томонидан асос солинган. Чунончи, юнон мутафаккири трагедиянинг ички бўлиниши ҳақида сўзлар экан, уч ҳолатни таъкидлаб кўрсатади: кескин бурилиш, тўсатдан билиш, эҳтирос. «Эҳтирос (яъни пафос - И.Ф.)... ҳалокат ёки изтироб келтирувчи ҳаракатдир. Масалан, саҳнадаги ўлим кучли изтироб, ярадор бўлиш ва бошқа шунга ўхшанлар...» [35.25]. Трагедиянинг ташқи бўлиниши ҳақида гап кетганда эса: «Яхши тузилган ривоят... нисбатан содда бўлиши ва тақдир унда бахтсизликдан бахтга эмас, аксинча, бахтдан бахтсизликка қараб, гуноҳ натижасида эмас, балки... ёмондан кўра яхши шахс йўл қўйган катта хато туфайли ўзгариши даркор» [35.30]. - деб ёзади у ва, унингча, даҳшатли иш билмасдан содир қилиниши, даҳшати эса кейин аёнлашиши; аввалдан билиб туриб қилиниши; учинчи ҳолда эса, мақсад қилиниб, амалга оширилмаслиги мумкин. Аристотель фикрича, учинчи ҳолат - «жирканч ҳолат, аммо фожиа эмас, чунки унда эҳтирос йўқ» [35.30]. Барча иқтибослар далилларантики, қадим юнон файласуфи фикрича, трагедиянинг умуртқа ноғонаси — трагик

пафосдир. Ана шундай пафоссиз ҳар қандай ўлимлар, даҳшатлар, қотилликлар тасвир этилса-да, у трагедия бўлмайди. Ёки Аристотель яна комедия ҳақида: «...ёмон кишиларни бутунлай бадном қилиш маъносиди бўлмаса-да, гавдалантиришдир» [35. 14], - деб ёзадики, бу ҳукмда ҳам драматик асарнинг комедия бўлиши учун комик пафос акс этиши дозимлиги таъкидланган.

✓ / Шу нуқтаи назардан Фитрат драмаларини тасниф қилишдан олдин машҳур драмашунос А. Қарягиннинг қуйидаги фикрини эслаш мақсадга мувофиқдир: «Драмада (кенг маънодаги драма, яъни умуман драматик тур асарларида-И.Ф.) барча нарса конфликт билан боғлиқ. Унга боғлиқ бўлмаган ҳамма нарса орғиқча. Конфликт драматик ҳаракатнинг таркибий қисми, моменти эмас, унинг бутун структурасини белгилайди» [119. 155-156]. Зоҳиран юқоридаги фикрларимиз ва ушбу иқтибос ўртасида ҳеч қандай боғлиқлик йўққа ўхшаб кўринади. Аммо, модомики, драмадаги ҳамма нарса конфликт билан боғлиқ экан, конфликт драматик асарнинг бутун структурасини белгилар экан, аввало, трагик, драматик ёхуд комик пафос ана шу конфликтда акс этиши керак эмасми? «Абулфайзхон»даги асосий конфликт зоҳиран икки сулола, унинг вакиллари ўртасидаги келишмовчиликдан иборатдек бўлиб кўринса-да, асосий зиддият ҳар икки сулола ва объектив равишда амал қиладиган тарихий-ижтимоий тараққиёт ўртасидадир. Ана шу объектив тараққиётнинг ўзи бу икки қонхўр сулолани аввал бошдан оқ ҳалокатга маҳкум этган. Ана шундай маҳкумлиқ - қисмат олдида ожиз-нотавонлик - охи-роқибатда бош қахрамон Абулфайзхонни олам ва одам тақдири қонуларини англашга, руҳий изтироблар силсиласи орқали тозаринга, иқролга олиб келадигани, бу ҳолатларда кучли трагик пафос уффуриб турибди. Бундай конфликтни ҳалокатга олиб борувчи конфликт деб таърифлаш мумкин. Биз номзодлик ишимизда «Абулфайзхон» тарихий фожиясига муфассал тўхталганимиз боис, Фитратнинг

бошқа пьесаларида зухур этган пафос турлари ҳақида кенроқ фикр юритишни лозим деб топдик [қ.:322].

Модомики, асар конфликтни руҳини тайин этиш ундаги пафосни белгилашда етакчи роль ўйнар экан, биз бошқа асарлар ҳақида гап кетганда ҳам аввал бошдан конфликтни белгилаб олишимиз лозим.

«Арслон» ижтимоий тенгсизликнинг икки қутбида турган жамиятдаги жами бойликлар эгалари ва шу бойликлардан маҳрум қилинган мазлумлар ўртасидаги зиддият асосига қурилганки, ушбу конфликтдаёқ, ижтимоий муносабатларнинг нечоғли мураккаблиги, айна жамиятда эса адолатсизликка асосланганлиги, ана шу адолатсизлик туфайлидир бир гуруҳ ээликларининг ўзларининг маҳкумлари деб билган катта кўпчилиги: бўлмиш оддий халқни истаганларича ҳақоратлашлари, эзиб-тепкилашлари, ҳатто қалби билан-да ўйнашиларида зухур этагадиган драматик пафос намоён. Худди ана шундай драматик конфликт, аввало, «Арслон»ни драма деб аташга асосдир. Кучли драматизм айна пайтда асарнинг ҳар бир заррасигача – сюжетида тортиб, гап қурилишларию сўзларигача қамраб олганки, биз буни нафақат ушбу фаслда, балки кейинги бобларда ҳам ўрни-ўрни билан очиб борамиз.

Арслоннинг асар бошидаги монологидаяқ драматик пафос намоён: «Тер тўкамиз, ишлаймиз-да, яшаймиз. Мансур бойлар каби одамларни алдаб сўймаймиз. Имом-оқсоқолларга ўхшаб суйғувчиларнинг оёқларини ўймаймиз, болага юк бўлиб тушмаймиз. Кимсага ҳасад қилмаймиз, кимсанинг кундоши бўлмаймиз, кимсага ёмонлик-да қилмаймиз...» [237.5]. Арслоннинг сўзларидан аён бўляптики, мансурбойлар одамларни алдаш йўли билан бепичоқ сўядилар, имом-оқсоқоллар эса шу мансур, разил кимсаларнинг оёқларини ўнадилар. Бу драматизм бўлмай, нима, ахир?!

Тўлғундан қизнинг бойга узатилиши хабарини эшитган Арслон дам аччиғланади, дам ғазабланади, дам суйғулисига тасалли беради... «Буларнинг ўйлагани нима экан,

билимадим. Бозорни бозор, шаҳарни шаҳар, қишлоқни қишлоқ таладилар. Ҳукуматни эмдилар, элни эдилар, мишг таноблаб ер, ўшлаб уй, юзлаб от-арава йиғдилар. Ҳали ҳам кўзлари тўймайдир. Ҳали ҳам таламоқчи, эзмоқчи бўлиб туралар. Бу ишлари оз экан-да, ҳеч кимга ёмонлик нстамаган бизларга қараб ҳам тишларини фижирлата бошладилар. У мурдор тишларнинг бир кун эмас, бир кун қаттиқ бир тошга учраб, сишиб кетишидан кўркмайлар, хай...» [237.8], - дер экан, ўзи яшаётган муҳит драматизми янада кучлироқ эканлигини томошабин кўз ўнгиде намоён қилади. Арслоннинг бой билан мунозарасида эса бу драматизм янада юқорироқ кўтарила бошлаган. Бойнинг: «Сичқон сизмаган ининг, бир йиқик уй билан қомиш кўкарган тўрт таноб еринг бор, уни ҳам эртами-индин мента сотмасанг, очликдан ўласан», Қорғо кўндирғоли бутоқ тополмайсан...», «ўз бечорачилигинг билан бўл» сингари жумлаларида Арслон ҳаётининг фожеий-трагик томонлари очиб берилган. Турсуннинг қизининг қарз эвазига бойга олиб берилиши сахнаси асарнинг драматизмга энг бой сахналаридан биридир. Бой, оқсоқол, домла-имом томонидан камбағал-етимларнинг шилиниши — бой товарларининг уларга сотилиб, айна моментнинг ўзида яна бой томонидан арзон нархда сотиб олиниши, пировардида, содда-баён йиғитларнинг бойга муте қилиб қўйилиши воқеалари тасвири ҳам ғоятда моҳирлик билан «чизилган». Бу энди драматизм эмас, фожеиа, трагедия, муқаррар ҳалокат, адолатсизлик, тенгсизлик, шафқатсизлик уммони гирдобларида хас каби ғарк бўлишдир.

Худди ана шундай трагик нафосни Ботурнинг қуйидаги сўзларида ҳам кўриш мумкин: «Мен шу топда тирикмиман? Ўлмадимми ҳали? Йўқ, йўқ, мен ўлган, мен битган, мени ўлдирдилар, битирдилар. Мансурнинг қисташи билан уйдан қувилгон онамининг қайғу булутига ўхшаб қаршимда йиғлаб туриши мени кўздан ўлдирди. Кўздан битирди. (Қайнаб) Мен тирик эмас, мен ўлган, мен биткан, бораман, ўлганлар,

битканлар оросиго бораман, ёлғиз бормайман. Мансур бой менга йўлдош бўлур» [237.41].

Драматик пафос нафақат ҳаракат-ҳолат, қаҳрамонларнинг нутқида, балки муаллиф ремаркаларида ҳам бўртиб-балқиб турибди. Турсун бор-йўғидан айрилган чоғида оқсоқол ундан далиллик ҳақи сўрар экан, «эзилиб битган» Ботур ўз ҳоли-руҳияси ҳақида Арслонга сўзлар экан, «ҳавосиз бир зиндондан янгигина чиққан кишиларнинг ҳирси билан соф ҳавони юта бошлар», Арслон бор пулиши онаси орқали Ботур оиласига юборар экан, онасининг тўй ҳақидаги сўроғига «нафасини зўрлик билан ичга чекиб» сингари муаллиф изоҳлари фикримиз далилидир.

Шуниси эътиборлики, муаллиф ўқувчи-томошабинни чарчатиб ҳам кўймайди, ўрни-ўрни билан комизм элементларидан ҳам фойдаланади. Чунончи, икки пардадаги драматик ва трагик ҳолатлардан сўнг иккинчи парда Мансурбой ва имомнинг суҳбати билан тутади. Ана шундай атайин киритилган «секинлатиш», «енгилатиш» (русча – «разрядка») саҳнасида бир неча комик ҳолат борки, бу томошабинга дам беришга мўлжаллангандир. Имом Арслоннинг ерини алдаб олин мақсадида бойга Арслоннинг онаси Ойнуқса бибига 8 олчин чит беришни маслаҳат беради. Бой буромад дарагини эшитиб, бир учиб тушади: «Саккиз олчин чит нега берай?

Имом. Шундай қилиб, камширни алдаймиз-дия.

Мансурбой. Ҳим туринг-ей... Саккиз олчин чин беринг-а... Саккиз олчин чит қанча турадир? Пулсиз қолгач, ўзлари ҳам сотарлар» [237.47].

Дину иймондан лоф уриб ўтирган бойнинг хасислиги, бир парча латтанинг дарагини эшитиб, капалаги учиб кетиши томошабинда заҳарханда кулги кўзгайди. Худди шу саҳнада бой ва имомнинг у дунё, охират савол-жавоби, мункар-накир хусусида сўзлашиб ўтирганлари устига Ботурнинг кўрқинчли қиёфада кириб келиши, бойнинг кўрққандан бошқа томонга эмас, айнан Ботур томонга қараб қочиши ҳам кулгисиндир. Ушбу саҳна ана шундай комик



ситуацияларга бой бўлса-да, бой ва имомга ўхшаганлар дину иймондан ҳар қанча лоф урмасинлар, ўзларини ўзгалар ва ўзларининг назарларида охиратдан қўрқмайдиган гуноҳсиз деб ҳисобламасинлар, қўрқоқ ва иймони суғт кимсалар эканликларини далилловчи муҳим эпизоддир.

Иккинчи парданинг охири ва учинчи парданинг бошларида сусайиб борган драматизм учинчи парданинг иккинчи кўринишидан (Арслоннинг бек хузурига келтирилишидан) яна авж ола бршлайди ва дам драматик, дам трагик ҳолатлар алмашишиб туради.

Бешинчи парда комизмга энг бой пардадир. Бой хотинларининг жодугар ҳақидаги суҳбатлари, Зайнаб ойим ва имомнинг хуфиёна учрашувлари, имомнинг кучоғида ўтирган ойимнинг бой билан қилган сўз ўйинлари, қабиха Зайнаб ойимнинг оломон томонидан тутиб келтирилиши, ғазабланган бойнинг гуноҳкор қолиб, гуноҳсизларга ўдағайлаши томошабини дам кулдиради, дам нафратлаштиради.

Шунингдек, «Арслон»да қахрамонлик сахналари ҳам бор. Ботурнинг бой ва имомга ҳукми, Арслон томонидан Мансурбой ва Қудратнинг ўлдирилиши воқеаларида қахрамонлик нафоси ҳукмрон. Буни адабиётшунос олим Иззат Султон ҳам қайд қилган [қ.: 204.292].

Юқоридаги таҳлиллар шуни кўрсатадики, «Арслон»ни драматик конфликтни асос қилиб олган ҳолда драма деб таърифласак-да, унда нафоснинг бошқа турлари (трагизм, комизм, героизм) элементларини ҳам учратиш мумкин экан. Худди шундай ҳолат — трагик, драматик, комик, романтик, лирик ва бошқа нафос турларининг қоришиқ ҳолда намоён бўлишини Фитратнинг бошқа шьесаларида ҳам кўриш мумкин. Фикримизни далиллаш учун драма жанрининг намунаси сифатида «Арслон»нинг кенг таҳлил қилинганлигини ҳисобга олиб, муаллифнинг бошқа драмаларига тўхталиб ўтирмаймиз-да, биз жанрини трагикомедия деб белгилаган «Рўзалар» ва нисбатан кам ўрганилган (мазкур сатрлар муаллифининг китобларида

хам) «Шайтоннинг Тангрига исёни» шеърӣй драмаси хуусида кенгроқ фикр юритамиз. Илова тарзида шуни айтиш мумкинки, биз четлаб ўтаётган «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» драмаларида лирик пафос кучлилиги билан ажралиб туради.

«Рўзлар»да аввал бошданок трагизм ва комизм қоришиб келганлигини кўриш мумкин. Мой тамом бўлгани ҳақидаги хабар устида эр-хотин Эр Боқий ва Шарифа шундай сан-манга боришади:

Эр Боқий. Сен - падарингга лаънатни уринмоқ оз, уриб ўлдирмак керак. Шунча мойни бир ҳафтада қандай битирдинг! Кўл-юзингни ҳам мой билан ювдингми, итвачча!

Шарифа. Бир ҳафта эмас, ўн кун бўлди. Уч қадоқ мойни ўн кунга олиб борсам, яна нима дейсиз?

Эр Боқий. Ҳамма нарсаларни ўғирлаб, холаида юборган, мен билмайманми?

Шарифа. Нимани ўғирладим, Худодан кўрқинг!

Эр Боқий. Кеча бир қадоқ шолғомдан ярмини ўғирламадингми, итвачча?! [240. 2].

Юзакироқ, мулоҳаза юритадиган ўқувчи-томошабинни Эр Боқийнинг «кўл-юзингни ҳам мой билан ювдингми», «ҳамма нарсани ўғирлаб, холаида юборган» сингари гаплари ҳам, айни саҳнада кўлаб ўзбек хонадонларида хотиннинг рўзгордан «ўғирлаб», онаси ёки қариндошларига беришидан чиқадиган жанжални кўргани ҳам, бу «ўғирланган» молнинг сабзавотлар ичида энг арзони бўлган шолғом эканлиги ҳам (айниқса, ўша томошабин бир қадоқнинг 400 граммча, ўғирланган шолғом эса шу миқдорнинг ярми эканлиги, ҳасисликда ном чиқарган Солиҳ маҳдум ҳам ошхонасини шолғомдан мўлиқтириб қўйишини яхши билса) куддираверади. Чуқурроқ ўйлайдиган томошабин эса ҳам кулади, ҳам Шарифанинг ҳолига ачинади, ҳам ўз миллатининг маиший ҳаётидаги ушбу ноқисликлар, жаҳолатни кўриб, эзилади. Масалага юксак идеаллар, инсон эрки ва ҳуқуқи, ижтимоий тартиблар ва инсон шахси нуқтаи назаридан ёндошадиган томошабин эса

уйғотилган кулги остида фожиа борлигини, бу ерда нафақат бир киши (аёл) ёки миллатни кемираётган иллат, балки бутун олам инсоншуносларининг диққат марказида бўлган инсонни таҳқирлаш, унинг нафақат жисми, балки қалби устидан ҳам ҳукмронлик қилишни истайдиган жамиятнинг адолатсизлиги намоён бўлганини чуқур ҳис этади, халқона айтганда, ҳам кулади, ҳам йиғлайди.

Оғзидан боди кириб, шоди чиқиб ўтирган Эр Боқийнинг мижозлариши кўриб, тақводор мулла қиёфасига кириши залда яна кулги қўзғайди. Айни пайтда мулоҳазакор томошабин ўз қавми руҳиятидаги ана шундай буқаламунликдан ўқинади, бу инсон маънавий-руҳий оламнинг таназули, фожиаси эканидан изтироб чекади. Эр Боқийнинг рўзахўрлиги устида қўлга тушиб қолиши, рўзахўрлиги учун Ашурбобони калтаклатган қозининг хизматкори ва баччаси Ҳамро билан кабобхўрлик, напахўрлик қилиши воқеалари асарнинг комизм ва трагизм уйғунлашиб, қориниб-битишиб кетганлиги намоён бўлган энг юксак саҳналаридир. Қизиги шундаки, «Арслон»да кўрганимиздек, «Рўзалар»да комизм ва трагизм дамо-дам алмашиниб турмайди, балки пафоснинг бу икки тури бир воқеанинг, бир ҳолат, гап-сўзнинг ўзида «жойлашиб олган», бир пластинканинг икки томони сингари кўриниш беради. «Рўзалар» трагик ва комик пафос олий даражада уйғунлашиб кетганлигини намойиш қилувчи энг сара асарлардан биридир.

Мазкур трагикомедияда шундай ситуациялар борки, унда нафақат кулги ёки фожиа, драматизм намоён, айни пайтда у беихтиёр томошабин кўзига ён ҳам қалқитади. Бундай сентиментализм Ашурбобо ва қозининг мубоҳасаси, Ашурбобонинг гуноҳини сўраб келганлар ва қозининг улар билан савдолашиши саҳналарини кўрган томошабин қалбини қамраб олади.

Бу факт шуни кўрсатадики, ҳам ижод жараёнида, ҳам ижод маҳсулида ҳам уни қабул қилиш жараёнида намоён бўладиган бадний пафос Фитрат пьесаларида энг юксак

пардаларда намоён бўлган, бошқача айтганда, ҳаёт воқеалари таъсирида ўз қалбида туғилган пафосни муаллиф томошабинга ҳам юқтира билади. Чунки бадий асарда зухур этган пафос сахнадаги декорация, актёр ижроси, рухияти, иродасининг санъат даражасида ифодаланиши билан бир қаторда, ҳатто залдаги шовқин (томошабин тўлқини), яъни шу асарни қабул қилиш жараёнидаги томошабин кўрсатган реакция - пафос билан бутунлай уйғунлашини кўшилиб, бирлашиб кетиши муҳимдир. Шундагина драма асари ўз мақсадига, тўла, мукамал эришган бўлади. Ҳар бир томошабиннинг кўнглида «сахнадаги ўз олами» пайдо бўлиши, у билан ҳамдард, ҳамфикр бўлиши бу бирликни янада кучайтиради.

«Рўзалар»да акс этган ана шундай олам, трагик ва комик пафос уни трагикомедия деб белгилашнинг яна бир асосидир.

Мўъжазгина ҳажмли «Шайтоннинг Тангрига исёни» шеърый пьесаси ҳам бадий пафос-ла нурлантирилган. Асарнинг конфликтни шайтон ва Тангри ўртасидаги зиддият асосига қурилган ва сарлавҳалга ҳам акс этган. Машҳур адабиётшунос В. Г. Холизев адабий асар конфликтининг икки турини кўрсатиб ўтган эди: «Бадий асарларда конфликтнинг икки тури бор, деб айтиш мумкин. Биринчиси, конфликт-казус (чигал зиддият) бўлиб, у муайян ва ўғимли, маълум доирадаги алоҳида ҳолатларнинг кечиши, айрим кишилар иродаси билан ҳал этиладиган зиддиятлардан иборатдир. Иккинчиси, субстанционал (туб) конфликтлар бўлиб, у ёки ҳар томонлама ва моҳият жиҳатидан ўзгармас, ёки табиат ва тарих иродасига кўра пайдо бўлиб, ғойиб бўлади.

Бошқача қилиб айтганда, конфликт икки маънога эга: 1-конфликт ривожланган ва тўқис дунёдаги тартибнинг бузилишини кўрсатувчи факт. 2-конфликт туталланмаган ва ривожланаётган дунё тартибининг ўз белгиси эканлиги» [31. 14].

Иқтибосдаги «бадий асарда» деган бирикма «драматик асарда» деб тушунилса, назариётчи кўрсатган биринчи тип конфликт драма ва комедияга, иккинчи тип эса трагедияга тааллуқлилиги аёнлашади, чунки биз юқорида ҳам таъкидлаганимиздек, трагедия мазмунини инсон ва олам, шахс ва жамият, инсоний орзу-аъмоллар ва ижтимоий муҳит билан боғлиқ, зиддиятлар тапқил қилади. Худди ана шундай зиддият «Шайтоннинг Тангрига исёни» пьесасида ҳам акс этган. Шайтоннинг азалдан зарурият бўлган ва тоабад амал қиладиган илоҳий қонуниятларга (аслида, бу рамзий маънога эга) қарши исёнидаёқ, унинг ҳалокати муқаррарлиги муҳрланган. Бинобарин, асарнинг бутун руҳида трагик нафос устивор. Шайтоннинг фожиаси у ҳар қанча «малакларнинг улғу раҳбари» бўлмасин, ўзини ҳар қанча эрк ва озодликнинг жарчиси қилиб кўрсатмасин, тараққиётнинг объектив қонунарига қарши борганигидадир. Шайтоннинг кириш сўзларидаёқ драматик нафос ёрқин намён бўлган:

*Нечук эмиш бу тубанлик, бу хўрлик?  
Бу онгсизлик, бу жонсизлик, бу кўрлик?!  
Милёнларча ихтиёрсиз маҳлуқлар  
Минг йиллардан бери мана шушдайин  
Юммиш кўзин, ерга кўймиш манглайин  
Субҳон, субҳон, субҳон дебон сойиқлар!  
(Ўйлангандан сўнг)*

*Нурдан миллион-миллион малак яраттил,  
Жон бер, онг бер, кўз, бош яса, тан ишла;  
Учмоқ учун қанот дахи бағишла;  
Ундан сўнгра...*

.....

*Ерга ётқиз. «субҳон, субҳон» сайраттил!» [254.15].*

Бу монолог, бир томондан, ўқувчини асар воқеаларигача бўлган ҳолат билан таништириш вазифасини бажарса, иккинчи томондан, шайтон қалбида бошланажак

исёвнинг ибтидоси сифатида драматик пафос билан суғорилгандир. Воқеалар ривожлана борган сари бу драматизм кучая боради. Айниқса, малакларнинг Тангрига муножоти, шайтоннинг исёнкорлиги учун жазо олиши сахналари драматик пафос авж пардаларда зухур этганлигига далилдир. Трагедиянинг мавжуд таърифларидан озгина хабардор ўқувчида савол туғилади: сиз-ку «Шайтоннинг Тангрига исёни»ни трагедия деб даъво қилясиз, қани бу ерда ўлим, қани хунрезликлар, қани қотилликлар? Ҳатто асарнинг бутун воқеаларида драматик пафос устивор экан, бу, балки драмадир? Биз бу саволга қисман асарнинг конфликтни ҳақида сўзлаганда, ундаги конфликтнинг ечиб бўлмаё даражада мураккаб, томонлардан бирини албатта ҳалокатга олиб боровчи характерда эканлиги; фожией руҳда эканлиги ҳақида сўзлаганда, жавоб берган эдик. Қисман эса асарнинг ечимини текшириш орқали жавоб берамиз: «Ечим, - дейди адабиётшунос Б. Михайловский, - томонлардан бирининг ўз олдига қўйган мақсадига эришиш ёхуд мақсадга эришиш йўлидаги уринишларнинг барбод бўлишидир» [145.322]. Шу нуқтадан туриб «Шайтоннинг Тангрига исёни»нинг ечимига назар ташласак, шайтоннинг исёни абадий мавжуд ва ҳоким олам қаршисида барбод бўлганлиги, бинобарин, бу умрнинг моҳиятини ташкил қилган мақсаднинг барбод бўлиши фожиа, ўлим эканлиги ҳақидаги ҳақиқатни яна бир карра исботлаганини кўриш мумкин. Драматик асарнинг жанрини белгилашда ечимнинг асосий мезонлардан бири эканлигини академик Иззат Султон ҳам қайд қилган эди [қ.: 204. 292-293]. Унга кўра, трагедия охирида асар бошидаги ситуация тамом емирилади, кўпинча, бу емирилиш бош қаҳрамонларнинг жисмоний ҳалокати шаклини олади. Драмада эса бошда тасвир этилган ҳаётини ситуация тубли равишда ўзгарса ҳам, асосан, сақланади, кўпинча қарама-қарши нуқтаи назарлар ўртасида сулҳ пайдо бўлади. Комедияда эса бошдаги вазият охирида бутунлай тескари тус олади. «Шайтоннинг Тангрига исёни» пьесасининг ечими

ҳам асар бошидаги вазиятнинг бутунлай емирилиши, чилпарчин бўлиши — малаклар бошлиғининг Худо қаргаган шайтон тусига кириши, ҳалок бўлиши билан характерланади. Бундан ташқари, «ечим бизни шундай маънавий даражага кўтарадики, биз унинг юксакликларидан туриб драматик курашнинг боришини қайтадан кўзата оламиз. Ҳаҳрамонларни ҳаракатга келтирган ғоялар ва аъмолларни янгидан баҳолаш имкониятига эга бўламиз. Бир сўз билан айтганда, уларнинг чин ҳақиқий қиймагини элдигина идрок этаётгандек бўламиз» [266. 103]. «Шайтон Танрига исёни» асарининг ечими ҳам китобхонга ана шундай ҳақиқатни англаш имкониятини, ширвардида, тақдир қонуниятлари (ва қисман муаллиф ҳам) шайтонни ўлимга маҳкум қилганлигини идрок этиш имконини беради.

Бу таҳлилларнинг қизиқарли томони шундаки, биз «Арслон»да драматизм, комизм, трагизм ва бошқаларнинг галма-гал алманишиб турганлигини, «Рўзалар»да драматик, трагик ва комик пафос бир нуқтада жамланиб, уйғунлашиб кетганлигини кўрган бўлсак, «Шайтоннинг Танрига исёни»да драматизмнинг трагизмга томон ўсиб бориши яққол кўзга ташланади.

«Поэзия (яъни адабиёт - И.Ф.) истеъдодли ёки мажнунсифат инсоннинг қисмати дир. Истеъдодли одамлар руҳан жуда таъсирчан, мажнунсифатлари эса жазавага мойил бўладилар» [35.35], - деб ёзади Аристотель «Поэтика»да. Демак, ижодкорни асар яратишга ундайдиган куч пафос экан, пафос, яъни «инсоннинг «мен»ида мавжуд бўлиб, унинг бутун қалбини қамраб ва чулғаб оладиган муҳим оқилона мазмун» [75.241] бўлмаса, баъдий асар ҳақида сўз ҳам бўлиши мумкин эмас экан. Бинобарин, биз таҳлил этган асарлар ҳам Фитрат қалбидagi офриқлар, аламлар, йўқотишлардан ўсиб чиққан пафосдан озиқ олгани тайин. Чунки «сўзнинг нурли бўлиши, яъни уларнинг қалблар замирига бориб, уларни ёритиши ЮРАКНИНГ НУРЛИ БЎЛИШИ ДАРАЖАСИГА БОҒЛИҚ» [151].

Хулоса эса шундай: эпик ва лирик асарлар жанрини

белгилашда ҳаётӣй материал қамрови, уни акс эттириш усул ва воситалари, композицион қурилиш бош мезон бўлса, драматик асарлар жанрини белгилашда унинг пафосидан, хусусан, конфликтининг руҳидан, характеридан келиб чиқиш энг яхши усулдир. Чунончи, асарнинг конфликти, умумий руҳи трагизмга асосланган бўлса — трагедия, комизмга асосланган бўлса — комедия, драматизмга асосланган бўлса — драма бўлади. Таҳлиллар шуни кўрсатадики, Фитрат ҳақиқий трагизм, ҳақиқий драматизм. ҳақиқий комизм яратишнинг мохир устаси экан. Аммо трагедияда фақат трагик пафосгина бор, драмада драматик пафос бор, дейиш ҳам хатодир. Фитрат драмаларида пафоснинг бир неча тури уйғунлашиб кетганлигини кўриш мумкин.

## ДРАМАДА ҒОЯВИЙ МАЗМУН ВА ҲАЁТӢЙ АСОС МУАММОСИ

Ҳар қандай жонли организм бир уруғдан, ўзида ҳаёт ва ўсиб-улғайишнинг улкан потенциални жамлаган жимитдек бир жавҳардан пайдо бўлади ва ривожланиб, камолга етади. Бадий асарни ҳам қайсидир маънода жонли организм деб ҳисоблайдиган бўлсак, бу тирик организмнинг ҳаётӣй потенциални жамланган уруғ - шу асарнинг ғоясидир. Ҳаётӣй кечинмалар ва тажрибаларнинг ҳосиласи сифатида туғилган ғоя ижодкор қалбига худди уруғ заминга тушган каби тунади. Шоирнинг ҳаётӣй ва бадий тажрибаси, истеъдоди бу уруғ учун шарт-шароит ва муҳит бўлиб хизмат қилади. Бу муҳит, иқлим қанчалик қулай бўлса, ўсиб чиққан ҳосил шунчалик қимматли ва умрбоқий бўлади. Бадий асар уруғининг ижодкор қалбига тушгандан то унинг ўсиб, етук, мукамал, ҳар қандай бало-қазоларга дош бера оладиган организм ҳолатини олгунигача кечадиган давр жуда мураккаб, ўзига хос оғир ва сермашаққат эволюцион жараён бўлиб, у ҳамма вақт ҳам ўқувчиларга етук асар тақдим



қилади, деб бўлмайди. Чунончи, яхши бир ғояни муайян ижодкор шеърга солиб тақдим этса, иккинчи бир ижодкор ундан ўткир драматик ҳолатлар, конфликтларга бой пьеса яратиши мумкин, учинчи бир киши қалбида эса у фақатгина яхши ғоя сифатида қолиб кетгани ҳам эҳтимол. Шу ўринда Бунгенинг: «Гармония назарияси ҳеч кимни симфония ёзишга, тилни билиш эса дoston яратилишга руҳлантирмаганидек, мантиқнинг ўзигина ҳам ҳеч кимни янги ғоялар яратишга руҳлантира олмайди» [62. 109], - деган фикрларини ижод жараёнига ҳам татбиқ қилиб айтиш мумкинки, яхши ғоянинг ўзигина ҳеч қачон бадий асарликка, шу ғоя ифодаланган ҳар қандай бадий асар эса мукамаллик ва умрбоқийликка даъво қилолмайди, бошқача айтганда эса яхши уруғдан ҳамма вақт ҳам бақувват, серҳосил ўсимлик униб чиқавермайди. Шунингдек, асарнинг ғояси ва унинг ижтимоий-маънавий-маърифий-бадий қиммати ўртасида ҳам математик тенглик белгисини қўйиб бўлмайди.

Бадий асарнинг уруғи ғоя экалиги ва унинг униб-ўсиш жараёнини А. Ашиқст драма мисолида жуда яхши моделлаштириб (схемалаштириб) кўрсатиб берган: «Драма шоир онгида бўлиб ўтган воқеа асосидаги ғўр материалдан аста-секин пайдо бўлади. Аввал алоҳида лаҳзалар пайдо бўлган: ички кураш ва шахс қабул қилган қарор, оғир оқибатларга олиб келувчи ҳаракат, икки характернинг туташуви, қаҳрамон ва унинг атрофи ўртасидаги зиддият — булар бошқа ҳодисалар муносабати билан шунчалик тез аниқланадики, бу сюжетни куриш учун асосга айланади» [33.220].

Бадий асар қандайдир фикр, ғоя, ҳақиқатни айтиш истиғининг туғилишидан бошланиши ва сўнг шу ғояни ифодалашга хизмат қиладиган ҳаётий материал танланиши ҳақидаги қоида жаҳон адабиётининг етук намояндалари ижоди мисолида исботланган.

Масаланинг яна бир жиҳати борки, ҳар бир етук адиб ижодининг асл ўзагини тапқил қиладиган, унинг барча

катта-кичик асарларини маржон каби тизиб турадиган ип-умумий ғоя мавжуд бўлади. Том маънодаги ижодкорлар бутун умри, истеъдодини яхлит бир ғояни тараннум этиш, ўқувчига етказиш мақсадини амалга оширишга бағишлайдилар. Ана шу улкан ғоя ҳамма вақт уларнинг асарларини нурлантириб, ўзлигини ё зоҳиран, ё ботинан намоён этиб туради. Чунончи, Лев Толстойнинг барча асарларини зимдан ёритиб турувчи ғоя бу «зулмга қарши бормаслик» ғоясидир. Пушкин ижодининг моҳиятини эса инсон эрки ва озодлиги ғояси ташкил қилади. Айтиш мумкинки, Абдулла Қодирий ҳамда Чўлпон ўз истеъдоди ва умрини миллий озодлик ва Туркистон бирлиги ғояси ифодаси учун сарф қилгани ҳолда, Ҳамид Олимжон ижодининг ўзак ғояси — социализм ҳади қилган бахт ва шодликни тараннум этишдир.

Абдурауф Фитрат XX асрнинг бошларидаги ижтимоий-маданий ўзгаришлар замонида япади. Ана шундай талотумли ҳаёт, миллий уйғониш ва бу уйғонишни бостиришга уринишлар, мустамлакачилик зулми, унинг бир формадан иккинчи формага ўтиши, миллат эрки ва тақдирининг хавф остида олинган Фитрат ижодининг асл ўзак ғоясини белгилади. Айтиш мумкинки, ислохотчилик, маърифатпарварлик, Туркистон бирлиги ғоялари Фитрат учун ҳар доим асосий ғоявий базис бўлиб хизмат қилган. Ана шундай ғоялар Фитрат шеърларининг ҳам, публицистикасининг ҳам, драматургиясининг ҳам, ҳатто илмий фаолиятининг ҳам марказида ёниб турган ва уларни ядросидан тортиб то қобилгача ва шу қобилни ёриб чиқиб, ўқувчилар қалбигача ёритиб турган чироғдир.

Фитратнинг бизгача етиб келган драмаларининг дастлабкиси «Чин севиш» бўлиб, у 1920 йилда нашр қилинган. «Чин севиш» воқеалари мустамлака Ҳиндистонда бўлиб ўтади. Бу мавзу шу йилда ёзилиб, нашр этилган «Ҳинд ихтилолчилари»да ҳам давом эттирилади. Эркисизлик босқинчилик ва зўравонлик урчиган жамиятда юз беради. Фитратнинг «Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари» драмалари

— эркисизлик, босқинчилик ва зулмга қарши исён. Бу иккала сахна асарида ҳинд халқининг инглиз муштамлакачиларига қарши озодлик йўлидаги кураши бош ғоядир.

**Фитрат** наздида эркисизлик — жуда катта фожиа. Ана шу эркисизликка кўниш, унга қўл қовуштириб қараб туриш, қарши курашмаслик эса ундан ҳам улканроқ фожиа. Ана шундай фожиани ўз мамлакатаида ҳам кўриб турган миллатпарвар, эркипарвар Фитрат «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»да гоҳ Сарвархон бўлиб, гоҳ Каримбахшхон бўлиб, гоҳ Раҳимбахшу Дилнавоз бўлиб, гоҳ эса Лолаҳардиёл бўлиб босқинчилик ва зулмга лаънат ўқийди, ундан халос бўлишга чақиради. Кўпроқ ишқий мазмунни ифода этган «Чин севиш»да бу ғоя Сарвархон, Нуриддин, Каримбахшхоннинг бир неча монолог ва мубоҳасаларида акс этган бўлса, «Ихтилолчилар»да кўлами анча кенгайганлиги, бинобарин, Фитратда шу ғояни айтиш, халққа етказиш истаги алаңаланганини сезиш қийин эмас. Ёрга муҳаббатнинг диёр муҳаббати билан уйғунлашиб кетганлиги «Ихтилолчилар»да яна ҳам юксакроқ даражада ифода этилган:

«Раҳимбахш: Юртини севганлар унинг тош-туپроқларини эмас, гўзаллик, яхшиликларини севарлар, улус йўлида жон берганлар унинг соқол, чолони учун эмас, ортиқлиги, фазилати, тарихи учун ўлалар. Сен ҳам юрт, улусимнинг яхшилик, ортиқлик ҳам фазилатларининг бири, биринчиси сен эурсан. Уларни севганим — сени севганимдир» [256.36].

Фитрат ғоясига кўра, муштамлакачиликдан кутулишнинг мақбул йўли — кураш, минглаб-миллионлаб одамларнинг бирланиб-жипслашиб золимлар ва зулмга қарши оёқланишидир. Ҳар иккала драманинг умумий руҳи, қаҳрамонларнинг хатти-ҳаракати ва сўзлари шундан далолат беради. Бу, айниқса, Лолаҳардиёлнинг монологида публицистик тарзда очик ифодаланган: «Бу кун ўлкадан қўйдан ортиқ одам кесилдир. Омонлик, тинчлик, эрк деган

нарсаларни кимса билмайдир... Шу қип-қизил гуллар юртимизнинг қон йиғлаган кўзларида сиздан иш кутадилар. Шу ям-яшил ёғочлар улусимизнинг ўлими учун тикилган мотам белгиларидир, сиздан кўмак тилайдилар. Шу кичкина булбул ҳам жон чекинган кимсасизларимизнинг марсиясини айтадир. Сизнинг қонларингизни қайнатмоқчи. Шулар орасинда тинч турмоқ сағана бошида чоғир ичмакка ўхшайдир. ярашмайдир. Шуларнинг кўмагига киришмоқ учун ишга киришингиз, тебранингиз. Тебранмас экапсиз, ўлимингизни кутингиз» [256.38].

Муаллиф ҳинд элини асоратдан қутқарувчи юлдузни ўқиган, маърифатли кишилар томонида кўради. Драматург ўзи катта меҳр билан тасвирлаган бош қаҳрамонларнинг барчасини – Раҳимбахш, Нуриддин, Сарвархон, Аҳмадхон, Зулайҳони «ўқимишли» деб таърифлайди. Шундай сифатлаш берилмаган Дилшавоз, Каримбахшхон, бошқа ҳинд ихтилолчиларининг ҳам маърифатли кишилар экапликлари воқеалар ривожини жараёнида аёнлашади. Фитратнинг маърифатли ва маърифатсиз кишилар ўртасидаги тафовутга катта эътибор билдириши Фотимахоним ва Зулайҳо образларида ёрқин намоён бўлган. Зулайҳо – Фотимахонимнинг қизи, қиз боланинг тарбиясида эса онанинг катта роль ўйнашини психология фани исботлаган. Аммо пьесада она ва қизнинг ҳаётига, сиёсатга, муҳаббатга қарашлари, одамларга баҳо беришларида ер билан осмонча фарқ бор. Ўз дунёқарашидаги фарқ билан Фотимахоним ва Зулайҳо бамисоли кун билан тун. Демак, муаллиф ҳаётини ва илмий ҳақиқатдан бир қадар чекиниб (чунки Зулайҳо дунёқарашининг шаклланишида Каримбахшхоннинг ҳам роли бор), маърифатпарварлик ғояларини илгари сурганки, бу ҳам муайян ижодкор асарларидаги ҳар бир зарра ана шу ижодкор идрок этган ва тарғиб қиладиган бош ғояни ифодалашга бўйсундирилишини далилловчи фактдир. Бундан ташқари, Фотимахонимнинг маърифатсизлиги, жоҳиллиги, чала-думбуллиги фонида Зулайҳонини оқила, маърифатли, ақллилиги янада бўртиб-балқиб турибди. Бу

билан муаллиф, маърифат, илм — мана бизни камолга етказадиган ҳақиқий одамиз, демоқчи.

Шу ўринда ҳақли бир эътироз туғилади: муаллиф Раҳматуллохонни ҳам «ўқиминли бир бойвачча» деб таърифлайди-ку! Қолаверса ҳар иккала пьесадаги инглиз мустабидлари ҳам саводсиз кишилар эмас-ку! Ҳамма гап ҳам шунда-да. Чунки жадиждарнинг, пьесаларда эса ихтилолчиларнинг ҳам рақиблари ўқимаган, дунё кўрмаган кишилар бўлганларида, уларни енгил осон бўларди. Осон эришиладиган ғалабада эса қизиқарлилик, пафос йўқ.

Яна бир жиҳатдан эса, тасвир бошқача бўлганда, улут реалист Фитрат ҳаётнинг ва тарихнинг катта ҳақиқатига зид келиб қолган бўларди. Бундан ташқари, бу ерда ўқиган, дунё кўрган билан ўзгаларга зулм қилиш, бировларнинг ерларини тортиб олиш ҳам катта маърифатсизлик, маърифат таратган нурни ёвузликка хизмат қилдириш ҳам маърифатсизлик, дейилмоқчи. Пьесада акс этган асосий ғоя золимларга қарши катта-кўпчиликли маърифат билан қуроллантириш, уларга ўзлигини англатиш зарур, деган ғоядир. Миллий истиқлол, ўз тақдирини ўзи яратиш, зулм-зўравонлик, мустамлака ва истибдодга қарши кураш ғояси Фитрат пьесаларида ана шу тарзда жадилизм ва маърифатпарварлик ғоялари билан уйғунлашиб кетган.

Фитрат бадиий ижодининг асосини ташкил қилган ушбу ғоя «Абулфайзхон» психологик трагедиясида ўзининг юксак бадиий инъикосини топган. Абулфайзхон образида қабиҳлик, зўравонлик, шубҳага берилиш, Раҳимбий ва Ҳакимбийларда сотқинлик, тошбағирлик ва шафқатсизлик, калтафаҳимлик, Мир Вафода мансабпарастлик ва тилёғламалик хусусиятлари катта маҳорат билан акс эттирилган. Булар Фитрат маънавий-ахлоқий қарашларининг образлар силсиласида яширинган жузъларидир.

1924 йилда яратилган яна бир пьеса - «Шайтоннинг Тангрига исёни» ҳам «Абулфайзхон» сингари тарих

ғилдирагини орқага суришга ҳаракат қилган, ҳаётнинг муқаррар амалга ошажак қонуниятларига қарши бормоқчи бўлган шайтон фожиасининг, ҳалокатининг бадний ифодасидир.

1926 йилда ёзилган «Арслон» пьесасида эса бир оз бошқачароқ ҳолат асарнинг барча персонажлари ўқимаган, саводсиз кишилар. Ҳатто воқеалар жараёнида ўқимишли, ҳеч бўлмаса, хат таниган кишилар сифатида намоён бўлгувчи имом, Қудрат сингарилар ҳам чип маърифатдан йироқ, жаҳолат бандалари. Драматург Арслон, Ботур, Тўлғун, Айнуқса кампир, Норхола, Турсун сингариларни, гарчанд қамбағал кишилар бўлса-да, юқори табақа вакиллари билан маънан юксак, меҳр-оқибатли, кўнгли тоза, бировга ҳасад қилмайдиган, бағри кенг кишилар қилиб тасвирласа-да, воқеалар замирида уларнинг ана шундай хору ҳақир, қашпоқ аҳволларига маърифатсизлик ҳам сабаб, деган го яширинган. Зеро, жаҳолат зулматига фарқ Туркистонда реал аҳволнинг ўзи шундай эди. «Арслон»да ҳам ҳар қандай зўравонлик охир-оқибатда шу зўравонликнинг амалга оширувчисини ҳалокатга маҳкум этиши го яси Мансурбойнинг дастлаб маънавий ҳалокати (қари-қартанг боши билан Тўлғунга осилиши, ер, мол-дунёдан тўймаслиги, хотинини ўйнаши билан тутиб ҳам ўзини билмасликка солиб кетавериши, зинокор қолиб гуноҳсизларга дўк уриши), сўнг эса жисмоний ҳалокати мисолида ўзинияг юксак бадний инъикосини топган. Алҳол, Мансурбой жисман ҳалок бўлишдан илгарароқ ўзининг маънавий қисфасини йўқотган, йиртқичланиб-ҳайвонланиб инсон деган номга номүнносиб бўлиб қолган эди. Драматург мансурбойлар ва уларнинг тарафдорларини яна шунинг учун ўлимга маҳкум этадики, тарихий тараққиёт қонунилари арслонлар томонида. Мансурбойларни ҳаётнинг ўзиёқ ҳалокатга маҳкум этган. Тўғри. Арслон юнқилобчи эмас, социалист эмас, аммо жамиятдаги мавжуд аҳволнинг ўзи, юзага келган мураккаб эиддиятлар ўзгаришларни талаб қилмоқда. Драмада тасвирланган деҳқон вакиллари

аянчли, йўлсиз қолган аҳволининг ўзиёқ томошабида эскича яшаб бўлмаслиги, зулмга асосланган тузумда фожиа­ларнинг тугамаслиги, янги­ча турмуш учун курашиш кераклиги ҳақида тушунча ҳосил қилади. Арсло­н бир кунмас-бир кун бу зулм-зўрликларнинг интиҳо тона­жағини англаб етади, холос: «Буларнинг ўйлагани нима экан, билмадим. Бозорни бозор, шаҳарни шаҳар, қишлоқни қишлоқ таладилар. Ҳуку­матни эмдилар, эли эдилар, минг таноблар ер, ўшлаб уй, юзлаб от-ароба йиғдилар. Ҳали ҳам кўзлари тўймайдир. Ҳали ҳам таламоқчи, эзмоқчи бўлиб турадилар. Бу ишлари оз эканда, ҳеч кимга ёмонлик истамаган бизларга қараб ҳам тишларини гижирлата бошладилар. У мурдор тишларини бир кун эмас, бир кун қаттиқ бир тошга учраб, синиб кетишидан сира кўрқмайдилар, хай...» [237.8].

Драматург тарих гилдирағининг айлан­иши бир кун ҳинд халқининг (шунингдек, туркий халқларнинг ҳам) муста­бид му­стамлакачилар зулмидан озод бўлу­вига, абулфайзхонлар, ҳа­кимбийлар зўрлик, хунреалик, қоти­ликлар эвазига чиққан тахтларнинг ағдарилиб, «инсоният ақлини бир ерга тўн­лаяжагига» (Хаёл), табиат каш­фиётларининг гултожи бўлмиш инсонга топини­шини истамай шайтон су­ратига кирганларнинг алал-оқибат ҳа­локат кемасида фарқ бўлишига, жаҳо­лат кўчаларида ҳеч нар­сани кўрмай-кўрмай адашган, ада­на-адана ҳаёт ҳақиқатларини ан­глаб етаётган арсло­ларнинг бир кунмас, бир кун маърифат ва кураш ла­геридагилар то­мони­га ўтишига олиб келишига та­мо­ми­ла ишонади. Чунки «зўравон­лик-ла эри­ши­ла­ди­ган ҳар қандай натижа чин натижа бў­лол­май­ди, чунки бундай йўл асо­с-эти­бора билан ахлоққа хи­лоф­дир» [18]. Бир томон­нинг маҳ­ру­мият ва мағ­лу­биятлари, иккинчи бир томон­нинг за­фар ва тан­таналари дра­ма­тур­гининг бар­ча асарларида очиқдан-очиқ иф­о­далан­ма­ган, балки то­мо­ша­бин воқеалар ривожидан ўзи ан­глаб-тер­ғи­лаб олиши зарур бўлган ҳақиқат­дир. Ё Фитрат ўз го­я­ларини тар­ғиб қили­нда турли хил ҳаёт­ий воқеалар, турли-ту­ман ха­рак­тер­ли, турли

синф, табақа ё гуруҳга мансуб бўлган шахслар ҳаётига мурожаат қилади. Ўз даврининг илғор зиёлиси бўлган Фитрат оммавий маърифатсизликнинг кўзга кўринмас сипоҳийлари — ҳиреу шафқатга эрк бериш, ғайри ишларга қўл уриш Яратганга ширк ва ота-онага шаккоклик, дин ниқоби остида ўз ҳузур-ҳаловати, манфаатини кўзлаш, номарғуб нарсаларга эътиқод қўйиш каби иллатларнинг хурофотга бошлаб бораётганини жуда терап англади. Хурофот оқибатлари, мавжуд тузумнинг чирик одатлари, инсонни таҳқирлашга қаратилган қонуларини аке эттириш М. Бехбудийнинг «Надаркуш»и, А. Қодирийнинг «Жувонбоз»и сингари Фитрат «Рўзалар»ининг ҳам бош мавзудир. Бехбудий ўзининг «Надаркуш»ида маърифатсизлик фожиасини бевосита, бир қадар механик равишда кўрсатган, маърифатпарварлик ғояларини эса домулла ва зиёли интиқлари орқали тўғридан-тўғри, публицистик ифода этган бўлса, «Рўзалар»да маърифатсизлик фожиаси бевосита маърифатсизлик ҳосиласи бўлмиш хурофот бандалари қилмишлари орқали реал тасвир этилган. Эътиборлиси шундаки, ушбу асарни ҳам Фитрат ижодининг маърифатпарварлик ва ислохотчиликдан иборат бош ғояси нулантириб турибди. Фитрат фикрича, ислом, дин ниқоби остида ўз манфаатини ҳимоя қилувчиларнинг башарасини очиб, Эр Боқийларни ушлаш, Ашурбобони ноҳақ жазолаганларни жазолаш билан ҳеч нарсага эришиб бўлмайди. Фожианинг илдизлари жамиятнинг юқори табақасигача етган экан, уни қайта ислоҳ қилмоқ, янгидан тузмоқ лозимлиги англашилади. Зеро, мулласи фосиқу жоҳил, қозиси ўғрию муттаҳам бўлган юртда қандай адолату эрк, шариат қонуни бўлиши мумкин? Нима учун драматург Ашурбобони ўлимга маҳкум қилади? Уни чалажон сақлаш ҳам мумкин эди-ку! Йўқ, унда муаллиф ғоялари то таг-томиригача аке этмай қоларди. Чунки Ашурбобонинг ўлимида пьесанинг бош концепцияси муҳрланган. Ашурбобо фақатгина қозининг, ҳаромхўрлик ва шафқатсизликнинг эмас, балки ўз маърифатсизлигининг



ҳам, ҳақ-ҳуқуқини танимаган гўлу гумроҳлигининг ҳам қурбони бўлди. Халқнинг нонини еб, қонини зулукдек сўриб, тузлиғига тупуриб юргувчи, илмига амал қилмайдиган Эр Боқий, қозига ўхшаган исқиртлар халқ ва давлат устидан ҳукм юргизар, ашғурбобою салималар, ниёзойлар жоҳилларча кўр-кўрона шу ҳукмларнинг маҳкуми бўлиб яшарканлар, бу жамиятнинг таназзули муқаррар — унда ҳақиқат чала, иймон топталган, руҳлар хордир. Хурофот-ла нимталанган юртнинг тупроғида «ҳеч ҳақи йўқ хўжалар» (Чўлпон) кўзлари жаҳолат пардаси-ла тўсилган халқни «бир қул каби қизғонмасдан янчалар».

Машҳур рус драмашуноси А. Аникст ёзган эди: «Ғоя ўзак бўлиб, ундан нур сингари фикр элементлари (жузьлар) эркин таралади, у кристаллизациянинг сирли кучидек қудратли таъсир кўрсатади, ҳаракат бирлиги, характерлар мавжудлиги (моҳияти) ва драманинг умумий тузилишини белгилайди [33. 120]. А. Аникстдан олинган ҳар иккала иқтибосда (биринчиси шу фаслнинг бошида) ҳам ғоянинг драматик асар барча узвларининг шаклланишида ҳал қилувчи роль ўйнаши ғоят аниқ-тиниқ ифодалаб берилган. Бундай шаклланиш жараёни бевосита Фитрат пьесаларига ҳам тааллуқлидир. Бу асарларни шакллантирган, «ўзак» бўлиб хизмат қилган ҳамиртуруш — жадиғизм, маърифатпарварлик, ислоҳотчилик, зулму зўравонлигу эрксизликдан норозилик ва унга қарши кураш ғояларидир. Бу ғоялар турли ҳаётий материал асосида бадиий инъикос эттирилган. Агарда Фитрат танлаган ҳаётий материалларга назар ташлайдиган бўлсак, қизиқ бир ҳолга дуч келинади: муаллиф аксар ҳолларда воқеани тарихдан («Абулфайзхон», «Арелон», «Рўзалар»), бошқа халқлар ҳаётидан («Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари»), илоҳий-диний мифологиядан («Шайтоннинг Таширига исёни») танлайди. Ҳақли савол туғилади: нега Фитрат ўз ғояларини ифодалашда ва тарғиб қилишда бевосита ўз юрти ва даври воқеаларига, замондошлари ҳаётига мурожаат этмади? (Бундай тенденцияни дунёнинг Шекспир, Гёте, Шиллер

каби кўндан-кўп драматурглари ижоди мисолида ҳам кўриш мумкин). Бунинг бош сабаби, бизнингча, драматург яшаган ижтимоий муҳитдан, 20-йилларнинг ҳар қандай фикр, эрксеварлик ва миллатсеварлик уйғонишлари таъқиб остига олинган мустамлакачилик ва тоталитар режимли қонсиратган шароитдан изланса, ҳақиқатга бирмунча яқинлашиш мумкин. Жаҳон ва Шарқ тарихининг, исломнинг беазир билимдони бўлган Фитрат ана шундай сабабга кўра пьесалари мавзуини ўзи яшаб турган қалтис ва мураккаб ҳаёт хорижларидан танладики, бундай танланиш муаллиф асарларида кўп қатламли рамзийликни юзага келтирди.

## ДРАМАДА РАМЗИЙЛИК ВА УНИНГ КўП ҚАТЛАМЛИ ТАБИАТИ

Фитрат нега ўз драмаларида асосан рамзлар тили билан сўзлади? Албатта, бунинг бош сабаби, юқорида ҳам таъкидлаб ўтганимиздек, Фитрат яшаган даврда ҳамма нарзани очиқ-ойдин айтавериш мумкин бўлмаганида бўлса, иккинчи томондан, бунинг умумэстетик сабаби ҳам бор. Яъни адабиёт ҳар қандай шароитда ҳам рамзларга мурожаат қилади, рамзларсиз яшай олмайди. Буни улуғ Аристотель ҳам қайд қилган эди: «Эпос, трагедия, шунингдек, комедия ва дифирамб ижод этиш...- бу ҳаммаси, умуман айтганда, ўхшатиш (мимесис) санъатидан ўзга нарса эмас» [35. 17]. Бу ўринда аллома ўхшатиш деганда умуман мажозийликни назарда тутган. Мутафаккир, ҳатто поэзия (адабиёт – И. Ғ.)нинг пайдо бўлишида ҳам ўхшатиш, яъни мажозийликнинг ҳал қилувчи роль ўйнаганлигини таъкидлайди: «Поэтик санъатнинг келиб чиқишида очиқ-ойдин иккита сабаб бўлиб, иккаласи ҳам табиийдир. Биринчидан, гавдалантириш, ўхшатиш инсонга болалиқдан хос бўлган хусусият...» [35. 11].

Рамзлар мажоз турларидан бири бўлиб, образли

тафаккурга асосланган шаргли кўчимдир. Унда бирор фикр, ғоя, ҳодиса бошқа бир шунга ўхшаш нарсалар воситасида тасвирланади. Аммо рамз ўз навбатида шунга яқин бўлган ўхшатиш ва истиора ҳодисаларидан фарқланади.

Энг гўзал, мумтоз рамзлар, аввало, халқ оғзаки ижоди намуналарида учрайди. Чунончи, тулкининг айёрлик, кўншинг кўрқоқлик, булбулнинг севги-муҳаббат, қўйнинг мутелик, эшакнинг фаросатсизлик, бўрининг очкўзлик рамзи эканлиги бизнинг онгимизга болаликдан эшитган эртақларимиз, дostonларимиз, момоларимиз айтган топишмоқлари ўзимиз кунда ишлатадиган мақол, иборалар туфайли сингигаплиги сир эмас. Халқ оғзаки ижодидан биргина эшак билан боғлиқ ўнлаб мисоллар келтириш мумкин: «Ишим битди, эшагим сувдан ўтди», «Дардсиз кесак — ишқсиз эшак», «Ажриқзорда эшак ағанайди» (соч ва бит), «Оғилхонада ўттиз иккита оқ эшак» (оғиз ва 32 та тиш). Бу мисолларда эшакнинг меҳнаткашлиги ҳам, фаросатсизлиги ҳам, нафсакилиги ҳам, беғам-бепарволиги ҳам ўхшатиш асосида рамзий маъно касб этган. Умуман олганда, ҳар қандай рамз ўхшатишдан ўсиб чиқади. Халқ оғзаки ижодидан ёзма адабиётта ўтган рамзийлик-мажозийлик классик адабиётда янада тараққий этди. Мумтоз адабиётнинг Навоий, Бобур, Манраб сингари йирик намояндалари ижодида бутун бошли рамзлар галереяси вужудга келди, рамзийлик тасаввуф адабиётида, айниқса, олий мақомларга кўтарилди. Маърифатпарварлик адабиёти намуналарида рамзийликдан бир қадар «озодлик»ни кўриш мумкин. Бу адабиёт вакиллари ўз асарларининг халққа кўпроқ ва тезроқ тушунарли бўлишини истаб, асарларининг соддалиги, мусиқийлиги, раволиги сингари жиҳатларига эътибор қаратдилар. Бу ҳол, айниқса, сатирик ва юмористик асарларда очиқ кўзга тапланди (Муқимийнинг «Тўй», «Авлиё», Завқийнинг «Аҳли раста ҳажви» сингари асарларини эслайлик).

Рамзлар, аңикроғи, образли тафаккур тараққийси даврий бўлиб, адабиёт ривожининг айрим босқичларида

ривожланиб, янгича маънолар, талқинлар билан бойиб боради. Рамзийлик фақатгина бадиий яждога хос бўлмай, кундалик ҳаётдаги оддий сўзлашув, мубоҳаса жараёнида ҳам ўзининг оҳорли намуналарига эга бўлиши мумкин.

Рамзлар даврлар ўтиши билан ўз моҳиятини ўзгартириши, бошқа маъноларни ифодалиши ҳам тарихдан маълум.

20-йилларда, аниқроғи, Октябрь тўғрисида сўнг, адабий ижод аҳли икки катта лагерга ажралди: бири мамлакат ўз бошидан оғир иқтисодий-сиёсий, маънавий ўзгаришларни кечираётганда бахт ва шодликни куйлаган, очлик, қолоқлик укубатлари илдиз отса-да, «Колхоз тўйин унум юксак, аъзолар тўқ, Ортиқ бизда камбағаллик, батраклик йўқ», «Озиқ-овқат сен же-мен же» деб ижод этганлар; иккинчиси сиёсатнинг қинғир ўйинлари, қоронғуликларини англаб, эрк, озодликни куйлаб мустамлакачилик сиёсатини фонг этувчи асарлар битиб, бағри қонга тўлган, «миллатчи», «пантуркист», «панисломист» тамғаси босилганлар. Иккинчи гуруҳ вакиллари ёзган асарларда даво ҳақиқатларини рамзлар, ишоралар йўли билан айтиш тенденцияси кучли. Ана шу гуруҳга мансуб бўлган Фитрат драмаларини рамзийлигига кўра, шартли равишда, иккига ажратиш мумкин: оддий рамз, рамзий образ, тасвирларни қўлаб, бадиийлиги оширилган асарлар («Арслон», «Восеъ кўзғолони», «Рўзалар»); мавжуд тузумни фонг этиш қудрати билан характерланадиган, рамзийлик кўп қатлам ҳосил этган асарлар («Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари», «Абулфайзхон», «Шайтоннинг Танрига исёни»). Кейинги гуруҳга мансуб тўртта пьесада ҳам рамзийлик зўрлик билан ўрнатилган социализмнинг моҳиятини ўз ўлкадошларига аниқлаштириш орқасида уни уйғотиш, истиқлол учун курашга чақиритишга қаратилган эди.

«Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»даги Ҳиндистон — бу, аслида, эркини қўлдан бериб, асоратда, жаҳолатда қолган Туркистон. Муаллиф ҳинд халқи бошига тушган

кўргуликлар, зулм-зўравонлик, таҳқир-топташлар кўзгуси орқали томошабин кўз ўнгида ўз юрти, ўз халқи, ўз тупроғи ва ҳатто шу томошабиннинг ўз қисмати фожейиلىгини гавдалантиради. Демак, ҳар иккала пьеса бутун боплича рамзийликка асосланган. Ундаги образлар ҳам ҳиндлар ёки инглизлар эмас — Каримбахш, Нуриддин, Сарвархон, Зулайҳо, Раҳимбахш, Бадринат, Дилнавоз, Лолаҳардиёл — эрк ва мустақиллик учун ҳаёт-мамот жангига кирган Туркистон фарзандлари тимсоли, улар айрим фикр-ғоялари билан жаҳидларга ҳам ўхшаб кетадилар. Ўқунар, Цунтар, Порлинеун кабилар эса ўнлаб халқлар ва юртларни асоратда сақлашга зўр бериб уринаётган рус бошавойлари ҳамдир. Раҳматулло эса адолат ва тараққиёт тарафдори бўлганларни «халқ душмани»га чиқарган ҳоинларнинг рамзий тимсоли. Демак, ҳар бир образ зоҳирий ва ботиний-рамзий маънога эга экан. Ҳинд халқи қисматининг шунчаки «либоси мавзун» (Алишер Навоий) эканлигини туркиялик фитратшунос Иброҳим Ёрқин ҳам таъкидлаб ёзган эдики, Фитрат «Ҳинд ихтилолчилари» драмасида асосий мақсад — совет режими остида очик ифода этиш имкони топилмагани, Туркистоннинг рус истило ва эксплуатациясига қарши курашини бошқа бир ўрнак билан кўрсатишга ҳаракат қилган [87. 186].

Ҳар иккала пьесада ҳам катта рамзий маъно яширинган икки тимсол борки, улар ҳақида тўхташмасдан ўтиш мумкин эмас: «Чин севиш»даги кўёш ва «Ҳинд ихтилолчилари»даги булбул. Ҳар иккала тимсол ҳам халқ оғзаки ижодида, ҳам мумтоз адабиётда такрор-такрор қўлланган. Аммо ҳар бир муаллиф унда ўзгача руҳ туйган, уларни ўз ғояларининг жарчисига айлантирган. Бу тимсоллар аксарият ҳолларда ёр билан боғлиқ ҳолда талқин қилинади. Фитрат эса ана шу анъанадан ижодий фойдаланган, бу икки рамзни кўпроқ пьесаларнинг ўзатини ташкил қилган озодек, эрк, миллий мустақиллик ғояларига боғлиқ ҳолда асарларига киритган.

«Чин севиш»нинг бешинчи пардаси Нуриддиннинг

Каримбахшхон уйида ботаётган қуёшга қараб турган шоирона ҳолати билан бошланади. У «ботиб турган қуёшни томоша қилар»га қадар қанчадан-қанча азоб кўради, инглиз мустамлакачиларининг зулмини ўз бошида синайди. Драматург зулмга қарши кураш ҳақидаги ғояни Нуриддиннинг ички руҳий кечиималари ифодаси бўлган монологи орқали гўзал ифодалайди: «Нуриддин (ботиб турган қуёшга қараб): Бояқиш қуёш... Қутинг ўчмиш, қип-қизил олов чечаги бўлган юзинг куз япроқларидек сарғайиб қолмиш. Мундайн умид тонгларида кула-кула чиққандан кейин умидсизлик қоронғуси остинда сарғайиб ботишингнинг, билмам, печанчи дафъаси бўлди?

Ер юзининг энг қоронғу нуҷмоқларида инсонлар томонидан ишланган энг яширин қонли ўйинларнинг барчасини очиб кўра олгонсен. Бир муаррих бўлса эдинг, бунларнинг ҳаммасини ортиқ ёзғич билан ёзар эдинг!...

Халқнинг, ҳақсизликнинг устунлиги мангулик бир иш бўлса эди, сенинг ер юзидаги ҳукуматинг ориқсиз ва туганмас бўлур эди. Ҳолбуки, 12 соатдан кейин ўз тахтингни қоронғуликнинг оёқлари остига ташлаб кўя берибсан. Ер юзининг ҳукуматини миллион-миллион йилдан бери қоронғулик билан улошиб олмоққа кўниб туришинг ҳақнинг-да, ҳақсизликнинг-да мангулик, устунликларига ишонғонлар учун қаттиғ бир таёқдир. Лекин ким онглар?!...

Чиқасен, курашасен, енгиласен, қочасен, бир оздан кейин янғидан бош кўтариб, ер юзини ёритасен, зулмга қарши курашганлар сендан сабоқ олсинлар» [245, 47-48].

Ботиб бораётган қуёш Фитрат талқинида энди шунчаки табиат узви эмас, балки бутун бир халқнинг рамзий тимсоли. Бу халқ шу қадар улуг, шу қадар қудратли, унинг ғалабаси табиат ва жамият тараққиёти қонунларига мос, муқаррар бўлса-да, гоҳо у ҳам ёвузликлар олдида чекинмишга, ён беришга мажбур. Аммо бу ён беришлар мағлубият эмас, балки нафас ростлаш, янғидан куч тўплаш

учун вақтдан ютиш, икки қадам олға босиш учун бир қадам орта чекинишдир. Куёшнинг ботиши йиртқич ва еб тўймас инглиз (зоҳиран) ва Рус (ботинан) мустамлакачилари томонидан ҳинд (зоҳиран) ва туркий (ботинан) халқ уйғонишларининг тажовузга учраётгани бўлса, куёшнинг қайта бўй кўрсатиши эркинлар бугун чекинсалар-да, эртами-индин яна эрк дея бош кўтаришларига рамзий ишорадир. Куёшнинг «умид тонгларинда кула-кула» чиққани мазлум халқларнинг озодлик учун умид чечаклари бўлса, зolimлар томонидан бу чечакларнинг босиб топталини «куёшнинг умидсизлик қоронғуси остинда» сарғайиб ботишига ишора қилади.

Куёшнинг чиқиб-ботиб, чиқиб, яна ботиб, қочиб, бир оздан кейин яшидан бош кўтариб ер юзини ёритиши эзгу ва ёвуз кучлар — зулмат ва ёруғликнинг кураши абадий муқаррар, қонуний эканига ишониш, ўз халқини куёшга менгаб, унинг ғалабасига умид боғлашдир. Бу озодлик, ғалаба тонги қачон келади — номаълум, Нуриддин учун қоронғу. Лекин шундай кун келиши муқаррар. Куёш тимсолининг мазмунини тўғри англаш драманинг асосий ғоясини ҳам тўғри англашга хизмат қилади. Чунки пьеса охирида асосий қаҳрамонлар ҳалок бўлади, юзаки қараганда, драматург пьесани пессимистик руҳда-ихтилолчиларнинг ғалабасини шубҳа остида қолдириб тугатгандай туюлади. Аммо асар финали бевосита ана шу куёш рамзи билан боғлиқ. Зулайҳо гарчанд пўлислар томонидан олиб кетилса-да, омон қолади. Чунки Нуриддиннинг наздида куёш «Зулайҳо чиққан ўринга чиқа олмоғон». Демак, буюк халққа буюк йўлбошчи бўлгудек Зулайҳолар бор экан, ғалаба муқаррар. Демак, «ташқи мазмунни англаш ботиний-ички мазмунни англашнинг уруғини беради ва бу уруғ аста-секин ҳақиқатни англашга имкон беради» [151]. Шу тариқа драматург асар охирида ўлимга маҳкум қилинганлар ғалабасининг муқаррарлигига сал олдинроқ рамзий тарзда ишора қилиб қўяди. «Ҳинд ихтилолчилари»да ҳам ана шундай рамзий

образга дуч келамиз. Бу -булбул образи. Асар ана шу булбул «қайшоқ ёниқ товуши»нинг «саҳнадаги жимжитликни титиб юбор»иши билан бошланади. «Ўй-тушунча денгизида тўлиб қолган Раҳимбахш булбулнинг тингани билан ойилғон (хушёрланган - И. Ғ.) бўлур» [256.35]. Кейин Раҳимбахш булбулга қарата шундай дейди:

*Мунгли булбул, мунгдош бўлдик, кел, сайра,*

*Бир қиш-қизил гулга мен ҳам тутилдим:*

*Тинмоғур қуш, қайғудошлик қилайлик,*

*Мен-да сендек юрагимдан урилдим,*

*Сен тебраниб ўрташгин,*

*Мен йиқилиб ишгайгин.*

*Сен ўтли уш чекарда*

*Мен қопли ёш тўкайин [256.35].*

Бу дардлашмадан Раҳимбахшнинг Дилнавозни севиб қолгани, унинг ҳажрида мунгли, дардманд бўлиб қолгани кўринса-да,

уларнинг кейинги диалог-сухбатларидан шу нарса ҳам маълум бўладики, ўқимишли, дунёнинг баланд-пастини бир қадар тушунган бу икки ёшнинг қалби мустамлакачиларга нафрат билан тўла. Раҳимбахшнинг «мунгдош бўлдик» деб булбулга мурожаат қилинида иккинчи бир маъно-Ватанни эркисиз ва кичанли кўриш дарди ҳам араланган.

Лолахардиёлнинг оташин монологига яна ўша булбул тилга олинади: «Шу кичкина булбул ҳам жон чекишган кимсаларнинг марсиясини айтадир. Сизнинг қонларингизни қайнатмоқчи... Шулар орасинда тинч турмоқ, сағана бошида чоғир ичмакка ўхшайдир, ярашмайдир...» [256.38]. Бу парчадаги булбулнинг марсия айтиши образли ифодаси билан бутун-бутун фоживалар моҳиятини теранроқ мушоҳада қилишга ишора этаётир. Халқимизча, булбул-ишқ, эзгулик, ошиқлик тимсоли. Мумтоз адабиётимиз булбул образининг мингдан ортиқ бир-бирига ўхшамас оҳорий тимсолларини топган. У гоҳ ошиқ бўлиб гул-ёр бошида қон йиғлайди, гоҳ ёрнинг юзини, сочини силайди, гоҳ ҳижрон кўшиқларини куйлайди ва ҳ. к. Лекин Фитрат драмада Булбул образини



озодлик рамзига айлантирган. «Кенг бир ўлан, гул буталари, Аргувон ёғочлари, ҳар ён очилгон». Лоҳур шаҳрининг боғлари ҳам булбул-чун бир қафас. Чунки у нафас олаётган ҳаво босқинчининг нафаси билан ифлосланган, у қўнган бутоққа душман мустамлакачининг кўзи тупшган. Лолаҳардиёлнинг сўзлари билан Раҳиббахшнинг ўйловларини боғлаб турувчи Булбул образи озодлик, эркинлик рамзидир.

Рамзийликнинг Фитрат драмаларининг ҳар бир эпизодидан, ҳаттоки, ҳар бир сўзидан ҳам топиш мумкин. «Асардаги ҳар бир қаҳрамон ортида реал прототип, ҳар бир, ҳатто энг фантастик воқеа ортида ҳам маълум ҳаётий факт ётади» [174.93], -деб ёзади Л. Парфин. Шу маънода «Ҳинд ихтилолчилари»даги Родубибининг туши ҳам рамзий маънога эга. Умуман олганда, ҳаётда ҳам тупшлар рамзий, предмет, деталь, имо-ишоралар орқали кишиларга нималарнидир аён қилади. Чунончи, Шарқ татбириномасига кўра, от ё эшакка миниб-мақсадга етин, тўй-бирор никоҳнинг бузилиши, иморат солиш туғилиши, марҳумларнинг бирор нарса ейиши ёки олиб кетиши-ўлим, қора нарсалар (масалан, гўшт, қора узум, майиз) ейиш-дилсиёҳлик ва ҳ.к. «Бобурнома»да Бобур ҳам бир неча марта рамзий тупшларининг реал воқеаликка айланишини ёзади. «Ҳинд ихтилолчилари»да қафасга қамалган Дилнавоз, «янгигина очилгон қайғу чечаги» учун қонлар ютаётган Родубибни хайрли туш кўради. Эмишки, қайғуларга кўмилиб ўтирган Дилнавозга сари илон ҳамла қилади, Родубибининг уринишлари, йилон дуосини ўқишлари наф бермайди. Шу ошда яшиндек учиб келган уч лочин Дилнавозни ёвуз илон чангалидан халос қилади. Албатта, воқеалар ривожини давомида даслабки рамзий маънода сариқ илон-Ўқунар уч лочиннинг уч ниқобли (Раҳимбахш ва унинг дўстлари) илоннинг кўзини ўйин-Ўқунарнинг отиб ўлдирилиши эъқолиги аёнлашади. Аммо драматург назарда тутган иккиламчи рамзий маъно ҳам бор бу тупшда. Бу ердаги тупшун қиз-аввало, муаллифнинг асорат ва жаҳолатда қолган ўз туркий халқи, қолаверса, бутун дунё мустамлака

халқларидир; сариқ илон-аввало, рус мустамлакачи болнавойлари, умуман эса, дунёни колонияга айлантирмокчи бўлган мустамлакачи золимлардир. Шу ўринда савол туғилади: нега Дилнавозни четдан келган уч лочин кутқарди? Йўқ, бу уч лочин ҳам четдан келган эмас, балки шу халқ, шу халқ вакиллари эканлиги тушнинг рўёбга чиқиши воқеаси орқали ойдинлашади. Демак, Фитрат мазлумларнинг кутқарини юлдузини шу элнинг ўамдан излаган, шу элнинг ичида кўрган.

Фитратнинг умумруҳи билан рамзий маъно касб этган пьесаларидан яна бири «Абулфайзхон» социал фожиадир. Бу асарда ҳам тарихнинг қонли саҳифаси ёвузлари шунчаки либос. Зулму зўравонлик, хунрезликлар кечаётган VIII аср аслида драматург яшаб турган қонли 20-йиллар. У кўз ўнгида рўй берган дунёвий эврилишнинг мақсад ва оқибатини теран англаган ҳолда ўзи идрок этган ҳақиқатни шу эврилиш қурбонларига очикдан-очик айтишга имкон тополмаган эди. Шунинг учун адиб тарихдан қиёс излади, кечмишдаги қонли воқеалар тили билан сўзлашга мажбур бўлди. Ҳаммани ёппасига тўқ ва бахтли қилишдан иборат абсурд (мантқиқсиз) гоё билан нафақат бир халқни, ўнлаб халқларни эзипши, талашни, ўзлиги, тарихи, миллий қадриятларини йўқ қилишни ҳунар этиб олган тузумнинг разилликларини, ҳали яна қилинажак мунофиқликларни Фитрат ўша пайтдаёқ англади ва унинг қиёфасини абулфайзхонлар ва Ҳакимбийлар ҳокимияти мисолида фош қилиб ташлади. «Абулфайзхон» ҳар бир пардасидан тортиб сўзу жумлаларигача зулму зўравонликка нафрат ва ана шу нафратни жо этган рамзийлик билан сугорилган. Айниқса, фожиадаги Хаёл рамзий образи бадийликнинг энг юқори мақомларига кўтарилган.

