ABDULLA SHER

Estetika

«O'ZBEKISTON»

ISBN 978-9943-28-042-7

ABDULLA SHER

Estetika

ABDULLA SHER

Estetika

Nafosat falsafasi

O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligi oliy o'quv yurtlari bakalavriatining barcha ta'lim yo'nalishlari uchun darslik sifatida tasdiqlagan

Ikkinchi nashr

TOSHKENT
«O'ZBEKISTON»
2015

UO'K: 18(075)
KBK 87.8
Sh-47

Taqrizchilar:

A.A. Qurbonmamadov – falsafa fanlari doktori, professor,
M.B. Umarov – falsafa fanlari nomzodi, dotsent.

Muallif Abdulla Sherning ushbu «Estetika» (Nafosat falsafasi) kitobi oliy ta'lim muassasalarining umumbakalavr yo'nalishi va falsafiy yo'nalishdagi fakultet hamda bo'limlari uchun namunaviy dastur asosida tayyorlangan bo'lib, shu sohadagi ilk darslik hisoblanadi.

Mazkur darslikdan magistrantlar, tadqiqotchilar, shuningdek, estetika va falsafa tarixi sohalari mutaxassislari foydalanishlari mumkin.

ISBN 978-9943-28-042-7

82585
Zamin 2020

© Abdulla Sher, 2014, 2015
© «O'ZBEKISTON» NMIU, 2014, 2015

SO‘ZBOSHI

Eslab ko‘raylik, har birimiz bolaligimizda dastlab «estetika» so‘zini eshitganimizda, uni qandaydir juda murakkab, ayni paytda g‘oyatda nozik hodisa ekanini his etganmiz, unga «qo‘limiz yetmaydigandek» tuyulgan. Lekin keyinchalik tevarak-atrofimizda uni tez-tez uchrata boshladik: kiyinish estetikasi, turmush estetikasi, mehnat estetikasi, o‘zni tutish estetikasi va h.k. Qarabsizki, qayerga bormaylik, o‘zimiz sezmagan holda «estetika» so‘ziga duch keladigan bo‘ldik. Talabalik yillarida esa, birimiz ikkinchimizning qo‘polligini, go‘zallikni his etmaganini ko‘rsak, «Estetikang bormi o‘zi?» deb tanbeh berishga ham o‘rgandik...

Atrofimizdagi bunday voqea-hodisalarning hammasi did bilan bog‘liq ekani besh qo‘ldek ayon. Darhaqiqat, odam bolasi aqlliligi, axloqiyligi bilan birga didli bo‘lishi ham kerak. Zero, didsiz kishi – to‘kislikdan mahrum kimsa, tom ma’nodagi «chala inson»dir. «Yuksak aql egasi», «yuksak axloq egasi» bilan bir qatorda, «yuksak did egasi» iborasining qo‘llanilishi ham shundan. Chunki estetika aqliy va axloqiy qonun-qoidalar tomonidan sharhlanishi mumkin bo‘lmagan nafis hissiyotlar olami bilan bog‘liq.

Shunday qilib, «estetika» so‘zi bir tomondan, amaliyotda insonning nafis hissiyotini, nafis didini, uning go‘zallikka, san’atga munosabatini anglatadigan atama bo‘lsa, ikkinchi tomondan, subyekt va obyektdagi, ya’ni inson bilan voqelikdagi estetik xususiyatlarni falsafiy nuqtayi nazardan o‘rganadigan fanning nomi, tom ma’nodagi nafosatshunoslikdir.

Mamlakatimiz mustaqillikka erishganidan keyin estetika faniga e’tibor kuchaydi, uning ijtimoiy-iqtisodiy hayotdagi o‘rniga, ma’naviy tarbiya borasidagi roliga katta ahamiyat berila boshlandi. Chunonchi, «Kadrlar tayyorlash milliy dasturi»da: «uzluksiz ta’limni tashkil etish hamda rivojlantirish tamoyillari qilib, ta’limning ijtimoiylashuvi – ta’lim oluvchilarda estetik boy dunyoqarashni hosil qilish»[1], deb ta’kidlangan. Qo‘lingizdagi «Estetika» darsligi ana shu vazifalarni amalga oshirish yo‘lidagilk qadamlardan biridir.

[1] Barkamol avlod – O‘zbekiston taraqqiyotining poydevori. T., «Sharq», 1997. 44-bet.

Darslik muallifning uzoq yillar mobaynida Mirzo Ulug‘bek nomidagi O‘zbekiston Milliy universiteti talabalariga va «Estetika nazariyasi va tarixi» yo‘nalishi magistrantlariga o‘qigan ma’ruzalari asosida tayyorlandi. Unda estetik tafakkur tarixi, estetikaning umumnazariy masalalari, san’at va uning turlari, badiiy asarni estetik idrok etish bilan birgalikda ilk marta o‘zbek estetikasida san’atkor shaxsi va badiiy ijod jarayoniga alohida to‘xtalib o‘tildi.

Ayni paytda mazkur o‘quv adabiyotida estetik tafakkur tarixiga ilk bora jiddiy e’tibor qaratildi. Unda tasavvuf nafosatshunosligi, xususan, G‘azzoliy ilgari surgan estetik g‘oyalar, Temuriylar davri estetikasi, jadidchilik va mustaqillik davridagi estetik qarashlar ilmiy tahlil qilindi. Shuningdek, Buddha Sharqi estetikasi, A. Shopenhauer, F. Nitsshe, V. Solovyov, Z. Froyd, J.-P. Sartr singari Yangi va Eng yangi davr mutafakkirlari merosiga ham birinchi marta atroficha to‘xtab o‘tildi.

Bakalavr ta’lim yo‘nalishi talabalariga mo‘ljallangan namunaviy dastur asosida yaratilgan ushbu darslikda qator ilmiy-nazariy yangiliklar va muammolar o‘rtaga tashlandi. Chunonchi, estetik jarayon, estetik qiziqish, estetik quvonch, estetik zavq, estetik mushohada kabi estetik anglash unsurlari ilk marta xolisona tahlildan o‘tkazildi. Shuningdek, estetikaning mezoniy tushunchalari (kategoriyalari) sifatida mo‘jizaviylik, xayoliylik va qiziqarlilikning taqdim etilgani ham o‘zbek estetikasi uchun yangilikdir. Ayni paytda san’at turlari va ularni tasniflashtirish hamda turkumlashtirishda o‘ziga xos yo‘l tutildi.

Darslikning ayrim uslubiy jihatlarida ham o‘ziga xos yondashuvni ko‘rish mumkin. Birinchidan, matnning tarixiy qismini tayyorlashda asosiy diqqatni asl manbalarga qaratdik va ularni baholi qudrat o‘z tahlilimizda berishga harakat qildik. Ikkinchidan, muayyan davrga, muayyan faylasuf-nafosatshunos ijodiga bag‘ishlangan yirik ilmiy tadqiqotlarga o‘z nuqtayi nazarimizdan yondashishga intildik. Uchinchidan, estetikaning umumnazariy masalalari bo‘yicha yangi nazariy fikrlar va xulosalarni taqdim etishga urindik. Xullas, bizgacha yozilgan darsliklar va uslubiy qo‘llanmalardan iloji boricha kam foydalandik, darslik mavzularining hammasini qadriyatlar bilan chambarchas bog‘liq tarzda, ilmiy xolislik tamoyiliga amal qilgan holda tayyorladik. Eskartmalarda matn ichida foydalanilgan adabiyotlarning foydalanilgan o‘rinlarini sahifama-sahifa aniq ko‘rsatdik. Seminar mashg‘ulotlari va mustaqil ta’lim uchun taqdim etilgan adabiyotlarni boblar so‘nggida hajman cheklanmagan tarzda berishni ma’qul ko‘rdik. Manbalardan olingan parchalar, tarjimoni ko‘rsatilgan istisnoli o‘rinlardan tashqari, hamma yerda muallif tarjimasida

berildi; ba'zan tarjimalar turli variantlarda mavjud bo'lgani uchun ularning ingliz, olmon, fors, rus tillardagi asliyati ham eskartmada ko'rsatildi.

Shuningdek, ba'zi xorijiy mualliflarning ismi shariflari, ularning millatiga, shaxsiga, ular mansub bo'lgan madaniy tilga hurmat yuzasidan, ruscha – buzilgan transkripsiyalarda emas, balki asliyatdagidek berishga urindik.

Muallif mazkur darslikning yozilishi va chop etilishida har tomonlama amaliy yordam ko'rsatgan mutaxassislarga o'z minnatdorchiligini bildiradi.

I BOB

ESTETIKANING PREDMETI, TADQIQOT DOIRASI, AHAMIYATI VA VAZIFALARI

1. ESTETIKA FANINING PREDMETI, TADQIQOT DOIRASI VA FALSAFIY MOHIYATI

Estetika yoxud nafosatshunoslik eng qadimgi fanlardan biri. Uning tarixi ikki yarim-uch ming yillik vaqtni o‘z ichiga oladi. Biroq u o‘zining hozirgi nomini XVIII asrda olgan. Ungacha bu fanning asosiy muammosi bo‘lmish go‘zallik va san’at haqidagi mulohazalar har xil san’at turlariga bag‘ishlangan risolalarda, falsafa hamda ilohiyot borasidagi asarlarda o‘z aksini topgan edi. «Estetika» atamasini birinchi bo‘lib buyuk olmon faylasufi Aleksandr Baumgarten (1714–1762) ilmiy muomalaga kiritgan. Bunda u boshqa bir ulug‘ olmon faylasufi G. Laybnis (1646–1716) ta’limotidan kelib chiqqan holda munosabat bildirgan edi.

G. Laybnis inson ma’naviy olamini uch sohaga: aql-idrok, iroda-ixtiyor, his-tuyg‘uga bo‘ladi va ularning har birini alohida falsafiy jihatdan o‘rganish lozimligini ta’kidlaydi. Baumgartengacha aql-idrokni o‘rganadigan fan – mantiqning, iroda-ixtiyorni o‘rganuvchi fan – Axloqshunoslik (etika) ning falsafiy fanlar tizimida ko‘pdan buyon o‘z o‘rni bor edi. Biroq his-tuyg‘uni o‘rganadigan fan falsafiy maqomda o‘z nomiga ega emas edi. A. Baumgartenning bu boradagi xizmati shundaki, u «his qilish», «sezish», «his etiladigan» singari ma’nolarni anglatuvchi yunoncha *aisthetikos* – «*oyestetikos*» so‘zidan «estetika» (olmoncha «*estetik*» – «estetik») iborasini olib, ana shu bo‘shliqni to‘ldirdi.

A. Baumgarten estetikani hissiy idrok etish nazariyasi sifatida olib qaradi. Lekin, ko‘p o‘tmay, bu fan goh «go‘zallik falsafasi», goh «san’at falsafasi» deb talqin etila boshlandi. Nafosatshunoslik ilmining eng buyuk nazariyotchilaridan biri Hegel esa, o‘z ma’ruzalarining kirish qismida shunday deb yozadi: «Estetika» degan nom muvaffaqiyatsiz chiqqani va yuzaki ekani sababli boshqa atama qo‘llashga urinishlar bo‘ldi...

So‘zning o‘z-o‘zicha bizni qiziqtirmasligini nazarda tutib, biz «estetika» nomini saqlab qolishga tayyormiz, buning ustiga, u odatiy nutqqa singishib ketgan. Shunga qaramay, bizning fanimiz mazmuniga

javob beradigan ibora, bu – «san'at falsafasi» yoki yana ham aniqroq qilib aytganda – *«badiiy ijod falsafasi»*[1].

Hegelning «estetika» atamasidan ko'ngli to'lmaganligiga jiddiy sabablar bor. Bulardan biri – yuqorida uning o'zi aytib o'tgan fikrlar bo'lsa, ikkinchisi – mazkur so'zning barcha his-tuyg'ularga taalluqliligidir. Vaholanki, bu fan faqat nafosatli his-tuyg'ular va ularning ziddini nazarda tutadi. Ayniqsa, mana shu ikkinchi sababga ko'ra, «estetika» atamasining talabga javob berishi shubhali. Buning ustiga, mazkur fan allaqachon tadqiqot doirasi – san'at hududidan chiqib, inson hayotining deyarli barcha sohalariga yoyilib ketgan. Shu bois «nafosatshunoslik» atamasi ham ilmiy muomalaga kiritildi. Zero, mazkur atamaga asos bo'lgan «nafis», «nafislik», «nafosat» so'zlari o'z qamrovi bilan fan talablariga javob bera oladi. Arabchada qimmatbaho degan ma'noni anglatib, «Nafis» so'zi «O'zbek tilining izohli lug'ati»da – go'zal, nozik, latif, yoqimli, badiiy jihatdan juda yuksak, badiiy degan ma'nolarda izohlanadi[2]. Shu sababli, Hegelning izidan borib, «Estetika» atamasini saqlab qolgan holda, «nafosatshunoslik» iborasidan ham foydalanish mumkin, deb o'ylaymiz.

Endi «Estetika» fanining mohiyatini anglatadigan «san'at falsafasi» va «go'zallik falsafasi» iboralariga to'xtalamiz. Nafosatshunoslik tarixida birinchi ibora tarafdorlari ko'pchilikni tashkil etadi. Lekin, yuqorida aytib o'tganimizdek, san'at bu fanning yagona tadqiqot obyekti emas. Hozirgi paytda texnika estetikasi va uning amaliyotdagi sohasi bo'lmish dizayn, atrof-muhitni go'zallashtirish, tabiatdagi nafosat borasidagi muammolar bilan ham shu fan shug'ullanadi. Demak, uning qamrovini san'atning o'zi bilangina chegaralab qo'yishga haqqimiz yo'q. Zero, bugungi kunda inson o'zini o'rab turgan barcha narsa-hodisalarning go'zal bo'lishini, har qadamda nafosatni his etishni istaydi: biz taqib yurgan soat, biz kiygan kiyim, biz haydayotgan mashina, biz uchadigan samolyot, biz yashayotgan uy, biz mehnat qiladigan ishxona, biz yurgizayotgan dastgoh, biz yozayotgan qalam, biz dam oladigan tomoshabog'lar – hammasidan nafis bir ruh ufurib turishi lozim.

Yuqorida aytilganlardan kelib chiqsak, «Go'zallik falsafasi» degan ibora bu fanning mohiyatiga ko'proq mos keladi. Negaki, u faqat san'atdagi go'zallikni emas, balki insondagi, jamiyat va tabiatdagi go'zallikni ham o'rganadi. Shuningdek, go'zallikdan boshqa ulug'vorlik, fojiaviylik, kulgililik, mo'jizaviylik, xayoliylik, uyg'unlik, noziklik singari ko'pdan ko'p tushunchalar mavjudki, ularni tadqiq etish ham

---

[1] *Гегель Г.* Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., «Искусство», 1968. С. 7.

[2] O'zbek tilining izohli lug'ati. Besh jildli, III jild. T., «O'zbekiston milliy ensiklopediyasi» Davlat ilmiy nashriyoti. 2007. 25-bet.

estetika fanining zimmasida. Lekin, bu o‘rinda, shuni unutmaslik kerakki, mazkur tushunchalarning har birida go‘zallik, bir tomondan, unsur sifatida ishtirok etsa, ikkinchi tomondan, ularning o‘zi go‘zallikka nisbatan unsur vazifasini o‘taydi. Ana shu aloqadorlikning voqelikda namoyon bo‘lishini biz nafosat deb ataymiz.