«Шайтоннинг Тангрига исёни» ҳам рамзий характердаги пьеса. Диний мифологияга мурожаат жаҳон адиблари тажрибасида жуда кўп кузатилган ҳодиса. Дантенинг «Илоҳий комедия», Абдурахим Ахвердовнинг «Дўзахдан мактублар», Хусайн Жовиднинг «Иблис», Жон Милтоннинг

«Йўқотилган жаннат», Михаил Булгаковнинг «Уста ва Маргарита», Чингиз Айтматовнинг «Қиёмат», Абдулла Орифнинг «Жаннатга йўл» асарлари фикримизга мисолдир. Бундай диний ривоят ва образларга кўпроқ ижтимоий-сиёсий нотинчликлар даврида мурожаат қилинган. Фитратнинг «Қиёмат» ҳикояси, «Шайтоннинг Тангрига исёни» пьесаси ҳам айнан сиёсий бошбошдоқликлар авжга минган, террор, таъқиб ва қатл этишлар кучайган йилларда яратилгани бежиз эмас. Драматург ўзи англаган ҳақиқатларни, ишқилиб, бирор йўл билан бўлсин, оммага етказишга уринган.

«Шайтоннинг Тангрига исёни» пьесаси, умуман, Фитратнинг диний мавзудаги асарларини талқин қилишда қизиқ бир парадокс келиб чиққан: Фитратнинг мухолифлари бу асарларни совет воқелигининг ойнаси, яъни рамзий маънода мавжуд тузумни инкор қилиш деб, диний мавзу шунчаки либос деб англаганлар. Масалан, Ҳамид Олимжон «Фитратнинг адабий ижоди ҳақида» номли мақоласида шундай ёзади: «У (Фитрат - И. Ғ.) бу икки асарга ҳам («Шайтон» ва «Қиёмат»-И. Ғ.) ўз қарашларини, ўз таважжух ва нафратларини, мавжуд социал турмушга нисбатан ўз муносабатини киргизади. Хурофотга қарши чиққан, ундан кулган Фитрат совет воқелигини ундан қаттиyroқ чимчилаб, ачитиb ўтади» [164. 226]. Шубҳасизки, бундай талқинлар Фитрат ва унинг авлодини 37-йиллар қурбонига айлангириш учун хизмат қилган ва шу йилларда улар ҳақидаги ҳукмрон қараш бўлган. Фитратлар ижодига муносабат ўзгаргандан сўнг эса уни оқловчилар ҳам бу асарларнинг рамз ўрмонларидан қоралашдан оқлаш сари элтадиган сўқмоқ тона билдилар. Уларнингча, Фитратнинг диний мифология асосида ёзган асарлари атеистик мавзудаги асарлардир. Уларнингча, мураккаб ижодий йўлни босиб ўтган Фитрат ҳам янги воқелик тазйиқи ва таъсирида «Худосизлар» журналининг энг фаол авторларидан бирига айланган эди. Худди шундай фикр-Фитратнинг даҳрийга айланганлиги ва атеистик руҳда асарлар битганлигини Г.

Раимова ва Б.Дўсқораевлар «Фитратнинг диний мавзудаги асарлари» помли сарлавҳаси айнан бир ҳил, аммо алоҳида-алоҳида икки мақолаларида ҳам илғари сурганлар. Б. Дўсқораевнинг фикрича, Фитратнинг дунёқарашини ўзгаришида пролетариат мафкураси билан бир қаторда «Шарқ дахрийлигининг ҳам таъсири катта бўлди» [83.52]. Г.Раимова эса «Шайтоннинг Таптрига иссини» ҳақида гапириб: «Диний афсона шоир истеъдоди туфайли чуқур социал-ғоявий мазмун кашф этган драматик асар сифатида майдонга келди» [80.58], -деса-да, драматург назарда тутган социал-ғоявий мазмунни оёғини осмондан келтириб тушувади. Бинобарин, зукко адабиётшунос олима Н.Владиминова: «Фитрат ижодиёти замондошлари ва авлодлар узоқ баҳс-мунозара юритишига асос берадиган санъат асарлари сирасига киради. Айнан шу нарса уларнинг боқий бадиий ҳимматидан далолат бериб туради» [68.21]. -деганида, юз карра ҳақ, эди. Хўш, бундай турлича талқинларнинг асл сабаби нимада? Гап фақат Фитрат ижодига у ёки бу томондан (оқлаш ёки қоралаш) қарашгагина боғлиқми? Бизнингча, диний мавзудаги ҳар бир асарнинг асл-муаллиф назарда тутган маъно(ғоя)си шу асар сарҳадларидан ташқариоқдан-муаллифнинг бутун ижодини қамраб олган, уни нурлантириб турган умумий ғоядан изланса, мақсадга шунча яқинлашини мумкин. Иккинчидан эса Фитрат шъсаларини бундай ҳар ҳил тушунишлар, шубҳасиз, ундаги рамзийликнинг сирқатламлигидан ҳам келиб чиққан. Зоҳирий ва ботиний маъно, юзаки ва ички рамз-мана мунаққидларни чалкаштираётган нуқта.

Биз юқорида кўриб ўтдикки, Фитрат асарларининг умумий ғояси-жадидчилик, ислоҳотчилик, зўрлик билан ўрнатилган тузумнинг моҳиятини фош қилиш, маърифатпарварлик ғояларидир. Бас, шундай экан, муаллифнинг барча асарлари мана шу илдиздан ўсиб чиқмаслиги, агар умумғояни тоғнинг қори, асарни шу тоғ қорларидан бошланиб, шу сувлардан дарёга менгзасак, бир

асар Номир қорларидан, иккинчиси Ҳимолай тоғларидан ибтидо олиши мумкин? Йўқ, албатта, Фитратни даҳрий деб даъво қилувчилар диний мавзудаги асарларни адибнинг умум ижоди контекстидан юлиб таҳлил этишга уринганлар ёки кўра-била туриб бу асарлардаги рамзларнинг «сиёсий шаккоклиги»дан кўз юмганлар. Ҳамид Олимжон эса Фитрат асарларини пурлантириб турган умум ғояни англаган ва ҳар бир асарни ана шу нуқтаи назардан таҳлил қилгани учун ҳам «Шайтоннинг Танрига исёни» ва «Қиёмат»даги фош қилувчи рамзларни илғай билган. «Маъло билан боғлиқ ҳодисалар яширин тарзда, имконият ҳолида мавжуд бўлиши ва кейинги даврларнинг уларнинг юзага чиқиши учун қулай имконият яраладиган маънавий-маданий контекстида ўзлигини намойиш қилиши мумкин» [45.7], –деб ёзади йирик адабиётшунос М. Бахтин. Бизнингча, «Шайтоннинг Танрига исёни» асарининг ҳам асл моҳиятини намойиш қилиш мумкин бўлган маънавий-маданий контекст бугунги истиқлол туфайли юзага келди ва унинг қатларига яширинган ҳақиқатларни баралла айтиш мумкин. Шунингдек, Нинель Владимирова томонидан «Қиёмат»ни янгича ўқиш тажрибаси бизнинг ҳам кўнглимизда «Шайтоннинг Танрига исёни» ҳақида туғилган ва анчадан буён безовта қилаётган мулоҳазаларни ошқора айтишга руҳлантирди.

«Шайтоннинг Танрига исёни» кичик шеърӣ трагедиясида диний миф муаллифнинг дунёни ларзага солган улкан талотумни ва у келтирадиган оқибатларни кўрсатиб бериши учун сўз қатағон қилинган муҳитда ниқоб вазифасини ўтаган. Буни тасдиқлаш учун математик исботлаш усулидан фойдаланамиз. Маълумки, шайтон-диний мифологияга кўра ҳам, у ҳақидаги барча асарларда ҳам инсонга қутқу солувчи, уни нотўғри йўлга бошловчи, иймон-этиқодидан айиргувчи ёвуз куч сифатида талқин қилинади. Бундай қарашни муқаддас «Қуръон»дан тортиб токи Хусайн Жовиднинг «Иблис»игача бўлган ислом олами обидаларида кўриш мумкин. Хўш, Фитрат шайтонга

дафъатан бошқача тус бериши, «уни ўзи турган чирик заминдан юқори кўтарила олган, ўзи сиғиниб келган эътиқоднинг ярамаслигини англаб етолган, ундан воз кеча олган ва буларнинг барчасига қарши бош кўтарган ва бошқаларни ҳам шунга ундаган исёнкор» [80. 58] сифатида талқин қилиши мумкинмиди? Асло йўқ. Чунки шайтонга бутун омманинг антипатия билан қарашини ҳисобга олмасдан уни ижобий образ сифатида тақдим қилиш кучли исломий эътиқодга эга бўлган ана шу омма томонидан қабул қилинмаслигини Фитрат кўр-кўрона инкор қилиши мумкин эмас эди. Ана шу икки асос Фитратнинг шайтони ҳам шайтоний ўйинлардан холи бўлмаган бир тимсолдир, деб хулоса чиқариш учун етарлидир. Бу хулоса эса «Шайтоннинг Тангрига исёни»даги шайтон-дахрийликка йўлиққан рус болшавойларининг умумлашма тимсоли, унинг ғоялари социализм ғояларининг айнан ўзидир, дейишимизга асос беради. Чиндан, Фитрат шайтон билан боглиқ диний ривоятда халққа эркинлик, озодлик, тўқлик ва бахтли ҳаёт ваъда қилган болшавойларнинг тарихини кўрган бўлса не ажаб?! Асар воқеалари шайтоннинг кўнглида Тангрининг қудратига шубҳа туғилган лаҳзалар тасвиридан бошланади. Унинг саҳнага «тушунчалик, ҳайратлик оғринган, гурурлик бир сиймо» билан кириб келиши томошабинда ҳушёрлик туғдиради. Албатта, бу ривоят исломдан хабардор бўлган кишига таниш, демак, уни ривоятнинг мазмуни эмас, балки муаллиф бу кўйлакни қандай ғояга кийгизмоқчи бўлганлиги қизиқтириши табиий. Шайтон-исёнкор, у ўзининг ва қўл остидаги малакларнинг «онгсизлик, жонсизлик, кўрлик»да сақланаётганлигини англайди, қутулиш йўлини излайди. Шайтоннинг бу уринишлари яхши. Ана шу жиҳати билан ҳам у социализм ғоясига жуда ўхшайди. Коммунизм мафкураси ижодчилари ҳам инсонга эрк, бахтли ҳаёт, тенглик бермоқчи эдилар, улар аввал бошда ана шундай таҳсинга сазовор ғоя билан чиққан эдилар. Аммо қандай йўл билан? Умуман олганда, объектив борлиқнинг ўзи пасту баладликларга, нотенгликларга, ноқисликларга, кучли ва

кучсизларга тўла экан, бу ғояни амалга ошириш мумкинмиди? Ахир, халқ топиб айтиб кўйибди-ку, беш бармоқ баробар эмас, деб. Умуман олганда, табиат инсонларнинг бирини танбал, бирини меҳнатқил, бирини уздабурон, бирини лақма қилиб яратган экан, жамият бойликларини уларга тенг тақсимлаш адолатданми? Умуман олганда, тараққиётнинг объектив йўналиши инкор қилиб турган социал операцияни эксперимент тарзида бутун-бутун халқлар устида ўтказиш жоизмиди? Бу, албатта, масаланинг ижтимоий-сиёсий томонлари. Аммо эзгу ғоя ва у келтириб чиқарадиган ёвузликларни Фитрат ўз давридаёқ теран англаган, чунки ҳамма эзгу ғоялар ҳам ҳаминша ҳаётий қонунларга мос келмайдими. Бундай оқил жамиятни ўрта аср гуманистлари ҳам, социал-утопистлар ҳам, Шарқ алимлари-файласуфлари ҳам орзу қилганлар. Рус болпавойларигина тараққиёт қонуналарини писанд қилмасдан, зўрлик билан инқилобни амалга оширдилар, уни зўрлик билан бошқа халқларга тикиштирдилар, тарих ғилдарагини сунъий тарзда ҳали узокда бўлган манзилга элтишга уриндилар. Алал-оқабат эса бу ғилдарак ишдан чиқди, русларнинг ўзлари ҳам, бошқа халқлар ҳам қурбонга айландилар. «Шайтоннинг Тангрига исёни» шеърини трагедиясидаги шайтоннинг қисматида ана шундай азал ва абад қонунларини писанд қилмаслик натижасида эзгу орзулари поймол бўлган, ўзи эса ҳалокатга йўлиққан инқилобчиларнинг зиддиятларга тўла ҳаёти ва фожияси муҳрланган. Мифга кўра ҳам, Фитрат талқинида ҳам шайтон-унча-мунча киши эмас, малакларнинг раҳбари, мударриси. У жоҳил, фаҳмсиз, ақли покис ҳам эмас, шунинг учун ҳам ўз аҳволотининг аянчилигини, маҳкумлигини биринчи бўлиб англайди. Қалбида норозилик, исёнкорлик туйғулари жунбушга келади. Фитрат ҳам драмани айнан ана шу жойдан-шайтоннинг кўнглида драматик ҳолат пайдо бўлган жойдан бошлагани, ўқувчига унинг саройини батафсил таништиргани бежиз эмас. У Шайтоннинг эзгуликдан ёвузлик сари, баландликдан пастлик

сари, эгаликдан махрумият сари, мударрисликдан шайтонлик сари тушиб боришини тадрижий равишда кўрсатиб беради. Маърифатлилиқ ва калондимоғлиқ, фаҳм-фаросат ва такаббурлик, маҳкумлиқни англаш ва объектив тараққиётни писанд қилмаслиқ ана шу икки қарама-қарши жиҳат шайтон образининг мазмунини белгилайди. Ана шу икки зид жиҳатнинг кураши ва бу курашда манфий томоннинг ғалаба қилиши унинг фожиасини келтириб чиқаради. «Мен буларнинг муаллими, йўлчиси, адашганинг, йиқилганининг қўлчиси» [254. 16].-дейди ғурур билан шайтон. Қизиги шундаки, «Шайтон»ни атеистик асар деб талқин қилувчилар Фитратда шайтонга нисбатан симпатия кўрадилар. Юзаки қараганда, шундай. Аммо ана шу зоҳирий симпатия ортида нима яширинганлигини кўриш учун трагедияни жумлама-жумла таҳлил қилмоқ даркор. Муаллифнинг дастлабки ремаркасидаёқ, ўқиймиз: «...малакларнинг мударриси бўлган шайтон тушунчалиқ, ҳайратлик, оғринган, ғурурлик (таъкид бизники-И. Ғ.) бир сиймо билан кириб келади. Малакларнинг ҳолларига нафрат аралаш таҳқир билан қараганда сўнг сўйлайди» [254. 15]. Мана шу таъкидга олинган икки жумлада шайтоннинг такаббур, ўз мударрислигининг, фаҳму фаросатининг, илмининг шайдоси эканлиги англашилади. Воқеалар ривожлана борган сари у малакларнинг азалий ва абадий эътиқодларини ўзининг шубҳалари қўлкасига торта бошлайди. Малаклар айнан 20-йилларнинг талотўнларида иймон-эътиқодига инқилобий-дахрий хавф-хатар ҳамла қилаётган йўлсизларни эслатади. Йўқ, шайтон Фитратда ҳам ўзининг азалий касби бўлган «куфрона ишлар ҳомийси, кўнгилга ваҳима солувчи иблис, иймон-эътиқоддан айиргувчи ёвуз рух» [180.58] эканлигидан 180 градусга тескари айланган эмас. Трагедияда шайтонга Инсон образи қарама-қарши қўйилган. Чунки шайтон нурдан, Инсон эса туپроқдан яратилган. Аммо воқеалар ривожи шунга олиб келадикки, ўқувчида тескари фикр - шайтон туپроқдан, Инсон нурдан яратилган, деган тушунча найдо бўлади.



Муаллифнинг шайтонга антипатияси яна шунда кўринадики, у шайтон даст сифатли деб сифинишни истамаган Инсонни меҳр билан тасвирлайди: «...оппоқ нурдан кийимлар кийган, бошида тож, қўлида яшил таёқ тутган одам...» [254.25]. Парчадаги оппоқ, яшил сифатларининг туркийлар, мусулмонлар учун хосиятли ҳисобланган ранглардан таъланганлиги фикримизни янада қувватлайди. Демак, муаллиф инсонни у қандай материалдан ясалган бўлишидан қатъи назар, коинотнинг марказий фигураси, ҳамма нарса инсонга хизмат қилиши керак, деб билади. Ваҳоланки, 1917 йилда ўрнатилган шайтоний тузум ижодчиларининг инқилобий назариясида инсоннинг қисмати устидан хоҳлаганча тажриба ўтказиб бериш мумкинлиги ғояси бош мезон эди. «...Инсон қисмати умумбашарий қадриятлар ўлчовидан тунириб қолдирилган тузум» [68.16]нинг мужассам рамзи бўлмиш шайтон ва Инсон ўртасидаги зиддият «одам оғир юриб келадир, шайтон одамни кўргач, сингирланиб телбалик билан минбардан тушадир» [254.25] (таъкид бизники-И. Ғ.), - жумлаларида янада яққолроқ кўринади. Шайтоннинг Ниёга қарши: «Топинмаймиз... истасанг, Юбор бизни адамга» [254.26], - дейиши билан асар воқеалари кульминацион нуқтага кўтарилади. Бу эпизод шайтоннинг шаккоклик, даҳрийлик, илоҳий қонуниятни писанд қилмаслик эвазига асл қиёфасидан маҳрум бўлиши, бинобарин, фожиага йўлиқиши саҳнасида. Унинг ана шу сўзларидан кейин «дунёни кўрқинчли бир қоронғилик босадир, чақиллар чақар, раъдлар гулдилар, ҳар томон титрар. Бир оздан кейин дунё ўз ҳолига қайтадир. Минбар олдида йиқилиб қолган Шайтон секин турадир. Тож билан таёқ ҳамда қанотларининг ерга тушиб қолгани ҳамда ўзининг шайтон суратига киргани кўриниб турадир» [254.26]. Шу саҳнада рамзийлик ҳам олий мақомларга кўтрилган: муаллиф даҳрий болшавойлар жамиятининг инқирозини ва азал қонунарига қарши боришнинг оқибатларини реал кўра билган. Аммо шайтон барибир шайтон-да! У бу жудодикларга атайлаб парво

қилмайди, энди у одамни ҳам йўлдан уришга ҳаракат қилади:

*Мени сенга топиндирмоқда унинг  
Истагани сени дахи алдамоқ.  
Алдаб сўнгра секин-секин боғламоқ.  
Йўлаб қара, маъноси борми шунинг?  
Мен тутулдим, кетмоқдаман узоққа.  
Сен элик бўл, туша қолма тузоққа.  
Ташла тожни бу таёққа берилма,  
Энг сўнг сўзим шудир. сен малак бўлма [254.27].*

Бу билан муаллиф бундай пайтоний васвасалар ҳали узоқ давом этажасига ишора қилаётир. Тангридан келган Нидода Фитратнинг шайтон - одамни бахтли қиламиз деб одамни унутган ишқилобчи восвосларга муносабати, баҳоси яққол ўз ифодасини топган:

*Бандаларим, тингламангиз ёғийни,  
Ундан олдим мен снадат боғини.  
Йўлдан озди, залолатга ботди у,  
Чеккусидир бу ишидан кўп қайғу [254.27].*

Аммо трагедия бу билан тугамайди. Шайтон шунчаки исёнкор эмас, у-ҳали ўнлаб йиллар мобайнида бузғунчилик қиладиган, одамларни йўлдан урадиган фитначи. Муаллиф ана шу ҳалокатларни ҳам баёрат қилади:

*Тамуғларинг, оловларинг, азобинг,  
Ваҳималар, жаннатларинг ёлғондир.  
«Лавҳ ул-маҳфуз» деган буюк китобинг  
Уйдирмалар. ёлғонлар-ла тўлгандир.*

.....  
*Ёлғиз эим қутулдим деб юрмайман,  
Бошқалардан хабар олмай турмайман.*

(Одамни кўрсатиб)

*Буни дахи қутқаргумдир кўлингдан.  
Чиқаргумдир сенинг янглиш йўлингдан [254.28].  
Асарнинг финали ҳам*

кучли рамзийлик билан суғорилгандир: «Ҳаво қоронғиланар, кўк гулдирар, чақиллар чақар, ҳар томон титрар. Бир оздан сўнг дунё ўз ҳолига қайтгач, шайтондан, одамдан, малаклардан, минбардан ҳеч дарак қолмагани кўринадир» [254.28]. Агарда муаллиф «эски детални эритиб, қайта ишлаб янги ғоявий аппарат» (Г. Раимова) ясаганда эди, асарни бошқача тугутарди, ҳеч бўлмаса, шайтонни озоду обод қўйган бўларди, ана унда шайтоннинг «ўзи ҳақидаги олдинги тасаввурларни парчалаб, тўлақонли образ сифатида гавдаланиши» (Г. Раимова) ҳақида гапириш мумкин бўларди. Аммо Фитрат наздида шайтоний жамиятнинг ўрнатилиши йўқликдан, қиёматдан дарак бўлиб кўринган эди. Трагедиянинг финали Тангригина абаддир, унга шак келтириш, объектив тараққиётга қарши бориш оқибати исёнкорнинг ўзини ҳам, бошқаларни ҳам фалокат дарёсига фарқ этади, деган хулоса чиқаришга асос беради. Шунинг учун ҳам «Шайтон»ни Худони рад этиш - атеистик руҳда деб тушунувчилар пьесанинг хотимаси ҳақида ҳеч нарса демайдилар. Юқорида ҳам такидлаганимиздек, Н. Владимирова бошлаб берган «Қиёмат»ни янгича ўқиш тажрибаси «Шайтоннинг Тангрига исёни» фожиасини ҳам ана шу тахлит янгича ўқиш, янгича таҳлил қилиш ва тушунишга олиб келди. Ҳамид Олимжоннинг: «Қиёмат» ва «Шайтоннинг Тангрига исёни» асарларининг ёзилишида миллатчи ёзувчининг совет воқелигига бўлган душман муносабатининг ҳам роли бор» [164.227], - деган сўзлари ҳам юқоридаги мулоҳазалар шунчаки сафсата ёки асарга замонавий либос кийгизиш эмас, балки аччиқ ҳақиқат эканлигини далиллайди.

«Шайтоннинг Тангрига исёни» кичик шеърый трагедияси рамзларнинг қат-қатлиги, ундаги зоҳирий ва ботиний маъноларнинг, ҳатто бир-бирига зидлиги, бадийй юксаклиги билан ўзбек адабиётида ўзига хос бир ҳодиса бўлдики, бундай зидлик Фитратнинг душманларига ҳам, тарафдорларига ҳам асардан ўз манфаатларига мос хулосалар чиқаришга - тайёр материалдан ўз бўйларига мос

кўйлақлар бичишга замин яратди. Биз ҳам бу баҳсу мунозараларга ҳоғима ясайдиган охириги қатъий ҳукми айтдик, деган датводан йироқмиз. Фитрат асарлари ҳали кўп замонлар олмос сингари янги қирраларини намоён этаверади.

Адабиётшунос олим Иззат Султон: «Адабий тилларнинг муҳим хусусиятларидан бири шуки, улар турли халқлар ва турли тарихий шароитда янги кўринишда давом этадилар. Грибоедовнинг «Ақллилик балоси»да тасвир этилган Чацкий янги тарихий шароитда ўзига хос янги хусусиятлар билан Пушкиннинг «Евгений Онегин»даги Онегин, Лермонтовнинг «Замонамиз қахрамони»даги Печоринда пайдо бўлди. Абдулла Қодирийнинг «Мехробдан часи» романида тасвирланган Ашвар Отабекнинг янги тарихий шароитдаги давомидир» [204.200].-деб ёзган эди. Худди ана шундай давомлилик ҳодисасини Фитратнинг шайтони билан боғлиқ ҳолда ҳам кўриш мумкин. Чунончи, «Биз инсоият тарихидаги энг бахтли одамлармиз, - дейди Чингиз Айтматовнинг бирор-бир каъбаси бўлмаган шайтонсифат даҳрий қахрамони Собитжон. - Илгари одамлар худоларга ишонишарди. Қадимги Юнонистонда ўша худо деганлари гўё Олими тоғида яшаган эмиш. Бироқ уларнинг қанақа худолигини биласанми? Меровлар эдилар улар. Кўзларидан нима келди? Бир-бири билан ўзаро чиқинза олмадилар. Низоканлик билан машҳур бўлишган, холос. Одамларнинг турмуш тарзини ўзгартира олишмади (таъкид бизники-И.Ф.), бу ҳақда ўйлаб ҳам кўришмаган. Аслида, бундай худолар бўлмаган. Буларнинг барчаси афсона. Чўпчак. Бизнинг худоларимиз эса ёнгинамизда - мана бу ерда, космодромда. Сарнўзак даштида яшайдилар. Бу билан биз бутун дунё олдида фахрланамиз. Бирортамиз уларни кўрмаймиз. Бирортамиз билмаймиз, шундай бўлиши ҳам олаҳволлар қалай?» деб сўрашиб ўтиришмайди. Аммо чинакам худолар - ана шулар» [19.38]. Бундай тушуниб-тушулмаган, ўқимингли маърифатсиз, руслар таъбири билан айтганда, «умнўй дурак» Собитжон Фитрат тасвирлаб ўтган шайтонинг

янги тарихий шароитдаги нусхаси, ундан ўсиб чиққан бутоқ ёки унинг боласидир. Бу эса шу тахлит маърифатсималик барча давр мутафаккир адибларини таъбиҳлантирганлигига далилдир.

Биз «Шайтоннинг Таширига исёни» ҳақида гапирганда асарнинг бошланиши ва охиридаги рамзий маънолар хусусида ҳам қисман тўхталиб ўтдик. Фожиянинг бошида мударрис, ҳайбатли сарой ва тахт соҳиби «нурли бир сиймо» бўлган Шайтоннинг охирида қанотсиз, тожсиз, исқирт, шайтонбашара бўлиб қолгани ва пировардида ўзини ҳам, бошқаларни ҳам йўқликка маҳкум этганлиги, яъни асар бошида тасвир этилган ҳаётий ситуациянинг емирилганлиги ҳам бу асарни фожиа дейишга асос беради.

Худди шу тахлит асарнинг боши ва охирида рамзийликнинг қуюқлаштирилиги ҳолатини драматургнинг бошқа пьесаларида ҳам кўриш мумкин. Чунончи, Зулайҳонинг осойишта монологи билан бошланадиган «Чин севиш» қаҳрамонлик саҳнаси билан якун топади. Гарчанд асосий персонажлар ўққа учрасалар-да, муаллиф ихтилолчилар катта кураш йўлига кирганликларига, истиқлол фақат кураш ва қурбонлар эвазигагина қўлга киритилажагига ишора қилади. Ихтилолчилар билан бир қаторда Раҳматуллохоннинг ҳам ҳалок бўлиши ва Зулайҳонинг омон қолишида ҳам рамзий маъно бор: муаллиф халқ ичидан чиққан сотқинларнинг ҳам ала-оқибат қисмати шармандали ўлимдир, демоқчи. Шувингдек, қуён рамзий образи билан параллел (мувозий) келадиган Зулайҳо сиймосида ихтилолчиларнинг кураши давом этажаги ва муқаррар зафар кучажаги гоёси муҳрланган.

«Ҳинд ихтилолчилари»да эса рамзийлик янаям кучлироқ: асар тўғридан-тўғри ватанпарварларнинг кулик ҳақидаги қайғули диалоглари билан бошланади. Раҳимбахш ва Дилнавознинг гул, булбул рамзлари билан бошланган мубоҳасалари бевосита инглизлар ва уларнинг қилаётган зулму зўрликлари мавзуга кўчади. Бу фикрлар Лоланинг монологига гоҳ очик, гоҳ рамзий йўналишда давом

этирилади. Драмани эса муаллиф гарчанд кураш охирига етмаган бўлса-да, галаба руҳидаги бир сахна билан якунлайди. Барча ихтилолчиларнинг омон қолишида ҳам Фитратнинг мустамлака албатта барҳам топажасига бўлган ишончи яна мустаҳкамланганлиги маъноси яширин.

Асарнинг бош ва охирида рамзийликка куч бериш айниқса, «Абулфайзхон» психологик фожиасида олий мақомларга кўтарилган. Шамлар нури билан чароғон саройда бошланган воқеалар шамлар ўчиб, дунёни зулмат қоплаши билан якунланади. Фитратча, зулму зўравонлик, у қайси шаклда бўлмасин, албатта, вайронагарчиликка, зулматга олиб келади. Абулфайзлар, Ҳакимбийлар ҳокимиятининг жамиятни, албатта, маърифатсизлик, жаҳолат қоронғуликларига фарқ этиши муқаррар қонуният. Бу, айниқса, Хаёл рамзий образининг монологиди катта бадий маҳорат билан зухур этирилмишдир. Аммо бундай хунрезликлару зулмлар «инсонлар ақлини бир ерга тўплаб олгунча» (Хаёл)гинадир. Шу жумлада муаллифнинг келажакни ёритувчи толе юлдузларини кўра билганлиги ойдинлашади.

Умуман олганда, Фитрат асарлари ибтидосидан интихосигача рамзийлик билан суғорилган. Бу эса муаллифга ҳақ сўз ва ҳур фикр қатағон қилинган даврда ҳам катта ҳақиқатларни айта олиш имкониятини берди. Иккинчи томондан эса рамзийлик Фитрат пьесаларининг бадийлигини олий чўққиларга кўтардики, бу чўққига чиқиб, шу баландликларда туриб Фитрат асарларида муҳрланган ҳақиқатларни англаш ва ҳазм қилиш учун замонлар керак бўлади.

Аммо драматик асарда рамзийликнинг кўп қатламли табиати муҳим бир саволни келтириб чиқаради: хўш, томоша залида йиғилган ҳар бир томошабин ҳам ана шу серқатлам рамзийликни илғай биладими?

## САҲНА ВА МУТОЛАА

Томоша залида йиғилган ҳар бир томошабин ҳам драматик асардаги- спектаклдаги серқатлам рамзийликни илғай биладими? Бу саволга жавоб излашни драматик асарга адабиётшуносликда берилган таърифлар мазмунидан бошлаш тўғрироқдир. Адабиётшунос Иззат Султон «Адабиёт назарияси»да драманинг «совет адабиётшунослигида кенг тарқалган, деярли ҳамма томонидан қабул қилинган ва турли муаллифлар турлича конкрет ифодалаган» [204. 267] таърифни келтиради: «Театр сахнасига-қўйиш учун (XX асрдан бошлаб эса киноэкранга кўчириш учун ҳам) ёзилган адабий асарларнинг жами адабиётнинг уч асосий тури (жинси)дан бири бўлган драматик турни ёки, қисқа қилиб айтганда, драмани ташкил этади» [204.267]. Аммо олим бу таърифни мукамал деб ҳисобламайди. Дарсликнинг ҳаволасида берилган юқоридagi изохдан ҳам кўришиб турибдики, ушбу таъриф жуда катта кўламга эга бўлган собиқ совет адабиётшунослигида машҳурдир. Бизнингча, бу таърифда драманинг (кенг маънодаги) муҳим жиҳатларидан бири-сахнага мўлжалланганлиги аке этган. Бу яхши. Бу - драматик жанрларнинг муҳим бир ўзига хослиги, уларни лирик ва эпик асарлардан фарқловчи томони. Ҳақиқатан, драма - аввало, сахна асари, буни ҳеч қачон инкор қилиб бўлмайди. Муайян ғоянинг оммани - жуда катта кўпчиликни забт этишида, шубҳасиз, сахна асарининг роли беқиёс. Буни ҳар бир даврнинг мутафаккир адиблари ўз ғоя-аъмо-ларини кўнинча драматик асарлар орқали ифода этишга ҳаракат қилганликлари ва драматик асарда ифодаланган ғоя роман ва поэмадагидан кўра халқни кўпроқ ва тезроқ ўзига эргаштирганлиги фактлари ҳам тасдиқлайди. Айрим даврларда цензуранинг баъзи драматик асарлар ижросини таъқиқлаганлиги ҳам фикримизга қувватдир. Шунингдек, ижтимоий-сиёсий ўзгаришлар даврида ҳаминна драматургия ривожланиб кетади. Ҳатто том маънодаги театр шаклланмаган қадим Шарқда ҳам театр унсурлари мавжуд бўлган қўғирчоқбозлик, аския сингари томошалар ғоя тарқатишининг энг яхши йўли бўлганлиги сир эмас. Бунга

ишонч ҳосил қилиш учун «Ўткан кунлар»даги кўғирчоқбозлик томошаси фаслини эслаш kiffoя. Драманинг энг муҳим жиҳати шунда драматург ўз гоёси, эътиқодининг ҳаққонийлиги ва ғалабасига ҳаммани ишонтирмоғи ва эргаштира билишида. Ҳатто театрдан кейинги лаҳзаларда ҳам томошабин шу эътиқодининг ғалабаси руҳида, туйғулар ғалаёнида яшасин.

Драманинг сахна билан боғлиқлиги яна шунда кўринадики, катта оммага қандайдир гоёни тезроқ тушунтириш зарурати туғилган улкан ижтимоий-сиёсий эврилишлар даврида драматик асарлар кўйлаб яратилади. Чунончи, қарашлар, фикрлар, гоёлар икки катта лагерга ажралган 20-йилларда, Улуғ Ватан урупи йилларида шундай ҳодиса кузатилган.

Аmmo драманинг ҳаётини фақат сахна билан боғлаб кўйиш ҳам тўғри эмас. Чунки у, энг аввало, бадиий асар сифатида туғилади. Бадиий асар эса, у тури ва жанрининг ўзига хослигидан қатъи назар, ўқиш учун ҳам мўлжалланади. Шунинг учун ҳам драматург фақат лирик ва эпик асарларда эмас, драматик асарларда ҳам рамзларга мурожаат этаверади. Драматург бир-икки соатлик спектакль мобайнида сезмаган, идрок этолмаган рамзлар, импоралар, ботиний маъно товланишларини китобхон асарни қайта-қайта ўқиш орқали ечишига ёки англаб етишига ишонади?

Бундан ташқари, драма фақат сахна учун мўлжалланганда эди маълум муддат ўйналгандан сўнг ўз умрини тугатган бўларди. Ваҳолонки, биздан анча олдин яшаган Шекспир, Гёте, Шиллер каби санъаткорларнинг драмалари ҳамон миллионлар қалбини тўлқинлантириб келмоқда. Шундан кельб чиқиб айтиш мумкинки, спектакль замонга, драма эса замонларга хизмат қилади. Ҳар бир давр муайян драмадан ўз саволларига жавоб, муаммоларига ечим излайди. «Айтишимиз мумкинки, - деб ёзган эди М.Бахтин, - Шекспирнинг ўзи ҳам, унинг замондошлари ҳам ҳозир биз билган «бу юк Шекспир»ни билмаган эдилар... У ҳақиқатда



ҳам ўз асарларида мавжуд бўлган, лекин унинг ўзи ҳам, замондошлари ҳам ўз давлари маданияти контекстида онгли равишда қабул қилолмаган ва баҳолай олмаган жиҳатлар ҳисобига ўсди» [45.6-7]. Кўринадики, агар драма фақат сахна асаригина бўлганда эди, Шекспир йиллар давомида қайта-қайта мутолаа қилинмаганда ва ҳар бир давр, жамият, ҳатто ҳар бир алоҳида шахс бу асарлар ҳақида яширинган ботиқий қирраларда ўз дарди, оғриқлари, муаммоларини кўзгуда кўргандек кўрмаганда эди, жаҳон адабиётининг улуғ бир вакили ном-нишонсиз йитган бўлурди. Бахтин фикрича, ҳатто Шекспирни англаш ва каниф этиш учун ўз давридан мутлақо бошқача бўлган давр, ижтимоий муҳит ва онг, маданий даража контексти керак бўлибди!

Драманинг мутолаа учун мўлжалланганиги яна шунда кўринадикки, жаҳон адабиёти тарихида гўёки сахналанштириш учун эмас, балки мук тушиб қайта-қайта ўқиш, фақат ана шундай мажнувона пайдо бўлибгина ундаги маъно-моҳиятни англаш мумкин бўлган драматик асарлар яратилган. Гётенинг «Фауст»и, Пушкиннинг «Борис Годунов»и ҳақида шундай дейиш мумкин. Бу асарларда шундай кўринишлар борки, уларни сахналанштириш жуда катта қийинчилик туғдиради. Ана шундай мураккаб сахналарнинг мавжудлиги, кўн қатламли рамзийлик муаллифларнинг ўзлари ҳам асарларини, асосан, мутолаа учун мўлжаллаганликларини кўрсатади. Аммо бу уларни мутлоқ сахналаштириб бўлмайди, дегани эмас, албатта.

Драманинг синкретик характери баъзан шундай парадоксни келтириб чиқарадики, бадий асар сифатида яхшигина баҳо олиши мумкин бўлган драма сахналанштирилганда нурсизланиб қолиши, томошабинларни жалб қилолмаслиги ва, аксинча, бадий бўш-саёзроқ асар ҳам сахна ёхуд экранга кўчирилганда жонланиб-жилоланиб кетиши мумкин. Гўёки биринчи тур драма фақат ўқиш учун, иккинчиси эса сахна учун яратилганидек. Масалан, Уйғуннинг «Парвона»си бадий асар сифатида бақувват

бўлмаса-да, спектакль сифатида минглаб томошабинларни қойил қолдирди ва хануз қизиқтириб келмоқда. «Абулфайзхон»ни саҳналантирган Бухоро театри эса анча вақт ўз томошабинларини тополмай юрди. Албатта, бу ҳолнинг жанр талабига рноя қилинмаганлиги, томошабинларнинг савияси, режиссёрнинг саҳналантириш маҳорати, актёр ижроси, ҳатто муайян ижтимоий муҳитдаги омманинг қизиқишлари билан боғлиқ жуда кўп сабаблари бор. Чунки бир драма юз марта саҳжалантирилса, юз хил спектаклга айланади, ҳатто битта қаҳрамоннинг ўзи юз режиссёр ва актёр талқияда юз хил одамга айланиб қолиши мумкин. Масалан, Чўлпоннинг мингбошиси гўл, лақма, бефаросат, шифқатсиз бўлгани ҳолда, Муҳаммадҷон Рафиқовнинг мингбошиси ақлли, бироз фаҳмли, ижобийроқ. Ҳатто бир режиссёр ва актёр талқин этган спектаклнинг ўзи ҳам такрар ўйналганда, мазмун-ғоя ўзгармаса-да, руҳ бошқачароқ чиқиб қолиши мумкин. Бу ҳам томошабиннинг қабул реакцияси, актёрнинг руҳий ҳолатига боғлиқ. Айтиш мумкинки, бошқа адабий турларга қараганда драманинг саҳнадаги «сайёҳ» ҳаёти бир қадар ўзига хосдир. Масалан, драмани бир режиссёр (айрим ҳолларда актёр) талқини ўз замонасининг маънавий-руҳий, сиёсий томонларидан келиб чиқиб бир қадар ўзгартириши ҳам мумкин. Аммо бу ўзгартириш драманинг боп, асл, фалсафий ғоясига халақит бермаслиги шарт (режиссёр ихтиёрида бўлган саҳна, грим, мусиқа, акт, парда, парда ичидаги мажлислар, актёрларнинг ҳаракат-ҳолати ва ҳ. к.) .

Бу мулоҳазалар шуни тасдиқлайдики, бадий адабиёт ва театр (ёки кино) санъати чорраҳасида турган драмани у ёки бу саҳна фақат ўзининг мулки қилиб олишга ҳақи йўқ экан. Драма ҳам ўз турган марказий ўрнидан у ёки бу еққа салгина оғса, ё замонга (спектакль сифатида), ё замонларга (драма сифатида) хизмат қилолмас экан. Шу маънода ҳам драма энг замонавий асардир.

Саҳна ва мутолаа мавзуи юзаки қараганда поэтикага даҳлдор эмасдек бўлиб кўринса ҳам, модомики, драма,

аввало, бадиий асар экан, модомики, унинг специфик хусусиятлари бор ва ижод жараёнида ана шу ўзига хосликка риоя қилиш талаб этилар экан, модомики, ана шу талабсиз муайян драма на бадиий адабиёт, на театр санъатида ўзига хос қизиқарли янги ҳодиса бўлмас экан, драматик асар поэтикаси ушбу мавзунини четлаб ўтолмайди. Шу нуқтаи назардан қараганда, Фитрат драма тарининг аҳволи қандай? Улар сахна учун яратилганми ёки мутолаа учунми? Ижодкор аҳолининг аксарияти саводсиз бўлган қолоқ Туркистонда зулм ва зўравонликка қарши кураш, мустамлака ва жаҳолатга нафрат, эрксеварлик, ватанпарварлик, миллат истиқлоли учун уйғоншдан иборат бўлган ғояларни икки йўл ўртасида қолган оммага тезроқ етказишнинг энг қулай шакли театр эканлигини англади. Шунинг учун ҳам у, энг аввало, асарларининг сахнавийлигига диққат қаратганлиги шубҳасиз. Фитрат пьесаларида кўзга ташланиб турадиган энг муҳим жиҳат «ҳаракат бирлиги» қонунига амал қилинганлигидир. Пьесаларда асосий ғояни очишга хизмат қилмайдиган бирор-бир сахна йўқ. Фитрат драмаларининг яна бир ўзига хос жиҳати шуки, улар одатий драмалардан бир қадар фарқ қилади. Тўғрироғи, бу драмалар ҳам сюжет, ҳам композиция, ҳам воқеликни аке эгтириш усуллари, рамзий кўриниш-инчораларнинг мураккаблиги билан ҳам ҳар қандай режиссёр ва актёр олдига қатор муаммоларни келтириб чиқаради. Бу муаммоларнинг мавжудлиги Фитрат драмаларининг сахнавийлик даражаси бир қадар оғирлигида эмас, услубан мураккаблигидандир.

Фитрат асарларини сахнавийлик даражасига кўта уч гуруҳга ажратиш мумкин: биринчи гуруҳга кирувчи «Арслон», «Восёъ қўзғолони» ва «Рўзалар» айнан ўз даврида сахналантириш учун мўлжалланган. Ҳар иккала пьеса ҳам сахнага кўчиришда қийинчилик туғдирадиган мураккаб ситуациялар, образлар, серқатлам рамзийликдан холи бўлиб, драматизмга бой реал ҳаётий воқеа-ҳодисаларни тўғридан-тўғри тасвир этганлиги билан муаллифнинг бошқа

драмаларидан фарқ қилади. Уларни ҳар қандай режиссёр ҳам ижодий фантазияларсиз сахнага олиб чиқавериши мумкин. Ҳатто бу икки пьесада, уларнинг жанридан қатъи назар, комик элементларнинг қоришиб кетганлиги (бу томошабинни баъзан дам олдириш, баъзан диққатни жалб қилиш учун) ҳам, қизиқарлиликнинг бошқа пьесаларга қараганда юқорилиги ҳам айнан сахнавийлик хусусиятини оширган. Аммо шундай бўлишига қарамасдан, «Арслон» ҳам сахнавийликка путур етказадиган бир мунча қусурлардан ҳам холи эмас. Чунончи, бир неча ўринларда Арслоннинг баёнчиликдан иборат бўлиб қолган монологлари, Лўлининг фол кўриш эпизоди, Шарофат ва Зайнаб оғимнинг жодутар ҳақидаги суҳбатлари гарчанд бош ғояга хизмат қилса-да гарчанд «Бурунги Бухоро хонлигида яшаган деҳқонлар» ҳаётининг фожиаларини очинга қаратилган бўлса-да, гарчанд ўқилганда камчилик сифатида кўзга ташланмаса-да, аммо айрича тизғиллик ва шиддат, ўткир конфликт ва юксак драматизм талаб этиладиган сахна асари учун бу каби эпизодлар камчилик ҳисобланади. Бундай ортиқча эпизодлар эса асарнинг чўзилиб кетишига сабаб бўлган.

Иккинчи гуруҳ пьесаларни эса ҳам сахна, ҳам мутолаа учун мўлжалланган ижтимоий-сиёсий мавзудаги, лирик йўналишдаги рамзий драмалар дейиш мумкин. Бу гуруҳга «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» киради. Бир-бирининг мантиқий давоми бўлган бу драматик диалогияда муаллиф, асосан, рамзлар тили билан сўзлайди. Ҳамид Олимжон таъбири билан айтганда: «Фитрат Ҳиндистонни Туркистонда туриб тасвирлайди. Шунинг учун Ҳиндистон картинаси Фитратга фақат бир фон, либос бўлганина хизмат қилади» [164.219]. Оддий томошабин учун бу спектакль мустамлака Ҳиндистон воқеларидан бошқа нарса эмас, уларни фақат ихтилолчиларнинг курашию севиши тўлқинлантиради, холос. Улар учун «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» театрдан сўнг ўз умрини тутатади. Томошабин-файласуф ва томошабин-тадқиқотчи учун эса, Ҳиндистон воқеалари шунчаки «либоси мавзун». Уларни

мавзу замирида яширинган моҳият-рамзлар қизиқтиради. «Ҷин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» бу тахлит томошабинлар учун асосий ҳаётини театрдан сўнг бошлайди. Спектаклда ўз даври ва ўз юрти фожияларини, қалби оғриқларини кўрган томошабин мутолаа жаряёнида бу рамзларнинг илдизи чуқурроқ эканлигини, серқатламлигини идрок этади. Ҳатто бундай рамзийликни ўз вақтида Фитратнинг душманлари ҳам англаган, уни пантуркист, панисломист, синфий душман сифатида айблаш учун бу асарларни қайта-қайта мутолаа қилган эдилар.

Учинчи гуруҳ асарлар эса серқатлам рамзийлик билан бирга чуқур фалсафий юкка эгаллиги билан ҳам юқоридаги икки гуруҳдан кескин фарқланади. «Абулфайзхон» ва «Шайтоннинг Танрига исёни» фожиялари ана шу гуруҳга киради. Бу иккала фожиа инсон ва жамият, олам қонунлари ва одамзод уринишлари, ижтимоий-сиёсий тарикқиёт ва тарих сингари фалсафий мавзулардан баҳс этади. Бу фожиялар асосидаги спектакллар, ҳатто оддий томошабинга зерикарли туюлиши, ҳеч қандай озик бера олмаслиги ҳам мумкин. Балки Бухоро театри «Абулфайзхон»нинг ўз томошабинларини тополмаганлиги сабабини ҳам асарнинг ана шундай рамзий-фалсафий мураккаблигидан изласа тўғрироқдир? Ахир, «Келинлар кўзғолони»ю «Парвона», «Куёв» сингари томошаларга ўрганиб, мазахўрак бўлиб қолган, фикрлаш ялқовлигига учраган бугунги томошабин, албатта, фикрлашни талаб қиладиган бундай спектаклларга кирмайди-да. Яна бир томондан юксак маданий дидли, фалсафий мушоҳадали, тарих ва адабиёт, қолаверса, бошқа илмлардан ҳам бир қадар хабардор бўлмаган томошабин ёки китобхонни шошириб, чарчатиб кўяди бу асарлар. Трагедия томошабини асар воқеаларидан илгаридан бохабар бўлиши кераклигини театр билимдони М. Волошин ҳам таъкидлаган эди. Чунинчи, Фитратнинг «Абулфайзхон» ва «Шайтоннинг Танрига исёни» асарлари бошқа кўлгина жаҳон адабиёти намуналарида бўлгани каби тарих (ёки ҳаёт) бошлаб қўйган

фильмни узиб қўйилган жойидаги давом эттиргандек таассурот қолдиради. Шу ва шунга ўхшаш асарларнинг пайдо бўлишидан тортиб қабул қилинишигача бўлган жараён мобайнида уч катта бекат борга ўхшайди: тарих («Шайтон»да миф)-бадий асар-ҳаёт, яъни тарих бирор воқеани бошлаб қўяди, бадий асар давом эттиради, томошабин (китобхон) ўзича идрок этади, хулоса чиқаради. Бир-бири билан боғлиқ ана шу жараён муаллиф ва томошабинни ўзаро боғлайди, уларнинг ҳар биридан ўз шерикларини пухта бўлишни талаб қилади. Чунончи, «Абулфайзхон»даги Сиёвуш хаёли билан боғлиқ сахнани олайлик. Томошабин, аввало, Сиёвушнинг кимлигини, кейин эса муаллифнинг уни ўз асарига олиб киришидан кўзлаган мақсадини теван англаши керак. Агар бу тимсол шундай идрок этилмас экан, учликнинг учинчи ҳалқаси узилади, яъни образ спектакль ёки асардан кейин ўз умрини тугатади, ҳаётда ўз умрини давом эттиролмайди. Катта фалсафий маъно-мазмунни танувчи шайтон образи ҳақида ҳам шундай дейиш мумкин. Спектакль эришолмаган натижага эса мутолаа жараёнида эришиш мумкин. Ҳатто бу тахлит асарлар ўз давридагина эмас, даврлар мобайнида ўқилиб ҳам янги-янги қирраларини намоён этаверади.

## Хулосалар

1. 20-йилларда драматик асарларга нисбатан қўлланган «фожа» термини соф истилоҳий маънони ифодаламайди, яъни у бугунги «трагедия» термини билан мутлақ синоним эмас. Бу сўз, умуман, «ўлим юз берадиган сахна асари» деган маънога эга. Шунингдек, «драмма» ва «кулги» истилоҳлари ҳам, гарчанд улар бугунги драма ва комедияга ҳос жиҳатлари билан намоён бўлувчи асарларни ифодаласалар-да, айнан бугунги драма ва бугунги комедиянинг мутлақ синоними бўлолмайди. Бу факт эса 20-йилларда ёзилган драматик асарлар ҳақида гап кетганда,

аввало, уларнинг жанрини белгилаб олиш зарурлигини кўрсатади.

2. Драматик тур жанрлари аниқ чегараланмаган ва номланмаган, бу масалада ҳар хиллик ҳукм сурган 20-йиллар шароитида Фитрат ўз пьесаларининг жанрини белгилашда жуда эҳтиёткорлик билан иш кўрган. Бу жараёнда у ҳам драматург, ҳам жаҳон драматургиясининг нодир билимдони ва мухлиси, ҳам адабиётшунос олим сифатида ўз иқтидорини намойиш эта билган. Умуман, Фитратнинг ўз пьесалари жанрига оид қайдлари билан бугунги истилоҳлар ўртасида жуда катта тафовут йўқ.

3. Биз мазкур ишда Фитрат пьесаларининг жанрини белгилашга ҳаракат қилдик. Бизнинг таҳлилларга кўра, «Абулфайзхон»ни психологик фожиа (трагедия); «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»ни лирик драма (дилогия); «Восъе кўзғолони»ни — драма; «Арслон»ни - психологик драма, «Рўзалар»ни - трагикомедия дейиш мумкин.

4. Мавжуд адабиёт назариясига кўра, адабий турлар ҳаётий қамров кўламига, упи акс эттиришининг шакл ва усулларига кўра жанрларга ажратилади. Аммо бундай тамойилни драматик асарларга нисбатан қўллаб бўлмайди. Лирик асарлар таснифида шаклий жиҳатга эътибор етакчилик қилади, эпик асарларни жанрий ажратишда эса ҳаётий материалнинг кўлами, асарнинг ҳажми, сюжет, композиция ва шу кабилар асос қилиб олинади. Демак, адабиётшуносликда лирик ва эпик тур асарлар жанрини белгилашда нисбатан аниқ, қатъийлаштирилган тамойиллар мавжуд.

Адабиётшунослик айрим драматик асарлар жанрини белгилашда анчайин баҳсу мунозараларга дуч келганлиги ушбу тамойиллар драматик асарларни жанрий тасниф қилишга асос бўлмаслигини кўрсатади. Драматик асарлар жанрини белгилашда шу асарнинг бош нафосидан - бош конфликтнинг табиатидан келиб чиқиш энг мақбул йўлдир.


5. Худди шу усул билан текширилган «Шайтоннинг

Таърига исёни» пьесасини фожиа жанрига киритиш мумкин, аниқроқ айтганда, у кичик шеърӣй фожиадир. Бунга эса асар конфликтда энг кўн зухур этган трагик пафос асосдир.

6. Аммо драмада фақат драматик, комедияда комик, трагедияда трагик пафос бўлади, дейиш ҳам тўғри эмас. Ҳар бир асарда пафоснинг хилма-хил турлари қоришиб келиши мумкин. Фитрат пьесалари фикримизнинг ёрқин далилидир.

7. Кўпинча бадиий асар бирор ғояни айтиш истагининг туғилишидан бошлади. Кейин эса шу ғояга мос ҳаётӣй материал танланади. Ҳар қандай ижодкорнинг барча асарларини бирлаштириб турадиган умумӣй ғоя мавжуд бўлади, ижодкорнинг барча асарлари ана шу ғоя ифодаси учун хизмат қилади. Фитрат асарларининг бош ғояси-ислоҳотчилик, маърифатшарварлик, Туркистон бирлиги, зулму зўравонликка қарши кураш, миллий истиқлол ғояларидир. Бу ғоя адибнинг шеърӣй асарларидан тортиб публицистикасию илмий фаолиятига қадар ўз ифодасини топган.

8. Драматик асарларда сюжет, композиция қурилиши, характерларнинг ишланиши ва бошқа унсурлар ишкор қилинмагани ҳолда ғоянинг кўламдорлиги ва унинг аниқ-тиниқ ифодаланиши бош масала ҳисобланади. Чунки драма сахна учун ҳам мўлжалланган экан, театрга борган томошабин ҳаминша «Бу билан муаллиф нима демоқчи?» деган саволга жавоб излайди.

9.  Рамзӣйлик - адабий асарнинг асосӣй бадиийлик унсурларидан биридир. Халқ нутқи ва халқ оғзаки ижодига хос бундай коса тагида нимкоса қўйиб гапириш ёзма адабиётда ҳам кенг қўлланади. 20-йилларнинг мураккаб сиёсий шароитида бу усул давр ҳақиқатларини англаган адиблар ижодида, айниқса, авж пардаларга кўтарилади. Шунингдек, Фитрат ҳам пьесаларида рамзлар тили билан сўзлашга мажбур бўлди. Фитрат пьесаларини рамзӣйлигига кўра икки гуруҳга ажратиш мумкин: 1. Оддий рамз, рамзӣй



образ, тасвирларни кўлаб бадийинги спирилган асарлар. Бунга «Арслон» ва «Рўзалар» киради. 2. Мавжуд тузумни фош этиш кучининг кучлилиги билан характерланидиган, серқатлам рамзийлиги билан ажралиб турадиган асарлар. Булар «Чин севиш», «Хинд ихтилолчилари», «Абулфайзхон» ва «Шайтоннинг Тангрига исёни» пьесаларидир. 10. Фитрат ўз пьесаларида анъанавий рамзий образлардан ижодий фойдаланади. Кўпроқ ёр билан, севиш-муҳаббат билан боғлиқ бўлган Куёш ва Булбул образларини у эрк ва истиқлол тимсолига айлангирди.

11. Фитрат драмалари юзаки ва ички рамзларга эгаллиги билан ҳам ажралиб туради. Бундай ҳолат эса кўпинча бу асарларни тушунувчиларни чалкаштириб юборади. Базан юзаки ва ички рамзлар бир-бирига зид келиб қолиши ҳам мумкин (масалан «Шайтоннинг Тангрига исёни»даги каби) - драматургнинг бошқа пьесаларидаги ана шундай серқатлам рамзийликни очиб бериш кам ўрганилган ва атеистик мавзуда деб талқин қилиб келинаётган «Шайтоннинг Тангрига исёни» фожиасини янгича ўқини ва тушунинга олиб келди. Тахлиллар шуни кўрсатдики, «Шайтон» ҳам Фитрат ижодининг умум ғояси чегараларидан чиққан эмас, балки ана шу умум ғояни яна ҳам кучишроқ, яширинроқ ифодалаган.

12. Фитрат пьесаларига хос яна бир энг муҳим хусусият - асарнинг боши ва охирида рамзийликка урғу берилишидадир. Бундай урғу бериш асар ғоясининг ёрқин ифодаси учун хизмат қилдирилган ва Фитрат услубига хос бўлган алоҳида усул сифатида кўзга ташланади.

13. Драматик асарларда ҳам серқатлам рамзийликнинг мавжудлиги уларнинг фақат саҳна учун эмас, мутолаа учун ҳам мўлжалланишини кўрсатади. «Фауст», «Борис Годунов» сингари саҳналантириш қийин бўлган эпизодларга бой асарлар фикримизга далилдир. Мутолаа учун мўлжалланганлик драматик асарнинг ҳам умрбоқийлигини таъминлайди, чунки спектакль замонга, драма эса замонларга хизмат қилади.

14. Фитрат пьесаларини, сахнавийлигига кўра, уч гуруҳга ажратиш мумкин: 1. Айнан ўз даврида сахналаштириш учун мўлжалланган, мураккаб ситуациялар, образлар, серқатлам рамзийликдан холи бўлган пьесалар («Арслон», «Рўзалар», «Восеъ қўзғолони»). 2. Ҳам сахна учун, ҳам мутолаа учун мўлжалланган ижтимоий-сиёсий мавзудаги, лирик йўналишдаги рамзий драмалар («Чин севиш», «Ҳинд ихтилолчилари»). 3. Серқатлам рамзийлик билан бирга кучли фалсафий юкка эга бўлган, қайта-қайта ўқиш орқали турли маъно қирралари инкишоф эта бориладиган пьесалар («Абулфайзхон», «Шайтоннинг Тангрига исёни»).

## БАДИЙ АДАБИЁТДА МАКОН ВА ЗАМОН МУАММОСИ

**Макон, замон — фалсафа ва эстетиканинг муштарак муаммоси сифатида**

Табий ва ижтимоий фанлар соҳасида шундай бир умумий азалий муамолар борки, улар вақт ўтиши билан кашф этилиб, янги қирралари инкишоф топа боради. Ана шундай муаммолардан бири макон ва замон проблемасидир.

Борлиқнинг муҳим атрибуцияларидан бўлиш макон ва замон, энг аввало, файласуф, теолог, социолог, тарихчиларнинг баҳс-мунозара объектидир. Лекин дунёни гўзаллик қонунлари асосида ўрганадиган эстетика, хусусан, адабиётшунослик учун ҳам ушбу муаммо катта қизиқиш касб этади. Чунки фалсафада «макон ва замон материя мавжудлигининг асосий шакли» [232, 75] бўлса, эстетикада бадий воқеликнинг содир бўлиш ва мавжудлик шакли, қолаверса, «мазмун шаклланишидаги ҳаракатлангирувчи усуллардан бири» [46, 228] сифатида намоён бўлади.

Шуни таъкидлаш жоизки, бу муаммо ҳамма даврлар учун баҳс-мунозара объекти бўлиб, ҳамisha замон фани даражасида ўрганилиб келинди. XX асрда, жумладан, XXI асрда ҳам бу муаммонинг ҳали ечимга муҳтож бўлган жиҳатлари кўп.

Фалсафа тарихида макон ва замонни тушунишда бири-биридан фарқ қилувчи кўпгина қарашлар мавжуд. Бу қарашлар давр ўтиши билан узлуксиз равишда чуқурлашиб, мукамалланиб бораётир. Бундай қарашлар икки силсилага ажралади:

А) субстанциаль қарашлар силсиласи;

В) реляцион (нисбийлик асосидаги) қарашлар силсиласи.

Биринчи туркум қарашлар, яъни субстанциаль қарашларга кўра, макон ва замон материяга боғлиқ бўлмаган мустақил, махсус моҳиятдир. Бундай қарашларни қадим юнон олимлари Демокрит, Эпикур, кейинчалик Ньютон эътироф этганлар.

Реляцион концепцияга кўра макон ва замон нарсаларнинг ўзаро нисбатини ифодаловчи нисбий тушунчалардир. Бундай қарашларнинг йирик вакили Г. В. Лейбницдир. Ҳозирги замон фани реляцион концепцияни қувватлаётир.

Макон ва замон боғлиқлигини биз реал ҳаётда ҳам ҳар доим сезиб туримиз. Масалан, бирор ҳодисанинг қаерда (фазо) содир бўлганлиги билан бир қаторда қачон (замон-вақт) рўй берганлиги ҳам муҳимдир. Аниқроғи макон ва замон бир-бирини тўлдиреди, улар доимо ўзаро боғлиқликда. Шунинг учун ҳам машҳур назарийчи олим М. Бахтин ушбу яхлитликни *хронотоп* деб яхлитликда ўрғанади ва биз ҳам шу усулни энг мақбул йўл деб ҳисоблаймиз.

Эстетикада макон ва замон категориялари ўзаро боғлиқ ва шу билан бирга ўзига ҳос алоҳида хусусиятга эга. Ҳатто эстетиканинг аввалги даврларида макон ва замон санъатларнинг турларга бўлинишидаги асосий мезон ролини ўйнаган. Лессинг биринчи бўлиб макон ва замонни санъатлар бўлинишининг асоси деб эълон қилган.

М. Бахтиннинг фикрича, «Адабиётда бадий ўзлаштирилган макон ва замон муносабатларининг моҳиятан алоқадорлигини биз хронотоп (макон-замон) деб атаيمиз. Хронотоп деганда биз адабиётнинг шаклан-мазмундорлик категориясини тушунамиз. Адабий-бадий хронотопдаги фикрий ва конкрет бутунликда маконий ва замоний белгиларнинг қўшилиши ўз ўрнига эга. Замон бу ерда ўзгарувчан, бадий кўринувчан бўла боради. Макон эса жадаллашади. Замон воқеа, сюжет ҳаракатида чўзилади. Замон хусусиятлари маконда намоён бўла боради ва маконг замонда ўлчанади, идрок этилади» [44, 234-235].

Бадий ижодда макон ва замоннинг ўлчамлари шартли тарзда ўзгариб туради. «Замон сиқилиши ва узайиши, тўхташи ва орқага қайтиши мумкин. Шу каби маконий муносабатлар қоришиб кетиши, турли усуллар воситасида ўзгариши мумкин. Шу асосда ўша реал шакл ва бадий шакл ўртасида шартлиликл деб аталувчи оралиқ ҳосил бўлади».

Бадий макон ва замон бу адабий образнинг шахсий ҳаёти ўлчами ҳамдир. Макон ва замон муаммосини муштаракликда ўрганишнинг яна бир афзал томони шундаки, муаллиф вақти (замони) билан тарихий вақтни у яратган асарнинг реал замони билан узвий боғлаб туради. Мисол учун Лев Толстойнинг «Уруш ва тинчлик», Абдулла Қодирийнинг «Ўткан кунлар»ини олсак, бу асарларда тасвирланган ўтмиш замон бағрида ҳозирги ва келаси замон яширин.

Яна бадий макон ва замон шартлилигининг ўзига хослиги шундаки, ижодкор бир шахс бир кунлик ёки бир соатлик қисматининг ботинида (тўғрироғи, тафаккурида) бир неча макон, замонларни сиғдириши мумкин. Масалан, С. Айнийнинг «Қуллар» романи юз йиллик даврни қамраб олса, Ч. Айтматов «Асрга татиғулик кун» асарининг қаҳрамони 24 соат давомида бутун бир тарихни бошдан кечиради. Ёки «Алвидо, Гулсари» асаридаги Танабой ўлаётган йўрга отнинг теңасида бир неча соат туриб, хаёл суриб, фикран бутун бир даврни кечиниб чиқади.

Макон ва замон масаласининг мураккаблиги айни замонда ўта фалсафий, қизиқарлилиги боис бўлса керак, жаҳон адабиётшунослик илмида бу муаммо илмий-назарий жиҳатдан атрофлича ўрганилган ва изчил тадқиқ этилаётир.

Макон ва замон фалсафанинг, демакки, воқедаликнинг у ёки бу томонини диалектик жараён сифатида ўрганиш даражасига кўтарилган ондан бошлаб ҳар қандай фан тармоғининг энг муҳим муаммоларидан биридир. Зеро, ҳар қандай предмет ёки ҳодиса маконда муайян ўрин тутади. Лекин у шу маконда тинчгина муайян жой эгалаб турмайди,

балки ҳаракатланади, ўзгаради, ривожланади. Бу ҳаракат эса фақатгина муайян макондагина эмас, балки муайян замон ичида ҳам рўй беради. Фалсафанинг «икки карра икки тўрт» дегандай оддий, лекин дунёнинг сирлари қадар теран қойдаси шуки, макон, замон ва ҳаракат — материя ва онгнинг яшаш формалари ёки яшаш шакллари дир. Ҳеч қандай ҳодиса, ҳеч қандай объект, ҳеч қандай воқеа ва жараён макон ва замондан ташқарида яшаёлмайди».

Макон ва замон муаммоси санъатда ва унинг имкониятлари кенг тури бўлмиш адабиётда (демакки, эстетика ва адабиётшуносликда) алоҳида аҳамият касб этади. «Одатда исталган санъат турининг ҳар қандай асариди макон ва замоннинг у ёки бу даражада ривожланган образи, тимсоли мавжуд бўлади, зеро, санъатнинг мақсади оламни унинг яхлитлигида, яъни маконий ва замоний координатларининг бирлигида моделлаштиришдан иборат».

Эстетика ва адабиётшуносликда замон ва макон (ёки бадий замон ва бадий макон) муаммосига мурожаат XX асрнинг биринчи ярмида бу фанларнинг энг илғор намояндалари томонидан бошлаб берилди. Ҳозирги кунда бу мавзудаги асарларнинг салмоғи анча кўпчиликни ташкил қилади.

Бу мавзудаги ишларнинг кўнайишидан ташвишланмаслик керак, албатта. Миқдор ўзгаришлари вақти келиб сифат ўзгаришларига айланади. Аслида бу билиш тараққиётидаги қонуний бир юксалишнинг нишонаси ҳисобланади. Рус академиги Д. Лихачев ёзганидек: «Замон категорияси оламни тушунишнинг ва бу оламни санъатда акс эттиришнинг ҳозирги босқичида тобора кўпроқ аҳамият касб этиб бормоқда». Олимнинг сал кейинроқда: «Сўз санъатидаги макон бадий замон билан боғлангандир» — деган сўзларидан келиб чиқиб айтиш мумкинки, юқоридаги фикр макон категориясига ҳам тўла маънода тааллуқлидир.

Бу муаммоннинг алоҳида масалалари, қирралари сон-саноқсиз, албатта. Ҳар бир янги тадқиқотчи муаммонинг янги-янги қирраларини калқ этиши тайин. Биз ҳозирча бу

ишда шу муаммога ташлуқли тўртта масалани қўйишга ва Фитратнинг ҳар бир драмасини шу тўрт масала нуқтаи назаридан кўздан кечиришга ҳаракат қилдик. Бунда арифметик йўлдан борилиб, ҳар бир драмадаги макон-замон тахлилини тўрт қисмга ажратиш билангина чекланилмайди. Шунинг учун ҳам баъзан бир масала атрофидаги фикр иккинчи масаллага ҳам оидлиқ киритган, бир драма ҳақида ганираётиб, бошқаларига ҳам тўхталиб ўтилган ўринлар анчагина.

Биз мазкур ишда Фитратнинг алоҳида-алоҳида драмаларида аке этган макон ва замонни бир ишга тизишга, шу орқали Фитрат драматик оламининг маконий-замоний чегараларини аниқлашга, образли ифода билан айтганда, Фитрат драмаларининг хронотипик харитасини чизинга ҳаракат қилдик. Масалани шу тарзда қўйиш ва ҳал қилишга киришарканмиз, лиятландикким, мазкур йўналишдаги уринишлар келгусида адабиётшунослигимизда янада чуқурлашади ва изчиллашиб, алоҳида тармоқ касб этади.

Боб муқаддимасида яна бир мулоҳазани ҳам айтиб ўтишимиз лозим. Макон ва замон, айниқса, бадий макон ва бадий замон муаммоси ниҳоятда мураккаб ва чигал, ҳар қанча кўн ишланаётган бўлмасин, у эстетика ва адабиётшунослик фанлари учун ҳам бирмунча янги масалалардандир. Шу боис ишнинг шу бобини ҳам қўйилган масалаларнинг тадқиқи деб эмас, балки уларни тадқиқ этиш йўлидаги бир уриниш деб биламиз.

## ФИТРАТ ДРАМАТИК ОЛАМИНИНГ МАКОНИЙ ВА ЗАМОНИЙ ЧЕГАРАЛАРИ

*«Шайтоннинг тангрига исёни».* Фикримизча, бадий замон ва бадий макон муаммосини алоҳида ёзувчи ижоди мисолида ўрганишнинг биришчи масаласи «Ўша ижодкорнинг ҳар бир асарида тасвирланган воқеалар қайси маконда ва қайси замонда рўй беради?» деган саволга жавоб топишдан иборат. Ёзувчи бадий оламининг замоний ва маконий

чегараларини аниқлаш учун унинг алоҳида асарларида акс эттирилган маконий, замоний чегараларни бир жойга жамлаш ва умумлаштириш, уларнинг бир-бири билан боғлиқ томонларини ўрганиш ва уларни яхлит бир олам сифатида тасаввур этиш керак. Чунки уларнинг ўзи аслида ёзувчи яратган бутун бир бадиий оламнинг турли бўлакларидир.

Фитрат драматургиясида акс этган бадиий оламнинг ибтидоси биз ўз сезгиларимиз билан бевосита идрок эта олмайдиган маконларга (Етти қават осмон устидаги кенгликларга) ва олам яратилгану, ҳали Одам алайҳиссаломнинг жисмларига жон ато этилмаган замонларга бориб тақалади. Макон ва замон ибтидосининг шу воқеаларни ўз ичига олган қисми драматургнинг «Шайтоннинг тангрига исёни» деб номланган бир пардали пьесасида ўз аксини топган. Лекин пьесада бош қаҳрамон шайтон тили билан ҳали замон ҳам, макон ҳам яратилмаган, Яратгувчининг ўзи-да «йўқликларда яшириниб, адам кайфиятини сураётган» замондан олдинги замон ва макондан олдинги макон ҳақида ҳам ҳикоя қилинади:

*Кўк йўқ эмиш, ер йўқ эмиш, Қуёш билан юлдуз йўқ,*

*Ой йўқ эмиш, замон-да йўқ, кеча билан кундуз йўқ.*

*Бор йўқ эмиш, борлик-да йўқ, мумкин каби имкон йўқ.*

*Ҳаво-да йўқ, фазо-да йўқ, малак каби шайтон йўқ  
(таъжидлар бизники — И. Ғ.) [254. 18.]*

Фасл ибтидосидаги мулоҳазалардан ҳам кўриниб турганидек, текширила тган ҳар бир пьесада акс этган макон-замоннинг (хронотопнинг) Фитрат драмалари бадиий оламида қандай ўрин тутиши, унинг бошқа пьесалардаги хронотопларга муносабати қўйилган муаммонинг навбатдаги муҳим масаласидир. «Шайтоннинг тангрига исёни» пьесаси Азозилнинг илк бор тангри газабига учраб, шайтонга айланиши, лекин ўз йўлидан қайтмаслиги, аксинча, энди



бутунисича, узил-кесил куфр йўлига ўтиши тасвири билан тугайди. Лекин бу якун ниҳоятда шартли. Тўғри, ҳаётдаги ва бадий ҳар қандай воқеанинг ҳам бошланиши ва тугаши чегаралари нисбий. Лекин қахрамонлар билан боғлиқ воқеалар, ҳеч бўлмаса уларнинг ўлими билан якун топади, деб ҳисоблаймиз, дея шартли равишда келишиб оладиган бўлсак ҳам, бу асарда ўша ўлимни топмаймиз. Аксинча, пьесада Одам Ато ўз ҳаётини энди бошлади. Шайтон ва фаришталар Одам Ато билан боғлиқ фаолиятларига энди киришдилар. Пьесада тасвирланган воқеалар — Инсоният тарихининг, Инсон билан боғлиқ жаҳон тарихининг бизга фақат ваҳий орқалигини етиб келган биринчи пардаси, холос. Одам ва Одам болаларининг бир-бирлари билан ва ўзлари яшаётган Олам билан шу Оламнинг эгаси бўлмиш Тангри таоло билан ва абадул-абад унинг лаънатига учраган Шайтон билан, шайтон талвасаларига оз-моз учрасалар-да, тезда тўғри йўлга тушиб олган ва ўз устозларини ҳам ҳидоят йўлига бошламоқчи бўлган фаришталар билан муносабатлари денгиздан томчилар, Қуёшдан зарралар сифатида Фитратнинг бошқа барча драмаларида ўз аксини тошган.

Мусулмон Шарқи адабиётларидаги «Хамса»ларнинг илк дostonларида ўша бешликда кўтариладиган барча масалалар кнцентрациялашган ҳолда акс эттирилиши шарт бўлганидек, Фитратнинг бошқа драмаларида кенгроқ ривожлантириладиган барча масалаларнинг куртаклари, илдизлари, нишонлари ҳам шу пьесадаёқ кўзга ташланади. Бу пьесада кўтариб чиқилган барча масалалар эса қаламкашнинг бошқа асарларида кенгроқ, теранроқ тадқиқ этилади. Шу маънода мазкур пьесани Фитрат драматургиясининг «Махзан ул-асрор»и ёки «Ҳайрат ул-аброр»и, яъни ўзига хос бир синтези, квинтэссенцияси деб таърифлаш мумкин. Пьесада малаклар «лавҳ ул-маҳфуз»дан:

*Одамни тупроқдан эмди яратармиз,*

*Ҳам уни ўзимизга халифа қилармиз.*

*У бизнинг энг улуг қулимиз бўладир.* [254. 21], -

деган сўзларни ўқийдилар. Кўп ўтмай тангри Одам алайҳиссаломнинг офтобда қуриб турган вужудига жон ато этиб, Жаброил орқали уни фаришталар ҳузурига чақиртиради ва фаришталарни унинг оёғига саждага бош эгдиради!

Одам ва Одам авлодларига бахш этилган бундай улуғликнинг белгилари, нишонлари «Чин севиш»даги Нуриддинхон ва Зулайҳонинг, «Ҳинд ихтилолчилари»даги Раҳимбахш ва Дилнавознинг, «Арслон»даги Арслон ва Тўлғунойнинг покиза муҳаббатларида ҳам, «Восеъ кўзғолони» иштирокчилари ва «Ҳинд ихтилолчиларининг эрк йўлидаги мардона курашларида ҳам, Турсунбиби, Ойнуқсо камшир ва Норхолаларнинг («Арслон»), Фотимахоним («Чин севиш») ва Жўгагулнинг («Восеъ кўзғолони») фарзанд деб чеккан нажотсиз оҳ-фиғонларида ҳам кўриш мумкин. Одамнинг яратилиш хабарини шайтондан эшитган ва «Лавҳ ул-маҳфуз»дан ўқиган малаклар «Биз ўзимиз сен истаганингча тоат қилайлик, тангрим, бизнинг кўнглимизни синдирма — Одамни яратма!» деб ёлворадилар. Худонинг: «Нега Одам ёмондур? Сабабини айтингиз!» деган нидосига жавобан:

*... У кўп гуноҳ қилармиш,*

*Борлиқни булғатармиш.*

*Олов, ўлим сочармиш [254], -*

деб фарёд соладилар. Одам болаларига хос бундай худшарастлик, золимлик, разиллик ва қотиллик «Абулфайзхон ва унинг амир-амалдорларининг бирордарқушлик фаолиятида ҳам, «Арслон»даги Мансурбой ва Қудрат, ёсовулбонин ва мулла Ашур, имом каби юрт пенволарининг палид ишларида ҳам, «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»даги келгинди ва туғди-битди ҳукмфармоларнинг кирдикорларида ҳам яққол кўзга ташланади.