Go‘zallik, ko‘rganimizdek, nafosatning bosh, yetakchi xususiyati hisoblanadi. Shu bois u estetikaning mezoniy tushunchalaridan biri sifatida tadqiq va talqin etiladi. Zero, go‘zallikning ishtirokisiz yuqoridagi xususiyatlarning birortasi estetik tabiatiga ega bo‘lolmaydi. Masalan, ulug‘vorlikni olaylik. U asosan hajmga, miqyosga, miqdorga asoslanadi: Buxorodagi Arslonxon minorasi yoxud Minorai Kalon ulug‘vorligi bilan kishini hayratga soladi. Unga tikilar ekansiz, qalbingizni nafosat zavqi qamrab oladi. Lekin xuddi shunday balandlikdagi kimyoviy korxona mo‘rkonidan zavqlanolmaysiz. Yoki yonbag‘irdan turib, toqqa tikilsangiz, estetik zavq tuyasiz, ammo xuddi shunday balandlikdagi shahar chetida o‘sib chiqqan axlat «tog‘i»ga qarab zavqlanmaysiz. Chunki Arslonxon minorasi me’morlik san’ati asari sifatida go‘zallik qonuniyatlari asosida bunyod etilgan; tog‘ esa, tabiat yaratgan ulug‘vor go‘zallik. Zavod mo‘rkonida ham, axlat «tog‘»ida ham hajm, miqdor bor-u, lekin bir narsa – go‘zallik yetishmaydi. Minora bilan tog‘dagi hajmni mahobatga aylantiruvchi unsur, bu – go‘zallik. Fojiaviylik xususiyatida ham go‘zallikning ishtirokini ko‘rish mumkin. Misol sifatida Lev Tolstoyning «Urush va tinchlik» romanidagi Austrlisda bo‘lib o‘tgan rus va fransuz qo‘shinlari to‘qnashuvidan so‘ng, jang maydonida yarador bo‘lib yotgan knyaz Andrey Bolkonskiyni eslaylik: bir qo‘lida bayroq dastasini mahkam siqib, ko‘m-ko‘k maysada moviy osmonga qarab yotgan, oppoq mundirli botir yigit – bayroqdor zobitning tepasiga kelgan Napoleon uni o‘lgan deb o‘ylab, bu manzaradan hayratlanib: «Mana bu – go‘zal o‘lim!» deydi. Bu o‘rinda asar qahramonining o‘limi – fojiaviylik, o‘limning qahramonlikka aylanishi – ulug‘vorlik; fojiaviylik bilan ulug‘vorlik xususiyatlarining omuxtalashuvi natijasida esa, go‘zal manzara, qayg‘uli va ulug‘vor go‘zallik vujudga kelgan. Shuning uchun ham Napoleonning hayratomuz xitobi bejiz emas. Ayni paytda go‘zallik yuqorida keltirilgan estetik xususiyatlar va tushunchalarning «mustaqilligiga» daxl qilmaydi, faqat ularning hujayrasida u yoki bu darajadagi unsur sifatida ishtirok etadi. Demak, estetikaning asosiy tadqiqot obyekti – go‘zallik, biroq, birinchi galdagi vazifasi ana shu go‘zallikni aks ettirish hisoblanadigan san’at ham, o‘z navbatida, nafosatshunoslikning keng qamrovli tadqiqot obyekti hisoblanadi.

San’at estetikaning tadqiqot obyekti sifatida o‘ziga xos olam. Unda estetik xususiyatlar bo‘rtib ko‘zga tashlanadi. Shunga ko‘ra, uni nafosatga

burkangan ijtimoiy hodisa deyish mumkin. San'at hayotni in'ikos ettirar ekan, insonning o'zini o'ziga ko'rsatuvchi ulkan ko'zgu vazifasini o'taydi. U insonni o'rgatadi, da'vat etadi, go'zallashtiradi. Bu vazifalarni bajarishda estetika san'atning ko'makchisi, yetakchisi hisoblanadi. Estetika, bir tomondan, san'atning paydo bo'lishidan tortib, uning turlari-yu janrlarigacha, san'at asarining ichki murvatlaridan to san'atkorning ijodkorlik tabiatigacha bo'lgan barcha jarayonlarni o'rganadi. Ikkinchi tomondan, san'at uchun umumiy qonun-qoidalarni ishlab chiqadi va tatbiq etadi. Uchinchi tomondan esa, san'at asarini idrok etayotgan kishi ruhidagi o'zgarishlarni nafosat nuqtayi nazaridan tadqiq qiladi.

Shunday qilib, estetika san'atni hamma tomondan qamrab oladi va unga teran kirib boradi: badiiy asarning yaratilish arafasidagi shart-sharoitlardan tortib to u bunyod bo'lib, asl egasi – idrok etuvchiga etib borgunigacha bo'lgan va undan keyingi jarayonlarni tadqiq etadi hamda ulardan nazariy xulosalar chiqaradi. Zero, «San'at falsafasi» iborasining siri ham ana shunda.

Estetika – falsafiy fanlardan biri. Falsafa esa, fanlarning podshosidir. Darhaqiqat, u fanlar podshosi sifatida barcha tabiiy va ijtimoiy ilmlar erishgan yutuqlarni qamrab olib, ulardan umumiy xulosalar chiqarib, shular asosida insoniyatni haqiqat tomon yetaklaydi. Shu bois, tafakkurni falsafaning predmeti deb atash maqsadga muvofiq. Estetika esa, falsafiy fan sifatida barcha san'atshunoslik fanlari erishgan yutuqlardan umumiy xulosalar chiqarib, shu xulosalar asosida insonni go'zallik orqali haqiqatga yetishtirishga xizmat qiladi. Bundan tashqari, estetika ishlab chiqqan qonun-qoidalar barcha san'atshunoslik fanlari uchun umumiylik xususiyatiga ega. Masalan, uslub, marom (ritm), kompozitsiya va h.k. borasidagi qonuniyatlar barcha san'at turlariga taalluqli. Hech bir alohida san'at turi haqidagi fan bunday imkon va imtiyozga ega emas. Masalan, kinoshunoslik ishlab chiqqan montaj nazariyasini musiqa yoki me'morlik san'atiga tatbiq etib bo'lmaydi.

Estetikaning falsafiy mohiyatini yana uning san'at asariga yondashuvida ko'rish mumkin. Ma'lumki, har bir san'atshunoslik ilmi o'z tadqiqot obyektiga uch tomonlama – nazariy, tarixiy, tanqidiy jihatdan yondashadi. Masalan, adabiyotshunoslikni olaylik. Adabiyot nazariyasi faqat adabiyotgagina xos bo'lgan badiiy qonuniyatlarni, badiiy qiyofa yaratish usuli va vositalarini o'rganadi. Adabiyot tarixi muayyan tarixiy-badiiy jarayonlar ketma-ketligini tadqiq qilish orqali badiiy adabiyotning rivojlanish qonuniyatlarini ochib beradi. Adabiy tanqid esa, adabiy-badiiy ijodning zamonaviy jarayonlarini tahlil etadi va har bir yangi asarni baholaydi, asar ijodkorining ijodiy rivojlanishini kuzatib boradi. Musiqada

ham, rangtasvirda ham, boshqa san'at turlarida ham shunday. Estetikada esa, tadqiqot obyektiga yondashuv uch emas, birgina – nazariy jihatdan amalga oshiriladi: tarix ham, tanqid ham nazariyaga bo'ysundiriladi. To'g'ri, «estetika tarixi» degan atama mavjud va shu nomda kurslar o'qitiladi. Lekin bu nom, bu ibora shartli tarzda qo'llaniladi. Chunki, u fan tarixi emas, balki tarixan davrlarga bo'lingan estetik nazariyalar tahlilini o'z ichiga oladi.

Ma'lumki, san'at asarining mavjud bo'lishi uchun to'rt shart yoki omil albatta zarur. Bular: ijodkor – badiiy asar – badiiy asarni idrok etuvchi – vositachi. Yuqoridagi misol nuqtayi nazaridan qaraydigan bo'lsak: yozuvchi – roman – kitobxon – tanqidchi. Adabiyotshunoslik bularning har birini, odatda, alohida-alohida o'rganadi. Deylik, yozuvchi Odil Yoqubov ijodiy faoliyati haqida adabiy portret alohida, uning «Ulug'bek xazinasi» romani to'g'risida tadqiqiy maqola alohida, «Ulug'bek xazinasi» romani va zamonaviy kitobxonning didi, saviyasi va talablariga bag'ishlangan taqriz hamda unda kitob nashriga (nashriyotga) doir mulohazalar alohida-alohida yozilishi mumkin. Nafosatshunoslik fani hammasini bir yo'la, muayyan tizim sifatida tadqiq etadi va bu tadqiqot umumlashtiruvchilik, nazariylik xususiyatiga ega bo'ladi.

Shunday qilib, estetikaning falsafiy mohiyatini ko'rib o'tdik. Endi uning boshqa fanlar bilan o'zaro munosabatlariga to'xtalamiz.

2. ESTETIKA FANINING BOSHQA IJTIMOIY FANLAR BILAN ALOQADORLIGI

Estetika va axloqshunoslik. Estetika qadim-qadimlardan buyon ko'pgina fanlar bilan mustahkam aloqada rivojlanib kelgan. Shulardan biri bo'lgan falsafa haqida, ular orasidagi bog'liqlik to'g'risida yuqorida aytib o'tdik. Estetikaga yana bir yaqin aloqador, «qadrdon» fan axloqshunoslikdir.

Bu ikkala fan shu qadar bir-biriga yaqinki, hatto ba'zi davrlarda ayrim mutafakkirlar tomonidan ular yetarli darajada o'zaro chegaralanmagan. Chunki insonning xatti-harakati va niyati ko'pincha ham axloqiylikka, ham nafosatga tegishli bo'ladi, ya'ni muayyan ijobiy faoliyat ham ezgulik, ham nafosat xususiyatlarini o'zida birvarakay mujassam qiladi. Shu sababli «Avesto», «Bibliyo» va «Qur'on» kabi muqaddas kitoblarda, Suqrot, Aflotun, Forobiy singari qadimgi faylasuflar ta'limotlarida axloqiylikni – ichki go'zallik, nafosatni – tashqi go'zallik tarzida talqin etganlar. Bundan tashqari, ko'rib o'tganimizdek, san'at nafosatshunoslikning asosiy tadqiqot obyektlaridan hisoblanadi. Har bir san'at asarida esa, axloqning dolzarb

muammolari ko‘tariladi va ijodkor eng yuksak axloqiy darajani badiiy qiyofalar orqali in’ikos ettiradi. Bu in’ikos badiiy asarda bevosita ijobiy qahramonlar qiyofasida amalga oshsa, bilvosita salbiy voqea-hodisalarga muallif nuqtayi nazari orqali ro‘y beradi. Ya’ni, biror-bir badiiy asarda ijobiy qahramonlar umuman bo‘lmasligi mumkin, lekin undagi voqea-hodisalarga ijodkor o‘z zamonasi erishgan axloqiy yuksaklikdan turib baho beradi. Shu bois, axloqsiz badiiy asarning bo‘lishi mutlaqo mumkin emas. Demak, nafosatshunoslik o‘rganayotgan har bir badiiy asar ma’lum ma’noda axloqshunoslik nuqtayi nazaridan ham tadqiq etilayotgan bo‘ladi. Biroq, bunday yaqinlik, yuqorida aytganimizdek, aslo aynanlikni anglatmaydi. Bu ikkala fanning tadqiqot obyektlari orasidagi farqni birinchi bo‘lib buyuk Arastu «Metafizika» asarida nazariy jihatdan isbotlab bergan edi; u, ezgulik faqat harakatda, go‘zallik esa, harakatsiz ham namoyon bo‘ladi, degan fikrni bildiradi[1].

Darhaqiqat, axloqiylik faqat insonning xatti-harakati, qilmishi orqali yuzaga keladi; odam toki harakatsiz ekan, biz uning na yaxshiligini, na yomonligini bilamiz. Muayyan xatti-harakat sodir qilinganidan keyingina biz uni yo ezgulik, yo yovuzlik, yo yaxshilik, yo yomonlik sifatida baholaymiz. Go‘zallik esa, o‘zini harakatsiz ham namoyon etaveradi. Olaylik, Ko‘kaldosh madrasasi. U hech qachon harakat qilmaydi, lekin go‘zallik sifatida mavjud, harakatsizligidan uning go‘zalligiga putur yetmaydi. Bundan tashqari, axloqning qonun-qoidalari, nasihatlar, hikmatlar umumiylikka, barchaga bir xilda taalluqlilik xususiyatiga ega. Nafosat esa, muayyanlikni, aniqlikni yoqtiradi. Masalan, axloqshunoslikdagi «yaxshi odam» tushunchasi hammaga – ayolga ham, erkakka ham, yosh-u qariga ham tegishli bo‘lishi mumkin. Estetikada esa, «go‘zal odam» tushunchasi yo‘q: yo «go‘zal yigit», yo «go‘zal qiz» tarzidagi tushunchalargina mavjud. Chunki, erkak kishidagi chiroyli mo‘ylov faqat erkakning yuzida, ayol kishidagi husnlardan biri – ko‘krak faqat ayol kishi vujudida go‘zallikka ega. Endi mo‘ylov burab so‘zlayotgan ayolni-yu, siynaband taqib yurgan erkakni tasavvur qiling! Boyagi go‘zalliklar xunuklikka aylanadi-qoladi. Shuningdek, go‘zallik bir vujudda ham faqat o‘z o‘rnini talab qiladigan «o‘ta injiqlik» xususiyatiga ega. Shu joyda olmon nafosatshunosi Fexner qo‘llagan qadimgi daochi-donishmandlar fikriga o‘xshash misolni keltirish o‘rinli: qiz bola yuzidagi qizillik uning go‘zalligidan dalolat beradi. Biroq, qizillik uning burni ustiga ko‘chsa – xunuklikka aylanadi. Demak, axloq uchun – umumiylik, nafosat uchun esa, – muayyanlik mavjudlik sharti hisoblanadi.

[1] Qarang: *Аристотель.* Сочинения. В 4 т. Т.1. М., «Мысль». С. 326.

Estetika va ruhshunoslik. Estetika ruhshunoslik (psixologiya) bilan ham mustahkam aloqada. Ma'lumki, insonning ruhiy hayotini o'rganar ekan, ruhshunoslik hissiyotlar masalasiga katta o'rin beradi. Go'zallikni, san'at asarini yaratish va idrok etish ham ma'lum ma'noda hissiyotlar bilan bog'liq. Masalan, oddiy xarsang tosh kishida alohida bir hissiy taassurot uyg'otmaydi. Lekin toshga haykaltarosh qo'l urganidan so'ng, undan hayot nafasi, insoniy hissiyotlar ufura boshlaydi. Gap bunda toshga odam qiyofasi berilganida emas, balki shu qiyofaga bir lahzalik insoniy tuyg'ularning jamlanganidadir. Boshqacharoq qilib aytganda, ijodkor toshga o'zi tomoshabinga yetkazishni maqsad qilib qo'ygan hissiyotlarning suratini chizadi va oddiy toshni haqiqiy san'at asariga aylantiradi. Agar ijodkor – haykaltarosh ana shu hissiyotlarni o'zi mo'ljallagan darajada tomoshabinga yetkaza olsa va tomoshabinda o'sha hissiyotlarga yo aynan, yo monand tuyg'ular uyg'ota olsa, mazkur haykal haqiqiy san'at asari hisoblanadi. Nafosatshunoslik haykaltaroshdan haykalga, haykaldan tomoshabinga o'sha hissiyotlarning qay darajada o'tgan-o'tmaganligini, ya'ni badiiy qiyofa qanchalik puxta yaratilganligini o'rganadi va shu asosda asarni baholaydi. Ruhshunoslik esa, ana shu hissiyotlarning o'zini o'rganadi. Ayni paytda, ruhshunoslik asar g'oyasidan tortib to badiiy asar – estetik qadriyat vujudga kelgunga qadar bo'lgan ijodkorning hissiyotlar olamini tadqiq etadi. Albatta, bunday tadqiq va tahlillar, o'rganishlar alohida-alohida, muxtor holda emas, balki ikkala fanning bir-biri bilan hamkorligi, birining ikkinchisi hududiga o'tib turishi vositasida ro'y beradi. Shu bois ruhshunoslikka ham, nafosatshunoslikka ham teng aloqador bo'lgan san'at ruhshunosligi va badiiy ijod ruhshunosligi deb atalgan yo'nalishlar mavjud.

Estetika va sotsiologiya. Bugungi kunda estetikaning sotsiologiya (ijtimoiyshunoslik) bilan aloqadorligi juda ham muhim. Ma'lumki, har bir san'at asari alohida inson shaxsiga e'tibor qilgani holda, jamiyatni ijtimoiy munosabatlar tizimi sifatida badiiy tadqiq etadi. Hatto inson va jamiyat bevosita aks etmagan manzara janridagi asarda ham ijtimoiylik jamiyat a'zosi – muallif qarashlarining bilvosita in'ikosi bo'lmish uslubda o'zini ko'rsatadi. Zero, asar muallifi hech qachon o'zi mansub jamiyatdan chetda «tomoshabin» bo'lib turolmaydi. Shuningdek, yirik asarlar sotsiologik tadqiqotlar uchun o'ziga xos material bo'lib xizmat qiladi. Bundan tashqari, sotsiologiya jamiyat bilan san'atning o'zaro aloqalarini, san'atning ijtimoiy vazifalarini o'rganadi; san'atkorning jamiyatdagi o'rni, mavqei, o'quvchi va tomoshabinlarning ijtimoiy-demografik holatlarini tadqiq etadi; shaxs ijtimoiylashuvida san'atkor

va san'at asarining ahamiyatini tahlil qiladi. Bu muammolarni atroflicha o'rganish uchun maxsus san'at sotsiologiyasi sohasi ham mavjud. U ham ijtimoiyshunoslikka, ham nafosatshunoslikka birday tegishlidir. Ayni zamonda, muayyan san'at asarlari, janrlari va turlarining jamiyatdagi mavqeini aniqlab beruvchi maxsus sotsiologik so'rov usullari ham mavjudki, ular, shubhasiz, san'at taraqqiyotiga, estetikaning san'at sohasida to'g'ri yo'nalish tanlashiga ko'maklashadi.

Estetika va dinshunoslik. Estetikaning dinshunoslik bilan aloqasi alohida diqqatga sazovor. Chunki din va san'at doimo bir-birini to'ldirib keladi va ko'p hollarda biri boshqasi uchun yashash sharti bo'lib maydonga chiqadi. Buning ustiga, har bir umumjahoniy dinning «o'z tasarrufidagi» san'at turlari bor: buddhachilik uchun – haykaltaroshlik, nasroniylik uchun – tasviriy san'at, musulmonchilik uchun – badiiy adabiyot. Shuningdek, barcha umumjahoniy dinlar o'z ibodatxonalari bo'lishini taqozo etadi. Ibodatxonalarning esa, me'morlik san'ati bilan bog'liqligi hammamizga ma'lum.

Umuman olganda, dinlar deyarli barcha san'at turlari bilan aloqadorlikda ish ko'radi. Asrlar mobaynida ana shu aloqalar natijasi o'laroq, san'at asarining o'ziga xos ko'rinishi – diniy-badiiy asar vujudga keldi. «Abu Muslim jangnomasi», Shohizinda me'morlik majmui, Kyoln jomesi, Rembrandtning «Muqaddas oila» asari, Hindi-Xitoy mintaqasidagi Buddha ibodatxonalari ana shunday diniy-badiiy asarlardir. Ularda diniy g'oyalar badiiyat orqali ifoda topgan. Nafosatshunoslik bunday asarlarni tadqiq etar ekan, albatta, dinshunoslik bilan hamkorlik qilmay iloji yo'q: u o'sha diniy g'oyalarning mohiyatini, har bir umumjahoniy dinning san'at oldiga qo'ygan talablarini yaxshi bilmog'i va hisobga olmog'i lozim.

Estetika va pedagogika. Estetikaning pedagogika bilan aloqasi tarbiya muammolarini hal qilish borasida yaqqol ko'zga tashlanadi. Chunki pedagogika ham ma'lum ma'noda nafosat tarbiyasi bilan shug'ullanadi. Lekin bu tarbiya alohida-alohida, muxtor qismlarga bo'lingan holda, turli yosh va sohalar uchun maxsus belgilangan tarbiya tarzida, ya'ni muayyan, aniq chegaralarda olib boriladi. Masalan, maktabgacha tarbiya, o'quvchilar tarbiyasi, sportchilar tarbiyasi va h.k. Pedagogika ana shu sohalar va yosh bo'yicha olib borilayotgan estetik tarbiya muammolarini o'rganadi. Estetika esa, nafosat tarbiyasining umumiy qonun-qoidalarini ishlab chiqadi, ya'ni inson tug'ilganidan boshlab to o'lgunigacha bosib o'tadigan hayotiy bosqichlar uchun umumiy bo'lgan tarbiya falsafasi sifatida ish ko'radi. Demak, rus nafosatshunosi M. Kagan aytganidek,

pedagogika tarbiya borasida taktik tabiatga ega bo‘lsa, nafosatshunoslik uning strategiyasidir.

Estetika va semiotika. Estetika semiotika – belgilar va belgilar tizimi haqidagi fan bilan ham aloqador. Chunki san’at asari belgilar orqali namoyon bo‘ladi. Masalan, harflar, notalar va h.k. Boshqacharoq qilib aytganda, bilish va baholash faoliyati natijalarini, ya’ni semantik va pragmatik Axborotni o‘zida mujassam qilgan san’at asari o‘sha Axborotni yetkazib berishga ham mo‘ljallangan. Ana shu san’atning belgi bilan bog‘liq tomonini, kommunikativ-vositachilik jihatini semiotika o‘rganadi. Ayni paytda, estetikada tuzilmali-semiotik nafosatshunoslik deb ataladigan nazariya ham mavjud. Unda san’at maxsus til yoki belgilar tizimi, alohida san’at asari esa, ana shu tizim belgisi yoki o‘sha tizim belgilarining izchilligi sifatida olib qaraladi. Zero, bunda belgi san’at asarini idrok etuvchiga uni yetkazib beruvchi hodisa tarzida o‘rganiladi.

Bundan tashqari, estetika *kibernetika, ekologiya* va yuqorida aytib o‘tganimizdek, barcha san’atshunoslik fanlari bilan ham yaqin aloqadorlikda ish olib boradi. Chunonchi, har bir san’at turining «o‘z estetikasi» mavjud: so‘z san’ati estetikasi, teatr estetikasi, musiqa estetikasi va h.k.

3. ESTETIKA FANINING AHAMIYATI VA VAZIFALARI

Har bir fanning inson va jamiyat hayotida o‘ziga xos amaliy ahamiyati bor: estetika ham bundan mustasno emas. Avvalo, u kundalik hayotimizda nafosat tarbiyasini to‘g‘ri yo‘lga qo‘yish borasida katta ahamiyatga ega. Erkin, demokratik jamiyatimizning har bir a’zosi go‘zallikni chuqur his etadigan, uni asraydigan nafis did egalari bo‘lishlari lozim. Haqiqiy badiiy asar bilan saviyasi past asarni farqlay bilishlari, ommaviy san’atni rad qila olishlari lozim. Ana shu nuqtayi nazardan qaraganda, estetika jamiyatning barcha a’zolari uchun muhim ahamiyatga ega.

Estetikaning, ayniqsa, badiiy asar ijodkorlari uchun amaliy ahamiyati katta. Chunonchi, biror-bir san’at turida ijod qilayotgan san’atkor birinchi galda, ma’lum ma’noda, o‘z sohasining bilimdoni bo‘lishi kerak. Deylik, zamonaviy bastakor notani bilmasdan, musiqali asar yaratish qonun-qoidalarini, shu jumladan musiqaga ham taalluqli bo‘lgan estetikaning umumiy qonuniyatlaridan bexabar holda tuzukroq asar yaratishi dargumon. Ba’zilar, daho san’atkorlar qonun-qoidalarsiz ham ijod qilaveradilar, degan noto‘g‘ri tasavvurga ega. Vaholanki, daholarning o‘zlari ko‘p hollarda nafosat nazariyasi bilan shug‘ullanganlar. Bu borada Navoiy, Jomiy Leonardo da Vinchi, Shiller, Gyote kabi buyuklarning nomlarini eslashning o‘zi kifoya qiladi.

Badiiy asarni tadqiq etuvchi olimlar – tanqidchilar, san'atshunoslar va adabiyotshunoslar uchun ham estetikani bilish zarur. Deylik, «sof teatr»ni – faqat sahna san'atinigina yaxshi bilgan san'atshunos, u qanchalik iste'dodli bo'lmasin, yuksak talab darajasida tadqiqot olib borolmaydi, hatto e'tiborga molik maqola ham yoza olmaydi. Chunonchi, u dramaturgiyadan, musiqadan, uslub va kompozitsiya qonun-qoidalaridan, bir so'z bilan aytganda, nafosatshunoslik qonuniyatlaridan yetarli xabardor emas. Natijada uning tadqiqoti, maqolasi yoki taqrizi biryoqlama, falsafiy umumlashmalardan xoli, sayoz jumlalar yig'indisidan iborat bo'lib qoladi.

Estetikaning san'atni xalq orasida yoyadigan, targ'ib etadigan tashkilotlar rahbarlari uchun ahamiyati ayniqsa muhim. Bordi-yu, ma'naviyat va mafkura sohalaridagi mutasaddi rahbarlar estetikadan bexabar bo'lsalar, «Xudo urdi» deyavering. Unday holda viloyat, tuman, shahar yoki tashkilotlarda yuzaki qaraganda kulgili, latifanamo, aslida esa, san'at uchun fojiali hodisa yuzaga keladi. Diqqatingizni totalitar tuzum davrida bo'lib o'tgan kulgili bir voqeaga qaratmoqchiman.

Voqeaning tafsiloti quyidagicha: viloyat teatrlaridan birida yosh, iste'dodli rejissyor ish boshlaydi. Dastlab hammasi yaxshi boradi. Lekin nima bo'ladi-yu, viloyat ichki ishlar boshqarmasining boshlig'i ishdan bo'shatiladi. Sho'rolar tuzumi odatiga ko'ra, nomenklatura odami ishsiz qolishi mumkin emas, kichik bo'lsa ham rahbarlik lavozimiga o'tkazilishi kerak. Oqibatda uni teatrga direktor qilib yuborishadi. Yangi rahbarga teatrda o'rnatilgan ish tartibi yoqmaydi – bunday holat unga intizomsizlik bo'lib tuyuladi: qarasa, aktyorlar peshinga yaqin, goh peshindan keyin repetitsiyaga kelishar ekan. U rejissyordan hamma yo soat to'qqizdan oltigacha, yoki o'ndan yettigacha ishlashini, sho'rolar davlatida barcha uchun ish soatlari bir xil ekanini uqtirmoqchi bo'ladi. Rejissyor esa, aktyorlar ertalabdan uyda, toshoyna qarshisida o'z rollarini mashq qilishlarini, bu yerga faqat repetitsiya va spektakl uchun kelishlarini tushuntirishga urinadi. Lekin yangi direktor bu xatti-harakat va gaplarni o'ziga qarshi atayin uyushtirilgan isyon deb tushunadi, teatrda, san'at dargohida o'ziga xos qonun-qoidalar borligini xayoliga ham keltirmaydi. Natijada ikki oydan ortiq vaqt mobaynida aktyorlar «intizomsizligi» uchun maosh olmaydilir, ish orqaga qarab ketadi. Nihoyat, yuqoridagilarga bu gap etib borgach, direktor almashtiriladi. Agar sobiq militsiya rahbari ozgina estetikadan xabardor bo'lganida, teatrda buncha asabbuzarliklarga yo'l qo'ymagan, o'zi ham hammaning oldida kulgiga qolmagan bo'lar edi. Bunday misollar, afsuski, boshqacharoq shakllarda hozir ham jamiyatimizda uchrab turadi.

Dizaynchi-muhandislar, atrof-muhitni obodonlashtirish bilan shug'ullanadigan mutaxassislar faoliyatiga nafosat ilmining sezilarli ta'siri mavjud. Shuningdek, korxona rahbarlari, firma boshliqlari mazkur korxona yoki firmada dastgohlar dizaynidan tortib devorlar ranglari-yu, «ichki gulzor»larning joylashtirilishigacha nafosat qonun-qoidalari asosida bo'lishini ta'minlashlari lozim. O'shandagina ish joyida mehnat unumdorligining oshishi tabiiy. Buning uchun esa, mazkur rahbarlar estetikadan albatta xabardor bo'lishlari shart.

Umuman olganda, estetika hamma uchun ham zarur. Chunki inson zoti baribir hayotda tez-tez san'at asarini idrok etuvchi sifatida maydonga chiqadi. Deylik, siz Samarqandga «o'ynab kelgani» bordingiz. Agar estetikadan bexabar bo'lsangiz, Go'ri Mir maqbarasining gumbaziga, Registondagi madrasalar yonida qad ko'targan minoralarga, peshtoqlardagi ko'hna arabiy yozuvlarga qiziqib qaraysiz, chiroyli ekan, deb mamnuniyat hosil qilasiz. Bordi-yu, aksincha, nafosat ilmidan xabardor bo'lsangiz, u holda nafaqat ularning chiroyliligini, balki gumbaz shunchaki gumbaz emas, Xudo go'zalligining ramzi ekanini, u «jamol» deb atalishini, minoralar – Tangri qudratining timsoli o'laroq «jalol» deyilishini, peshtoqlardagi go'zal yozuvlar – oyatlar, Xudoning belgisi, «sifat» deb nomlanishini eslaysiz va olayotgan taassurotingiz bir necha barobar boyiydi. Zero, estetika orqali biz faqatgina ko'rganlarimizning shakliy go'zalligini emas, balki, ayni paytda shakl bilan birga, uning falsafiy mohiyatini ham idrok etamiz. Shu sababli, fermerga yoki temiryo'l ishchisiga, yoki tadbirkorga nafosatshunoslik haqida bosh qotirib o'tirish zarur kelibdimi, degan gaplar xato va zararlidir.

Yuqorida ko'rib o'tganlarimizdan shu narsa ma'lum bo'ladiki, bugungi «Estetika» fani oldida ulkan vazifalar turibdi. Zotan, biz qurayotgan fuqarolik jamiyatining a'zosi har jihatdan kamol topgan, yuksak nafis did egasi bo'lmog'i lozim. Qolaversa, hozirgi mashinasozlikni, aviasozlikni, umuman, sanoatni zamonaviy dizaynsiz tasavvur etish mutlaqo mumkin emas. Bunda bevosita texnika estetikasining ahamiyati katta. Bulardan tashqari, ayniqsa yoshlarning nafosat tarbiyasiga alohida e'tibor berish – zamonning dolzarb talabi bo'lib qolmoqda.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov.* O'zbekiston: milliy istiqlol, iqtisod, siyosat, mafkura. T., «O'zbekiston», 1996.

2. *Islom Karimov.* Ozod va obod Vatan, erkin va farovon hayot – pirovard maqsadimiz. T., «O'zbekiston», 2000.

3. *Islom Karimov.* Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.

4. *Abdulla Sher.* Estetika. O'zbekiston milliy ensiklopediyasi, 10-jild. T., 2006.

5. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.

6. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., «O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010.

7. *Гегель Г.* Эстетика. В 4. Т.1. М., «Искусство», 1968.

8. *Гулыга А.* Принципы эстетики. М., «Политиздат», 1987.

9. *Каган М.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

82583
2D

Estetika va ruhshunoslik. Estetika ruhshunoslik (psixologiya) bilan ham mustahkam aloqada. Ma'lumki, insonning ruhiy hayotini o'rganar ekan, ruhshunoslik hissiyotlar masalasiga katta o'rin beradi. Go'zallikni, san'at asarini yaratish va idrok etish ham ma'lum ma'noda hissiyotlar bilan bog'liq. Masalan, oddiy xarsang tosh kishida alohida bir hissiy taassurot uyg'otmaydi. Lekin toshga haykaltarosh qo'l urganidan so'ng, undan hayot nafasi, insoniy hissiyotlar ufura boshlaydi. Gap bunda toshga odam qiyofasi berilganida emas, balki shu qiyofaga bir lahzalik insoniy tuyg'ularning jamlanganidadir. Boshqacharoq qilib aytganda, ijodkor toshga o'zi tomoshabinga yetkazishni maqsad qilib qo'ygan hissiyotlarning suratini chizadi va oddiy toshni haqiqiy san'at asariga aylantiradi. Agar ijodkor – haykaltarosh ana shu hissiyotlarni o'zi mo'ljallagan darajada tomoshabinga yetkaza olsa va tomoshabinda o'sha hissiyotlarga yo aynan, yo monand tuyg'ular uyg'ota olsa, mazkur haykal haqiqiy san'at asari hisoblanadi. Nafosatshunoslik haykaltaroshdan haykalga, haykaldan tomoshabinga o'sha hissiyotlarning qay darajada o'tgan-o'tmaganligini, ya'ni badiiy qiyofa qanchalik puxta yaratilganligini o'rganadi va shu asosda asarni baholaydi. Ruhshunoslik esa, ana shu hissiyotlarning o'zini o'rganadi. Ayni paytda, ruhshunoslik asar g'oyasidan tortib to badiiy asar – estetik qadriyat vujudga kelgunga qadar bo'lgan ijodkorning hissiyotlar olamini tadqiq etadi. Albatta, bunday tadqiq va tahlillar, o'rganishlar alohida-alohida, muxtor holda emas, balki ikkala fanning bir-biri bilan hamkorligi, birining ikkinchisi hududiga o'tib turishi vositasida ro'y beradi. Shu bois ruhshunoslikka ham, nafosatshunoslikka ham teng aloqador bo'lgan san'at ruhshunosligi va badiiy ijod ruhshunosligi deb atalgan yo'nalishlar mavjud.