Муаллиф нега бу замонга мурожаат қилди? У бу билан ўз замондошларини (кейинги авлодларни ҳам, албатта) қайси ҳақиқатларда огоҳ этмоқчи бўлди? Бу

масаланинг навбатдаги жиҳатидир. Фитрат одамзодни дунёнинг эгаси, ақлни забт этиш воситаси ва дахрийликни ўзининг асосий пиори билиб, кўлига қурол олган минг-минглаб қизил авбошлар ҳокимият тепасига келган замоннинг кўн нарсадан бохабар гувоҳи эди. Бу куч, бу йўл хусусида у англаб етган ҳақиқатлар ушбу асарнинг яратилишига туртки берганлиги ҳақидаги мулоҳазамазни биз олдинги бобда айтиб ўтган эдик. Шайтоннинг нъсса ниҳоясидаги:

*Раҳбарим — фан, пайғамбарим — билимдир.*

*Муовиним — миям билан тилимдир,*

*Тошнғумдир ёлғизгина ўзимга,*

*Ишонғумдир фақат икки кўзимга.*

*Ёлғиз ўзим қутулдим деб юрмайман.*

*Бошқалардан хабар олмай турмайман [28], -*

деган сўзлари марксистик таълимотни эсга солади. Худо ҳам йўқ, жаннат ҳам йўқ, дўзах ҳам йўқ - улар бари ўйдирма, дин — халқ учун афюндир («Тамуғларинг, оловларинг, азобинг, ваҳималар, жаннатларинг ёлғондир»), ҳамма нарсага шубҳа билан қара («Ишонғумдур фақат икки кўзимга»); гап дунёни тунгунтиришда эмас, уни ўзгартиришдадир, бундай ўзгартирувчи куч — инсондир, кишилик жамиятидир («Тошнғумдир ёлғизгина ўзимга»); дунёни ўзгартиришнинг воситаси — илм-фан («Раҳбарим — фан, пайғамбарим — билимдир»); илм-фан тўплаган билимларнинг қай даражада ҳақиқат эканлигини белгиловчи мезон инсоннинг, жамиятнинг амалий фаолияти, мияси, сезгиси, фикри, тажрибасидир («Ишонғумдир фақат икки кўзимга»); лекин пролетариат фақат бир мамлакатда «озодликка эришин билан чекланмайди, пролетариатнинг миллати ва ватани йўқ, шунинг учун «бутун дунё пролетарлари, бирлашингиз!» - бу ақидалар ўтган аср бошларида бутун дунёда, айниқса, рус империяси ҳудудида даҳшатли кучга айланди. Лекин Фитрат шайтон тимсолида марксистик таълимотни, уни байроқ қилиб олиб ҳокимият тепасига келган кучни аке эттирган десак, биринчидан,

мадраса таълимини кўрган, ислом асосларини чуқур билган Фитратдек сиймони ўта замонавийлаштириб юборган бўламиз, иккинчидан, асарнинг ғоявий мазмунини фақат бир тарихий ҳодиса билан чеклаб қўйган бўламиз.

Пьесадаги шайтон бу бошқа кимнингдир тимсоли эмас, йўқ, у бутун олам маънавий маданиятида кенг тарқалган расмана шайтоннинг бадиий образи. Аср ибтидосида тарих шохсупасига кўтарилган кучни драматург қиёматгача ўлим билмайдиган ўша малъун шайтоннинг васвасасига учганлар, қутқусига банди бўлганлар сифатида тушунган, десак, ҳақиқатга яқинроқ бўлиши мумкин. Айтиб ўтилган куч ҳозирги кунда тарих саҳнасидан тушди. Яшаб келаётганим бўлса ҳам, саҳна ортида яшайпти. Лекин Фитрат асари шу билан ўз аҳамиятини йўқотгани йўқ. Шу билан у ўз вазифасини тугал бажариб бўлгани йўқ, чунки инсон бор экан, унинг ҳаёти бор экан, шайтон васвасасига учинлар алоҳида инсон ҳаётида ҳам, бутун бир халқ, жамият ва инсония миқёсида рўй бериб тураверади (Достоевский рус социалистлари салафлари фаолиятига бағишланган асари «Бесў» («Иблислар») деб атаганини, Гитлер фашизми фош этилган асарлар, жумладан, Т. Манн қаламига мансуб «Доктор Фаустус» романида шайтон ва унинг васвасаси асосий мавзулардан бирига айланганини эслайлик).

Пьеса сюжетида асос бўлган ривоят, у билан бирга Фитрат пьесаси ҳам ўз мухлисларини шу хилдаги неча-неча фалокатлардан огоҳ этаверади, Энг муҳими, уларнинг охири-оқибатда нима билан тугашини комил ишонч билан олдиндан башорат қилаверади.

Макон ва замон муаммосининг навбатдаги масаласи бадиий асар мазмунининг ички тузилиши, ёзувчининг бадиий маҳорати билан боғлиқ. Ҳар қандай бадиий асарда ҳам қандайдир макон ва қандайдир замон акс этади — бу аён. Лекин бу макон ва замон ўз-ўзича эмас, балки унда қандайдир воқеа рўй бериши билан қимматли, воқеани ҳаракатлантирувчи куч эса қарама-қаршилиқ ва зиддиятдир. Лекин ўша воқеа қандайдир предмет ёки ҳодисанинг, демак,

бадий асарда қаҳрамоннинг, бадий образнинг ҳаётида рўй беради. Бинобарин, фалсафада макон ва замонни материя ва ондан, уларнинг ҳаракати ва тараққиётдан, шу ўзгаришлар асосидаги қарама-қаршиликлар курашидан ажратиб олиб бўлмаганидек, бадий замон ва бадий маконни ҳам қаҳрамондан, унинг ҳаётида рўй берадиган воқеадан, шу воқеа замиридаги коллизиядан айри ҳолда тасаввур қилиб бўлмайди. Асарда акс этган макон ва замон бир-бири билан ўзаро уйғунлик ҳосил қила олганми, макон-замон билан қаҳрамонлар, воқеалар, коллизиялар ўртасидаги мутаносиблик, уларнинг боғланишларида эса табиийлик (реал табиийлик эмас, бадиият қонунилари нуқтаи назаридан табиийлик) борми? Муаллифнинг ўша макон ва замонни акс эттиришида қандай маърифий ва бадий янгиликлар кўзга тапланади? Бу масаланинг навбатдаги жиҳатидир. Бу жиҳатдан «Шайтоннинг тангрига исёни» алоҳида ажралиб туради. Асарда кўзга тапланиб турадиган биринчи хусусият шундан иборатки, унда воқеалар ниҳоятда катта шиддат билан ривожланади. Бу эса асосида ҳаракат ётадиган драматик асар учун муҳим фазилат. Пьесадаги воқеалар ўзига хос бир бадий яхлитлик ҳосил қилган. Асарда асосий воқеага боғланмаган, унинг ривожига хизмат қилмайдиган бирор-бир деталь (тамсил), ҳаттоки биргина сўз ҳам йўқ. Пьеса Азозилнинг тўғри йўлдан озиб, исён йўлига кириши, малакларни ҳам шу йўлга бошлаш мақсадини кўзловчи биринчи «ваъзи» билан бошланади. Сўнг бу ваъз чуқурлашиб, жиддийроқ тус олиб боради. Оллоҳга ҳам, у қора тушроқдан яратган Инсонга ҳам сажда қилмасликни тарғиб этаётган шайтон эндигина жон ато этилган Одәм Ато кўнглига ҳам қутқу солишга, уни тўғри йўлдан оздиришга ҳаракат қила бошлайди. Бу қилишларнинг дастлабки оқибати ҳам китобхон ёки томошабинни узоқ кутиб ўгиришга мажбур қилмайди. Кўп ўтмай саҳнада дунёни қоронғулик босиб, чақмоқлар чақиб, мипбаридан, тожу таёғи, қанотларидан ажралган, лаънатта учраб шайтон суратига кирган Азозил пайдо бўлади.

Асардаги воқеаларга хос иккинчи хусусият шундан иборатки, унда ҳеч бир воқеа тўсатдан, қутилмаганда, томдан тарапна тушгандай содир бўлмайди. Буни юқорида қисқача баён этганимиз — шайтоннинг тўғри йўлдан озиб, худонинг абадий лаънатига учраши мисолида ҳам кўришимиз мумкин. Яъни асардаги ҳар бир кичик воқеа, ҳар бир мотив олдин оддий хабар ҳолида, куртак ҳолида, ниманингдир нишонаси ҳолида пайдо бўлади, сўнг у аста-секин бор бўйи билан намоён бўлади ва ниҳоят ўз моҳиятини зоҳир эта бошлайди. Худди шу фикрни асардаги Одам образи тўғрисида ҳам айтиш мумкин. Дастлаб унинг яратилажаги ҳақидаги хабарни шайтон «Лавҳул маҳфуз»дан ўқиб олиб малакларга стказати, сўнг Жаброил Одамнинг тупроқдан яратилганини, лекин ҳали унга жон ато этилмаганини малакларга маълум қилади:

*Тупроғини биз келтирдик, лойдан суврат ясадик,  
Қурисин деб бир неча кун қуёшликка ташладик.  
Мана бутун қуриғандир, тангри унга жон берар.  
У тирилгач, ўзи юриб мажлисинга келар.*

Кўп ўтмай кўкдан нидо келади. Жаброилга тирилган одамни малаклар ҳузурига олиб келиш, малакларга одамнинг оёқларига бош уриб сажда қилиш тошпирилади.

Асарнинг ҳар бир бўлагиди уч замон — ўтмиш ҳам, замона ҳам, келажак ҳам яшайди. Фақат, табиийки, ўтмиш хотира ҳолида, рўй бераётган воқеаларнинг илдизи, сабаби, ибтидоси ҳолида; келажак эса башират, илк нишона ёки куртак ҳолида яшайди.

Асарда тасвирланган макон бу воқеаларга бефарқ эмас. У ҳам воқеалар билан бирга ўзгариб, кўкнинг фармони билан шу воқеаларни амалга оширишда иштираб турилади. Масалан, асар ибтидосида биз маконни кўйидаги қиёфада кўрамиз: «Кўк остида ойдин бир кенглик. Бир четиди ёқутдан ясаиб, турки қимматбахо тошлар билан безатилган юксак бир минбар. Минбарнинг тепасида олтин ҳарфлар билан «Ҳозо минбару ҳазрати Азозил» деб ёзилган» [15]. Шайтон Одамга сажда қилишдан бош тортгандан

кейин эса: «Шайтоннинг қичқириши билан дунёни қўрқинчли бир қоронғилик босадир, чақинлар чақар, раъдлар гулдирар, ҳар томон титрар» [26].

Хуллас, асарда муаллиф макон, замон ва ҳаракат бирлигига эриша олган. Ўз мазмунига кўра бу пьесани ҳам трагик асар деб аташ мумкин. Фақат бу рус адабиётшунослигида «трагедия зла» деб аталадиган. Макбетнинг қотилликлари, Абдуллатиф падаркушлиги каби воқеалардан келиб чиқадиган фожеадир. Фитратнинг разиллик фожеасини акс эттиришда ишқи оламдаги шу хил фожеаларнинг тепасида турадиган кучни — Шайтони лаинниш ўзини бош қаҳрамон қилиб олишдан бошланган (гап Фитрат драмаларининг ёзилиш вақти ҳақида эмас, балки Фитрат драматик оламида акс этган замоннинг кетма-кетлиги ҳақида бормокда).

Демак, «Шайтоннинг тангрига исёни» хронотоп нуқтаи назаридан Фитрат драмалари бадий оламининг дастлабки саҳифасидир. Драматургининг «Або Муслим», «Бегижон» каби драмалари етиб келмаганлиги ёки ҳозирча топилмаганлиги боис, мавжуд етти пьесадан келиб чиқиб фикр юритадиган бўлсак, Фитрат драмалари хронотоп занжирининг навбатдаги ҳалқаси «Абулфайзхон» фожеасидир.

**«Абулфайзхон».** Драматург Фитратнинг афсона ёки ривоят либосини киймаган реал тарихга мурожаати «Абулфайзхон» драмасидан бошланади. Санъаткор бу асарида Шарқ, жумладан, Марказий Осиё халқлари тарихида ниҳоятда узоққа чўзилган феодал тузумнинг ҳукмрон сиёсат билан боғлиқ иллатларини инсон табиатидаги шайтоний кучлар таққиқи билан уйғунлаштирган ҳолда тасвирлаб беришга ҳаракат қилган. У ўз драмаси учун ҳаётий материалларни бекорга Абулфайзхон (1711-1747) давридан танлагани йўқ. Гарчанд бу хил қонли фожеалар ўтмишимизнинг бошқа даврларидан ҳам топилса-да, сомонийлар, қорахонийлар ва ғазнавийлар даври халқларимизнинг халифалик асоратида кутулиш ва ўз қадриятларини тиклаш йўлидаги кураши билан йўғрилган

эди. Темурийлар даври ҳам Шарқ Реннесансининг навбатдаги буюк кўтарилиши, халқнинг Чингизийлар зулмидан қутулиши билан характерли эди. Шайбонийлар даврида ҳар ҳолда марказий давлатчилик тамойиллари сақланиб қолди. Бир замондаги буюк маданият бундайроқ даражада бўлса ҳам давом этди. Фикримизча, Фитрат бир жихати шунинг учун ҳам тахт учун кураш катгароқ ижтимоий мақсадлардан маҳрум бўлиб қолган, салтанат билан халқ манфаати бир-биридан тамомила айри тушган даврлардан бирига муружаат қилди.

Аёнки, драманинг тасвир объекти феодализм билан боғлиқ бўлса-да, унда акс эттирилган ҳақиқатлар, унда кўтарилган муаммолар ижтимоий-тарихий тараққиётнинг шу босқичигагина тааллуқли эмас. Асарда бунга махсус ишора ҳам қилинган. Сиёвунг ҳали ҳам она сути оғзидан кетмай беғуноҳ ҳазон қилинган Абдулмўминхоннинг қисматида ўз тақдирини кўриб қошга булганган тожу тахтга лаянатлар ўқийди, Раҳимбийнинг виждонига таҳдид солади.

«Шайтоннинг тангрига исёни» пьесасида биз Одам Ато ва унинг авлодлари ҳақидаги:

*...У кўп гуноҳ қилармиш,  
Оламни булғатармиш,  
Олов, ўлим сочармиш, -*

деган маълумотлар билан танишган бўлсак, «Абулфайзхон»да бу қонли воқеаларнинг ўзига гувоҳ бўламиз. Шу маънода «Абулфайзхон» «Шайтоннинг тангрига исёни» пьесасининг мангиқий давоми ҳисобланса, «Восеъ кўзғолони» ва «Арслон» бу тарихий фожеадаги ҳақиқатларни турли томондан тўлдирди.

«Абулфайзхон» драмасидаги акс этган хронотопнинг муаллиф яшаб турган замон ва маконга муносабати аниқлаш учун Октябрь тўнтариши ва у ғалабага эришгандан кейинги дастлабки ўн йилликлар тарихини у ўзи тақдим этган шаклда эмас, бизга ҳозир аён бўлган шаклда кўз олдимизга келтириш кифоя. Зеро, большевиклар ҳам ҳокимиятни қон тўкиш йўли билан қўлга киритган ва кейин



ҳам ипни худди шу йўл билан давом эттирган эдилар. Фитрат орзу қилган, улуғлаган йўл эси драмада Иброҳим бей томонидан оддийгина бир тарзда илгари сурилади. Иброҳим бей қадимги душмани Абулфайзхонни у дунёга жўнатгани учун Раҳимбейга салавот айтмайди, балки уни ҳам қонхўрликда айблайди, унинг ҳам бошига бир кун Абулфайзхоннинг куни тушажагини очиқ айтади ва Раҳимбейнинг «Сиз бўлғонда нима қилган бўлар эдингиз?» деган саволига «Мен бўлғонда Абулфайзхонни туширгач, қурултой чақирар эдим. Инги хон билан унинг оталигини эл бошлиқларининг кенгашлари билан белгилар эдим» [101], - деб жавоб беради.

«Абулфайзхон» драмаси бадий макон ва бадий замоннинг (айниқса, драматик асар хронотопининг) реал тарихий замон ва макондан фарқли томонларини ўрганишда қулай материал бўлиши мумкин. Дейлик, шу асар асосида тайёрланган спектакль узоғи билан бир соатга чўзилади. Лекин шу бир соат ичида томошабин деярли ўн йиллик воқеалар билан танишади. Шу боис ҳам драматург асарни бошлашдан олдин кўйидагича эскартма бериб ўтган: «Бундаги воқеаларда биринчи парда билан иккинчи парда орасида етти йил, иккинчи, учинчи пардалар билан тўртинчи, бешинчи пардалар орасида бир йил замон ўтгандир».. [84.]

Асардаги макон-замон узлуксизлигини таъминлашда драматург психологияда сезгилар иллюзияси деб юритиладиган ҳодисадан фойдаланади. Тўғрироғи, шунга умид боғлаган ҳолда иш юритади. Агар бир оғирроқ нарсани ипга боғлаб уни кўлимиз атрофида айлантурсак, ҳавода узук жойи йўқ бир айлана ҳосил бўлгандек бўлади. Ҳолбуки, бу айлана — йўқ нарса, иллюзия. Ипга боғлашган нарса муайян сонияда фақат бир нуқтадагина (албатта, ҳаракатланиб турган ҳолда) мавжуд бўла олади.

Худди шундай ҳолни бу драмада ҳам кўришимиз мумкин. Биринчи пардада Абулфайзхон бутун амиру амалдорлари билан оёғи салтанат узағисида бўлган бир

ҳолатда намоён бўлади. Унинг қиличидан қон томади, савлатидан от ҳуркиди. Иккинчи пардада Ҳакимбей кимсан хонхўжасаройи Улфатга: «Хоннинг буйруқлари Арқдан Мирарабгача юрмайдир, Эрон кўшуни билан қандай урушарлар?» [91], - дея масхараомиз гаширади. Учинчи пардада биз Абулфайзхонни Эрон шоҳи Нодиршоҳга таъзим бажо келтириб ўтирган, тўртинчи пардада эса хароб кулбада қисматига йиғлаб ўтирган ва пичоқ зарбидан: «Вой, ўлдим... Нега қочмадим... Болаларим... Улфат...» деб жон узаётган ҳолатда учратамиз. Бу саҳналарнинг бири билан иккинчиси ўртасидаги ўзгаришлар қай тарзда кечди, қандай қилиб воқеалар бу қадар кескин бурилишларга учради — буларни биз билмаймиз. Лекин шунга қарамай бир парда билан иккинчи парда орасидаги воқеалар узлуксиздай, Абулфайзхон салтанати қоядан жарликка қараб шиддат билан қулаётгандай таассурот қолдиради.

Хўш, бу нима билан боғлиқ? Табиийки, сезгилар иллюзиясининг ўзи ҳам драматургнинг санъаткорлик маҳорати билан, воқеа ривожидagi энг муҳим нуқталарни танлаб ола билганлиги билан, шу нуқталарни орадаги бўшлиқларни ҳам ёритиб турадиган даражада жонли, ҳаётий тасвирлаб беролганлиги билан боғлиқ.

Хронотоп нуқтаи назаридан бу асарда трагедия жанрининг устивор анъаналаридан бир оз чекинилган, жанр ривожига нисбий янгилик олиб киришга ҳаракат қилинган. Одатда трагедиялар етакчи трагик қаҳрамоннинг ўлими билан якунланади. Бу асарда эса фожеанинг марказида турган, яъни унга дучор бўлган қаҳрамон тўртинчи пардадаёқ қати этилади. Сўнгги бешинчи парданинг воқеаларига у эмас, ундан ҳам қонли тахт шоҳид бўлади.

**«Восеъ қўзғолони».** Фитратнинг «Восеъ қўзғолони» номли тарихий фоживий асари 1927 йилда тожик тилида ёзилган бўлиб, у аслиятда «Шўриши Восеъ» деб аталади. Замон ва макон нуқтаи назаридан у амир Олимхоннинг отаси, Бухоро амири Абдуллаҳадхоннинг замонида (1885-1910) ҳозирги Тожикистон ҳудудидаги

Балжувон вилоятида бўлиб ўтган тарихий воқеани акс эттирувчи асардир. Пьесага ёзилган сўнг сўзида драматург буни алоҳида таткидлайди: «Ин «тамопо»ки, «Шўриши Восеъ» ном ниҳодем, як воқеани хаёли нест. Балки воқеаест, ки дар тарихи ҳазору се саду яки ҳижри дар авлиҳон подшоҳни Абдуллаҳад падари Олимхони фирори дар Балжувон воқе шудааст» [38].

Фитратнинг бу даврга, айнан тожиклар яшайдиган Балжувон вилояти тарихига мурожаат этишининг бир неча сабаби бор. Асар учун айнан шу мақоннинг танланишига маълум даражада унинг тожик тилида тожик театрини оёққа турғизиш учун ёзилган биринчи пьеса эканлиги ҳам боис бўлган. Зеро, тожик маданиятининг шуҳратини оламга ёйган Бухро ва Самарқанд шаҳарларида (айниқса, бутун вилоятни кўшиб олганда) икки тиллилик ҳодисаси ҳукм сураб эди, қолаверса, асар ёзилган вақтда ҳам бу шаҳарлар Ўзбекистон Республикаси ҳудудияда эди. Шу боис асар воқеалари рўй берган мақон сифатида Балжувоннинг танланиши маъқулроқ эди.

Иккинчидан, Восеъ қўзғолони Тожикистонда яшовчи халқлар тарихида рўй берган муҳим воқеалардан бири эди. Лекин драматургнинг айнан шу (ёки шунга яқин) мақон-замонга, айнан шу (ёки шу хил) воқеа-ҳодисаларга мурожаат этишининг яна бир муҳим сабаби борки, уни аниқлаш учун асар мазмунини яхлит ҳолда тасаввур қилиб, унинг Фитрат бадиий оламида тутган ўрнини белгилаш керак.

Аёнки, XX аср ибтидосида яшаб ижод этган йирик мутафаккир сифатида жадид маданиятининг етук арбобларидан бири сифатида Фитратнинг у умрини хизматига бахш этган халқнинг катта душмани — бу феодализм, унинг мудҳиш иллатлари ва шу иллатларнинг оқибатлари эди.

Феодализм иллатларининг бевосита подшоҳлар билан, амиру амалдорлар билан боғлиқ томонларини у «Абулфайзхон» трагедиясида акс эттирди. Лекин, табиийки,

бу жабру ситамлар, қотилликлар, тартибсизлик ва бошбошдоқликларнинг энг оғир юки меҳнаткаш халқнинг чекига келиб тушар эди. Меҳнаткаш халқ ҳар қанча эзилган, ҳар қанча сомеъ ва бардошли бўлмасин, сабр-тоқатнинг ҳам чегараси бор. Феодал зулмнинг айнан меҳнаткаш халқ бошига солган кулфатлари, халқнинг бу зулмга қарши кураши, исёни, оҳу фарёдини аке эттирмай туриб, тараққиёт йўлига киша бўлиб тушган феодализмнинг яхлит картинасини яратиб бўлмас эди. Фитрат буни теран идрок этди ва икки етук фожиасини ана шу мавзуга бағишлади. Уларнинг бири кўриб ўтаётганимиз «Восеъ кўзғолони» асари бўлса, иккинчиси унинг мантикий давомига, бошқачароқ кўринишига ўхшаб кетадиган «Арслон» социал-психологик драмасидир. Хуллас, «Абулфайзхон» каби трагедиялар ўз-ўзидан «Восеъ кўзғолони» ва «Арслон» каби фожиаларнинг ҳам яратилишини тақозо қиларди, зеро, Абулфайзхонлар олиб борга қонли сиёсатнинг Восеълар ва Арслонлар қисматига таъсири, уларнинг шу сиёсатга муносабати, унга қарши исёни яхлит бир ҳодисанинг иккилчи бир муҳим қаноти эди. Фитратнинг айнан шу воқеаларга мурожаат этишининг яна бир муҳим сабаби бор. Бу драматург яшаб турган муҳитдаги ҳукмрон мафкура билан боғлиқ. Маълумки, коммунистик мафкура Октябрь тўнгаришидан олдинги даврларда синфий зулмга қарши олиб борилган ҳар қандай курашни оқлар эди. Восеъ воқеаси Фитрат асарининг дунё юзини ва сахна юзини кўриши учун кенг йўл очиб бериши мумкин эди ва очиб берди ҳам.

Бадиий макон ва бадиий замонни аке эттириш маҳорати нуқтаи назардан бу асар Фитратнинг бошқа драмаларидан кескин ажралиб гуради. Бу драматургнинг халқ оммаси ҳаётини, омманинг айнан омма сифатидаги курашини аке эттирувчи бирдан бир пьесасидир.

XIX-XX асрлар адабиётида халқ оммасининг ҳаётини, тарихнинг ички ҳаракатини (самодвижение истории) аке эттирувчи «Уруш ва тишчилик», «Ўлик уйдан мактублар»,

«Тинч Дон», «Темир оқим» сингари улуғ асарлар яратилган. «Восеъ кўзғолони» ғоявий-бадий савиясига кўра улар билан тенглашолмас-да, ҳар қалай шу типдаги асарлар сирасига киради. Лекин масаланинг яна бир томони борки, уни алоҳида таъкидлаш керак. Одатда халқ оммасининг ҳаёти роман-эпопеяларда ёки шу жанрнинг кўп хусусиятларини ўзида мужассамлаштирган бошқа эпик жанрларда ўз аксини топган. Фитрат эса бутун бошли бир халқ оммасининг тақдирини драматик асарга, тўрт пардали кичик бир пьесага олиб кирди.

Хўш, асарнинг бош қахрамони ким? Восеъми? Ундаги воқеаларни ким бошқаради? Восеънинг хоҳиш-иродасими? Йўқ! Асарнинг бош қахрамони — жабрнинг тиғи бориб устихонига етган, сабр косаси тўлган маълум меҳнаткан халқ! Бу воқеаларни юзага келтирган, бошқарган куч эса — халқнинг хоҳиш-иродаси! Восеъ — ўша эзилган, аламзада халқнинг аламзада бир вакили! Халқ вакиллариининг ўзи уни бошлиқ қилиб сайлаган. Исён ғояси фақат унинг ўзидан чиққани йўқ. Бу ғоя халқ қонида бўлган, халқ тарихида ўқтин-ўқтин юзага қалқиб чиққан ва бу чақмоқлар халқ хотирасида сақланиб келаётган эди. Халқ хотирасида яшаб келаётган шундай воқеалардан бири Мизробхон кўзғолони эди.

Уни биринчи бўлиб шунчаки ёшлик хотиралари сифатида Восеъ эслатади: «Мизробхон кўзғолон қилганида ёш эдим, қоним қайнарди, унга эргандим, Бухоро амирининг лашкари билан қаттиқ курандик. Бадбахт амир бечора Мизробхонни алдади. Уни Балжувон ҳокими этиб тайинлади, сўнгра Бухорога олиб бориб ўлдирди. Мизробхон яхши баҳодур эди!..» [4].

Учинчи пардада Мизробхон воқеасини бобо Сангин қайтадан эслатади: «Бундай ишлар бошлиқсиз битмайди. Бошлиқ керак. Бизлар бундан олдин ҳам шундай уришиб, ҳокимни қочирган эдик. Кўзғолонни қўлга киритиб ишимиз жуда ҳам яхши бўлган эди. У пайтда бизнинг бошлиғимиз Мизробхон эди. Амир унга одам юбориб, Балжувон

ҳокимлигини ваъда қилди. Мизробхон алданиб, қабул қилди. Уруш тамом бўлди. Мизробхон Балжувон ҳокими бўлди. Бир неча кундан сўнг у бечорани Бухорога олиб бориб ўлдирдилар. Бу дафъа хушёр бўлайлик, Мизробхондай одамларни бошлиқ кўтармайлик» [20].

Эътибор қилсак, бу ерда халқнинг ижтимоий тажриба орттираётганини, кутилган даражада бўлмаса-да, синфий кураш тажрибаси тўпланаётганини куриш мумкин. Олдинги курашнинг зарурий томони — бошлиқ кераклиги олиняпти, айни замонда энди алдовларга, ёлғон ваъдаларга учмаслик кераклиги уқтириляпти. Бу - Мизробхон кўзғолонининг камбағал бир қария томонидан чиқарилган сабоғи. Лекин ҳукмрон синф вакиллари ҳам бу курашларда тобланиб, тажриба тўплаб борганлар, албатта. Бу сафар улар ёлғон ваъдани ҳам йиғиштириб, дуч келган ихтилолчини ушлаш ва раҳмсизларча қатл этиш йўлидан борадилар.

Фитрат асарда акс этган макон ва замонни, шу макон макон-замонда рўй берган воқеаларни тўрт катта қисмга - тўрт пардага ажратади. Биринчи ва учинчи пардаларда меҳнаткаш халқ, иккинчи ва тўртинчи пардаларда ҳукмрон синф вакиллари асосий куч сифатида намоён бўлади. Бу пардалар кеча ва кундуз каби бир-бири билан алмашилиб келади. Бу эса драма воқеаларига ички бир маром бахш этади. «Чакана закот» халқ бошига тарсаки бўлиб тушади ва халқ унга қарши бош кўтаради, вилоят амалдорлари бу норозиликни шафқатсиз бостиришга киришадилар; бу воқеаларга амир қўшинлари ҳам аралашганини, жанг жиддий тус олганини кўриб, ихтилолчилар бирлашадилар, ўзларига бошлиқ сайлайдилар, озми-кўпми қуролланадилар, кураш талбирларини кўра бошлайдилар. Ялангоёқ ихтилолчиларга нисбатан бир неча юз баробар катта кучга эга бўлган салтанат исён йўлбошчиларини тутиб, намоёнчиликларни қатл эттиради. Бу чиндан ҳам улуғ фожиа, лекин шахс ҳаётидаги эмас, халқ ҳаётидаги фожеа эди.

Хўш, Фитрат бу билан нима демоқчи эди? Албатта. асарнинг асосий ғоясини ҳар бир давр, ҳар бир шахс ўзича

тушуниши, ўзича талқин этиши мумкин. Бизнингча, Фитратни қўлига қалам олишга ундаган куч — шу эзилган халққа нисбатан меҳр, ҳамдардлик, ундаги жасоратни улуглаш, айни замонда курашнинг бундай оддий, муҳолиф куч қаршисида бениҳоя ожиз йўлидан бориш унумсизлигини айтиш, халқни шундан огоҳлантириш истаги эди. «Восеъ қўзғолони»ни халқнинг шу хил курашларини улуглаб туриб инкор этадиган, инкор этиб туриб улуглайдиган, айни замонда ҳар қанча доно бўлмайлик, ҳаётда шу хил ижобий ечимсиз саволлар, мағлубиятга маҳкум курашлар ҳам қўлигидан огоҳ этиб турадиган асар деб баҳолаш мумкин.

**«Арслон».** Хронотоп нуқтаи назаридан «Арслон» драмасини «Восеъ қўзғолони»дан кейинги, «Рўзалар»дан олдинги ўринга қўйиш мумкин. «Абулфайзхон»да амиру амалдорлар ҳаёти, «Восеъ қўзғолони»да меҳнаткаш омма ҳаёти асосий ўрин тутса, «Арслон»да шу меҳнаткаш омманинг алоҳида вакиллари ҳаёти, уларнинг катта мулкдорлар билан муносабати асар марказига қўчириб тасвирланган. Фитратнинг айнан шу макон-замонга, айнан шу воқеаларга мурожаат этишининг ташқи бир сабабини, ҳар ҳолда сабаб бўлса ҳам, сабаб қилиб кўрсатилган жиҳатини асар сарлавҳаси остидаги бир жумладан билиб олишимиз мумкин. Драматург бу асарига «Ўқумхуриятимиз томонидан муваффақият ҳам адолат билан ижро этилмоқда бўлган ер ислоҳотига бағишлайман» деган сўзларни қўпиб ўтишни лозим деб топган. Лекин бу асарнинг мазмуни фақат сўнги хонликлар замонидаги деҳқонлар ҳаёти билангина боғлиқ эмас. Айтиш мумкинки, бу Фитратнинг энг халққа яқин, энг кўнглига яқин асари. «Шайтоннинг тангрига исёни» асарини ўқиб, кимлардир ҳеч бир янгилик ололмаслиги (чунки асар асосида ётган ривоят кўпчиликка таниш), кимлардир бу асарда кўтарилган муаммоларнинг ўз ҳаёти, ўз қалбига яқин томонларини дабдурустан тополмаслиги мумкин «Абулфайзхон» кўпчиликка ҳаётнинг азалий ва абадий муаммоларидан йирикроқ, ўта тарихий, асосан, ижтимоий-сиёсий муаммолар кўтарилган асардай

туюлиши мумкин «Восень кўзғолони»да акс этган воқеалар кимнидир бефарқ қолдириши, уларга узоқ тарихга айланган воқеадай, музей экспонатидай таассурот қолдириши мумкин. «Чин севиш»даги Нуриддиннинг муҳаббатини, хатти-харакатларини тўғри тушуниш учун ҳам маълум бир маърифий даража талаб қилинади. «Ҳинд ихтилолчилари»даги воқеалар истиқдолга эришилган бугунги кун учун эскирган тарих бўлиб кўриниши эҳтимолдан узоқ эмас. «Рўзалар» бугунги кунда ҳам китобхон ва томошабинни бефарқ қолдирмаса-да, у кичкинагина бир комик асар. Лекин Фитратнинг йирик драмалари орасида фақат «Арслон»гина ўша яратилган вақтда ҳам, бугунги кунда ҳам, бундан кейин ҳам ҳар бир қалбни ларзага сола олади. Чунки унда, биринчидан, Алпомишлар, Гўрўғлилар каби халқнинг асрий идеалларига яқин — куч-қудратли, покиза қалбли, олийжаноб инсоннинг бетакрор образи яратилган. Иккинчидан, асарда яхшилик билан ёмонликнинг кураши, бойлик ва камбағаллик, хаёл билан ҳаёт ўртасидаги зиддият каби умуминсоний маъзулар қаламга олинган.

«Арслон» пьесаси «Шайтоғнинг тапгига исёни» каби замонлар ва маконлар ибтидосидан баҳс юритувчи асар эмас; у «Абулфайзхон» ва «Восень кўзғолони» каби кўпроқ ўтмишни акс эттиришга қаратилган драма ҳам эмас. «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» каби кўпроқ келажакни тасвирловчи (бу ерда ўша вақтги Туркистоннинг келажакни назарда тутилмоқда, албатта) асар эмас, йўқ, у маълум замон ва маълум маконни акс этгирса-да, инсон зоти мавжуд бўлган барча маконларга ва барча замонларга тегишли кўндан-кўн жиҳатларни ўзида мужассамлантирувчи асар. Бу хусусият ҳар қандай яхши асар каби Фитратнинг бошқа драмаларига ҳам хос, албатта. Лекин у «Арслон» драмасида бор бўй-басти билан, энг ёрқин намоян бўла олган. Ундан барча халқлар қахрамонлик эносларининг, рицарлик адабиётининг, чинкакам инсон ҳақидаги энг улуғ халқ идеалларининг нафаси уфуриб туради.



Ҳақсизлик ва зулмга қарши курашни ақс эттирганга кўра у «Восеъ кўзғолюни» ва «Ҳинд ихтилолчилари»га яқин туради. Бироқ бунда халқнинг аламлари, хоҳиш-иродаси бир шахснинг муракаб ҳаёт йўли, ўсиш-ўзгаришлари мисолида тажассум топтиради.

Вақт, замон бу драмада ҳал қилувчи омиллардан бири сифатида намоён бўлади. Маълумки, муайян бир ҳақиқатнинг инсон қалби, ақли, шуурига тўла етиб бориши учун баъзан кунлар, баъзан ҳафталар, ойлар, баъзан эса йиллар керак бўлади. Ёмонни фақат ёмонлик билан енгиш, енгмаса-да маҳв этиш мумкинлигини Ботур олдинроқ англаб етган эди. Лекин оққўнгил, олийжаноб Арслон «Биз қон тўкмайлик» деган фикр билан уни бу йўлдан қайтаришга ҳаракат қилади, унинг режасига тўғаноқ бўлади. Лекин охир-оқибат ўзи ҳам шу ҳақиқатга келади — фақат вақт анча ўтиб бўлган, бу орада бир талай фожиялар рўй бериб бўлган эди.

Асарнинг асосий ғоясини халқнинг ҳар доимгидай доно бир мақоли билан қисқа қуйма тарзда ифодалаш мумкин. Халқ: «Фақир бўлма, босарлар; жаллод бўлма, осарлар», - дейди. Фикримизча, Фитрат ҳам бу асари билан арслонларга мурожаат этиб: «Биродарлар, ёмонлик қилишдан сақланинг, лекин чегара билмаган ёмонликка ёмонлик билан жавоб беришга ҳам қодир бўлинг», - демоқчи бўлган.

*«Рўзалар».* «Рўзалар» комедиясини рус чоризми мустамлакачилиги давридаги Туркистон ҳаётидан бир лавҳа, деб айтиш мумкин. Тўғри, асардаги мулла, эшон, қишлоқ оқсоқоли, маҳалла имоми каби образлар, уларнинг яшаш ва фикрлан тарзидан келиб чиқиб, комедия шу ҳудудда қарор топган ва деярли минг йилча давом этган феодал тузумнинг исталган давридан олиб ёзилган, дейиш мумкин. Чунки шу минг йиллик тарихнинг исталган бўлагидан ҳам санаб ўтилган лавозиму касб-корлар бўлиши ва асардаги каби воқеалар рўй бериши мумкин эди. Лекин узил-кесил ҳулоса чиқаришга айрим деталь (тамсил)лар монелик қилади.

Масалан, рўзани егани учун тутиб келтирилган Ашур бобо қозининг: «Нима учун рўзани сдинг?» - деган саволига: «Касалим жуда оғир... Докторга бордим... Рўзангни емасанг... дори йўқ деди», [9]- деб жавоб беради. Қози унга: «Кофир докторни сўзига кириб рўзангни ейсанми?» - дея ўшқиради. Демак, бу воқеалар мамлакатда домла-эпнотабиблар билан бирга «кофир докторлар» ҳам иш олиб бораётган даврга тегишли.

Тарихий макон ва тарихий замон нуқтаи назаридан «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» пьесаларида акс этган воқеалар «Рўзалар»даги воқеалардан олдин ҳам, улардан кейин ҳам ёки улар билан бир вақтда ҳам рўй берган бўлиши мумкин. Лекин тарихий тараққиётнинг қайси босқичиши акс этгиришига кўра бу икки драма Фитрат драматик олами хронологида энг сўнгги ўрини эгаллайди. Чунки «Рўзалар»да мустамлакачилик бўлса-да, ҳали ундан қаттиқ норозилик йўқ, унга қарши портлай деб турган кучли бир туғён ёки исён йўқ. Тўғри, бунда асарнинг комедия эканлиги ҳам, рус чоризмига тегишли гапни айтиш қийинлиги ҳам бор, албатта. Лекин, барибир, асарда акс этган ҳаётнинг умумий атмосфераси шуни кўрсатадики, бу миллий озодлик ҳаракатлари ғояси пишиб етилиши қийин бўлган, тўғрироғи, ҳали ундан узокроқ бўлган давр. Шу маънода «Рўзалар»ни хронолог нуқтаи назаридан «Абулфайзхон», «Восеъ кўзғолони» ва «Арслон»дан кейинги ҳамда «Чин севиш»у «Ҳинд ихтилолчилари»дан олдинги ўрини ишғол этадиган асар деб ҳисоблаш мумкин.

Фикримизча, бу даврнинг Фитрат драматургиясида муайян ўрин тутиши, унинг айнан комик тарзда акс эттирилиши асло тасодифий эмас. Хронолог нуқтаи назаридан ундан олдинги ўринда турадиган уч дарома (тўғрироғи, уларда акс этган ҳаёт) — бу Туркистоннинг фожиаларга тўла феодализм ўтмиши эди. Чор Россиясининг мустамлакасига айлангандан кейин эса Туркистон ҳам ўзини кўп асрлик ўтмиши билан аста-секин бўлса-да, хайрлаша бошляди. Фалсафа, социология, психология,

эстетика фанларининг барчасида таъкидланганидек, инсоният ўз ўтмиши билан кулиб хайрлашади [қ.: 43, 525.] Ҳамза, А.Қодирий, Ғ.Ғулум каби сўз санъаткорлари асарларидаги комизм ҳам («Майсаранинг иши», «Тухматчилар жазоси», «Калвак махзумниг ён дафтаридан», «Тошўлат тажанг нима дейди?», «Шум бола» ва бошқалар) асосан ўзбек халқининг ўтмиш билан хайрлашишига вобастадир.

«Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»да ўтмишнинг бир катта бўлаги билан хайрлашаётган халқни кутаётган улуг курашлар, фожиалар ва улар ортидан келиши муқаррар бўлган ёруғ бир истиқбол ўз ифодасини тошган.

Ҳўш, Фитрат нега бу асари учун айнан шу даврни ташлади? Бу бир-бирини тўлдирадиган бир нечта сабаб билан боғлиқ. Биринчидан, айнан шу даврда комик асарга материал бўлгулик воқеалар кўпроқ эди. Бунинг изоҳини биз олдинроқда кўриб ўтдик. Иккинчидан, Фитрат ижодкор шахс сифатида ўша давр билан яхшироқ таниш эди. Учинчидан, комизм баъзи бир кишилар томонидан жамиятнинг тапқиди сифатида тушунилини мумкин, шунинг учун материални бериюқдан ташлаш кўп ортиқча кутқуларга сабаб бўлиши мумкин эди.

Ўзи онгли равишда кўзда тутгани ёки тутмаганидан қатъи назар; ёзувчининг объектив гоаявий нияти ҳаётдаги шу хил воқеа-ҳодисаларга қандай қараш керак, қандай ёндашиш керак, деган масалага муносабатини билдиришдан иборат эди. Асар руҳидан келиб чиқиб айтиш мумкинки, Фитрат назарида улар эндиликда жуда хавфли иллатлар эмас, улар мудҳиш ҳодиса сифатидаги кучини йўқотиб бўлган. Уларга енгилгина кулиб қараш мумкин. Асосий хавфли иллатлар, асосий мудҳиш кучлар, асосий муаммо ва вазифалар бошқа ёқда! Уларни Фитрат ҳинд ҳаётдан олиб ёзилган драматик диалогиясида акс эттирган.

«Рўзалар»ни драматургнинг макон ва замонни акс эттириш маҳорати нуқтаи назаридан текширганимизда ҳам кўплаб фазилятларга кўзимиз тушади. Асар бор-йўғи икки

пардадан иборат. Биринчи пардадаги воқеалар мулла Эр Боқийнинг, иккинчиси эса қозининг уйида бўлиб ўтади. Икки пардадаги воқеалар циркдаги масхарабоз қиёфадорлар сингари бир-бирига ўхшаб кетади. Чунки бу ердаги асосий қахрамонларнинг ўзи бир ковушнинг икки пойи каби бир-бирига ўхшайди. Айни замонда шу воқеалар бир-бирига боғланиб яхлит бир сюжет чизиб чиқиши ҳам ҳосил қилади.

Биринчидан, Эр Боқий дуоталаб бўлиб келган Салимага, қози рўзасини еб қўйган Ашурбобога гўё яхшилик қилади, лекин бу иккала яхшилик ҳам пул-оқча ёки тугунчак ҳисобига! Иккинчидан улар очқўзликда бир-биридан қолишмайди. Ҳар ҳолда иккаласида ҳам нафс билан эътиқод ва ироданинг кучлар нисбати шундайки, улар саҳардан ифторгача тоқат қилиб, рўзасини емай туrolмайди. Уларнинг иккинчи нафси ҳам ёмон эмас. Эр Боқий хотинини «Надар лаънати... Шунча сўкаман, аччиғланиб йўқолмайдики, битта тузукроғини олсам», - деб орқадан сўкиб қолади. Қози эса Ҳамроҳоннинг, «Тақсир, мен букун рўза тутсам-чи?» - деган саволига: «Кўяберинг, сиз мени хурсанд қила олсангиз, жаннат сизники, болам», - деб жавоб беради. Эр Боқий япиринча еб олган овқатининг устидан носвой отиб олса, қози кесада кўкнор эзиб ичиш билан кайф қилади.

Асарнинг биринчи пардасида Эр Боқий, иккинчи пардасида қози асосий қахрамон сифатида намоён бўлади. Бу қахрамонларнинг феъл-атвори ўхшашлигини кўриб ўтдик. Шу феъл-атвор билан боғлиқ равишда уларнинг хатти-ҳаракатлари, қилмишлари, хийлацо найранглари ҳам ўхшаш. Чунки иккаласини ҳам биз жамоа олдида дини исломдан, гуноҳу савобдан дам ургани ҳолда уйда япиринча рўзасини еб турган ҳолатда кузатамиз. Лекин уларнинг ўзи ҳам, хатти-ҳаракатлари ҳам бир-бирининг шунчаки такрори эмас. Шумликда, нафсакиликда эл олдида бир гапни, ўзи-ўзи билан ёки сирдошлари билан қолганда болпқа гапни айтишда Эр Боқий шоҳида юрса, қози баргида юради. Ҳатто бутун туриш-турмушининг комиклигига кўра қози

Эр Боқийнинг мукамалроқ нухаси. Эр Боқий ёнида хотини Шарифани, қозининг ҳузурда эса махрами Ҳамроҳонни кўрамиз, Эр Боқий носвой отса, қози кўкнор эзиб ичади. Эр Боқийга келадиган совға-салому поралар билан қозини эритиш қийинроқ... Яъни замоннинг ўтиши, маконнинг ўзгариши билан боғлиқ равишда драматург воқеанинг ўзини ҳам, уни ташкилд этувчи барча тамсил(детал)ларни ҳам ўстириб, кучайтириб боради. Энг муҳими, бу икки қахрамонни улар билан боғлиқ воқеаларни бир-бирига тўқнаштиради, бир-бирига табиий равишда улайди: Эр Боқийни рўзасини егани устида тутиб олиб қозининг ҳузурига элтадилар. Шу йўл билан драматург асар мазмунининг бадиий яхлитлигини таъминлайди.

Бу нъесада ҳам воқеалар драма табиатига мос равишда ўзига хос бир шиддат билан ривожланади. Бу шиддатни биз асарнинг исалган кичик бир парчасида ҳам кўришимиз мумкин. Лекин бу шиддатни ёзувчи олдиндан тайёрлаб келади. Бу драмада асосий воқеаларнинг ҳеч бири тўсатдан, кутилмаганда, томдан тараша тушгандай содир бўлмайди. Масалан, пьеса Эр Боқийнинг хотини Шарифанинг: «Бу кун ошга мой йўқ, биттап эди», - [240, 2] деган гапи билан бошланади. Табиийки, Эр Боқийнинг бундай жаҳли чиқади. Чунки мой бўлмагандан кейин бугун уйда тузукроқ овқат бўлмайди. Олиб келишга пулни кўзи қиймайди.

Ош-овқат билан, рўза билан боғлиқ масала шу тарзда очилади ва Турсуной билан қизи Салиманинг кириб келиши сахнасида даврм эйтирилади. Салима уч ой олдин туққан, кейин касалланган, бунинг устига рўза ҳаво иссиқ вақтларга тўғри келган, рўза туфайли унинг сути озайган, боласи сутсизликдан чирилаб йиғлайди, ситир сутиши ичмайди. Улар онаю қиз Эр Боқийдан Салиманинг рўзани ейиши учун фатво, шаръий асос, розилик сўраб келдилар. Бугун асарда асосий ўрин эгаллаган рўзани ейиш масаласи шу тариқа дастлабки тўрт-беш дақиқа ичидаёқ очилади. Табиийки, Эр Боқий уларнинг сўровига: «Йўқ, у бўлмайди. Рўзани еса, ярашмайди. Рўзани еса менинг дуоларим таъсир қилмайди»,

- деб жавоб беради. Лекин ўзи хотинини кўчага ҳайдаб, улар келтирган туғунчадан нону кулчаларни паққос тушира бошлайди.

Хўш, агар Турсуной-Салима воқеяси бўлмаса, пьеса нима ютқазар эди? Агар бу воқеа бўлмаганда кулги эффекти келиб чиқмас эди. Чунки, ҳар қандай кулги номувофиқлик, номутаносиблик, бу ерда мулланинг сўзи билан ипи ўртасида икки хилликдан келиб чиқади.

Воқеаларнинг шиддатини кўриш учун бир мисолга мурожаат этайлик. Эри билан ижикиланиб олган Шарифа уйдан ҳайдалгач, эшик ортидан эрини кузатади ва ҳамма гапни тушунади: «Ҳа, англадим дардини. Эшон поччам ухлайман деб рўзани ер эканлар. Уйнинг куйгур алдамчи! Ҳали сенга кўрсатаман» [7]. Лекин Шарифанинг сирни билиб олиши ва эшоннинг бошига маҳалла оқсоқолию имомини, яна бир-икки муллани етаклаб келиши ўртасида эшоннинг егани ичига тушганчалик ҳам вақт ўтмайди. Шу бир неча лаҳза ичида Шарифа ҳам сирни билиб олади, ҳам шу сирдан фойдаланиб, эридан ўзини олиш фикрига келади. Қандай ўч олиш режасини тузди ва шу режани амалга ошириб ҳам улгуради.

Хуллас, бу кичик асар, тилидаги айрим нотабийликларни ҳисобга олмаганда, 20-йиллар ўзбек адабиётида яратилган энг яхши комедиялар билан беллаша олади.

«*Чин севиш*». Пьесалари бир-бирининг мантиқий давоми эканлиги, улар драматик дилогия хусусиятларига эгаллиги биздан олдинги тадқиқотчиларнинг ишларида ҳам, шу тадқиқотнинг олдинги бобида ҳам таъкидланган. Бу ерда масала хронологик нуқтаи назаридан уларнинг қайси бири олдинги ва қайси бири кейинги ўринини эгаллайди? Деган саволга жавоб тоғишдан иборат. Пьесаларнинг иккаласида ҳам асар воқеалари рўй берган сана кўрсатилмаган. «Чин севиш»даги воқеалар Дехли шаҳрида, «Ҳинд ихтилолчилари»даги воқеалар эса Лохур шаҳрида бўлиб ўтади. Ҳаёт ҳақиқати нуқтаи назаридан бу икки пьеса

воқсалари бир вақтнинг ўзида ҳам, олдинма-кейин ҳам рўй беравериши мумкин. Яратилиш вақтига кўра «Чин севиш» 1920 йилда, «Ҳинд ихтилолчилари» эса 1923 йилда сўнгги таҳрирдан чиққан. Бироқ дилогиядаги олдин яратилган асарнинг воқсалари олдин, кейин яратилган асарнинг воқсалари кейин рўй берган, деб бўлмайди. Чунки ёзувчи муқаддимадан олдин хотимани ёзиб қўявериши ҳам мумкин. Лекин тараққиёт спираль шаклида бўлса ҳам, умуман олганда, олдинга қараб, олдийдан муракабга қараб боришини ҳисобга оладиган бўлсак, «Чин севиш»ни бу дилогиянинг дастлабки қисми деб ҳисоблаш тўғрироқ бўлади. Ҳар иккала асарда ҳам эрк ва мустақиллик учун кураш, «Чин севиш»да бир оз заифроқ, курашнинг ғалабага элгувчи йўлларида узокроқ, сентименталроқ тарзда кўзга ташланади. Қолаверса, бу курашлар асарда ишқ можароси теварагида, кўпинча, ижтимоий фон сифатида намоён бўлади ва бошлаб қўйилган мана шу мавзу кейинги драмада асар марказига кўчирилади. Ҳаттоки ўша ишқ-муҳаббатнинг ўзи ҳам «Ҳинд ихтилолчилари»да реалистикроқ, ҳаётга яқинроқ.

Бинобарин, Фитрат дараматик оламининг макон-замоний занжирида «Чин севиш» «Рўзалар»дан кейинги, «Ҳинд ихтилолчилари»дан олдинги ҳалқа сифатида намоён бўлган.

Драматургнинг айнан шу макон ва замонга (инглиз мустамлакачилиги давридаги Ҳиндистонга) мурожаат этишининг сабаблари, бу хронотопнинг асар дунёга келган макон ва замонга муносабати ҳақида олдинги бобда қисман гапириб ўтилди.

Ҳиндистон ҳар икки пьесада ҳам чоризм ва большевизм асорати остида қолган Туркистонга тааллуқли ҳақиқатни айтиш учун бир мажоз вазифасини ўтаган эди. Лекин бунда драматургнинг айнан шу материалга муносабати, унга меҳр-муҳаббат билан, ҳамдардлик ҳисси билан қараганлиги ҳам асос этганки, буни назардан соқит қилмаслик керак. Агар буни инкор этадиган бўлсак, «Хўш,

нега мажоз сифатида бошқа бир юрт эмас, айнан Ҳиндистон танлаб олинди?» деган саволга аниқ жавоб айтишимиз қийин бўлади.

Мустамаलाкачилик зулми остида эзилган халқнинг мутафаккири сифатида Фитрат ўз халқи билан қисматдош халқлар тарихига назар ташлайди, бу орқали мустамаалакачиликнинг моҳиятини, уни келтириб чиқарувчи шарт-шароитларни ва ундан қутулиш чора-тадбирларини ўрганмоқчи бўлади. Сиёсат туркистонни Туркистон деб айтишга тўла имкон берган тақдирда ҳам Фитрат шу материалга мурожаат этиши мумкин эди. Чунки инсон каби халқлар ҳам ўзига қараб ўзгани, ўзига қараб ўзини чуқурроқ англайди. Инсон инсон учун, халқ халқ учун ўзига хос кўзгу вазифасини ўтайди. Фитратнинг Ҳиндистон мавзусига мурожаат этишининг муна шундай табиий сабаблари ҳам бор эдики, буни олимнинг фалсафий, илмий ва публицистик асарларида ҳам Ҳиндистон мавзуси эгаллаши яна бир карра тасдиқлайди.

«Чин севин» драмаси Фитрат драматургиясининг умуминсоний ёки азалий ва абадий мавзулари харитасида ҳам алоҳида ўрин тутади. Тўғри, дунё адабиёти ва санъатида ишқ-муҳаббат мавзусини четлаб ўтган ижодкорни топиш қийинроқ. Ҳазрат Навоий ёзганларидек:

*Ажиб қиссадир бу ишқ - тутанмади ҳеч,*

*Агарчи бўлгани олам биноси, айтиладур.*

Санъаткорлар бу туйғуни бир умр тараннум этадилар, бироқ уларнинг қайсидир бир асарларида бу мавзу ўзининг энг ёрқин, энг оташин ифодасини тонади. «Чин севин» драматургининг айнан ана шундай асаридир. Уни Фитратнинг «Ромео ва Жульетта»си, «Найли ва Мажнун»и, «Анна Каренина»си, «Ўтган кунлар»и ёки «Ҳамида»си дейиш мумкин.

Асар хронотопининг ёзувчи асарини ёзиб тугаллаган замон-мақошга муносабати нуқтан назаридан «Чин севин» ҳам, «Ҳинд ихтилолчилари» ҳам бошқа дарамаларда шундай ёрқин тарзда учрамайдиган муҳим бир хусусиятга эга.



Тўғри, уларда ёзувчи Ҳиндистон орқали Ҳиндистонни ҳам, жабрдийда Туркистонни ҳам акс эттиради, ҳинд ихтилолчиларининг ғоялари, зобитликка қарши нафрат-ғазаблари, курашлари Туркистонга ҳам бегона эмас эди (ҳеч бўлмаса, Қўқон мухториятини эслайлик) Лекин бу асарлар орқали фақат замонанигина акс эттирмайди. Ёзувчи замона орқали келажакни, келажакка бўлган ишончни ҳам, миллион-миллион фарзандлари бўлган улуғ халқларнинг колониал зулм остида абадий қолиб кетмаслигини, уларга ҳам бир кун истиқлол қуёш кулиб боқажагини шубҳага ўрин қолдирмайдиган бир шиддат ва қудрат билан акс эттиради. Далил тариқасида Нуриддиннинг зиндондаги монологуларидан бир парча келтириб ўтиш kifоя: «Ҳиндистон болалари қиёматга доғур бўйла қолмаслар. Буларнинг даҳи кўзи бор — очилур, қони бор - қайнар. Тўрт кўз миллион инсон боласининг бўйла эзилиб қолишига тангри кўнмас, табиат рози бўлмас...» [245. 43].

Драмада ёзувчи макон-замон диалетикасини акс эттириш нуқтаи назаридан жиддий муваффақиятларга эришган. Бутун драмада рўй берадиган барча воқеалар илк пардадаёқ уч беради ва уларнинг босқичма-босқич ривож бешала пардада ҳам кўрсатилади. Масалан, Нуриддиннинг муҳаббат дардида куйиб юрганлигини биринчи пардада бошқа қаҳрамонлар ўз кузатишлари асосида эслатиб ўтадилар, иккинчи пардада бу муҳаббат реал фактга айланиб, Раҳматуллохон уни орадан тамом чиқариш чораталбирларини кўра бошлайди, учинчи пардада у муҳаббатни ва унинг қандай муҳаббат эканлигини Нуриддиннинг ўз оғзидан эшитамиз, тўртинчи пардада биз «Зулайхо... малагим... чечажим...» деб телбаларча алаҳлаётган мажнун Нуриддинни кўрамитиз ва ниҳоят бешинчи пардада бу муҳаббат фожиали интиҳо топади. Худди шунингдек, Раҳматуллохоннинг нопоклик аралашган илинжи ҳам биринчи пардадаёқ аён бўлади. Иккинчи пардада ўша режаларнинг дастлабкилари амалга ошади. Тўртинчи пардада яна ҳам палидроқ, яна ҳам мудҳишроқ тус олади ва

ниҳоят, бешинчи пардада Нуриддиннинг ҳам, ўзининг ҳам ўлими билан якунланади. Драматург ихтилолчилик ҳаракатини ҳам худди шу тарзда босқичма-босқич ривожлантириб боради. Энг муҳими, асарда шу уч мотив бир-биридан айри ҳолда алоҳида-алоҳида ривожлантирилмаган. Улар эт билан тирноқдек бир-бирига узвий равишда боғланиб кетган.

✓ **«Ҳинд ихтилолчилари».** Олдинроқда айтилганидек, «Ҳинд ихтилолчилари» Фитрат драматик олами хронотопидаги сўнги саҳифадир. Драматург бу асарда Ҳиндистон орқали Ҳиндистоннинг ҳам, Туркистоннинг ҳам тарихидаги қонли бир даврни акс эттирган. Лекин, яна ҳам аниқроғи, бу асарда Ҳиндистон ўтмиши орқали Туркистоннинг эртанги куни, келажаги, Фитрат орзиқиб кутган, умрини тиккан истиқболи ҳам акс эттирилади.

Фитрат асар жанрини «беш пардали фожиаи театр» деб белгилайди. Чиндан ҳам асар фожиа эмас, фожиаи театр.. Алоҳида шахсларнинггина эмас, бутун халқнинг зулмга, истибдодга қарши курашини акс эттириш нуқтаси назаридан бу пьеса «Восеъ кўзғолони»га ўхшаб кетади. Лекин улар ўртасидаги биринчи фарқ шундан иборатки, «Восеъ кўзғолони»да синфий зулмга, «Ҳинд ихтилолчилари»да эса колониал зулмга қарши кураш ўз аксини топган. Улар ўртасида иккинчи — олдингисидан муҳимроқ тафовут шундаки, Восеъ кўзғолони шафқатсизларча бостирилади, ҳинд ихтилолчиларининг кураши эса ҳар ҳолда шу асарда тасвирланган қисмига кўра дастлабки ғалабалар билан, ғалабага чексиз ишонч руҳи билан, ихтилолчиларнинг: «Энди ҳаммамиз бирга, ҳаммамиз-да Ҳиндистон учун тирипамиз. Йиртғувчилардан элимизни қутқарамиз. Яшасун Ҳиндистон, яшасун истиқбол!.. Яшасун истиқбол!» [256. 52-53.] — деган оташин сўзлари билан якунланади.

Ўзувчи Балжувон кўзғолончиларининг курашига ҳамдардлик билдирган, уни улуғлаган, таъбир жоиз бўлса, кўзғолончиларнинг жонидан жудо этилган маълуб жасадлари

устида Гулџазорга кўшилиб фарёд солиб йиғлаган эди. Лекин XX аср бошларининг мутафаккири сифатида у курашнинг бундай йўлини тўла ёқлаши, намуна қилиб кўрсатиши мумкин эмас эди. Чунки бундай кураш нима билан тугагини тарихнинг ўзи аён кўрсатиб турган эди.

Ҳинд ихтилолчилари эса кураш майдонини кенгайтирдилар. Тилмоч хотиннинг хабарида ҳам билишимизча, ҳинд ишқилоб кўмитаси бир вақтнинг ўзида Бомбейда, Лоҳурда, Аллоҳободда, Аликадада, Баҳорда ва Калькуттада ҳукуматга қарши чиқиш қилишга фармон берган. Бу эса, бир вақтнинг ўзида уюшган ҳолда бутун Ҳиндистон оёққа қалқди, деган сўз. Улар халқни курашга тайёрлашнинг ҳам цивилизацияланган йўлларида фойдаландилар. Яширин равишда юз минглаб чопа (яъни типографиялар)да тайёрланган баённомалар тарқатадилар. Улар курашнинг натижасини курашчиларнинг сони, жасорати, қаҳр-ғазабигина эмас, балки энг аввало, катта сиёсий ва ҳарбий куч ҳал қилишини ҳам англаб етдилар. Буни англаб етибгина қолмай, шу асосда иш олиб бориш чораларини ҳам топа олдилар. Ҳиндистон аҳолисининг катта қисмини мусулмонлар ташкил этишидан фойдаланиб, Туркия билан дўстлашдилар. Туркия орқали уни иттифоқчиси ва Англиянинг рақиби Олмониядан амалий ёрдам олдилар. Хуллас, курашни дунё миқёсига олиб чиқиб, дунё сиёсатини белгиловчи кучлар билан иттифоқчилик ва ҳамкорлик муносабатларини ўрнатдилар.

«Куч», «кучли», «кучсиз» деган сўзлар бутун асарда турли қаҳрамонлар тилидан бот-бот такрорланиши бежиз эмас. Масалан, Дилнавоз айтади: «Ҳукуматга қарши кетди деб отилгонлар», «қон тўқди» деб осилгонлар, «ўғрилиқ этди» деб қамалгонларнинг энг буюк ёзуғлари кучсизликдир. Кучлари бўлса эди, бутун шул ёмонликларни ишлаб яна тинч юрар эдилар» [256. 17]. Лоҳур шаҳрининг пўлиси инглиз Ўкунар эса: «Бизнинг кучимиз бор, яроғимиз бор, оқчамиз бор, билимимиз бор... Шунинг учун биз булардан кўрқмаймиз, ҳурқмаймиз, истаганларини бермаймиз» [25] –

деб ишонч билан дағдаға қилади. Шу ишоралар орқали драматург эрк учун, истиқлол учун курашнинг энг муҳим шарты — бу куч эканлигини таъкидлаб кўрсатади.

Хуллас, Фитрат драматик оламининг сўнги, умуман ёруғ саҳифасини ташкил этувчи бир асар орқали Фитрат халққа унинг қисматини, фожиясини шу вазиятда дўсти киму, душмани ким эканлигини, душман ўзини ким деб танитишию, мақсадини нима деб эълон қилишини, бу душмандан кутулишнинг йўллари қандай эканлигини кўрсатиб бермокчи бўлади. Афсуски, Фитратнинг бу орзулари амалга оишини учун тарихий шароит пилиб этилмаган эди. Лекин Фитратнинг орзулари тамомила чишпакка чиққани ҳам йўқ. Фитрат иждодий меросхўрлари бизнинг кунларимизга келиб у орзу қилган буюк истиқлолга қон тўкмай туриб, тапгрининг иноятю унинг муборак назари тушган кишиларнинг ақл-заковати билан эришдилар.

## Хулосалар

1. Макон ва замон муаммоси фалсафа ва эстетиканинг, шунингдек, адабиётшуносликнинг ҳам муҳим, кўч тадқиқ этилган бўлишига қарамасдан ҳануз муайян ечимга келмаган масалаларидан биридир. Макон ва замон фалсафада материя мавжудлигининг асосий шаклларида бири бўлгани сингари эстетика ва бадиий адабиётда ҳам бадиий воқеликнинг содир бўлиш ва мавжудлик шаклидир. Фалсафада макон ва замонни бир-биридан ажратиб бўлмаганидек, эстетика ва адабиётшуносликда ҳам улар бир бутунлик деб қаралади ва шу нуқтаи назардан тадқиқ этилади.

2. Мазкур ишда Фитрат драмаларини макон ва замон билан боғлиқ тўрт масала нуқтаи назаридан баҳолашга ҳаракат қилдик. Бунда

а) ҳар бир асар воқеаси кечган макон ва замонни аниқлаш;

в) муайян асарнинг Фитрат дарамалари хронотопи силсиласидаги ўрнини белгилаш;

с) муайян драмада акс этган макон ва замоннинг реал макон ва замонга муносабатини белгилаш;

д) асарда акс этган макон ва замоннинг уйғунлигини, изчиллиги, шу макон-замоннинг воқеалар, қаҳрамонлар, коллизиялар билан мутаносиблигини таъминлашда намоён бўлган ёзувчи маҳоратини аниқлаш асосий вазифа қилиб қўйилди.

3. Фитрат ўз драмаларида аксаран, ўзи яшаган макон ва замон чегараларидан ташқарида кечган воқеаларни асос қилиб олган. Бу бевосита драматург яшаган ижтимоий-сиёсий муҳит, шу даврда ҳукм сурган мафкура билан ва айни пайтда рамзийлик билан боғлиқдир.

4. Фитрат драматик оламнинг маконий ва замоний чегаралари «Шайтоннинг тангрига исёни» пьесаси билан бошланади. Ундаги макон ва замон реал макон ва замондан ташқаридаги макону замонларга тааллуқлидир. Фитратнинг бошқа пьесаларида кўтариб чиқилган барча масалалар «Шайтоннинг тангрига исёни» пьесасида куртак, нишона ҳолида намоён бўлади. «Абулфайзхон», «Зосеъ қўзғолони» ва «Арслон» — бу силсилада навбатдаги ҳалқалардир. Бу пьесалар феодализмдаги ҳукмрон сийпф вакилларининг меҳнаткаш халққа кўрган зулмлари, жабру ситамлари, кенг омманинг ана шу зулмга қарши ёлпасига қўзғолишлари ва бу жабру ситамларнинг алоҳида шахс ҳаётига таъсири, келтириб чиқарган фожиаларини ифодалашига кўра «Шайтоннинг тангрига исёни» пьесасидаги инсоннинг гуноҳқорлиги, қонхўрлиги, айни пайтда тангрининг энг улут қули эканлиги ҳақида «башират»ларни реал воқеликка айлантирган. «Рўзалар» юқоридаги уч драма ва драматик диалогия ҳисобланган «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» пьесалари ўртасидаги оралиқ ҳалқадир. Унда катта бир халқнинг фожиаларга тўла феодализмдаги ўтмиши ва катта курашларда қўлга киритилажак ёруғ истиқболи ўртасидаги бир даврнинг иллатлари энгил кулги билан қаламга олинган.

Ҳинд ҳаёти ҳақидаги драматик диологи Фитрат драмалари хронотопидаги сўнги саҳифадир. Уларда драматург Ҳиндистон воқеалари орқали Туркистоннинг, туркистонликларнинг мустамлакачилик зулми остидаги ҳаётига назар ташлайди ва ўз нуқтаи назари орқали қулликдан қутилиш йўлларини кўрсатиб беради.

5. Фитрат драмаларига уларда акс этган макон ва замоннинг реал (драматург яшаган) макон ва реал (драматург яшаган ва ундан кейинги) замонга нуқтаи назаридан қараганда эса бу драмаларда тасвирланган макон ва замоннинг ниҳоятда шартли эканлигини сезиш мумкин. Бу асарлар нафақат бир макон ва замонга, балки маконлар ва замонларга хизмат қила олиши билан характерлидир.

6. Фитрат драмалари хронотопига ёзувчининг маҳорати нуқтаи назаридан қараганда эса қуйидагилар аёнлашди:

а) ҳар бир пьесада юз беражак барча воқеалар ўша асарнинг биринчи пардасидаёқ куртак, нишона ҳолида намоён бўлади ва кейинги пардаларда реал воқеликка айланади. Аммо шунда ҳам фақат бир пардадагина намоён бўлмай, барча пардаларда ўсиб, ривожланиб боради ва яқун тошади;

б) воқеалар шиддат билан ривожланади. Драматург асарга асосий воқеага боғланмаган, унинг ривожига хизмат қилмайдиган бирор-бир деталь, ҳатто сўзни ҳам киритмасликка ҳаракат қилган. У воқеаларнинг асосий ғояга тааллуқли энг муҳим нуқталаринигина танлайди ва айни пайтда воқеаларнинг яхлитлигини ҳам таъминлайди;

с) пьесаларда макон-замон яхлитлигига ҳам эришилган. Фитрат ўз драмаларида акс этган макон-замонни, шу макон ва замонда акс этган воқеаларни қисмларга ажратишда ҳам маҳорат кўрсата билган. Ички маромнинг мавжудлиги, замон ўзгариши билан маконнинг, шу маконда кечаётган воқеаларнинг ҳам шиддат билан ўзгариши, ривожланиши, характернинг мукаммалланиб бориши — Фитрат драмаларининг алоҳида фазилатларидир;

d) драматургнинг маҳоратига яна бир далил шуки макон, замон ва ҳаракат бирлигини таъминлашда, макон-замон билан қаҳрамонлар, воқеалар, коллизиялар ўртасидаги боғланишларда табиийлик меъёри сақланган.

## БАДИЙ ТАСВИР ПОЭТИКАСИ

### Ифода ва тасвирда анъанавийлик ва ижодийликнинг уйғунлиги

*Бадийлик нима?* Бу саволга тўғри жавоб бериш бадий асарнинг эстетик гўзаллик сифатидаги қимматиши, таъсирдорлигини, яшовчанлигини белгиланда муҳим аҳамият касб этади. Бадий асар ижодкори ҳаётий воқеа-ҳодисалар, ҳис-туйғуларни қалб призмасидан ўтказиб инъикос эттирар экан, улардан тўғридан-тўғри нусха кўчириб қўя қолмайди. Агар шундай қилинганда эди ижод маҳсули, шубҳасиз, юксак дидли китобхоннинг абадий мулкига айланолмас эди. Академик Алибек Рустамов ёзади: «...Тилнинг икки жиҳатдан бадий аҳамияти бор экан. Биринчидан, тил табиат ва инсондаги гўзалликни акс эттириш воситаси бўлса, иккинчидан тилнинг ўзи гўзалликни вужудга келтиради» [9]. Тилнинг олим белгилаган ана шу иккинчи жиҳати, яъни гўзаллик яратиши, бизнингча, бадийликнинг энг умумий ва мукамал таърифидир. Бу таърифнинг мукамаллиги шуни ҳам кўринадики, у олим белгилаган биринчи жиҳатни ҳам ўз ичига олади, яъни бадийлик инсондаги, борликдаги эстетик қадриятларни кишиларга мақбул, гўзал тарзда тақдим этиш воситаси экан.

Адабий асарнинг бадийлиги, яъни одамлар ўзлари кўриб-билиб, бошдан кечириб юрган воқеа-ҳодисаларнинг гўзаллаштириб тақдим этилиши натижасида уларнинг ўқувчиларда ҳис-ҳаяжон, эмоция уйғотиши, ўзига асир этиши ва эргаштира олинми масаласи бадий ижоднинг илк намуналари вужудга келган даврданоқ адабий таҳлилчиларни қизиқтирган. Аристотелдан тортибто бугунги эстетиклар, санъатшунослар, адабиётшуносларгача асарнинг



бадийлигини таъминловчи воситаларни таҳдиду тадқиқ этмоқда, бадийлик сирларини очиб йўлида уринмоқда. Эстетика ва адабиётшуносликда узил-кесил эфироф этилганидек, бадийлик асосида образлик ётади. «Образлик яратишнинг муҳим воситаси эса кўча маъно ҳосил қилишдир» [159, 19]. Кўча маъно ҳосил қилиш эса бевосита ифода-тасвир воситаларига бориб тақалади. Образлиқни вужудга келтирувчи воситалар турли-туман бўлса-да, улар ичида ифода-тасвир усуллари деб аталувчи унсурлар асосий ўрин тутади. Бундай усуллар рус адабиётшунослигида «художественно-изобразительные средства», «образительные средства», «выразительные средства», «тропы», ўзбек тилида эса «бадий тасвир воситалари», «ифодавий-тасвирий воситалар», «бадий санъатлар», «кўчимлар» сингари атамалар билан ифодаланди. Гарчанд мавжуд адабиётларда ушбу истилоҳлар ифодаллаган маънолар ўртасида позик айирмалар тафовут қилинса-да, Шарқ мумтоз поэтикасида санъи бадигъ (бадий санъатлар) деб аталган усулларнинг аксарияти замонавий адабиётшуносликда ана шундай умумий маҳражга бириктирилади. Чунотчи, шарқона истиора, киноя, муболаға, рамз, тавсиф деб номланган бадий санъатлар турли адабиётларда «ифодавий воситалар», «тасвирий воситалар», «ифодавий-тасвирий воситалар», «кўчимлар» каби атамалар доирасида таърифланганини кўриш мумкин. Аслида эса «ифода» ва «тасвир», «кўчим» истилоҳлари англаган маънолар ўртасида фарқ бор. Чунотчи, ифодаланиш кўпроқ ҳиссий тушунчаларга ҳос бўлиб, тасвирлаш кўрсатиш, намоён этиш билан, сувратлантириш билан боғлиқ бўлганлиги учун конкрет-аниқ предметларнигина тасвирлаш мумкин. Масалан, изтиробни ифодалаш, дарахтни эса тасвирлаш мумкин. Демак, ифода тасвирдан кўра кенроқ имкониятга эга, яъни тасвирлаш мумкин бўлган ҳар қандай нарсани ифодалаш ҳам мумкин, аммо ифодаланадиган ҳар қандай нарсани тасвирлаб

бўлмайди. Аммо бадий ижоднинг, бадийликнинг кучи ҳам шундаки, у тасвир имкониятлари тугаган жойда кўчимчи ишга солиб, чегарани кенгайтиради, тасвирлаш мумкин бўлмаган нарсанинг сувратини «чизади», уни сўз ёрдамида ўқувчи кўз ўнгиде гавдалантиради. Демак, ифодани тасвирга тенглаштиради. Илми бадийда юқориде зикр этилган турли истилохларнинг аралаш қўлланиш сабаби ҳам шунда. Масалан, шоир Шавкат Раҳмон «қарсақлар ҳозирча қўлтиқларимда мигти мушуклардай мудрайди тафтдан» ўхшатиши орқали «қарсақ» деган мавҳум тушунчани тасвирлайди, сувратлантиради. Ўқувчи мавҳум бўлган «қарсақ» тушунчасини «кўра бошлайди». Шоир фақат ифодалаш мумкин бўлган тушунчани бадий санъат орқали конкретлаштирган. Масаланинг муҳим томони шундаки, барча макон ва замонларда яратилган сўз санъати намуналарида учрайдиган ва қайд қилинган бадий тасвир воситалари, айрим нозик айирмаларидан қатъи назар, моҳият эътибори билан бир-бирига мос тушади.

Шарқ мумтоз поэтикасида бадий тасвир усули — шаклга алоҳида эътибор билан ёндашилган ва асарга шу нуқтаи назардан синчиклаб баҳо берилган. Яъни «форс-тожик назариётчилари (бу ерда «форс-тожик назариётчилари» деган атама, умуман, Шарқ шеършуносларига тааллуқли, чунки ўша даврда туркий тилда бундай назарий адабиётлар деярли бўлмаган ва мавжуд назария ҳар икки тилда ижод қилувчилар учун баравар тааллуқли бўлган — И. Ғ.) шеър воситаларини, улар ишлатган асардан, асарда ёзувчи ўз олдига қўйган мақсаддан ва асардаги бошқа бадий воситалардан ажралган ҳолда, асосан, лингвистик планда» [17, 386] текширганлар. Қадим Шарқ адабий таҳлилларида асарни яхлитлигича эмас, айрим қисмининг узиб олиб текширилганлиги ҳам шаклга айрича эътибор берилганлиги натижасидир.

Шарқ мумтоз поэтикасига ҳос яна бир хусусият бадий маҳорат масаласининг, асосан, поэзия мисолида текширилишидир. Бу, бизнингча, ўша даврда ҳозир биз

англайдиган маънодаги тўлақонли проза ва драматургия бўлмаганлиги, шеърӣ шаклнинг ҳукмронлиги билан боғлиқ. Қизиги шундаки, бугунги, Октябрь тўнтаришидан кейин шаклланган адабиёт назарияси мумтоз поэтикадан анча узоқлашиб кетган бўлишига қарамай, бадиий тасвир воситаларини шеърӣ асарлар материалида текшириш анъанаси сақланган. Муайян прозаик ва драматик асарлар, бирор носир ёхуд драматург ижоди ҳақида сўз кетганда, тасвирийликни юзага келтирувчи айрим компонентлар (масалан, ўхшатиш, сифатлаш) хусусида тўхтаб ўтилади. Аммо бадиийлик, тасвирийликнинг назарий масалалари ёритилган мавжуд адабиётларнинг деярли барчасида шеърӣ мисоллар таҳлилга тортилган. Гарчанд «шеърӣятда мисра, жумла ва бандларнинг фазилати ҳисобланадиган кўпчилик тасвир воситаларининг насрда (жумладан, драматургияда ҳам – И. Ғ.) аксарият ишлатилмаслиги, сууистеъмол қилиниб ишлатилганда эса катта нуқсонга айланиб қолиши»- [17.128]ни инкор қилиб бўлмаса-да, бу фикр ҳам нисбийдир. Чунки ўрни билан ишлатилса, проза ва драматургиянинг ҳам «фазилати ҳисобланадиган кўпчилик тасвир воситалари» «сууистеъмол қилиб ишлатилганда» шеърӣятда ҳам кутилган эффе́ктни бермаслиги шубҳасиз. Бадиий адабиётдаги барча жанрларнинг муваффақиятини таъминлайдиги асосий омиллардан бири ифодавийликни тасвирийликка тенглаштириш, «сўз билан сурат чизиш» (М. Горький) эканлиги ҳақидаги қоидадан фойдаланиб, ифодани тасвир даражасига кўтариш воситаси бўлган бадиий санъатларнинг асар танламаслиги, уларнинг наср, назм ва драма ижод этиш учун умумий қурол эканлиги ҳақида ҳукм чиқариш мумкин. Демак, қайси тур ва жанрдаги асар таҳлил этилишидан қатъи назар, унинг мавзуи, ғоявий кўлами, образлари ва ҳоказолари билан бир қаторда асардаги ифодавийлик ва тасвирийликни юзага келтирган омилларни баҳоламаслик мумкин эмас. Жаҳон китобхонлиги тажрибаси шуни кўрсатадики, асар ғоявий жиҳатдан ҳар қанча юксак, характерлар ҳар қанча

мукаммал ёритилган бўлмасин, тили гўзал бўлмаган, воқеани китобхон кўз олдига кинолентадагидай гавдалантира олмайдиган асар севиб ўқилмайди. Ҳатто оғзаки сўзлашув жараёнида ҳам бирор воқеани муболаға, ўхшатиш, сифатлаш каби воситалар билан, турли хатти-ҳаракатлар ва кучли эмоция билан айтиш тингловчиларда катта қизиқиш уйғотишини ҳар бир оддий одам кундалик тажрибасидан билади. Бу қонда бевосита драматик асарга ҳам тааллуқлидир, чунки қахрамонлари ғарибона сўзлашадиган, уларнинг ган-сўзлари нишонга аниқ бориб тегмайдиган ҳар қандай томоша кўпчилиكنи қизиқтирмайди.

Хўш, тасвирийликни юзага келтирадиган воситалар мажмуи нимадан иборат? Айрим назарийчилар мумтоз бадиий санъатларни «тасвирий воситалар» [336.120-121] ва «кўчимлар» [339.320]; айримлар «стилистик воситалар» ва «сўз ўйинлари бўлган бадиий воситалар» ва «ноутук фигуралар» [262.115-140] деб атайдилар. Диққат қилинса, барча таснифларда муайян бадиий санъатлар гуруҳининг лисоний хусусиятлари, яъни лексик ёки синтактик хусусияти асос қилиб олинганлигини сезиш қийин эмас. Икки томлик «Адабиёт назарияси»нинг «Поэзиянинг тил хусусияти» бўлимини ёзган Умнат Тўйчиев таснифида бундай асос яққол намойиш бўлган. Олим ёзади: «...санъат термини ўрнига адабиёт назариясида қўлланаётган «бадиий восита» («художественное средство»), «стилистик воситалар» терминларини ишлатиш мақсадга мувофиқдир. *«Бадиий воситалар» кўчма маънодаги сўзларга, «стилистик воситалар» сўзлардан фойдаланиш усулларига (таъкид бизники – И. Ё.) тегишлидир*» [17, 385]. Мумтоз илми бадиёда эса бундай бўлиниш фарқ қилинмаган, бадиий кўчимлар ҳам, стилистик фигуралар ҳам умумий ном билан «санъеъи бадиъ» деб аталган. Уларда бадиий санъатларни шакл билан боғлиқ ва маъно билан боғлиқлигига қўра лафзий ва маънавий санъатларга туркумлаш ағъана бўлган.

✓ Биз Фитрат драматургиясида бадиий тасвир поэтикасини масаласини ўрганишда замонавий адабиётшунослик

таснифига суянган ҳолда лексика билан боғлиқ бадий санъатларни мазкур бобда, синтаксисга дахлдорларини эса кейинги бобнинг драма синтаксисига оид фаслида текширамиз.

Модомики, бадийлик асосида образлилик ётар экан, «бадий асарни турли-туман тартиб ва масштабдаги образлар олами ташкил этади, уни мажозий маънода тирик организм дейиш мумкин: унинг структурасида гигант образлардан тортиб, образ-атомлар ва образ-молекулалар бўлавереди» [155, 42] – деган эътирофдан келиб чиққан ҳолда адабий асардаги ҳар бир гап, сўз, ҳарф ва товуш, оҳанг, ҳатто тиниш белгиларигача ўзаро уйғуллашиб, образлиликни юзага келтириш учун хизмат қилади дейиш мумкин. Модомики, бадий асар тирик организм экан, ундаги хоҳ катта, хоҳ кичик узв(орган)лар бўлсин – ўлик бўлиши, яъни гигант организмнинг ҳаётига таъсир этмай қолиши мумкин эмас.

Мавжуд адабиёт назариясида шундай қараш бор: бадийлик асосида образлилик ётади, образлилик ифода-тасвир воситалари орқали вужудга келтирилади, ифода-тасвир воситалари эса сон-саноқсиз бўлиб, улар фақат бадий санъатлардангина иборат эмас. Бундай қараш «бадий санъатлар» деган терминни тор маънода, яъни фақат махсус бадий усуллар маъносида тушунишдан келиб чиққан. Чиндан ҳам нафақат махсус бадий усуллар, балки ҳар бир сўз адабий асарда тасвирийликни юзага келтиришга хизмат қилади ва шу нуқтаи назардан ҳам махсус бадий усуллар, ҳам оҳанг, ритм, сўз, ҳатто тиниш белгилари ва товушлар ифода-тасвир воситаси бўла олади. Мумтоз поэтикада илми бадий деб аталган йўналиш эса «бадий санъатлар» деган умумий ном остида бугун биз «ифода-тасвир воситалари» деб атаётган унсурларнинг деярли ҳаммасини қамраб олган эди. Чунончи, қадимги назарийчилар асардаги ҳар бир сўз, товуш, нуқта, оҳанг товланишларигача аҳамият берганлар ва аҳамият бермасликни катта камчилик ҳисоблаганлар. Бундан эса

«бадий санъатлар» деган термини фақат махсус бадий усуллар эмас, балки умуман ифода-тасвир воситалари деб тушуниш керак, деган хулоса келиб чиқади.

Биз Фитрат драматургиясида бадий тасвир поэтикаси масаласига мумтоз илми бадиъ тажрибасини замонавий адабиётшуносликнинг контекста текшириш принципи билан омухталантириб ёндашини маъқул топдик. Поэтик лексика билан боғлиқ бадий санъатлар ушбу бобнинг тадқиқ объекти бўлгани ҳолда, ифода-тасвирнинг бошқа унсурлари (масалан, тасвирнинг махсус лексик имкониятлари – омоним, синоним, эскирган сўзлар ва ҳ.к.лар; стилистик фигуралар) кейинги бобда ўрганилади. Бундай ўрганиш, биринчидан, боблараро боғлиқлик ва мантиқий изчилликни таъминласа, иккинчидан, Фитрат услубини ҳам тил нуқтаи назаридан, ҳам бадий маҳорат мезони бўлган бадий санъатлар нуқтаи назаридан алоҳида-алоҳида ўрганиш имконини беради.

Фитрат драмаларида қўлланган бадий санъатлар тадқиқига киришишдан олдин яна бир нарсани ойдинлаштириш зарур: умуман, масалани бундай қўйишдан мақсад нима? Юқорида таъкидлаб ўтганимиздек, бадий санъатларни драматик асарларда қўллаш, унинг ўзига хос хусусиятлари масаласи на назарий жиҳатдан, на конкрет драматург ижодини ўрганиш жараёнида тадқиқ қилинган. Иккинчидан, Фитрат драмаларида бадий санъатлар катта ғоявий, мажозий маънога эгаки, уларни четлаб ўтиш бу асарларнинг, фалсафий, умумбашарий моҳияти. Абдийлик сиришинг очилмай қолишига ёки чала очилишига сабаб бўлиши мумкин. Мумтоз адабиётни чуқур тадқиқ қилган ва нуқтадошларча ҳис этган Фитрат қадим илми бадиъдан, шунингдек бадий санъатлар, уларнинг маъно-ғояни нозик ифода эта олиш имкониятидан беҳабар бўлганлиги, уларни ўз асарларида кўр-кўрона қўлламаганлиги шубҳадан холидир. Фитрат яшаган ўта мураккаб, хилма-хил ғоялар, қарашлар, фикрлар қаламб ётган ва ҳар қадамда бир-бирига қарама-қарши келган давр ҳақиқатларини ошкора

айтиш, зўрлаб киритилган ижтимоий қонун-қоида ва тартибларга қарши бориш мумкин бўлмаган бир қалтис вазиятда фикрни, идеяни имкониятлари кенг бўлган бадий санъатлар либосига ўраб тақдим қилиш энг яхши йўл бўлганлиги ҳам шубҳасиз. Шунинг учун ҳам Фитрат ўз драмаларида мумтоз бадий санъатлардан кенг фойдаланган. Ҳатто унинг айрим асарлари бутунисича рамзий-мажозий маънога эга («Қиёмат», «Ҳинд ихтилолчилари», «Чин севиш», «Шайтоннинг таңрига исёни»). Драматург асарларида ўттизга яқин классик бадий санъат намуналарини учратиш мумкин. Микдори ва вазифаси ҳар хил бўлган бу санъатларнинг драмада тутан ўрни, муаллиф айтмоқчи бўлган ғояни ўқувчи-томошабинга етказишдаги роли, асардаги бошқа ғоявий-бадий композицион узвлар билан муносабати ва мутаносиблиги китобхон, режиссёр, актёр, томошабиннинг асарни «ҳазм қилиш»и учун аҳамияти қандай? Умуман олганда, бадий санъатлар «тирик организм» ҳисобланган адабий асарнинг олиб ташлаш ҳам, нимадир қўшиш ҳам мумкин бўлмаган органига айлана олганми? Кейинги мулоҳазаларимиз мана шу ҳақда.

## ТАШБИХ

Мумтоз поэтикада «ташбиҳ», замонавий ўзбек терминологиясида «ўхшатиш», русларда «сравнение» деган истилоҳ билан юритиладиган тасвирий восита ёхуд бадий санъат адабиётшунослик фанининг йўрагидан бошлаб ўрганиб келишмоқда. Ташбиҳларни сўзлашув нутқида ҳам, публицистикада ҳам, барча адабий жанрлар ва ҳатто илмий услубда ҳам учратиш мумкинки, бу мазкур бадий санъат қўлланиш доирасининг кенглиги, катта имкониятларга эга эканлигини кўрсатади. Юқорида саналган барча услубларда қўлланган ташбиҳлар мазкур бадий санъатнинг мавжуд таърифларига мос келса-да, аммо ҳар бири ўзига хос бир-бирига ўхшамайдиган хусусиятларга ҳам эга. Ҳатто ташбиҳларнинг ўзига хослиги жанрлараро ҳам тафовут

қилинади. Шунинг учун ҳам ушбу фаслдаги мулоҳаза ва таҳлиллардан асосий мақсад ташбиҳларга берилган турли таърифлар, уларнинг турлари ва ҳоказоларни умумлаштириш ёхуд чоғиштириш эмас, балки аксаран шеърӣ, баъзан насрий асар материалида текширилган ташбиҳ санъатини Фитрат пьесалари мисолида анализ қилиш орқали унинг дарматургияда тутган ўрни ва аҳамиятини белгилашдир (бошқа бадий санъатларни таҳлил қилишдан ҳам асосий мақсад шу).

Фитрат пьесалари бадий қувватини оширган жиҳатлардан бири, шубҳасиз, уларда бадий санъатлар деб аталган воситалардан унумли ва ўришли фойдаланилганлигидадир. Бу ҳолатни ўз вақтида драматургнинг замондоши Вадуд Маҳмуд ҳам қайд қилган эди: «Фитрат асарларининг бир ортиқлиги уларнинг энг юксак ва энг мукамал ташбиҳ, муболаға ва истиораларга эга бўлишидир» [140]. Қизиғи шундаки, адабиётшунос санаган уч бадий санъат, умуман, бадий санъатлар маъносидан ишлатилган бўлса-да, Фитрат драмаларида шу уч тасвир усули миқдори жиҳатдан салмоқлироқдир.

Фитрат ташбиҳлари ҳақида гап борар экан, йирилган материал асосида уларни янгилик бўёғига кўра икки гуруҳга ажратиш мумкин: 1. Сўзлашув нутқида «шаблонлашган» ташбиҳлар. 2. Бевосита Фитрат бадий тафаккурининг маҳсули бўлган ташбиҳлар)

Биринчи гуруҳга кирувчи ташбиҳлар оддий халқ нутқида кўп учраганлиги сабабли ҳам асосий қаҳрамонлари халқ вакиллари бўлган «Арслон» психологик драмасида истифода этилган. Чунончи, «А р с л о н. Ўсоғлиқ қилиб уни ўлдира қолса (Ботур Мансурбойни — И. Ғ.), ўзини ҳам тутиб ўлдирарлар. Тоғ каби бир йигитимиз йўқолур»;

«О й н у қ с о (касалнинг оёқларини тутиб кўрадир). Хола-ей, оёқлари муздек бўлғон»; «О қ с о қ о л (қизғин). Кўр, мунча одам сенга қараб турадир. Сўзни тингламайсан. Ҳайвон каби қамчинни кўргач тузалиб қоласан» ва ш.к. Биринчи мисолдаги «тоғ каби йигит» ташбеҳи шу қадар



«қотиб кетганки» дафъатан эшитган ёки ўқиганда унинг ташбиҳ эканлиги сезилмайди, диққатни тортмайди ҳам. Фитрат уни Арслон тилидан ишлатиш орқали, аввало, унинг халқ вакили эканлигига урғу бераётир. Иккинчидан ушбу трафарет ташбих Ботурни Арслон тилидан таърифлаш учун ўринли топилма, айти пайтда Фитратнинг ҳам Ботурга берган баҳоси, чизгисидир. Учинчидан эса бу ташбих портрет-характер яратиш воситаси бўлиб хизмат қилмоқда. Чунончи, биз Ботурнинг барваста, қоматдор, кучли йигит эканлигини (портрет) ҳамда вазмин(характер)лигини англаб оламиз. Айти пайтда Ботурнинг тоғдай бир йигит эканлиги, унинг «йўқолиши» атрофидагилар учун катта жудолик эканлигини бўрттириб кўрсатишти, яъни бу ташбиҳ «йўқолиш»нинг бўёғини аниқ-ёрқин ифодалаш учун бир фон вазифасини ўташти. Бу ўринда Фитрат сўзлашув нутқидан олинган ташбиҳни сўзлашув нутқи учун ишлатган. Худди шу ташбиҳни «Абулфайзхон» тарихий фожиасида ҳам кўрамиз: «Х а ё л (тахтга қараб). Эй қора куч, эй қуриб кетгур тахт! Ҳеч гуноҳи бўлмагон болалардан, тоғ каби йигитлардан миллиончалари сен учун қурбон бўлиб кетарлар». Бу «тоғ каби йигитлар» бошқачароқ характерга эга. Бу ерда ташбиҳга қаҳрамоннинг халқ вакили эканлигини аниқлаш вазифаси юкланмаган, балки у тахтнинг ваҳший кудратини кўрсатишга хизмат қилдирилган. Тахт ва тоғ каби йигитларнинг миллиончалари тазодий характерда, оппозицион муносабатда турибди. Агарчи шу ташбиҳ бўлмай, «миллонларча йигитлар» дейилганда тахтнинг ёвузлиги бу даражада очилмас эди. Бу эса бевосита бир хил ташбиҳнинг асарда ёзувчининг ниятига кўра мутлақо бошқа-бошқа вазифани бажаришини кўрсатади.

Ойнуқсо тилидан ишлатилган «муздай оёқ» ташбиҳи ҳам ҳар бир ўзбек учун таниш ва ташбиҳлик хусусияти сезиларсиз. Аммо у Ойнуқсо хола нутқида шу қадар ёпишиб тушганки, унинг ўрнида бошқа жумла ишлатилганда, ўқувчи ва томошабин кўзи ўнгида Ойнуқсо хола образининг ҳаётлийлигига бирмунча путур етган бўлурди. Хусусан,

ташбихнинг муболағадорлиги, «хoла-ей» деган ваҳима аралаш ундалмадан кейин қаҳрамоннинг руҳий ҳолати — изтироби, кўрқуви, ачиниши, қайғусини очишда жуда қўл келган.

Учинчи мисолдаги «ҳайвон каби» ташбихи эса юқоридаги икки мисолдан важҳи шибҳ (ўхшашлик белгиси) билан фарқ қилади. Чунончи, турли вазиятларда одамнинг ҳайвонга ўхшатилишида бефаросатлик, очкўзлик, онгсизлик ва ҳоказолар асос бўлиши мумкин. Бироқ Ҳасаннинг ҳайвонга ўхшатилишида бу асосларнинг бирортаси йўқ, балки унда оқсоқолнинг субъектив муносабати яширин. Бухорода кўпроқ «молга ўхшаб» шаклида (ёки «мол» деб истиорага айлантирилиб) қўлланадиган мазкур ўхшатиш оқсоқол томонидан Ҳасанга нисбатан ишлатилган. Оқсоқол Ҳасанни менсимайди, оддий, ерсиз, пулсиз деҳқонни истаганча ҳақорат қилиш, эзиши-тонташи, уриши мумкин. Ҳасаннинг ҳайвонга ўхшатилиши «кўр» деган ҳақоратнинг маънавий давомидир. Бу билан оқсоқол инсон ҳайвонга нисбатан қанчалик ҳукмфармолик қилиши мумкин бўлса, ўзининг Ҳасанга нисбатан ҳокимлиги ҳам шу даражада эканлигини таъкидлаётир. Бу ташбих ҳам, биринчидан, персонаж (оқсоқол) характери ни ёритувчи кўзгуча вазифасини ўтаётган бўлса, иккинчи томондан ўқувчида Ҳасанга нисбатан ачиниш, оқсоқолга нисбатан нафрат, тенгсизликка асосланган жамиятта нисбатан исён туйғуларини уйғотишга хизмат қилиши билан аҳамиятлидир. Таҳлил этилган мисоллар кўрсатадики, «шаблон» - анъанавий ташбихлар ҳам драматургияда катта аҳамиятга эга бўлиши мумкин экан. Шеърятда, прозада муаллиф нутқида қўлланганда қусурга айланиши мумкин бўлган бундай ташбихлар ўрни билан қўлланганда, бир томондан, қаҳрамонларнинг ҳаётийлигини таъминласа, иккинчи томондан, характерларни индивидуаллаштириши, руҳий қайфиятни аниқ бера олиши билан аҳамиятлидир. Шу билан бирга айни бир ташбихнинг ўзи турли персонажлар нутқида қўлланганда зиммасига юкланган вазифа ҳам

турлича бўлади. Оддий сўзлашув жараёнида суҳбатдошлар, агар улар зиёли ёки шоиртабиат кишилар бўлмаса, чиройли, оригинал ўхшатишлар қидириб ўтирмайди, халқ тилида мавжуд бўлган тайёрларидан фойдаланади-кўяди. Шу маънода «қотма» ташбиҳларнинг қўлланиши гоҳида драматик асарга «хусн» ҳам бағишлайди.

Иккинчи гуруҳ, яъни бевосита драматург бадиий тафаккурининг маҳсули бўлган ўхшатишларнинг кўпроқ диалогларда эмас, монологларда, шунингдек, фикри теран, диди юқори, дунёқарани кенг персонажлар нутқида қўлланиш сабаблари ҳам шунда. Масалан, Арслоннинг иккинчи пардани бошлаб берган монологи томошабинни воқеалар билан таништириш вазифасини бажарса-да, жамият ва жамият бошида турган бир ҳовуч мулкдорлар томонидан эзилган деҳқон йигитнинг юрак дардларини табиий аке эттиргани билан ҳам характерлидир. Арслон тилидан «синмоқ» сўзининг «вайрон бўлмоқ» маъноси қуйидаги ўхшатиш орқали жуда конкрет ифодаланган: «О, худонинг тақдири Мансурбойларни кўрмайдими? Топиб олгани ёлғиз бизми? Шаҳарда савдогарчилик қилиб уч йўла синдилар, домла имомнинг туно кун эшакдан тушган тоғораси каби майда-майда бўлдилар». Бу чиндан-да Арслондай содда қишлоқ йигитининг «синиш» ҳақидаги тушунчаси. Бу ташбиҳ мавҳум маъноли «синиш» сўзини томошабин кўз ўнгиде конкрет тавдалантира олиши билан тасвирийликни кучайтиряпти, томошабинда бойнинг устидан енгил кулги уйғотяпти. Бинобарян, бу кулги Фитратнинг ҳам бой устидан кулгисидир. Бундан тапқари, Арслоннинг тахайюл дунёсини очиб берувчи птрих ҳамдир. Шу пьесада ясовулбоини томонидан ишлатилган «катталарининг кўнгли - худонинг ойнаси» ташбиҳи ҳақида ҳам шундай дейиш мумкин. Бу ташбиҳ ҳам ясовулбоинининг характери, хушомадгўйлигини очиб берувчи воситадир. Унда ясовулбоинининг субъектив муносабати аке эттирилган.

✓ Шартли маънода драматик дилогия ҳисобланган «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» лирик драмаларидаги

таъбиҳлар шеърӣ ўхшатишларга яқинлиги билан «Арслон»даги таъбиҳлардан фарқ қилади. Драматик аҳолиси мактаб кўрмаган оддий кишилар эмас, балки ўқимшли, кенг дунёқарангли шахслар бўлган бу пьесаларнинг Раҳимбахш, Дилнавоз, Бадринат, Нуриддин, Зулайҳо сингари персонажлари нутқида қўлланган таъбиҳларда шопроналик, дунёга, воқеалар ва одамларга қаранда нозик дидлилик сезилиб туради. Чунончи, Р а ҳ и м б а х ш: «Қуръон» бетига ҳайвон оёғи тегмак нима эса, ҳинд қизининг юзига инглиз кўзи тушмоқ ҳам шудир»: «Д и л н а в о з. Инглизни Ҳиндистондан қувмоқ...

Р а ҳ и м б а х ш. Ҳар ишдан эзгу.

Д и л н а в о з. «Қуръон»ни ҳайвон тепкисидан қутқаришдек буюк.

Р а ҳ и м б а х ш. Чўққани масжиддан ҳайдаш каби эзгу» [37].

Ушбу икки мисолда икки нарса бир нарсага қиёс қилиняпти. Бопқача айтганда, икки мушаббах(ўхшатиш предмети)га бир мушаббахун бех (ўхшатиш образи) тўғри келган. Дастлаб Раҳимбахш Дилнавозга ҳинд қизининг юзига инглизнинг кўзи тушишини «Қуръон» бетига ҳайвон оёғи тегishi орқали тушунтиради. «Қуръон» мусулмонларнинг муқаддас китоби, у ҳамиша уйнинг қибла деворида осиелик туради. Бу муқаддас китобга ҳайвон оёғининг тегishi, биринчидан, умуман, мумкин бўлмаган ҳолат. Иккинчидан, мабодо текканда ҳам мусулмон учун энг даҳшатли воқеадир. Раҳимбахш учун ҳам инглизларнинг ҳинд қизига назар солиши ана шундай қиёматта тенг ҳодиса. Раҳимбахш ва Дилнавознинг диалоглари давом этар экан, Дилнавоз яна бир марта шу таъбиҳга мурожаат қилади: инглизларни Ҳиндистонни қувмоқни буюлиги жиҳатидан «Қуръон»ни ҳайвон тепкисидан қутқаришга ўхшатади. Аммо бу такрор ўқувчига эриш туюлмайди, балки Раҳимбахш ва Дилнавознинг маслакдош ва ҳамкор эканликларини, улардаги ёр муҳаббати диёр муҳаббати билан узвий боғланиб кетганлигини таткидловчи восита бўлиб хизмат қилади.

Бундан ташқари, Раҳимбахш ва Дилнавоз тилидан «инглизларнинг назари ҳинд қизига тупиши» ва «инглизларни Ҳиндистондан қувиш сингари мавҳум тушунчаларнинг шу қадар ёрқин ифодаланиши уларнинг нуқтадон, тасаввур дунёси бой кишилар эканликларини ҳам кўрсатишга йўналтирилган.

Пьесанинг фақат биринчи пардасида иштирок этадиган Лолаҳардиёлнинг оташин монолоғи ҳам турли ташбиҳлар, истиоралар, афоризмлар, муболағалар ва бошқа бадиий санъатлар билан безатилган. Гал ташбиҳ ҳақида борар экан, дарвиш Лолаҳардиёл монолоғида бу санъатнинг уч намунасини кўрамиз: 1) «Севгисиз қолгон юрак сувсиз-қолгон балиқ кабидир»; 2) «Турон сандуғочи» миз шу тоғлар, булутлар каби югурмакдадир»; 3) «Шулар орасида (яъни эзилган эл орасида — И. Ф.) тинч турмоқ сағана бошида чоғир ичмакка ўхшайдир, ярашмайдир» [256.38]. Биринчи мисол шу қадар ёрқин, ихчам ва пурмаъноки, у ташбиҳликдан афоризм даражасига ўсиб чиққан. Учинчи ташбиҳ ҳам ўзининг бадиий қуввати ва тасвир кучи билан биринчисидан қолипмайди. Аммо бундай мукамал ташбиҳлар уни истифода этган персонажнинг диди маънавий қиёфаси ва қалб дунёсига мосми? Бошқача айтганда, Лолаҳардиёл тилидан шундай бадиий бақувват монолоғнинг ирод этилиши томошабинни ишонтирадимми? Умуман, бу эпизодик образни пьесага олиб киришдан мақсад нима? Агарда шу образ олиб ташланса асарда туб ўзгариш юз берадимми? Бу саволларга тўғри жавоб топиш, шубҳасиз, Лолаҳардиёл ишлатган ташбиҳларнинг асарда тутган ўрни ва аҳамиятига ҳам тўғри баҳо беришга боғлиқ. Аввало, пьесани диққат билан ўқиган ҳар бир закий ўқувчи сезадикки, Лолаҳардиёл бу Фитратнинг ўзи, унинг монолоғи Фитратнинг қалбини қийнаган оғриқларнинг бадиий ифодасидир. Бу монолоғда қаландарнинг сўзлаш усулидан кўра Фитрат публицистикаси руҳи устивор. Бинобарин, оддий бир қаландарнинг ўқимишли, дунёқарали кенг, нозикфаҳм Раҳимбахш ва Дилнавознинг «оғзини очиб»

нутқ сўзлаши кишини унча ишонтирмайди. Драматург, албатта, асарнинг ғоявий-бадий қимматини опиралиб мақсадида Лола образига катта масъулият юклаган. Аммо Лола муаллиф ғояларининг қуруқ жарчисига айланиб қолган, унинг ортига яширинган Фитратнинг ўзи кўриниб қолган. Шу нуқтаи назардан унинг нутқида қўлланган ташбиҳлар ҳам қанчалик мукамал, ёрқин бўлмасин, қаҳрамон қиёфасига мос тушмаганлиги билан драма бадийятини оширишга хизмат қилмаган. Бу факт яна шундай хулосага олиб келадики, бадий санъатлар, у ташбиҳ бўладими, истиора бўладими, муболаға бўладими, аввало, персонажниги бўлмоғи керак экан (драматургияда албатта), унинг ортида муаллифнинг кўриниб қолиши бадийятга путур етказар экан, бу эса бадий санъатларни драматик асарда истифода этишнинг шеърятда қўлланидан фарқли томонларидан биридир. Бу драматик асарда субъектнинг йўқолиб, объектнинг нутқи ҳукмронлик қилишидан келиб чиқади.

Кузатишларимиз яна шуни кўрсатадики, драматик асарда кўп ҳолларда ташбиҳнинг тўрт узви (мушаббах, мушаббахун беҳ, ваҳҳи шибҳ, одоти ташбеҳ) ҳам аниқ ифодаланган бўлади. Шеърятда эса баъзан ўхшашлик воситаси (одоти ташбеҳ), баъзан эса ўхшашлик томони (ваҳҳи шибҳ) тушиб қолади. Фикримизни мисоллар билан далиллаймиз: «Р а х м а т у л л о. ...қизнинг оғзидан бирор сўз ололмадим. Шунга қарамай, оғиз очмай тош каби турадир. Вассалом. [245.293]; «З у л а й х о. Кўкка боқ, қандай тиниқ. Н у р и д д и н. Менинг севгим каби» [392]; «П у н т а р. Тили томуғ алангасидек дунё ёқмоқчи» [49] ва ҳ.к. Биринчи мисолда қиз-тош-каби-қотиб туриш; иккинчисида Нуриддиннинг севгиси-кўк-каби-тиниклик; учинчисида тили-томуғ алангаси-дек-дунёни ёқмоқчи бўлиш тўртлиги аниқ ифодаланган.

Драматик асарда қўлланган ташбиҳларнинг яна бир хусусияти — уларнинг бирор персонажни характерловчи восита эканлиги. Биз бу ҳақда қисман юқорида ҳам

гапирган эдик. «Чин севиш» лирик драмасида Раҳматулло тилида кўлланган: «Учмоҳ каби бирор боғчада яшил япроқларнинг ингичка кўлкалари остида япроқлар орасидан ўтиб тушган қуш ёруғлигидек туришингиз дунёнинг энг яхши кўринишларининг биринчисидир» [281] ташбихи Раҳматуллоҳоннинг қуруқ, ўзининг шоирлигини писанда қилишни яхши кўрувчи киши эканлигига ишора бўлса, шу эпизодда Зулайҳонинг «Чин шоирларнинг булбул ўқишлари каби юракдан кўпган ўқишларини ким ҳам ўқимас» [281] сингари ташбихли жавоби Зулайҳонинг поэтик дидли, фаросатли, шоирликда ўзи ҳам Раҳматуллоҳдан қолишмайдиган қиз эканлигини кўрсатиш билан бирга унинг Раҳматуллога муносабатини ҳам билдиришга хизмат қилмоқда. Албатта, «чин шоирларнинг юракдан кўпган шеърлари» дейилганда ҳам кўп нарса йўқотилмас эди. Аммо Зулайҳо чин шоирларнинг шеърларини булбул ўқишларига ўхшатишлари билан Раҳматуллоҳон шеърларининг ясамалиги, сунъийлиги, табиий эмаслиги, шунингдек, севгиси ҳам юракдан кўнмаганлигига ишора қилаётир.

Фитрат драмаларида ташбихлар такрори бот-бот учрайди. «Чин севиш»да Раҳматуллоҳон нутқида истифода этилган ташбих дастлаб «учмоҳ кўринишли бир боғча» [278] шаклида муаллиф ремаркасида учрайди. Шундай такрорни «Абулфайзхон» ва «Ҳинд ихтилолчилари»да ҳам кўрамыз. «Абулфайзхон»да: «Х а к и м б е й. Биз яхшилик қилмоқ билан аркнинг ёмонлигидан қутулар эдик, деб ўйламангиз. Унларнинг кўнглида ёмонлик йилон оғзида оғу каби ерлашиб қолгон, ювмоқ билан кетмайдир» [234, 89]. «Ҳинд ихтилолчилари»да: «О р о м с и н г х. Золим йилонга ўхшайдир, оғзини бол билан ювганда ҳам оғуси кетмас, унинг бошини топ билан эзмак керак» [256, 44]. Ҳар икки такрорланган ташбих ҳам муайян пьесада алоҳида аҳамиятга эга. Биринчи мисолда муаллиф ремаркасида кўлланган «учмоҳ кўринишли боғча» ўқувчида эстетик завқ уйғотса, сахналаштириш жараёнида декорация учун аҳамиятлидир. Умуман, муаллиф нутқидаги ташбихлар

режиссёр ва актёр учун муҳимлиги билан персонажлар нутқидаги ташбиҳлардан кўра бошқачароқ вазифа бажаради (масалан, «Арслоннинг жонсиз бир гавда каби туриши» [237, 155] сингари). Раҳматуллохон нутқида қўлланган айни ташбиҳ эса бошқача характерга эга. Шунингдек, иккинчи мисолдаги Ҳакимбей ва Оромсингхнинг нутқидаги ўхшатишлар ҳам Абулфайзхон салтанати ва инглизларни характерлашига кўра аҳамиятли. Айни пайтда томошабин бу қаҳрамонларнинг шундай ўхшатишлар қила олишига ишонади, чунки Раҳматуллохон шоиртабиат, уни Зулайҳо олдида ўзини кўрсатиш иштиёқи ҳам шундай ганиртиряпти. Ҳакимбей — айёр ва пухта, Абулфайзхоннинг рақиби; Оромсингх инглизлардан нафратланади. Демак, бундай такрорлар айрим пьесадаги ўрни ва аҳамияти жиҳатдан олинганда ўришли, ammo Фитратнинг умумижоди нуқтаи назаридан қараганда эса ўзини оқламаслиги табиий.

Фитрат драмаларидаги ташбиҳларнинг яна бир хусусияти — уларнинг бирданига бир неча объектни қамраб олганлигида намоён бўлади. Масалан: «Н у р и д д и н. Малак турган ерда шайтон юра олмағондек, сен юрган ерда инглиз юролмас» [245, 323]. Бу ерда бирданига Зулайҳо малакка, инглизлар эса шайтонга ўхшатиляпти. Яна бир мисол: «Н у р и д д и н. Кет, малагим, кет. Севги бутоқлари бўлган оёқларингни ўпган Ҳиндистон ерини томуғ тилларига ўхшаган инглиз оёқлари остинда кўрмак менинг учун уятдир. Бунга қўрқмам, у кирли оёқларни бу ўғурли ердан чиқарганча тиришарман» [329]. Бу ерда ҳам Зулайҳо оёқларининг севги бутоқларига, инглиз оёқларининг томуғ тилларига ўхшатилиши ташбиҳлар занжирини вужудга келтирган.

Ташбиҳлар шеърда муҳим роль ўйнайди, бу жуда кўп тадқиқотлардан келиб чиққан хулоса. Юқоридаги таҳлиллар эса бу усул драматик асар учун муҳим эканлигини далиллайди. Драматик асарда ташбиҳлар персонажлар характерининг айрим қирраларини очиш, руҳий ҳолатини тавсифлаш, бошқаларга муносабатни ифодалаш вазифасини



бажарар экан, ремаркадаги ташбихлар эса нъесанинг адабий асар сифатидаги ўқишлилигини оширса, режиссёр ва актёр учун ҳолат ва ҳаракатни аниқ ифодалашга ёрдам беради. Драматик асарда, шеърятда аксар ҳолларда қусур саналадиган трафарет ташбихлар ҳам алоҳида ҳусн бўлиши мумкин. Фитрат драмаларидаги ташбихлар таҳлили яна шунини кўрсатадики, муаллиф бадий тафаккурининг маҳсули бўлмиш янги ташбихлар бутунлай персонажга «сотилмас» экан, у ҳар қанча гўзал бўлмасин, ҳаётийликка путур етказиш баробарида айни қахрамонни сохталаштириб ҳам кўйиши ҳам мумкин.

## МУБОЛАҒА

Муболаға — предмет, воқеа-ҳодисанинг бирор томони, бирор хусусиятини ошириб, бўрттириб кўрсатишга асосланган бадий санъат. Муболаға ва унинг бадий асардаги аҳамияти хусусида адабиётшуносликда талайгина ишлар қилинган. Мумтоз поэтикада муболаға бўрттириш даражасига кўра бир неча турларга бўлинган [қ.: 340. 152 — 156]. Кузатишлар шунини кўрсатадики, халқ оғзаки ижоди намуналарида энг кўп учрайдиган бадий санъат ҳам муболаға экан, ҳатто шу санъат асосида фольклорда лоф жанри ҳам пайдо бўлган. Жуда кўп халқ иборалари, мақолларида ҳам муболағадорлик жуда кучли: «Онаси ўлмаган қиз», «Хамирдан қил суғургандай», «(Сут-қатиқ) кўзининг оқича бўлса ҳам ўзингда бўлсин», «Ўзимда бўлса — ялайман, онамда бўлса — тилайман» ва ҳ.к. Хусусан, халқ дostonларида муболағаларга кенг ўрин берилади, муболаға бош тасвир усули бўлиб қолади. Бу фактлар шунини кўрсатадики, халқ ҳамма нарсани ошириб-тошириб кўрсатишни, шу йўл билан нарса, воқеа-ҳодисанинг айрим жиҳатига эътибор қаратишни хуш кўради. Демак, муболаға сўзлашув услубининг ҳам асосий усулларидадан биридир, дейишга асос бор. Бундан драматик асар ҳам сўзлашув нутқининг маълум мақсадга қаратилган, муайян нормага

келтирилган кўриниши сифатида муболағаларга кенг ўрин бериши келиб чиқади. Фитрат драмаларининг бадиий санъатлар нуқтан назаридан таҳлили ҳам буни исботлади. Биз йиғилган материаллар асосида Фитрат муболағаларини уч турги ажратиб ўргандик. 1. «Шаблон» муболағалар. 2. Халқона муболағаларга синонимик характердаги муболағалар. 3. Бевосита драматургнинг бадиий кашфиёти бўлган муболағалар.

1. *«Шаблон» муболағалар.* Бундай муболағалар фразеологик ибора, мақол ёки трафарет жумлалар кўринишида бўлиб, оғзаки сўзлашувда кенг қўлланади. Тилнинг энг йўзал ва нозик гавҳарлари халқ ичида эканлигини тирадан англаган ва уларни йиғиб адабий тилга киритиш ташаббуси билан чиққан Фитрат улардан ўз асарларида фойдаланмаслиги мумкин эмас. Бизнинг мулоҳазаларимиз аса бу аксиомани исбот қилишга уриниш сифатида эмас, балки халқ ишжулари драматик асарда нечоғли аҳамиятли эканлигини аниқлаш, шу асосда Фитратнинг бадиий маҳоратини текшириш сифатида қаралмоғи лозим.

Биз «Ташбих» фаслида ҳам кўриб ўтганимиздек, оддий халқ вакиллари сўзлашув жараёнида тайёр ҳосилаларни кўп ишлатадилар. Мураккаб сўз-ибораларни кашф қилиб ўтирмайдилар. Буни Фитрат драмаларидаги муболағалар хусусида ҳам айтиш мумкин. Масалан: «О й н у қ с о. Бизнинг вақтимизда ҳамманинг шўри тутқон. Ҳамма ўлаёзгон. Ўзимни кўрмайсанми, бурнимни тутсалар, жоним чиқади» [161]. Ойнуқсо хола камбағаллик ва унинг оқибатиши ана шундай муболағали тасвирлаш орқали ҳам ўзларининг аҳволларидан дарак бермоқда, ҳам давр адолатсизликларини, носозликларини очиб бермоқда. Шу персонаж тилида қўлланган яна бир муболаға табиийлиги билан характерли: «Турсун опа. Турсун опа (қўлини унинг бўйнига теккизиб). Уфф... Қандай иссиқ? Қўлни куйдирадир» [161]. Албатта, инсон танасининг истимаси ҳеч қачон қўлни куйдирмайди. Аммо истиманинг ниҳоятда

баландлиги кўлни куйдирар даражада ошириб ифодалаган халқ ибораси тасвирийликни авж қардасига кўтарган. Бу халқона жумланинг Ойнуқсо хола путқида кўлланиши табиийлик ва ҳаётийликка путур етказмаган. Аксинча, мазкур ҳолатнинг бошқача ифодаси ҳаётийликни бузиши мумкин эди (тасаввур қилинг-а, Ойнуқсо хола: «Уфф, қандай иссиқ? Температураси бунча баланд-а?» деса?). Муболағалик хусусиятини йўқотаёзган бундай муболағаларни драматургнинг бошқа пьесаларида ҳам кўриш мумкин. «**Х а к и м б е й**. Хонинг ақли йўқолгон» [91]; «**Р а х и м б е й**. Филлар, милтиқлар, тўшлар билан ерни титратиб келадир» [90]; «**Б а д р и н а т**. Шоир шуни ўн минг кишилик йиғинокда ўқиғон. Элнинг қонини қайнатгон» [44]. Бундай мисолларни яна кўплаб келтириш мумкин. Аммо келиб чиқадиган хулоса битта: ўз ўрнида ишлатилган «шаблон» муболағалар драматик асарда ҳаётийлик, халқоналикни оширишга хизмат қилиш барқобарида персонажларнинг ҳолатини олий даражада акс эттира олиши билан ҳам аҳамиятлидир.

**2. Халқ ибораларига синонимик характердаги муболағалар.** Фитрат баъзан ўз пьесаларида мазмун ва шакл жиҳатдан халқнинг ибора, мақолларига ўхшаб кетадиган муболағали жумлалар ҳам ишлатади. «Чин севиш» лирик драмасида Айюбхон Каримбахшхон хусусида сўзлаб, шундай дейди: «У киши дунё кўрган қари бир киши дунёнинг қай бир ишини етмиш беш йўла санаб кўрган» [245]. Мисолдаги таъкидлаб кўрсатилган жумла халқнинг «етти ўлчаб бир кес» мақолига ўхшаб кетади. «Ўйлаб иш тутадиган, оғир-босиқ» маъносини ифодалашига кўра иккала ибора ўртасига тенглик белгисини қўйиш мумкин. Қўёслаганда бу айшият яққолроқ намоён бўлади: у — дунёнинг ишини етмиш беш йўла санаб кўрган киши — у — етти ўлчаб бир кесадиган киши. Аммо Фитрат томонидан қўлланган жумла-муболаға янгилиги, оҳори тўкилмаганлиги билан киши диққатини тортади, айни пайтда Айюбхоннинг сўзлаш услубига асло хилоф эмас. Шунинг учун ҳам бу муболаға, бир томондан,

Каримбахшхон характери ни ёрқин очиб берувчи восита бўлса, иккинчи томондан Айюбхоннинг ҳам нуктадонлигини кўрсатмоқда, ҳам эмоционалликни оширмоқда. Ёки «Абулфайзхон»даги Мир Вафо тилидан истифода этилган: «Шу кеча Бухорода чибин учса, менга хабари келадир», - тарзидаги жумла халқнинг «ер тагида илон қимирласа билмоқ» фразеологик иборасига ўхшайди. Бу янги ибора ҳам ўқувчи-томошабинни тез жалб қилади. Мир Вафо ўз одамларининг сергаклиги, ҳамма жойни эгаллаганлиги, устомонлигини ана шундай муболағали тсвирлаш орқали воқеалар баёнини ҳам бермоқда. Бундан тапқари халқ иборасида (ҳар иккала мисолда ҳам) аниқ замон ифодааланмаган, унда замон ва макон умумийлиги кучли. Фитрат жумлалари эса замонни аниқ ифодалаяпти. Қиёслаймиз: Шу кеча Бухорода чибин учса, менга хабари келадир — Шу кеча ер тагида илон қимирласа менга хабари келадир. Бу гуруҳга кирувчи муболағалар ҳам драматик асарда ўзига хос ўрин тутати ва халқ ибораларига ўриндош сифатида юзага келади.

**3. Бевосита драматургининг ижод маҳсули бўлган муболағалар.** Бундай муболағалар пьесаларда анча кўпроқ учрайди. Улар бўрттиришнинг даражасига кўра бири-биридан фарқ қилади. Чунончи: «Р а х и м б а х ш. Уларга қарши тирноғимиз-да яроқдир»; «М а р л и н г. Бир мусулмон қурбон байрамида хўкиз сўйганда бутун ҳиндилар сизга қарши яроқланиб чиқар эдилар, бир ҳинди мусулмон намозиға киргач, сизлар уруш очар эдингиз»; «Д о н и ё л б е й. Бутун Бухоро сизнинг сўзингиздан тўлиб қолди»; «Р а х м а т у л л о х о н. Шоирларнинг энг буюғи ўз шеърларини сиз кабиларга ўқита олгани бўлса керак»; «Икки кўзи икки булоқ каби вижиллаб ёпи чиқарадир. Бу ҳолдан онамнинг юрағи эзилиб қоладир»; «Л о л а. Бу кун ўлкада қўйдан ортиқ одам кесиладир» кабиларни мақбул муболағалар тинига киритиш мумкин. Бу муболағаларнинг вазифалари турли-тумандир. Масалан, Раҳимбахшхон муболағаси инглиз-ҳинд конфликтини, инглизларнинг ҳиндларга

муносабатини кўрсатади; Марлингнинг сўзлари Мавлони Нўъмон қалбидаги иккиланишларга тезроқ барҳам беришга қаратилган; Дониёлбей ва Раҳматуллохоннинг сўзлари уларнинг хушомадўйлигини кўрсатса, Зулайхонинг ташбих-муболағаси Нуриддиннинг руҳий ҳолати ифодаси учун хизмат қилмоқда. Муболағанинг игроқ турига кирувчи намуналари эса кўпроқ уни истифода этган қаҳрамоннинг бир қадар ҳалжоплангани, муайян туйғулари жунбишга келганлиги билан боғлиқ: «Д и й н а н а т. Албатта, сендек аҳмоқ, виждонсиз кишилари бўлгон бир ҳукуматга ҳиндилар нари турсий, бутун дунё қаршидир»: «Р а ҳ и м б а х ш (қайнаброқ). Чиндан севаман, юракдан севаман, жондан севаман. Меним юрагимдаги севгини кўрсатмак учун севиш сўзи оздир»; «Э р Б о қ и й. Сен падарингга лаънатни уришмоқ оз, удиб ўлдирмак керак. Шунча мойни бир ҳафтада қандай битирдинг? Кўл-юзингни ҳам мой билан ювдишми, итвачча?».

Чиндан-да мақбул муболаға қаҳрамоннинг руҳий осойишта ҳолатларида кўлланган бўлса, игроқларнинг қувонч, севги, ғазаб, нафрат, ҳасрат каби ҳиссий кўзғолишлар ифодаси эканлигини ўша гаплар таркибидаги эмоционал бўёқдор сўзларнинг, градацион уюшмаларнинг мвжудлиги ҳам тасдиқлайди (м., аҳмоқ, виждонсиз; чиндан, юракдан, жондан, виждондан; падарингга лаънат; итвачча каби). Шу жиҳатдан қараганда, игроқнинг асосий вазифаси руҳий ҳолатни ифодалашдир.

Муболағанинг ғулув кўриниши руҳий кўтарилишнинг авжига чиққан, қиёмига етган лаҳзаларда ишга туширилади. Чунончи, Арелон ўз севгисининг кучлилигини қуйидаги жумлалар орқали шундай ифодалайди: «Тўлғунни олмаслигимни билсам, худди шу топда ўламан». Ошаси «Энди ёки Тўлғунни севмай қолгандирсан?» — дегач эса, «қайнаб кетади»; «Уни севмаган юракни кўкрагимда кўтариб юрмайман, торғиб чиқариб итлар олдига тапшлайман» дейди. Худди шундай муболағали севги изҳорини Нуриддин ва Раҳматуллохоннинг монологларида ҳам учратин мумкин: «Р

а х м а т у л л о х о н. Мен Зулайхони ололмасам, бу дунёда тура олмам»; «Н у р и д д и н. Бўйла чиқишлар, энгиб-енгилишлар билан очунда бир нарсанинг мангулик бўлмаганини кўрсатиб турар экан, шуни билиб қўйким, меним юрагимдаги олов — Зулайхоннинг севгиси мангуликдир».

Кўринадики. рухий-хиссий кўтарилишлар қанча юқори бўлса, муболағанинг даражаси шунча юксалиб боради. Бунинг режиссёр ва актёр томонидан ҳисобга олиниши асарнинг муваффақиятли сахналантирилишда муҳим омиллардан бири бўлиши шубҳасиздир.

Фарб терминологиясида литота, Шарқ поэтикасида тафрит деб юритиладиган, муболағанинг акси бўлган тасвир усули ҳам Фитрат услубида учрайди. Моҳиятан муболағага яқин турадиган бу усул ҳам драматик асарда ўзига хос роль ўйнайди. Қози Низомнинг ушбу сўзларига диққат қилайлик: «Ҳоқони олам! Оталиқ эски бир қулингиздир. Кичкинагина бир эркалик қилғони учун уни ўлдирмоқ нечук бўлар экан?».

Гап Фарҳод оталиқнинг Абулфайзхонга нисбатан саркашлиги - қизини унга юбормаганлиги, турли номаъқул сўзларни айтганлиги хусусида борар экан, хон уни тез ўлдиришни буюради. Шу лаҳзада Қози Фарҳод оталиқнинг ҳаётини имкон қадар сақлаб қолишга, хонни салгина инсофга чақиритишга журъат этади. Сарой сўзлашув услуби, хоннинг ғазаби, вазият Қози Низомни шундай сўзлаш усулини танлашга мажбур этади. Албатта, оталиқнинг хатти-ҳаракати, сўзлари «кичкинагина бир эркалик» эмас, исён, хоннинг наздида — хиёнат, катта саркашлик! Аммо ўз сўзларининг хоннинг қаҳр оловига сепилажак сув бўлишини истаган қози ана шундай йўл танлайди. Аммо бу гап хоннинг ғазаб оловига қалдиригочнинг кўз ёпичалик ҳам таъсир қилмайди. Ушбу литота, биринчидан, сарой сўзлашув услубини кўрсатишга, иккинчидан, Абулфайзхоннинг қаҳр-ғазабини белгилашга, учинчидан эса, Қози Низом характерини индивидуаллаштиришга хизмат қилмоқда.

Тафритнинг яна бир намунасини Ботур нутқида кўрамиз: «Қуш ишига ўхшаган бир уйимни ҳам ортуқ кўрдилар, тортиб олдилар». Бу литота орқали муаллиф бир тарафдан, Ботурнинг уйи ниҳоятда кичиклигини; иккинчи тарафдан, бойларнинг ниҳоятда очкўзлиги, золимлиги — бир камбағалнинг қушнинг уясидай каталлигини ҳам тортиб олишдан уялмайдиган балонафс ҳайвон эканлигини кўрсатмоқчи. Чунки бу бахохўрлар шу кулбани ҳам камбағалга раво кўрмайдилар, бировларнинг уйсиз-жойсиз қолиши билан бир пуллик ишлари йўқ, ўшани ҳам ўзлариники қилишга интиладилар. Бу — айрим табақаларга чексиз ҳокимият бериш орқасида ўша табақа вакилларининг одабийлик қиёфасидан бутунлай маҳрум бўлишига сабабчи бўлган носоз жамиятта қарши гуманист ёзувчининг чуқур қаҳру ғазаби ифодаси, поэтик айбномасидир.

Ботур нутқида ишлатилган муболағада эпитет ва ташбиҳ элементлари ҳам бирлашиб келган. Бундай қориниқлик умуман муболағага хос бўлганидек, Фитрат муболағаларига ҳам ёт эмас. Сал юқорироқда кўриб ўтган муболаға намуналарида ҳам ё ташбиҳ, ё ирсоли масал, ё эпитет, ё тазод қориниқ келган. Масалан, Бадринатнинг «Шоир билан ёзувчиларимизни демай-сизми? Уларнинг ёзғичларидан харф эмас, олов томадир. Оғизларидан сўз эмас, бомбалар учар» деганларини перифраз-муболаға; Мавлононинг «Ҳиндустондиларнинг давлатингизга қанчалар душман бўлганини биласиз. Мен бу кишиларни сизга тутиб берсам, эл мени тилим-тилим қилар» деганларини тавзий-муболаға; Абусуббуҳнинг: «... бу кун бутун Ҳиндустон қайнаб турар» деганини метафора-муболаға; Бадринатнинг: «Сиз Мавлоно соҳиб ҳаммамизнинг каттамыз бўласиз. Энг тубан инглизнинг бўсағасига ўн йил бонг кўйсангиз, яна сизни уйнинг ичига олмас. Тузук, бир оз фойда кўрсангиз сизга «Шамс ул-уламо», «хон Баҳодур» деган мансаблар берар. Бироқ бунинг куп-қуруқ отдан бошқа нарсаси йўқ. Бу мансабларнинг барчасини олсангиз ҳам, энг тубан бир инглизга яна тенглаша олмайсиз» — деганларини тазод-

муболага дейиш мумкин. Биз уларни муайян стилистик усул сифатида баҳолаганда, қайси бир хусусияти кучли эътиборини ҳисобга оламиз. Умуман олганда, муболаганинг бошқа санъатлар билан қориниб келиши кўп учрайди. Шунга кўра, муболагаларни икки турга ажратиш мумкин: а) соф муболагалар; в) бошқа бадий тасвир воситаси билан қоришиб келган муболагалар (муболага-ташбиҳ, муболага-сифатлаш, муболага-таъод...). Юқоридаги таҳлиллар шуни кўрсатадики, муболагалар ҳам драматик асарда асосий бадий-тасвирий воситалардан бири экан. Ёзувчининг нияти ва бадий маҳоратига кўра, улар ҳам турли-туман вазифаларни бажарар экан.

### СИФАТЛАШ

Ҳар қандай шахс, нарса ёки воқеа-ҳодиса уни ўзига ўхшашлардан ажратиш турувчи, характерловчи алоҳида сифатларга эга. Ана шу сифатлар нутқда ифодаланмаса, айрим шахс, предмет ва воқеа-ҳодиса ўз турдошларидан фарқланмайди. Ҳар қандай сифатлаш конкретликка, алоҳидлаништиришга хизмат қилади. Масалан, «китоб» умумий тунгунчани, «диний китоб», «зарарли китоб», «катта китоб», «мен ўқиган китоб» ва шу каби аниқловчилик бирикмалар ўша китобнинг айрим сифатларини фарқлаб кўрсатади. Оддий нутқдаги сифатлашлар айрим предмет ёки воқеани унинг турдошларидан ажратишга хизмат қилса, бадий асардаги сифатлашлар кўпинча уларнинг айрим белги ёки хусусиятини бўлтириб, ажратишга, таъкидлашга йўналтирилади. Ёзувчининг гоявий нияти билан боғланмаган ҳар қандай сифатлаш бадий асарда ортиқчадир. Шу маънода лингвистик аниқловчи ҳамма вақт ҳам бадий аниқловчи билан айният ҳосил қилавермайди. Умуман олганда, сифатловчи «бадий ниятга эришишга ёрдам берувчи воситадир» [16, 139].

Сифатлаш ҳақида сўз борар экан, мавжуд адабиётларнинг кўпчилигида ёзувчининг мақсадини



ифодаланишига кўра уларни икки турга ажратиб кўрсатадилар: 1) предметнинг бирор ташқи белгисини ажратиб кўрсатиш учун ишлатиладиган тасвирий эпитетлар ва 2) ёзувчининг баҳолаш оттенкаси мавжуд бўлган лирик эпитетлар. Сифатлашларни бундай гуруҳлаштириш нисбий бўлиб, унинг нисбийлиги шундаки, бундай бўлиниш фақат шеърятдаги ёки муаллиф нутқидаги эпитетларга нисбатан тўғридир. Асосан қахрамонлар нутқидан ташкил топадиган драматик асарлардаги сифатлашларда эса, албатта, сўзловчининг субъектив муносабати акс этган бўлади. Ва бу сифат ўша шахс, предмет ёки воқеа-ҳодисанинг объектив сифати бўлмаслиги, ҳатто сўзловчининг субъектив қараши ҳосиласи сифатида объектив сифатга зид бўлиши ҳам мумкин. Бунга ишонч ҳосил қилиш учун «Абулфайзхон»даги «муборак» сифатлаши сифатланмишларни қараб чиқайлик: «Қ о з и Н и з о м. Бордим, кўрушдум, сўйладум. Сиз ҳоқонимизнинг энг ишончли куллари бўласиз. Ҳоқонимизнинг *муборак* мижозларига ёқмайтурғон ишлар қилар экансиз»; «У л ф а т. Мени хон юбордилар. Буюрдиларким, бориб оталиққа айтингиз, биз *муборак* нома ёзиб у кишини ёнимизга чақирдик, келмадилар...»; «У л ф а т. Шаҳаншоҳ ҳазратларининг *муборак* ҳузурларига келган ҳоқонимиз бир замонлар дунёни титратган Чингизхоннинг аждодидан эрулар...»

Ҳар учала мисолдаги «муборак мижоз», «муборак нома», «муборак ҳузур» бирикмалари хонга нисбатан ишлатилган бўлиб, сарой нутқ услубидан далолат беради. Бу Қози Низом ёки Улфатнинг хушомадгүйлиги белгиси ҳам эмас. Ҳатто бошқалар, масалан, Фарҳод оталиқ назари билан қараганда учала сифатланмиш ҳам «муборак»ка мутлақо зид аниқловчига эга бўлиши мумкин. Ахир, ўзгалар у ёқда турсин, ўз жигарларининг-да хунини тахт васвасасига берилиб, дарё қилган қонхўрнинг мижози қандай қилиб муборак бўлиши мумкин?! Ёки кунда ўшлаб хиёнатқору разолатқор кириб-чиқадиغان мунофиқ шохнинг ҳузурини «муборак» деб бўлармиди?! Демак, «муборак» сифатлаши

драмада бошқа унсурлар билан қўшилиб, сарой сўзлашув услубидан намунадир. Биргина сифатлаш, гарчанд у сифатланмишнинг ҳақиқий сифатини аниқлатмаса-да, гарчанд персонажнинг ўша объектга қарашини белгиламаса-да, тарихий колоритини беришда катта аҳамият касб этмоқда. Бу – сифатлашнинг тарихий мавзудаги драматик асарда муҳим ўзига хос ўрни борлигига далилдир.

Худди шундай фикрни «ҳоқони олам» изофали бирикмасидаги сифатлаш ҳақида ҳам айтиш мумкин. «Оламнинг ҳоқони»даги «олам» на Абулфайзхоннинг, на бошқа бирор ҳоқоннинг ҳукмфармолик доирасини белгиламайди. Аммо унинг ташлаб айтилиши ҳам ундалмадаги ҳурмат, мутелик, хушомадгўйлик, улуг ҳукмдор олдидаги кўрқув оҳанглари йўққа чиқаради. Ҳатто «ҳоқон» тарзидаги мурожаат юқорида санаб ўтганимиз оҳанглarning аксини ифодаланиши ҳам мумкин. Унда маҳкумлиқдан кўра ҳукмдорлик оҳанглари кучли бўлиб қолади албатта, бунда ситуация ҳам муҳим роль ўйнайди. Бундан эса шаблон сифатлашлар (бу асло мавжуд адабиётларда таърифланган барқарор сифатлашлар эмас) ҳам драматик асарда алоҳида аҳамият касб этиши ҳақида хулоса чиқариш имконини беради.

Турли сифатлашлар сифатланмишнинг турли томондан тавсифини беради, аммо сўзловчи нутқ жараёнида, агар у ўша шахс ёки предметни характерлашни мақсад қилиб қўйган бўлмаса, шу шахс ёки предметта тааллуқли сифатлашларнинг ҳаммасини тилга олмайдди. Балки ўзи учун муҳим бўлган сифатнигина зикр этади. Чунончи, Ҳакимбей Нодиршоҳ ҳақида сўзлар экан, шундай дейди: «Хонимиз Нодиршоҳ билан урушмоқ истайлар. Бутун дунёни титратган кишига қарши урушмоқ учун бизда куч бўлмағонини англамайлар». Мазкур вазиятда Нодиршоҳнинг инсон, ота, ҳукмдор ва ҳоказо сифатидаги бошқа жиҳатлари эмас, балки «бутун дунёни титратган» фотиҳлиги Ҳакимбей учун муҳим. Бу муболағали сифатлаш Нодиршоҳнинг ҳарбий кучини кўрсатиш баробарида Нодиршоҳ ва Абулфайзхон

ўртасидаги тафовуғни ҳам ёрқин гавдалантиришга хизмат қилмоқда. Ҳақимбейнинг Эрон ҳукмдорига муносабати ҳам шу сифатлашда акс этган. Қизиғи шундаки, трагедиянинг бир неча ўрнида Нодиршоҳ номи тилга олинса-да, унга нисбатан бошқа бирорта сифатлаш ишлатилган эмас. Демак, трагедиянинг бутун мазмуни учун ҳам унинг бутун дунёни титратганлиги муҳим экан. Бундан ташқари Ҳақимбей шу сифатлашни қўллар экан, сифатланмиш ўрнига «шоҳ», «Нодиршоҳ» ёки бошқа бирор сўзни эмас, айнан «бир киши» иборасини қўллайди. Бундан сифатлаш ва сифатланмиш ўртасида тазодий муносабат ҳам вуҷулга келган. Бундай тазодий муносабат муболағадорликни авж пардага кўтарган Нодиршоҳнинг Абулфайзхондан — «буйруғи Арқдан Мирарабгача юрмайдиган» (Ҳақимбей) хондан нақадар устунлигини кўрсатишда муҳим аҳамият касб этган. Бундан яна бир хулоса келиб чиқади: асарнинг бутун мазмуни учун аҳамиятли бўлмаган ҳар қандай сифатлаш ортиқчадир. Бу жиҳатдан Фитратнинг «сўз усталиги» (Чўлпон) ўртак оلسа арзигулик! Агарда бу ҳолат биргина мисол доирасида қолиб кетса, тасодифга йўйиш мумкин. Аммо Фитрат пьесаларини диққат билан ўқиганда фақатгина муҳим сифатлашларнигина сақлаб, қолган ҳар қандайдан, у ҳар қанча гўзал, мукаммал бўлмасин, воз кечилганини сезиш мумкин. Фикримизни далиллаш учун «Рўзалар»да Ашурбобога нисбатан ишлатилган сифатлашларни келтирамиз. Иккинчи пардада раис Ашурбобони тутиб қозига келтирар экан: «Бу бадбахт бобо рўзасини хонасида еб турган экан, тутиб келтирдилар», - дейди. Бадбахт — бахтсиз, бахти қора деган маъноларни англатади. Чиндан-да Ашурбобо бахтсиз. Чиндан-да бахти қора. Аммо бухороликлар шевасида «бадбахт» сўкинч, қарғиш маъносига ҳам эга. Раис Ашурбобога нисбатан сўзнинг ана шу хусусий маъносини назарда тутиб ишлатган. Яна бир мисол: «Қози ва Ҳамро кабоб еб, кўкнор ичиб, кайф қилиб ўтирар экалар, Ҳамро: «Тақсир, бечора Ашурбобони ёмон қилдингиз», - дейди. Ҳамро томонидан ишлатилган «бечора»

сўзи боланинг чорасиз чолга нисбатан дилдан ачиниши, раҳмдиллигини ифодаламоқда. Пьесанинг охирида Саид оқсоқол томонидан Ашурбобога нисбатан яна бир карра шу сўз ишлатилади: «...Ашурбобо куллари гуноҳкор кўрилди, бечора гариб бир одам». Энди бу сифатлаш оқсоқолнинг камбағалга ачинишини ифодалашга эмас, балки қозини инсофга чақиришга қаратилган. Демак, биргина сифатлаш, гарчанд қаҳрамоннинг реал ҳолатини ифодалаётган бўлса-да, икки хил персонажнинг бу сўзни ишлатишдан мақсади икки хил. Умуман олганда эса, пьеса Ашурбобо ва унга ўхшаганларнинг бадбахтлиги, ижтимоий тузум, халқ устидан ҳукм юргизаётган бир ҳовуч ҳукмфармолар олдидаги чорасизлигини кўрсатиш ва шу орқали ижтимоий тенгсизлик, адолатсизликка қарши нафрат уйғотиш ғоясини илгари суради. Шу нуқтаи назардан эзилган, таҳқирланган халқнинг типик вакили бўлган Ашурбобога нисбатан ишлатилган икки эпитет (бадбахт, бечора) асарнинг бош ғояси билан ҳамбарчас боғланиб кетган.

Пьесанинг яна бир ўрнида қози Эр Боқийга: «Бечора эшон, дамингизни олиб ўтиринг, бу кеча бизга меҳмон бўласиз», - дейди. Бу сифатлаш, албатта уни истифода этган қози нуқтаи назаридан тўғри, ammo воқеалар ривожини кузатиб турган ўқувчига эшоннинг печоғли «бечора»лиги аён. Бундай бечоралик ўқувчида нафратли кулги уйғотиши билан олдинги «бечора»дан фарқланади. Драматург сўзни у англаган лексик маънодан тескари маънода қўллаш орқали ҳам ўқувчида эшонга, қозига, ўша даврга нисбатан ғазаб уйғотади, ҳам шу орқали томонбин ва саҳна диффузиясини тезлаштиради.

Фитрат драма тридаги бир қатор эпитетлар персонажларни характерловчи, ташқи ёки ички портретни берувчи восита бўлиб хизмат қилган. Чунончи, Ойнуқсонинг бой ҳақида сўзлай туриб: «Учта хотини бор. Шуларни тузук тута олмайди. Яна менинг биттагина олмос қизимга кўз тикди», - деган гапларидаги «олмос» истиоравий сифатлаши Тўлғун образини жуда тиниқ тасвирлаган. Олмос –

серқирра, камёб, гўзал топ. Бу сифатлашда Тўлғуннинг ҳам ҳар томонлама баркамол эканлиги, бошқалардан устун эканлиги она томонидан тажассум топтирилган. Бу сифатлашда, албатта, онанинг субъектив қараши, фарзандга бўлган чексиз меҳр-муҳаббати ҳам яширин, албатта. Ойнуқсо хола «биттагина қизим» дейиши ҳам мумкин эди. Аммо у ҳолда бойнинг Тўлғунга «ошиқлиги»нинг сиринчалик очилмай қоларди. Чунки Мансурбойнинг оддий бир камбағал қизга «ошиқлиги» унинг олмосдай гўзал, ўзига тортувчи хусн эгаси эканлиги тўғриси ҳамдир. Шу сифатлаш орқали она Тўлғун ва бой ўртасидаги номутаносиблик ер билан осмон қадар эканлигига ҳам урғу бермоқда. Айни пайтда бу сифатлашда онанинг субъектив қараши — ўз қизи камолотидан қувончи, чиройига, хулқига шайдолиги ҳам бор. Бу ҳодиса яна бир хулосани — сифатлашнинг сифатланмишнинг объектив қиёфасига нечоғли мос келиш-келмаслигига кўра ҳар қандай эпитет ё сифатланмиши, ё шу сифатлаш муаллифини характерлаши мумкинлигини келтириб чиқаради. Бу эса сифатлашларнинг характерловчи, портрет яратувчи восита эканлиги ҳақидаги фикрга мутлақо зид эмас. Бунга ишонч ҳосил қилиш учун Мансурбойнинг Тўлғун ҳақидаги гапини келтирамиз: «Аҳмоқ қиз!» Тўлғун — онанинг наздида олмос, «ошиқ» бойнинг наздида эса қандайдир воқеалардан кейин — «аҳмоқ»! Воқеалар ривожини кузатиб турган ўқувчи (ёки томошабин) биринчи сифатлаш Тўлғунни, иккинчиси эса Мансурбойнинг ўзини тавсифлашини осонгина пайқайди. Бопқа бир ўринда эса Турсунбиби: «Топ кўнгуллик бой бояқиш йигитга уч-тўрт кун муҳлат бермади», - дейди. Бу сифатлашда бой характерининг яна бир томони очилган. Албатта, воқеаларнинг ўзи шусиз ҳам бойнинг топ кўнгулли эканлигини кўрсатади. Аммо Турсунбиби гапидаги сифатлаш тазодийликни кучайтиришга хизмат қилдирилган, чунки Турсунбиби йигитга нисбатан «бояқиш» деган сифатлашни ишлатяпти. Кўпроқ сўзлашув услубига хос бу сўз «бечора», «имконсиз», «эзилган» маъноларини ифодалайди. Драматург

бу сифатларни қаторлаштирмасдан шу маъноларнинг барчасини ўзида жамлаган «бояқиш»ни ишлатади. Бу сифатлаш характерни эмас, ҳолатни ифодалашга йўналтирилган. Худди шунингдек, сифатланмишни эмас, балки эпитет «муаллифи»нинг характерини очувчи тасвирий воситалар қаторида оқсоқолнинг: «Кўр, аҳмоқ. Махон гапларни қайдан топасан-а?»; бекнинг «Сиз каби юртсиз, ёмсиз ўғрилар бойларимизни кўчада босиб ўлдира берсалар, жаноби олийларининг ўлкалари хароб бўладир-ку!» сингари гапларини мисол келтириш мумкин. Бундай сифатлашлар оқсоқол ва бекнинг камбағалларни камситувчи, такаббур, раҳмсиз, дилозор кишилар эканлигини кўрсатади. Бу сўзлар айни персонажларнинг характер-қиёфасига шу қадар мос, шу қадар тошиб кўйилганки, драматург ўқувчини уларнинг айнан шундан бошқача айтолмаслигига ишотиради.

Портрет ва характер яратилишга хизмат қилувчи сифатлашларнинг энг гўзалини Нуриддин томонидан ёзилган ҳикояда кўрамиз: «Учмоқ кўриниши бир боғча. Боғчанинг энг кўркамли еринда бир ўриндиқ кўйилган. Ойша боғчадаги гулларнинг энг гўзалини уялтирур бир суратда ўлтирган. Қаҳва тусли сочлари топинмоқ учун оташкада тоғрасинда тўшланган хиндийлар каби бўйининг ҳар ёнинда сочилган, бир-икки ҳалқаси манглайига тўғри узониб, сўл қошигача келган-дия, ҳурматсизликнинг бунчасини ортиқ кўриб, ёна қайрилган. Гул япроғи гўзал сабоғи қиш-қизил ишак кўйлаги тонг елининг ўпишларидан ўсонғони учун титраб турган янги очилган бу Тангри гули кўлидаги кичкина китобнинг мутолаасига берилган». Парча тасвир даражасининг юқорилиги, лирик мароми билан гўзал бир шеърга тенг. Бу «шеър»даги сифатлашлар ўқувчи кўз ўнгиде Зулайҳоннинг қадим Шарқ гўзалларига ўхшаш афсонавий бир қиёфасини гавдалантиради. Хусусан, «боғчадаги гулларнинг энг гўзалини уялтирур бир суратда», «қаҳва тусли», «гул япроғи гўзал сабоғи берган қиш-қизил» сингари эпитетлар оҳорилиги, ўзига хослиги ва гўзаллиги билан Фитратнинг

чин бир шоир ҳам эканлигидан далолат беради, пьесанинг лирик характери кучайтиради.

Фитрат услубига хос яна бир хусусият бир нутқ парчасида сифатлашни бир неча сифатланмишга нисбатан қўллаб, тасвирийликни кучайтиришда намоён бўлади. Чунончи, Раҳимбахшнинг қуйидаги гаплари фикримиз далилидир: «Оҳ, Дилнавоз... Бахтсиз бир юртнинг қизи бўлганинг етмас экандек, бахтсиз бир йигитнинг бахтсиз бир суйгулиси ҳам бўлдинг». Бу гапда «бахтсиз» эпитети бирданига тўрт сифатланмишга нисбатан қўлланиб, ҳар тўртовининг умумий ҳолатини тавсифланга хизмат қилдирилган. Бундай танланма сифатлаш айни пайтда Раҳимбахшнинг ҳам айни вазиятдаги ҳолатини – рухий изтироблар оғушида, тушқунликка тушган, чор-атрофни бахтсизлик қўйнида кўраётган бир ҳолатини ифодалашга ҳам хизмат қилмоқда. Уша пайтда Раҳимбахшнинг луғатида «бахтсизлик» сўзи бош сўзга айланган: юрти ҳам, ўзи ҳам, суйгулиси ҳам бахтсиз... Худди шундай такрорийликни Дилнавознинг нутқида ҳам учратиш мумкин: «Раҳимбахш... севдигим... эркам... жоним эди. Бор-йўғим шу эди. Руҳим шу билан яшар, қўнғим шу билан овунар эди, ундан-да йироқладим. Уч ойдир шу уйда қолибман. Ҳамда бир инглиз қўлинда. Нечун? Чунки кучим йўқ. Кучсиз бир улуснинг кучсиз бир қизи бўлибмен... битсун кучсизлик!» Дилнавознинг наздида юртининг ҳам, ўзининг маҳкумлигига кучсизлик сабаб. У шунинг учун ҳам шу сифатга урғу бераётир. Умуман олганда эса, драматик асардаги ҳар қандай сифатлашда муаллифнинг ё симпатияси, ё антипатияси тажассум тошган бўлади. Чунончи, Раҳимбахш, Дилнавоз, Бадрият тилидан инглизларга нисбатан қўлланган «ёввойи», «бутун дунёни олиб тўймағон», «тубан» сингари сифатлашлар айни пайтда Фитратнинг ҳам мустамлакачи золимларга қарашининг; «бахтсиз», «кучсиз» сифатлашлари Ҳиндистоя ва Ҳинд ихтилолчиларига муносабатининг, ҳаёл тилидан айтилган «бойқўшлар қафаси», «дев ишгиҳолик ҳайвонлар», «ийртқич хонлар»

сингари бирикмалардаги эшитетлар тожу тахтга бўлган нафратининг ҳам ифодасидир.