Estetika va sotsiologiya. Bugungi kunda estetikaning sotsiologiya (ijtimoiyshunoslik) bilan aloqadorligi juda ham muhim. Ma'lumki, har bir san'at asari alohida inson shaxsiga e'tibor qilgani holda, jamiyatni ijtimoiy munosabatlar tizimi sifatida badiiy tadqiq etadi. Hatto inson va jamiyat bevosita aks etmagan manzara janridagi asarda ham ijtimoiylik jamiyat a'zosi – muallif qarashlarining bilvosita in'ikosi bo'lmish uslubda o'zini ko'rsatadi. Zero, asar muallifi hech qachon o'zi mansub jamiyatdan chetda «tomoshabin» bo'lib turolmaydi. Shuningdek, yirik asarlar sotsiologik tadqiqotlar uchun o'ziga xos material bo'lib xizmat qiladi. Bundan tashqari, sotsiologiya jamiyat bilan san'atning o'zaro aloqalarini, san'atning ijtimoiy vazifalarini o'rganadi; san'atkorning jamiyatdagi o'rni, mavqei, o'quvchi va tomoshabinlarning ijtimoiy-demografik holatlarini tadqiq etadi; shaxs ijtimoiylashuvida san'atkor

va san'at asarining ahamiyatini tahlil qiladi. Bu muammolarni atroflicha o'rganish uchun maxsus san'at sotsiologiyasi sohasi ham mavjud. U ham ijtimoiyshunoslikka, ham nafosatshunoslikka birday tegishlidir. Ayni zamonda, muayyan san'at asarlari, janrlari va turlarining jamiyatdagi mavqeini aniqlab beruvchi maxsus sotsiologik so'rov usullari ham mavjudki, ular, shubhasiz, san'at taraqqiyotiga, estetikaning san'at sohasida to'g'ri yo'nalish tanlashiga ko'maklashadi.

Estetika va dinshunoslik. Estetikaning dinshunoslik bilan aloqasi alohida diqqatga sazovor. Chunki din va san'at doimo bir-birini to'ldirib keladi va ko'p hollarda biri boshqasi uchun yashash sharti bo'lib maydonga chiqadi. Buning ustiga, har bir umumjahoniy dinning «o'z tasarrufidagi» san'at turlari bor: buddhachilik uchun – haykaltaroshlik, nasroniylik uchun – tasviriy san'at, musulmonchilik uchun – badiiy adabiyot. Shuningdek, barcha umumjahoniy dinlar o'z ibodatxonalari bo'lishini taqozo etadi. Ibodatxonalarning esa, me'morlik san'ati bilan bog'liqligi hammamizga ma'lum.

Umuman olganda, dinlar deyarli barcha san'at turlari bilan aloqadorlikda ish ko'radi. Asrlar mobaynida ana shu aloqalar natijasi o'laroq, san'at asarining o'ziga xos ko'rinishi – diniy-badiiy asar vujudga keldi. «Abu Muslim jangnomasi», Shohizinda me'morlik majmui, Kyoln jomesi, Rembrandtning «Muqaddas oila» asari, Hindi-Xitoy mintaqasidagi Buddha ibodatxonalari ana shunday diniy-badiiy asarlardir. Ularda diniy g'oyalar badiiyat orqali ifoda topgan. Nafosatshunoslik bunday asarlarni tadqiq etar ekan, albatta, dinshunoslik bilan hamkorlik qilmay iloji yo'q: u o'sha diniy g'oyalarning mohiyatini, har bir umumjahoniy dinning san'at oldiga qo'ygan talablarini yaxshi bilmog'i va hisobga olmog'i lozim.

Estetika va pedagogika. Estetikaning pedagogika bilan aloqasi tarbiya muammolarini hal qilish borasida yaqqol ko'zga tashlanadi. Chunki pedagogika ham ma'lum ma'noda nafosat tarbiyasi bilan shug'ullanadi. Lekin bu tarbiya alohida-alohida, muxtor qismlarga bo'lingan holda, turli yosh va sohalar uchun maxsus belgilangan tarbiya tarzida, ya'ni muayyan, aniq chegaralarda olib boriladi. Masalan, maktabgacha tarbiya, o'quvchilar tarbiyasi, sportchilar tarbiyasi va h.k. Pedagogika ana shu sohalar va yosh bo'yicha olib borilayotgan estetik tarbiya muammolarini o'rganadi. Estetika esa, nafosat tarbiyasining umumiy qonun-qoidalarini ishlab chiqadi, ya'ni inson tug'ilganidan boshlab to o'lgunigacha bosib o'tadigan hayotiy bosqichlar uchun umumiy bo'lgan tarbiya falsafasi sifatida ish ko'radi. Demak, rus nafosatshunosi M. Kagan aytganidek,

II BOB

QADIMGI DUNYO XALQLARINING ESTETIK QARASHLARI

Inson tabiatan bo‘sh vaqtga intilib yashaydi. Chunki bo‘sh vaqt mobaynida u jisman va ruhan dam olish, kundalik mehnat, qorin to‘ydirish tashvishidan forig‘ bo‘lish imkoniga ega. Bo‘sh vaqt insonda o‘yin hissi uyg‘onishining asosiy omilidir. San’atning vujudga kelishida o‘yinning ahamiyati katta ekanligi hammaga ma’lum. Demak, estetik anglash va estetik faoliyatning tadrijiy rivojida mehnat bilan birga bo‘sh vaqt ham asosiy omil hisoblanadi. Ichki osoyishtalikni, mehnat va bo‘sh vaqtga asoslangan muayyan tartibni jamiyatda qonun darajasiga ko‘tarish esa, davlat paydo bo‘lganda ro‘y berishi mumkin. Davlatning o‘z vazifasini qanchalik adolatli va mukammal bajarishi, shunchalik jamiyat farovonligiga olib keladi. Farovon jamiyat esa, o‘z a’zolarining bo‘sh vaqtini ta’minlay oladi va pirovard natijada, estetik anglash hamda estetik faoliyat taraqqiyoti uchun yetarli imkoniyat yaratib beradi. Shunday qilib, davlatchilik tizimi paydo bo‘lishi bilan insonning badiiy-estetik taraqqiyotida yangi davr boshlandi. Ana shu davr ibtidosini biz Mesopotamiya – Qo‘sh daryo (Dajla va Frot daryolari) mintaqasida, xususan, Somir davlatida ko‘rishimiz mumkin.

1. QADIMGI SHARQDAGI DASTLABKI ESTETIK TASAVVURLAR

Somir va Bobilon. Somir insoniyat tarixidagi hozirgacha bizga ma’lum bo‘lgan ilk qudratli davlat bo‘lgan. Shubhasizki, miloddan avvalgi 4-ming yillikda bu davlatning qudrati uning madaniyatida, fuqarolarining badiiy-estetik darajasida hamda badiiy-estetik faoliyatida o‘z aksini topgan. Somirliklar birinchi bo‘lib yozuvni kashf etdilar va giltaxtalarga qamish qalamlar bilan ilk rivoyatlarni, ilk nasihatlarni yozib qoldirdilar. Shuni alohida ta’kidlash joizki, hech bir qadimgi madaniyatdan bizning davrimizgacha bu qadar ko‘p sonli yozma hujjatlar yetib kelgan emas. San’at namunalarining ko‘pligi jihatidan Somirni ancha orqada qoldiradigan Misr madaniyati ham yozma yodgorliklar borasida Somirga yon beradi. Chunki misrliklar yozib qoldirgan minglab papiruslar chirib,

yonib, yo‘qolib ketgan, somirliklarning giltaxtalardagi yozuvlari esa, saqlanib qolgan, hozir ham ularni qumlar ostidan topib, sharhlash davom etmoqda.

Somirliklarning falsafiy-estetik qarashlari haqida gap ketganda, avvalo shuni aytish kerakki, ularda falsafiy-kosmologik yoki ilohiyotga, yoxud nafosatshunoslikka bag‘ishlangan risolalar qabilidagi maxsus ilmiy adabiyotlar bo‘lgan emas. Bunday qarashlarni (albatta ibtidoiy holda) bizgacha to‘liq yoki qisman etib kelgan asotirlar (miflar)da uchratish mumkin. Somirliklardagi estetik tasavvurning paydo bo‘lishi va, umuman, estetik tafakkurning kelib chiqishi asotirnoma (mifologiya)ga borib taqaladi. Ma’lumki, qadimgi odam oldida turgan turli xil masalalardan biri estetik tabiatga ega bo‘lish muammosi edi. Bu muammoni o‘ziga xos tarzda hal etish uchun u dastlabki usul – mifologiyadan foydalandi. Shu bois asotirlarni inson yaratgan ilk nafosat konsepsiyasi, falsafiy umumlashma deb atash mumkin; faqat u nazariy emas, balki badiiy, timsoliy shaklda ifodalangan. Zotan, asotirlardagi badiiy anglashda inson o‘zi haqida, o‘zining real borliq go‘zalligi bilan bog‘liqligi haqida fikr yuritishga ilk bor intiladi. Boshqacharoq qilib aytganda, asotirlar qadimgi tarixda birinchi marta olamni badiiy-estetik borliq sifatida taqdim etadi. Dastlabki faylasuflar (agar shunday deyish mumkin bo‘lsa) mirza-xattotlar va shoirlar ekanini ilg‘ash qiyin emas. Mirza-xattotlar, shoirlar asotirlarni yozib olar hamda yozar ekanlar, ular uchun asosiy maqsad ma’budlar va ma’budlarning a’mollarini ulug‘lash bo‘lgan. Keyingi davrlar faylasuflari kabi ularni muayyan kosmologik yoki ilohiyotga oid haqiqatlar qiziqtirgan emas. Asotirlarni tadqiq etish shuni ko‘rsatadiki, somirliklarda badiiy-estetik anglash orqali insoniyat jamiyatining tadrijiy va izchil rivojlanishi haqida muayyan tasavvur shakllangan.

Somir ma’budlari antropomorf (odam qiyofali). Ular ichida eng donishmand va eng qudratlisi ham o‘z qiyofasi, orzu-o‘ylari va a’mollari bilan odamlarga o‘xshaydi. Ma’budlar odamlarga o‘xshab rejalar tuzadilar, harakat qiladilar, ichadilar, yeydilar, uylanadilar, oila quradilar, katta xo‘jalikni boshqaradilar, ilohiy zaifliklar va kasalliklarga ham duchor bo‘ladilar, hatto o‘ladilar ham. Zero, ularning ulug‘vorligi va go‘zalligi odamlarga nisbatan olib qaraladi.

Qadimgi somirliklarda «Me» tushunchasi alohida ahamiyat kasb etgan. «Me» ilohiy qonun va ko‘rsatmalar majmuyi bo‘lib, bu qonun-qoidalar olam yaratilgan kundan boshlab, uni boshqarishni va olamning abadiy harakatini ta’minlab kelgan. Unda «ulug‘vor va abadiy toj», «ulug‘vor ramz», «ulug‘vor ibodatxona», «san’at», «musiqa», «yog‘ochni ishlash san’ati», «metallni ishlash san’ati», «mirzalik (xattotlik) san’ati» singari

nafosatshunoslik tushunchalarini anglatuvchi iboralar ham mavjud. Shunisi e'tiborga sazovorki, qadimgi shoir-faylasuf san'at bilan hunarni ajratishga harakat qiladi. Chunonchi, «yog'ochsozlik san'ati» bilan yonma-yon «quruvchilik hunari» va «savatchilik hunari», «temirsozlik san'ati» bilan yonma-yon «temirchilik hunari» iboralari keladi. Bundan tashqari, unda besh xil musiqa asbobining nomi ham qayd etilgan.

Ba'zi tadqiqotchilar somirliklarda estetik hissiyot, estetik did, umuman, voqelikni estetik anglash darajasining ancha yuksak bo'lganligini go'zallikning nisbiyligi bilan bog'liq holda qayd etadilar. Chunonchi, rus olimi A.G. Kifshin, baland tabaqali somirliklargina emas, balki oddiy odamlar ham estetik did egasi sifatida nafosatni o'ziga xos tarzda, turlicha, ya'ni nisbiy idrok etganliklarini aytib, giltaxtalardan biridagi:

Kimgadir go'zallik bo'lgan narsa – o'zgaga xunuklikdir,
Kimgadir xunuklik bo'lgan narsa – o'zgaga go'zallikdir, –

degan satrlarni misol sifatida taqdim etadi. Keyin u shunday xulosa chiqaradi: «Somirliklar go'zallikni qadrlaganlar. Ular go'zallik kamdan kam uchrashini, sirlilik tabiatiga egaligini, shu bois u haqda doim va to'g'ri kelgan yerda shovqin solish kerakmasligini, uni muqaddas odam yoki ma'budning nomini aytgandek shivirlab tilga olish lozimligini yaxshi bilganlar», – deydi va giltaxtadagi quyidagi yozuvni dalil qilib keltiradi:

Go'zallik shivirlab aytilur doim,
Xunuklik qichqirib qilinur e'lon[1].

Qadimgi Somirdagi dastlabki estetik tasavvurlarni biz, eng avvalo, undagi tasviriy san'atning ilk namunalarida ko'rishimiz mumkin. Qadimgi Somir tasviriy san'ati asosan muhrlar, idish-tovoqlardagi rasmlar va relyeflardagi tasvirlardan iborat. Bular orasidagi eng qadimiysi va bizgacha ko'p miqdorda etib kelgani muhrlardir. Ilk sulolalar davridayoq Somirda tosh o'ymakorligining badiiy-estetik tamoyillari ishlab chiqilgan va mustahkamlangan, sayqal berish texnikasi mukammallasha boshlagan. Shuning uchun ularga faqat moddiy madaniyat namunalari emas, balki san'at yodgorliklari sifatida ham qarash maqsadga muvofiq. Somir muhrlariga razm solgan har bir inson ularda asotir yoki xalq og'zaki ijodiga doir syujetning ifodasini ko'radi: qanotli ajdaholarning ustida turgan erkak bilan ayol, yetti boshli ajdahoni o'ldirayotgan pahlavon, xayoliy mavjudotlar – qush-odam va odam-arslon ustidan olib borilayotgan sud va boshqa tasvirlar shular jumlasidandir.

[1] История эстетической мысли. В 6 т. Т. 1. М., «Искусство», 1985. С. 86.

Shu jihatdan somirshunos V.K. Afanasevaning qarashlari diqqatga sazovor. Uning fikriga ko'ra, muhrlar ramziy-falsafiy qarashlarni ularga singdirgan qadimgi dunyo ilmining ilk namoyandalariga ham, xalq ommasiga ham taalluqli bo'lgan. Shu sababdan agar baland darajali, yuksak saviyali kohin odamzodning hayvon bilan kurashini, olam tuzilishi murakkabligini, tabiat hodisalarini – kun va tun, yoz va qish almashuvini ikki ibtido bo'lmish hayot va mamot, ezgulik va yovuzlik, go'zallik va xunuklikning ramzi tarzida idrok etsa, oddiy cho'pon uchun esa, buqa va uni g'ajiyotgan arslon tasviri – faqat buqa, faqat arslon; cho'ponni hayajonga soladigan asosiy tashvish – buqani qutqarish. Garchand muhrlardagi ramzlarni izohlab beradigan asotirlar bizgacha etib kelmagan bo'lsa ham, bundan qat'i nazar, mazkur tasvirlar asosida eng qadimgi Somir asotirlari yotganini e'tirof etish maqsadga muvofiqdir[1]. Qisqasi, muhrlardagi ramzlarda go'zallik va xunuklik, ulug'vorlik va tubanlik, xayoliylik va mo'jizaviylik haqidagi dastlabki tasavvurlarni ilg'ash qiyin emas.