Драматик асарларда муаллиф путқи қисқа-қисқа ремаркалардан иборат бўлса-да, уларда ҳам сифатлашлар ўзига хос ўрин тутди. Пьесалардаги Фитрат ремаркаларини эшитетлар таҳлили жиҳатдан кузатишлар шуни кўрсатадики, вазифасига кўра портрет ва ҳолат яратишга хизмат қилиши нуқтаи назаридан булар ҳам персонажлар ишлатган сифатлашларга ўхшаб кетади, аммо улар субъектив қараш маҳсули эмас, объектив сифатни ифодалаши билан улардан фарқланади. «Арслон»нинг иккинчи пардасида дараматург Арслонни шундай тасвирлайди: «Қизил тўши, қисқагина бир чопон кийган, кенг кўкрагини очик қўйиб, белини бўшатибгина боғлаган, яланг оёқ Арслон тер тўкиб кетмон чонадир». Бу парчадаги сифатлашларнинг ҳар бири муҳим аҳамиятга эга: «қизил», «қисқагина» ва «яланг оёқ» Арслоннинг камбағаллигини, бечораҳоллигини кўрсатувчи белгилар: одатда, эркаклар қизил рангли кийим кийишмайди («қизга қизил ярашар» халқ мақолини эсланг), дасти қисқалик эса тўғри келган рангдаги кийимни кийишга мажбур этади. Чопон ҳам узун, гавданинг деярли бутун қисмини ёпиш ва иситишга мўлжалланган бўлади. Аммо Арслоннинг эгни болаликдан буён янги чопон кўрмаган, болалигида тикилган чопон, йигит бўлиб стилгач, калта келиб қолган бўлса-да, бошқасига қурби етмагач, ўшани кийиб юраверишга мажбур. Лекин нега Арслон ёзда ҳам чопон кияди? Бунинг боиси ҳам кабағаллик: чунки камбағалнинг қишқи, ёзги кийими алоҳида бўлмайди. Йигитнинг «яланг оёқ»лигига сабаб ҳам кийишга этикнинг йўқлиги. Демак, драма тург деҳқон йигитнинг кийинишига оид сифатлашлар орқали унинг камбағаллигини таъкидлаб кўрсатётир. Шунинг учунки, муаллиф, масалан, чопонга оид «гулдор», «олача», «беқасам» ёки «янги», «эски» ва бошқа кўп сифатлашларни ташлаб, фақат «қисқагина»ни сақлаб қолган. Бундай сифатлаш ҳам асарни саҳналантириш учун, ҳам бадиий қувватини ошириш учун муҳимдир.



Муаллиф ремаркаларидаги сифатлашларнинг яна бир аҳамияти уларда руҳий ҳолатларнинг теран акс этишидир. Масалан, Улфат Фарҳод оталиқнинг бошини табоқда келтириб хонга тақдим қилар экан, драматург хоннинг сўзларидан олдин «ёввойи кулиш билан» дейди. Шу жумладаги «ёввойи» эпитети Абулфайзхоннинг руҳидаги ёвузлик, қонхўрлик, қасос туйғуларининг жунбишга келганлиги, хоннинг қалбида ўз қилмишларидан қониқиб, фахрланиш, душманларидан шунчалик тез ва соз ўч ола билиш қудратига эга эканлигидан ифтихор ҳисси жўш урганлигини кўрсатувчи жуда муҳим топилмадир. Худди шундай фикрларни «Д и л н а в о з (қалин қайғу остинда)»; «Б и р и н ч и н и қ о б л и (қўрқинчли товуш билан)»; «Х о н (сесканиб уйғонар)»; «Р а ҳ м а т у л л о х о н (телба бўлиб турар)»; «Н у р и д д и н (буюк изтироб билан)»; «Н у р и д д и н (мунгли)»; «Ш е р х о н (обдираб қарагандан кейин)» ремаркаларидаги сифатлашлар ҳақида ҳам айтиш мумкин.

Муаллиф ремаркасидаги айрим сифатлашлар эса рамзий маънога эга. Бунга «Абулфайзхон»нинг бошидаги ва охиридаги сифатлашларни чоғиштириш орқали ишонч ҳосил қилиш мумкин. Фожианинг бошланиш қисмида: «Кеча. Бухоронинг Аркинда қабул. Абулфайзхоннинг уйи шоҳона тўналиб безанган. Ўртада осилғон муҳташам «Чил чироқ»нинг бутун шамлари ёниб турадир» ва охирида: «Саҳнанинг тўринда қоронғу бир зиндон. Четда қорамой чироғи тутунлар сочиб ёнмоқда». Трагедиянинг асосий хусусиятларидан бири бўлган бошланишдаги мавжуд ҳолатнинг охирида чилшарчин бўлишида сифатлашлар ҳам муҳим роль ўйнаган. Чунончи, бошида муҳташам «Чил чироқ»нинг бутун шамлари ёниб турган бўлса, охирида «четда қорамой чироғи тутунлар сочиб ёнмоқда», унинг ана шу тутунлар сочиб ёнишида муҳим бир фалокатнинг шарпаси бордай, бу шундай фалокатки, унинг олдида Абулфайзхоннинг қатл-кутулларию, Ҳакимбейнинг сотқинликлари ҳеч нарса эмас. Гарчаки бу зиндон

сахнасидан кейин яна шамлар, чил чирроғлар ёниб турган арк айвони кўринса-да, аммо муаллифнинг тутушлар сочиб ёнаётган қорамой чирроғли зиндон кўрилишини асарнинг охириги пардасига олиб киргани тасодиф эмас. Умуман олганда, асар бошидаги «мухташам «Чил чирроғ»нинг бутуш шамлари» ва «тугушлар сочиб ёнаётган қорамой чирроғи» ўртасида тазод бор, улардаги сифатлашларсиз эса тазод ҳам, рамзийлик ҳам маълум маънода сусаяр эди.

Худди шундай ҳолни «Шайтоннинг тангрига исёни» кичик шеърини фожиада ҳам кўриш мумкин. Асарнинг бошида: «Кўк устида ойдин бир кенглик. Бир четда ёқутдан ясаиб, турли қимматбаҳо тошлар билан безатилган юксак бир минбар. Ўртада бир қанча малаклар, манглайлари ерга қўйилган, сажда ҳолида оғир товуш билан «Субҳон Олло, субҳон Олло» деб турадилар. Бир оздан кейин малакларнинг мударриси бўлган шайтон тушунчалик, ҳайратлик, оғринган, ғурурлик бир сиймо билан келади. Малакларнинг ҳолларига нафрат аралаш таҳқир билан қарагандан сўнг сўйлайди». Ва охирида: «Ҳаво қоронғиланар, кўк гулдирар, чақинлар чақар, ҳар томон титрар. Бир оздан кейин дунё ўз ҳолига қайтгач, шайтондан, одамдан, малаклардан, минбардан ҳеч дарак қолмагани кўринади». Бу фожиада ҳолат «Абулфайзхон»дагидан бошқачароқ: асар охирида асар бошидагидан фарқли ўлароқ малаклар ва минбар, шайтонга нисбатан ҳеч қандай сифатлаш ишлатилмаган. Бундай яланғочликда ҳам «йўқлик»нинг, йўқолишнинг излари бор. Бу эса Шарқ мумтоз адабиёти ва поэтикасини чуқур билган Фитрат сифатлашларга катта «явий-бадий вазифа юклаганлигидан далолат беради.

Энди бир неча оғиз мулоҳаза Фитрат пьесаларида сифатлашнинг тушириб қолдирилган сифатлашлар ҳақида. Бундай ҳолат барча ижодкорларда бўлгани каби Фитрат асарларида ҳам учраши табиий. Масалан: «Ж а б р о и л. Ҳурмат сенга, эй олами ирфон! Эй кўнгли маориф била тўлган»; «Р о д у б и б и. Ёвуз Ўқунар бу ўксизни ўз

юртидан ажратиб кетурмиш»; «Д и л н а в о з. «Хукуматга қарши кетди» деб отилғонлар, «қон тўкди» деб осилғонлар. «ўғрилиқ этди» деб қамалғонларнинг энг буюк ёзуғи кучсизликдир», - сингари гаплардаги сифатлашлардан кейин «устоз, шайтон», «қиз, Дилнавоз», «одамлар» сингари отлар тушириб қолдирилган. Бу ҳодиса тилишуносликда сифатлар, сифатдонларнинг отлашиши, деб айтилади. Аммо адабиётшуносликда бадиий усул сифатида ўрганилган, таърифланган ва номланган эмас. Хўш, бундай гапология (ихчамлаштириш)нинг бадиий аҳамияти нима? Жаброилнинг гапларидан келиб чиқиб, уни шеърятда вазн, қофия, ритм, туроқ каби шеърый унсурлар талаби билан боғлаш мумкин, аммо бу том маънодаги асос бўлолмайди. Бизнингча, бадиий асарда сифатлашларнинг отлашиши ихчамликка, бадиий гўзалликка, ҳамма билган нарсани айтишдан қочишга асосланган. Чунончи, жуда кўплаб халқ мақолларида ҳам шундай ҳолатни кўриш мумкин. «Ёмон(одам)нинг бир қилиғи ортиқ»; «Кўрган(одам)ни эшитган (одам) снгибди» ва ш.к. Бундай ҳолатни сўзлашув нутқида ҳам кўп кузатамиз. Бундай ҳолда тасвирийлик кучаяди, сифатланмишнинг айни хусусияти ёрқинроқ, бўртиброқ зуҳур тонади, таъкид зўранди, сифат ва сифатланмиш қоришиб, бир-бирининг ичига кириб кетади. Бироқ бу – тасвирийликни кучайтириш мақсадида ҳамма вақт ҳам сифатланмишни ташлаб кетаверса бўлар экан, деган нотўғри хулосани келтириб чиқармаслиги керак. Бундай усул фақатгина сифатланмиш инфодаланмаса-да, аниқ сезилиб турадиган ўринлардагина амалга оширилиши мумкин. Аке ҳолда ноаниқликдан бошқа ҳеч нарсага эришиб бўлмайди. Сифатланмишнинг ким ёки нима эканлиги взиятдан англашилиб турадиган драматик асарда бундай «тортилиш»га кенгроқ ўрин бериш мумкин.

Хулоса қилиб айтганда, сифатлаш (тавсиф, эпитет) усули драматик асарда бошқа асарларга қараганда кенгроқ имкониятларга эга. Драматик асарда турли-туман функцияларни бажарувчи сифатлашлар ҳам муаллиф

ремаркаларида, ҳам персонажлар нутқида жуда катта аҳамият касб этар экан. Ғоявий ниятнинг амалга ошуви. бадийликнинг маромга етуви, образлар-характерларнинг мукамаллашувини сифатлашларсиз тасаввур қилиш қийин. Ранг-баранг сифатлашларсиз ҳар қандай нутқ хира кўрсатадиган, предмет ва одамларнинг фақат суробиниғиша англаш мумкин бўлган ойнага ёки рассомнинг эскизига ўхшайди. Бу фикрни Фитрат драмаларидаги сифатлашлар таҳлили ҳам тасдиқлайди.

## ИСТИОРА

«Истиора» арабча сўз бўлиб, «орийятга олмоқ», яъни ҳеч қандай тўловсиз, мажбуриятсиз бировнинг буюмидан фойдаланиб турмоқ, деган маънони англатади. Истиоранинг бадий санъат сифатидаги таърифида ҳам унинг ана шу маъноси асос қилиб олинган. Яъни истиора бирор предмет, воқеа маъносини англатган сўздан иккинчи бир предмет, ҳодиса мазмунини англатиш учун мажозий фойдаланини, ўхшашлик асосида маъно кўчиришдир. Аввал сўзлашув нутқида пайдо бўлиб, кейин бадий ёзма адабиётга ўтган маъно кўчириш, яъни бир сўз ўрнида иккинчи бир сўзни қўллаш ҳодисасини сўзшунослар жуда қадим замонлардаёқ сезганлар ва қайд этганлар. Чунончи, адабиёт назариясининг бобокалони бўлган Аристотель эрамиздан аввалги V асрдаёқ ёзган эди: «Кўчма сўз (метафора) нарсага хос бўлмаган, жинсдан турга ёки турдан жинсга ёхуд турдан турга кўчирилган ёинки ўхшатиш сўздир» [35, 42]. Қадим юнон санъатшуноси келтирган мисоллар ва таъриф у назарда тутган метафоранинг бугунги адабиётшунослиқда тушуниладиган метафора (истиора) билан айнан бир нарса эмаслигини кўрсатиб турибди. Аристотель айтган метафора бирор хил кўчимга асосланган бадий санъатларнинг умумий номидир. Демак, умумий бўлса ҳам, ўша даврлардаёқ истиоранинг мавжудлиги ва унга хос белгилар қайд қилинган. Кейинчалик поэтика фани тараққиёти ҳам

Ғарбда, ҳам Шарқда умумий хусусиятларига кўра бирлашган бадиий тасвирий усулларни алоҳидлаштирди, таърифлади ва помлади. Бинобарин, метафора ҳам маъно жиҳатдан торайиб, бадиий санъатнинг бир турига, истиора сўзи билан синонимга айланди. Адабиётшуносликка доир ўзбекча лугатларда истиора ва метафоранинг бир хил таъриф билдан берилишининг сабаби ҳам шунда.

Истиоранинг бошқа мажозлардан фарқи, пайдо бўлиши ва ҳоказолар хусусида бошқа адабиётларда муфассал фикрлар баён қилинган. Шунинг учун биз мавжуд фикрларни такрорлаш йўлидан бормай, драматик асарда истиораларнинг ўрни ва роли, уларни истифода этишнинг ўзига хослиги, Фитратнинг истиораларни қўллангандаги маҳорати, уларни қўллашдан адибнинг кўзда тутган мақсади каби масалаларни Фитрат наъсалари материалида очишта ҳаракат қиламиз.

Мавжуд адабиётларда истиора ҳақидаги қайдлардан маълумки, бу бадиий-тасвирий усулнинг ўзига хос бош хусусияти унинг топишмоқ характерида бўлишидир. Буни Аристотель ҳам қайд этган: «...нутқ кўчма сўзлар, метафоралардан ташкил топса — топишмоқ... юзга келади» [42]. Яъни унда ўхшатиш нарса яширин бўлади. Уни фаҳмлаб топиб олиш ўқувчининг ўзига ҳавола қилинади. Бу, айниқса, шеърятга хос истиораларда кўп сезилади. Фитрат драмаларида эса бундай истиоралар уларнинг бошқа турлари(м., ўхшашликнинг икки томонидаги икки предмет кетма-кет келган, ўхшатиш нарсанинг ким ёки нималиги ситуациядан турган истиоралар)га қараганда камроқ учрасада, бор. Чунончи, Дилнавоз Лолаҳардиёлнинг сўзларидан мутаассир бўлиб: «Лоланинг ўткир тилидан чиққан ўткир сўзлари юрагимни тутунга чулғатди», - дейди. Бу гапдаги «тутун» сўзи «нохуш туйғулар, хавотир, ҳадик» маъносини англатади.

«У бизга кўп нарсани англатмоқчи бўлди ҳамда англатди». Ҳиндистонда бўлиб турғон ишларни кўрсатди. Сизнинг бошингизга тунлар келгусидир, деди», - дейди

Дилнавоз гапида давом этиб. Бу гапдаги «туллар» истиораси ҳам «қуллик, мустамлака бўлиш, мазлумлик, бахтсизлик» сивгари маъноларни кўчим йўли билан ифодаламоқда. Ҳар иккала истиора ҳам ўқимишли, юксак дидли, сўз ва унинг маъноларини нозик ҳис этувчи персонаж — Дилнавоз нутқи услубига мос бўлиб, уларнинг ўрнида ўз маъносигаги сўзларни бериш нутқнинг кўтаринки бўлишини талаб этадиган драматик асар таъсир кучини сусайтирад эди.

Худди шундай истиорани Раҳматуллоҳон нутқида ҳам учратамиз: «Юрагимга бир олов тушган, бутун борлигим ўртанадир», — дейди у. Севгини оловга истиора қилиш анъанавий. Чиндан ҳам олов ўзининг ёрқинлиги, куйдирувчанлиги билан севгига мутаассиб. Айни пайтда мавҳум маъноли «севги» сўзини конкретликка айлантириш билан тасвирийлик ҳам кучаяди. Бу истиоранинг Раҳматуллоҳон нутқида қўлланиши маъналикка ҳам зид эмас. Худди шундай истиора Сарвархон нутқида ҳам истифода этилган: «Бу тўғри... Нуриддиннинг севги ва ишқ тамуғина тушканини ҳар биримиз онглағонмиз, бироқ кимни севар, унинг юрагиндаги бу кўрқинч олов қайси қуёшдан қўйиб тушган, мана шуни онгламоқ керак». Раҳматуллоҳон нутқида «олов» истиораси ёлғиз келган ва унинг нималигини англаш ўқувчининг ўзига ҳавола қилинган. Сарвархон эса аввал бу «олов»нинг севги эклигини айтади, аммо такрорга йўл қўймаслик ва фикрни кучлироқ ифодалаш мақсадида «олов» сўзини истиора қилади. Сарвархон нутқидаги «олов» Раҳматуллоҳон «олов»идан ўз маъносигаги севги сўзи билан келганлиги, ҳар томонлама далилланганлиги билан фарқ қилади. Чунончи, Нуриддин «севги ва шу ишқ тамуғина» тушган экан, дўзах ва олов бир-бирига яқин ва тақозодор; иккинчи томондан эса бу олов бирор қуёшдан қўйиб тушган — бу ерда «қуёш»нинг ўзи ҳам истиора (махбуба, сегили қиз маъноларида) — олов ва қуёш ҳам маъналик боғлиқ сўзлардир. Бундай боғлиқлик ва тақозодорлик ассоциацияни кучайтиради. Умуман олганда, аввал тушунчанинг ўзини айтиб, кейин уни истиора қилиш Фитрат драмаларидаги

истиораларнинг асосий хусусиятидир. Масалан, Каримбахшхоннинг: «Янглишасиз, ўғлим. Адолат тушунчаси деган нарса Оврупо юрагина кирмас, бу ўғурли қуш у қоронғу ерлара янглишиб кириб қолса ҳам бўғилиб қолар, яшаёлмас», - деган гапларида аввал «адолат» ва «Оврупо юраги» тушунчалари, кейин шуларга параллел равишда «қуш» ва «қоронғу ерлар» истиоралари келтирилади. Кимдир бу истиора эмас ташбиҳ ёки перифраз деб эътироз ҳам қилиши мумкин. Аммо а) икки мувозий тушунчанинг алоҳида гаплар таркибида келганлиги; в) ташбиҳга хос тўрт унсурнинг мавжуд эмаслиги; с) ёнма-ён эмаслиги уларнинг истиора эканлигини тасдиқлайди. Адолатнинг хайрли қуш, Оврупо юрагининг қоронғу ер эканлиги ўқувчи кўз ўнгида дарҳол яққол картина ҳосил қилади. Мана шу истиоралар Европа мустамлакчи давлатларининг асосий ишлари адолатсизлик эканлигини таъсирчанроқ ифодалайди. Айниқса, қушнинг қоронғу ерларда бўғилиб қолиши, яшаёлмаслиги мустамлакачиларнинг ваҳдийлиги, зolimлиги, адолатсизлигини муболағали тарзда тасвир этаётир. Агарда истиорали иккинчи гап Каримбахшхон нутқидан олиб ташланса ёки тўғридан-тўғри «Адолат деган нарса Оврупо юрагина кирмас, адолат Оврупо юрагина кирса ҳам бўғилиб қолар, яшаёлмас» — дейилса, таъсирчанлик анча сусаяр эди. Шу гапдан сўнг ўқувчининг кўз ўнгида оппоқ бир қушнинг қоп-қоронғу ёрда ўзини тўрт томонга уриб, ваҳимали чаҳ-чаҳлаб, патлари тўкилиб ҳалок бўлаётгани манзараси жонланади; Фитратнинг сафдоши, маслакдоши ва тақдирдоши Чўлпоннинг «Қуш» шеъри жонланади. Ёки Марлингнинг мана бу гапини олайлик: «Бу кун Ҳиндистон мусулмонларини икки олбаста кўрқитиб турадир, биринчиси — Олмония, иккинчиси<sup>1</sup> — мусулмон

---

<sup>1</sup> Драманинг журнал вариантда «иккинчиси» сўзидан кейин «мусулмон бўлмагон ҳиндилар». Биз мана шу икки олбастидан сизини» (қ.: 255) жумласи тушиб қолган. Биз бу сўзларни драманинг 1920 йили Берлин нашрдан тикладик.

бўлмагон хиндилар». Бу ерда Каримбахшхон нутқидаги истиорага тескари ҳолат, яъни аввал истиора келтирилади-да, кейин унинг маъноси очилади. Бу истиора ҳам Олмония ва мусулмон бўлмаган хиндиларга Марлинг — мустамлакачи инглиз назари билан қарашнинг энг ёрқин ифодасидир. Чунки Ҳиндистонда ҳукмронлик қилишни истаган ҳар қандай давлат ё гуруҳ ўзи ҳукмронлик қилиб, айшини сураётган инглиз мустамлакачиси учун олбасти бўлиб кўрinishи табиий. Ҳатто Ҳиндистоннинг қонуний эгалари бўлган мусулмон бўлмаган хиндилар ҳам Марлинг учун «олбасти». Объектив туриб қараганда эса Марлинг ва унинг давлатининг ўзи — олбасти. Бу истиоранинг ҳам томошабинга, ҳам Мавлоно Нуъмонга таъсир суръати ва қудратини ҳеч нарса билан тенглаштириб бўлмайди. Бунга ишонч ҳосил қилиш учун Каримбахшхон нутқида бўлганидек, ё шу истиорани олиб тақлиқ, ё ўз маъносидан сўз билан алмаштириб кўрини кифоя.

Айрим ҳолларда эса истиора ва у англатган маъно икки кишининг нутқи орқали ойдинлашади Масалан, «К а р и м б а х ш х о н. Хоним, бир оз сабр қилсак, Раҳматуллодан ҳам яхшироғи чиқиб қолса керак.

Ф о т и м а х о н и м. Кимдир у?

К а р и м б а х ш х о н. Масалан, Нуриддин.

Ф о т и м а х о н и м. Э, ҳа... У қайғу қулиғами қиз берарсиз?»

«Қайғу қули» истиорасида ҳам, «олбасти»да кўриб ўтганимиздек, мутлақо субъектив муносабат ифодаланган. Фарқи шундаки, «мусулмон бўлмаган хиндилар»га нисбатан «олбасти» истиораси фақат Марлингнинг назарида тўғри, холисона қараганда нотўғри бўлса, Нуриддиннинг «қайғу қули» эканлиги объектив жиҳатдан ҳам тўғридир. Аммо Фотиманинг нутқидаги оҳанг мазкур матида унинг Нуриддинни камситиш мақсадида, менсимаслик туфайли бу иборани ишлатганлиги, «қайғу қули» кўпроқ ҳақоратомуз мазмун ва оҳангга эғалигини кўрсатади. «Э, ҳа...» ундов сўзи ҳам шундан дарак беради. Чунки Фотима учун севги



қайғусига қул бўлгандан кўра пул, мол-дунё афзалроқ. Бу истиора, ундаги мазмун ва айтилиш оҳанги ўртасидаги контраст Фотимахонимнинг маънавий пуч, юраги бўм-бўш бир кимса эканлигини ҳам кўрсатади.

Икки кишининг диалогидан аниқланадиган истиорани куйидаги мисолда ҳам кўриш мумкин:

З у л а й х о. Хаёл...

Н у р и д д и н. Ҳақиқатнинг уруғидир...

Истиоранинг икки томонида турган предметларнинг ёнма-ён келтирилишига олинган мисолларнинг барчасига хос яна бир умумий хусусият шуки, уларнинг кетма-кет келиши айнан керак, яъни ўхшатишга зарур бўлган нарсага тааллуқлилигини билиб бўлмайди. Бу драматургиядаги истиораларнинг шеъриятдаги истиоралардан фарқли хусусиятидир. Чунончи: «Сурма тортиб кўзига, қирмизи кўйлакни кийиб, ўйнатиб ханжарини қилғали қурбон келади» (Ҳамза) мисраларидаги «ханжар»нинг киирикчилигини изоҳсиз ҳам англаш мумкин. Аммо «ўғирли куп»нинг адолат эканлигини шундайинча англаб бўлмайди. Бундан драматик асардаги истиоралар кўпроқ асл мазмунни яшириш, китобхонни уни топишга, ўйлаш ва шу орқали эстетик таъсирдорликни ошириш мақсадига эмас, балки персонажни характерлаш, такрорийликдан қочини мақсадига йўналтирилганлиги ҳақидаги хулоса келиб чиқади. Бироқ Фитрат пьесаларидаги ҳамма истиоралар ҳақида ҳам бу фикрни айтиб бўлмайди. Чунки уларда ҳам фақат шеъриятдагидек фақат истиора либосида чиққан, «яширинган» предмет-тушунчалар ҳам бор. Аммо бундай истиораларнинг ҳам кимга ёки нимага дахлдорлиги ситуациядан, воқеалар ривожидан англашилиб туради. Чунончи, Раҳимбейнинг: «Эмди иккинчи босқични босмоқ керак. Бу кўғирчоқни йўқ этамасак, бошимизга бир бало чиққусидек кўринади», - деганида Абдулмўминхонни; Арслоннинг: «Ух, иккиси бир ерда тугилди - илон билан илонбачча», - деганида Мансурбой ва унинг ўғли Қудратни; Бадриятнинг: «Йиртқишлардан элимизни қутқарамиз», -

деганида инглизларни; Раҳимбейнинг: «Давлатимизнинг буюк-буюк теракларини ўз қўлингиз билан йиқита бердингиз», — деганида Абулфайзоннинг мақтул(қатл этилган)ларини; Қудратнинг: «Эртага у итни топиб ўлдириб ташламасам, бўлмайди», — деганида Арслонни; Мансурбойнинг: «Сиз ҳам шул итларнинг биттаси», — деганида камбағалларни пазарда тутганлигини китобхон осон англайди. Демак, бундай истиораларда ҳам «яширинлик» пьесариятдагидан кўра юзакироқ.

Фитрат пьесаларидаги истиораларга хос яна бир хусусият уларнинг кўпинача ундалма сифатида қўлланганлигидир. Бу ҳам сўзлашув услубига яқинликдан келиб чиққан. Чунки халқда шундай ундалмалар борки, уларнинг истиора характерида эканлиги ҳатто сезилмай кетган. Масалан, севгилиисига нисбатан ишлатиладиган «жоним», боласига айтилган «бўтам», «қўзичоғим», сўкиш шаклидаги «ит», «чўчка», «хўкиз», «ошак» кабилар ҳам истиоралардир. Бундай истиоралар Фитрат драмаларида ҳам қўлланган. «Қ у р б о н г у л. ...Хон болам, арслоним. ...Ўтурмайсизми?»; «Нима истайсан мендан, йиртқич хайвон?»; «Э р Б о қ и й. Падарингга лаънат, ит, уйимни куйдирдинг, ош пиширмай кет». Бундай мисолларни кўплаб келтириш мумкин, уларни умумлаштириб турувчи жиҳат — уларнинг Фитрат ижоди эмас, балки халқнинг кашфиёти эканлигидир. Фитратнинг хизмати ва маҳорати шундаки, ана шундай халқона истиора-ундалмаларни ўз асарларига олиб кириш орқасида асарнинг ҳаётийлигини оширган.

Яна бир гуруҳ истиора-ундалмалар борки, улар Фитратнинг ижодий «кашфиёти» бўлиб, пьесаларга романтик руҳ бағишлайди. Ўқонли сўзлашувда бу тахлит мурожаат шакли нотабийидек кўринади. Аммо Фитрат бундай ундалмаларни севишчилар нутқида қўллайди, эҳтирослар жўш урган пайтда эса бундай мурожаат этиш ҳам мумкиндир — шу маънода драмаларда ҳаётийликка путур етмайди. Чунончи: «Р а ҳ и м б а х ш. Малаклар боғининг чечаги, чечаклар дунёсининг қуши, кел, оёғингга

тўкилгон шунча қонли юракни қўйиб гулни терасан?  
...Позли малак... Сўзни кўп узатдим, ҳайда, кел, чечакдан  
яратилган малак»; «Бунга ишонгонмен, гулим»; «Н у р и д д  
и и. Зулайҳо, кел, малагим, кел. Чечагим, кел, оҳ... Кел...  
Зулайҳо, кел!.. Тангри чароғи, кел... Кўнгил боғи, кел...  
Жон булбули, кел... Армон юлдузи, кел...»

Лйниқса, «Абулфайзхон»даги Хаёл путқида қўлланган истиоралар ўзининг фозл эгувчи кучи, экспрессив бўёғининг куюқлиги билан такрорланмас ва Фитрат ижодий тафаккурининг маҳсули сифатида қадрлидир: «Эй инсоннинг душман Тангриси, қачонгача бу онгсизлик тўдасини ўзингга ҳам тоиндуриб, ҳам қурбон қиларсан? Эй бойқушлар қафаси, бундай дев илгитхолик ҳайвонларнинг қўли билан қачонгача дунёларни бир-бирига уриб турасан? ...Эй қора юракли бойқуш, бундан сенга қолгон вайронани қутламоқ учун келдим!» Бир тахтнинг ўзига нисбатан қўлланган икки истиора – инсоннинг душман тангриси, бойқушлар қафаси – унинг моҳиятини бўрттириб, ёрқин ифодалашга қаратилган; Хаёлнинг, жумладан, Фитратнинг ҳам бутун нафрати, ғазоби тахтта қаратилганини кўрсатмоқда. Онгсизлар тўдаси (оломон), дев илгитхолик ҳайвонлар (тахт эгалари), қора бойқуш (Ҳакимбей), вайрона (ҳокимият) истиоралари ҳам ўзининг оҳорилиги, татъирдорлиги билан қимматлидир.

Фитрат ижодий тафаккурининг маҳсули бўлган истиораларга хос хусусиятлардан яна бири уларнинг сифатлашлар билан кенгайиб келганлигидир. Буни юқоридаги мисолда олти истиоранинг белгиси сифатлашлар билан келганлиги факти ҳам далиллайди.

Фитрат пьесаларининг таҳлили шуни кўрсатадики, истиоралар шеърий ва насрий асарларда бўлгани каби драматик асарларда ҳам катта роль ўйнар экан. Аммо истиоралар драматик асарда ўзига хос хусусиятларга ҳам эгадир.

## БОШҚА САНЪАТЛАР

Фитрат пьесаларида бадий санъатларнинг ўттиздан ортиқ хили учрайди. Бу факт драматик асарлар ҳам бадий санъатлар тадқиқи учун бой материал бера олишига далилдир. Фитрат қўллаган бадий санъатларга хос хусусият уларнинг анъанавий ёки ноанъанавий экаңлигига кўра икки турга бўлинишидир: 1) жонли сўзлашувда мавжуд бўлган «шаблон» бадий санъатлар; 2) бевосита Фитрат ижодий тафаккурининг маҳсули бўлган бадий санъатлар. Бундай бўлиниш яна бир муҳим хулосани келтириб чиқаради: мана шу фактга асосланиб бадий санъатларнинг ёзма нутқ билан боғлиқ бўлмаган барча турлари дастлаб оғзаки сўзлашувда пайдо бўлган, дея дадил айтиш мумкин.

Фитрат пьесаларида миқдорига кўра юқорида кўриб ўтилган бадий санъатлардан кейинги ўринни тазод - қаршилангириш усули ишғол этади. Барча бадий асарлар, жумладан, драматик асарларни ҳам яхлит қараганда ҳар бир сюжет кенг маънодаги тазод — конфликт асосига қурилгандир. Конфликтни кескин, ҳалокатга олиб борувчи кучга эга бўлган «Абулфайзхон» тазодларнинг анча кўшиги билан характерланади. Бу, айниқса, руҳиятида қарама-қаршилиқлар бўрони шиддатга минган Абулфайзхоннинг қуйидаги нутқида яққол кўринади: «Мен тинчгина турайин деб акамни ўлдирдим. Эмди бир-икки бузукбош чиқиб, меним тинчлигимни бузмоқ истайлар»; «Мен қамоқда, тахтим бошқалар қўлида, бола-чақаларим, билмадим, қаерда. Яна тинчлик экан. Билмам, бунлар тинчсизлик деб нимани дейлар»; «Инсонлар, дунёнинг уялмоқ билмаган хайвонлари. Бирингизнинг кўз ёшлари бирингизнинг шодлик боғчаларини суғорадир. Бирингизнинг мотам инграцлари яна бирингизнинг тўй чоғуларини куйлатадир;. Хон тилидан истифода этилган бу тазодлар руҳий изтиробларнинг ифодаси сифатида намоён бўлганлиги билан характерлидир. Биринчи тазодда унинг ҳукмдорлик фалсафаси, иккинчи мисолда ҳокимият қўлидан кетган бир

нотавои, бенаволиниг ҳамма нарсадан мосуволиги, учинчисида эса хупрезликлар, қатл-қирғинлар қилиб-да тақдирин азалининг ҳукмидан қочиб қутула олмаган, ўлимнинг муқаррарлигини сезиб турган, бу дунёда яхшилик ҳам, ёмонлик ҳам ўткинчилигини сўнг лаҳзадагина англаб етган қонхўр ҳукмдорнинг ҳаёт ҳақидаги хулосаси, иқрорини акс эттиришда тазодлар жуда катта роль ўйнаган. Ҳатто ушбу уч мисолни Абулфайзхоннинг хошлик-маҳбуслик-оддий инсон сифатидаги ҳукмдорлик нуқтаи назаридан пастга, дунёни англаш нуқтаи назаридан юқорига қараб кетган парадокс тадрижининг тезиси, бир қалбда зуҳур этган уч руҳий мураккаб картина дейиш мумкин. Бу Абулфайзхон образини баҳолашда, асарини саҳналаштиришда катта аҳамиятга эга.

Ҳақимбейнинг: «Мана, Нодиршоҳ яна келди. Бироқ бурунги каби эмас. Хон кучсиз, у кучли, хонға душман, менга дўст бўлиб келди», - гапидаги тазодлар ҳам Абулфайзхон ва Ҳақимбейлар ўртасидаги муносабат, интриганинг қай даражага етганлигини, бинобарин, Абулфайзхон ва Нодиршоҳ кучларининг нисбатини, Ҳақимбейнинг хоинлигини аниқлашда муҳим восита бўлиб хизмат қилган.

Фожиа финалидаги Хаёлнинг путқи асардаги воқеаларнинг кульминацияси бўлгани сингари ундаги тазодлар ҳам трагедиядаги бошқа тазодларнинг чўққисидир: «Инсонлар томонидан яратилган мингларча тангрининг энг бузуқбоши, энг шуми! Эй, қоп-қора саодат сенсан! Остингда қолғонларни эзгуси бир фалокат юки бўлғонинг каби устингда чиққанларнинг борлиқларини ёндирғучи бир олов тенасидурсан». Аввало, «Тангри» ва «бузуқбош, шум», ҳамда «қоп-қора» ва «саодат» сўзлари аниқлаш маъноларига кўра бир-бири билан бирлик ҳосил қила олмайдди. Ана шундай сўзлар сифатлан ва сифатланмиш муносабатига кириштирилган, бу — оксиморондир. Сўнгги гапдаги «остингда қолғон» ва «устингда чиққанлар» ҳамда «фалокат юки» ва «олов тепаси» жумлалари оппозитив ҳолатда, аммо бу ерда юқоридагидан бопқачароқ ҳолат, ҳар икки тазодий

характердаги жуфтлик «тахт — инсонларни маҳв этувчи, уларни инсонликдан жудо айлагувчи кучдир» деган ҳукми англиштига хизмат қилиши билан биргалишиб кетади, яъни зидлик йўқолади. Бу эса тазод усулининг бошқа кўш ижодкорлар асарларида учрагани каби Фитрат томонидан намоён этилган яна бир қиррасидир. Худди шундай фикрни Нуриддиннинг «Юрагимдаги севги дард эмас, даводур», - деган гапидаги тазод ҳақида ҳам айтиш мумкин.

Тазоднинг энг гўзал, фикрнинг энг ёрқин ифодаси учун хизмат қилган намуналарини Нуриддиннинг ишқ ҳақидаги жўшқин монолоғида учратиш мумкин: «Дунёда ишқ билан ҳавасни яхшигина англамоқ ҳам керак. Бир-бирига ўхшаган бу икки ҳолни айирмоқ тейиш. Маъшук истамоқ, у билан бир ерда ётиб қолимоқ - ишқ эмас, ҳавасдур. Ишқнинг бу ҳоли ёлғиз инсонларда эмас, ҳайвонларда ҳам топилир... Оврупони қўябер, Оврурода ҳайвонликдан бошқа нарса йўқдир. Овруроликларда рух йўқдир. Ушлар руҳоний лаззатдан бир нарса онгалёлмайлар. Чин севиш ва ҳақиқий ишқнинг ери Шарқдур. ... Чин опшиқ ўзининг саодатини эмас, маъшуканинг камолини истар. Севиш дард эмас, даводур». Диққат қилинса, бу монолоғда тазоднинг икки қутбида икки занжир вужудга келганлигини сезиш қийин эмас: ишқ, инсонлик, Шарқ, чин севиш, маъшуканинг камоли, даво — ҳавас, ҳайвонлик, Овруро, опшиқнинг саодати (яъни жисмоний яқинлик), дард. Нуриддиннинг ишқнинг ҳақиқий сўфиёна мазмунини англиштиш учун ана шундай тазодлар занжирини тизиши монолоғнинг таъсир кучини бениҳоя опширган. Шубҳасизки, ушбу силсилада шакл ва мазмун уйғунлиги гўзал тажассум тошган. Фитрат драмаларидаги тазоднинг бундай хилма-хил кўриниши, мазмунан тирак намуналарини кўплаб келтириш мумкин. Биз юқоридган мисоллар ҳам Фитратнинг тазодларни қўллаш ва улар орқали гоёни ифодалаш борасидаги маҳоратини тўла тўқис намоён эта олганини ҳисобга олиб тазодлар ҳақидаги фикримизга яқун ясаймиз.

Навбатдаги мулоҳазаларимиз Фитрат пьесаларида катта ўрин тутган яна бир бадий санъат — каломи жомий ҳақида.

Каломи жомий — ўғит, насиҳат, шикоят каби мазмунни юксак бадийиятда ифодалашга асосланган усул, санъат [340, 134]. Бундай бадий санъат намуналари Фитрат пьесаларида ҳам кўйлаб учрайди: «Р а ҳ и м б а х ш. Ишнинг қулайини ахтармоқ ялқовликдир. Қулай ишдан буюк унум чиқмас. Буюк, унумли ишлар қулай-да бўлмас. ...Инглизни Ҳиндистондан қувмоқ ер юзини ўз қанотлари острга олғон бир олбостини йўқ этмоқдир. Қулай бўлмас, пима бўлса ҳам бир ёвни юртдан ҳайдамоқ бир юртни ёв қўлида кўрмакдан қийин эмасдир»; «Р а ҳ и м б а х ш. Ўз кучига ишонмаган эл кураш майдонига киролмас, кирса ҳам йиқилур. Ишонмаганлар ишонганларни енга олмаслар»; «Р а ҳ и м б а х ш. Эл бирлашса, мулла оч қолур»; «И б р о ҳ и м б е й. Девона эмас, тўғримап, тўғрилиқнинг девоналикдан ёмонроқ натижалар берганин биламан»; «Н о д и р ш о ҳ. ...Ҳар ўлкани урушиб олмоқ сиёсат эмас. Уруш чораларнинг энг сўнгисидир. Бир ўлкани олмоқ учун энг яхши чора — шул ўлканинг ўзидан дўстлар топмоқ, шуларни ишлатмақдир»; «Р а ҳ и м б е й. Бошга иш тушгач энг аҳмоқ чора — йиғламоқдир»; «Н у р и д д и н. Севги юракнинг хазинасидир, хазинани эса яширин сақламоқ тейишдир»; «М а л а к л а р. Худо сўзини қайтармас ҳеч ким, Ким қайтарса ул иймонсиздир»; «Ш а й т о н. Зулмат нурдан юқорироқ ўтмасин» ва ш. к. Келтирилган мисолларнинг «муаллиф»лари турли табақа, синф, гуруҳ вакиллари, аммо улар тилидан истифода этилган «каломи жомий»лар бирор қаҳрамоннинг ҳаётийлиги, табиий мантиғига путур етказмаган. Томошабин, гарчи бу ҳикматли сўзларнинг ортида Фитрат турганлигини сезиб турса-да, уларни чиндан ҳам шу қаҳрамонларнинг сўзи-гапи каби қабул қилади, шунга ишонади.

Фитратнинг ўзига хос услубини белгилайдиган яна бир бадий санъат — сиёқат ул-аъдод (сода отларнинг уюшиб келиши)дир. Қайси бир пьесада бўлмасин муайян

қахрамоннинг қони қайнаган, руҳида ҳислар ғалаёни шилдатга минган лаҳзаларда шу қахрамон бирор муайян фикр ифодаси учун биргива отни ишлатишни оз деб билади, хис-ҳаяжонлари, фикр-мулоҳазасини ёрқинроқ, таъсирлироқ ифодалаш учун бирор умумий маъно остида бирлашган отларни қаторлаштириб ташлайди. Масалан, «Чин севиш»да Сарвархон Оврупонинг адолатсизлиги, ўз элининг соддалиги ҳақида куюниб сўзлар экан: «Биз мусулмонлар ёлғизгина алданмоқ учун дунёга келибмиз чоғи... бойимиз, ишчимиз, мулламиз, шоғирдимиз, ёзувчимиз, ўқитувчимиз, шоиримиз, файласуфимиз, каттамыз, кичигимиз Оврупонинг китобига, сўзига, қонунига, вазирига, олтинига, қизилига алданмоқдан бўлак ишни билмайлар». Кўринадики, бизнинг эл Оврупога алданмоқдан бўлак ишни билмайди» қабилидаги фикр Сарвархон томонидан шу тарзда ифода этилган. Ижобий маънодаги бу «ёйликлик» Сарвархоннинг миллатпарвар, элу юртнинг тақдири, турмуши учун куюнчак, алдамчи мустамлакачиларга нисбатан нафратли кишини эканлигини, олчоқ Раҳматуллохоннинг сўзларидан қаҳру ғазаби қанчалик тошиб кетганлигини ифодалашда муҳим восита бўлиб хизмат қилган. Уюшиб келган ҳар бир сўз чексиз ҳаяжон, ўкинч ва нафрат, ҳасрат ва ғазаб билан йўғрилганки, ундаги оҳанглارни ҳисобга олмасдан саҳнада Сарвархон образининг тўлақонли чиқишига эришиб бўлмайди. Худди шундай уюниқликни Ўқунарнинг уйида қамалган, эзилган, таҳқирланган, камситилган Дилнавознинг нутқида ҳам кўрамиз: «Бир кишининг кучи бўлмағоч, балоға қолур, ёзуғлар, жазолар. сўкишлар, сургунлар, қамоқлар, ўлумлар ҳар ёқдан боши узра бало ёмғури янглиғ ёғар. Раҳимбахш... севдигим, эркам, жанним эди. Борим-йўғим шу эди». Дилнавоз кучсизликнинг натижаларини ифодалаш учун «бало ёмғури» бўлган бир неча отларни қаторасига келтиради. Ана шу қаторлаштириш орқали фикрнинг таъсирли ифодасига эришилган. Ёки Ўқунар ўзининг кучлилигидан ифтихор этар экан: «Бизнинг кучимиз бор, яроғимиз бор, оқчамиз бор, билимимиз бор. Бизда борлар



буларда йўқ, буларда йўқлар бизда бор», - дейди. Лолаҳардиёл нутқида ишлатилган таъдид (сиёқат ул-аъдод) эса юқоридагилардан бирданига икки йўналишдаги отларнинг уюшганлиги ва ҳар бир отнинг ўз сифатлишига эгаллиги билан фарқ қилади: «Яқиндан танишмоқ учун ичкарироқ кирганда: қочирилган қизлар, пардасизланган хотинлар, бир-бирининг этини еган очлар, хўрлик кўрган буюклар, сўкин эшитган бошлиқларнинг қонли ёшлари, мунгли бошлари, тутунли оҳлари, ўтли инграшлари олдимиздан ясов тортиб ўтадир».

Отларнинг уюшиб келиши ҳолати, айниқса, «Шайтоннинг ташрига исёни» кичик икърий фожиасида кўп учрайди: бир нардали фожиада ўн етти марта шу усулдан фойдаланилган бўлиб, бу усул кўпроқ Шайтон нутқида учрайди. Асар худди шундай бошланади:

*Нечун эмиш бу тубанлик, бу хўрлик,*

*Бу онгсизлик, бу жонсизлик, бу кўрлик.*

.....

*Нурдан миллион-миллион малак яратил,*

*Жон бер, онг бер, кўз, бош яса, тан ишла,*

*Учмоқ учун қанот дахи бағишла,*

*Ундан сўнгра...*

Асар шайтоннинг исёнкорона бир тўхтамга келганлигидан бошлаган экан, унинг ана шундай «жонига теккан» ҳолати ифодасида ўз қалбини, малаклар ихтиёрсизлигининг сирини тафтиш этишда мазкур усул қўл келган. Тубанлик, хўрлик, онгсизлик, жонсизликнинг умумий маъноси (мазкур матнда) – ихтиёрсизлик. Жон, онг, кўз, бош, тан, қанотнинг умумий маъноси - ҳаётдир. Демак, уларнинг ҳар бирини такрорламасдан, умумлаштирувчи сўзларни ҳам қўллаш мумкин эди. Аммо унда шайтоннинг руҳий ҳолати Фитрат истаганчалик, томошбин кутганчалик намоён бўлмас эди. Образли қилиб айтганда, барча таъдидлар қаҳримон руҳий ҳолатини, ҳисларининг даражасини кўрсатувчи «термометрга» айланган, кўтаринкиликни вужудга келтирган.

Худди шунга яқин яна бир стилистик усул — тавфиф (тенг грамматик бўлақларда бир-бирига мос маъноларни ифодалаш)нинг ҳам Фитрат пьесаларида кўп учраши муаллифнинг ўзига хос услубини кўрсатади. Тавфиф Фитрат драмаларида икки хил кўринишга эга: 1. Бир гап икки бўлаққа бўлинади-да, қолган гаплар шу икки йўналишда мувозий кетади: «Ҳинд қизининг кўзи шишаданмудурким, инглиз яратғувчилигининг қоли изларини кўрмасин? Ҳинд қизининг юраги тошданмудурким, оёқлари остинда қолиб эзилган эл виждонининг ярали лочинларча қичқирғонин сезмасун?»; «И у р и д д и н. Бугун маймун сиридан қўйдиғингиз Ҳиндистон болалари қиёматга довури бўйла қолмаслар. Буларнинг дахи кўзи бор — очилур. Виждони бор — уйғонар. Қони бор — қайнар. Тўрт юз миллион инсон боласининг бўйла эзилиб қолишига Тангри кўнмас, табиат рози бўлмас, адолат қараб турмас»; «Б о т у р. У (бой — И. Ғ.) мени уйимдан чиқарди — мен уни дунёдан қуварман. У мени алдади — мен уни ўлдираман»;

«Р а ҳ и м б а х ш. Сен тебраниб ўртангин — мен йиқилиб инграйин. Сен ўтли оҳ чекарда мен қонли ёш тўкайин» ва ш. к.

2. Бир йўналишли тавфифлар. «И б р о ҳ и м б е й. У (Абулфайзхон — И. Ғ.) элга ёмонлик қилди. Юртни талади. Ҳукумат ишларига қарамади, кеча-кундуз чоғир ичиб ётди. Мен унинг шул ишларига қарпни бўлиб урушдим»; «А р с л о н. Уфф!.. Яшамоқ бир совуқ ҳазилмикан, билмадим! Бало устига бало! Қайғу устига қайғу!». Диққат қилинса, ҳар қандай тавфиф шаклий синтактик такрорлардир. Ҳар қандай такрор эса имнульс кучли бўлган, фикрни, ундаги маъновий қалинликни, кучни шу такрорларсиз ифодалаш мумкин бўлмаган жойларда юзга келади. Ваҳоланки, такрорланган ҳар қандай тавфифнинг умумий мазмуни бир хил. Масалан, биринчи мисолдаги Дилнавознинг гапи, умуман, «Ҳинд қизи ҳам кўп содда эмас, у ҳам кўп нарсани англаётир» деган мазмунга эга.. Бироқ муаллиф шу фикрни

Дилнавоз тилидан дилнавозона, таъсирдор қилиб бериш учун бадиий санъатлар синтезидан фойдаланган: сифатлаш, тажохулу ориф, ташбих, истиора, таъхис сингари бадиий санъатларни тавриф қолипига солиб ўқувчига тақдим этмоқдаки, бу ўқувчида эмоция уйғотиши, ҳинд қизларининг ҳам ихтилолчилигига ишонтириши, мустамлакачи инглизларга нисбатан ғазаб-нафрат уйғотиши кўзланган.

Апострофа — жонсиз нарса ёки ўзи бўлмаган кишига шу ерда тургандек мурожаат қилиш усули [қ.: 337, 31; 339, 345]. Фитрат бу стилистик усулдан ҳам самарали фойдаланган. Аслида жонсиз нарса ёхуд шу ерда ҳозир бўлмаган кишига мурожаат инсоннинг ёлғиз қолган дамларидагина рўй бериши мумкин. Шунинг учун ҳам бу усул қахрамоннинг ички кечинмалари, ўзлигини очишда муҳим аҳамиятга эга. Фитрат пьесаларидаги апострофалар ҳам буни қувватлайди. Пьесалар таркибига кирган шеърларда, айниқса, апострофалар кўп:

Қ а л а н д а р л а р т о в у ш и.

*Дунё, дунё, сен дунё-е,*

*Дунё, кўп тез юрарсан,*

Д и л н а в о з.

Кучсизлик, эй кучсизлик,

*Ўртади мени зулминг.*

*Нетай қора ўлимдан*

*Яратилгон эурсан?;*

Д и л н а в о з.

*Сўйла, гулим, надирса дардинг,*

*Яраланмиш юрак, нечун қизардинг?*

Персонажлар нутқи таркибидаги апострофалар турли руҳий ҳолатларни очишга қаратилган. Масалан, Арслоннинг: «Ботур, ўчингни ололмай кетдинг! Кошки шу кеча сенга тўсқинлик қилмоғой эдим», - деганлари пушаймон ва ўкинч, кучли ғазаб ҳисларини; Зулайҳонинг: «Оҳ, Нуриддин, кимга айтсам буни, сен йиғлар экансан, ким кулсин. Йўқ, янглишасан, хон... сен йиғлар экансан, бутун дунё йиғлар!» — деганлари кучли севги ва ҳамдардлик ҳисларини;

Нуриддиннинг: «Бояқиш қуёш! Қутинг ўчмин...» - деб бошланувчи монолог и ўз тақдири ва қуёш қисмати ўртасидаги ўхшашлик туфайли туғилган изтироб ҳисларини ифодалаган. Барча апострофалар ички монологлар билан боғлиқдир. Умуман, бу стилистик усул қахрамонлар руҳий ҳолатини очиб калитларидан бири бўлиб хизмат қилган.

Фитрат драмаларида сийрак бўлса-да, учрайдиган, муаллифдан етук лисоний билим ва маҳорат талаб қиладиган бадний санъатлардан яна бири ийҳомдир. Ийҳом муайян адабий-назарий билимни, сўзнинг маъноларини возик ҳис эта олиш ва ҳис этилганларни бадний матида қўллай олиш салоҳиятини талаб этадиган санъат бўлиб, умуман адабиётда кам учрайди. Ийҳомнинг моҳияти пукта бир сўзнинг икки маъносини назарда тутиб, яширин-ботиқий маънонинг бирламчи бўлиши билан боғлиқдир. Классик шоирлар ийҳомнинг гўзал намуналарини яратганлар. Фитрат ҳам мумтоз поэтикада аниқланган бу усулдан ўрни билан фойдаланади. Чунончи, «Абулфайзхон»нинг биринчи пардасида шохмот ўйини эпизодида шундай диалог мавжуд:

М и р В а ф о. Э... Отимиз кетди-ку!

У л ф а т. Подшоҳи олам эсон бўлсалар, яна от топилур.

Зоҳиран Улфатнинг гапидаги «от» сўзи шохмотнинг бир фигураси ҳақида (ваҳоланки, шохмот қондасига кўра, янги фарзинга эришини мумкин, аммо от асло бошқа «топилмайди»), аммо хон садоқатли қулининг асосий мақсади бу маъно эмас, балки умуман, бойлик, ҳамма нарса, давлат маъноларидадир. Оддий шохмот ўйини воситасида Улфат ўзининг хонга садоқатли эканлигини яна бир карра аниқлатмоқда, хушомат ўйлик қилмоқда. Демак, бу ерда кўзда тутилган маъно «от» сўзининг ўз маъноси эмас, балки кўчма маъносидир. Худди шундай ҳолни «Ҳинд ихтилолчилари»даги Маҳмудхоннинг сўзларида кўрамир:

Ў к у н а р. Элга текин эм берар эдингизми?

М а ҳ м у д х о н. Ҳа...

Ў к у н а р. Эмни Овруподан текинми олар эдингиз?

М а ҳ м у д х о н. Биз Овруподан эм истаташлардан эмасмиз.

Маҳмудхоннинг сўнги гашидаги «эм» сўзининг зоҳирий маъноси «дори-даво», шу маъноси билан гап инглиз мингбописининг сўроғига тўғри жавоб бўлади. Аммо қалби инглизларга, бинобарин, инглизлар Оврупосига ҳам қаҳр-газаб, нафрат ҳислари билан қайнаган Маҳмудхон «эм»ининг асосий, Маҳмудхон назарда тутган маъноси бошқча — кўчма маънодир. Маҳмудхон бу гапи билан «Биз Овруподан ёрдам, нажот кутмаймиз» демоқчи. Демак, «эм» сўзининг ўз ва кўчма маъноларда келганлиги ийҳом санъатини юзага чиқарган. Ёки Сарвархоннинг Нуриддинни зиндондан чиқариш пайтидаги мана бу гапларига эътибор берайлик: «Тингла, Ҳиндистон яширин қўмитасининг Дехли ўрта шўъбаси сени қутқарурга қарор берди. Сенинг каби юксак тушунчали бир шоирнинг ёвуз ёвларнинг зиндонларида ётишнинг қўмитамиз учун уятдир. Қўмита сени бу қоронгудан чиқарғали бор кучи билан тириштиди». Чиндан-да, қоронгулик — зиндоннинг асосий белгиларидан бири. Сарвархон нутқида эса бу сўз яна бир маънода — «тутқушлик», «эркезлик» маъноларида ҳам мажозан қўлланган.

Юқоридги мисолларда яққол сезилиб турадиган хусусият сўзларнинг омонимик характери орқали эмас, тўғри ва кўчма маънолари орқали ийҳомнинг юзага чиқарилганлигидир. Бу драматик асардаги ийҳомнинг ўзига хос хусусиятидир. Ийҳомнинг бу тури истиорага яқин бўлса-да, бир сўзнинг икки маънода келаётганлиги, кўчим истиорадагидек ҳам маънолар, ҳам сўзлар ўртасида амалга ошмай, фақат бир сўзнинг икки маъноси ўртасида экнлиги билан ҳам истиорадан фарқланади.

Кам учраса-да, Фитрат пьесалари бадийятини ошириш, асар ғоясини очипца муҳим роль ўйнаган бадий санъатлардан бири ҳусни таълилдир. Ҳусни таълил бирор воқеага асли сабаб бўлмаган ҳолатни, ҳодисани сабаб қилиб

кўрсатишга асосланган бадийий саъят. Шеърятда бу усул кенг қўлланади ва асосан, бадийийликни қуюқланггиришга хизмат қилади. Шу жиҳатдан Нуриддиннинг романидаги ушбу хусни таълил шеърятдагига ўхшаб кетади: «Қаҳва тусли сочлари (Ойшанинг — И. Ғ.) топинмоқ учун оташкада теғасида тўшланган ҳиндийлар каби бўйинининг ҳар ёнинда сочилиган, бир-икки халқаси манглайна тўғри узониб, сўл қонигача келгандия, ҳурматсизликнинг бунчасини ортик кўриб, ёна қайрилган». Ҳўзал бир қизнинг портретига бағишланган бу парчадаги таъкидга олинган жумла хусни таълилниинг ажойиб намунасиدير. Унда сочининг пепонадан қонигача келиб, кўзга тушмай қайрилишига ўша бир-икки халққа сочининг пепонада чўзилиб ётини, қопгача келиши ва тўсатдан бу ҳаракатнинг ҳурматсизлик эканини англаб, йиғиштирилини сабаб қилиб кўрсатилган. Аслида эса сочининг қайрилишига сабаб бу эмас. Мазкур парчадаги хусни таълил ҳам шеърятдагидек вазифани бажаради.

Навбатдаги мисолларда хусни таълил бонқача характер касб этган: «**Р а ҳ и м т ў қ с а б о**. Келар чоғимда яна шохнинг (Нодиршоҳнинг — И. Ғ.) олдига кирдим. Биз Бухорога кўноқ бўлиб келдик, ўлкангиз менга керак эмас. Хонингиз, эл-улусингиз мени дўстларча қарши олсалар, тўрт-беш кун туриб қайтиб кетарман, дедилар». Таъкидга олинган жумла асло Нодиршоҳнинг Бухорога келиш сабабини билдирмайди. Эрон шохи томонидан айтилган бу гап ўзининг асл мақсадини маккорларча ниқоблаш, босқинчилигини яшириндир, холос. Хусни таълилинининг худди шундай бадийий ниятда қўшланган намунасини «Ҳинд ихтилолчилари»да учратамиз: «**М а р л и н г**. Биласизки, инглиз улусининг ҳиндга келганликлари ҳиндликларни етуштурмак, маданий қилмак учун эди». Йўқ инглизларнинг ҳиндга келишларининг сабаби асло бу эмас, адбятга. Буни Марлинг ва унинг бошлиқлари ҳам жуда яхши билинади. Аммо ҳиндларни авом билган Марлинг Оврупонинг мустамлакачилик сиёсатини айёрлик билан

яшириб кўрсатади. Шу пьесада Норлинсун нутқида ҳам Фитрат хусни таълилдан фойдаланди:

«Н о р л и н с у н (тилчи хотинга). Бу қизнинг қўлларини очиб кўй. Оврупо адолатли хотинларни бу ҳолда кўрмак истамас». Ҳа, Норлинсуннинг бу бағри кенглигига сабаб Оврупонинг адолатнешалиги эмас, балки ҳайвоний хире эканлиги китобхонга маълум. Ҳар учала мисолдан кўришиб турибдики, хусни таълил шеърятда, асосан, гўзал тасвири юзага келтиришга қаратилган бўлса, драматик асарда унга асл мақсадни ниқоблаш, қаҳрамонларнинг айёрлиги, маккорлигини кўрсатиш вазифаси юклатилган экан.

Шунингдек, Фитрат пьесалари тажохули ориф, эътироз, иқтибос, тавзий, ҳазлун муроду бихи-л-жидд, тарди акс, таъйил, сажъ, ташхис каби мумтоз бадий санъатларни ўзида жамулжам этгандир. Уларнинг ҳар бирини таҳлил этиш, мисоллар келтириш бадий санъатларнинг драматик асарлардаги ўзгачаликлари, уларнинг драматик асарда, асосан, оғзаки сўзлашув нутқида хос хусусиятларни зухур эттириши ҳақидаги хулосага бопқа янгилик киритолмаслигини назарда тутиб, бадий санъатларнинг драматик асардаги ўрни ва роли ҳақидаги мулоҳазаларимизга яқун ясаймиз.

## Хулосалар

1. Шарқ мумтоз поэтикасида бадий санъатлар деб номланган усуллар кеча ва бугун, Шарқда ва Ғарбда қандай номланишидан қатъи назар, уларнинг асосий вазифаси ифодани тасвирга тенглаштириш, «сўз билан сурат чизин» (М. Горький)га хизмат қилишдир. Мумтоз поэтикага нисбатан қўлланадиган «бадий санъатлар» деган термин фақатгина махсус бадий усулларни эмас, балки бугун биз «ифода-тасвир воситалари» деб атаётган усулларнинг барчасини ўз ичига олади.

2. Фитрат пьесаларида қўлланган ташбих, истиора ва муболағаларни янгилик бўёғига кўра иккига ажратиш мумкин: а) халқнинг ижоди бўлган, оғзаки сўзлашув нутқида кенг қўлланадиган «шаблон» иборалар, тайёр лисоний ҳосилалар; в) бевосита ёзувчи бадий тафаккурининг маҳсули бўлган стилистик унсурлар. Бундай туркумлашни умуман ташбих, муболаға, истиораларга нисбатан қўллаш мумкин. Ўрни билан қўлланганда трафарет бадий санъатлар ҳам драматик асарга «хусн» бағишлаб, ҳаётийликни ошириш, қаҳрамонларнинг руҳий ҳолатларини, туйғуларини ифодалашда катта роль ўйнар экан.

3. «Шаблон» бадий санъатлар кўпроқ диалогларда, оддий халқ вакиллари нутқида учрайди. Бунинг сабаби шундаки, жонли сўзлашув жараёнида одамлар оҳори жумлаларни қидириб ўтирмайдилар, тайёрларидан фойдаланадилар-кўядилар. Бевосита драматург ижодий тафаккурининг маҳсули бўлган бадий санъатларнинг кўпроқ монологларда, ўқимишли, дунёқараши кенг, фикри теран, тахайюл дунёси бой персонажлар нутқида учраши ҳам бу фикрни қувватлайди.

4. Фитрат пьесаларидаги ташбихлар анализи натижасида эса бу бадий санъатнинг драматик асардаги ўзига хос хусусиятлари аниқланди: 1) драматик асарларда аксарият ҳолларда ташбихнинг тўрт компоненти (мушаббах, мушаббахун беҳ, одоти ташбих, важҳи ташбих) ҳам тўлиқ ифодаланган бўлади; 2) ташбихлар, драматик асарда бадийликни оширишдан ташқари қаҳрамонни характерловчи восита сифатида майдонга чиқади; 3) ремаркалардаги ташбихлар персонажнинг ҳолатини ифодалаши билан режиссёр ва актёр учун катта аҳамиятга эга.

5. Халқ оғзаки ижоди намуналарида, оғзаки сўзлашув нутқида жуда кўп учрайдиган муболағалар, партли маънода, сўзлашув нутқининг маълум мақсадга қаратилган, муайян меъёр (норма)га солинган кўриниши бўлган драматик асарда ҳам асосий тасвир усуллари билан бирдир. Улар, асосан



драмада қаҳрамонларнинг руҳий ҳолатларини ифодалашга хизмат қилади. Персонажнинг ҳиссий-руҳий кўтарилиши қанча баланд бўлса, муболағанинг даражаси шунча юқорилаб бораверади. Чунончи, қаҳрамонларнинг нисбатан осойишта ҳолатларида муболағанинг мақбул муболаға, руҳий кўзғолишлар чоғида ифрок, қалб пўртаналари авжга чиққан, қиёмига етган лаҳзаларда гулув турининг қўлланиши фикримизга қувватдир. Бунинг режиссёр ва актёр томонидан ҳисобга олинishi ҳам асарнинг муваффақиятли сахналаштиришида муҳим роль ўйнайди.

6. Фитрат пьесаларидаги муболағалар таҳлили яна бир муҳим хулосага олиб келди: муболағалар жуда кўп ҳолатларда бошқа бадий санъатлар билан қоришиқ ҳолда намоён бўлар экан. Уларни ана шу хусусиятига кўра икки турга ажратиш мумкин: 1) соф муболағалар; 2) бошқа бирор бадий санъат билан қоришиб келган муболағалар (муболаға-ташбиҳ, муболаға-тазод, муболаға-метонимия...)

7. Драматик асардаги сифатлашларда субъективлик жуда кучли. Улар нарса-ҳодиса ёки шахснинг объектив белгисидан кўра кўпроқ сўзловчининг нуқтаи назаридаги белгини ифодалаш билан шеърятдаги сифатлашлардан фарқ қилади. Баъзи ҳолларда, ҳатто истифода этилган сифатлаш нарса, ҳодиса ёки шахснинг белгиси, хусусиятига мутлақо тескари бўлиши ҳам мумкин.

8. Ҳар қандай сифатлаш сифатланмишнинг белгисини билдиради. Аммо драматик асардаги сифатлашлар субъектив баҳо формаси сифатида, фақатгина сифатланмишнинг эмас, балки (хусусан, сифатланмишнинг объектив белгиси сифатлашга зид келиб қолган ҳолларда) ўша сифатлаш «муаллиф»и бўлган персонажнинг ҳам характерини, ҳолатини кўрсатувчи восита бўлиши мумкин экан. Демак, драматик асардаги сифатлашлар портрет, характер яратишда муҳим роль ўйнаши аёнлашади.

9. Муаллиф рсмаркаларидаги сифатлашлар кўпроқ сифатланмишнинг объектив белгисини билдириши билан персонажлар нутқидаги эпитетлардан фарқ қилади, улар,

асосан, қаҳрамонларнинг тапқи портрети ва рухий ҳолатини ифодалашта қаратилгандир.

10. Халқ оғзаки ижодида ҳам, оғзаки сўзлашув нутқида ҳам барча ижодкорлар, жумладан, Фитрат асарларида ҳам сифатланмишнинг тупсиб қолиши сифатлашнинг ёлғиз ўзи ишлатилиши ҳоллари учраб туради. Модомики, бу ҳолат тилшуносликда сифатлар, сифатдошларнинг отланиши деб номланар, бадий асарларда ҳам учрар экан, у адабиётшуносликда ҳам ўрганилиши, таърифланиши ва номланиши зарур.

11. Драматик асарларда истиоралардан ҳам кенг фойдаланиш мумкин. Аммо драмадаги истиоралар ундан олдин ё кейин истиора қилинган предмет, шахс ёки ҳодисанинг асл номини билдирган сўзнинг келиши билан фарқланади. Истиоранинг асл маъноси, ким ёки нима эканлиги ситуациядан англашилиб туради. Бундан эса драматик асардаги истиоралар, асосан, «япириш»га, «топишмоқ»қа айлантириш мақсадида эмас, балки такрордан қочип, фикрни кучли ифодалаш мақсадига йўналтирилганлиги ҳақидаги хулоса келиб чиқади.

12. Фитрат пьесаларида бадий санъатларнинг 30дан ортиқ хили учрайди. Бу эса драматик асарлар ҳам бадий санъатларни ўрганиш учун бой материал бера олиши мумкинлигини кўрсатувчи фактдир. Фитрат пьесаларидаги бадий санъатларни икки гуруҳга: 1) халқ сўзлашув нутқида мавжуд бўлган «шаблон» бадий санъатлар ва 2) Фитрат бадий тафаккурининг маҳсули бўлган бадий санъатларга ажратиб ўрганиш муҳим бир хулосани келтириб чиқаради: демак, ёзма нутқ билан боғлиқ бўлмаган ҳар қандай бадий санъат, аввало, оғзаки сўзлашув нутқида, ҳеч бўлмаса, фольклорда вужудга келган, кейин эса ёзма адабиётга кўчган, деб дадил айтиш мумкин.

13. Фитрат пьесаларини бадий санъатлар нуқтаи назаридан текшириш яна шуни кўрсатадики, бадий санъат уни ишлатган қаҳрамоннинг мулкига айланмас, унга буткул «сотилмас» экан, бонқача айтганда, унинг ортидан

иждорнинг ўзи кўришиб қолар экан, бу бадий санъат ҳар қанча мукамал, гўзал бўлмасин, драматик асарда меъёрдан ошса, асарнинг ҳаётийлигига путур етказди, бадийликни оширишга хизмат қилмайди.

## Тўртинчи боб

### ТИЛ ВА УСЛУБ

#### Драма, қахрамон, тил

Тилшуносликдаги «бадий услуб» деган атама «бадий асар тили» деган тушунчани ҳам ўз ичига олади. Бадий услубнинг нутқнинг бошқа (илмий, расмий, публицистик) услубларидан фарқ қилувчи жиҳатлари кўп, албатта, аммо энг муҳими, бадий услубнинг серқатламлиги, нутқнинг бошқа услубларига хос унсурларни ўзида жамлаганлигидир. Бадий асарда реал ижтимоий ҳаётнинг, барча даврларнинг барча жиҳатлари, соҳалари тажассум топади. Шу маънода бадий асар воқелари макон ва замонда чегараланмаган; унда ишчилар, зиёлилар, болалар, кексалар, ўғрилар-тўғрилар, турли касб-кордаги кишилар, борингки, инсон ҳаётига алоқаси бўлган жамийки мавжудот иштирок этади, турли ирқ, дин, миллат, касб, шева вакиллари иштирок этди. Ижодкор уларнинг тўлақисли образини яратиш учун айнан ўшалар тилида сўзлашга мажбур. Бу эса бадий асар тилининг гоят серқатламлик хусусиятини келтириб чиқаради. Бошқача қилиб айтганда, бадий услуб бошқа барча нутқ услубларининг ўзига хос қомусидир.

Бадий асар тилининг ўзи эса жанрлар бўйича ҳам тафовут ва айирмаларга эга. Чунончи, шеър тили, наср тили ва драма тили, образли қилиб айтганда, бир хил шаклли, бир хил рангли ва бир хил материалдан ясалган уч хил шаклли, уч рангли ашёдир.

Маълумки, бадий асарда объект ва субъект тили терминлари (бу ерда «тил» сўзи нутқ маъносида) қўлланади. Адабий турлар – лирика, эпос ва драма тили ўртасидаги айирма ҳам айнан шу нуқтадан – объект ва субъект нутқидан бирининг доминантлик (устуналик) қилишидан бошланади. Субъект – муаллиф, объект – қахрамонлар

экаңлигини назарда тутсак, лирикада субъект нутқи ҳукмронлик қилишини сезини қийин эмас. Лирик асарларда бевосита реал ҳаёт воқеа-ҳодисалари баёни эмас, балки ана шу воқеа-ҳодисалар натижасида муайян бир шахс қалбида туғилган ҳис-ҳаяжон, туйғу-кечинмалар тасвири берилади. Демак, муайян ҳис-туйғу айрим олинган бир кишиники – субъектники, шу ҳис-туйғуни ифодаловчи ҳам субъектнинг ўзи. Масалан, Абдулла Ориповнинг «Чорлаш» шеъридан:

*Дўсти ғариб, кел, қўлигни тут,*

*Юрагингда ёқай аланга.*

*Кел, бир зумга дунёни унут,*

*Кўтариайин сени баландга.*

Кўриниб турибдики, нутқ мушлифи – лирик қаҳрамон. «Дўсти ғариб»га ҳамдардлик туйғуси ифода этилган бу ўн иккилик бошдан-охир шу лирик қаҳрамон монологидан иборат. Айрим ҳоллардагина лирик асарларда (воқеабанд шеър ёки газалди) қаҳрамон (объект) нутқи к ў

**р и н и б қ о л а д и**, аммо у барибир субъект нутқидан кейинги ўришда туриши билан характерланади. Шу маънода лирика тилини с у б ъ е к т т и л и дейини мумкин.

Элик асарларда эса ҳаётий воқеа-ҳодисалар баёни олдинги ўринга чиқиб олади, унда хилма-хил характерлар, тишлар, қаҳрамонлар иштирок этади. Шунга мувофиқ равишда энки асарлар тили икки компонентдан: ровий (субъект) ва қаҳрамонлар (объект) нутқидан ташкил топади: «Отабек ўзининг гапидан уялганнамо ерга қаради ва бир мунча вақт фикрга кетиб ўтурғандан сўнг сўради:

- Йиртқичларнинг бу қирғиндан қандай муддаолари ҳосил бўларкин?

- Мақсадлари жуда очиқ, - деди хожи, - биттаси минбоши

бўлмоқчи, иккинчиси Нормухаммаднинг ўрнига минмақчи, учинчиси эса яна бир шахарни ўзига қарам қилмоқчи. Хон эрса Мусулмонқулга бўлган адоватини

қишчоқни қириб аламдан чиқмоқчи. Менга қолса, ўртада шундан бошқа ҳеч гап йўқ, ўғлим, - деди ва бир оз тўхтаб олиб давом этди, - Мен кўб умримни шу юрнинг тинчлиги ва фуқаронинг осойиши учун сарф қилиб, ўзимга азобдан бошқа ҳеч бир қаноат ҳосил қилолмадим...» [300, 294].

Мисолга олинган нарчада ҳам ҳикоя қилувчи, ҳам қаҳрамон нутқи мавжуд. Прозада ушбу мисолда бўлгани каби бутун бир асар миқёсида ҳам субъект ва объект нутқи ҳажман тенг бўлмаслиги мумкин (юқоридаги мисолда объект нутқи кўп, субъект нутқи кам). Ҳатто жаҳон насри тарихи фақат объект ёки субъект нутқидан ташкил топган асарларни ҳам билади. Аммо эпик асарлар тилида муаллиф ва қаҳрамон нутқи ҳ а ж м и г а к ў р а эмас, балки айни асар тилида тутган ў р н и ва м а в қ е и га кўра тенг эканлиги билан характерланади. Юқоридаги фикрларнинг хулосаси сифатида «эпик асарлар тили қ объект нутқи Қ субъект нутқи» тенгламасини келтириш билан кифояланамиз. Объект нутқининг ҳам, субъект нутқининг ҳам қўшилувчи эканлиги уларнинг тенг мавқега эга эканлигини кўрсатади. Чунки қўшилувчи бир хонали сон бўладими, икки хонали, уч хонали бўладими... барибир, моҳияти унинг «қўшилувчи» эканлигида.

Драматик асарларда эса ривоя, ҳикоя, яъни воқеа-ҳодисалар баёни, қаҳрамонлар портрети, уларнинг хатти-ҳаракати баёни йўқ ҳисоби, шундай экан, муаллиф нутқи ҳам деярли йўқ. Драмада субъект йўқолади, шунга мувофиқ унинг нутқига ҳам ўрин берилмайди. Унда фақат қаҳрамонлар бор, қаҳрамонлар сўзлайди, ҳаракатланади, ўз-ўзини бошқаради. Муаллиф гўёки ана шу қаҳрамонлар нутқини кўчирувчи «котиб»га айлашиб қолади, холис тасвирчи вазифасини бажаради (аммо бу — муаллифнинг ғояси, нуқтаи назари, мақсади, у ёки бу қаҳрамонга симпатияси ёки антипатияси ҳам намоён бўлмайди, дегани эмас. Балки муаллиф қайсидир бир қаҳрамон либосида чиқади, ўша қаҳрамон орқали фикр юритади. Ҳатто муаллиф бир неча қаҳрамон ичига «жойлашиб олиши» ҳам



қизини бойга бермоқчи бўлганларида Кўр Ҳасаннинг хотини шундай илтижо қилади: «Бой бобо, болаларингизнинг тўйини кўрингиз, дуо қиламан. Биргина қизимни мендан ажратмангиз» [237]. Аммо аёлнинг бу илтижоси Мансурбойнинг тош қотган юрагига урилиб чил-чил синади. Энди у янаям таъсирлироқ, муз-муз бўлиб кетган бой қалбини ҳеч бўлмаса илита оладиган илтижолроқ сўзни қўлайди: «Барака топинг, бой бобо, умрингиз узоқ бўлмай. Бой бобожон, пулингизни берамиз, қизимизни тортиб олмангиз» [237]. Дастлаб қизимни деган хотин «қизимизни» дейиш орқали агар қизни тортиб олсалар, нафақат ўзи, балки эри билан иккаласи ҳам қон қақшаб қолажагини ифодалаётди. Дастлаб «қизимни мендан ажратмангиз» деган бўлса, энди «тортиб олмангиз» дейиш орқали уларнинг бу ҳаракатида зўравонлик, адолатсизлик ҳам борлигига ишора қилаётди. Аммо бу ҳам барибир бойга таъсир қилмайди, бойнинг раҳми келмаслигига амин бўлган она энди оқсоқолдан имдод кутади: «Оқсоқол почча, барака топинг, худо хайр берсин. Қизгинамни менга бағишлангиз. Тангри ўғулчаларингизни сизга бағишласин» [237]. Кўриняптики, лаҳза сайиш саҳнада драматизм, фожиавийлик руҳи кучайиб, поғонамв-поғона кўтарилиб борапти. «Қизгинамни» деган сўзда бировлар томонидан мажбуран, нотантиларча ёвуз Мансурбойга тақдим этилаётган бегуноҳ норасида ожизанинг ҳам муштишар ва маҳзунлиги, ҳам маъсумалиги руҳи уфуриб туради. Ҳам қизнинг, ҳам онанинг айни дамдаги ҳолатини бундан-да ортиқ ифодалаш мумкинми?! Бопқа бир ўринда -гина қўшимчаси ноаниқлик, нотанишлик маъносини аниқлашга хизмат қилдирилган бўлса, айни ситуацияда унга ҳам онанинг, ҳам муаллифнинг хазон бўлиш, топталиш оstonасида турган бир бегуноҳ қизалоққа бўлган муносабатини ифодалаш, ҳам драматизмни кучайтириш вазифаси юклатилган. Хотин жуда-жуда иложсиз вазиятда чиқиб кетиш учун бор имкониятларини ишга солади, аввал «мендан ажратмангиз», «тортиб олмангиз» деган бўлса, энди «менга бағишлангиз» дейди.



Бағишлаш имконияти фақатгина тангрига хосдир, худодан ўзгаси бунга қодир эмас. Аёлнинг «тангри ўғулчаларингизни Сизга бағишласин» дегани ҳам бунга далилдир. Аммо аёлона-муштишар ўз гўдагини жаллод нанжасидан қутқазини мақсадида оқсоқолни тангри ўрнида кўради, таъсирдорликни янаям кучайтириб, «Сиз қизимизни бағишлангиз, тангри ўғулчаларингизни бағишласин» дейди. Чунки халқда, хусусан, ўзбекларда ўғил фарзандни қиздан кўра устун қўйиш одати бор. Шу гапдаги —лар қўшимчаси ҳам муайян маънога эга: сиз битта қизни бағишлангиз, тангри бир неча ўғилни сизга бағишласин! Айтиш мумкинки, мисолчи олинган жумла аёл илтижоларининг ҳам, айни сахнадаги драматизмининг ҳам кульминациясидир. Аммо аёлнинг бу дуолари, олқишлари оқсоқолнинг беҳаё кулгисига сабаб бўлади: «...Ўн беш кундан кейин қандай қилиб берасан? Пулингиз йўқ, уйингиз йўқ, шу қиздан бошқа берарлик ҳеч нарсангиз йўқ. Ўн беш кунгача бу ҳам ўлиб қолса, сўнгра кимни берадир, сеними? Сени юз йнгирма тангага ким оладир? (Дарға, бой, имом куладилар)» [237]. Хотин оқсоқолдан ҳам нажот топмайди. Бу юзсизлик ҳар қандай аёл учун, хоҳ у камбағал бўлсин, хоҳ қарздор бўлсин, ва ҳатто хоҳ енгилтак, фоҳиша бўлсин — уят, ҳақорат, ўлимдир! Шу ўринда муаллифнинг «хотин оқсоқолнинг сўзини эшитмагандек бўлиб Мансурбойга ёлинадир» деган ремаркаси аёлнинг ҳолатини ёрқин ифодаляётир. Гарчанд у эшитмагандек бўлиб кўринса ҳам, шу биргина сўзда унинг қалбидаги изтироб, ғалаён, таҳқирга қарши унсиз фарёд мужассам! Ахир, нима учун аёл ўзини эшитмаганга солса-да, илтижоларини жавобсиз қолдирган бойга ёлинадир. Бу мазлуманинг уятсиз оқсоқолга қарши ўзига хос исёни, нафрати, лаънати эмасми? Худди ана шу лаҳзалар тасвирида Фитратнинг психологик таҳлил устаси эканлиги ёрқин намён бўлган. Аммо аёлнинг энди ҳафсаласи пир бўлган, умид учкунлари сўна бошлаган бундай ҳолатни ҳам драматург сўзу қўшимчаларни қайранн орқали ифода этади: «Бой бобо, (бой бобожон эмас!) раҳмингиз келсин. Қизимни

(қизгинамни эмас!) менга бағишлангиз (бу фақат сизнинг қўлингиздан келади, демоқчи). Сизнинг ҳам бола-чақангиз бор, худодан умидингиз бор» [237]. Фитрат айни сахнада драматизмни градацион ривожлантириб бориш мақсадида нафақат сўзу қўшимчаларни, балки халқона олқиш-ибораларни ҳам ишга солган. Айни эпизодда Ҳасанининг хотини етти хил олқиш-иборани қўллаган: 1) болаларингизнинг тўйини кўрингиз; 2) дуо қиламан; 3) барака тошинг (2 марта); 4) умрингиз узок бўлгай; 5) таңгри ёрлақагай; 6) худо хайр берсин; 7) таңгри ўғулчаларингизни сизга бағишласин. Бундай дуою илтижоларнинг бирортаси ўрнига тушмагач, аёл умид ва ишончларининг қотилларини ошкора лаянатлашга, фарёд чекишга ботинолмайди, аммо Фитрат аёлнинг айни ҳолати ифодаси учун халқ тилининг улкан уммонидан мутаносиб гавҳар топа билган, у олқиш ва қарғини ўртасида турган иборани аёл тилидан истифода этади: «Сизнинг ҳам бола-чақангиз бор, худодан умидингиз бор...» Мансурбой ҳам анойи эмас. У ҳам «коса тагида нимкоса» қабилида сўзловчи ва сўзнинг турли товланишларини нозик идрок этувчи ўзбекнинг фарзанди. У аёл сўзларидаги лаянат оҳанглариини илғаб олади: (гарчанд унинг дуоларини атайин безътибор қолдирган бўлса-да): «М а н с у р б о й (қизгин). Эй... бу ҳали мени қарғаб турадир-ку». Бир эпизод таҳлили шундай хулосага олиб келадикки, Фитрат нафақат жумла ва гапларни, балки ҳар бир сўз ва қўшимчани ҳам катта юк билан ўз асарига олиб кирган. Фитрат драмаларидаги яна бир муҳим жиҳат, уларда жуда кўп халқона синонимларнинг маъно-мазмун нозикликларини жуда теран илғаган ҳолда қўллаганлигида кўринади. Масалан, «О й н у қ с о. Турсун опамнинг онаси жуда ботур экан. Жуда блларман-қилларман хотин экан. Қишлоқнинг оқсоқоллари у хотингинадан жуда ҳам қўрқар эканлар». Нарчада ажратиб кўрсатилган сўз адабий тилдаги «уддабуро» сўзига яқин, аммо адабий тилда бу сўзнинг уддабуро, чўрткесар, ақдли сингари барча маъноларини ўзида жамлаган сўз йўқ. Оддий

кампир Ойнуқсо хола тилида «биларман-қиларман» сўзининг қўлланганлиги якки томондан аҳамиятли: биринчидан, персонаж нутқини индивидуallasштиришга, иккинчидан, ўзбек тилининг лексик бойлигини кўрсатишга йўналтирилгандир.

Фитрат ўз драмаларида нафақат сўз ва гаплар орқали, балки шу сўз ва гаплар оҳанги, гапда сўзларнинг жойлашуви, сўзда қўшимчаларнинг жойлашуви орқали ҳам маъно-мазмун аниқлашга интилди. Мисол тариқасида драматургнинг «Арслон» драмасида қўлланган «ўлмоқ» сўзининг маъно ва оҳанг товланишларига диққат қилайлик.

1. Т ў р а қ у л. Мен икки кундан бошқа ҳар кун чиққанман. Шулар икки кун чиқмаганим ҳам онамнинг ўлгани учун эди». Бу гапда «ўлгани учун» сўзи ўз маъносидан, яъни жисмоний ўлимни ифодалаяпти, шунинг учун нейтрал хусусиятга эга, чунки мазкур ситуацияда асосий зарб мазкур сўзга берилмаган.

2. Худди шу сахнада — ҳашарга чиқмаганлардан солиқ ундириш сахнасида оқсоқол пулни тўлаётган Турсунга шундай дейди: «Ўлдингми, бойдан кўтара қол!» «Ўлдингми» сўзи бу ерда кириш сўз вазифасида келган — бу сўз писанд қилмаслик, хурматсизлик, дўқ-пўниса, камситиш ерга уриш, таҳқирлаш оҳанглари билан омухталаниб келган.

Бу сўз яна Мансурбой бекка ўзига ўғрилар хужум қилганлигини айтиш сахнасида айтилади.

Б о й. Тахсир, қулингизни ўлдирар ёздилар.

Б е к. Айтманг-ей.

Б о й. Худонинг марҳамати билан қутулиб сизга келдим. Тахсир, ўлимимга ҳеч нарса қолмагон эди.

.....

Б о й. Бўлмаса ўлган эдим, тахсир.

Биринчи «ўлдирар ёздилар» деган сўзда ваҳима, ўзига нисбатан раҳм-шафқат, ачиниб ҳисларини уйғотишга уриниш, айни чоқда кўрқув мужассам. Дарҳақиқат, сўз аниқлаш оҳангларининг ҳаммаси тингловчига — Бекка «юқади». Бой «ўлдирар ёздилар» сўзи ўрнида унга ўриндош

бўладиган «жонимга қасд қилдилар», «ҳалок этмоқчи бўлдилар» сингариларни ҳам қўллаши мумкин эди. Аммо бой атайин ваҳимани кучайтириш мақсадида тўғридан-тўғри «ўлдира ёздилар» дейди. «Айтманг-ей» — бу бой ишлатган кокофемизмнинг Бекдан қайтган акс-сидоси. Бу сўзда ваҳима ҳам, қўрқув ҳам, гамхўрлик ҳам, ҳайрат ҳам мужассамланган. «-ей» элементи таъсирчанлики янада кучайтиришти. Бундай жавоб бойнинг янада таъсирлироқ, ваҳималироқ гапиришига сабаб бўлади. Иккинчи гада бой кокофемизмнинг яна бир кўринишини қўллаш орқали вазият оғир бўлганлигини таъкидлайди. Дастлаб «ўлдиришларига сал қолди» деган маънони ифодалаган бўлса, энди ўзи ва ўлим орасида «ҳеч нарса қолмоғонини», ўзи фақат худонинг марҳамати билан омон қолганини айтади. Бу парчадаги «ўлдира ёздилар» ва «ўлдим» сўзлари ўзича оҳанг ва таъсир кучига эга.

3.Энди бошиқа саҳналарда бунинг аксини кўрамиз.

Ё с о в у л. Шул Арслоннинг онаси касал, балким ўлгандир.

Т ў р а. Яхши бўлуштур. Онаси ўлган бўлса, унга уй ҳам керак

эмас эмди.

«Ўлгандир» сўзи бу ерда нейтрал оҳангда айтилгани билан характерланади. Онанинг ўлган-ўлмагани ёсовулга барибир, ҳатто оддий инсон сифатида ҳам юраги «жиш» эгмайди. Умуман эса, ўлгандир (шахс-сони ва замони аниқ) сўзи қаерда, қайси пайтда, қай шароитда тилга олинмасин, бир сония бўлса-да инсон қалбини ҳазинлик чулғаб олиши, одам, сўз ҳатто душмани ҳақида кетаётган бўлса ҳам, ҳеч бўлмаганда, бир кун ўзининг шундай қисматта мустаҳиқ эканлигини ўйлаб-да, оний лаҳзада хафаланиши табиий. Аммо драматург ўз қахрамонининг тош қотган қалби, ноинсоний қиёфасини реаллаштириш вазифасини айнан лоқайдона айтилган «ўлгандир» сўзи устига юклайди. Тўра эса ундан-да тошбағирроқ: «яхши бўлуштур». Ҳали онанинг ўлган-ўлмагани номълум, аммо Тўра «ўлгандир» сўзини

аниқ замон билан қабул қилади («онаси ўлган бўлса»). Совуқ оҳангли сўз унинг совуқ қалбида совуқ шодлик уйғотади. Оқсоқолнинг сўзлари эса Тўра ва ёсовулнякидан ҳам ошиб тушади: «Ўлмаган бўлса ҳам эрта-индин ўладир, ука». Кўрниб турибдики, сўз Арслоннинг онасининг ўлими ҳақида борар экан, ҳар учала «таҳлилчи»нинг муносабати бир хил — аҳамиятсиз. Турсун онанинг дўсти Нор хола эса унинг ўлими яқинлиги ҳақида сўзлар экан, бу кокофемизми тилга олмайди, балки уни халқона «раҳматига қовушди» ибораси билан ифодалайди.

4. Энди шу сўзнинг бир саҳнанинг ўзида турли кишига турлича таъсирини кўрайлик.

**З и н д о н ч и.** Тахсир, бир ҳафтадан бери қаттиқ касал эди, томоқ ҳам қилолмас эди (гап Ботур ҳақида кетяпти — И.Ф.). Бобомирзабоши билан хабар олсак, шу кеча ўлиб қолибдир (Арслон Ботурнинг ўлми хабарини эпитгач, сесканиб манглайини тутадир).

Саҳнада 8-9 киши бор, аммо зиндончи томонидан оддий хабар тариқасида айтилган «ўлиб қолибдир» жумласи фақат Арслонда реакция уйғотади. Ҳалигача бўлаётган воқеаларга бепарқ, лоқайд ўтирган Арслон дафъатан «сесканиб манглайини тутадир». Демак, сўз қандай оҳангда айтилишидан қатъи назар турли кишиларда турли эмоция уйғотар экан.

5. Биз юқорида «ўлмоқ» сўзининг маъновий жиҳатдан кириш сўзга тенг бўлган «ўлдингми» кўриниши ва у англатган маъно-оҳанг товланишларини кўрган эдик. Айни драмада шу ўзакдан ясалган кириш сўз шаклидаги яна икки сўз бор. Оқсоқол Арслонни зиндондан озод қилиш саҳнасида унинг ерини ўзича сотиб, пулини бекка, зиндончига, ёсовулбошига тарқатади. Ўз улушини олган ёсовулбоши оқсоқолга шундай дейди: «Ўлмағур, қолгон икки юзни ўзинг оласанми?» Бу ва шунга ўхшаш сўзлар кўшинча катта кишилар томонидан болаларга нисбатан ишлатилади. Ва қарғиш сўзнинг бўлишсиз шаклида эркалаш, жаҳли чиққанда ҳам ўз яқинига нисбатан қарғишдан сақланиш

маъноларини англатади: ўлгур-ўламагур, ерга киргур-ерга кирмагур, барҳам егур-барҳам емагур... Ёсовулбоши тилидан ишлатилган «ўлмагур»да эса ҳам олган пулидан розилик, ҳам пулни қолган қисмига тамағирлик маъноси яширинган. Жаҳли чиққан, аммо жаҳлини қарғин орқати ифодаласа, қолган пулдан ололмаслиги аниқ бўлган ёсовулбоши ҳолатини ифодалашда қарғин ва олқиш маънолари чегарасида турган «ўлмагур» сўзи жуда қўл келган. Айни сўз ровий – биёнчининг ёсовулбоши ҳолатини ифодалаш учун керак бўлган саҳифа-саҳифа тавсифининг масъулиятини ўз «зиммаси»га олган.

6. Ойнуқсо касалга овқат пиширмоқчи, аммо Нор холатининг гапи билан фикридан қайтади: «Ўла қолай, мен шуни ўйламапман». Ўз-ўзини койиш, афсус маъноларини ифода этадиган бу сўз ҳам (Бухорода кўпинча «ўлай» шаклида) халқ срасида кўп ишлатилади. Унинг кўчма маъноси шу қадар қатъийлашиб, ўзлашиб кетганки, уни тўғри маънода тушуниш ҳеч кимнинг хаёлига ҳам келмайди. «Ўла қолай» сўзи Ойнуқсо кампир тилидан ҳам айнан халқ кашф этган, ишлатган ва қабул қилган маънода қўлланган.

7. Энди шу сўзнинг ўз маъносида келишини кўрайлик: «Н о р х о л а. Энди биз ўлайлик, сен ёша, сен бизни кўмиб қўй, болам». «Ўлайлик» сўзи бу ерда том маънодаги биологик ўлимни ифодалаяпти. Аммо буйруқ-истак майлидаги феъл ўлим истагини ифодалаш учун эмас, балки фарзандлар заволини кўрмаслик, авлодларнинг ўзидан кейин ҳам давом этишини исташ маъноларини ифодалаш учун хизмат қилдирилган бўлиб, бу позик маънонинг ҳам ижодкори халқдир. «Фитрат халқоналикка урғу бериш, ҳолат, вазиятларнинг ҳақиқий ифодасини бериш учун ана шундай сўз-ибораларни драмага кўнлаб олиб кирган.

8. Драманинг энг кулгилли айни пайтда фожиали саҳнаси – Зайнаб ойим ва имом учрашувлари устига Мацсурбойнинг келиб қолиши воқеасида ҳам «ўл» ўзагидан ясалган сўз қўлланган: «И м о м. Ўргулай, ойимхон, садағангиз кетай, юрагим ёрилди. Ўла ёздим... Уф!

З а й н а б о й и м (аччиеланиб). Ўтура беринг, ҳали ўлганингиз йўқ-ку.»

Дастлабки қарашда имомнинг «ўла ёздим»ида «кўчма маъно» — «шарманда бўлдим» маъноси яширингандек. Аммо бу «ўла ёздим» шарманда бўлишдан ҳам кўра бойнинг зуғумидан кўрқув, ваҳима оҳангларига йўғрилган. Бой агар ҳақиқатни билиб қолса, ҳатто ўлдиришдан ҳам қайтмайди, деб ўйлайди имом (аммо воқеалар ривожи шармандаликни ўлим билан якунлаш жасорати бойнинг қўлидан келмаслигини кўрсатади). Занчалиш имомнинг сўзларида ҳам кўчма маъно, ҳам ўлим таҳликаси, жон талвасаси билан йўғрилган тўғри маъно мужжасам.

Зайнаб ойим ҳам жавоб гапида айнан шу сўз орқали сўз ўйини қилади. Зайнаб ойимнинг ҳам ноз-фироғи, ҳам жазманининг кўрқоқлигидан аччиқланиши, ҳам ўз устомонлигидан ифтихори шу жумла орқали воқелантирилган. Икки қаҳрамоннинг икки хил ҳолати, ҳис-туйғуси таъсири учун бир сўз хизмат қилдирилган.

9. Драманинг охириги кўринишларидан бири — Зайнаб ва имомнинг қўлга тушиб шарманда бўлишлари сахнасида ҳам шу сўзга дуч келамиз. Аччиғи чиқиб турган бой Ойнуқсо кампирга бақиради: «Кес товушингни! Паналат кампир! Сен нимага гапирасан? (Ўғлига) Ур, ўлдири бу паналатни! Қониши ўзим бераман!» Ўғрилиқ қилиб Соғбоннинг «Нимага боққа ўғрилиқка тушдинг?» деган саволига «Нега хотинингга ковуш олиб бермайсан?» деган дўқ билан жавоб қайтарган Афандининг ҳолига тупган бойнинг қаҳр-ғазаби ҳам қилғиликни қилган имом ва Зайнаб ойим қолиб беғуноҳ Ойнуқсога қаратилади. У шўрликнинг гуноҳи — зинкорларни тутиб келишда қатнашгани, ҳақиқатни айтгани. Фитрат бойнинг сафолат-ла чулганган тубан маънавий дунёсини очиш учун яна мисолга олаётганимиз сўздан фойдаланган. Аламини (бу алам ҳам ўзи ва хотинининг шармандалиги учун эмас, балки бу шармандаликнинг ошкор бўлгани учун) кимдан олишгани билмаган бой кампирни ўлдиришга-да тайёр. «Ур» дейди

ўглига, аммо яна кўнгли тўлмай «ўлди» дейди. «Паналат», «кес товушингни», «ур» сўзларидан кейин «ўлди» сўзининг келиши фикр-ҳолат ифодасининг кульминацияси деса бўлади. Зотан, инсоннинг қилган ҳар қандай жиноятлари учун энг олий жазо ўлимдир. Сўзларни бундай градацион танлаш драматик асарда қаҳрамон нутқининг бирламчи характериға мос бўлиб, бойнинг айни ҳолати ривожини «ўлди» сўзи билан охиригн нуқтасига етган. Айни пайтда бу сўзлар замирида бойнинг Ойнуқсо камширни (ёш жихатдан катта бўлишиға қарамасдан) менсимаслиги, бемалол, торгинмасдан таҳқирлай бериши, бўлса-бўлмаса жазо беравериши мумкинлиги ифодаланган. Бу ўна ижтимоий тузумға нафрат, ғазаб, ижтимоий тенгсизликка адибнинг айбномасидир.

Умуман, биргина «Арслон» драмасида «ўл» ўзагидан ясалган сўзлар ў н е т т и марта ишлатилган. Бундан ташқари шунға ўриндош бўла оладиган «гамом бўла ёздим», «раҳматига қовушадир чоғи» сингари эвфемизмлар ҳам шу маънода қўлланган. Юқоридаги кузатишлар шундай хулоса чиқаришға асос берадики, турли ситуацияларда турли қаҳрамонлар тилидан қўлланган биргина сўз турли маъно ва оҳанг товланишлари билан шу сўз англатган маъно доирасидан чиқиши, ҳатто қарама-қарши маъноға ҳам эға бўлиши мумкин экан. Бу эса бевосита ижодкорнинг нуқтадонлиги ва бадиий маҳоратига боғлиқ.

Биз атайлаб Фитратнинг сўз қўллашдаги маҳоратини биргина пьеса мисолида таҳлил этишға уриндик ва драматургнинг битта пьесаси ҳам бу мавзу учун жуда катта материал бера олиши мумкинлиги аён бўлди. Фитратнинг сўз санъаткори эканлиги ҳақида хулоса чиқариш учун шу таҳлиллар ҳам етарлидир.

Драматик асарда қаҳрамонлар нутқи ҳам «дунёвий вазият» (Гегель)ни баён қилувчи ровий, ҳам лирик йўналишни белгиловчи субъект, ҳам портрет-характер яратиш воситаси сифатидаги ҳоким ва ягона восита экан, драматург диққатининг катта қисмини драматик асарда тил



муаммосини ҳал қилишга қаратмасдан иложи йўқ. Бундан эса драматик асарнинг тили масаласи бош масала эканлиги ҳақидаги хулоса келиб чиқади. Бу хулоса Фитрат драмаларининг тил хусусиятлари таҳлили мисолида яна бир карра исботланди. Чунки «драмадаги фикр, бу, энг аввало, вужудга келган ҳолатда инсоннинг нутқидир. Ўзининг асосий вазифасига кўра монолог ва диалоглар бунда ахборот эмас, ҳаракат бўлиб ҳисобланади. Драматик асар қаҳрамонлар воқеалар ривожига жавоб берадилар ҳамда шу вақтнинг ўзида уларнинг кечишига таъсир кўрсатадилар. Драмада одамлар нутқий фаолиятининг коммуникатив бошланиши мумкин қадар воситасиз ва жонлилик билан амалга ошади» [31, 8].

## ПЕРСОНАЖ НУТҚИНИ ИНДИВИДУАЛЛАШТИРИШ МАҲОРАТИ

Бадий асардаги ҳар қандай қаҳрамон, ҳатто тарихий шахслар ҳам маълум маънода ўзи мансуб бўлган табақа, ижтимоий гуруҳнинг умумлашма образидир. Бошқача айтганда, асардаги ҳар бир образда айрим ижтимоий гуруҳ, муайян кишилар тоифасининг умумий хусусиятлари акс этади. Бироқ бу – шахснинг бадий образи касби-корига ёки жамиятда тутган маконга кўра бирлашган кўпчилик кишиларга ҳос ҳамма хусусиятларни ёпиштириб тайёрланган қурама кўғирчоқ дегани эмас. Бадий асар қаҳрамони айни пайтда фақат ўзигагина ҳос ёрқин характер-хусусиятларга эга бўлган, индивидуаллаштирилган шахс ҳамдир. Қаҳрамон асарда ёрқин индивидуал хусусиятлари билан намоён бўлмас экан ёки бундай индивидуаллаштириш жараёни маромига етказилмас экан, у чинакам бадий кашфиёт, асар эса аадбиёт тарихида ўзига ҳос ҳодиса бўлолмайди.

Драматик асар қаҳрамонини индивидуаллаштириш бевосита унинг нутқи билан боғлиқ. Чунки драматик асарда ҳар қандай иштирокчининг ички ва ташқи қиёфаси, ҳоҳ у бош қаҳрамон бўлсин, ҳоҳ эпизодик образ бўлсин, унинг

нутқи орқали воқе бўлади. Модомики, драматик асарда қаҳрамонлар ўз сўзлари ва хатти-ҳаракатлари орқали яшар эканлар, драмада персонаж нутқини индивидуаллаштириш, умуман, қаҳрамон характериини индивидуаллаштириш воситаси бўлиб майдонга чиқади. Бунинг учун эса драматург ҳаётдаги турли табақа, касб-кор, ижтимоий гуруҳ, ёш, шева вакиллариининг деярли барчасининг, ҳеч бўлмаганда, ўз қаҳрамонлари тилининг фонетик, лексик, грамматик хусусиятларини яхши билиши, бироқ уларнинг барчасини ўз асарларига олиб киравермасдан, фақатгина ўз персонажларининг хусусиятларини ёрқин очиб берадиган намуналаринигина танлай билиши муҳимдир. Драмада персонажлар нутқини индивидуаллаштириш масаласини текшириш учун ҳам Фитрат асарлари бой материал бера олади. Фитратнинг бизга маълум бўлган драмалари иштирокчилари турли-туман кишилар – бойлар, камбағаллар, ёшлар, қарилар, эшон-мулла, дўли, хон, шох, кетмончи, ихтилолчи, зиёли ва ҳ. к. Ўз-ўзидан аёнки, улар нутқининг лексик таркиби, оҳанги, грамматик қурилиши, яъни сўзлаш услуби ўзгача-ўзгача. Яна шуниси характерлики, ҳар бир драманинг тили ҳам бошқаларидан ажралиб туради, ўзига хос. Чунончи, «Рўзалар» ва «Арслон» драмалари тили жонли сўзлашувга яқин, содда бўлса, «Ҳинд ихтилолчилари» ва «Чин севиш»да лирик-баддий руҳ устивор). «Абулфайзхон»да фоживийлик кучли, унда юқори табақа вакиллари тилининг жимжимадор оҳанги, мураккаб қурилишли гаплари кўп. «Шайтоннинг тангрига исёни» эса шеърый фожиа сифатида ўзига хос лисоний хусусиятларга эга.

Фитратда барча улуг ижодкорларда бўлгани каби персонажлар нутқини индивидуаллаштириш, энг аввало, лексик танлашда намоён бўлади. Чунончи, оддий халқ вакиллари бўлган Ашур бобо, Турсуной, Салима, Ниёзой («Рўзалар»), Арслон, Тўлғун, Ботур, Ойшуксо камшир, Нор хола, Турсун («Арслон»)нинг нутқини оддий сўзлашув услубига хос бўлган сўзлар, фразеологик иборалар ташкил

қилади. Эр Боқий, қози, раис («Рўзалар»), имом, сўфи, бек, Мансурбой («Арслон») тилида эса арабча-форсча сўзлар, диний атамалар кўплаб истифода этилган. Қиёслаш учун «Арслон»дан бир парча келтирамиз: «М а н с у р б о й. Алҳамдутиллоҳ, худога шукур. Домулло вожиб таоло дунёмизни тузатиб берди. Эмди охиратимизни ҳам ўзи яхшилаб берса, сўнгра армон қолмайди».

И м о м. Иншообллоҳ, охиратимиз маъмур бўлур. Менга қаранг, охир китоб деганнинг ёлғони бўлмайди. Бир мулла билан бир табоқ ошни бирга еган киши билоҳисоб ва билоазоб учмоҳга киради, деб китоб айтади. Худо хоҳаса, учмоҳнинг энг яхши жойлари сизники бўлади» [237].

Юқоридаги парчада яққол кўзга ташланиб турадиган биринчи ҳолат ҳар иккала суҳбатдошнинг ҳам ўз билимдонликларини, художўйликларини покдомонликларини бир-бирларига кўрсатишга интилишларидир. Аммо матндан юлиб олинган биргина парча уларнинг характери ҳақида асос бўлолмайди. Бошқалар билан муносабатда, ҳатто бошқа бир ситуацияда айни қахрамонларнинг ўзаро муносабатида уларнинг ҳақиқий башаралари намоён бўла боради. Чунончи, бой камбарал аҳоли билан мулоқот қилар экан, оғзидан боди кириб шоди чиқади, «паналат, ит, кофир», аҳмоқ, кўрнамак» сингари сўкинч сўзларни, таҳқирловчи, камситувчи маъноли лексемаларни қаторлаштириб ташлайди. Ўз манфаати шахсияси учун Арслонни гоҳ «ўғлим» деса, гоҳ Тўлғунни «қизим» дейди. Вазиятга қараб либосни ўзгартириб туриш, буқаламунлик, айёрлик, суҳбатдошнинг мавқеи, бойлиги ўз манфаатига зарар ё фойда келтиришига қараб гап оҳангини ўзгартириб туриш бойнинг ҳақиқий башарасидир. Бу унинг нутқи орқали реалланади. Имом ҳам айёр, аммо жуда кўрқоқ, унинг ўзи таъкидлаб кўрсатишга ҳадеб уринаверадиған художўйлиги ҳам ҳаминқадар. «Оқсоқоломиз хатми Қуръон қилғон экан, - дейди у бир ўринда, - бориб бир озгина Қуръон ўқидим-да, касал бўлдим, қолғонини уйда ўқийман деб жавоб олиб

келдим» [237]. Мана, диндорлик, мана, худога «садоқат»! Ҳар қандай дин ва ҳар қандай давр ахлоқи ланънатлаган зинокорлик учун имом хатми Қуръон маросимига ҳам тупуради, ҳолбуки у бу маъраканинг шунчаки иштирокчиси эмас, бош фигураси, Қуръонни хатм қилиши, тингловчиларга охиригача ўқиб бериши керак бўлган шахс. Драматург имомни ўз тилидан ана шундай «илинтиради». Бундан ташқари имом жуда қўрқоқ ва занчалиш. Бу унинг нутқидаги «ўргулай», «айланай», «бой бобом», «садағангиз кетай» сингари аксарият аёллар иплатадиган сўз ва иборалардан билиниб туради.

«Рўзалар»да ҳам имом образи бор. Эпизодик бу қаҳрамон пьесада атиги бир марта гапиртирилган. Мана шу бир неча жумлалали нутқи орқали унинг кимлигини аниқ тасаввур қилиш мумкин: «И м о м (йўталиб). Тақсир, масалан, умматимизнинг катта эшони, масалан, ўзлари ҳам танисалар керак, ҳаммани, масалан, рўза тутишга вазна-насиҳат қилиб юрар эди. Ўзи, масалан, рўзани еган, масалан» [240]. Аввало, имомнинг йўталиб сўз бошлаши катъиятсиз, қўрқоқ киши эканлигига ишора. Икки гапда беш марта «масалан»ни такрорлаши лавозими илми, билимдон, нотик бўлишни тақозо этадиган кишининг тутуриқсизлигига, айни пайтда унинг «айтсам — тилим куяди, айтмасам — дилим» қабилидаги ҳолатнинг тасвирига хизмат қилдирилган. Чунки эшоннинг қилмишини айтса, ўзи билан ҳамтовоқ, ҳаммаслак бир одам бўлса; айтмаса маҳалладан у билан бирга келганлар уни уриб ўлдиришлари ҳеч гапмас. Эр Боқий ҳам диндор мулла киши. У ҳам муридлари билан гаплашганда чин тақводор мусулмон мулла кўринишида намоеън бўлади, дину иймондан лоф уради. Нуқул китобий арабча сўз-жумлалар ишлатади: «Рамазони шариф сиздан кетгандан сўнг тўнша-тўғри Мадинага боралар. Пайғамбаримиз алайҳиссаломнинг мақбараларига бориб салом бералар...» [240]. Ва ҳоказо. Аслида у ҳам имом Ангур каби исломга ҳам, рўзага ҳам тупурган киши. У ҳам хотини билан гаплашганда нуқул дўқ-нўписа, сўкинч

сўзларни ишлатади. Эр Бокий биринчи парданинг ўзида хотинига нисбатан етти марта «падарингга лаънат» сўзини қўллайдики, бу ёмон сўзларни айтишдан ҳам парҳез тутиши лозим бўлган рўзадор мулланинг асл башарасини очишда энг яхши восита бўлиб хизмат қилгани шубҳасиз. Фитратнинг муллаларнинг ўзига хос, жонли ва индивидуал образларини ярата олишига ўз вақтида илк ўзбек адабий танқидчиларидан бири Вадуд Маҳмуд ҳам эътибор қаратган эди. У «Ҳинд ихтилолчилари»даги Мавлюпо-Нўмон образи ҳақида ёзар экан, «Ёзувчи ҳақиқатан шу мулла типига жон бера олган, - деб ёзади, - зотан, Фитратнинг истар форсча, истар туркча асарларида турмушга ва ҳақиқатга мувофиқ тасвир этилган бир тип доимо мулла-мударрис типидир» [140]. Фитратнинг дин номини сотиб кун кўрувчи, исломни оёқ ости қилгучи муллаларга нисбатан нафрати чексиз бўлганлигини «Абулфайзхон» фожиясидаги мард ва тапти қахрамон Иброҳимбейнинг қўйидаги сўзлари ҳам далиллайди: «Раҳматлик Ражабхон билан бирлашиб, Абулфайзхонга қарши урушқонимизда, шундай кенгашган эдикким, Бухорога бориб кирсак, бутун муллоларни бир мадрасага солиб ўт қўямиз-да, ҳаммасини ёндирамиз. Ёлимизни бузиб расво қилгон шунлар. Бунлар динишгини тузатамиз деб, дунёимизни мурдор қилдилар» [234, 101].

Бу айни пайтда Фитратнинг ҳам чаласавод муллаларга баҳоси, муносабатидир. Ана шундай ғазаб унга асарларидаги муллалар типини ўта ҳаётий ишлаш имконини берган бўлса не ажаб?!

Фитрат пьесаларидаги оддий халқ вакиллари тилида эса умумхалқ ишлатадиган сўзлар, шева элементлари, халқ ибора ва трафарет жумлалари сероб. Биз бу ҳақда «Ифода ва тасвир воситалари» бобида ҳам сўзлаган эдик. Аммо бу барча халқ вакилларининг нутқи бир хил дегани ҳам эмас. Далил учун икки ўртоқ - Арслон ва Ботур нутқини қиёслаймиз: Арслон билан Ботур ёши жиҳатдан тенгдош, жамиятда тутган мавқеи ҳам бир хил. Аммо Арслон оғир табиатли, мулоҳазакор тушунчаси бирмунча кенг йигит.

Ботур эса феъли тезлиги, адолатсизлик олдида эсанкираб қолиши билан Арслондан фарқ қилади.

А р с л о н (Ботурга). Уйни олдилар-а?

Б о т у р. Олдилар.

Т у р с у н б и б и. Тош кўнгуллик бой бояқши йигитга уч-тўрт кун муҳлат бермади.

А р с л о н. Бўлгани бўлди эмди. Мунча қайғириб нима қиласан?

Б о т у р. Мен тонданми яратилганман? Шунча ҳақсизликка учрагандан кейин қайғурмоқдан бошқа иш қўлимдан келмас экач, шуни ҳам қилмайинми?!

А р с л о н. Қайғурмоқнинг фойдаси йўқ.

Б о т у р. Бундай ҳақсизликка, бундай зулмга қандай чидаб бўладир?! [23.]

Юқорида таъкидланганидек, нафақат персонажлар тили, балки драмалар тили ҳам бир-биридан фарқ қилади. Буни махсус текширишларсиз ҳам сезиш қийин эмас. Чунончи, «Арслон» ва «Рўзалар»нинг персонажлари — октябрь тўнтаришидан илгари яшаган кишилар. Боз устига уларнинг бойлиги ва ижтимоий ўрни тафовут қилса-да, маданийлиги, ўқимишлилик даражаси деярли бир хил. Шунинг учун уларнинг тилида халқона иборалар, халқона жумлалар, табу сўзлар куюқ қўлланган. Масалан, «Абулфайзхон»да 31та ибора ишлатилгани ҳолда, «Арслон»да уларнинг сони 77тага етади. «Ҳинд ихтилолчилари»да эса улар атиги 21та. Ана шу рақамларнинг ўзи ҳам Ваҳуд Маҳмуднинг: «Матълумки, Фитрат ўзбекчага ишламак учун Бухорода ўйлади. Таҳсили Туркияда бўлгон эди. Шаҳар тили тожик тили. Тилни китоблардан, луғатлардан ўрганмакка тўғри келди. Тошкентда тургон вақтларида бу ернинг бузуқ шевасини ёқтирмай, доимо луғат ўрганмак билан машғул бўлди ва ўзига махсус бир шева билан сўзлашди. Шунинг учун биз ўйлайизки, Фитрат тилни халқ билан яқинлаштимай туриб ўрганганидан ва ўзбекчанинг махсус татбирларини эшитмаганидан шеваси бошқачароқ

чиқди» [140] — деган фикрларини инкор қилиш учун етарлидир.

«Абулфайзхон» фожиаси воқеалари, асосан, юқори табақа вакиллари муҳотида кечади. Асарнинг асосий иштирокчилари ҳам юқори табақа вакиллари. Бу уларнинг нутқидан аён сезилиб туради. Ўзидан юқори лавозимда турган кишига нисбатан куйма сарой лутфлариши («тангри хизматимга эсонлик бермай; ҳазратимга арзим бор», «каромат қилдилар», «қулингиз», «муборак ҳузурларига», «хизматимни дуо қилиб турадилар») қўллаш, коса тагида нимкоса қабелида сўзлаш кучли.

«Абулфайзхон»да ҳам ҳар бир қаҳрамон гапларидан бемалол фарқлаш мумкин бўлган даражада индивидуаллаштирилган. Бунга ишонч ҳосил қилиш учун Улфат образига мурожаат қиламиз. Биринчи парданинг бошиданоқ унинг хоннинг содиқ қули, хушомадгўйи эканлиги аёнлашади: шохмот ўйини устига келиб қолган Абулфайзхон сўрайди:

А б у л ф а й з х о н. Қани ким кучли?

У л ф а т. Хоқонимизнинг иккала куллари ҳам яхши ўйнайлар [234, 84].

(Улфат хон ким томонида эканиши билмайди, шунинг учун ҳам куч ким томонда эканлигини билса-да, фикри хонга қарши келиб қолишидан кўрқиб аниқ фикр билдирмайди.)

Х о н. Сен қайси томонда?

У л ф а т. Мен хоқонимизни олжаб томоша қилиб тураман, ҳеч бир ёққа қўшилганим йўқ» [234, 84].

Улфат яна аниқ жавобдан қочади. Ваҳоланки, хон келмасдан сал олдиброқ унинг Қози Низом томонида туриб дона сургани маълум эди. Драматург ана шу кичкина эпизод орқали Улфатнинг хушомадгўй, иккиюзламачи, оғмачи киши эканлигини ойдинлаштиради. Шу бир парданинг ўзида гаш Фарҳод оталиқ ва унинг қизи ҳақида борар экан, Улфатнинг хушомадгўйлиги, ўзини хонга яхши кўрсатишга

интилиши, унинг бош-кетини тутиб бўлмайдиган сирғалма нуткидан яна бир қаррра намоён бўлади:

Қ о з и Н и з о м. Хонга яхши кўринмак учун қиз қурбон қилгувчилар кўп, шуларнинг қизларини олдира берингиз дедилар.

Х о н. Ўзи юбормайдир, юборганларга сўз ҳам отадир.

У л ф а т. Ёмоннинг бир қилиғи ортуқ [234, 85].

Албатта, Улфат гага аралашмай ўтириши ҳам мумкин эди, аммо у Фарҳод оталиқни ёмонлаб, хоннинг фикрини тасдиқлаб, ўзини яхши кўрсатишга интилади. Учинчи пардада эса бу хушомадўйлик Улфатнинг яна бир хусусиятини — калтафаҳмлигини очишга асос бўлади: Нодиршоҳ хузурида у шундай дейди: «Шаҳаншоҳ ҳазратлирининг муборак ҳузурларига келган ҳоқонимиз бир замонлар дунёни титратган Чингизхоннинг авлодидан эрурлар. Туркистоннинг бутун хонлари, беклари ҳоқонимизга бўйсунадилар, жонларини, молларини аямайлар. Шундай бўлса ҳам, ҳоқонимиз эл-улуснинг тинчлигини ўйлаганлари учун кўпни ўлкалар билан урушмайлар. Ҳеч кимнинг юртига олмоқчи бўлмайлар. Яна шул муборак фикрларини билдирмак учун Эрон шаҳаншоҳининг дарборларигача келдилар» [94-95].

Кўпни ўлкалар билан урушадиган, бировларнинг юртини олишни ўзига касб қилиб олган Нодиршоҳ хузуридан бундай сўзларни айтиш қахрамонлик эмас, калтафаҳмлиқнинг ўзгинасидир. Томошабин-ўқувчи эса фақат Улфатнинггина шундай дейишига ишонади.

«Абулфайзхон»да икки хил ҳукмдор образи бор. Гарчанд улар тарихий шахслар бўлса-да, бу икки образда феодал ижтимоий муҳитдаги кўшлаб тахт соҳибларининг характер-хусусиятлари, феъли-хўйи, қилмиш-қидирмишлари умумлаштирилган. Бироқ феодал подшоҳлар социал қиёфасининг икки образда умумлаштирилиши бу образларнинг индивидуаллаштирилишига асло монелик қилмаган. Абулфайзхон ҳам, Нодиршоҳ ҳам барча хонлар сингари золим, қонхўр, адолатсиз ва ҳоказо. Аммо Бухоро



хони ўзига хос бир дунё. Эрон шоҳи мутлақо бошқа дунё. Гарчанд улар феодал ҳукмдор сифатида умумий хусусиятларга эга бўлсалар-да, шахсий хулқ-атворлари айри-айри. Шубҳасизки, бу айрилик уларнинг нутқини индивидуаллаштириш орқали ҳам амалга оширилган. Чунотчи, Абулфайзхон - қатъиятсиз, гапга кирувчи, фикрлари тутуриқсиз одам. Бу фожиянинг дастлабки кўринишларидаёқ аёнлашади: Қози Низом Фарҳод оталиқнинг қизини хонга юбормаслиги ҳақидаги хабарни етказар экан, Улфатнинг сўзлари хоннинг қонсираган қалбига қутқу солади:

**Х о н.** Бас, сган тузлар кўр этсун уни... Кимни тупроқдан кўтариб, курсига чиқарсак, тезгина бошимизга читқмоқчи бўлади.

**У л ф а т.** Хоқони олам! Унларни яна тупроққа қайтармоқ кўлингиздадир.

**Х о н.** Яхшиким, буларнинг ўлими кўлимиздадир. Йўқса, оз замонда бизни ашак қилиб минмак истайлар [234, 85].

Абулфайзхоннинг шу фикри билан Фарҳод оталиқ ҳақидаги гап тугаши мумкин эди, ҳатто оталиқнинг омон қолиши ҳам мумкин эди, аммо Улфатнинг фитнакорлиги ва Абулфайзхоннинг оқибатини баҳоламай туриб, талба-тескари ҳаракат қилиши, ўзгалар фикрига, хусусан, ўзининг содиқ қули деб ҳисобловчи Улфатнинг фикрига тез берилувчанлиги халқнинг бир фидойи фарзанди умрига зомин бўлади:

**У л ф а т.** Хоқонимизга маълумдирким, подпоҳлик - қон билан суғорилатурғон бир оғочдир. Қон оқиб турмағон ерда бу оғочнинг қуриб қолиши аниқдир.

**Х о н** (Улфатга). Тур жойингдан, тез кет. Беш дақиқадан кейин Фарҳод оталиқ бошини келтурсан. Қандай истасанг, шундай ишла [85].

Айтиш мумкинки, ушбу диалог хоннинг бутун қилмишлари, хонлик фаолиятининг кичик бир моделидир, унинг юртбоши сифатидаги бутун фаолияти Улфатнинг

қутқулари ва ўзининг турли кишилар ўлимига сабабкорлиги билан кечади. Хоннинг ҳар бир сўзида характерининг кичик бир қирраси зухур этган. Воқеалар ривожлана борган сари Абулфайзхон ўз феълининг янги-янги қирраларини томошабин кўз ўнгида кашф эта боради:

Х о н. Бухорода эл бошлиқлари бўлмағонда, мен тинчгина хонлик сура олар эдим. Менинг бутун қайғуларим шунлардандир. Отам сотиб олгон қуллар, мана, Улфат билан Давлат, кўрингиз-чи, мен чизгон чизиқдан чиқади-ларми? [86].

Бу гапларда Абулфайзхоннинг узоқни кўра олмаслиги, воқеаларга тўғри баҳо бера олмаслиги аёнланади. Бутун Бухоро давлати, одамлар «у чизгон чизиқ» ичида яшашлари керак, ўзгача йўл танлаганлар ўлимга маҳкумдирлар. Мана, Абулфайзхоннинг — бутун бир давлат ва халқ бошида туроган шахснинг ҳокимиятни бошқариш фалсафаси. «Тинчгина хонлик сура» олиш — унинг мақсад орзуси. Хоннинг бу сўзларида айни пайтда феодал тузумининг ижтимоий моҳияти ҳам мужассамлаштирилган. Шу тариқа ҳар бир эпизодда хоннинг муайян хусусияти - қўрқоқлиги, иродасизлиги, тутуриқсизлиги, ваҳшийлиги оча борилади.

Бутун трагедия давомида Абулфайзхон уч хил ҳолатда намоён бўлади: I пардада ҳукмфармо, ғазабкор, айни пайтда руҳий кўзғолишлар, виждон қийноқлари исканжасида. Фитратнинг психологик далиллаш санъаткори эканлиги шунда кўринадики, у бу қонхўр қалбида муқаррар кечажак виждон қийноқларига ҳам эътибор беради. III пардада Нодиршоҳ хузурида муте ва итоаткор; ниҳоят, IV парда — ўлим олдида қўрқоқ, йиғлоқи, айни пайтда ўладиган ҳўкиз болтадан қайтмас қабилда бир оз ҳақиқатгўй. Драматург хонни мана шундай бир-бирига зид ҳолат-вазиятга солиш ва шундай ситуацияларда сўзлатиш орқали хоннинг умуман инсон сифатидаги мураккаб характер қирраларини намоён қилади, Абулфайзхон фожиасининг асл илдизларини очади. Бу фожианинг асл илдизи фақат унинг хонлиги-қонхўрлиги, қотиллиги ва қўл остидагиларнинг сотқинлигидагина эмас

экан, балки ҳар бир одам ва айни чоғда тарихнинг кескин бурилиш нуқтасида катта ҳокимият бошида турган ҳоким шахс сифатидаги характерида турли қарама-қарши жиҳатларнинг мужассамланганлигида ҳам экан. Чунончи, у Улфат билан қочиб кетиши ҳам мумкин эди, аммо унинг қалбида оталик ҳисси ва ўз жонини қутқозиш истаги кескин курашади, руҳи ана кураш чорраҳасида талош бўлган хон пировардида қотиллар қиличига рўбарў бўлади. У ҳатто ўлим лаҳзаларида ҳам қалбида зиддиятлар бухронини ҳис қилади:

Х о н (талонда). Ўғлум... Йўқ... у буюрмас... (пичоқ кўкрагига тегар) Воҳ, ўлдим (яна бир пичоқ урар... хон йиқилар). Оҳ, нега қочмадим... Болаларим... Ўлдим... Улфат... [99].

Нодиршоҳ — фожиадаги иккинчи шоҳ образи. У асарда фақат учинчи пардада интирок этади. Аммо ана шу ўриндаёқ у ўзига хос ёрқин индивидуал хусусиятларга эга шахс сифатида намоён бўлади:

Н о д и р ш о ҳ. Қўрдингми, ўғлим, ҳар бир ўлкани урушиб олмоқ сиёсат эмас. Уруш чораларининг энг сўнггисидир. Бир ўлкани олмоқ учун энг яхши чора шу ўлканиннг ўзиндан дўст топмоқ, шуларни ишлатмакдир. Сен Қаршидаги урушни тўхтатмаса эдинг, у вақт Бухорога кўмак учун Хива қўшуни етиб келар эди. Иш қийинлашиб қолар эди. Қаршидан қайтганингда бу кунгача биз тиришдик. Ҳакимбейни қўлга олдик. Унинг қўли билан Бухорони Хивадан узоқлаштирдик. Бухоро бу кун бизники. Эрта Хивани ҳам ёлғузгина ёқалаб, бўғушимиз қулай бўлди [94].

Бу кичкинагина монолог томошабинни фақатгина воқеалар билан таништирувчи ахборот ёки шоҳнинг ўғлига насиҳатигина эмас, балки Нодиршоҳ образини оидинлаштирувчи кучли восита ҳамдир. Бу гаплардан Нодиршоҳнинг Абулфайздан фарқли равишда мулоҳазакор, батариб, тактикани яхши билувчи, пухта, айни пайтда жуда айёр бир шахс эканлигини кўринади. Айниқса, Абулфайзнинг тумтароқ, шопима-шопарларча сўйлаган,

сўроқ ва ундовларга, уч нуқталарга тўла нутқи фониди Нодирнинг лаконик, айёрона, мажоз ва қочиримларга бой сўзу гаплари ҳар иккала подшо характерини яққолроқ тасаввур қилиш имконини беради.

Фитрат томонидан кучли индивидуаллаштирилган яна бир образ «Арслон»даги Мансурбойдир. Албатта, у барча анъанавий бойлар сингари ноинсоф, адолатсиз, манфаатпараст... Аммо Мансурбой нутқида кўзга жуда ташланиб турадиган хусусият — фикр ифодаси учун энг юқори даражали воситаларни танлаш ва ишга солишдир:

**Б о й** (қизиброқ). Бу кўр жуда юзсиз экан, бўлмаса, жони чиқсин, мен нима қилай. Олиш бор, бериш йўқми? Кўрнинг суякларини синдириб оламан. Қўяманми уни?

Агар бой фақат бир ўриндагина шу тахлит сўзлатилганда уни вазият ва бойнинг руҳий ҳолати билан изоҳлаш мумкин эди. Аммо драматург изчиллик билан шу йўлдан боради — бой нутқида хилма-хил муболағалар, ўхшатишлар, синонимлар, сўкиччу ҳақоратлар, кокофемизмлар, эвфемизмлар кўллай борадики, биз натижада бойнинг сўзлаш усули шундай эканлигига ишонамиз ва ўнлаб персонажлар нутқи ичидан Мансурбойнинг «овози»ни дарров тошиб оламиз: «Суфрам қоқилганда, ерга тушган нон ушоқлари онанг каби ўн камширни тўйдирадир. Қинилоқнинг бутун одамлари — менинг тиланчиларим, хизматчиларим ё ўртоқларим. Сен кимсан? Сичқон сиғмаган бир йиқик уй билан қамиш кўқарган тўрт таноб еринг бор. Уни ҳам эрта-индин сотмасанг, очликдан ўласан»; «Оғир юкларни кўтаролмайсан, белинг сиғиб қоладир»; «Қарға кўнқирғоли бутоқ тополмайсан, сен хотинни қандай қилиб оласан?»; «Мени тингла, бориб, ўз бечорачилигинг билан бўл, ишлаб бир тилим нон топиб, онангни тўйғуз. Хотин оламан деб эл қизларининг орқасидан юрма»; «Сен ҳам пул итларнинг биттаси»; «Қизимай нима қилай, пулимни есинму, пулимни истайман, қизини сотиб, хотинини сотиб, пулимни берадир, онгладингни?»; «Тахсир, қишлоғимизда ёмонлар кўп. Ботир

деган қиморбоз бир йигит бор. Арслон деган бир оқпадар бор. Иккаласи ҳам «бтавфиқ». Бундай мисоллар муболағали, ёрқин рангдорлик бойнинг нутқининг характерли хусусияти эканлиги ҳақидаги фикрни далиллайди. Фитрат Мансурбой нутқида ана шундай сўз ва ибораларни қўллаш орқали унинг индивидуал хусусиятларини очиб беришга эришган.

Юқорида таъкидлаганимиздек, Фитрат драмаларида ижтимоий ҳаётдаги жуда кўп табақа ва гуруҳ вакиллари образлари яратилган. Эшон-муллалар, бойлар, қозилар, деҳқонлар билан бир қаторда лўлию қаландарлар ҳам яшайдилар, фаолият кўрсатадилар. Айниқса, «Арслон»даги лўли образи ўзининг ёрқинлиги, индивидуаллиги билан аҳамиятлидир. Драматург лўлини лўличасига гапиртириш орқали ҳаётийликни юксак чўққига кўтарган. Лўлиларга хос айёрлик, тамагирлик, яхши гапириб, одамларни умидлантириб, қўлидагини қоқиб олиш, сўз билан ром этиш, фол боқтираётганларнинг ўзидан ҳамма нарсани билиб олиш сингари «лўлилик» хусусиятлари сажъ, тинимсиз кўп гапириш, шу гуруҳ кўп ишлатадиган лексемаларни истифода этиш, мақташ сингари воситалар орқали ифода этилган: «Норхоланинг фоллари, ҳолу аҳволлари, тахтлари тўқ бўлсин. Қайғулари йўқ бўлсин. Норхоламни хафа кўрдим, аҳволларини сўрдим. Ғойибингиз борми? Касалингиз борми? Қайси биттасини кўрай? Иккаласини ҳам кўрдим, иккаласини ҳам сўрдим. Биттаси касал, биттаси ғойиб дейлар. Бир ёнгина одам кўринадир, бу ким? Юзи ойдек, қоплари ёйдек, кўзалари қора, сочлари қора, йигит дейми, қиз дейми?»; «Касалингиз оғир, тез соғолар деб бўлмайди. Бунинг учун бир қашқа қўй ё бир қора товуқ келтирсангиз қон оламан, сўнгра соғолар»...

«Чип севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» ғоявий йўналиши ва мавзуга кўра бир-бирига яқин бўлгани каби қахрамонлари ҳам орзу-аъмоллари, интилишлари бир-бирига ҳамоҳанг кишилар. Раҳимбахш ва Дилнавоз, Нуриддин ва Зулайҳо, Бадринат ва Дийнанат, Аҳмадхон ва Сарвархон, Пунтар образлари хатти-ҳаракатлари, ҳаёт тарзи, руҳий

олами, характер-хусусияти билн ўхшандирлар Ғоя, мавзу, қахрамонлар ўртасидаги ўхшашлик бу икки пьеса тилини ҳам бир-бирига яқинлаштирган ва айни пайтда муаллифнинг бошқа драмалари тилидан сезиларли фарқлаган. Юқорида таъкидлаганимиздек, «Ҳинд ихтилолчилари» ва «Чин севиш» тилида лиризм, поироналик кучли, шу маънода бош қахрамонлар — Раҳимбахш ва Дилнавоз, Нуриддин ва Зулайҳолар нутқида, гарчанд реалистик услуб устун бўлса-да, романтик руҳ уфуруб туради.

**Р а ҳ и м б а х ш** (йиғлаёзиб). Дилнавоз, гўзалсен. Эсизгина, ҳинд чечаги термоқ учун шу ерларгача келиб юрган инглиз йигитларининг кўзлари сенинг юзингга-да тушар.

**Д и л н а в о з** (хайиқиб). Тушса, нима бўлар?

**Р а ҳ и м б а х ш.** Нима бўлурму? Қуръон бетиға хайвош оёғи тегмак нима эса, ҳинд қизишинг юзига инглиз кўзи тушмак ҳам шудир.

**Д и л н а в о з.** Нима демак? Сен ҳинд қизининг ўзин инглиз бошмоғидан сақлай олмас, дейми биласан? Ҳинд қизишинг кўзи шишаданмидурким, инглиз йиртғувчилигининг шунча қонли изларини кўрмасин, ҳинд қизининг юраги топданмидурким, оёқлари остида қолиб эзилгон эл виждонининг ярали лочинларча қичқирғонини сезмасун? Бу кун ўлкада уларнинг юзига қараб кулгувчи бир қиз эмас, бир ит ҳам топилмас. Буни билиб кўй» [37].

Диалогда икки севишган ёшнинг қалб ғалаёнлари, ёр ва диёр муҳаббати кесинган нуқтанинг оғриқли муаммолари поирона, романтик пафос билан ифода этилган. Парчада таъкидлаб кўрсатилган жумла-иборалар оддий сўзлашув нутқиға эмас, кўпроқ бадий услубға хос. Аммо драматург ўз қахрамонларининг нозик дидли, руҳи юксакликларға парвоз қилгувчи, қалб олами дилбар шахслар эканлигини таъкидлаш учун, уларни ўқувчи ва томошабинга сеvimли қилиш мақсадида атайин шундай сўзлатади. Аммо айрим ўринларда буцдай атайинлик асарнинг ҳаётийлиги,

қахрамонларнинг жонли чиқишига аяк таъсир кўрсатади, ўқувчини кўп-да ишонтирмайди. Чунончи, Раҳимбахшнинг «Малаклар боғининг чечаги, чечаклар дунёсининг қуши, кел, оёғинга тўкилгон шунча қонли юракни қўйиб, гулми терасан? Юртингда кесилиб тургон шунча ёзуқсиз бошни унутиб, чечаклар биланми дардлашасан?»; «Кел, юрагимни тингла, виждонимни сўйлат» сингари тантанавор, ўта китобий гаплари уни реал қахрамондан кўра романтик образга яқинлаштириб кўяди.

Ўзининг ғоявий ва тасивр йўналиши билан Раҳимбахшга яқин турғувчи «Чин севиш» қахрамони Нуриддин нутқида эса лиризм янада кучли, бу, албатта, Нуриддиннинг шоирлигидан ҳам келиб чиқади. Раҳимбахшдан фарқли ўлароқ, Нуриддин воқеалар ривожини белгилайдиган асосий қахрамонлардан бири бўлишига қарамай драмага III парданинг ўрталаридан кириб келади, аммо шунга қадар бошқалар томошабин кўз ўнгидан Нуриддин образининг ички ва ташқи томонларини, ҳаёти воқеаларини намоён этиб улгурадилар. Гарчанд Раҳимбахш ва Нуриддин бир-бирига яқин образлар бўлса-да, Раҳимбахшда қахрамонлик, пиддат-шижоат, Нуриддинда эса ҳис-туйғуларга берилувчанлик, рухий ёниқлик бўртиб кўринади.

Шунингдек, Зулайхо ва Дилнавоз образлари ҳам бир-бирига яқин, бундай яқинлик уларнинг нутқида ҳам намоён бўлади:

**Д и л н а в о з.** Раҳимбахш (Раҳимбахш ҳорғин ҳолда турар). Иккимиз-да тушроқ дунёсидан, тан ўлкасидан ажрасак, дунёнинг қайғуларини-да эмас, шодликларини-да унутсак, ер узра бор кўрқувларнигина эмас, умидларни ҳам ташласак, қўлни қўлга берсак, шу ёниқ қушларнинг титроқ товушина эргасак, биз ҳам титраб-титраб юқориларга тўғри юксалсак, юксалсак-да, шу ерда ҳам тинчлик кўрмагач, яна шу товуш каби чексиз бўшлиқлар аро йўқолиб кетсак... булар бўлмас экан, дунёнинг бир четинда

мана шу гул билан булбулдек иккаламизгина ўтириб қолсак, кимсанинг бизга иши бўлмаса [36-37]...

**З у л а й ҳ о.** Кел, ернинг шу булганган ҳавосидан ўзимизни кутқарайлик. Иккимиз қўлни қўлга бериб учайлик-учайлик. Куш эришмаган ерларгача юксалайлик... [245]

Ҳар иккала қаҳрамоннинг нутқи фақат мазмунан эмас, балки услуб жиҳатдан, ифода тарзи жиҳатдан ҳам ўхшаб кетади. Бундай ўхшашликни диалогларда ҳам кўриш мумкин.

**Д и л н а в о з** (севинч ҳам қайғу орасинда).  
Инглизни Ҳиндистондан қувмоқ.

**Р а ҳ и м б а х ш.** Эзгу ишларнинг бирисидир.

**Д и л н а в о з.** Буюк...

**Р а ҳ и м б а х ш.** Ҳар нарсадан буюк.

**Д и л н а в о з.** Эзгу...

**Р а ҳ и м б а х ш.** Ҳар ишдан эзгу.

**Д и л н а в о з.** Қуръонни ҳайвон тепкисиндан кутқаришдек буюк.

**Р а ҳ и м б а х ш.** Чўчқани мачитдан ҳайдаш каби эзгу.

**Д и л н а в о з.** Ҳо...

**Р а ҳ и м б а х ш.** Қайғурма.

**Д и л н а в о з.** Бўлурмуқан?

**Р а ҳ и м б а х ш.** Нега бўлмасин? Гўзалим, тингла, бизни шу кунларда туширган нарса мана шу ишончсизлигимиздир. Ўз кучига ишонмаган эл куран майдонига киролмас, кирса ҳам йиқилур. Ишонмаганлар ишонганларни енга олмаслар.

**Д и л н а в о з.** Кучимиз борми дерсан?

**Р а ҳ и м б а х ш.** Тўрт юз миллион ҳинд улуси куч эмасми?

«Чин севиш»да:

**З у л а й ҳ о.** Оҳ, инглизларни Ҳиндистондан чиқармак. На гўзал бир сўз! Бироқ гўзаллигинча қийинлиги ҳам бордир, икки-уч кишининг қўлиндан келмас бу иш.



Н у р и д д и н. Икки-уч кишими? Бутун Ҳиндистонда англизларга қарили икки-уч миллион киши бор. Тўғриси айтганда, бутун Ҳиндистон уруш англизларини қувмоқ истайлар.

З у л а й х о. Хаёл...

Н у р и д д и н. Ҳақиқатнинг уруғидир.

З у л а й х о. Бутун ҳинд улуси чин бир имон билан англизларни қувмоқ истаса эдилар, англизлар бу кунгача қувилган бўлур эдилар. Негаким, очунда имондан ёритғучироқ бир нарса йўқдир.

Н у р и д д и н. Зулайҳо, ишонмайсан. Кўмитамизнинг мана шу кеча бўлғуси йиғини сени ишонтирадур.

Кўринадики, мазкур образлар бир драма миқёсида бошқа персонажларга қиёсланганда ўзига хос, бошқаларга ўхшамайдиган сўзлаш услубига эга бўлсалар ҳам, икки пьесани чоғиштирганда, улар ўртасидаги фарқ деярли сезилмаслиги аёнлашади.

Ҳақиқатан ҳам, «Чин севиш» «Ҳинд ихтилолчилари»ни яратиш йўлидаги бир тажриба бўлган бўлса керак. Зотан, «Ҳинд ихтилолчилари»да қаҳрамонлар фаолигининг, драматизмининг, персонажлар нутқини индивидуаллаштиришнинг, ҳаётий воқеалар ўртасидаги ўзаро боғлиқлик, кескинлик ва мураккаблик, психологик таҳлилнинг, монолог ва диалогларнинг «Чин севиш»дагидан кўра такомиллашганлиги шундай дейишга асос беради. Пьесалар финал-хотимаси ҳам «Ҳинд ихтилолчилари»да «Чин севиш»дагидан кўра оптимистикроқ. Шунингдек, «Чин севиш»даги асарнинг ғоявий-бадиий қувватини сусайтирадиган, воқеалар ривожининг йўналиши ва драматизмининг кучайишига акс таъсир кўрсатадиган узундан-узоқ монологлар (м., Нуриддиннинг зиндондаги монологи), воқеалар ривожидagi ўзгаришларни кўпроқ ҳаракат билан эмас, сўз билан кўрсатиш – баёнчилик каби камчиликлар «Ҳинд ихтилолчилари»да учрамайди. Фитрат «Ихтилолчилар»да бош қаҳрамон Раҳимбахшни I пардаданок

воқеалар гирдобига ташлайди. Шу тарзда Нуриддин образидан фарқли ўлароқ, характер динамикасини кескин ва шиддатли воқеалар фониди тасвирлайди.

Юқоридаги таҳлиллар шуни кўрсатадики, Фитрат ҳар бир қаҳрамоннинг нутқида фақат шу қаҳрамонгагина хос бўлган ранг ва жарангни беришга ҳаракат қилади. Бу таҳлиллар Ҳамид Олимжоннинг: «Драма асарларида жуда муҳим аҳамиятга эга бўлган тил масаласини Фитрат ишламайди ёки ишлай олмайди. Натижада, персонажларнинг тили орқасидан Фитратнинг ўзи кўришиб туради. Гавда персонажларники, лекин тил ва оғиз Фитратники бўлиб чиқади. Зиёли ҳам, ишчи ҳам, деҳқон ҳам, уламо ҳам бир хил тил билан гаплашади ва асарнинг бадиий қимматини туширади, реалликдан тамом узоқлашади» [164, 222], - деган фикрларининг асоссиз эканлигини исботлайди. Албатта, Фитрат симпатияси сезилиб турган қаҳрамонлар нутқида ўзининг фикрлари, гапларини сингдириб юборганлиги аён. Қолаверса, ҳамма ижодкор ҳам қайсидир қаҳрамонлари тилидан ўз ғояларини ёйиши турган гап. Ахир, ижодкор мутлақо бетараф шахс, ҳаётий воқеаларнинг шунчаки кўчирмачиси эмас-ку. Асар ёзигидан унинг мақсади ўзининг юрак дардларини айтиш эмасми!? Шу маънода Иброҳим оталиқ, Хаёл, Нуриддин, Сарвархон, Каримбахшхон, Раҳимбахш, Арслон сингари қаҳрамонларнинг «тили ва оғзи» Фитратники бўлиб чиқса, биз бу учун муаллифни айблашга ҳақимиз йўқ. Шу билан бирга шоҳдан тортиб оддий деҳқонгача, инқилобчидан тортиб дўлигача бўлган турли табақа ва гуруҳ вакиллари, маданий-маиший ҳаёти ва орзу-аъмоллари турлича бўлган персонажлар нутқини таҳлил қилиш орқали «Фитратга хос сўз усталиғи» (Чўлпон)нинг юксак даражада эканлиги ҳам ойдинлашди.

## СЎЗ ҚўЛЛАШДА МЕЪЁР МАСАЛАСИ

Ҳаётда ҳар бир нарсанинг тажрибаларда синаласинала бир қолишга тушган меъёри бор. Меъёр нарсанинг айнан шу нарса сифатидаги хусусиятларини барқарор сақлаб тургувчи мезондир. Агарда ана шу меъёр бузилар экан, нарсада сифат ўзгариши ҳам юз беради: у айни нарса сифатидаги моҳиятини йўқотади. Табиат, жамият ва турмушнинг барча соҳаларида амал қилгувчи бу қоида, шубҳасизки, бадиий адабиётнинг ўзига хослигини белгиловчи мезонлардан биридир. Ҳар бир асарнинг ҳажми меъёри, бадиий тасвир воситаларини қўлаш меъёри, тилининг лексик бойлигидан фойдаланиш меъёри...

Биз ушбу фаслда драматик асарда сўзларни истифода этишдаги меъёр масаласини Фитрат пьесалари мисолида тадқиқ этишга уринар эканмиз, устоз адабиётшунос Иззат Султоннинг: «Драма тилининг муҳим талабларидан бири соддаликдир» [204, 289], - деган тезисини мезон деб биламиз. Драматик асарда сўз қўллаш меъёри бошқа адабий тур ва жанрлардагидан кўра бошқачароқ. Унда бу масала муҳимроқ аҳамият касб этадики, бу драманинг санъатнинг бошқа турлари (театр, кино) билан чамбарчас боғлиқлиги ва хусусан, унинг бош хусусияти ҳисобланмиш коллектив сезимга мўлжалланганлиги билан изоҳланади.

Маълумки, тарихнинг бурилиш нуқталарида, талотумларга ва ур-сурга тўла чорраҳаларида драма ва театрга катта эҳтиёж сезилади. Чунки худди ана шу даврларда оммага ниманидир тез ва ёншасига тушунтириш, билдириш зарур бўлади. Санъатнинг бошқа турларига қараганда жанговарроқ ва оқреативроқ бўлган бадиий адабиётнинг фақатгина ўзи бундай вазифани «уддалай олмайди», чунки эълон қилинган асарни ёншасига ўқиш ўша халқнинг маданий савияси, саводхонлиги, китобхонлиги, иқтисодий турмуш тарзи, меҳнат билан банд бўлганлик даражаси ва шу каби ижтимоий-сиёсий, маданий-маърифий омилларга боғлиқ. Турли хил лекциялар,

митинглаб, ташиқот-тарғибот ишлари ҳам айнан нишонга бориб тегиши маҳол, чунки оммани ўзига жалб этишнинг биринчи шарти қизиқарлиликдир. Бундай масъулиятли ишифани бадиий адабиёт ва театр санъатининг «якдиллиги»гина удалай олади. Асосий масалага киришишдан олдин бундай муқаддимадан асосий мақсад драманинг ижтимоий ҳаётдаги ўрни ва роли, долзарблиги, омманинг қабул қилишига мўлжалланганлиги туфайли унда сўз қўлани меъёри асосий масалалардан бири эканлигини аниқлашди.

Хўш, Фитрат бу асосий масалани қандай ҳал қилди? У драмада сўз қўлани меъёрига қай даражада амал қилди? Агар у бу меъёр чегараларидан чиққан бўлса, унинг бу ҳаракати нимага қаратилган эди?

Фитрат пьесалари мавзу ранг-баранглиги билан аҳамиятли бўлса-да, уларда кўпроқ халқнинг ўтмиш ҳаётига кенг ўрин берилган. «Абулфайзхон», «Арслон», «Рўзалар» пьесаларида ўзбек халқининг октябрь тўнтаришидан илгариги ҳаёти ўз аксини тошган. Хусусан, «Абулфайзхон» воқсалари узоқ кечмишдан талланган. «Ҳинд ихтилолчилари» ва «Чин севиш» қаҳрамонлари эса бошқа миллат вакиллари. Бироқ шундай бўлса-да барча пьесалар тилида Фитрат даври тилининг хусусиятлари етакчилик қилади. Албатта, уларда бутунги томонбин (ёки ўқувчи) учун тушунарси: бўлган сўз ва иборалар, нотабийдек, ноетукдек бўлиб туюладиган грамматик формалар анчагина. Фитрат асарлари тилининг бу жиҳати 20-йиллар ўқувчиси учун бутунлай сезилмасмикан? Йўқ, албатта. Буни Фитратнинг замондоши Вадуд Маҳмуд ҳам қайд қилган эди: «Фитратнинг ўзбекчаси умуман силлик, соф эмас. Ўқиғанда чекилмасдан (қийналмасдан — И. Ғ.) ўқилмас. Бу тилининг ишланмаганидан (адабий тилининг шаклланимаганидан — И. Ғ.) келади, дейдиган бўлсак, бошқа бир ёзғувчимизнинг, масалан, Чўлпоннинг тасвири софдир. Кучлик чекмай ўқимоқ мумкин» [140]. Чўлпон асарлари тили ҳақидаги фикрини ўша даврда қалам сурган Абдулла Қодирий, Ҳамза,

Ғафур Ғулом, Ойбек асарлари ҳақида ҳам айтиш мумкин. Хўш, Фитрат «ўзбекчасининг умуман силлиқ, соф» эмаслигига сабаб нима? Бу саволга Фитрат драмаларида қўлланган ҳар бир лексик қатламни алоҳида текшириш орқали жавоб берамиз.