Bu davrda Somirda bezakli hoshiyalar bilan qoplangan, sarg'ish va ko'kimtir rangdagi yupqa sopol idishlar yasalgan va ularda hayvonlar, qushlar, odamlar tasvirlangan. Me'morlik sohasida Somir san'atining ajralib turuvchi tomoni – uning ulkan monumentalligi, asosiy qurilish materiali sifatida g'ishtning qo'llanilishi, bino ichidagi xonalarning nomutanosib va ko'ndalang joylashuvi, shuningdek, devorlarning handasaviy naqshlar (ornament) bilan bezalishidadir. Bu borada ibodatxonalarning qoldiqlari yaxshi tasavvur beradi. Unda sirkorlik usuli qo'llanilgan. Ibodatxona minorasi zinapoyali. Umuman, Somir me'morligida ulug'vorlikka katta ahamiyat berilgan.

Somir haykaltaroshligining eng qadimgi namunalari anchayin qo'pol va ibtidoiy. Haykaltarosh hali tosh bo'lagiga inson qiyofasini singdirish mahoratiga erishmagan, shu sababli odam harakatsiz, qotib qolgan qiyofada aks ettirilgan. Faqat uning yuzidagina san'atkorning biroz erkin harakat qilganini sezish mumkin. Ayniqsa, bu doimo ifodaviylik bilan ajralib turadigan ko'zlar tasvirida yaqqol seziladi. Relyeflarda aks ettirilgan odamlar va hayvonlarning ifodasi ham ana shu harakatsiz hamda ibtidoiy tasvir usulida yaratilgan. Hegel aytganidek, bu davrda hali go'zallik o'ziga mos ifodaviy shakl topa olmagani yaqqol seziladi.

Somirda badiiy adabiyot eng katta o'rin egallagan san'at turi bo'lgan. Bizgacha etib kelgan Somir adabiyoti namunalarining ko'p qismini dostonlar tashkil etadi. Ular badiiy-estetik jihatdan anchagina puxta

[1] Qarang: *Афанасева В. К.* Гилгамеш и Энкиду. М., «Наука», 1979. С. 68.

ishlangan, ohangga, she'riy usullarga boy. Ko'pchiligi bahsga o'xshash, o'ziga xos dialog tarzida yaratilgan. Ularda go'zallik tushunchasi foydalilik bilan bog'liq holda tasavvur etilgan: nimaiki foydali bo'lsa, o'sha go'zaldir, deb tan olingan. Buni, ayniqsa, «Yoz va qish yoki Enlil dehqonlar homiysi bo'lmish ma'budani tanlagani» deb atalgan dostonda yoxud «Inannaning o'ziga yor tanlashi» degan, shaklan bir necha qatnashuvchilarni o'z ichiga olgan she'riy pyesaga o'xshash dostonda yaqqol ko'rish mumkin. Birinchi dostonda ko'proq farovonlik keltiruvchi daryolar va anhorlar nazoratchisi Enten, ikkinchi dostonda esa, cho'pon Dumuzi go'zalroq – foydaliroq deb baholanadi.

Umuman, Somir badiiy adabiyotida 100 misradan tortib 600 dan ko'proq misrani o'z ichiga olgan to'qqizta epik doston bizgacha etib kelgan. Ular hajmidan qat'i nazar, muayyan qahramonlikni, muayyan bir voqeiy holatni o'z ichiga oladi. Biroq, epizodlar bir-biri bilan bog'lanmagan. Sababi, Somir shoirlari bu alohida epizodlarni birlashtirib, yaxlit asar yaratish haqida o'ylamaganlar. Buni esa, birinchi marta Bobilon shoirlari amalga oshirganlar. Gilgamesh haqidagi doston bunga misol bo'la oladi.

Gilgamesh haqida somirliklardan bizgacha besh doston-qo'shiq etib kelgan. Somir eposlarini aytuvchi baxshilarda qahramonlarning ruhiyatiga, go'zallikka, ulug'vorlikka juda jo'n yondashuv mavjud, ular individual o'ziga xoslikdan xoli va juda umumiy qilib tasvirlangan. Syujetlar esa, shartlilik ko'p, harakat kam bo'lgan an'anaviy uslubda bayon etilgan. Biroq, unda mo'jizaviylikka katta e'tibor berilgan. Bu tabiiy hol edi, zero, barcha qadimgi san'at asarlarida mo'jizaviylik asosiy estetik xususiyat tarzida namoyon bo'ladi.

Qadimgi Somirda sayyor aktyorlar truppasi bo'lganini bundan taxminan 3700 yil avval yozilgan, tomoshaga ishqiboz bolasiga tanbeh berayotgan otaning so'zlaridan bilib olish qiyin emas:

Sening ko'ngilxushliklaring bo'g'zimga keldi!
Masxarabozlarga, daydi qo'shiqchilarga
Ilashib, ular atrofida o'ralashasan,
Bor qilar ishing sening – dikanglash, sakrash[1].

Demak, Somirda teatr san'atining dastlabki shakli – ko'chma truppalar ijrosi tarzida mavjud bo'lgan. Ayni paytda qadimgi ilk ko'chma sirkning ham dastlab Somirda vujudga kelgani tabiiydir.

Shunday qilib, san'at turlarini ilk bor Somirda vujudga kelgan deyish mumkin. Demak, Somir san'ati va adabiyoti insoniyat tarixidagi dastlabki

[1] *Крамер С.Н.* История начинается в Шумере. М., «Наука», 1990. С. 31.

estetik g‘oyalardan bizni xabardor qiladi, bizga ba’zi san’at turlari va janrlarning kelib chiqishi bilan tanishish imkonini beradi.

Somirliklar va ularning shimoliy qo‘shnisi bo‘lmish akkadlar asrlar mobaynida o‘zaro kurashib keldilar va buning oqibatida akkadlar podshosi Sargon I (milodgacha 2369–2314-yillar) Somirni Akkadistonga bo‘ysindirdi. Dastlab akkadlar somir tilini ham, yozuvini ham qabul qiladilar va birgalikda somir-akkad madaniyatini yaratadilar. Keyinchalik bu ikki xalq qo‘shilib, Bobilon davlatini tashkil etadi, akkad tili esa, asosiy tilga aylanadi. Shunda ham somir tili maktablarda o‘qitiladigan o‘lik til, ovro‘paliklar uchun lotin tili qanday bo‘lsa, shunday til bo‘lib qoladi. Umuman olganda, qadimgi Sharq madaniyati ko‘ptillilik yoxud ikki tillilik asosida bunyodga kelgan.

Bobilonda me’morlik shakllari rivojlangan va unda somir-akkad me’morlik san’atining ta’siri katta bo‘lgan. Bunda ibodatxonalar tepa qismining zinamonand shaklda bo‘lgani yorqin misoldir. Bobilonda estetik g‘oyalarning in’ikosini tasviriy san’atda ham ko‘rishimiz mumkin. Bu borada Xammurapi davridagi tasviriy san’at namunalari alohida ahamiyatga molik. Ayniqsa, ular orasida Xammurapi qonunlari majmuining tepa qismiga ishlangan Quyosh ma’budi Shamash qoshidagi Xammurapi tasviri aks ettirilgan relyef diqqatga sazovor.

Bobilon so‘z san’atida «Enuma elish» («Osmonda qachonki...»), «Ishtarning qa’rga tushishi» degan asotiriy dostonlar va Agushayya, Gilgamesh, Adan, Etana haqidagi epik dostonlar, «Iztirobda qolgan haqgo‘y», «Xo‘jayinning qul bilan suhbati» singari dostonlar muhim ahamiyatga ega. Ularning hammasidagi asosiy g‘oya hayot va mamot o‘rtasidagi kurashdan iborat. «Xo‘jayinning qul bilan suhbati» deb atalgan doston ular orasida o‘zida kulgililik estetik xususiyatini aks ettirishi bilan alohida ajralib turadi. Unda xo‘jayinning har bir buyrug‘i oqilona ekanini maqollar va matallar bilan asoslashga intilgan qul – aqlli, quv xizmatkor qiyofasi tasvirlangan. Bu suhbat-aytishuv deyarli oxirigacha kulgililik bilan yo‘g‘rilgan. Faqat uning nihoyasidagina hayot joniga tekkan xo‘jayin: «Endi nima yaxshi?» deb so‘raganida qul: «Bo‘ynimni mening sindirmoq va bo‘yningni sening sindirmoq va daryoga tashlamoq, ana bu yaxshi. Kim shuncha balandki, osmonga yetsa, kim shuncha ulkanki, yerni to‘ldirsa!» – deydi. G‘azablangan xo‘jasi qulga o‘ldiraman, deb do‘q uradi. Doston-suhbatda so‘nggi so‘z qulga beriladi va u: «Unda mening xo‘jam mendan uch kun ortiq yashasin», – deb o‘zini qutqaradi[1].

[1] *Оппен Хейм А.* Древняя Месопотамия. М., «Наука», 1990. С. 216–217.

Bobilondagi estetik g'oyalar, ayniqsa, «Gilgamesh» dostonida o'z aksini topgan. Aytib o'tganimizdek, Gilgamesh haqidagi Somir dostonlari muayyan kompozitsion yaxlitlikka ega emas edi, Bobilonda yaratilgan «Gilgamesh»da esa, monumental epopeyaga xos xususiyatlarni ko'rishimiz mumkin. Aynan ana shu xususiyatlar uni dunyodagi dastlabki epos, Homerning «Iliada» va «Odisseya»sidan avval yaratilgan epos deb atashimizga asos bo'la oladi. Zero, Bobilon «Gilgamesh»i somirliklar dostoniga qaraganda, puxta kompozitsiya, dinamik taraqqiy topib boruvchi qahramon qiyofasi kabi shakliy go'zallik unsurlariga va nisbatan hayotiy voqelikka yaqinlashtirilgan mo'jizaviylikning in'ikosiga ega. Umuman olganda, nafaqat «Gilgamesh» eposida, balki deyarli barcha qadimgi Bobilon shoirlari ijodida insonning toabad shaxsiy o'lmaslikka intilishi o'sha davr nuqtayi nazaridan ko'rilmagan darajadagi yuksak badiiy shakllarda o'z ifodasini topgan, ularda hayot – go'zallik, o'lim – xunuklik tarzida talqin etilgan. Shunday qilib, Somir – Bobilon san'atida biz insoniyat tarixidagi dastlabki estetik tasavvurlar qanday paydo bo'lganini ko'rishimiz mumkin.

Qadimgi Misr. Estetik tafakkur taraqqiyotiga qadimgi Misr madaniyati juda katta hissa qo'shgan. Barcha qadimgi xalqlar qatori misrliklar ham go'zallikni hayotda deb bilganlar va uni foydalilik mezoni bilan o'lchaganlar. Foydalilikning asosiy ko'rinishi sifatida birinchi galda farovonlik nazarda tutilgan. Nil toshqini esa, qadimgi Misr farovonligining asosi hisoblangan. Farovonlik ularning fikriga ko'ra, go'zallikdir. Shuning uchun misrliklar Nilni ilohiy go'zallikka ega daryo sifatida madh etadilar. Unga atalgan alqovlarning birida u barcha go'zalliklarning bunyodkori deb ta'riflanadi:

Yer yayraydi u yoyilgan chog'ida,
Quvonadi bor jonzot.
Qah-qahlaydi har bir umurtqa,
Barcha tishlar yaraqlaydi
Kulgilardan ochilib.
To'kin rizq-u non keltirib, u butun
Go'zallikni yaratar[1].

Qadimgi Misr san'atining juda ko'p turlari ana shu manfaatli go'zallik asosida vujudga kelgan. Chunonchi, ma'budlar uchun qurilgan ibodatxonalar, ma'budlarning va o'limidan keyin ma'budga aylangan fir'avnlarning haykallari ulardan shafqat, mo'l hosil, rizq-ro'z so'rash

[1] Поэзия и проза Древнего Востока. М., ИХЛ, 1973. С. 106.

maqsadida bunyod etilgan bo‘lsa, xalq amaliy san’ati buyumlari esa, kundalik hayotni go‘zallashtirish uchun xizmat qilgan. Ayni paytda ba’zi san’at turlari manfaatsiz go‘zallikning namunasi sifatida diqqatni tortadi. Ayollarning go‘zal bezaklari, taqinchoqlari, diniy-badiiy qissalar, ertaklar shular jumlasidan.

Ko‘pgina iste’dodli rassomlar, haykaltaroshlar, me’morlarning asarlari bizning davrimizgacha sag‘analar va ibodatxonalar devorlarida hamda papiruslarda etib kelgan. San’atkorlar qadimgi Misr jamiyatida obro‘li o‘rinlarni egallaganlar. Ularning ko‘plari saroy a’yonlari bo‘lib, podsholikda rahbarlik lavozimlarida ishlaganlar, davlatni boshqarishda ishtirok etganlar. Masalan, dastlabki zinamonand ehromning ijodkori mashhur Imxoterp baland martabali amaldor bo‘lgan.

Misrdagi eng qadimgi badiiy ijod yodgorliklari V–IV ming yilliklarga borib taqaladi. Ular sopol idishlardir. Ularning qo‘lda ishlanganligini sezish qiyin emas: shakllari va yuzasi notekis, ba’zan oddiy handasaviy naqsh tushirilgan. Keyinchalik ular kulolchilik dastgohlarida ishlanib, murakkab suratlar va chizmalar bilan bezatilgan.

Qadimgi Misrda me’morlik yuksak taraqqiyot va texnik mukammallikka erishgan. Qadimgi podsholar davrida Misr me’morligining o‘ziga xos ajralib turuvchi ulkan monumentalligi ishlab chiqilgan. Bu borada ehromlar alohida o‘rin tutadi. Ular orasida Xufu ehromi o‘zining mahobati bilan ajralib turadi; balandligi 146,6; to‘rt tomoni enining uzunligi (asosi) 233 metr. Xufu ulug‘vorlikning ajoyib namunasi. Ehrom deyarli yaxlit tosh inshoot sifatida shunday aniq hisob-kitoblar bilan qurilganki, u qadimgi Misrda matematika yuksak darajada rivojlanganligidan ham dalolat beradi.

Shu jihatdan Fivadagi Amon monumental ibodatxonasi ham diqqatga sazovor. Ramzes II davrida qurilgan deb taxmin qilingan bu bino 16 qatorni tashkil etgan 134 ulkan ustunni o‘z ichiga oladi, zalining maydoni 5 ming kvadrat metr. Bu ulkan ibodatxona o‘ziga yondosh qurilmalar bilan birgalikda misli ko‘rilmagan miqyosdagi ulkan me’moriy majmuani tashkil etadi va ulug‘vorlikning yorqin namunasi sifatida kishini hayratga soladi. Uni me’morlik san’atida makon muammosini hal qilishdagi dastlabki dadil estetik urinishi deb baholash mumkin.

Haykaltaroshlik san’ati namunalari Qadimgi Misrdagi badiiy ijodning haqiqiy noyob asarlari hisoblanadi. Ayniqsa, Luvr muzeyida saqlanayotgan mirza Kanning haykali o‘zining realizmi bilan kishini hayratga soladi. Mirza chordana qurib o‘tiribdi. U tizzalarida yozish uchun tayyorlangan papirus varag‘ini, o‘ng qo‘lida qamish qalamni tutib turibdi. Uning katta quloqlari ding – eshitib bajo keltirishga o‘rgangan. Ko‘zlari alohida

diqqatga sazovor – ular bir necha xil materialdan yasalgan: kosasi – brinch, unga ko‘z oqini anglatuvchi ganch bo‘lagi va tagiga silliqlangan yog‘och qo‘yilgan, billur qorachiq joylashtirilgan. Natijada tamomila tirik odam ko‘zlaridek tasavvur uyg‘otadi. Me’mor Raxotep va uning xotini Nefret haykali ham o‘zining yumshoq tasviri, ranglari, inja nafosati bilan har bir tomoshabinga estetik zavq beradi. Bu haykallarning ko‘pchiligi qadimgi yunon mumtoz haykaltaroshligi namunalaridan qolishmaydi, balki ko‘z ifodasining berilishi bilan ulardan ko‘ra jonli ko‘rinish kasb etadi va qadimiy go‘zallik namunasi sifatida kishini o‘ziga rom etadi.