**А р х а и з м в а и с т о р и з м л а р.** Бадиий адабиётда эскирган, асар ёзилган вақтда ишлатилмайдиган сўзлар давр колоритирини бериш, асарнинг тарихийлигини реаллаштириш мақсадида ишлатилади. Аммо уларнинг муайян асар лексикаси таркибидаги миқдори адабий жанрлараро тафовут қилинади. Бинобарин, «драмадаги персонажлар қайси тарихий давр ва қайси конкрет миллий шароитда яшаган бўлмасин, томонга залида ўтирган кишиларнинг содда тилига жуда яқин тилда гаплашмоқлари зарур» [204, 289]. Фитрат етук драматург ва адабиёт назариясининг йирик билимдони сифатида драма тилининг бу қондасини ҳамма вақт ёдда тутиб иш кўрганлигини пьесалардаги эскирган сўзлар миқдорини аниқлаш натижаси тасдиқлади. Драматург яшаган даврдан вақт нуқтаи назаридан узоқлигига кўра биринчи ўринда турувчи «Абулфайзхон» трагедиясида уларнинг сони (лексик жиҳатдан эскирган сўзлар) 38 та, уларнинг ҳам аксарияти воқеа кечган давр лавозим, унвон, мансаб, табақа, гуруҳ номлари ташкил қилади (уламо, маншойих, хон, ҳоқон, шоҳ, подшоҳ, оталиқ, тўқсабо, иноққурчи, дафчи, кенагас, парвоначи, бек, бий, бей, хўжасарой, мулла, қози, хўжа, котиб, қаландар, жаллод); уч сўз эскирган ўлчов бирлиги номи (кўл (бир кўл аскар), топш, олчин). Уларни қўлламаслик ёки алмаштириш мумкин эмас. Олти сўз эса ўзи ифодалаган объект билан бирга эскириб, қўлланмайдиган бўлиб кетган: тахт, кулоҳ, ҳарам, арк, қурултой, манғит. Буларни ҳам ишлатмасликнинг иложи йўқ. Қуйидаги сўзлар эса Фитрат даврида ўз синонимларига эга бўлган: боз — яна, ёғилиқ — дупманлиқ, чағир — шароб, ойилмоқ — хушёрланмоқ, йилон — илон, фўта — белбоғ, дарбор — сарой, бот — тез, ёсоқ — қонун, жалду — мукофот,

ёрлик - фармон, қону — эшик, яроқ - қурол. Фитрат давр колортини ва халқ тилининг бойлигини ақс эттириш мақсадида улардан фойдаланган. Кўриниб турадики, тарихий асар ҳисобланган «Абулфайзхон»да архаик сўзларнинг миқдори унчалик кўп эмас. Ўтмиш мавзуидаги «Рўзалар»да эса уларнинг сони 16та (подшолик, қози, махрамбачча, оқсоқол, мароқабачча, мулла, батрак, имом, чўрибачча, кул, раис, фаранжи, бамашварат, қадок, кулоҳ, қумрон); «Арслон»да 44та (азон, ёлов, туғ, тонуг, аврод, юкунмоқ, қотишмоқ, юмруқ, ёзуқ, вақф, чанок, чекиб (қийналиб), ойилмоқ, илиг, учмоқ, ўкунмоқ, ёроғ, ём, кишан, ёсовулбоши, имом, зиндончи, бек, жил. ишқил боғи, сингирли, хизматона, васиқа, итоб, валада, бой, оқсоқол, нимча, тўп, ботмоқ, мисқол, олчин, қози, сўфи, дорға, мирзабоши, қоровулбеги, махрам, таноб). Бу пьесаларда ҳам аксарият архаизмлар ўзи ифодалаган объект билан бирга эскирган, бинобарин уларни қўлламай бўлмайди. Эскирган сўзларнинг бир қисмигина Фитрат даврида ўз синонимига эга бўлган (м., ёлов — байроқ, тонуг — гувоҳ, аврод — дуо, юкунмоқ — тазим қилмоқ, қотишмоқ — аралашмоқ, юмруқ — мушт, ёзуқ — гуноҳ, чанок — товоқ, илиг — қўл, учмоқ — жаннат, ёроғ — қурол, ём — от, сингирли — асабий, итоб — қаҳр-ғазаб). Яна қизиғи шундаки, Фитрат эскирган сўзлар билан бир қаторда уларнинг синонимини ҳам бир пьесанинг ўзида қўллаб кетаверган. Агар Фитрат изчиллик билан эски сўзларнигина қўллаганда, бу сўзлар давр колортини беришга қаратилган, қабилида ҳукм чиқариш мумкин эди. Аммо бундай изчилликнинг сақланмаганлиги драматург эски сўзларни қўллашдан бошқа мақсадини ҳам назарда тутган деган тахминни тасдиқлайди. Бу қандай мақсад эди? Бунинг учун икки текширув натижаларини келтириш зарур: аввало, Фитратнинг тарихий мавзуда бўлмаган пьесаларидаги эскирган сўзлар миқдорини аниқлаймиз. «Ҳинд ихтилолчилари»да улар 39та ва юқорида кўриб ўтганимиздек, тарих мавзуидаги пьесалардан фарқли

ўлароқ, бу саноқда синоними мавжуд бўлган сўзлар кўпчиликти ташкил этади, аниқроғи, бу архаизмларнинг 37таси замонавий ўзбек тилида ўз ўриндошига эга. Бу факт ҳам Фитратда эскирган сўзларни қўллангандан асосий мақсад бошқа бўлганлигини тасдиқлайди. Фитрат қўллаган эскирган сўзларнинг қайси тилга тааллуқлилиги текширилганда, уларнинг кўпчилиги соф туркий сўз эканлиги ва ҳозир ҳам (Фитрат даврида ҳам) Туркия туркчасида қўлланиши маълум бўлди. Масалан, «Ҳинд ихтилолчилари»даги 39та эски сўзнинг 29таси туркий сўз бўлиб, уларнинг кўпчилиги (ушоқ, умуз, ўсонмоқ, қопучи, мағора, оғурсиз) ҳозир ҳам Туркияда истеъмолдадир. Шунингдек, тарихий пьеса бўлмиш «Абулфайзхон»даги замонавий тилда ўз синонимига эга бўлган 14 сўзнинг 9таси туркийдир. Бу фактлар бир хулосага олиб келади: Фитратнинг эскирган сўзларни қўллангандан мақсади давр руҳини беришдан ташқари ўзбек тилини мумкин қадар софлаштириш, унда асл туркий сўзларни сақлаб қолиш ва тирилтириш бўлган. Фитрат томонидан қўлланган айрим эски туркий сўзлар конкрет маънога эга бўлган. Фитрат эса уларни умумий маънони асос қилиб олган ҳолда ишлатган. Масалан, чаноқ – от, мол сув ичсин учун сув қуйиб бериладиган идиш [153, 673]; ём – бир бекатдан мишиб келиб, ёмхонада қолдириладиган ва иккинчи бекатга мишиб кетиладиган от [153, 209]; суюрғол – подшоҳнинг яқинларига доимий фойдаланиш учун бериладиган ер-сув [153, 577] маъноларига эга бўлгани ҳолда, Фитрат уларни умуман идиш, от, совға маъноларида ишлатган. Бу ҳам Фитрат учун уларнинг аниқ маъноси эмас, балки туркий сўз сифатида тирилтириш зарурати муҳим эканлигига далилдир. Яна шундай сўзлар борки, фикрни аниқ ифодалаш даражасига кўра бошқа сўз билан алмаштириб бўлмаслиги хусусияти билан характерлидир. Масалан, «чотма» сўзининг «дарахт шохларини ерга кўмиб, учларини бир-бирига чатиб, боғлаб қилинган чайла (кана), овчиларнинг чайласи» [256, 57] деган маъноси бор. Фитрат бу сўзни «иўлислар юзбоғининг буйруғини олғоч.

тутқунларни борга ўтқизурлар, милтиқларини тепанинг ўртъсинда «чотма» қилиб, ўзлари тутқунларга яқинроқ ўлтирурлар» [256, 57] деган жумлада қўллар экан, мазкур ўхшатиш милтиқларни қўйиш ҳолатини узундан-узоқ тафсилотсиз, аниқ-таниқ лўнда ифодалаш иҳтиёждан келиб чиққан. Айни пайтда муаллиф бу сўзни тирилтириш мақсадини ҳам кўзлаган. Модомики, «...бадий адабиёт тили эскирган сўзларни мужассамлаштирувчи бирдан-бир манба» [229, 90] экан, Фитратнинг бундай имкониятдан тўла-тўқис фойдаланишга ҳаракат қилганлиги эътиборлидир. Айниқса, унинг маъно доираси торайиб қолаётган айним сўзларнинг эски маъноларини тиклашга уриниш диққатга сазовор. «Чек» ўзакли сўзларнинг турли маъноларда қўлланганлиги фикримизнинг далилидир. «Навой асарлари тилининг изоҳли луғати»да «чекмак» сўзининг 21 хил маъноси ва турли иборалар таркибидаги маъноси изоҳланган [153]. Фитрат эса ўз пьесаларида нос чекмоқ, жон чекмоқ (жони чикмоқ, жони қийналмоқ), мусофирчилик чекмоқ, қилич чекмоқ (суғурмоқ), пичоқ чекмоқ (суғурмоқ) сингари ибораларни қўлаган.

Эскирган сўзларнинг юқорида қайд этилган миқдорлари Фитрат драмларида уларнинг қўлланиши пьесалар воқеалари кечган давр руҳини бериш, тарихийликни кучайтиришдан таъқари, 20-йиллар филологлари ва ижод аҳли олдида турган – адабий нормани белгилаш ва адабий тилни шакллантириш вазифасини ҳал қилишга қаратилганлигининг исботидир.

**Б о ш қ а т и л л а р г а х о с с ў з л а р.** Дунёда бирорта соф тил йўқ ва бўлиши ҳам мумкин эмаслиги ҳақидаги қонуният ўзб. тилига ҳам таълуқлидир. Фитрат асарларида қўлланган бошқа тилларга хос сўзлар ҳақида гапирар экаммиз, ўзбек тилининг жон-қонига сингиб кетган ўзлашма қатламни эмас, балки драматург яшаган даврда ҳали ўзлашмаган, аммо ўзлашиб кетишига умид қилинган сўз ва ибораларни назарда тутамиз. Бундай туркумни туркча (сингирланиб (асабийланиб), уруши ётқузмоқ



(тўхтатмоқ), мосо (стол), орқадони (дўст), пумуз (кўкрак), сойғи (хурмат), севдигим (севгилим), ўксиз (ўксик), ҳариф (эркак), электрик (чироқ) кулунч (кулгули), ҳайда (ўзбекча варианты йўқ, русча — давай); русча-интернационал (агент, доктор, пўлис, Кафқазия, комиссар); форсча (худо ҳофиз); арабча (суфра — дастурхон)) каби сўзлар ташкил қилади. Кўриниб турибдики, бу рўйхатда ҳам туркча сўзлар салмоғи бошқа тиллардагига қараганда катта ўз халқини жондан севган, 25 ёшида Туркияга ўқишга кетиб, узоқ вақт шу ерликлар тилида сўзлашган, ўзининг тилшуносликка оид назарий асарлари билан тилимизнинг туркий софлиги ғоясини кўтариб чиққан Фитрат асарларига ҳос бу хусусият, албатта, ўз даври учун камчилик саналмаган. Чунки «Ўрта Осиёда миллий ҳисараланиш ўтказилгунгача [1924] асарда арабча-форсча (умуман, туркча ҳам, бошқа тилларга ҳос — И. Ғ.) сўз ва ибораларни ишлатиш, бундай сўзларнинг миқдори ва характери ёзувчининг диди, дунёқараши билан боғлиқ эди. Асримизнинг 20-30 йилларидагина ўзбек адабий тилида умумтуркий (жумладан, қадимги хитойча, санскритча, сўғдча, мўғулча сўзлар), арабча ва форсча сўзлар миқдори нормаллаштирилди ва стабиллаштирилди» [159, 16]. Демак, ҳозирги замон нуқтаи назаридан Фитрат драмаларида сўз қўллаш меъёри бузилгандек кўринса-да, бу ҳол 20-йиллар учун табиий бўлган, дейишга асос бор. Фитрат онгли равишда драманинг оммавий «ҳазм»га мўлжалланганлигини била туриб, шу сўзларнинг омма тилига ва шу орқали адабий тилга сингиб ктеишини мақсад қилган. Туркий сўзлардан фарқли ўлароқ, арабча, форсча ва русча сўзлар кўпроқ персонажлар нутқини индивидуаллаштиришга қаратилган. Русча сўзлар ўзи ифодалаган объекти билан кириб келган ва шунинг учун Фитрат 20-йиллардаги кўпгина ижодкорлар каби уларнинг маънодошини қидириб ўтирмасдан қўллайберган. Форсча ва арабча сўзлар эса, асосан, варваризмлардир.

Диалектизмлар. Фитрат драмалари лексикасида шевага хос сўзлар ҳам маълум ўринни ишғол қилади. Қизиғи шундаки, улар таркибида фақат Бухоро аҳолиси шеvasи намуналари эмас, «бузов» каби Тошкент, «нишляб» каби Хоразм шеvasи элементлари ҳам учрайди. Адабий тил ҳали шаклланиб улгурмаган ўша йилларда шева сўзларнинг истифода этилиши қахрамонлар нутқини индивидуаллаштириш, уларнинг маълум жой вакиллари эканликларини таъкидлаш учун, яъни қатъий мақсад билан асарга оли кирилар эди (худди ҳозиргидек) дейиш унчалик тўғри эмас. Чунки «XIV-XIX асрларда адабий тил ва шева (диалект) тушунчалари унча фарқланмаган. Туркий тилда — эски ўзбек тилида ижод этувчи автор турли-туман туркий шева ва ҳатто тилларнинг материалларидан фойдаланишга ҳақли бўлган. XV-XIX асрларда туркий тиллар ва шеваларнинг лексикаси бир-бирига қарама-қарши қўйилмаган, қарама-қарши қўйилиш «туркий ва нотуркий сўзлар» орасида бўлган. Ёзувчилар ўз асарларининг жанр хусусиятларига, қофия ва вази талабларига кўра ўз дидларига боғлиқ ҳолда турли шева ва лаҳжаларнинг сўзларидан катта маҳорат билан фойдаланган» [159, 100]ликлари ҳақидаги қоида адабий тил масаласи кун тартибига қўйилган, аммо узил-кесил ҳал қилинмаган 20-йилларда ҳам амал қилар эди. Шунинг учун Фитрат асарларида диалектизмлар иштирокини услуб ёхуд драмага оид бирор қоида билан изоҳлаш мумкин эмас. Шундай бўлишига қарамасдан, ўша даврнинг забардаст ёзувчилари ўз асарларида турли-туман ўзбек шевалари элементларини ёпишасига олиб киришдан воз кечиб, Ўзбекистоннинг турли вилоятлари вакиллари ушун тушунарли бўлган умумий тилда ёзишга ҳаракат қилганлар. А. Қодирий, Чўлпон, Фитрат асарлари ҳақида шундай дейиш мумкин. Бинобарин, фикримизни Фитрат қўллаган диалектизмларнинг умумий миқдорида лексик эмас, балки фонетик вариантларнинг салмоқдорлиги ҳам далиллайди. Чунончи, махтаб, иккавини, суфра, чибин, тўрат, ястиқ, ковиш, навира, даррав,

кетирсинлар, ёбон, чебар, дастархон, пифо каби сўзлар фонетик ўзгаришидан қатъи назар ҳар бир ўзбек учун тушунарлидир. Фитратнинг лексик диалектизмларини эса маъносига кўра икки турга ажратиш мумкин: 1) адабий тилда синоними бўлган диалектизмлар; 2) адабий тилда синоними бўлмаган диалектизмлар. Кисса, кат, томоқ, йўла каби сўзлар адабий тилда чўнтак, сўри, овқат, марта каби синонимларига эга бўлишига қарамасдан, ўша даврда адабий тил лексикаси ҳали тўла шаклланимаганлиги сабабли драматург бундай сўزلарни қўллашни камчилик деб ҳисобламайди ва улардан бемалол фойдаланаберади.

Иккинчи тур диалектизмлар эса адабий тилда айнан шу маънони ингичка айирмалар билан ифодалайдиган ўриндош сўз йўқлиги туфайли Фитрат томонидан истисмолга тортилади. Драмадаги вазият, руҳий ҳолат эса фақатгина шу сўз орқали воқе бўлиши, нишонга тегishi мумкин. Бундай ҳолларда драматург зини сўзга бўлган зарурий эҳтиёж туфайли шева элементини истифода этади. Йққолроқ тасаввур қилиш учун драмалардан парча келтирамиз: «Зарари йўқ, зарари йўқ. Бечора эшон, дамнингизни олиб ўтиринг, бу кеча бизга меҳмон бўласиз. Одамларнинг шови пасайсиц, эрта жўнатамиз» [240]; «Ботур пичоқ урмоқчи бўлади. Бой жон хавли қичқириб, Ботурнинг пичоқли қўлини билагидан берк тутадир» [237]; «Бир оздан кейин Қурбонгул бир офтова сув олиб келар, офтовани тошинов ёнига қўюб, ўзи секингина қайтиб, хоннинг юзига қарар» [234, 96]; «Нодиршоҳ Абулфайзхонга муръат қилгондан сўнг ҳаммалари смакка киришарлар» [234, 95]. Мисолга олинган – ажратиб кўрсатилган сўз ва жумлалар адабий тилда «тинчисни», «жон талвасасида», «манзират қилмоқ» каби сўзларга маъно жиҳатдан яқин бўлса-да, драмадаги муайян ҳолат, предмет ва ҳаракат тасвирини юз фоиз ифодалаш даражасида эмас. Бундай сўзларнинг кўпроқ муаллиф ремаркасида учраши ҳам сўзнинг маъновий қамров даражаси айнан шу сўзни қўллашни тақозо этганлигини тасдиқлайди. Атоқли олим

Григорьевнинг «поэзия тили учун хос норма – бу тилга ижодкорларча муносабатда бўлиш» [78, 82] деган тезиси Фитрат дарамаларида том маънода ўз ифодасини топгандир. Шунингдек, М. Ломоносовнинг: «Агарда бирор нарсани аниқ ифодалай олмас эканмиз, бунда тилимиздан эмас, балки уқувсиз маҳоратимиздан гина қилишимиз керак», - деган фикрлари ҳам Фитрат ифоданинг ниҳоятда аниқ бўлиши зарурати туфайли мазкур тип диалектизмларга мурожаат қилганлигини тасдиқлайди. Бундай диалектизмларнинг Фитрат драмаларидаги аҳамияти шундаки, биринчидан, улар муайян жой колоритини беришга (Фитрат шу мақсадни кўзлаган-кўзламаганидан қатъи назар), иккинчидан, ўзбек тилининг ранг-баранг лексик бойлигини кўз-кўз қилиш орқали бундай сўзларни адабий тил сандиғидан ўрин олдириш мақсадига қаратилгандир.

Фитрат дарамалари тилида сезиладиган яна бир жиҳат адабий тилда мавжуд бўлган сўзларнинг турли семаларини истезмол доирасига тортишдир. Бундай сўзларнинг кўзда тутилган маъноси фақатгина матнда – муайян сўзлар билан муносабатга киришгандагина рўёбга чиқади:

«Т у р с у н б и б и. Қизга бой чикқан (совчи қўйган) экан»; «Н о д и р ш о ҳ. Юз минг рушя оталиққа берилеун (Ҳакимбей қуллуқ қилар). Эмди бориб ёзилингиз (дам олингиз); «И ў л и. ...бахтида (тақдирида) уч никоҳ бор»; «Х а с а н. Оқсоқол бориб бойни кўриштур (гаплашибди, келишибди). Таъкидга олинган сўзларнинг барчаси умумхалқ ишлатадиган сўзлар доирасига киради, аммо Фитрат кўзда тутган маъно (қавс ичида берилган) фақат оғзаки сўзлашувга хос. Ўзбек тили лексикасидаги сўзларнинг аксарияти кўп маъноли эканлиги ва сўзларнинг ҳамма вақт кўзга ташланавермайдиган маъноларини рўёбга чиқариш ҳам қаҳрамонларнинг ҳаётийлигини таъминлайди, ҳам сўзларнинг айни маъноларини барқарорлаштиришга хизмат қилади.

Н е о л о г и з м л а р. 20-йиллар ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий ҳаётида, бошқача айтганда турмушнинг

барча соҳаларида шу қадар кўп кескин ўзгаришлар содир бўла бошладики, тилда мавжуд бўлган сўзлар, тилимиз қанчалик бой бўлмасин, бу ўзгаришларни бор бўйи билан қамраб ололмас эди. Бу ўзгаришлар ҳаётнинг инъикоси бўлгани бадий адабиётда ҳам ўз аксини топа бошлади, бадий адабиётнинг мазмун ва шаклида янги-янги ўзгаришлар кўрила бошлагани сингари тилга ҳам янги-янги сўзлар кириб кела бошлади. Тил лексикаси ўша даврларда, асосан, икки имконият ҳисобига: 1) рус тили ва у орқали бошқа тиллардан кириб келган ҳамда 2) ижод аҳли ясаган сўзлар ҳисобига бойиб борди. Бундай неологизмларни ўша даврда ижод қилган ҳар бир қалам соҳиби асарларида кўриш мумкин, фақатгина ўлар ўртасидаги нисбат турличадир. Чунончи, Ҳамза томонидан қўлланган неологизмларда русча-интернационал сўзлар миқдори кўп бўлса, «русча-интернационал сўзлардан ўтдан қочгандай қочадиган» (Ҳамид Олимжон) Фитратда уларнинг миқдори анча кам, унда, асосан, туркча сўзлар кўпроқ учрайди. Кейинчалик адабий тилга сингиб кетган русча-интернационал сўзлар фонетик жиҳатдан турли муаллифлар томонидан турлича қўлланаверган, масалан, ҳозирги Кавказия сўзи Фитратда — «Кавказия», Чўпонда — «Қофқосия» шаклида учрайди. Бундай неологизмларни Фитрат соф услубий мақсадда драмаларига олиб кирганки, буни далиллаш учун «Рўзалар»даги Ашурбобонинг сўзларини келтириш лозим: «А ш у р б о б о (Ҳолсиз). Ҳайоингизни олай, тақсир... Касалим жуда оғир...(ҳолсизча йўталади). Докторга бордим... Рўзангни емасанг...дори йўқ деди... домладан сўрадим... Табиб айтганига еса бўлар...(йўталади) дедилар» [240]. Бу ерда Ашурбобо доктор деганда рус докторини назарда тутганлиги ўқувчи ва томошабинга фақат шу сўз воситасида етказилиши мумкин эди. Ашурбобо «ўрис табиб» деса, унинг ваҳимали кучи «доктор»дан кўра каттароқ бўлиши мумкин эди. Ҳатто шу сўзнинг ўзи ҳам қозини қутуртириб юборади: «Қ о з и (жазава билан). Номаъқул

қилинсан, аҳмоқ. Косфир докторнинг сўзига кириб рўзангни ейсанми? Мамлакат бий ҳижр?» [240].

Фитрат қўллаган неологизмларнинг салмоқли қисмини ўзи ясаган сўзлар ташкил қилади. Бундай сўзларни шартли равишда 2 гуруҳга ажратиб мумкин: 1) ўзбеклар ҳаёти учун янги бўлган нарса, воқеа-ҳодисаларни ифодаловчи сўзлар; 2) ўзбеклар ҳаёти учун азалий бўлган нарса, воқеа-ҳодисаларни ифодаловчи сўзлар. Биринчи гуруҳга учғич (самолёт), ёзғич (ручка), эмлоқ (амбулатория), чинғироқ (электр қўнғироқ), қўзғолучи, ўзгаринчи (революционер), ҳукумат қўноғи, йўлчи ўриндиғи сингари сўзларни киритиб мумкин. Фитрат бундай сўзларнинг русча вариантларидан воз кечиб, уларни ўзбек тилининг имкониятларидан фойдаланиб, ўзи ясаган ёки русча атамасидан калька йўли билан таржима қилган.

Иккинчи гуруҳга ҳазиллаб, жинланди, кучлаб, армонланиб, тенгакланма, жимитадилар, экинчи, кесдурма, эс қўйуб, йиғноқ (мажлис), йиғин (йиғилган), хаёлчи, дардлашма, эркисизча, қоп (қошолмоқ - эски туркий сўз, «яширинмоқ» маъносига эга, Фитрат шу сўзнинг ўзагини олиб, «паранжи» маъносида қўллаган), ўз бошли, айримча, керакликлари, ихтилолчи кабилар киради. Ҳар икки гуруҳга кирувчи сўзлар ҳам фикрнинг ёрқин ифодаланши, қаҳрамонларнинг ҳолат-характерларини очиқдан таниқари, ўзбек тилининг бой имкониятларини кўз-кўз қилип мақсадига ҳам қаратилгандир.

Албатта, Фитратнинг турли лексик элементларни ўз драмаларида истифода этганлиги, уларнинг асар ғоясини очиқ, образ яратишдаги ўрни ва аҳамияти муҳим. Аммо бундай лексик ранг-баранглик драмада сўз қўллаш меъёри нуқтаи назаридан баҳоланса-чи? Бу саволга юқоридаги текширишлар натижасидан келиб чиқиб, шундай жавоб бериш мумкин: Фитрат асарлари лексик жиҳатдан қанчалик серқатлам бўлмасин, улар 20-йиллар ўқувчиси ва томошабини учун тушунарлидир. Драматург ўз асарларини турли ноаниқ сўз ва иборалар билан тўлдириб ташлаб,

уларни жумбоққа айлантириб қўйган эмас. Умуман, драмада сўз қўллаш меъёри — соддалик сақланган. Аммо драматургнинг айрим ўринларда сўз қўллаш меъеридан чекинганлиги, яъни томошабинга — турли лугатлардан фойдаланиш, бир сўз устида обдан мулоҳаза юритиш имконияти чекланган томошабинга, устига аксарияти ҳали тўла саводли бўлмаган томошабинга — тушунарсиз бўлган сўз ва ибораларни қўллаганлиги 20-йиллардаги лисоний ранг-баранглик ва драма назариясининг ҳали тетапоялиги — драма тилига ҳам эпос ва лирика тилига қўйиладиган талаблар билан ёндашини қусурлари, драма тилига хос специфик қонуниятларнинг ишлаб чиқилмаганлиги ҳамда Фитратнинг ўзбек адабий тилини шакллантириш ва тил софлиги учун фаол курашчи эканлиги каби турли объектив ва субъектив омиллар билан изоҳланади. Албатта, Фитрат томонидан умумистеъмолда бўлмаган жуда кўп сўзларнинг нормалаштириш жараёнини бошдан кечираётган ўзбек адабий тили хазинасидан ўрин олдириш мақсадида кўтариб чиқилганлиги эътиборли. Аммо ҳар жиҳатдан яшашга ҳақли ва яшаш зарур бўлган сўзлар адабий тилни нормага келтириш жараёнида сунъий равишда ғалвирдан тушириб қолдирилди. Бу эса Фитрат драмаларининг бутунги ўқувчи-томошабин томонидан «ҳазм» қилинишини янада қийинлаштирди. Масалага «томошачи халқимиз буюк армонли, соф адабий нарсаларга ҳам тушуниб келаётганлиги» (Чўлпон) нуқтаи назаридан қараган Фитрат асарларини замонавий театр сахналарига олиб чиқилш муаммосининг туғилганлиги бир томондан шунга ҳам боғлиқ.

## ДРАМА, НУТҚ, СИНТАКСИС.

Юқоридаги фаслда драматик асарнинг лексик қатламлари ҳақида фикр юритдик. Хўш, драматург ана шу лексик манбани қандай истифода этади, яъни драмада сўзларга муайян тил қоидалари асосида грамматик шакл

беришнинг ўзига хос томонлари борми? Бундай ўзига хослик нималарда зухур этади? Унинг Фитрат драмаларида намоён бўлиши қандай? Ушбу фаслдаги мулоҳазаларимиз ана шулар ҳақида.

Аслида «тилни кашф қилиш мумкин эмас, чунки уни халқ яратади. Филологлар фақат уларнинг қонуларини очадилар ва уларни системага соладилар. Ёзувчилар эса ана шу қонулар асосида ижод қиладилар, холос». Белинскийнинг ушбу фикрида учта ҳукм мавжуд: 1) тилнинг лексикасини ҳам, грамматикасини ҳам халқ яратади; 2) филологлар тил қонуниятларини очадилар ва системалаштирадилар; 3) ёзувчилар халқ яратган тил ва филологлар очган қонулар асосида ижод қиладилар. Мавжуд тил бойлиги ва тилдан фойдаланишдангина иборат бўлса, ёзувчилик оппа-осон иш экан-да? Ундай бўлса, нега бир тилда ёзувчи ижодкорларнинг, ҳатто бир мавзуда, бир сюжет асосида, бир жанрда ёзилган асарларнинг бадиияти ва таъсир кучи, яшаш давомчилиги турлича? Бу бир-бирига ўхшамаслик – ўзига хослик бевосита ёзувчининг индивидуал услуби билан боғлиқ бўлиб, ган ана шу мавжуд, тайёр нарсалардан қ а н д а й фойдаланишда. Қандай фойдаланиш масаласи тилшуносликда синтаксиснинг объекти бўлгани сингари адабиётшуносликнинг ҳам поэтик синтаксис бўлимида ўрганилади. Шу маънода, яъни лексик манбага грамматик шакл беришнинг ўзига хосликлари ҳақида ёзилажак ушбу мулоҳазалар олдинги фаслнинг мантиқий давомидир.

Муайян тилнинг синтактик қоидалари қатъий ва ҳамма учун бир хил бўлишига қарамасдан, адабиётшуносликда жанрлар синтаксисининг, маълум ижодкор синтаксисининг ўзига хослиги ва айирмалари тафовут қилинади. Бундай айирмалар жанр спецификасини белгилашда, ижодкор услубини ўрганишда муҳим роль ўйнайди. Мазкур масалани ўрганган М. Бахтин («К эстетике слова»), В. Григорьев («Поэтика слова»), И. Ковтунова («Поэтический синтаксис»)ларнинг ишларида



синтаксиснинг бадиий адабиётдаги ўзига хосликлари очиб берилган.

Ўзувчининг синтактик воситаларни таплаши асарнинг тури ва жанри, воқеалар кечган давр, қаҳрамонларнинг характери, қандай ўқувчига мўлжалланганлиги ва шу каби жуда кўп жиҳатларга боғлиқ. Ана шу катта-кичик барча жиҳатлар устидан эса ижодкор услуби ҳукмронлик қилади ва муайян асар поэтик синтаксисини белгилайди. Фитрат драмалари ҳақида фикр юритганда эса бу асарларнинг 20-йилларнинг маҳсули эканлиги, бу даврда ҳали адабий тил грамматикаси ҳам нормалашмаганлигини ёдда тутиш зарур.

Маълумки, драматик асарнинг асосий белгиларидан бири бўлган диалогик шакл қаҳрамонлар нутқининг бири-бирига боғлиқлигини келтириб чиқаради, яъни «ҳар бир персонажнинг репликаси ундан аввал гапирган персонажнинг репликаси «ичи»дан келиб чиқади ва бошқа персонажнинг жавоб репликасини туғдиради, унга «илиниб қолади». Бунга ишонч ҳосил қилиш учун «Абулфайзхон»дан кичик бир диалогни кўрсак: «Х о н (жойидан туриб). Тонг ота ёзди. Таҳорат қилай эмди. (Тошновга келиб, офтовани олиб таҳорат қила бошлар). Тангридан бопқа кимсам қолмади, кўрасизми, ҳамма жанжал пул учун экан (хон таҳоратини битира ёзғонда Абдулмўмин тўра билан укаси кириб салом берарлар).

Х о н. (таҳоратини битира турар). Ҳа, ўғулларим, келдингизми? (Юзини артиб уларни битта-битта кучоқлаб ўпар.) Қалайсен, ўғлум? (Кўз ёшларини артар.)

А б д у л м ў м и н. Шукур.

Х о н. Сен қалай? (Кичкина ўғул бўйинини букмак ила жавоб берган бўлар). Онанг қаерда?

А б д у л м ў м и н. Уйда.

Х о н. Ҳаммангиз бир уйдами?

А б д у л м ў м и н. Ҳа бир уйда. (Хон кичкина ўғлини кучоқлаб, манглайдан ўпар, катта ўғлини кучоқлаб, бошини унинг нумузига қўйиб йиғлар).

**Б о л а л а р.** (бирдан йиғлаб хонга ёпишиб)  
Отажоним, нега йиғлайсиз? Бизни нима қиларлар энди?

**Х о н.** Ҳеч, ўғлум, ҳеч. Кетингиз эмди, онангизнинг ёнида турингиз.

Ҳақиқатан, қаҳрамонлар нутқи худди занжир каби бир-бирига уланиб кетган. Бу уланиш ҳатто баъзан шу даражада маҳкам бўладики, бутун-бутун мажлис ёхуд кўринишлар яхлитлик касб этади, уларни бирор жойидан узиб бўлмайди. Бу, асосан, сахнада бирдан ортиқ қаҳрамон бўлганда юзага келади. Диққат қилинса, юқоридаги парчада ҳам суҳбатни хон ва унинг ўғиллари ишгирок этаётган жойидан узиб бўлмайди, чунки бунда аксарият гаплар тўлиқсиз содда гаплар бўлиб, уларнинг қолган зарурий бўлаклари бошқа персонажларнинг гаплари таркибида мавжуд ёки ситуациядан маълум. Чунончи, мисолга олинган диалогдаги персонажлар нутқида қўлланган 12та гапнинг бештаси тўлиқсиз гап ва уларнинг барчаси хоннинг ёлғиз ўзи бўлган сахнада эмас, воқеага унинг ўғиллари кириб келгандан кейин истифода этилган. Ҳатто улар ичида «пукур», «уйда» сингари бир сўздан иборат гаплар ҳам борки, контекстдан узиб қаралса, уларнинг мазмуни қолмаслиги, ҳатто гап ҳисобланмаслиги мумкин. Бундай тўлиқсиз гапларнинг ўзига хос хусусияти энг муҳим бўлакларнинггина сақланиб, бошқаларининг тушириб қолдирилишидир. Юқоридаги диалогда гапларнинг аксарияти эгасиз қўлланган: аниқроғи, 15та гапнинг 10таси бир бош бўлакли гап, гапнинг эгаси эса ситуациядан англанилиб турибди. Кўринадики, драматик асар тилида тўлиқсиз гаплар ва эгаси ифодаланмаган гаплар кўпчиликлари ташкил қилар экан. Хўш, бунинг сабаби ва аҳамияти нимада? Аввало, драмадаги диалог ҳаётий сўзлашув нутқининг бадий адабиётдаги кўриниши, шу сабабли у ўзида жонли сўзлашув услубига хос хусусиятларни намояндаларди. Бироқ бу ҳаётий воқеани тўғридан-тўғри кўчириш дегани эмас, драматург ҳаётий диалогдаги энг муҳим, драма воқеалари ривожига туртки берувчи моментларнинггина

қолдиради ва унинг томошабин учун тўла тушунарлилигини ҳам таъминлайди. Ихчамлик ва тушунарлилиқ драмадаги гапларнинг бош мезонидир. Мимика, имо-ишора, ҳаракат ва ситуация «ҳалқасимон» (И. Султон) тўлиқсиз гапларнинг тушунарлилигини тўла таъмишлашга ёрдамчи восита бўлиб майдонга чиқади. Чупончи, хоннинг «Сен қалай?» деган сўроғига кичкина ўғли «бўйинини букмак ила жавоб берган бўлур». Драматург бу қаҳрамонини гапиртириб ўтирмайди-да, навбатдаги гапга ўтиб кетаверади. Демак, тўлиқсиз гаплар драмада ихчамлик ва ҳаётийликни таъминлаш мезони сифатида аҳамиятли экан. Бундан ташқари, драматик асарда муаллифнинг ровий сифатидаги интироқидан махрумлиги уни ўз қаҳрамонларининг сўзлаш усулида жонли сўзлашув нутқи доирасидаги гапирлишга мажбур қилади. Эпосдагидан фарқли ўлароқ, драма қисқа ва содда гапларнинг жанридир, у узундан-узоқ жумлалар, бир неча эргаш гапли мураккаб кўнма гапларни кўтармайди». Фитрат драматик асарнинг бу хусусиятини яхши англаган, ҳатто дабдабали узундан-узоқ сарой гап ва жумлаларини талаб қилувчи «Абулфайзхон»да ҳам соддаликни гап қурилишидаги мезон деб билган. Фитрат драмалари тилида энг кўп кузатиладиган яна бир синтактик ҳолат инверсиядир.

Ўзбек тили грамматикаси қоидаларига кўра асосий информацияни ташувчи кесим одатда гап охирида келади. Гап бўлаклари одатдаги тартибининг бузилиш ҳолати инверсия дейилади. Модомики, «гап бўлаклари асосий информациядан ташқари ёрдамчи информация ҳам» [293, 76] экан, гапларни инверсион ҳолатда қуриш ҳам услубий характер касб этади. Шериятда инверсия қофия, тuroк, вазн талаби билан боғлиқ бўлса, сўзлашув услубида эса сўзловчининг ҳукм-белгиси (кесим) ёки ҳукм предмети (эга)ни муҳим деб билиши билан изоҳланади. Драматик асар ҳаётий диалоглар инъикоси экан, унда сўз тартибининг ўзгаришга учраши драматик вазият, қаҳрамоннинг руҳий ҳолати, ҳатто ижтимоий ўрни, диди, сўзлаш услуби билан

боғлиқдир. Фитрат инверсияларига хос хусусият шундаки, драматург логик ургу тушган сўзни, яъни сўзловчининг асосий мақсадини ифодалайдиган бўлакни ҳар сафар гап бошида келтиради. Масалан, инверсия кўп қўлланган — Ҳасаннинг қизини қарз эвазига бойга тортиқ қилиш саҳнасида ҳар бир персонаж ўзи ифодалаётган фикрнинг асосини ифодалаётган сўзни гап бошида қўллайди: 1. «О қ с о қ о л. Ҳаммасини (пулнинг — И. Ф.) солма киссанга»;

2. «Б о й. Бер пулимни, қизинг керак эмас»; 3. «Д о р ф а. Туринг, оқсоқол, тутинг бу кўрни»; 4. «Ҳ а с а н. Тўхтангиз, оқсоқол, бераман қизни. Олингиз қизни». Кўриниб турибдики, сўзловчининг мақсадини ифодалашига кўра ҳар хил бўлақлар (Тўлдирувчи, кесим) ўзининг гапдаги қатъий ўрнини алмаштирган.

Фитратда сўз тартибини ўзгартириш пьесанинг энг ҳаяжонли, драматизм, фожиалилик кучайган, психологик вазият кескинлашган, воқеалар сўздан-сўзга ўзгариб, ривожланиб, фожеийланиб бораётган эпизодларда, айниқса, кўп учрайди. Аксинча, воқеалар ривож осойишта, эмин-эркин кечаётган саҳналар гап қурилишининг грамматик мезонларга мослиги билан характерланади. Буни Абулфайзхоннинг қуйидаги қисқа монологи билан кўрсатиш мумкин: «Х о н (ёлғуз). Шул тирикликдан-да бездурдилар мени (туриб юрадир). Бир душманнинг қони қурумойин яна биттаси чиқиб қоладир. Бу Иброҳим аҳмоқ ҳам мени тинч қўймайтургондек кўринадир. Қачонгача ўлдираман бунларни? Ортуқ ҳеч кимнинг менга ишончи қолмади. Бунларнинг ўзи қўлга келиб менга душманлик қилмоқни тапласа нима бўлур? Йўқ... йўқ. Бунларнинг ўзи қўлга келмайдир...» [234, 87]. Кўриняптики, хоннинг руҳиятида, виждонида кескин ўзгаришлар, изтироблар кечаётган бир лаҳзада айни шу изтироблар ифодаси бўлган гаплар одатдагидан бошқача таркиб тингирилган. Демак, Фитрат гап бўлақлари тартибини ҳам фикр, ҳолат ифодаси учун хизмат қилдирган, уларнинг зиммасига алоҳида масъулият юклаган.

Маълумки, тилдаги жуда кўп сўзлар эмоционал-экспрессив бўёққа эга. Драматургия эса ана шундай сўзлар энг кўп қўлланадиган адабий турдир. Ушбу бобнинг I фаслида ҳам кўрганимиздек, драма лексикасининг энг муҳим хусусияти унда фикр ифодаси учун энг ёрқин сўзларнинг танланиши ва қўлланишидир. Фитрат сўзлар ифодалаган эмоционалликни янаям кучайтириш мақсадида уларни гапнинг бошида келтиради, бундай инверсия, кўпинча, эмоционал кесимнинг олдга ўтиши билан характерланади: «О қ с о қ о л. Ув...падарига лаънат имомнинг»;

«О й н у қ с о. Уйи куйсин, кўзи тупроққа тўлсин»; «З а й –

н а б. Йўқол кўзимдан, шум қиз!»; «И м о м. Худо урди мени, қайси гўрга борай?»; «О й н у қ с о. Уйи куйсин, балога йўлиқсин бой!»

Келтирилган мисоллар шуни кўрсатадики, рус тилшуноси А. Пешковскийнинг ҳар қандай тескари тартибда текст эстетик жиҳатдан ўзини оқлаши кераклиги ҳақидаги фикри [176, 157] Фитрат драмаларида том маънода ўз ифодасини топган. Бунинг исботи учун инверсияга учраган бирор гапни тўғри тартибда бериб кўриш kifоя.

Драматик асарнинг асосий шакли суҳбат-диалог экан, унда ундалмага ҳам кенг ўрин берилиши шубҳасиз. Ундалмалар сўзлашув нутқида, шунингдек, драматик асарда ҳам сўзловчининг нутқи қаратилган объектни пассив ифодалаб қолмайди, балки кучли стилистик восита сифатида муносабат ҳам ифодалайди, баҳолаш характерига эга бўлади. Ундалмаларнинг турли-туман оҳанг ва мазмун товланишларини Фитрат драмалари материали асосида кўриб чиқсак.

«Абулфайзхон»даги хонга турли шахсларнинг турли вазиятлардаги мурожаати эътиборли. Хонга қаратилган биринчи ундалма Улфат тилидан берилади: «У л ф а т. Хоқони олам! Уларни яна тупроққа қайтармоқ сизнинг қўлингиздадир». Бу ундаламада хушомад, маддоҳлик, айни

пайтда Улфатнинг садоқати яширин. Гарчи бу хонга мурожаатнинг традицион шакли бўлса-да, ундаги оҳанг товланиши мана шундан далолат беради. Сўзнинг вергул билан эмас, ундов белгиси билан ажратилганлиги ҳам сўзнинг маъновий эмоционаллигини кучайтиришга қаратилган. Худди шу ерда Қози Низом ҳам шу тахлит ундалмадан фойдаланди: «Қ о з и Н и з о м. Ҳоқони олам! Оталиқ эски бир қулингиздир. Кичкина бир эркалик қилғони учун уни ўлдирмоқ нечун бўлар экан?» Энди бу «Ҳоқони олам»даги оҳанг мутлақо бошқача: унда мутелик, қарамлик билан бир қаторда кўрқув, хонни инсофга келтиришга уриниш, ҳатто адолатсизликда айбланш оҳанглари ҳам бор. Ҳар икки ундалманинг ҳам ўрни қатъий — уларни гап ўртасига ёхуд гап охирига кўчириш асло мумкин эмас. Чунки унда муносабат, эътиборни қаратиш оттенкасидан ташқари, улкан бир мамлакатнинг даҳшатли ҳукмдорига мурожаатнинг анъанавий шакли ҳам бор. Буни Қози Низомнинг худди шу эпизодда Мир Вафюга қилган мурожаати фонида янада яққолроқ кўриш мумкин: «Қ о з и Н и з о м. Тўхта, домулло! Менинг ёнимда ҳар кун махтаб турғонинг Ҳаким бей иноқ Подиршоҳ билан нечук хабарлашадир?» [86.] Қози Низом «домулло»ни алоҳида ажратиб айтмагани каби уни гап охирида келтириб писанда, эътиборсизлик, хон олдида Мир Вафони мот қилишга интилишни ҳам намойиш қилмоқда.

Шу кўринишда хонга яна бир мурожаат борки, уни таҳлилга тортиш Фитрат ундалмаларни пала-партиш, юксиз қўлламаганлигини яна бир карра далиллайди: «И б р о ҳ и м б е й. Буйруғингизни қайтармоқ қўлимдан келмайдир, қабул этаман. Бироқ бир кун менинг ҳам ўлимимга ҳукм чиқарарсиз. ҳоқоним?» [87.] Аввало, «ҳоқони олам» эмас, «ҳоқоним» эканлиги тантанаворлик, бутун эътиборни шу сўзга қаратиб — гап бошида келтирмасдан, охирида келтириш Иброҳимбейнинг хонга муносабати ва айни пайтда шахсий феъли-хўйининг белгисидир. Кесатиш, жасорат, адолатсизликка қарши исён оҳанглари гапдаги

бошқа унсурлар билан бирга ундалма орқали ҳам рўёбга чиқарилган. Демак, ундалмалар персонажнинг характериши очиши билан ҳам аҳамиятли экан. Улфатнинг: «Ҳоқоним, бунларни ўйламангиз. Ўлукларни эсдан чиқарингиз. Бунлар ҳаммаси ўтгундир. Яқинда душманларингизни битирармиз. Ҳозир эмди бошқа ишларимизни кўрайлик» [87] деган мурожаатида ҳам хонга яқинлик, маҳрамлик, меҳр акс этади.

IV парда — Абулфайзхоннинг «ҳоқони олам» сифатидаги макъидан тушиб, хору зор, афтода бир ҳолатини намойиш этувчи сахна. Парда Қурбонгулнинг монологи билан бошланади. Қурбонгул учун хон — бола, фарзанд мақомидаги бир шахс, боз устига айни пайтда таҳқирланган, эзилган, хафа қилинган киши. Шунинг учун унинг хонга мурожаатида ҳам шу туйғу кўпириб кўринади: «Хон болам, арслоним... турмайсизми?» [96.] Қурбонгул «арслоним» ундалмасини ҳар сафар такрорлаб-такрорлаб туради. Бундай метафорик ундалма Қурбонгулнинг хонга муносабати — меҳри, ачинини, ҳурмати, ўзига хос тасаллиси ифодаси эканлиги билан муҳимдир. Шу сахнага кириб келган Раҳимбейнинг эса: «Хон ҳазрат, нега йиғлайсиз?», «Хон ҳазрат! Дунёда ҳар ким ўз кучига қарабгина ўрин тутадир» сингари мурожаатларида кескинлик, ҳокимияти қўлидан кетган бир кишига нисбатан ҳурматсизлик, илтифотсизлик оҳанглари тажассум топтирилганки, буни мазкур ундалмаларнинг градацион характери ҳам тасдиқлайди: биринчи гапта ундалма вергул билан ажратилган бўлса, иккинчи гапта кескинлик ошган — ундов белгиси билан ажратилган.

Шу пардада хон ва Улфатнинг учрашувлари сахнаси ҳам бор. Улфатни кўриб ҳайрати ошган Абулфайзхонга Улфат: «Мен, Улфат, қулингизман, ҳоқоним», дейди. Энди саройда — ўзгалар олдидаги тантанаворлик, улуғлаш оҳанглари йўқ, аммо унда Улфатнинг ҳамон содиқлиги, меҳри, хонга чиқдан-да «қул»лиги намоён. Аммо Раҳимбей кишилари бостириб кирар экан, ҳам вазиятнинг қалтислиги.

ҳам хоннинг ўзини тутиши, ҳам жон талвасаси уни деб ҳар қандай хавфни писанд қилмай қочиб келган Улфатнинг сўзига кирмай кўрқоқлик қилиши мурожаат шаклини ўзгартириб юборади: «Хон! Одамлар келалар (соқолини тақади). Келинг, қочамиз (қозмасини олар). Келинг, тез келинг. (Оёқ товушлари келар). Мен қочдим, келинг. (Тешикка киргандан сўнг бошини чиқариб хонни чақирар). Келинг, хон» [99]. Бундай мурожаат шаклида Улфатнинг хонга нисбатан тобора пасайиб-сўниб бораётган ишончи ўз аксини топган.

Шу тахлит биргина Абулфайзхонга турли ситуацияларда турли шахсларнинг турлича мурожаати таҳлили драматик асарда ундалмаларнинг аҳамияти катта ва вазифаси кенг эканлигини исботлаш учун етарлидир. Бу, айниқса, режиссёр ва актёр учун муҳим аҳамият касб этади. Модомики, гап Фитратнинг ундалмаларни товус патидек товлангириб қўллаганлиги ҳақида борар экан, «Ҳинд ихтилолчилари» назридагидаги бир ҳолат ҳақида ҳам айтиш жоиз. Пьесанинг IV пардаси бир тўда ҳинд ихтилолчиларининг Гангар ғори мағораларидаги йиғини ва қўйидаги гап билан бошланади: «Б и р и ш ч и. Дилнавоз жоним, ош қачон?» [256, 52]. Бир оздан сўнг Бадринат ҳам шу тахлит гап қилади: «Дилнавоз жоним! Сиз қозон бошида турибсиз...» [52]. Авваломбор, икки ёш йиғитнинг шахсий яқинлиги бўлмаган ёш бир қизга «жоним» деб мурожаат қилиши ғалати, боз устига ўша ерда қизнинг севгилиси ҳам ўтирган бўлса-ю, бу ошиқ-маъшуқлик шу ердагиларнинг барчасига маълум бўлса?! Боз устига бундай ундалманинг тилнинг, шунингдек, бу синтактик бирликнинг драмадаги ранги ва жарангини теган ҳис қилган ва исботлаган Фитратдек бир нуқтадон ёзувчининг ишлатганлаги янаям ғалати. Бизнингча, бу ғалати эмас, ғалат, драмани кўчирган ёхуд араб ёзувидан ўтирган котибнинг хатоси бўлса керак. Бизнингча,

сўзидаги бир нуқта юқоридан цастга тушгану, «Жоним» сўзи «жоним»га айланган-қўйган. Буни «Дилнавоз» сўзидан



кейин вергул қўйилмаганлиги ҳам тасдиқлайди. Чунки уюшган ундалма ўртасида вергул бўлиши керак эди, аҳамиятсиздек туюлган бир хато эса ёзувчи услуби ва драма тили ҳақида нотўғри тасаввур уйғотиши мумкин.

Поэтик синтаксисга оид ишларда синтактик фигуралар, синтаксис билан боғлиқ бадиий санъатлар, поэтик фигуралар деган истилоҳларни учратиш мумкин. Бу истилоҳлар синтаксиснинг объекти бўлган ҳодисаларнинг бадиий санъат эканлиги, уларнинг бадиий асарларда муайян вазифани бажаришини ифодалайди. Риторик сўроқ (мурожаат, хитоб), турли хил такрорлар, параллелизм, градация, антитеза, инверсия кабилар ана шундай поэтик фигуралардир [қ.: 263, 132-140; 293 228-236]. Шарқ мумтоз адабиётшунослигида кузатилган, бадиий санъат деб таърифланган ҳодисаларнинг деярли кўпчилиги лексика билан боғлиқ ва биз уларни олдинги бобда кўриб ўтган эдик. Бундай санъатлар ҳозирги адабиётшуносликда лексик санъатлар, троплар, тилнинг махсус тасвирий воситалари, бадиий тасвир воситалари каби истилоҳлар билан юритилади ва адабий асар тили лексикаси доирасида ўрганилади. Юқорида санаб ўтилганидек, синтактик фигуралар эса маълум томонлари билан илми бадиъ тадқиқ қилган муайян бадиий санъатга мос келса-да, мутлоқ айният ҳосил қилмайди. Бундан ташқари, илми бадиъ объекти бўлган бадиий санъатлар назм ва наср учун муштаракдир, деб тақдим қилинган бўлса-да, аксаран шеърий материал асосида текширилган. Зеро, мумтоз адабиётда назм шакли бўлган. Бизнинг тадқиқот объектимиз шартли маънода наср, яъни сочма нутқ экан, қадим бадиий санъатлар билан бир қаторда ғарб адабиётшунослигида прозанинг ўзига хос хусусиятларидан келиб чиқиб аниқланган санъатлар ҳақида ҳам фикр юритишни, бунда баъзан Европа адабиётшунослигида қўлланган истилоҳларнинг айнан ўзини қолдиришни лозим деб билдик.

**Г р а д а ц и я** (тадриж). Фикрни даражама-даража ривожлантириб боришга асосланган бу синтактик фигура

ган ва ган бўлаги шаклида бўлиши билан синтаксис объекти ҳисобланади. Фитрат драмаларида градациянинг мукамал намуналари учрайди: «А р с л о н. ...тоғондан минг, бойдан миллионтаси орамизга кирса, ҳаммасини итариб, судраб, йиқитиб, топтаб, тегиб юраман-да, сенга эргашаман» [237]. Бу ерда икки хил кучайтириш бор: 1) тоға, бой ва пушга мувофиқ минг ва миллион. Арслон ўз севгисининг қудратини кўрсатиш учун «тоғондан мингтаси» дейди, аммо яна қониқмай уларнинг ўртасида ғов бўлган иккинчи кишини — тоғадан ҳам қудратлироқ кишини тилга олиб «бойдан миллионтаси» дейди; 2) итариб-судраб-йиқитиб-топтаб-тегиб: бу сўзлар бир-бирининг маъносини тўлдириб ва кучайтириб боради. Қаҳрамон қалбидаги туйғу ва кучни ёрқинроқ ифодалашга хизмат қилади. Тадқиқотнинг объекти бўлган пьесалардан бундай кучайтиришларга кўнаиб мисоллар келтириш мумкин. «Б е к. Ҳоким билан ўйнайсизми? Ҳокимнинг таёғи бор, зиндон бор, ҳукми куши бор. Сизни қўяларми?»; «Н о р х о л а. Оқсоқол шуларники бўлса, имом шуларники бўлса, эшон, қози, бек, амир шуники бўлса... илож нима?»; «А р с л о н. Майли, майли, ҳаммамизнинг қайғумиз бирдир. Мен сенга жоним билан, таним билан, бутун бор-йўғим билан кўмак қиламан»; «Н у р и д д и н. ...кет, гўзалим, кет... сен — малаксен, тубанларда юрма; сен қуёшсен, бизга ёруғинг етарлиқдир... уч, уч, гўзаллар ҳокими, гўзаллик тангриси, уч, юксал».

Мисоллардан кўринадики, ҳар бир градация кучли ҳис-ҳаяжон, севинч, қайғу, нафрат, руҳий эврилиш ҳосиласи экан. Демак, бундай кучайтиришлар воқеалар шиддат билан авж олган, драматизм кучайган сахналарда персонажлар ҳолатини, руҳий ғалаёнларини аниқ-таниқ ифодалаш, ифодалай билиши билан характерлидир. Тадриж, яъни пардадан-пардага, воқеадан-воқеага, ҳатто сўздан сўзга градацион ривожланиб бориш драматик асарнинг асосий хусусиятларидан бири экан, кучайтириш саъяти унинг ана шундай ички механикасининг

(динамикасининг) гўё кичик моделига ўхшайди, бошқача айтганда, драма градацияни объектив равишда тақозо қилади. Драматик асарда қўлланган градациянинг яна бир муҳим томони ундаги оҳангни ҳам ҳисобга олиш кераклигидир. Модомики, драма томони асари, саҳнабоп асар экан, гап қурилишидаги тадриж оҳангда ҳам акс этиши, айниқса, актёр ривожланиб борувчи оҳанглар силсиласини ҳис этиши ва ифодага олиши, мазмунда акс этган динамикани шакл орқали томошабинга етказа олиши муҳим. Агарда шундай бўлмас экан, драматик асарда қўлланган градация тўла маънода ўзини оқламайди. Демак, драматик асарда қўлланган кучайтириш фақат драматург ва актёр ҳамкорлигидагина воқеланиши мумкин экан.

**Т а к р о р.** Ғарб ва Шарқ адабиётшунослигида товуш, сўз, гап, мисра такрорига асосланган жуда кўп усуллар аниқланган ва номланган, таърифланган. Тасдиқ, илтизом, тавзий, радд..., анафора, эпифора, ассонанс ва ш. к. Биз турли адабиётларда таърифланган ушбу бадиий санъатларнинг Фитрат драмаларида учраган кўринишларини таҳлил қилиш асосида драматик асарларда айни хил такрорларнинг аҳамияти ва ролини баҳолашга ҳаракат қиламиз. Такрорлаш усули ҳақида гап кетар экан, мисоллар кўпинча шеърятдан олинади, аммо кузатишларимиз драматик асарлар ҳам такрорлар тадқиқи учун бой материал бера олиши мумкинлигини далиллайди. Фитрат драмаларида сўз такрорларини ҳам, гап такрорларини ҳам; ёнма-ён ва дистант ҳолатдаги такрорларни ҳам; айрим компоненти қисқарган такрорларни ҳам учратиш мумкин. Кузатишларимиз шунини кўрсатадики, Фитрат такрорлари уч хил характерга эга:

1. **Персонаж ўзи билдираётган фикрни ифодалаган гапдаги айрим сўз ёки бирикманни муҳим деб билади ва айтылган гап ўзи ифодаламоқчи бўлган фикрни айнан бера олмаётганини сезиб, муҳим деб ҳисобланган компонентни такрорлайди:** «Э р Б о қ и й. Тақсир, фалокат, тақсир, фалокат»; «Э р Б о қ и й. Холангга юбординг, холангга»;

«Н о р х о л а. Улар бурунги одамлар, эгачи, бурунги одамлар»; «М а н с у р б о й. Кўр ҳилла қилодур, ҳилла»; «М а н с у р б о й. Меним пулимни бер, пулимни»; «К ў р Ҳ а с а н. Берарман, бой бобо, берарман»; «Т у р с у н б и б и. Ўзини қутқарган кишига тухмат қиладирми? Бу қандай гап, ўргилай, бу қандай гап?» Бундай такрорлар фақат сўз такроридир, оҳанг такрори эмас. Сўзнинг фақат маъновий оҳанглари эмас, талаффуз оҳанглари ҳам алоҳида аҳамиятга эга бўлган драматик асарни саҳналаштириш жараёнида буни ҳисобга олиш ўша пьесанинг муваффақиятида муҳим роль ўйнаши шубҳасиздир.

2. **Харакат-ҳолатнинг қайтарилиши ёки давомлилигини ифодалайдиган такрорлар:** «З у л а й х о. Отамнинг қўлини ўпгандан кейин бир ерда ўтирадир... ўтирадир... ўтирадир...»; «З у л а й х о. Кўп қизиқ ҳоллари бор шу Нуриддиннинг! Надир тангрим, боёқиш йигит, тушунчадан айрилмайдир. Ўйлайдир, ўйлайдир, ўйлайдир...»; «И м о м. Бисмиллоҳир раҳмонир роҳийм (кўча эшигидан кирадир). Худо шафо берсун, худо шафо берсун, худо шафо берсун».

3. Фитрат драмаларида яна шундай такрорлар борки, улар мазмунан илтизом санъатига тенг бўлиб, сўзловчи фикрининг маъзини бир сўз тапқил қилади ва шунинг учун айни сўз ҳар гапда стилистик мақсадда қайта-қайта ишлатилади: «М а р л и н г. ...Биз Ҳиндустонни адолат билан олдик, адолат билан сақладик, яна адолат билан ўзингизга қайтармоқчи бўламиз» [256, 42]; «М а р л и н г. Эски Ҳиндустон маданиятининг туб эгаси мусулмонлар эдилар. Шу паллада ҳам Ҳиндустонда энг яхши тайёрланган улус мусулмон улусидир. Биз истар эдикким, бутун ҳинд ҳукуматини мусулмонларга топширайлик» [42];

«Х о н (нафрат билан). Қўй мени ўз ҳолимга, бундан кейин шул тинч сўзини менинг ёнимда айтма! Дунёда ҳеч бир маъноси қолмоғон бу сўзни сен энг ёмон маъноларда ишлатиб турасан. Мен қамалдим — тинч, Улфатни ахтаралар, Давлатни ўлдуралар — тинч. Бу қандай тинч, бу

қандай тинчлик?...» [234, 97]; «Л о а. Тириклик тебраниш демакдир, турғунлик эса ўлимдир. Ернинг, кўкнинг юлдузлари билан, қуёшнинг борлиқлари тебраниш узра қурилғондир. Тебранмагач, буларнинг бари йўқдир. Турон сандуғочимиз шу тоғлар, булутлар каби югурмакдадирлар. Бутун дунё тебранар экан, сизнинг тебранмай туришингиз бўлурму? Тирик экансиз, тебранурсиз. Тебранмас экансиз, ўларсиз» [256, 48]. Бундай такрорлар мақсад айни сўз мазмунида тажассум топганлиги билан характерланади. У ўқувчи ва томошабин диққатини шу сўзга йиғади ва шу орқали таъсирдорликни оширади.

**Р и т о р и к с ў р о қ, х и т о б в а м у р о ж а а т.** Фитрат драмаларида риторик сўроқлар ҳам алоҳида ўрин тутади. Зоҳиран қараганда, жавоб талаб қилмайдиган бундай сўроқлар драманинг персонажлар репликаларининг ҳалқасимон, яъни бирининг ичидан бири чиқиб келиши лозимлиги хусусиятига унча мос келмайдигандек туюлади. Риторик сўроқларнинг бундай — иштирокчиларни «фикрий қиличбозлик» (И. Султон)ка ундамайдиган хусусияти драматизмни сусайтириб, репликалар силсиласида сунъий боғлиқликни келтириб чиқармасмикин? Бу саволга жавоб бериш учун Фитрат драмаларига мурожаат қиламиз: «Ў к у н а р. Мени кўрдими, ўзгариб кетадир, нечарликка хуррият, мўсовват, адолат, зулм, ёввойилик, маданият, эл, юрт каби қанча маъносиз сўзлар бўлса, ҳаммасини бирдан айтиб берадир.

**П ў н т а р.** Маъносиз сўзларми дедингиз?

**Ў к у н а р.** Албатта. Бир ҳинди тилидан чиққан бу сўзларнинг маъносими бўлур?

Ўқунарнинг охирги гапи сўроқ шаклида бўлса-да, унда «бир ҳинди тилидан чиққан бу сўзларнинг маъноси йўқ» деган ҳукм бор. Агар гап логик мазмунга мос дарак гап шаклида тузилганда, пубҳасизки, унинг эмоционал-экспрессив таъсири анча сустлашган бўлурди. Риторик сўроқларнинг ана шу эмоционаллик хусусияти уларни

кўпроқ қахрамонларнинг «асабий» ҳолатида истифода этилганида ҳам кўринади:

«И б р о х и м б е й. Туна кун Абулфайзхонни сояи худо, деб оёқларини ўлмағай эдингизми? Абулфайзхон хотинлар билан ичишиб ётгон бир кечанинг эртасинда унинг олдиға келиб «бу кеча тушимда пайғамбарни кўрдум, сизни сўраб юбордилар» деб чопон кийганингизни унутдингизми? Туна кун сизга чопон берган сояи худонинг ўлимига бу кун фатво берасиз, ҳеч уялмайсизми? Тушингизда Абулфайзхонни сўрагон пайғамбар яна бир йўла тушингизга кириб, уни сўрасалар, нима дейсиз? Булар оз каби Чингизхоннинг ёсоғини ҳам йўқ қилмоқчи бўласизми?» [234, 10]. Иброҳимбейнинг бу алапгали нутқи риторик сўроқлар силсиласидан ташкил топганлиги билан таъсирли ва қалб ғалаёнларини тўла акс эттира олган. Қахрамоннинг хис-ҳаяжонлари ва рухий тўлғоқларини томошабинга етказиш қувватининг кучлилиги туфайли ҳам бу поэтик фигура драматик асарнинг «мулки» бўла олади. Унинг жавоб талаб қилмаслик хусусияти эса драмада кўпроқ қахрамоннинг ташқи ва ички монологда кўпроқ учрашига асос бўлади. Бундай ҳолатни Абулфайзхоннинг ёлғиз қолганда ўз-ўзига сўзлаган гаплари мисолида ҳам, Лолаҳардиёлнинг оташин нутқида ҳам кўриш мумкин. Айниқса, «Абулфайзхон»нинг финалида Хаёл монологда берилган риторик сўроқлар бетакрор ва эмоционал бакуватдир: «Х а ё л. ...Эй, инсоннинг душман тангриси, қачонгача бу онгсизлар тўдасини ўзинга ҳам топиндируб, ҳам қурбон қиларсан? Эй бойқушлар қафаси, бундай дев иштиҳолик ҳайвонларнинг қўли билан қачонгача дунёларни бир-бирига уриб тура ан?! Тинчлик сақламоқ баҳонаси билан миллионларча инсон кўмасини чуқурдан чуқурга юмалатмоғининг замони ханузгача битмадимми?» [104].

Фитрат драмаларида яна шундай синтактик комбинациялар мавжудки, ларни бирор-бир қоида ёхуд таърифланган усул билан изоҳлаш мункул. Ана шундай усуллардан бири лексик таркиби бир хил бўлган гапларнинг

грамматик шаклини ўзгартириш орқали ҳам маънони, ҳам таъсирчанликни оширишдир.

«П о р л и н с у н. Шунча отишгон шул тўрт кишими эди?»

Б а д р и н а т. Шул тўрт киши шунча отишгон эди!» [56.]

Ҳар иккала гап бир хил сўзлардангина таркиб топган, фақат иккинчи гапда —ми сўроқ юклагани тушиб қолган ва сўзларнинг ўрни ўзгарган. Бадринат саволга «Ҳа» деб жавоб бериши ҳам мумкин эди. аммо Бадринат мухалиф гапини айнан такрорлаш орқали нафрат, ғазаб, истехзо, айни пайтда ўзларининг инглизлардан устуликларини намойиш қилиш маъноларини ифода этмоқда. Бундан тапқари, Бадринат «Шул тўрт киши» жумласини гап бошида қўлаш орқали Порлинсуни саросимага солиб қўймоқчи бўлган: «Шунча отишгон» атиги тўрт киши эканлигига урғу бермоқда. «Арслон» пьесасида эса шу усул бошқача тарзда, яъни саволу жавоб тарзида эмас, балки Арслон ва Тўлғуннинг бир-бирларининг фикрини градацион ривожлантириши тарзида зуҳур этган: «Т ў л ғ у н. Мен сендан айрилсам — ўламан. А р с л о н. Мен ўлсам-да, сендан айрилмайман» [237]. Тўлғун ўз севгисининг қудратини ҳижрон унга қандай таъсир этиши орқали муболағали ифодаласа, Арслон айнан шу сўзлар ингиригида янаям муболағалироқ гап қилади, яъни ҳатто ўлим пароятини ҳам бундай ҳижронга йўл қўймаслигини айтади. Бундай мисоллар таҳлил этилган усул Фитратнинг ўзига хос тасвир усулларида бири эканлигини далиллайди.

Фитрат драмалари синтаксис таҳлили шундай ҳулосага олиб келадики, драматик асарда гап қурилиши, гап бўлақлари таркиби ва тартиби, поэтик фигуралар ҳам алоҳида аҳамият касб этар экан, драматик асарнинг саҳнага мўлжалланганлиги эса синтактик воситалар орқали аке элтирилган оҳанглари, зарбларни ҳам ҳисобга олишни тақозо қилар экан. Кузатишлар яна шунини кўрсатадики, поэтик фигуралар деб аталмиш воситаларнинг қўпчилиги

муайян қоида-қолига солинган синтактик ҳодисаларнинг қолиждан чиқиш чегараларида юзага келар экан. Инверсия, риторик сўроқ, такрор ҳақида шундай дейиш мумкин. Бундай «тескаричилик» эса драматизм, фожиавийлик, интрига авж олган саҳналарда, айниқса, томошабин диққатини жалб этиш, таъсирдорликни ошириш, саҳна ва томоша залида яхлит руҳий бирлик, «қўшилиб кетиш»ни юзага келтиришда қўл келар экан. Буни Фитрат драмалари тўла-тўқис тасдиқлайди.

## ФИТРАТ ВА ҲОЗИРГИ ЎЗБЕК АДАБИЙ ТИЛИ

20-йиллар қалам аҳли ва филологлари олдида ҳам қарийб Алишер Навоий олдида турган вазифа кўндаланг эди: ўзбек тилининг бой бир тил эканлигини амалий кўрсатиш ва назарий асослаш ҳамда янги давр ўзбек адабий тилини нормалаштириш, XX аср бошларигача тафовут қилинмаган адабий тил ва шева чегараларини белгилаш. Шубҳасизки, ўз Ватанини ва тилини жондай севган, миллат иттифоқли ва ривожини йўлида фидойи бўлган Абдурауф Фитрат бу долзарб муаммога бефарқ қараши ва бу соҳада жим туриши мумкин эмас эди. Шундай бўлди ҳам. Нафақат адиб ва адабиётшунос, балки етук тилшунос бўлган бўлган Фитрат ҳам илмий-назарий фаолияти, ҳам бадиий асарлари билан ўзбек адабий тилини шакллантириш жараёнида фаол иштирок этди. У «Тилимиз», «Сарф», «Ўзбек тилининг сарфи тўғрисида», «Ўзбекча тил сабоқлиги», «Имло конференцияси муносабати билан», «Наҳв. Ўзбек тили қоидалари тўғрисида биринчи тажриба», «Нутқ. 1921 йил январда ўзбек тил ва имло қурултойининг қарорлари» каби дарслик, рисола, мақола ва чиқишларида ўзбек тилининг ўша даврдаги ҳолатини, уни адабий қолига солишнинг йўли ва усулларини, имло масаласини ҳал қилишнинг йўналишларини назарий асослаб берган бўлса, адабий-танқидий асарларида муайян ижодкорлар асарлари тил хусусиятлари ҳақида фикр юритади, айтиш пайтда «Чигатоӣ»



гурунги»нинг раҳбари ва жонкуяри сифатида ташкилот аъзоларини турли шаҳар ва қишлоқларга юбориб, маҳаллий шева материалларини тўплади. Олим тил ва имло масалаларида тез бир тўхтамга келиш, қоидалаштириш заруриятинини теран ҳис қилган эди. Асарлари, жумладан, пьесалари тилида ҳам ана шу заруриятни дилдан ҳис қилиш зухур этди. Фитрат ва ўзбек адабий тили мавзуи кўп тармоқли мавзу бўлиб, бизнингча, бу муаммо куйидагиларда ўз аксини топади:

1. Ўзбек тилининг барча певаларини ўрганиш, таққослаш, умумлаштириш ва танлаш асосида барча ўзбеклар учун тушунарли ва қулай бўлган адабий тилининг қатъий қоидаларини ишлаб чиқиш ва амалга тадбиқ этиш - «милоди 19нчи мулчарнинг (асрнинг) сўнгиларида бизда» уйғонган «янгилашмоқ (тажаддуд) фахри» (Фитрат)нинг — ижтимоий-сиёсий уйғонишларнинг узвий қисми эканлигини, бу долзарб вазифани ҳал этиш жамият ва миллат тараққиётининг асосий омили эканлигини теран ҳис қилиш ҳамда ана шундай дилдан ҳис этиш натижаси ўлароқ ижоднинг барча илмий-адабий-амалий турларини шу мақсадни амалга оширишга йўналтириш. Фитратнинг ўз сўзлари билан айтганда: «Бу тил дўққидир (қўполдир), бунинг жойида туркчанинг ... бир певасини олайлик» деган тил билмаслар билан курашдик, уларни енғдик. Бироқ ҳануз тилимизнинг белгили қоидаларини майдонга олмадик. Ёзғуларимизнинг шаклига «бирлик», яъни язғучиларимизга қулайлик бермоқ учун тилимизнинг қайси қоидаларини билдириш керак. Ҳаммадан бурун у қоидаларни ўзимиз билишимиз лозимдир. Олим оқтаришлар бўлсунча бунларнинг биртаси ҳам бўлгуси эмасдир» [241, 5-8].

2. Ўзбек адабий тилини, янги имлони шакллантиришнинг сабаб ва оқибатларини, йўл ва усулларини, фойда ва зарарларини назарий жиҳатдан асослаб бериш. Бу Фитратнинг бир қатор мақолалари, рисоалари ва чиқишларида ўз аксини тошган.

3. Ўзбек адабий тилини шакллантиришнинг энг муҳим ва фойдали амалий йўналишларини кўрсатиш. Бу йўналишлар эса, Фитрат программасига кўра қуйидагилардан иборат эди:

А) Ўзбек тилини мумкин қадар софлаштириш, «бегона» элементлардан тозаларш, асл туркий сўзларнинг мавжудларини сақлаш ва уларнинг адабий тилдаги умрини абадийлаштириш; унутилганларини тирилтириш ва жон бағишлаш, ҳам жонли сўзлашувдаги, ҳам адабий тилдаги ҳаракатини таъминлаш. «Биламизки, бизнинг шаҳарларимиз юзлаб йиллардан бери араб-форс адабиётининг ҳукми остида яшайди. Шунинг учун бизда шаҳар тили бузулгандир» деб ёзган эди Фитрат юқорида тилга олинган мақоласида. Шубҳасизки, нуктадон тилшунос ва адиб худди ана шу мақсадда русча-интернационал сўзларни қўплаб ишлатиш урф бўла бошлаган даврда ҳам уларни ҳуда-беҳуда истифода этавермайди: ўз тилида муқобили мавжудларини алмаштиради, имкон қадар таржима этади, афтидан, Фитратнинг бу ҳаракатида мудҳиш башорат ҳам борга ўхшайди: у кейинчалик русча-байналмилал сўзлар бир вақтдаги араб-форс сўзлари каби тилимизни босиб олишини сезгандай ва имкон қадар қўлдан келганча ана шу «истилонинг» олдини олишга интилгандай. 1919-22 йилларда фаолият кўрсатган «Чигатой гурунги» ташкилоти ҳам, асосан, тил ва имло масалалари билан шуғулланар эди. Туркиялик олим Иброҳим Ёрқин Фитратнинг ана шу фаолиятига алоҳида эътибор қаратган. Хорижий фитратшунос ёзади: «Мумтоз адабий ўзбек тилини чет тиллардан ўзланган сўз ва бирикмалардан имкон қадар тозалаб соддалаштириш ва мавзу жиҳатдан ҳам янгилаш мақсадида қурилган «Чигатой гурунги» номи билан танилган тилшуносва адабиётшунослар гуруҳининг асосчиси ва кўзга кўринган раҳбарларидан бири эди» [87, 183];

Б) адабий тилни шакллантиришни турли-туман шева ва лаҳжаларни кенг пиланда ўрганиш ва умумлаштириш

асосида амалга ошириш, чунки «тилимининг соф шаклини даладаги эл-уймоқларимизда кўра оламиз».

Фитратнинг «Чигатой» гурунги аъзоларини турли шаҳар ва қишлоқларга юбориб, ерли аҳолининг шеvasини ўрганганлиги фактлари ҳам маълум. Фитратнинг ана шундай назарий қарашлари ва амалий фаолияти ўз даври учун қанчалик қимматли бўлса, ҳозир ҳам ўша меҳварда турибди;

В) адабий тилни нормалаштиришда халқ оғзаки ижоди материаллари ва мумтоз адибларимиз асарлари тилини ўрганиш ва уларнинг лисоний хазинасидан замонавий тил талабларига жавоб бера оладиганларини танлаш. Бу ҳақда Фитрат шундай ёзади: «Далада яшаган эл-уймоқларимиз орасида уларнинг жон озухи бўлиб юрган дostonлар, эртақлар, маталлар, лаҳзалар, ашулалар, кўшиқлар бор. Шуларнинг ҳаммасини буюк бир диққат биланг, халқ оғзидан чиққан каби ёзиб олиш керак. Эл-улус орасида ёзув доирасига кўчган Зуфунун, Сайқали, Юсуфнинг каби дostonлар бор. Аҳмад Яссавий, Қул Сулаймон ҳикматлари, Машраб, Хувайдо ғазаллари, даврнинг Навоий, Бобир, Бойқаро, Ўткир, Мир Ҳайдар, Мунис, Умархон, Гулхани, Васли каби ористократ шоирларимизнинг асарлари бор. «Ҳибат ул-ҳақойиқ», «Девону луғотит турк», «Муқаддимат ул-адаб» каби эски васиқалар бор. Шунларнинг ҳаммасини қилни қирқ ёриб текширайлик, бир-бирига солиштириб, уриштириб, келиштириб, тигли, тубли натижалар олайлик. Мана шу йўлда, шу шаклда яроқланиб майдонга чиққан имизда кўрулган ишлар, олинган натижалар олми бўлиб чиқади. Кимсанинг-да лом, мим дейишига йўл қолмайди. Бу ишларнинг қулай бўлиши белгилли» [241, 8].