Yana bir ajoyib go‘zallik namunasi bo‘lmish qadimiy haykal bu – Axnatetondagi haykaltarosh Tutmosning ustaxonasidan topilgan shohoyim Nefertiti boshining tasviri. Shohoyim qiyofasida nazokat, shohona g‘urur va nafislik o‘zining beqiyos ifodasini topgan. Nefertitining boshi xuddi noyob gulga o‘xshaydi, u nozik gulbandga – bo‘yinga nisbatan bir oz og‘irroqday tuyuladi. Shohoyim qiyofasida tengsiz ayol go‘zalligi va latofatini ko‘rish mumkin.

Qadimgi Misr so‘z san’ati taraqqiyotida mirzalarning xizmati buyukdir. Biz so‘z san’ati degan iborani ishlatdik. Zero, quyidagi parcha qadimgi misrliklar badiiy adabiyotni boshqa san’atlar qatoriga kiritib, fikr yuritganliklaridan dalolat beradi. Chunonchi, «Pxatotep o‘gitlari» deb atalgan qadimiy (bundan to‘rt ming yillar avvalgi) she’riy matnda quyidagi satrlarni uchratish mumkin:

San’at sira bilmas chegara,
Mahoratning cho‘qqisiga chiqolgaymi biror san’atkor!
Gavhar kabi yashirindir oqilona so‘z,
Lekin uni topish mumkin don tuygan, huv, cho‘ridan[1].

Demak, so‘z – san’at materiali, lekin u san’atga aylanishi uchun uni ishlata oladigan iste’dod lozim, iste’dod esa, cho‘rida ham bo‘lishi mumkin. Bu o‘rinda nafosatshunoslikning ko‘p jihatlarini ko‘ramiz: avvalo, san’atdagi yuksak mahorat doimo nisbiy. Ikkinchidan, so‘z qo‘llash ham san’at. Uchinchidan, badiiy adabiyotni, umuman, san’atni xalqning hamma qatlamlari, ya’ni oliy zotlar ham, xizmatkor-cho‘rilar ham yaratadi, zero, san’at mohiyatan demokratik xususiyatga ega bo‘lib, hammaga birdek taalluqlidir.

Qadimgi Misrda mirzalar muayyan ma’noda ziyolilarning yetakchilari hisoblanganlar. Dastlabki shoirlar ham ana shu mirzalardir. Ularning xizmatlari qadrlangan, ular ijodkor sifatida olqishga sazovor bo‘lganlar.

[1] Поэзия и проза Древнего Востока. М., ИХЛ, 1973. С. 106.

Chunonchi, «Mirzalarni sharaflash» deb atalgan she'rda noma'lum mirza bundan deyarli uch yarim ming yil avval, fir'avn Ramzes II davrida shunday deb yozgan edi:

Donishmand mirzalar...
Ular qurmadilar o'zlari uchun
Birinchdan qabrtosh
Va misdan ehrom.
Qoldirmadi ular va na merosxo'r, –
Nomlarin saqlagan zurriyotini.
Biroq qoldirdilar meroslarini –
O'zlari bitgan xat, pandnomalarda...[1]

O'sha asarlardagi mana bu satrlar qadimgi Rumo shoiri Horasiydan salkam ikki ming yil, Pushkindan salkam to'rt ming yil avval yozilgan:

Haykal qo'ydim o'zimga, u misdan boqiyroqdir,
Shohona ehromlardan balandroqdir u[2].

Qadimgi Misrda yaratilgan qissalar va ertaklar o'zining badiiy puxtaligi, shakliy go'zalligi bilan kishi diqqatini tortadi. Ularda asosan mo'jizaviylik estetik xususiyati bo'rtib ko'zga tashlanadi. «Sinuxe qissasi», «Shirinsuxan dehqon haqida ertak», «Kema halokatiga uchragan kishi haqida ertak», «Nefertitining karomati», «Aka-uka haqida ertak» singari asarlar shular jumlasidandir. «Kema halokatiga uchragan kishi» ertagida qahramonning sehrli orolda ko'rgan-kechirganlari Sindbod dengizchi haqidagi ertakni va «Odisseya»ning ba'zi epizodlarini eslatadi. «Unamunaning sargardonligi» qissasi esa, qadimgi Misr realistik nasrining ajoyib namunasidir. Shuningdek, qadimgi Misrda masal janri ham rosmana rivojlangan. Ularda ko'proq kulgililik estetik xususiyati o'z ifodasini topgan.

Qadimgi Misr she'riyatida shakllarning turli-tumanligi, qabul qilingan muayyan uslub, she'r tuzilishi san'ati, ba'zan ma'lum darajadagi balandparvozlik undagi uzoq taraqqiyot yo'lini ko'rsatib turadi. Qadimgi Misr muhabbat lirikasi orasida birinchi shoir ayol hisoblangan qadimgi yunon shoirasi Safodan ko'p asrlar avval yaratilgan, ayol shoir qalamiga mansub go'zal she'rlar bor. Qadimgi Misr muhabbat lirikasining o'ziga xosligi shundaki, ulardagi estetik xususiyatlar, xususan, go'zallik foydalilik bilan belgilanmaydi. Bu albatta, olg'a tashlangan qadam edi. Zero, somirlik o'z sevgilisini (yoki xotinini) an'anaviy totlilik, nurafshonlik, shirinso'zlik

[1] Поэзия и проза Древнего Востока. М., ИХЛ, 1973. С. 102.
[2] Культура древнего Египта. С. 425.

sifatlari bilan madh etish barobarida uni «muqaddas sariq sigirga» o‘xshatadi, go‘zallik mezonini serpushtlikda – foydalilikda ko‘radi[1]. Misrlik shoirlarda esa, ayol go‘zalligi noziklik, nazokat, latofat, chiroylilik singari unsurlar vositasida in’ikos topadi. Endi go‘zal ayol qandaydir foydali jonzotga o‘xshatilmaydi, aksincha, atrof-muhitdagi narsa-hodisalar tasvirlanayotgan ma’shuqaning go‘zalligiga taqqoslanadi. Ma’shuqaning sochlari, ko‘zlari, taqinchoqlari, uzugi jonlantiriladi, ular oshiqni bandda tutuvchi «muhabbat zanjirlari»ga aylanadi:

U sochining chilvirini bo‘ynimga tashlar,
Qo‘ymas, tortib, ko‘zlarining ohanrabosi.
Marjonlari bilan meni chirmab olar u,
Qul tamg‘asin bosar menga uning uzugi[2].

Qadimgi Misrda teatr san’atining mavjud bo‘lganligiga hozir hech qanday shubha bo‘lishi mumkin emas. Qadimgi Misr teatri dastlab dafn marosimidagi ma’budlarning o‘zaro dialoglari, shuningdek, turli ma’budlar sharafiga o‘tkaziladigan xalq sayillari va bayramlarida o‘sha ma’budlar hayotidan olingan lavhalarni sahnalashtirish natijasida bunyodga kelgan. Ma’budlar rolini kohinlar o‘ynagan. Bunday sahnalar qadimgi podsholik davridayoq, ya’ni bundan 4–4,5 ming yillar avval ijro etilgan. O‘shanday sahna-pyesalardan bizgacha birginasi saqlanib qolgan. Uni fanda «Memfis ilohiyoti yodgorligi» deb atashadi. Kohinlar tasavvuridagi kosmologiya bayoni bo‘lmish bu matnda Memfis ma’budi Pta tomonidan olamning yaratilishi va Osiris hamda uning o‘g‘li ma’bud Gor haqidagi juda qadimgi mifologik sujetlar, parchalar keltirilgan. Keyingi davrlardagi matnlar ham mifologik mazmunda bo‘lib, ularda ko‘proq ma’bud Gor ishtirok etadi. Bu tasodifiy emas. Qadimgi Misrda hukmron bo‘lgan tasavvurga ko‘ra, Gor taxtga o‘tirgan har bir fir’avnning timsoli sifatida qabul qilingan, u har bir hukmdor uchun namuna, ideal hisoblangan.

Misrshunoslikdagi bebaho bitiklardan biri – Ixernofret degan a’yonning tarjimayi holidir. Unda bu a’yon o‘zini fir’avn Senusert III (miloddan avvalgi XIX asr) hukmronligining 19-yilida Abidosdagi ibodatxonani taftish qilish va har yili ko‘p sonli tomoshabinlar ishtirokida sahnaga qo‘yiladigan Osiris misteriyasini kuzatish uchun yuborilganini yozadi. Ixernofret bitigidan mazkur pyesa quyidagi ko‘rinishlardan tuzilganligini bilish mumkin:

---

[1] Q a r a n g: *Крамер С.Н.* История начинается в Шумере. С. 176–177.
[2] Лирическая поэзия Древнего Востока. М., «Наука», 1984. С. 124.

1. Ma'bud Upuat (yo'l ochuvchi), birinchi Osiris jangchisining kirib kelishi.

2. Osirisning qayiqda suzib kelishi va unga dushmanlarning hujum qilishi.

3. Makkor akasi Set tomonidan Osirisning o'ldirilishi.

4. Ma'bud Tot tomonidan jasadning qayiqda olib ketilishi.

5. Osirisning o'ldirilgan joyi – Neditda ko'milishi.

6. Tirilgan Osirisning Abidosdagi o'z ibodatxonasiga qaytishi va umumxalq tantanasi.

Ko'rinishlarning hammasida bosh rolni Osirisning o'g'li – ma'bud Gor o'ynagan. Gor rolini esa, a'yon Ixernofretning o'zi ijro etgan.

Herodot yunonlarning Dionisiy misteriyalarini Misr xalq diniy bayramlari bilan solishtirib, ular orasida shunchalik ko'p umumiylik topadiki, natijada yunonlar misrliklarning bayramlari va urf-odatlarini qabul qilganlar, degan xulosaga keladi. Misrshunoslar dramatik matnlarni o'rganish asnosida qadimgi Misr teatri o'zining diniy-ilohiy mohiyatiga qaramay, faqat tor doiradagi diniy mavzular bilan cheklanmaganligini aniqladilar. Chunonchi, «Tobutlar matnlari»da, undan keyin «Mayyitlar kitobi»ning 78-bobida Gor va boshqa mifologik personajlar ishtirok etgan komediyadan parchalar saqlanib qolgan. Unda ma'bud Gorning elchisi qator holatlarda kulgili ahvolga tushib qoladi. «Mayyitlar kitobi»ning 39-bobida ham Misr iblisi – ilon Appop ishtirok etgan kulgili ssenariydan parcha berilgan. Shunday qilib, qadimgi Misr misteriyalarida faqat fojiaviylik emas, balki kulgililik ham o'z o'rniga ega bo'lgan.

Dunyoviy teatrning qadimgi Misrda mavjud ekani g'oyatda e'tiborga sazovor. Undagi rollarni kohinlar emas, mutaxassis-aktyorlar bajargan. Edfulik Enxeb degan kimsaning tarjimayi holi yozilgan bitikdan uning sayyor aktyor va musiqachi bo'lganligini anglash mumkin. Hozirgacha bu bizga etib kelgan shu xildagi yagona matndir. U qadimgi Misrda professional teatrlarning, ya'ni dunyoviy teatrlarning mavjudligini isbotlashi bilan qimmatli. Demak, teatr san'ati qadimgi yunon va qadimgi hind teatridan ancha avval ham mavjud bo'lgan ekan.

Qadimgi Misrda musiqa va musiqachilar hurmat-e'tiborga sazovor bo'lishgan. Qadimgi misrliklarning musiqaga katta qiziqish bilan qaraganliklarini bizgacha etib kelgan yodgorliklar to'la isbotlab beradi. Qadimgi cholg'u asboblaridan tashqari, bizgacha cholg'u chalayotgan musiqachilarning nomlari ham saqlanib qolgan. Mirza-xattotga nasihat-lardan birida mirza nay va sibizg'a chalishi, chiltorga jo'r bo'lishni

bilishi, next deb atalgan musiqiy asbob yordamida qo‘shiq ayta olishi kerak, deyiladi. Qo‘shiqchilar va musiqachilar ham erkaklardan, ham ayollardan bo‘lgan. Demak, musiqa qadimgi Misr maktablari dasturidan o‘rin olgan, ularda estetik tarbiya masalalariga alohida e’tibor berilgan. Etnografik ma’lumotlar, shuncha uzoq tarixiy davr o‘tishiga qaramay, Yuqori Misr fallohlari, qadimgi Misrdagi musiqiy unsurlarni saqlab qolganliklarini ko‘rsatadi. Mushuk va sichqon haqidagi xalq qo‘shig‘i buning dalilidir.

Qadimgi Misr madaniyati taraqqiyotida faqat estetik g‘oyalargina emas, balki nafosat mezonlari ham muhim o‘rin egallaganligi shubhasiz. Bu qonun-qoidalar yig‘indisini ma’lum ma’noda nafosatshunoslik risolalari deb atash mumkin. Afsuski, ular bizgacha etib kelmagan. Faqat bir risolaning nomigina saqlanib qolgan: ibodatxona kutubxonasi ro‘yxatida «Devoriy rangtasvir va mutanosiblik qonuni bo‘yicha tavsiya» degan nom uchraydi.

Shunday qilib, qadimgi Misrda vujudga kelgan estetik g‘oyalar, ijodiy tamoyillar, janrlar keyingi davrlar nafosat ilmi rivojiga harakatlantiruvchi ma’naviy kuch sifatida ta’sir ko‘rsatganiga shubha yo‘q.

«Misr, Somir bilan birgalikda, insoniyat madaniyatining eng qadimgi o‘choqlaridandir, – deb yozadi misrshunos M.N. Korostovsev. – Bugungi jahon madaniyati ildizlari Yunon-Rumo dunyosiga borib taqaladi. Yunon-Rumo madaniyati, o‘z navbatida, Qadimgi Sharq madaniyatining vorisidir. Qadimgi Sharq madaniyatini yaratishda esa, Qadimgi Misr juda katta rol o‘ynagan»[1].

Sharqda vujudga kelgan boshqa qadimgi davlatlarda yashagan xalqlar ilgari surgan estetik g‘oyalar ham katta ahamiyatga ega. Chunonchi, muqaddas «Bibliyo» kitobining avvalgi qismi bo‘lmish «Ahd ul-qadim»ni qadimgi yahudiylar dini bilan bog‘liq so‘z san’atining ulkan yodgorligi deb atash mumkin. Unda va keyinchalik qo‘shilgan boshqa qismlarda qadimgi adabiyotning diniy asotirlar, tarixiy afsonalar, qahramonlik eposi shakllarida aks etganini ko‘rsa bo‘ladi. Ularda go‘zallik haqidagi tasavvur o‘zini diniy-mifologik shaklda namoyon qiladi. Ayni paytda ular orasida «Qo‘shiqlarning qo‘shig‘i» o‘zining kutilmaganda dunyoviyligi bilan ajralib turadi. Unda ilohiy emas, insoniy muhabbat go‘zalligi, jismoniy muhabbat go‘zalligi, ayol jismining go‘zalligi tarannum etiladi. Bibliyodan o‘rin olgan asarlarning ko‘pchiligida Somir-Bobilon va Misrda ilgari surilgan g‘oyalar ta’sirini ilg‘ash qiyin emas.

[1] Культура Древнего Египта. С. 425.