Фитратнинг ўзи ҳам «Бедил», «Кутадғу билиг», «Турк адабиёти навкарлари», «Энг эски турк адабиёти намуналари», «Аҳмад Яссавий», «Умар Ҳайём», «Ўзбек адабиёти намуналари», «Яссавий мактаби шоирлари тўғрисида», «Ҳибат ул-ҳақойиқ», «Ўзбек шоири Турди»,

«Фурс шоири Умар Хайём», «Адабий мерос ва Чигатоӣ адабиёти», «ХҶI асрдан сўнги ўзбек адабиётига умумий бир қараш», «Муҳаммад Солиҳ», «Қадимги турк адабиёти изланишлари», «Фарҳод ва Ширин» дostonи тўғрисида», «Машраб» каби ишларида мумтоз адабиёт намуналарини қилиш қирқ ёриб тадқиқ қилади ва уларнинг янги замон адабий тили учун фойдали жиҳатларини қайд этади;

Г) адабий тилининг шаклланиши ва ривож, энг аввало, халқнинг саводчилиги даражасига боғлиқ экан, имло-алифбо масаласини ҳал қилиш ўз-ўзидан олд планга чиқишини ҳисобга олган ҳолда ёзув муаммосини тез ва соҳ ҳал қилиш. Фитрат 1921 йилдаёқ ўзбек ёзувини ислоҳ қилиш ҳақида мулоҳазаларини баён қилган эди, аммо адабнинг ижодига сталинизм мафкураси кўзойнаги билан қараш натижасида ўзбек тилининг товуш хусусиятларини ўзида бир қадар мукамал акс эттирган бу ёзув ишобатта олишмади ва алифбони кўр-кўрона алмаштирини бугун ўзининг аччиқ меваларини бериб турибди;

Д) замонавий адабий тилни барпо этишнинг энг катта масъулияти ёзувчилар зиммасига келиб тушинидан келиб чиққан ҳолда («Бу йўлда тиришмоқ янги чиққан язғучиларимизнинг ҳаммаларига тушадир») баъдий адабиёт намуналарида ўзбек тилининг бору йўғиши, бутун бойлигини намойиш этиш ва уларнинг энг мақбулларини адабиётга киритиш. Фитрат бу назарий мулоҳазасини ҳам ўз асарлари орқали амалда кўрсатиб берди. Вадуд Маҳмуд томонидан қайд қилинган: «Бухоро тилининг таъсири ўлароқ «бориб билмайман», «қилиб билмайман» каби сўзлар бор. «Ўлалар, кечиралар» каби истеъмоқ қилинмагон (яъни замони ноаниқ - И. Ғ.) таъбирлар, «хормағайлар, бор бўлғайлар»га ўхшаган эшитилмаган истилоҳлар, «бунга кетур, шунга тутур» каби бузук сўзлар учрайди. «На тетик ҳариф экан бу» каби усмонлича таъбирлар топилади» [140], - сингари ранг-баранглик ҳам шундай уринишнинг ҳосиласидир. Тилдаги бундай фонетик, лексик, грамматик хилма-хилликни ўша даврда ижод қилган аксарият ижодкорлар асарларида,

матбуотида кўриш мумкин: «Айталараким, совуқ, ғамли, қора қиш ўтиб кетиб, келмиш чиройли баҳор»; «Чўхдин бери сўнмаз ўлаң гувалининг Тешаларнинг энг бошида кўринди»; «Ш. д о м л а. ...яна бой афанди билалар» [334, 63] сингари мисоллар фикримиз далилидир.

Булар Фитратнинг адабий тилни вужудга келтириш ҳақидаги қараңсларининг умумий тавсифидир. Юқоридагилардан кўринадики, Фитрат адабий тилни шакллантиришни кенг кўламли иш деб билган ва бу жараёнда зиёлилар бошлиқ жамиятнинг барча вакиллари, турли лаҳжа ва шева вакиллари ишгирок этишларини назарда тутган. Албатта, «Фитрат ва адабий тил» масаласини қолган икир-чикирларигача ҳал қилини тилшуносларимиз олдида турган вазифалардан биридир. Аммо бизни қизиқтирган томон бу фикрларнинг Фитрат драмалари поэтикасига нечоғли алоқадорлиги масаласидир. Модомики, «тил адабиётининг биринчи элементи» (М. Горький) экан, Фитратнинг тилшуносликка оид назарий қараңслари унинг асарларида акс этмаслиги мумкин эмас. Ушбу боб доирасида амалга оширилган таҳлиллар ҳам кўрсатадики, Фитрат драмаларида қўлланган синонимлар, диалектизмлар, эскирган сўзлар, асл туркий сўзлар, аввало, бадиийликни юксак даражага кўтарганлиги ва фақат Фитратга хос услубни татминлаганлиги билан қимматлидир. Драматург ўзи тилшунос сифатида назарий жиҳатдан асослаб берган туркий тилга хос «сўзнинг кўплиги» (касрати калимот), «ундириш кенглиги (вусъати иштиқоқ) (яъни янги сўзлар ясаш имкониятининг кенглиги — И. Ғ), юсуп тугаллиги (мукаммалияти қавоид) [242, 65], яъни тилнинг луғат бойлиги, сўз ясалиши ва грамматик қонуниятлар мукамаллигини драма асарлари орқали амалий жиҳатдан кўрсатиб берди. Фитрат гарчанд айрим ўринларда ўқувчи-томошабин учун тушунарсиз бўлган сўзларни кўлаб, драматик асарда сўз қўлаш меъёри чегараларидан чиққандек бўлиб кўрикса-да ва бу пьесанинг саҳнабоплиги, тез «ҳазм қилиниши» хусусиятига мос келмаса-да, асарнинг

бутун ўқилиши ва саҳналаштирилишига ҳалақит бераётган бўлса-да, аммо ўша даврда ва бугунги кунда долзарб бўлган миллий ўзбек тилини имкон қадар софлаштириш, ички имкониятлардан кўпроқ фойдаланиш вазифасини ҳал қилиш нуқтаи назаридан қимматлидир. Модомики, драматик асар бадий адабиёт намунаси сифатида фақат саҳнага эмас, мутолиага ҳам мўлжалланган экан, асл туркий сўзларни қўллашдан Фитрат назарда тутган мақсаднинг ҳеч бўлмаганда келажакда амалга ошуви эҳтимолдан холи эмас.

Ўзбек тилининг бой имкониятларидан фойдаланиш (лексик, грамматик, стилистик) Фитратга персонажлар нутқини индивидуаллаштириш, уларнинг руҳий ранго-ранг ҳолатини, динамикасини энг мақбул лисоний воситалар орқали ифодалаш, ҳаётий драматизмни бадий инъикос эттиришнинг бир талай йўл ва усулларини берди. Фитрат ана шу лисоний имкониятлардан фойдаланиб, ўз даврида барала айтиш мумкин бўлмаган ва ундан сўнг ҳам жуда кўп йиллар қатағон қилинадиган ҳақиқатларни рамз ва ишоралар орқали «оқилга ишорат» қабилида айта олди. Бу ҳақиқатлар, бу изтироблар нафақат Фитратнинг даври ва халқи, балки умуминсоният тақдири ва қисматига дахлдорлиги билан муҳим қимматга эгадир.

Умуман олганда эса, Фитратнинг ўзбек миллий тили ривожини учун олиб борган назарий ва амалий фаолиятини Навоийдан кейинги даврда шу йўналишда олиб борилган энг йирик ва кенг кўламли фаолият сифатида баҳолаш мумкин. Буни ўз вақтида адабиётшунос Вадуд Маҳмуд ҳам эътироф этган эди: «Фитрат ўзбекчани икки қатла тиргизди. Туркистонда ўзбекча ёза оладурғон бир киши йўқ экан, у асарлар ёзди, тарқатди... Кўп сўзлар, истилоҳларни умумлаштирди. Бу кунги муҳаррир ва шоирларнинг барчаси Фитратдан истифода қилади» [140]. Фитратнинг ўзбек адабий тили учун олиб борган кураши адабий асарлари, бибобарин, драмалари поэтикаси билан ҳам уйғунлашиб, яхлитлик касб этди. Улуғ тилшунос Виноградовнинг ушбу сўзлари эса бевосита Фитрат ижодига ҳам тааллуқлидир:

«...шахсий бадиий ижоднинг стилида баъзан келажак миллий тилнинг элементлари айнан кўриниши ҳамда эски тилнинг функционал қолдиқлари фойдаланиши мумкин. Улуғ санъаткорларнинг овозида дафъатан бутун халқнинг овози эшитилади».

## Хулосалар

1. Драматик тур асарларда лирик ва эпик тур асарлардан фарқли ўлароқ персонажлар нутқи ҳукмронлик қилади. Муаллиф эса қаҳрамонларнинг монолог ва диалогларини кўчирувчи «котиб»га айланаиб қолади. Бу, албатта, асарда муаллифнинг нуқтаи назари акс этмайди, дегани ҳам эмас. Бундан эса драма тилиқобъект тили тенгламаси келиб чиқади. Драмада муаллиф имкониятларининг чекланганлиги эса қаҳрамонлар оғзидан чиқадиган ҳар бир сўзга оламча маъно юклаш, сўзнинг бор қудратини ичкишоф этиш заруратини келтириб чиқаради.

2. Фитрат драматик асар тилининг ана шу хусусиятини жуда теган англаган ҳолда ўз пьесаларида нафақат гапу сўзлар, ҳатто кўшимчалар ва оҳанглари ҳам ҳолат ва характер ривож, драматизм динамикасига хизмат қилдирди. Фитратнинг сўз қўллани маҳорати бир ўзакдан ясалган сўзларни турли шакл ва оҳангларда қўллаб, тил бойлигимизни кўз-кўз қилишида ҳам намоён бўлган.

3. Драматик асарда персонажлар нутқи ҳам воқеалар баёни, ҳам ҳис-туйғулар ифодаси, ҳам портрет – характер яратишининг ягона ва ҳоким воситаси экан, бундан драматик асарда персонажлар нутқини индивидуаллаштириш масаласи бош масала эканлиги ҳақидаги хулоса келиб чиқади.

4. Драматик асарда муаллиф нутқининг чекланганлиги яна бир муаммони – персонажлар нутқини индивидуаллаштириш масаласига катта эътибор бериш заруриятини келтириб чиқаради. Чунки муаллиф ўз қаҳрамонларига характеристика бериш, портрет чизиш имкониятидан маҳрум экан, умуман, персонажларни

индивидуаллаштириш, уларнинг нутқини индивидуаллаштириш орқалигина амалга ошири аёнлашади.

5. Фитратнинг ҳар бир қаҳрамони фақат ўзигагина хос бўлган нутқ услубига эга. Ўқувчи ҳар бир қаҳрамоннинг «овози»ни дарров топа олади. Лексик танлаш, грамматик шакллантириш, оҳанглар турфалиги — Фитрат персонажларининг индивидуаллигини белгилаш асосларидир. Шунингдек, драматург пьесаларининг тили бир-биридан сезиларли равишда фарқ қилади. Чунончи, «Арслон» ва «Рўзалар»да халқоналик, «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари»да лирик йўналиш, «Абулфайзхон»да аристократча сўзлаш услуби, «Шайтоннинг тангрига исёни»да шеърӣй-илоҳӣй оҳанг кучли.

6. Модомики, драматик асар спектаклга айланиб, бирданига юзлаб, минглаб одамларнинг қабул қилишига мўлжалланар экан, унда муаллифнинг ҳар қандай мураккаб сўзу жумлани истифода этиши, ҳатто тарихий асарларда ҳам эскирган сўзларга кенг ўрин бериши чекланади. Драманинг бош хусусияти бўлган «коллектив сесимга мўлжалланганлик» (И. Султон) драмада сўз қўллаш меъёри ҳам асосий масалалардан бири эканлиги ҳақидаги хулосани келтириб чиқаради.

7. Фитрат ўз пьесаларида соддаликни сақлаб, қаҳрамонларни ўз даври кишилари тилига яқин, тушунарли сўзлатиш орқали драмада сўз қўллаш меъёрига риоя қилади. Аммо у туркий тил софлиги учун курашчи, адабий тилни шакллантириш жонкуяри сифатида ўз драмаларида кўпроқ асл туркий сўзларни қўллашга ва шу орқали бу сўзларнинг адабий тил сандигидан ўрин олишини таъминлашга ҳаракат қилди. Фитрат драмаларидаги аксарият эскирган сўзларнинг эски туркий сўзлар эканлиги факти ҳам бу фикрни тасдиқлайди. Демак, у эскирган сўзлардан ҳам давр колоритини бериш, ҳам тил софлигини сақлаш мақсадида фойдаланган.

8. Фитрат драмалари лексикасида диалектизмлар ҳам муайян ўринни ишғол қилади. Аммо улар қаҳрамонлар



яшаётган, воқеалар кечаётган жой колоритини бериш мақсадига қаратилган эмас. Фитрат драмаларида, умуман, 20-йиллар бадий адабиёти намуналарида диалектизмларнинг учраши ўша даврда ҳали адабий тил ва шева чегараларининг ажратилмаганлиги сабаблидир. Фитратнинг бухоролик қаҳрамонлари нутқида Тошкент, Хоразм шева элементларининг ҳам учраши фикримизга қувватдир. Шундай бўлишига қарамасдан, Фитрат даврининг барча етук ижодкорлари каби ўз асарларига диалектизмларни ёпиқсига олиб кирмасдан, турли шева ва лаҳжаларда сўзловчи барча ўзбеклар учун тушунарли бўлган бир тилда ёзишга ҳаракат қилган. Бу факт 20-йиллар бадий асарлари тили ҳақида сўз юритганда, уларда шева элементларининг учрашини ҳадеб ижодкор услуби ёки, умуман, бадий услуб билан боғлайвериш хатоликка олиб келишини кўрсатади.

9. Драматик асар синтаксисида жонли сўзлашув тилига хос хусусиятлар намоён. Чунончи, тўлиқсиз гап, эгасиз содда гапларнинг кўплиги, мимика, имо-ишора, ситуациянинг тўлиқсиз гапни тўлдирувчи восита сифатида майдонга чиқиши, инверсия, градация, такрорлар, риторик сўроқ, хитоб ва мурожаатларнинг мўл-кўллиги драматик асар синтаксисини характерловчи белгилардир.

10. Фитрат драмаларининг синтаксиси шуни кўрсатадики, шэтик фигуралар деб аталмиш бадий воситалар, асосан, муайян қойда-қолишга солинган синтактик ҳодисаларнинг чегарадан чиқиш ҳолларида юзага келар экан. Чунончи, инверсия – гап бўлаклари одатдаги тартибининг ўзгариши, риторик сўроқ – шаклан сўроқ гапнинг сўраш мазмунини ифодаламаслиги, такрорлар – камчилик ҳисобланадиган такрорлашнинг стилистик мақсадга бўйсундирилиши ва ҳ.к. Бундай тескаричилик эса драматик асарда драматизмни кучайтириш, интригани авж олдириш, қаҳрамонларнинг руҳий ҳолатлари ифодаси учун катта аҳамиятга эга экан.

11. Фитрат ва ўзбек тили мавзуи кўп тармоқли мавзу бўлиб, биз бу мавзунинг асосий йўналишларини белгиладик.

Фитратнинг ўзбек адабий тилини шакллантиришнинг энг муҳим ва фойдали йўналишлари ҳақидаги қарашларини имкон қадар умумлаштиришга ҳаракат қилдик. Бу умумий қарашлар Фитрат ва ўзбек адабий тили мавзуи тилшунослар ўрганиши, кечиктирмай ўрганиши зарур бўлган қўриқлардан бири эканлигини кўрсатади.

12. Фитрат тилшунос сифатида назарий жиҳатдан асослаб берган туркий тилга хос луғат бойлиги, сўз ясалиши ва грамматик қонуниятлар мукамаллигини драмалари орқали амалий жиҳатдан исботлаб берди. Унинг ўзбек миллий тили учун олиб борган кураши адабий асарлари, бинобарин, драмалари поэтикаси билан ҳам уйғунлашиб, яхлитлик касб этди. Умуман олганда, Фитратнинг тил ривожини учун олиб борган назарий ва амалий фаолиятини улуғ Навоийнинг шу йўлда олиб борган курашига ўхшатиш мумкин.

## ХОТИМА

Абдурауф Фитрат дунёнинг жуда кўп халқлари тарихида йирик бурилиш рўй берган ижтимоий-сиёсий даврда янади ва ижод этди. XIX аср охири ва XX аср бошлари аксарият халқлар қатори ўзбек халқи ҳаётида ҳам миллий уйғониш-янгиланиш даври бўлди. Абдурауф Фитрат ўз элини маърифатсизлик ва жаҳолат уйқусидан уйғотишнинг жарчиларидан бири сифатида майдонга чиқди. У жаҳоннинг кўпгина мутафаккирлари сингари илм-фан ва санъатнинг бир талай соҳаларида ўз кучини сишаб кўрди. Аммо қайси йўналишда ижод қилмасин, жадидчилик, ислохотчилик, маърифатпарварлик, феодал жаҳолат киншларидан озод бўлиш, эрк ва ҳурриятни кўлдан бермаслик ғоялари адиб ижодининг асл ўзаги бўлиб қолаверди. У нафақат ўз халқининг, балки дунёдаги эркин янаш ҳуқуқига эга бўлган барча элларнинг озод бўлуви ва ўз тақдирини ўзи ҳал қилуви тарафдори эди. «Шарқ сиёсати», «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари», «Восеъ кўзғолони» сингари асарлари бу фикрнинг исботидир. У бу асарлари орқали фақатгина ўз халқининг фоже қисматини қаламга олгани йўқ — Фитрат қаҳрамонлари тақдирини дунёдаги барча эзилган ва хўрланган, шайни ва ўзлиги оёқ ости қилинган мазлумлар ҳаётининг кўзгусидир. Фитрат асарлари орқали фақат ўз миллатига эмас, балки эрки кўлдан кетган барча ҳақир миллатларга истиқлолга эришишнинг ўзи англаган йўллари ва усуллариини кўрсатиб берди. Шу маънода унинг хизматларини фақат ўзбек ёки туркий халқлар тафаккури тараққиёти билангина чеклаш тўғри бўлмас. Уни ҳақли равишда жаҳон маданияти тараққиётида муайян ўринга эга бўлган буюк шахс дейиш мумкин. XX аср бошларида ўзбек халқи орасидан чиққан мутафаккир адиб, қомусий олим, жамоат ва сиёсат арбоби Абдурауф Фитрат ижоди ва амалий фаолиятини Вольтер (Мари Франсуа Аруэ), Иоганн Вольфганг Гёте, Лев Николаевич Толстой, Рабишранат Тагор, Жавоҳарлаъл

Неру сингари тафаккур доҳийларининг башарият оқидидаги буюк хизматлари билан қиёслаш мумкин. Фитратнинг кам ўрганилган «Ҳинд сайёҳининг қиссаси», «Раҳбари нажот» насрий-фалсафий қиссалари, ижтимоий-сиёсий мероси, талай драмалари, илмий-адабий асарлари ва амалий фаолияти бунга асос беради. Фитратнинг номи ўзбек миллий драматургиясининг юзага келиши, шаклланиши ва такомил топиш тарихида алоҳида ўрин тутади. Тадқиқотимизнинг объекти бевосита Фитрат драмалари бўлгани боис, мазкур ишда драматургининг 14 драмасидан бизгача етиб келган 7тасини ҳар томонлама ўрганишга, баҳолашга ва шундан келиб чиққан ҳолда Фитратнинг ўзбек драматургиясида тутган ўрнини белгилашга ҳаракат қилдик. Кузатишларимиз шундай хулосага олиб келдики, драматург асарлари ўзбек драматургияси ҳали атак-чечак бўлган бир паллада яратилган бўлишига қарамай, миллий драматургиямизга хос бўлган асосий хусусиятларни ўзида тўла намоян эга олади. Айни пайтда бу асарлар ўзининг ғоявий-мазмуний кўлами, бадиияти билан ўзбек драматургиясини оёққа бостирган Бехбудий, Ҳамза, Чўлпон, Қодирий ва драматик ижоди нисбатан кенгроқ ўрганилган Шайхзода, Яшин, Уйғун сингари кейинги давр томошанавислари асарларидан ҳеч бир қолишмайди. Балки аксинча, Фитратнинг драматик ижоди ўзбек адабиётида тарихий пьеса ва трагедия яратиш учун бир маҳорат мактаби бўлиб хизмат қилганлигини эътироф этиш лозим. М. Шайхзоданинг «Мирзо Улуғбек» ва «Жалолиддин Мангуберди», Уйғун ва Иззат Султоннинг «Алишер Навоий» тарихий пьесалари муваффақиятида «Абулфайзхон» ва «Темур сағанаси», «Ўғузхон» ва «Або Муслим» драмаларининг ҳам аҳамияти бўлгани шубҳасиз.

Ушбу тадқиқот устида иш олиб бориш яна шуни кўрсатдики, драматик асарлар, хусусан, 20-йиллар драматургияси ҳақида фикр юритганда, энг аввало, асарнинг жанрини белгилаб олиш таҳлилларнинг объектив ва ҳаққоний бўлиши омили экан. Шунинг учун ҳам биз

ишни Фитрат пьесаларининг жанрини белгилашдан бошладик ва имкон қадар уларни замонавий адабиётшунослик ютуқлари ва истилоҳлари нуқтаи назаридан таърифлашга ҳаракат қилдик. Эътиборлиси шундаки, драматургия назарияси ҳали етарли даражада шаклланимаган ва истилоҳлар турлича бўлган 20-йилларда ижод этган Фитрат атамалари ва бугунги истилоҳлар ўртасида у қадар катта тафовутлар кузатилмади.

Адабиётшунослигимизда жанрларга бўлишнинг нисбатан қатъий тамойиллари мавжудлигига қарамаздан, бу тамойиллар драматик асарни жанрий таснифлашга асос бўлолмаслиги ҳам тадқиқот жараёнида аён бўлди. Биз мазкур ишда драматик асарларни жанрларга бўлишнинг Аристотелдан бошланган классик мезони – асарнинг умумий нафоси, хусусан, конфликтининг руҳидан келиб чиқиб қондасига кўра иш тутдик ва ушбу усул анчайин муваффақиятли эканига амин бўлдик.

Маълумки, Фитрат асарлари, хусусан, диний мавзудаги асарлари турли даврларда турлича талқин қилиб келинди. Ҳар бир тапқидчи-тадқиқотчи бу асарларга аксарият ҳолларда ўзи яшаб турган ижтимоий-сиёсий жамиятнинг ҳукмрон мафкураси нуқтаи назаридан муайян мақсад билан ёндашди ва ҳар гал бу асарларнинг моҳияти, илдиэлари намоеън бўлмасдан қолаверди. Биз ишда Фитрат драмалари, умуман олганда эса бутун ижодини яхлит бир олам деб, ҳар бир асарни эса шу оламнинг бир бўлаги деб қарадик ва уларни шу меҳварда туриб тадқиқ қилиш ҳамда баҳолашга уриндик. Фитрат ижодининг туб моҳиятини миллий озодлик, мустақиллик, эрк, мустамлакачиликка қарши исён, Туркистон бирлиги ва шахс эрки ғоялари тапқил қилади. Демакки, адибнинг ҳар бир асари ана шу булоқдан сув ичгувчи ва тўйинувчи дарёдир. Шунинг учун ҳам бу пьесаларда рамзлар қанчалик кўп, серқатлам ва ранг-баранг бўлмасин, уларнинг барчаси ана шу ғояларни очишга хизмат қилиши билан характерланади. Худди ана шу усулда тадқиқ қилиш турли адабиётшунослар томонидан

турлича тушунилган ва таҳлил қилинган «Шайтоннинг таңгрига исёни» кичик шеърый трагедиясини адиб ижодининг умум ғоясига мос равишда тушуниш ва таҳлил қилиш, таҳлилни адиб назарда тутган мақсадга бироз бўлса-да яқинлаштириш имконини берди. Муайян адиб ижодининг умумғоясини аниқлаш ва унинг ҳар бир асарига ана шу нуқтаи назардан ёндашиш усулида иш кўриш адабиётшунослигимизда баҳсу мунозараларга сабаб бўлган ва бўлаётган айрим асарларни объектив тушуниш ва баҳолаш имконини бериши тайин.

Драмада рамзлардан фойдаланиш керакми? Уни томопабин икки ё уч соатлик спектакль давомида тушуниб, илғаб, ҳазм қила оладими? Шу ва шу каби саволларга Фитрат драмалари материалида жавоб излаш яна бир муаммони келтириб чиқаради — драма сахна учун мўлжалланадими ёки мутолаа учун? Биз тадқиқотда мазкур масалага ҳам ойдинлик киритишга ҳаракат қилдик ва драма — ҳам бадиий адабиётнинг, ҳам театр санъатининг мулкидир, деган хулосага келдик. Таъбир жоиз бўлса, сўз санъати — драманинг онаси, театр эса унинг отасидир. Театр драманинг, унда ифодаланган ғоянинг тез оммалашувини таъминласа, мутолаа учун мўлжалланганлик унинг умрбоқийлигининг кафолатидир.

Биз ўзбек адабиётшунослигида нисбатан кам ўрганилган, энди тадқиқ этила бошлаган бадиий макон ва бадиий замон муаммосини ҳам Фитрат драмалари мисолида текширишга уриндик. Бунда, асосан, Фитрат драматик оламининг замоний ва маконий чегараларини белгилашга ҳаракат қилинди. Фитратнинг драматик олами чегаралари ҳали макон ва замон мавжуд бўлмаган, ҳали Одам Ато тугул, борлиқ-да яратилмаган илоҳий даврлардан бошланади ва инсоният келажакига катта умид, мустақиллик ва ҳурлик яқинлигига мустаҳкам ишонч туйғулари ила сўғорилган “Ҳинд ихтилдолчилари” ишқий-ҳиссий драмаси билан яқун тонади. Фитрат драмаларини хронотон нуқтаи назаридан текшириш уларда драманинг классик қондаси — замон,

макон ва ҳаракат бирлиги қويدаси юксак даряжада зухур топганлигини кўрсатади. Бу бевосита драматургнинг услуб ва маҳоратини белгиловчи муҳим омилдир.

“Бадий тасвир поэтикаси” боби ҳамда “Тил ва услуб” бобининг муайян қисми мумтоз адабиётшуносликда бадий санъатлар деб номланган тасвирий воситаларнинг драматик асардаги ўзига хосликларини ўрганишга бағишланди. Биз бадий санъатларни замонавий адабиётшунослик қоидаларига асосланган ҳолда лексика билан боғлиқ ва синтаксис билан боғлиқ санъатларга бўлиб ўргандик. Аксаран шеърий материал асосида текширилган ва шу асосда таърифланган — тасниф қилинган бадий санъатлар драматик асарда ўзига хос, шеърийтадигидан фарқли хусусиятларга эга бўлиши таҳлиллар жараёнида ойдинлашди. Чунончи, кўпгина бадий санъатларнинг шаблон — оғзаки сўзлашув нутқида кўп қўлланадиган тайёр кўринишлари ва ижодкор тафаккурининг маҳсули бўлган кўринишларининг мавжудлиги; сифатлашларнинг субъектив баҳо шаклида бўлиши ва баъзан уларнинг сифатланмишнинг эмас, балки шу сифатлаш эгасининг руҳий ҳолати, характерини ёритишга хизмат қилиши; истиораларда япйиришликнинг шеърийтадигидан кўра бирмунча юзакилиги ва шу кабилар. Бундан эса бадий тасвир воситаларини айрим адабий турлар ёки жанрлар бўйича ҳам текшириш лозим эканлиги, бундай текширишлар адабиётшунослигимиз учун янги назарий натижалар бериши ва адабиётимиз равнақиға хизмат қилиши мумкинлиги ҳақидаги хулосалар келиб чиқади. Бадий санъатларни драматик асар матни асосида текшириш яна шуни кўрсатадики, ёзув билан боғлиқ бўлмаган барча бадий санъатлар, аввало, оғзаки нутққа, халқ жонли тилида вужудға келган.

Фитрат классик адабиёт ва адабиёт назариясининг билимдони сифатида ўз драмаларининг бадийлигиға катта эътибор берди. Шубҳасиз, бу бадийликни таъминлашда драматургнинг ўз эли ва унинг тилиға бўлган чексиз муҳаббати тўфайли шу халқ тили ва унинг қонунятларини

чуқур билиши гоёят қўл келди. Фитрат услубининг тил билан боғлиқ хусусиятлари тадқиқотнинг охириги бобида ўрганилди. Персонажлар нутқи воқеаларни баён қилиб берувчи ва портрет-характер яратувчи ҳоким компонент сифатида майдонга чиқадиغان драматик асарда персонажлар нутқини индивидуаллаштириш қаҳрамонлар қиёфасини индивидуаллаштиришнинг асосий ва ягона воситаси эканлигини тeraan англаган Фитрат ўз драмаларида ана шу масалага ҳам катта аҳамият берди. Ижобий қаҳрамонлар Фитрат гоёларининг жарчиси эканлиги туфайли ҳам гоҳида уларнинг ортида турган муаллиф қиёфаси яққол билиниб қолади. Шунинг учун гоҳида улар бир-бирига ўхшаб кетади. Аммо драматург томонидан яратилган салбий персонажларнинг ҳар бири ўзининг бетакрор қиёфаси, феъл-атвори, сўзлаш манераси, характери билан ажаралиб туради ва айтиш мумкинки, Фитрат салбий деб тақдим этилган қаҳрамонларни яратинда индивидуаллаштиришни энг юксак чўққиларга олиб чиққан.

Фитрат ўзининг адабий тилни шакллантириш, хусусан, туркий тилни софлаштириш ҳақидаги гоёларини драмалари орқали ҳам илгари сурди. Драматург асарларида учрайдиган архаизмлар, историзмлар, диалектизмларнинг кўпчилиги туркий сўзлар эканлиги ҳам муаллифнинг бу сўзларни қўллашдан мақсади уларни ўша даврда шаклланаётган адабий тил дугатидан ўрин олдириш мақсадига қаратилганлигини далилловчи фактдир. Фитрат драматик асарларида учровчи диалектизмларни текшириш шунини кўрсатадики, шева элементлари асарга мутлақо воқеалар кечаяётган жой колоритини бериш мақсадида каиритилган эмас. Бу ўша даврда шева ва адабий тил чегараларининг ҳали катъий икки томонга ажратилмаганлиги ҳолати билан боғлиқ бўлиб, умуман, 20-йиллар адабиёти тили хусусида мулоҳаза юритганда, ана шу ҳолатни назарда тутиш лозимлигини кўрсатади.

Биз Фитратнинг ўзбек адабий тилини шакллантириш хусусидаги назарий қарашлари ва амалий фаолиятининг



умумий тарҳини беришга ҳаракат қилдик. Бу умумлаштириш шуни кўрсатадики, Фитрат ўзбек адабий тилини шакллантиришнинг энг мақбул ва мукамал дастури билан чиққан тилшунос ва ана шу назарий қарашларини ўз ижоди, айниқса, драмалари билан амалда қўллаб кўрсатган драматургдир.

Фитрат драмалари поэтикасини тадқиқ этиш шундай ҳулосага олиб келдики, муайян ижодкорнинг фақат ўзигагина хос бўлган бадиий услуби, энг аввало, шу ижодкор юрагини тўлқинлантирган муаммолар ва ғояларда, унинг мавзу танлаш ва шунга мос сюжет топишида, шу ҳаётий мавзунини юксак бадиият билан талқин эта олишида, йирик ижтимоий-сиёсий зиддиятларини ҳаёт ҳақиқатига содиқ қолиб тасвирлашида намоён бўлар экан.

Фитрат ижоди, шу жумладан, драматургияси – азим бир дарё. Бир қулоч отиш билан бу улкан наҳри бор бўйи билан қамраб олиш мумкин эмас. Ушбу тадқиқот ҳам ана шу муаззам дарёда отилган бир қулочдир. Фитрат драматургиясининг ҳали ўрганилажак жиҳатлари, иккинчи этиلاجак қирралари талайгина. Драматург асарларини ҳеч кўрқмай, иккиланмай жаҳон драматургияси мезонлари билан ўлчаш ва қиёслаш мумкин.

“Мустақиллик пойдеворига халқимизнинг бошига тушган оғир кунларда қатағонларга учраб, гуноҳсиз қурбон бўлган минглаб забардаст, унутилмас фарзандлари тамал топларини қўйган, - деб ёзган эдилар президентимиз И. А. Каримов. – Шунинг учун ҳам мустақиллик замонида халқимиз хотирасидан атайлаб ўчирилган мўътабар инсонларнинг номлари бирин-кетин тикланишти. Абдулла Қодирий ва Абдулҳамид Чўлпон, Абдурауф Фитрат ва Усмон Носир каби Ватанимиз, миллатимиз озодлиги йўлида шаҳид кетган минглаб сиймоларнинг маънавий мерослари бугун халқимиз бисотига қайтмоқда” [110, 85].

Юртбошимиз таъкидлаб кўрсатган ана шу нек маънавий-маданий жараёни янада кенгайтириш ва чуқурлаштириш учун Фитрат драмаларини тезроқ алоҳида

китоблар ҳолида навир этиш, уларни ўзининг қонуний эгаси бўлмиш халққа етказиш, саҳналаштириш, умуман, бутун меросини ҳам чуқурроқ таҳлилу тадқиқ этиш давр адабиётшунослиги олдида турган энг долзарб вазифалардан биридир.

Қолаверса, бу Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг 1996 йил 22 февралда “Абдурауф Фитрат таваллудининг 110 йиллигини нишонлаш тўғрисида” чиқарган тарихий қарори барча фитратшунослар, адибнинг юртдошлари олдида қўйган шарафли вазифалардан. Зеро, бу улуғ мутафаккир адиб ижодининг миллий мустақиллик мафкурасини яратинидаги, ёш авлодни мустаҳкам иймон-эътиқод, юксак идеаллар, Ватанга садоқат руҳида тарбиялашдаги ўрни ва аҳамияти беқиёсдир.

## Фойдаланилган адабиётлар

1. Абдулла Қодирийнинг бадий дунёси: Мақолалар тўплами. — Т., Университет, 1994.
2. Abdurauf Fitrat: Der Aufstand satansgegen Gott. Turkisce sprashen und Literaturen. Otto Harras — Sowitz. Wiesladen. 1991. 71 p.
3. Абдурауф Фитрат миллий феномени, адабий, илмий-назарий мероси, ижтимоий-сиёсий фаолиятига бағишланган биринчи жумхурият илмий-амалий анжумани материаллари. — Бухоро, 1992.
4. «Абдурауф Фитрат таваллудининг 110 йиллигини нишонлаш тўғрисида». Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг қарори. — Тошкент, 22 февраль, 1996 йил.
5. Абдусаматов Ҳ. Абдулла Қаҳҳор. — Тошкент: «Қизил Ўзбекистон», «Правда Востока» ва «Ўзбекистони сурх» бирлашган нашриёти, 1957.
6. Абдусаматов Ҳ. Сайланма. - Тошкент: АСН, 1985.
7. Абдусаматов Ҳ., Саматов М. Яшин. — Тошкент: Тошкент бадий адабиёт нашриёти, 1964.
8. Абдусаматов Ҳ. Традиция ва новаторлик проблемаси. — Тошкент: Фан, 1974.
9. Абдусаматов Ҳ. Ҳаёт, адабиёт, театр. — Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978.
10. Абдусаматов Ҳ. Ўзбек совет сатирасининг баъзи бир масалалари. — Тошкент: Фан, 1960.
11. Абрамович Г. Введение в литературоведение. — М.: Просвещение, 1970.
12. Аброр Ҳидоятлов: Санъаткор ҳақида. Таржимаи ҳол. Шахсий иншолар. Мақолалар. Хотиралар / Тўпловчи: С. Абдуллаева; масъул муҳаррир ва кириш сўзи М. Қодировники. — Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1985.

13. Абутолиева Э. Темур Пулатов ижодида замон ва макон муаммоси // Ўзбек тили ва адабиёти. — 1993, 4-сон. — 62-66-б.

14. Абутолиева Э. Пространство и время в русскоязычной прозе Средней Азии: Автореф. Дисс. ... канд. филол. наук — Т., 1993.

15. Авлюний А. Ўсон, миллат. — Тошкент: Шарк, 1993.

16. Адабиёт назарияси: Икки томлик. (М.Нурмухаммедов тахрири остида). — Тошкент: Фан, 1978. I т.

17. Адабиёт назарияси: Икки томлик. (М.Нурмухаммедов тахрири остида). — Т.: Фан, 1979. II т.

18. Айтматов Ч. О литературе / Литературная газета. — 1989, 20 декабрь.

19. Айтматов Ч. Романлар. Асрга татигулик кун. Қиёмат: Рус тилидан таржима. — Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1975.

20. Акбаров Х. Адабиёт ва кино. — Тошкент: Фан, 1981.

21. Алиёри Д. Илохий комедия: Дўзах: Рус тилидан таржима. — Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1975.

22. Алиев А. Адабий мерос ва замонавийлик. — Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1975.

23. Алиев А. Мустамлакачиликка ўт очганлар // Гулистон, 198, № 4.

24. Алиев А. Фитрат ва Умар Хайём // Нафосат, 1992, 3-4-сон.

25. Алиев А. Фитрат ва унинг «Арслон» драмаси // Гулистон. — 1988, 12-сон.

26. Алиев А. Фитрат драмалари // Санъат. — 1989, 10-сон.

27. Алиев А. Қайта қуриш ва маданий мерос (Фитрат драмалари ҳақида) // Нафосат. — 1992, 3-4-сон.

- ✓ 28. Алиев К. «Арслон» // «Қизил Ўзбекистон». – 1927, 28 февраль.
- ✓ 29. Алиев М. Драма ва ҳаёт. – Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1969.
30. Алиев С. Литературные связи и узбекская драматургия. – Тошкент: Фан, 1975.
31. Анализ драматургического произведения: Межвузовский сборник. – Л.: изд-во Ленинградского университета, 1988.
32. Андреев В. Новые течения в Бухаре (О книге Фитрата «Мунозара») // Туркестанские ведомости. – 1916. – 13, 15, 20 октябрь.
33. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М.: Наука, 1988.
34. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». – М.: Просвещение, 1986.
35. Аристотель. Поэтика: Рус тилидан таржима. Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1980.
36. Аскин Я. Проблемы времени, ее философское истолкование. – М.: Мысль, 1966.
37. Афоқова Н. Абдулла Оринов лирикасида бадий санъатлар. – Бухоро: Бухоро, 1994.
38. Ахмедов С. Саҳнада дунё дарди // Ўзбекистон адабиёти ва санъати. – 1988, 16 сентябрь.
39. Бабенко В. Драматургия современной Англии. – М.: Высшая школа, 1981.
40. Бабушкин С. Пространство и время художественного образа: Автореф. дисс. ... канд. филос. Наук. – Л., 1971.
41. Барг М. Шекспир и история. – М.: Наука, 1976.
42. Барг Г. Семистика. Поэтика: Избранные работы. М.: Прогресс, 1989.
43. Бахтин М. Творчества Франсуа Рабля и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990.

44. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975.
45. Бахтин М. «Новый мир» редакцияси саволларига жавоб.
46. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
47. Белинский В. Адабий орзулар. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1977.
48. Белинский В. «Гамлет» - драма Шекспира. — М.: Госиздат художественной литературы, 1956.
49. Белинский В. Танланган асарлар: рус тилидан таржима. — Тошкент: Ўздавнашр, 1955.
50. Бертельс Е. Суфизм и суфийская литература: Избранные труды. — М.: Наука, 1965.
51. Благой Д. Мастерство Пушкина. — М.: Советский писатель. 1955.
52. Бобохўжаев А. Пантуркизм — империализмнинг идеологик қуроли. — Тошкент: «Правда Востока» ва «Ўзбекистони сурх» бирлишган нашриёти, 1954.
53. Болтабоев Ҳ. Абдурауф Фитрат: Олий ва ўрта ўқув юртлари учун қўлланма / Масъул муҳаррир: У Норматов. — Тошкент: 1992.
54. Болтабоев Ҳ. Бобуршоҳ — Фитрат талқинида // Ўзбекистон адабиёти ва санъати. — 1992, 27 март.
55. Болтабоев Ҳ. Номтаълум Фитрат // Ёшлик. - 1990. - 4-сон. - 34-42-бетлар.
56. Болтабоев Ҳ. Хорижда Фитратшунослик // Ўзбекистон адабиёти ва санъати. - 1992 - 27 март.
57. Болтаев М. Абдухолиқ Фиждувоний. инсондўст Ҳаким. рифъат шайх. - Бухоро: Бухоро, 1994. - 56 бет.
58. Бондарчук С. Меъжиза истаб: рус тилидан таржима. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1986.
59. Борев Ю. Трагическое и комическое и проблемы литературы: Автореф. дис. ... док. филол. н. - М., 1963. - 32 с.

60. Боқий Н Ратлнома.- Тошкент: Наприёт -матбаа бирлашмаси, 1992.- 208 бет.
61. Буало. Шейрий санъат: рус тилидан таржима.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашри, 1978,- 56 бет.
62. Бунге М. Интуиция и наука.- М., 1967.
63. Валихўжасв Б. Айний талғинида Фитрат// Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1988.- 4 ноябрь.
64. Вегловская В. Поэтика романа "Братья Карамазовых". -Л.: Наука, 1977.- 200 с.
65. Вильмонт Н. Достоевский и Шиллер. - М. Советский писатель, 1984.
66. Виноградов В. Избранные труды: О языке художественной прозы. - М.: Наука, 1976.
67. Виноградов В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. - М.: Наука, 1976.
68. Владимирова Н. "Қисмат"ни янгича египт тажрибаси// Ўзбек тили ва адабиёти. - 1993.- 2-сон.- 15-21-бетлар.
69. Волошин М. Лики творчества.- Л.: Наука,1989.
70. Восточная поэтика: специфика художественного образа. Сборник/ Отв.ред. П.А.Гринцер.- М.:Наука,1983.
71. Гайденок П., Давыдов Ю. История и рациональность: Социология М. Вебера и веберовский ренессанс. - М.: Политиздат, 1991.
72. Ганиев И. Мастерство Абдурауфа Фитрата в создании трагедии "Абулфайзхан": Автореф. дис. ... канд. фил. наук.- Тошкент, 1992.
73. Ганиев И., Эргашев Б. Указатель основных опубликованных произведений Абдурауфа Фитрата (1906-1936) // Навқирон Бухоро.-7-сон. - 18-29-бетлар.
74. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр.- М.: Просвещение, 1968.
75. Гегель. Эстетика.
76. Гей. Н. Время и пространство в структуре произведения // Контекст - 1974.- М., 1975.

77. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика..Стиль.-М.: Наука, 1975.
78. Григорьев В. Поэтика слово.- М.: Наука, 1979.
79. Гюйо М. Собрание сочинений - СПб.: Знание, 1898.- Т.2. Происхождение идей времени.- 1898
80. Дўстмухаммедов Х. Ҳозирги ўзбек ҳикоячилигида бадий тафаккурнинг янгиланиши: филол.фанлари номзоди ... дис. автореферат. - Тошкент, 1995.
81. Драма А.Н.Островского "Гроза" в русской критике / Сб.статей.- Л.: Изд. Ленинградского университета, 1990.
82. Дўсқораев Б. Фитрат // Мушум. - 1988.- 18.-сон. 8-9-бетлар.
83. Дўсқораев Б. Фитратнинг диний мавзудаги асарлари // Миллий уйиониш.- Тошкент: Университет, 1993.- 55-64-бетлар.
84. д'Энкаус Э. Яширин жамиятлар даври (1910-1914 йиллар) // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1994.- 1-2-сон. - 60-65-бетлар.
85. Евсюков В. Олам ҳақида ривоятлар.- Тошкент: Ўзбекистан. 1988.- 128 б.
86. Ёрматов И. Ўзбек халқ қаҳрамонлик эпоси поэтикаси: Филол.фанлари. док. ... дис. автореферати.- Тошкент, 1994.- 54 б.
87. Ёрқин И. Туркистоннинг жаҳидчи олими, ёзувчи ва шоири Абдурауф Фитрат // Турк маданияти.- 1975.- Январь, февраль, март (қўшма сон).- 183-186-бетлар.
88. Чавид Н. Эсэрлэри: Дəрд чилддэ.- Баку: Жазычы, 1985.- 2-чилд.- Озарбайтон тилида.
89. Чавид Н. Эсэрлэри: Дəрд чилддэ.- Баку: Жазычы, 1985.- 4-чилд.- 320 б. - Озарбайжон тилида.
- ✓ 90. Жераев Қ. "Арслон" пьесасининг ғоявий-бадий хусусиятлари // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1991.- 1-сон.- 14-18-бетлар.
91. Жўраев Қ. 20-йиллар ўзбек драматургияси: филол.фанлари док. ... дис. автореферата.- Тошкент, 1995.



92. Зуннунов А., Ҳотамов Н. Адабиёт назариясидан қўланма. - Тошкент: Ўқитувчи, 1978.

93. Имомов Б. Драматургик лавҳалар.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1974.- 180 бет.

✓ 94. Имомов Б. Драматургик маҳорат сирлари.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1991.- 176 бет.

95. Имомов Б. Трагедия ва характер. Драматургия жанрлари.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1977.

96. Имомов Б. Ўзбек драматургиясида маҳорат масалалари (характер ва конфликт) : Филол. фанлари.док. ... дис.- Тошкент, 1968.

97. Имомов Б. Ҳаёт ва драматик конфликт.- Тошкент: Фан, 1968.

98. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб.произведений.- Л.: Издательство Ленинградского университета, 1989.

99. История итальянской литературы XIX-XX ввков.- М.: Высшая школа. 1990.

100. История русской драматургии: Вторая половина XIX, начало XX в.- Л.:Наука, 1987.

101. Исҳоқов Ё. Ружуъ. Ҳусни таъли:// Ўзбек тили ва адабиёти.- 1971, 1-сон.- 71-74-бетлар.

102. Исҳоқов Ё. Ташбих // Ўзбек тили ва адабиёти, 1970, 4-сон.- 81-84-бетлар.

103. Исҳоқов Ё. Қайтариш санъати// Ўзбек тили ва адабиёти.- 1972, 2-сон.- 83-87-бетлар.

104. Илчи (Ғози Юнус). "Ҳинд ихтилолчилари" // Туркистон.- 1923.- 12 май.

105. Камату Х. Фитратнинг "Мунозара"си ҳақида қайдлар. — Анқара, 1981..

106. Камол И. "Абулфайзхон" — тўнғич тарихий драма // Ўзбекистон адабиёти ва санъати. - 1989.- 14 апрель.

107. Каримов Б. Вадуднинг назари// Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 24 март.

108. Каримов Б. Вадуд Маҳмуднинг 20-йиллар адабий тангидчилигидаги ўрни: филол.фанлари номзоди. ... дис.автореферати. - Тошкент, 1985.

109. Каримов Б., Муталов Ш. "Пантуркизм" - маънум тамга // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1990.- 6 июль.

110. Каримов И. Ўзбекистон: миллий истиглол. Иқтисод, сиёсат, мафкура.- Тошкент: Ўзбекистон, 1993.

111. Каримов Н. XX аср Ўзбек адабиёти тараққиётининг ўзига хос хусусиятлари ва миллий истиқлол мафкураси: Филол. фанлари.док. ... илмий маърузалар тарзида ёзилган дис.автореферати.- Т., 1993.

112. Каримов Н. Мавлоно Фитрат // Фан ва турмуш.- 1988.- 7-сон.- 8-9-бетлар.

113. Каримов Н. Усмои Носир (ҳаётий лавҳалар, хужжатлар, ривоятлар).- Тошкент: Шарқ., 1993.

✓114. Каримов Н. Фитратнинг шайтонга исёни // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1993.- 20 август.

✓115. Каримов Э. "Абулфайзхон" тарихий драмаси ҳақида // Шарқ юлдузи. - 1989.- 1-сон.- 80-81-бетлар.

116. Каримов Э. Развитие реализма в Узбекской литературе / Отв. ред. проф. И.Султанов.- Тошкент: Фан, 1975.

117. Каримов Э. Реализм узбекской демократической литературы.- Тошкент: Фан, 1986.-

✓118. Каримов Э. Фитратнинг ҳаёти ва ижоди ҳақида // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1990.- 3-сон.

119. Карягин А. Драма - как эстетическая проблема. - М., 1971.

120. Каттабеков А. Художественное воплощение личности и исторической эпохи в современной узбекской прозе: Дис. доктора филол. наук.- Тошкент, 1985.

121. Ковалев Вл. Поэтика Льва Толстого. Истоки. Традиции. - М.: Издательство Московского университета, 1983.

122. Ковтунова И. Поэтический синтаксис.- М.: Наука. 1986.
123. Коган Л. Человек и его судьба. - М.: Мысль, 1988.
124. Комилов Н. Ибн Сино ва Данте. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1983.
125. Конецкий В. Некоторым образом драма: непутевые заметки, письма.- М.: Наука, 1990.
126. Коренева М. Творчество Юджина о'Нила и пути американской драмы.- М.: Наука, 1990.
127. Классическая драма древней Индии.- Л.: Художественная литература, 1984.
128. Краткий психологический словарь / Сост.: Л.А.Карпенко.- М.: Политиздат, 1985.
129. Кудрявцев Ю. Три круга Достоевского: событийное, временное, вечное.- М.: Издательство МГУ, 1991.
130. Кенурли Ф. Турк соз шоирлари.- Истамбул, 1949.
131. Лапасов Ж. Мумтоз адабий асарлар ўқув лугати: ўрта мактаблар учун.- Т.: Ўқитувчи, 1994.
132. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3-х т.- М.: Художественная литература. 1987.- Т.1.
133. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы.- 3-е изд.- М.: Наука, 1979.
134. Мамажонов С. Сайланма: Адабий-танқидий мақолалар. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1981.
135. Мамажонов С. Теранлик: Адабий жараён ва адабий тангид.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1987.
136. Мамажонов С. Эпик драматургия // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1989.- 6-сон.- 4-17-бетлар.
137. Маматов М. Миллий психологик қиёфа ва унинг хусусиятлари. - Тошкент: Ўзбекистон, 1980.
138. Маҳмуд В. Фитрат афандининг янги асарлари // Туркистон.- 1923.- 14 ноябрь.
139. Маҳмуд В. "Чин севиш" // Қизил Ўзбекистон. - 1921.

140. Маҳмуд В. "Ҳинд ихтилолчилари". Театр китоби. Фитрат асари // Туркистон.- 1923.- 17 октябрь.
141. Миллий уйғонини ва ўзбек филологияси масалалари: Илмий мақолалар.- Тошкент: Университет. 1993.
142. Мирвалиев С. Становление и развитие узбекского романа: Дис. ... док.филол.наук.- Т., 1971.
143. Мирвалиев С. Тарихийлик ва замонавийлик. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти.
144. Мирвалиев С. Ўзбек адиблари.- Тошкент: Фан. 1993.
145. Михайловский Б. Драматургия Максима Горького эпохи первой русской революции. - М.: 1977.
146. Мурод Ф. Мозий ва бадий адабиёт.- Бухоро: Бухоро, 1994.
147. Мурод Ф. Тарихий жараённинг бадий талқини.- Бухоро: Бухоро, 1994.
148. Мусақулов А. Ўзбек халқ лирикасининг тарихий асослари ва бадиияти: Филол.фанлари.док. ... дис. автореферата. Тошкент, 1995.
149. Мустафоқулов Р. Развитие жанра трагедии в узбекской драматургии: Дис. ... канд. филол. н. — Тошкент, 1990.
150. Мухтаров А. Театр и классика. - Т.: Издательство литературы и искусства имени Г.Гуляма, 1988.
151. Муҳаммад Порсо. Рисолаи Қудсия // Бухоро ҳақиқати.-1994.- 22 октябрь.
152. Навоий А. Асарлар. Ўн беш томлик.- Тошкент: Бадий адабиёт нашриёти, 1966.
153. Навоий асарлари лугати / Тузувчилар - Шамсиев П., Иброҳимов С. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1972.
154. Навоий асарлари учун қисқача лугат/ Тузувчи Б.Ҳасанов. - Тошкент: Фан, 1993.
155. Назаренко В. Язык и искусство.- О мастерстве поэта и прозаика// Советский писатель.- 1961.

156. Назаров Б. Фитрат маърифатининг гултожи // Шарқ юлдузи.- 1991.- 8-сон.- 8-9-бетлар.
157. Называть вещи своими именами: Программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост. предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева.- М.:Прогресс, 1986.
158. Немирович-Данченко Вл. Рождение театра.- М.: Правда, 1989.
159. Незматов Ҳ., Аҳматов Н. Ўзбек тилининг тарихий лесиқологияси: филология факультетларининг "Ўзбек тили ва адабиёти" ихтисоси студентлари учун конспектов курс.- Бухоро, 1987.
160. Незматов Ҳ. Ўзбек тилининг тарихий фонетикаси.- Тошкент: Ўқитувчи, 1992.
161. Новиков Л. Художественный текст и его анализ. - М.: Русский язык, 1988.
162. Норматов У. Етуклик. Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1982.
163. Олимджон Х. О литературной творчестве Фитрата // Литературный Узбекистан.- 1936.- N 5.
164. Олимжон Ҳ. Мукамал асарлар тўшлами. Ўн томлик.- Тошкент: Фан, 1982. - 4-т.
165. Олимжон Ҳ. Фитратнинг адабий ижоди ҳақида // Совет адабиёти.- 1936.- 5-сон. - 63-71-бетлар.
166. Олимов М. Ўзбек совет бобуршунослиги тарихидан // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1989.- 3-сон.- 3-6-бетлар.
167. Олимов М. Ҳозирги ўзбек адабиётида пафос муаммоси.- Тошкент, 1994.
168. Олворт Э. Ўзбек адабий сиёсати.- Гаага, 1964.
169. Оризов А. Ёиллар армони. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1984.
170. Орлов В. Великий русский драматург А.С.Грибоедов.-М.: Знание, 1954.
171. Ортега-и-Гассет Х. "Дегуманизация искусства" и другие работы. - М.: Радуга, 1991.

172. Основин В. Драматургия Льва Николаевича Толстого.-М.: Высшая школа, 1982.
173. Отаев Р. 1920-30-йиллар адабий меросини, жумладан, Челпон ва Фитрат ижодиини ерганиш гуруҳи мажлисидан ахборот// Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1987.- 13 март.
174. Паршин Л. Великий бал у сатаны // Наука и жизнь.- 1990.- N 10.- С. 93.
175. Пестовский Б. Ўзбек театри// Санъат ва ҳаёт.- 1922.-1-сон.
176. Пешковский А. Вопросы методики русского языка, лингвистики, стилистики.- М.-Л., 1930.
177. Потенция А. Теоретическая поэтика.- М.: Высшая школа, 1990.
178. Раимова Г. "Мунозара" — уйғониш даракчиси // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1989.- 29 декабрь.
179. Раимова Г. Фитрат исёни // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1991.- 25 октябрь.
180. Раимова Г. Фитратнинг диний мавзудаги асарлари // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1990.- 1-сон.- 58-60-бетлар.
181. Раимова Г. Фитратнинг "Шайтоннинг тангрига исёни" пьесаси ҳақида // Адабий мерос.- 1990.- 3-сон.
182. Раҳимжонов Н. Давр ва ўзбек лирикаси.- Тошкент: Фан, 1979.
183. Раҳимов А. Ўзбек романи поэтикаси (сюжет ва конфликт): Филол. фанлари док. ... дис.- Тошкент, 1993.
184. Раҳмонов В. Шейр санъатлари. - Ленинобод, 1972.
185. Раҳмонов В. Ўзбек классик адабиёти асарлари учун қисқача луғат.- Тошкент: Ўқитувчи, 1983.
186. Раҳмонов М. Фитрат драматургияси ва унинг саҳна тарихи // Санъат, - 1991.- 3-сон.-17-21-бетлар.
187. Раҳмонов М. Ўзбек театри: Қадимий замонлардан XVIII асрга қадар.- Тошкент: Фан, 1975.
188. Режиссерские экземпляры Н.С.Станиславского, Б 6 т. -М.: Искусство, 1980.- Т.1.-

189. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб./Отв. ред. Б.Ф.Егоров.- Л.: Наука, 1974.
190. Рустамов А. Навоийнинг бадиий маҳорати.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1979.
191. Рустамов А. А.Навоий тилининг фонетик ва морфологии хусусиятлари: Филол. фанлари. док. ... дис.Т. , 1966.
192. Рустамов А. Сўз ҳақида сўз. - Тошкент: Ёнгвардия, 1987.
193. Сайфиддинов А. Адабий асар ва ижрочилик маҳорати. - Тошкент: Фаи. 1980.
194. Самосознание европейской культуры XX века. - М.: Политиздат, 1991.
195. Самойлович А. Первое тайное общество младобухарцев // Восток- N 1.- С. 97.
196. Сарой М. Турк дунёсида тарбия ислоҳоти ва Гаспирали Исмоилбей. 1851-1914.- Анқара, 1987. - Турк тилида.
197. Сафаров О., Аҳмедов Т., Муродов Ф. Фидойи // Совет Ўзбекистони. - 1991.- 6 июль.
- 198 Сафаров О . Аҳмедов Т., Муродов Ф. Исёнкор ва фидойи сиймо // «Бухоро ҳақиқати: – 1991, 27 июнь.
199. Серова С. Китайский театр и традиционное китайское общество.- М. : Наука, 1990.
200. Собиров Т. Ўзбек совет драматургияси.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1972.
201. Современная западная философия: Словарь.- М.: Политиздат, 1991.
202. Соколов А. История русской литературы XX века.- М. : Издательство МГУ, 1965. Т. 1.
203. Степанов В. Язык. Литература. Поэтика. - М.: Наука, 1988.
204. Султон И. Адабиёт назаяиси.- Тошкент: Ўқитувчи, 1986.

205. Султонов И., Мамажонов С. Маданиятимишнинг икки сиймоси // Ўзбекистан Адабиёти ва санъати.- 1988.- 3 июнь.

206. Сундукова В. Поэтика искусства актёра.- Т.: Издательство литературы и искусства имени Г.Гуляма. 1988.

207. Темерлан. Эпоха. Личность. Деяния.- М.: Туран, 1992.

208. Тимофеев Л. Основы теории литературы.- Изд. 4-е.- М.: Просвещение, 1971.

209. Товстоногов Т. О профессии режиссёра. - М.: Всероссийское театральное общество, 1967.

210. Тожибоев Р. XX аср бошлари ўзбек адабий танқиди тарихидан: филол.фанлари номзоди ... дис.автореферата,- Тошкент, 1993.

211. Толинова Ҳ. Услубан мураккаб асарлар таржимасининг хусусиятлари: Филол.фанлари номз. ... дис. автореферата.- Тошкент, 1994.

212. Толстой Л. Танланган асарлар. Беш жилдлик: Рус тилидан таржима. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1980,- 5-жилд.

213. Турсунов А.Философия и современная космология.- М.: Политиздат, 1977.

214. Тураев Б. Пространство, время, развитие. - Тошкент: Фан, 1992.

215. Тураев Б. Философское обоснование концепций о развитии пространственно-временной структуры бытия [онтологические и гнесеологические аспекты]: Автореф.дис. ... доктора философ. наук.- т., 1994.

216. Турдиев Ш. Танқид душман излаганда... Ўтмиш хужжатлари// Ўзбекистан адабиёти ва санъати.- 1988.- 29 июль.

217. Турдиев Ш. Фитрат жаҳон кезади // Фан ва турмуш.-1991.- 12-сон.

218. Турдиев Ш. "Қиёмат" // Тошкент оқшоми.- 1968.- 9 июль.



- ✓ 219. Турдиев Ш. "Ҳинд ихтилолчилари" фожияси ҳақида // Шарқ юлдузи.- 1990.- 4-сон. - 32-34-бет.
220. Туревич А. Что есть время // Вопросы литературы. - 1968.- N 11.- С. 151-174.
221. Туркистонли олим Абдурауф Фитратнинг туркология соҳасидаги унутилган асарлари (Турк тили аралашмалари йиллиги). Бюллетень, 1982-1983.- Анқара, 1988. Турк тилида.
222. Турғунбой (Қаюм Рамазонов). "Або Муслим" // Туркистон.- 1921.- 31 ноябрь.
223. Тўйчибоев Б. Фитрат ва ҳозирги ўзбек адабий тили// Абдурауф Фитрат миллий феномени, адабий, илмий-назарий мероси, ижтимоий-сиёсий фаолиятига башишланган биринчи жумхурият илмий-амалий анжумани материаллари.- Бухоро, 1992.- 54-56-бетлар.
224. Тўйчиев У. Ўзбек поэзиясида аруз системаси.- Тошкент: Фан, 1985.
225. Телгин. "Арслон" пьесасининг кўйилиши // Қизил Ўзбекистон. - 1929. - 22 октябрь.
226. Тўраев Ҳ., Фани И. Манғит амирлари кечмиши ва талқини// Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1994.- 16 сентябрь.
227. Тўғон З.В. Бугунги туркли Туркистон ва ягин тарихи.-Истамбул. 1983.
228. Умаров М. Вақт сирлари.- Тошкент: Ёш гвардия. 1974.
229. Умарқулов Б. Бадиий адабиётда сўз.- Тошкент: Фан, 1993.
230. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология художественной формы.- М.:Искусство, 1970.
231. Философские вопросы квантовой физики.- М.: Наука, 1970.
232. Философский словарь / под ред. И.Т.Фролова.- 5-е изд.- М.: Полтииздат, 1987.

233. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи. В 2 т. - М.: Художественная литература, 1984.- Т. 1.

234. Фитрат. Абулфайзхон // Шарқ юлдузи.- 1989.- 1-сон.- 83-104-бетлар.

235. Фитрат. Адабиёт қоидалари.- Т.: Ўқитувчи, 1995.

236. Фитрат. Амир Олимхоннинг ҳукмдорлик даври. - Тошкент: Минҳож, 1992.

237. Фитрат. Арслон. — Самарқанд-Тошкент: Ўздавнашр, 1926.

238. Фитрат. Миррих юлдузига // Саодат.

239. Фитрат. Мухторият //Фан ва турмуш.- 1990.- 10-сон.

240. Фитрат. Рўзалар. — Самарқанд-Тошкент, Ўздавнашр, 1930.

241. Фитрат. Сарф. Ўзбек тили тажрибалари тўғрисида бир тажриба. 1 китоб.- Тошкент: Ўздавнашр, 1925.

242. Фитрат. Тилимиз // Ингирирокиюн.- 1919.- 12 июль, 23 август.

243. Фитрат. Фарёд // Бухорои шариф.- 1912.- 3 июль.

244. Фитрат. Чин севиш.- Самарқанд-Тошкент.

245. Фитрат. Чин севиш // Санъат.- 1991.- 4-сон.

246. Фитрат. Чин севиш. Ҳинд ихтилолчилари теурисида ёзилгон 5 пардали драма.- Тошкент, 1920.

247. Фитрат. Шарқ сиёсати. - Бухоро: Бухоро, 1992.

248. Фитрат. Шеърлар // Шарқ юлдузи.- 1991.- 6-8-сон.

249. Фитрат. Шўриши Восеъ. Фирдавсий.- Душанбе: Гулмуродзода, 1992.

250. Фитрат. Юрт қайғуси // Фан ва турмуш. - 1990.- 9-сон.

251. Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ҳамда унинг тарихи.- Самарқанд-Тошкент: Ўздавнашр, 1927.

252. Фитрат. XVI асрдан сўнгги ўзбек адабиётига умумий бир қараш // Аланга.- 1929.- 8-9-сон.- 6-8-бетлар.

253. Фитрат. Ўқув (ибтидоий мактабларнинг сениг синфлари учун дарслик).- Баку, 1917.
254. Фитрат. Қиёмат. - Тошкент: Ўзбекистон. 1962.
255. Фитрат. Ҳинд ихтилолчилари.- Берлин, 1923.
256. Фитрат. Ҳинд ихтилолчилари // Шарқ юлдузи.- 1990.- 4-сон.
257. Фитрат. Ҳинд сайёҳининг қиссаси // Шарқ юлдузи.- 1991.- 8-сон. - 7-39-бетлар.
258. Храпченко М. Собрание сочинений. В 4 т. - М.: Художественная литература, 1980.- Т.1.
259. Храпченко М. Собрание сочинений. В 4 т.- М.: Художественная литература, 1980.- Т.2.
260. Храпченко М. Собрание сочинений. В 4 т. - М.: Художественная литература, 1981.- Т. 3.
261. Храпченко М. Собрание сочинений. В 4 т.- М.: Художественная литература, 1982.- Т.4.
262. Худойбердиев Э. Адабиётшуносликка кириш: Маданият ва санъат институтлари талабалари учун дарслик.- Тошкент: Ўқитувчи, 1995.
263. Хўжаев В. Темир қафасдан ажи-ажи кўринишлар // Янги Фарғона.- 1930.- 2 август.
264. Хўжаев Ф. Танланган асарлар. 3 жилдлик,- Тошкент: Фан. 1976.- 1-жилд.
265. Чернишевский Н. Танланган адабий-танқидий мақолалар: Рус тилидан таржима.- Тошкент: Ўздавнашр. 1956.
266. Чечетин А. Основы драматургии театрализованных представленияи.- М.: 1981.
267. Чўлпон. Адабиёт надир?- Тошкент: Чўлпон, 1994.
268. Чўлпон. Асарлар. Уч жилдлик.- Тошкент: Адабиёт ва санъат наприёти, 1994.- 1-жилд.
269. Чўлпон. Асарлар. Уч жилдлик. - Тошкент: Адабиёт ва санъат наприёти, 1994- 2-жилд.

270. Чўлпон ва Фитрат адабий меросини ўрганиш бўйича тузилган комиссия хулосалари // Ўзбек тили ва адабиёти.-1988.- 2-сон.

271. Чўлпоннинг бадиий олами: Мақолалар тўплами / Масъул муҳаррир Н.Каримов.- Тошкент: Фан, 1994.

272. Чўлпон. "Чин севиш" // Иштирокиюн.- 1920.- 25 ноябрь.

273. Чўлпон. Яна олдим созимин.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1991.

274. Шайтон ҳийлалари. Шайтони ланнинг мазаммати.- Тошкент: Мавороушахр, 1994.

275. Шамси Қ.Р. Ал-мўъжам. - Душанбе: Адиб, 1994.- Тожик тилида.

276. Шарафиддинов О. Абдурауф Фитрат // Ёшлик. - 1990. - 5-сон.- 61-63-бетлар.

277. Шарафиддинов О. Чўлпонни англаш. - Тошкент: Ёзувчи. 1994.

278. Шекспир В. Танланган асарлар. Беш жилдлик: Рус тилидан таржима.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1984-1985.

279. Шекспировский сборник.- М.:Всероссийское театральное общество, 1958.

280. Шекспировские чтения 1977.- М.:Наука, 1980.

281. Шекспировские чтения 1978,- М.: Наука, 1981.

282. Шенбаум С: Шекспир: Краткая документальная биография.- М.:Прогресс, 1988.

283. Шодиев Н. Горизонты эпоса.- Тошкент: Издательство литературы и искусства, 1986.

284. Шодиев Н. Рухият рассоми.-Т.:Фан, 1977.

285. Эргашев Б. Идеология национально-освободительного движения в Бухарском эмирате.- Тошкент: Фан, 1981.

286. Эргашев Б. Из истории становления и развития общественно-политических идей джадидизма. Идеология младобухарцев. Дис. ... док. философ, наук.- Т.. 1993.

287. Эркинов С. Фитрат - Навоийшунос // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1990.- 3-сон. - 3-8-бетлар.
288. Юсунов Э., Каримов Э. Объектив баҳо бериш вақти келди // Ўзбекистан коммунисти.- 1988.- 12-сон. - 3-8-бетлар.
289. Ўзбек совет адабиёти тарихи. Тўрт томлик. - Тошкент: Фан, 1968.
290. Ўзбек совет адабий тангида тарихи: Иьки томлик / И.Султон тахрири остида.- Тошкент: Фан, 1987.- 1-2т.
291. Ozbay H. Colpan'in siirleri. — Ankara, 1993.
292. Ўзбек совет энциклопедиси: Ўн тўрт томлик.- Тошкент: ЎзСЭ Бопи редакцияси, 1978.- 11-том.
293. Ўзбек тили стилистикаси / А. Шомақсудов, И.Расулов. Р. Қўнғуров. Э.Рустамов.- Тошкент: Ўқитувчи, 1983.
294. Қаландар(Чўлпон). "Або Муслим" // Туркистон.- 1921.-21 декабрь.
295. Қаюмов Л. Аср ва наср.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1975.
296. Қаюмов Л. Ингилоб куйчиси.- Тошкент: Ўздавнашр. 1962.
297. Қаюмхон В. Жадидчилик // Миллий Туркистон.- 1943.- 12-сон.- 3-9-бетлар.
298. Қаҳҳор Т. Хур Туркистон учун.- Тошкент: Чўлпон., 1994.
299. Қиличев Э. Бадиий тасвирнинг лексик воситалари.- Тошкент: Ўқитувчи, 1982.
300. Қодирий А. Ўткан кунлар. Мехробдан чаён.- Тошкент: : Адабиёт ва санъат нашриёти, 1994.
301. Қориев Б. (Олтой). 20-йиллар Ўзбек совет адабиётининг асосий хусусиятлари: Филол.фанлари.номз. ... дис.- Тошкент: 1967.-
302. Қосимов Б. Абдурауф Фитрат — халқ фарзанди. // Саодат,- 1989.- 7-сон.- 15-16-бетлар.

303. Қосимов Б. Жадидчилик // Ёшлик.- 1990.- 7-сон.- 71-75-бетлар.
304. Қосимов Б. Инсон фожиалари // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1990.- 6 апрель.
305. Қосимов Б. Исмоилбек Ғаспирали (Таништириш йулида бир тажриба).- Тошкент: Нашриёт-матбаа бирлашмаси, 1992.
306. Қосимов Б. Маслакдошлар: Беҳбудий, Ажзий, Фитрат.- Тошкент: Шарқ, 1994.
307. Қосимов Б. Миллий уйғонинг. — Тошкент: Маънавият, 2002.
308. Қосимов С. Беҳбудий ва жадидчилик // Ўзбекистон адабиёти ва санъати.- 1990.- 26 январь.
309. Қўшжонов М. Абдулла Қодирийнинг тасвирлаш санъати.-Т.: Фан, 1966.
310. Қўшжонов М. Адабиёт ва нафосат. - Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1970.
311. Қўшжонов М. Моҳият ва бадиият.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1977.
324. Ғаниев И. Фитратшунослик.- Бухоро: Бухоро, 1995.
325. Ғаниев И. Фитрат. Эътиқод. Ижод.- Тошкент: Камалак, 1994.
326. Ғани И. Ғожианинг янги таълиқини // Ўзбекистон адабиёти ва санъати. - 1992. - 28 август.
327. Ғаниев И. Шарқ сиёсати — шарқлилар қайғуси // Фитрат. Шарқ сиёсати.- Бухоро: Бухоро. 1992. - 3-5-бетлар.
328. Ғаниев И. "Ҳинд ихтилолчилари"нинг бадиияти // Жумҳурият ёш адабиётшуносларининг анъанавий илмий конференцияси материаллари.- Тошкент, 1992.- 67-68-бетлар.
329. Ғанизода Н. "АбулҒайзхон" // Қизил Ўзбекистон.- 1926.- 14 декабрь.

330. Ғуломов Б. Сафдонлар ва издонлар.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти. 1980.
331. Ҳайит Б. Советлар бирлигида туркликнинг ва исломнинг баъзи масалалари.- Истамбул, 1987.
332. Ҳамза. Мукамал асарлар тўплами. Тўрт томлик.- Тошкент: Фан, 1980-1981.
333. Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий / Нашрга тайёрловчи, сўзбоши ва Ҳамза асарларининг ижодий тарихига доир мақолалар муаллифи Р.Иброҳимова.- Тошкент: Фан, 1994.
334. Ҳамза. Тўла асарлар тўплами. Беш томлик. - Тошкент: Фан, 1988.- 3-ж.
335. Ҳамза. Тўла асарлар тўплами. Беш томлик.- Тошкент: Фан, 1989.- 4-ж.
336. Ҳасанов М. Файзулла Хўжаев.- Тошкент: Ўзбекистан, 1990.
337. Ҳомидий Ҳ. ва бошқалар. Адабиётшунослик терминлари луғати. - Тошкент: 1970.
338. Ҳотамов Н. Адабиётшунослиқдан қисқача русча-ўзбекча терминологик луғат.- Тошкент: Ўқитувчи, 1969.
339. Ҳотамов Н., Саримсоқов Б. Адабиётшунослик терминларининг русча-ўзбекча изоҳли луғати.- Тошкент: Ўқитувчи, 1979.
340. Ҳусайний А. Бадийиъ-ус-санойиъ: Форсийдан таржима.- Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1984.

# МУНДАРИЖА

КИРИШ . . . . .	3
-----------------	---

## БИРИНЧИ БОБ

### ФИТРАТ ДРАМАЛАРИНИНГ ЖАНР ПОЭТИКАСИ.

Муаллиф, жанр, поэтика . . . . .	12
Пафос асар жанрини белгиловчи мезон сифатида . . . . .	26
Драмада ғоявий мазмун ва ҳаётӣй асос муаммоси . . . . .	40
Драмада рамзийлик ва унинг кўп қатламли табиати . . . . .	50
Саҳна ва мутолаа . . . . .	70
Хулосалар . . . . .	78

## ИККИНЧИ БОБ

### БАДИИЙ АДАБИЁТДА МАҚОН ВА ЗАМОН МУАММОСИ

Мақон, замон — фалсафа ва эстетиканинг муштарак муаммоси сифатида . . . . .	83
Фитрат драматик оламининг мақоний ва замоний чегаралари . . . . .	88
Хулосалар . . . . .	116

## УЧИНЧИ БОБ

### БАДИИЙ ТАСВИР ПОЭТИКАСИ

Ифода ва тасвирда анъанавийлик ва ижодийликнинг уйғунлиги . . . . .	120
Ташбиҳ . . . . .	127
Муболага . . . . .	137
Сифатлаш . . . . .	144
Истиора . . . . .	156
Бошқа санъатлар . . . . .	164
Хулосалар . . . . .	175



## **ТЎРТИНЧИ БОБ ТИЛ ВА УСЛУБ**

<b>Драма, қахрамон, тил . . . . .</b>	<b>180</b>
<b>Персонаж нутқини индивидуаллаштириш маҳорати . . . . .</b>	<b>193</b>
<b>Сўз қўлланда меъёр масаласи . . . . .</b>	<b>211</b>
<b>Драма, нутқ, синтаксис. . . . .</b>	<b>223</b>
<b>Фитрат ва ҳозирги ўзбек адабий тили. . . . .</b>	<b>240</b>
<b>Хулосалар . . . . .</b>	<b>247</b>
<b>ХОТИМА . . . . .</b>	<b>251</b>
<b>Фойдаланилган адабиётлар . . . . .</b>	<b>259</b>

**Монография Бухоро давлат университетининг илмий-техник кенгани томонидан нашрга тавсия этилган.**

**Мухаррир: М.Содиқова**

**Нашриёт рақами: М-24 Боснига рухсат этилди 12.04.05. Қоғоз бичими 60x84  $\frac{1}{16}$  Офсет босма. Офсет қоғоз. Ҳисоб-нашриёт Т. 12 шартли босма т. 17. 44-буйртма. 1000 нусхада. Келишилган нарҳда.**

**ЎзР ФА «Фан» нашриёти: 700047, Тошкент, академик Я.Ғуломов кўчаси, 70.**

**Босмахона манғили: Фан ва технологиялар марказининг босмахонасида чоп этилди. Тошкент ш., Олмазор кўчаси, 171-уй.**