2. QADIMGI ERON-TURON MINTAQASI XALQLARINING ESTETIK QARASHLARI

Sharq xalqlari taraqqiyoti tarixida qadimgi Eronzamin va Turonzamin aholisi yaratgan madaniyat katta o'rin tutadi. Eronliklar va turonliklar o'rtasidagi aloqalar ko'pincha tinch-totuvlikka asoslangan emas. To'maris, Shiroq haqidagi qadimgi voqelikka doir afsonalar, keyinchalik Firdavsiy «Shohnoma»sidan o'rin olgan buyuk turk hoqoni Alp Er To'nga – Afrosiyobning Siyovush, Kaykovus, Kayxusrav bilan bo'lgan munosabatlari buning dalilidir. Ayni paytda, bu qadimgi ikki mintaqa orasida madaniy, ma'rifiy aloqalar yo'lga qo'yilganligi shubhasizdir. Xususan, mashhur zardushtiylikning muqaddas kitobi «Avesto»ning taqdiri bunga misol bo'la oladi. Bundan uch ming yil avval qadimgi Xorazmda Spitoma urug'idan dunyoga kelgan Zardusht dastlab o'z o'lkasida Axura Mazda dinini targ'ib etishda ko'p qiyinchiliklarga duch kelgach, o'zga yurtlarga bosh olib ketadi. Sakastana yurtida Kaviy Vishtaspa saroyida panoh va uzlat topadi.

«Avesto» gotlarini Zardusht badiha yo'li bilan omma orasida qo'shiq qilib aytgan. Bu turkum she'rlar – «got»larda o'sha davrdagi hayotiy lavhalar o'z aksini topgan. «Got» so'zi aslida «goh», ya'ni «kuy», «qo'shiq» degan ma'noni anglatadi. Bu so'z mumtoz musiqa merosimizda «Dugoh», «Segoh», «Chorgoh» kabi atamalar tarkibida saqlanib qolgan.

Qadimgi «Avesto»dan bizgacha etib kelgan qismlar «Yasna», «Vedevdot», «Yasht», «Visparat» kitoblaridir. Zardusht ijod qilgan gotlardan 17 tasi «Yasna» kitobiga kirgan. Ayrim parchalar yashtlar ichida ham uchraydi. Aynan ana shu gotlarda qadimgi turonliklar va eronliklarda estetik tasavvurlarning qanday shakllanganligini ko'rish mumkin.

Qadimgi turonliklar va eronliklarda ham atrof-muhitdagi go'zallikni anglab yetish boshqa qadimiy madaniy xalqlardagi kabi insonning o'z-o'zini anglash va o'zligini barqaror etish jarayonlarida ro'y bergan. Ma'lumki, qadimgi Sharqda go'zallik Axloqiy yuksaklik bilan mohiyatan bir tushuncha sifatida olib qaralgan. Bu jihatdan «Avesto» ham istisno emas: undagi «go'zal», «chiroyli», «qoyilmaqom» so'zlari «yaxshi», «ezgu», «beg'ubor» so'zlari bilan ma'nodosh tarzda keladi; «go'zal» degani «yaxshi», «odamga foydali» degan ma'noni anglatadi. «Avesto»da, odatda, «go'zal» sifatlashi «adl», «beg'ubor», «qudratli», «qo'rqmas», «dovyurak», «ezgu», «zarur» singari ijobiy baholar bilan yonma-yon uchraydi. Zero, ko'rib o'tganimizdek, ko'pchilik qadimgi xalqlarda estetik g'oyalarning ibtidosi go'zallik va ezgulikning, go'zallik va zaruriylikning yaxlitligi bilan bog'liq ravishda namoyon bo'ladi.

«Avesto»da ham boshqa yuksak madaniyat sohibi bo‘lgan qadimgi Sharq mintaqalaridagi an’anaviy estetik tushuncha bo‘lmish nur alohida o‘rin egallaydi. Unda quyosh, oy, yulduzlar nuri insonning ichki axloqiy ziyosi bilan qo‘shilib ketgandek tuyuladi, nur nafosati o‘zining yuksak darajasiga ko‘tariladi.

Gotlarda go‘zallik haqidagi tasavvur ilohiy nuqtayi nazardan adllikka, me’yoriylikka, mutanosiblikka, ya’ni, uyg‘unlik tushunchasining ilk ibtidoiy ko‘rinishlariga borib taqaladi. Zardusht gotlarda o‘z ilohi Axura Mazdani sharaflagani va bu sharaflash «mezonsiz emas, balki mezoniy so‘zlar bilan» amalga oshganini alohida ta’kidlaydi.

«Avesto»da fikr – so‘z – a’mol uchligi yaxlitlikni tashkil etadi va bu yaxlitlikda so‘z alohida o‘rin egallaydi. Zardusht uchun Axura Mazdani chiroyli so‘zlar bilan madh etish yovuz so‘zlarni yanchish, ya’ni ezgulik vositasida yovuzlikni yanchish demakdir. Bu esa, so‘zni muqaddaslashtirish, eng avvalo, gotlar shaklida badiiylashgan so‘zni e’tiqod ramzi sifatida talqin etishdir.

Gotlarda «go‘zallik», «ko‘rkamlik», «chiroylilik», «ulug‘», «ulug‘-vor», «viqor» singari so‘zlar alohida tilga olinmasa-da, ular haqiqat, ezgulik, yaxshilik ma’nosida ifodalanadi. Yashtlarda ular to‘g‘ridan to‘g‘ri qo‘llaniladi. Suv va hosildorlik ilohi Amudaryo ma’budasi Ardvisura – Anaxita madhiga bag‘ishlangan «Ardvisura-yasht»da shunday misralarni uchratish mumkin:

Go‘zalligi, ulug‘ligi haqqi-hurmati
Tinglaguvchi duo bilan sharaflagumdir
Arta qutlug‘lagan Ardvisurani[1].

Xuddi ana shu yashtdagi Ardvisura – Anaxita tasvirini go‘zallik va ulug‘vorlikning boy, rang-barang estetik in’ikosi tarzida idrok etilishi tabiiydir. Mana, o‘sha tasvir va ta’rif:

Har kim uni ko‘rgay, –
Ardvisura – Anaxitani.
Bir parivash timsolida, –
Sarvqomat va shamshodvash,
Kamarbasta va shoista,
Boshmoqlari yarqiragan to‘piqqacha,
Tillodandir shokilasi.
Qo‘llarida barsman uning bir me’yordir
Baldoqlari yaraqlagan, –
To‘rt qirrali oltin suvi yurgizilgan.

[1] *Avesto. A.* Mahkam tarjimasi. T., «Sharq», 2001-yil, 171-bet.

Shafqatpesha Ardvisura – Anaxita
Gardaniga chirmashgandir
Go'zal shoda.
U qomatin tarang tutar
Bo'rtib chiqsin uchun so'lim siynalari
Va odamlar nigohini qaratmoqqa
O'zi tomon.
Peshonasin zebo etmish Ardvisura – Anaxita
Jozibali gardish bilan[1].

Anaxitaning so'zlar vositasidagi bu tasviri shu qadar muayyanlashtirilganki, uni jonli mavjudotga yoki haykalga qarab, so'z bilan chizilgan surat desak yanglishmaymiz. Keyinchalik ana shu tasvirdagi bezaklarni, peshonagardishni Shimoliy Baqtriyada, asosan Surxondaryo viloyati hududida topilgan haykallarda va boshqa qadimshunoslik topilmalarida ko'rish mumkin bo'ldi. Ayirtom, Dalvarzintepa, Fayoztepa, Shahrinav, Balx singari hududlardan qazib olingan san'at namunalari – haykallar, me'moriy qoldiqlar, shuningdek, Persopoldagi Doro saroyi, Choshtepa, Oqtepa, Var-Axsha, Afrosiyob yodgorliklari, devoriy suratlar o'zida Turonzamin va Eronzamin xalqlari orasida estetik g'oyalarni mujassamlashtirgan san'atning har xil turlari rivojlanganidan dalolat beradi.

Qadimgi hind eposi «Mahobhorat»da tasvirlanishicha, Yudhishtir tomonidan ruhlarga atab o'tkazilgan qurbonliq bayramida turli mamlakatlardan, jumladan, Turondan shaklar, tohar va qang'ilar davlatining elchilari qatnashadilar. Bu elchilar keltirgan sovg'a-salomlar ichida xalq amaliy san'ati taraqqiyotidan dalolat beruvchi, o'z davri estetik didini aks ettiruvchi jundan, paxtadan, ipakdan to'qilgan matolar, nafis kiyim-boshlar, dastalari bezalgan temir uchli nayzalar, oyboltalar, keskir bolta va teshalar bo'lgani aytiladi.

Xuddi shunday holatni milodning dastlabki asrlarida bitilgan qadimgi Xitoy manbalarida ham uchratish mumkin. Ulardan birida Markaziy Osiyodan, xususan, Toshkent vohasidan Xitoyga borgan artistlarning kiyimlari va bezaklari ta'riflanadi. Unda yozilishicha, raqqos-artistlar yengi tor ko'ylak, boshlariga cho'ng'oq (baland uchli) telpak kiyganlar. Telpak tevaragi tepaga qayrilgan, chetlariga mayda qo'ng'iroqchalar taqilgan. Bundan tashqari, ular gulnusxa, durlar bilan bezalgan do'ppi ham kiyganlar. Solnomachi bu kiyimlar qadimdan mavjudligini, hanuzgacha o'zgarmaganligini ta'kidlaydi. Toshkentlik raqqos bolaning o'yinini madh etishga bag'ishlangan she'rlardan birida ham mazkur engillar tilga olinadi.

[1] *Avesto. A.* Mahkam tarjimasi. T., «Sharq», 2001-yil, 181–182-betlar.

She'rda raqqos bolaning ko'ylagi nafis jun matodan to'qilgani, boshida cho'ng'oq telpak, belida kumush kamar va oyog'ida naqshin etigi bo'lgani tasvirlanadi.

Milodiy IV–V asrlarga oid xitoy musiqiy risolalarida Buxoro (Ango), Samarqand (Kango) va Qang'lishjo yoki Qang'li (Sirdaryoning o'rta oqimi, Toshkent vohasi) nomli maqomlar mavjud bo'lganini ko'rish mumkin. Xitoyda mashhur bo'lgan xusyunsu raqsi Movarounnahrda keng tarqalgan raqslardan bo'lgan, uni Samarqand, Kitob va Shahrisabz mintaqalaridan chiqqan qiz-juvonlar ijro etganlar. Xusyunsu raqsida kichik, yumaloq koptokni tepaga otib, gir aylanib, mohirlik bilan ilib olib, oyoq tagiga tashlab, ustiga oyoq qo'yib, sirg'alib ketmasdan aylanib o'ynaganlar; sirg'alib ketmaslik o'yinchining mahoratini bildirgan.

Qadimgi Xitoyda shuhrat qozongan raqslardan yana biri Chjechji – Toshkent nomi bilan atalgan, uni 24 nafar raqqosa ijro qilgan, bu raqs davra olib o'ynalgan. O'yin milliy musiqa, maqom va xonanda ijrosi bilan jo'rlikda davom etgan. Raqqosalardan biri davra markazida o'ynab, o'yinni boshqarib borgan. Kuzatuvchi raqqosa «xuasin» («gulning markazi») deb atalgan. Raqqosalarning barchasi qimmatbaho nafis matolardan tikilgan, durjavohirlar hamda go'zal kashtalar bilan bezalgan kiyim-boshlarda sahnaga chiqqanlar. O'sha davrlardagi xitoylik shoirlar bu Toshkent raqsining maftuni bo'lib, unga o'nlab she'r-u qasidalar bag'ishlaganlar. Mashhur san'atshunos, akademik L.I. Rempel qadimgi dunyo Sharq san'ati haqida fikr yuritib: «O'rta Osiyoning Axomaniylargacha bo'lgan va Axomaniylar hukmronlik qilgan davrdagi qadimiy madaniyat va san'at o'chog'i sifatidagi roli aniq. Biroq qadimgi O'rta Osiyo mahalliy madaniyatining eng yuksalgan payti antik davrga to'g'ri keladi. Ellinizm O'rta Osiy san'atida yangi davrni boshlab berdi, u san'atkorni plastik chizgilar va shakllar musaffoligi dunyosiga yetakladi. Ellinizm ana shu dunyoga tabiatdan olingan uyg'unlikni ato qildi, san'atkorga inson tanasi go'zalligini ifodalash uchun vosita baxsh etdi, uni go'zallikni bilish mezoniga aylantirdi», deganida tamomila haq edi[1].

Bunday manbalar «Avesto» yaratilgan ikki ulug' daryo sohillaridagi hamda Xuroson, Forsiston mintaqalaridagi nafosatli tasavvurlar, g'oyalar va san'at turlari qo'shni mintaqalar xalqlari estetikasi taraqqiyotiga katta ta'sir ko'rsatganligini isbotlaydi. Ayniqsa, «Avesto»ning qadimgi Hindistonda estetik tasavvurlar va g'oyalarning shakllanishida alohida o'rin tutishi diqqatga sazovordir.

---

[1] *Г.А. Пугаченкова, Л.И. Ремпел.* Очерк искусства Средней Азии. М., «Искусство», 1982. С. 277.

3. QADIMGI HINDISTONDAGI ESTETIK G‘OYALAR

Taxminan milodgacha bo‘lgan II ming yillik o‘rtalarida Shimoliy-G‘arbiy Hindistonga, hozirgi Panjob mintaqasiga G‘arbdan Hindukush dovonlari orqali o‘zlarini oriylar deb atagan jangovar qabilalar kirib kela boshladilar. Ular nafaqat harbiy iste’dodga, balki shoirlik qobiliyatiga, dunyoning qandayligi, uning qanday bo‘lishi kerakligi haqidagi o‘z qarashlariga ham ega edilar. Ularning alqovlari – sharqiyalari eng qadimgi hind yodgorligi «Rigveda»ga asos bo‘ldi. «Veda» – muqaddas bilim, «Rigveda» – alqovlar vedasi demakdir. «Rigveda» o‘sha davr kishisining o‘zi va atrof muhit: ma’budlar, iblislar, devlar, fazo, ijtimoiy turmush, axloqiy va estetik qadriyatlar haqidagi bilimlarni o‘z ichiga oladi.

Eng keng yoyilgan nuqtayi nazarga ko‘ra, Hindistonga bostirib kirgunlariga qadar oriylar Markaziy Osiyoning Amudaryo va Sirdaryo bo‘yi, Orol hamda Kaspiy dengizigacha bo‘lgan mintaqalarida yashaganlar. Zero, «Rigveda» va «Avesto»ning tili bir-biriga nihoyatda yaqin. Yaqinlik ba’zan shu darajadaki, ikki muqaddas kitob bir qadimiy matnning ikki xil variantiga o‘xshaydi: faqat tovushlar mosligining qonun-qoidalarigina har xil. Buning ustiga , «Rigveda» tili keyingi davrda sanskritda yozilgan she’rlar va mumtoz eposlar tilidan ko‘ra, «Avesto» tiliga yaqin. «Rigveda»dagi qator mifologik personajlarning «Avesto»da mavjudligini ham aytib o‘tish lozim; nomlar o‘xshashligidan tortib, sujetlar o‘xshashligini ham uchratish mumkin. Bundan tashqari, har ikki diniy tizimda sig‘inish obyekti umumiy: «Rigveda»da ham, «Avesto»da ham olovga sig‘inish e’tiqodiy asos sifatida namoyon bo‘ladi. Bunday o‘xshashliklar juda ko‘p.

«Rigveda»da so‘zning ahamiyati alohida o‘rin tutadi. Ma’budlarni e’zozlashda so‘z ibodat va qurbonliqdan kam hisoblangan emas. So‘z poklovchi, muqaddas omil hisoblangan, «Rigveda»da u ma’buda Voch («voç» – «so‘z», «nutq» degani) timsolida jonlantirilgan.

Sharqiya-alqovlarni shoir – kohin-rishilar yaratganlar. Rishilar san’ati bizning hozirgi baxshi-shoirlarimiz san’atiga o‘xshash vorisiylik tabiatiga ega bo‘lgan, otadan o‘g‘ilga o‘tgan. Oriylarning Hindiston ichkarisiga kirib boraverishi bilan tabaqaviy to‘siqlar yo‘qola borgan; rishilar uchun zot emas, iste’dod birinchi o‘ringa chiqqan.

«Rigveda»da oriylar jamiyatidagi shoir ilohiy karomatga daxldor, ma’budlar alqagan donishmand tarzida namoyon bo‘ladi. Shoir ma’buddan ana shu karomatli onlarni baxshida etishni so‘raydi. Donishmandlik, bu – bir zum namoyon bo‘luvchi manzara. Unga erishishning usuli – ko‘rish. Shoir ilohiy haqiqat manzarasini nogoh yoritib yuboradigan ichki nigoh,

savqi tabiiy nurga ega. Ana shu nur tufayli bir manzara o‘rnini ikkinchisi egallaydi va bu manzara-karomatlar almashinuvi zaminida **dhi** deb nomlangan vedaga xos dunyoni bilish yotadi.

Dhi – «fikr, tasavvur, qarash, tushuncha; intuitsiya (savqi tabiiy, fahm), bilish, aql, bilim, san’at, ibodat», shuningdek, «ko‘z o‘ngiga keltirish, fikrlash» ma’nolariga uyqash. Shoir **dhira** – **dhi** egasi, donishmand, iste’dod sohibi deb atalgan. Shoirlar ma’budlardan **dhi** ato etishlarini so‘raganlar. **Dhi** tufayli shoirlar ma’budlar bilan odamlar orasidagi vositachiga aylanganlar. Zero, shoir – «doimo ma’budlar olami bilan uchrashuv» timsolidir[1]. Ma’budlar olami esa, mutlaq go‘zallik maskani. Vedalardagi tasavvurga ko‘ra, shoirlar o‘zlari yangi manzaralar yaratmaydilar, balki oddiy bandalar ko‘rolmaydigan ma’budlar dunyosiga tegishli manzaralarni so‘zga aylantiradilar. Bunda ilhomning o‘rni muhim: ilhomgina shoirga Ilohiy So‘z ustidan hukmronlik qilish imkonini beradi. Shu bois shoirning muvaffaqiyati Voch bilan bog‘liq. Voch deydi: «Kimni suysam o‘shani – qudratli, o‘shani – braxman, o‘shani – rishi, o‘shani – donishmand qilaman». Zero, shoir-baxshining: «So‘z bilan ko‘rmoqchiman iloh Agning siyratini», deyishi bejiz emas.

«Rigveda» – she’riy matn. Uning she’riy o‘lchovi hijolarning muayyan soniga asoslangan. Ayni paytda uzun va qisqa hijolar farqlanadi. «Rigveda»da 1028 sharqiya – alqovlar mavjud. Uzoq zamonlardan buyon Hindistonda bu sharqiyalarni musiqa jo‘rligida ijro etish odat tusiga kirgan. Chunonchi, «Samoveda» – butunisicha musiqaga solingan «Rigveda» sharqiyalaridan iborat.

«Avesto»dagi kabi «Rigveda»da ham nur estetikasi alohida o‘rin tutadi. Juda ko‘p sharqiya-alqovlar muqaddas olov ma’budi Agniga bag‘ishlangan. Qadimiy yodgorlikning birinchi alqovi – sharqiyasidayoq Agni «shoirona zakiy, haqiqiy charaqlagan sharaf sohibi», deb ta’riflanadi. Agniga nisbatan «go‘zal yoqilgan», «go‘zal qiyofali» «charaqlagan» singari sifatlashlar qo‘llaniladi; go‘zallik haqidagi tasavvur nur bilan bog‘liq tarzda namoyon bo‘ladi[2]. Go‘zallik «suvga to‘la bodiyadek ezgulik to‘la» ma’bud Indrning ham asosiy sifati tarzida talqin etiladi; uni sharqiyalardan birida «qudratning go‘zal harakat qiluvchi o‘g‘li», deyilsa, boshqa birida u:

Seni, ey go‘zal qiyofa sohibi
Madh etmoq istaymiz, ey saxiy, –

[1] Qarang: *Ригведа.* Мандалы I–IV. М., «Наука», 1989. С. 116.
[2] O‘sha manba. 99-bet.

deb ulug‘lanadi[1]. Boshqa Sharq adabiy yodgorliklaridek, «Rigveda»da ham asosan go‘zallik ezgulik va yaxshilik tarzida talqin etiladi.

Ayni paytda shunday o‘rinlar borki, unda go‘zallik bilan ezgulik ajratib ko‘rsatiladi. Ma’bud Indrga bag‘ishlangan alqovlardan birida ezgulik, qahramonlik va go‘zallik ham sifat, ham tushuncha tarzida bir-birini to‘ldirib keladi:

Botirliging, ey qahramon, kuylangay go‘zal,
Ruh kuchi-la ezgulikni sen topgan mahal[2].

Qadimgi Hindiston falsafiy-estetik, diniy-axloqiy tafakkurida upanishadlarning ahamiyati beqiyos. «Upanishad» so‘zi to‘g‘ridan to‘g‘ri «davra», «davra olmoq» (ustoz atrofida) demakdir. Lekin uning ikkinchi botiniy ma’nosi ham bor – «sirli bilim», «yashirin bilim». Upanishadlar vedalarga borib taqaladigan, ularning sirlarini tushuntiradigan diniy-falsafiy tabiatga ega ta’limotdir. Aynan milodgacha bo‘lgan VII–IV asrlarda vujudga kela boshlagan ana shu ta’limotda qadimgi hindlarning shakllangan estetik tasavvur va qarashlarini ko‘rish mumkin. Upanishadlardagi nafosatli tasavvurlar ham axloqiy qarashlar bilan mustahkam bog‘liq.

Upanishadlar yaratilgan davrga kelib, qadimiy Hindistonda musiqa san’ati, qo‘shiq, raqs, me’morlik va tasviriy san’at taraqqiy topgan edi. Biroq, upanishadlarda ko‘p hollarda bezaklar, moddiy yoki ma’naviy bo‘lishidan qat’i nazar, qoralanmasa-da, umuman olganda, san’at o‘tkinchi hissiy lazzat, moddiy hodisa tarzida talqin etiladi. Asl donishmand abadiy haqiqatga intilishi, har qanday san’atdan yuz o‘girishi lozim. Zero, san’at, xususan, tasviriy va musiqiy san’at «aldamchi lazzat» beradi; kimki unga o‘rganib qolsa, «oliy holatni yodidan chiqaradi».

Qadimgi hind estetikasida, xususan, upanishadlarda nur nafosati bilan birga so‘zlarda in’ikos etgan rang nafosatiga ham duch kelish mumkin. Ranglar muqoyasa-zidlashtirish usulida estetik xususiyat kasb etadi.

Upanishadlar ayni paytda «Brahman haqidagi ta’limot» degan ma’noni ham anglatadi. «Brahman» so‘zining o‘zi ko‘p ma’noli. Upanishadlar brahmanni universum, mavjudlikning yagona ibtidosi, o‘z-o‘ziga asoslangan, olamdagi bor narsaga va olamning o‘ziga tayanch bo‘luvchi qandaydir ulug‘lik tarzida tushuntiradi. Donishmand uchun esa, Brahman «intilish obyekti», ya’ni muayyan ma’noda ma’naviy ideal, har qanday go‘zallikdan go‘zalroq go‘zallikdir.

[1] Q a r a n g: *Ригведа.* Мандалы I–IV. М., «Наука», 1989. С. 251.
[2] O‘sha manba. 360-bet.

Oliy va pok brahmanga yetishish buyuk quvonch, baxt bag‘ishlaydi, u – insonning charaqlab turgan haqiqatni ko‘ra bilishidir. Brahmanni bilish – «insondagi nurni» bevosita mushohada etish. Bu eng go‘zal va eng ilohiy mushohadadir. Shunday qilib, upanishadlarda haqiqat, nur – ezgulik va oliy go‘zallik ramzi tarzida talqin etiladi.

Nur ramzi, nur nafosati, umuman vedalar va upanishadlardagi estetik ibtidolar, g‘oyalar qadimgi hind dostonlari «Mahobhorat» va «Ramayana» badiiyati hamda nafosatiga sezilarli ta’sir ko‘rsatdi. Chunonchi, «Ramayana»da hilol, oy eng yuksak go‘zallik tarzida tasvirlanadi: oy so‘zsiz go‘zal nur to‘kib, tungi zaminni sirli chiroyga burkaydi. Sitaning jamoli ham to‘lin oyga o‘xshatiladi, go‘zalligi yulduzlarni tong qoldiradi. Bunday «charaqlash», «porlash», shuningdek, oltin, qimmatbaho toshlarga, saroylarning tasviriga ham xos. Porlash va charaqlash erkaklar chiroyiga ham nisbat beriladi: dovyurak bahodir Dasharatxa va uning o‘g‘illari «ulug‘vor porlaguvchi (charaqlaguvchi)» sifatlari bilan tasvirlanadi. Ram haqida «uning yuzi to‘lin oydan go‘zal», deyiladi dostonda. Uni ko‘proq «quyoshdek charaqlab turgan yaxshiligi» uchun sevishadi.

Qadimgi hind estetikasi so‘nggi davrlari milodning dastlabki asrlarida nazariy risolalarning yuzaga kelishi bilan alohida ahamiyatga ega. Ana shunday qimmatli asarlardan biri «Nat’yashastra» – «Teatr san’atiga doir o‘gitlar» (I–II asrlar) risolasi hisoblanadi. Odatda, afsonaviy donishmand Bharatga nisbat beriladigan bu asarda asosan aktyorning ijro texnikasi va tarbiyasiga doir turli maslahatlar hamda o‘gitlar keng o‘rin olgan. Unda ishtirok etuvchilarning dramatik syujet asosida tug‘ilgan ehtirosli holatlari aktyorning qadam tashlashi, imo-ishorasi, o‘zini tutishi va barcha harakatini belgilaydigan omildir, degan fikr ilgari suriladi. Ifodalanayotgan hissiyotning tabiati, shuningdek, musiqiy jo‘rlikni, grim va qisman libos tanlashni ham taqozo etadi. Shunday qilib, ehtiros nafaqat aktyor harakatini, balki, umuman spektakl shaklini uyushtiruvchi ibtidodir. Sahnada badiiy qiyofa yaratish vazifasidan kelib chiqib, qadimgi hindlarning teatr haqidagi ilmi inson ruhiy holatlarini alohida tahlil etuvchi «bhava» deb atalgan tizimni yaratdi. Unda bir tomondan, ruhiy holatlarning tug‘ilishiga olib keladigan sabablar («uyg‘otuvchilar» – «vibhava»), ikkinchi tomondan esa, ularning tashqarida imo-ishora, so‘z ohangi va hokazo ko‘rinishlarda namoyon bo‘lishi («onubhava») hisobga olingan.

Bundan tashqari, «bhava»larni sakkiz guruhga bo‘luvchi murakkab tasniflash yaratilgan. O‘zida bir asosiy tasniflash turi va bir necha shunga yaqin ikkinchi darajali holatlarni mujassam etgan ana shunday har bir guruh muayyan hayajon, ehtiros tushunchasi tarzida olib qaralgan. Barcha tushunchalar, ya’ni sakkiz tushuncha yagona «rasa» («did») degan

ibora bilan ifodalangan. Keyinchalik «rasa» badiiy hayajonni, nafosatni anglatadigan estetik tushuncha maqomini oldi va shu tarzda keng tarqaldi. «Rasa» tushunchasi musiqa nazariyasida pardalar, tovush qatorlari, bosqichlar va ohanglar turlarida, tasviriy san'at nazariyasida esa, rangtasvir va haykaltaroshlikda qo'llanib kelindi.

Shuni alohida ta'kidlash lozimki, «Nat'yashastra»ning 16-bobi va kashmirlik alloma Bhamaxa (IV–VI asrlar) qalamiga mansub «Kav'yalankara» («She'riy bezaklar») risolasi she'r san'ati uchun muhim ahamiyatga ega. She'riy yo'l bilan yozilgan, olti qismdan iborat bu risolada turli xil xitobiy (ritorik) shakllar – tazod (o'xshatish), alliteratsiya va boshqa usullar bayon etiladi, she'riy nutq fazilatlari (guna) va uslubiy (rito) fazilatlar tahlil qilinadi. Mazkur ikki risola, she'riyat nazariyasi alohida ilm sifatida qadimgi hind estetikasida milodning boshlarida shakllangan va uning asosiy tadqiqot obyekti dastavval she'riy nutq uslubi bo'lgan, deyish imkonini beradi.

Qadimgi Hindiston estetikasidagi uslub nazariyasi taraqqiyotiga nazar tashlasak, milodning II asriga kelib, «bezaklar» deb nom olgan badiiy ifoda usullari haqidagi ta'limot shakllanganini ko'rish mumkin. IV–V asrlarga kelib, u uslub nazariyasining katta va muhim qismini tashkil etdi. Masalan, «Nat'yashastra»da 4 xil bezak haqida gap ketsa, «Kav'yalankara»da ularning soni 39 ta. Nihoyat, IV–V asrlarga kelib, qadimgi uslubiyatning uchinchi qismini tashkil etuvchi fazilatlar yoki sifatlar haqidagi ta'limot yuzaga keldi. Ana shu davrlarda nuqsonlar haqidagi ta'limot ham paydo bo'ldi.

Shunday qilib, ko'rib turibmizki, qadimgi hind estetikasida she'riy nutq, uslubga doir boy materiallar yig'ilgan va ularni uch ruknga – bezaklar, fazilatlar va nuqsonlarga bo'lib o'rganish tamoyillari ishlab chiqilgan.

4. QADIMGI XITOY ESTETIKASI

Qadimgi Xitoy estetikasi deganda, biz odatda, miloddan avvalgi VII asrdan milodning V asrigacha bo'lgan davrni nazarda tutamiz. Mana shu davrda Xitoyda, garchand estetik tafakkur mustaqil fan maqomiga ega bo'lmasa-da, lekin asosiy falsafiy-estetik tushunchalar shakllangan edi. Biroq, dastlabki nafosatga doir tasavvurlar, g'oyalar, tushunchalar bundan ancha avval «Shuszin» («Tarixlar kitobi» – miloddan avvalgi XII asr), «Shiszin («Qo'shiqlar kitobi» – miloddan avvalgi XI–VI asrlar), «Iszi» («O'zgarishlar kitobi» – miloddan avvalgi VIII–VII asrlar) deb nomlangan yodgorliklarda uchraydi. Ularni, eng avvalo, mazkur kitoblardan joy olgan asotirlar – miflarda va she'riy eposlarda ko'rish mumkin.

Bular orasida «Shiszin» alohida o‘rin tutadi. Zero, u qadimgi Xitoy xalqi tarixini ko‘pgina tarixiy, etnografik va boshqa yodgorliklarga nisbatan to‘laroq, chuqurroq aks ettiradi, desak yanglishmaymiz. «Shiszin» 305 she’riy asarni o‘z ichiga oladi. Ular to‘rt qismga bo‘lingan: «Gofun» («Saltanatlar odatlari»), «Syao ya» («Kichik qasidalar»), «Da ya» («Ulkan qasidalar») va «Sun» («Alqovlar»). «Shiszin»dagi she’riy asarlar asosan xalq og‘zaki ijodining yozib olingan variantlari bo‘lib, musiqaga solingan she’rlardir. Agar qadimda musiqa va raqs bir-biridan ajralib chiqmaganini nazarda tutsak, bu yodgorlikda ham so‘z san’ati, ham musiqa san’ati, ham raqs san’ati ruhini, unsurlarini ko‘rish mumkin. Chunonchi, «Yueszin» («Musiqa haqida kitob») deb atalgan qadimgi yodgorliklardan bizgacha etib kelgan bir parchada shunday deb yoziladi: «She’riyat, bu – so‘zga aylangan intilish. Qo‘shiq uni tovush orqali ifodalaydi; raqs badiiy qiyofani harakat orqali yetkazadi. Har uchala tur yurakda ildiz otadi, keyin ularga musiqiy asboblar ergashadi»[1]. Bu parchadan o‘sha paytlarda so‘z san’ati kuy va raqs talablariga bo‘ysundirilgani ko‘rinib turibdi.

«Shiszin»dagi folklor qo‘shiqlarida muhabbat va do‘stlik tuyg‘ulari o‘ziga xos, rang-barang ifoda topgan. Bu tuyg‘ular bejamadorlikdan, balandparvozlikdan, soxtalikdan yiroq, o‘zida shakliy go‘zallikning ajoyib namunasini aks ettiradi. Ana shu xalq qo‘shiqlari xitoy yozma adabiyotiga asos bo‘ldi: uch yarim ming yil avval xitoy yozuvi – iyerogliflari yaratildi. Shuni aytish kerakki, iyeroglif yozuv rang-barang, bazo‘r ilg‘anadigan nozik ishoralarni tasvirlashda mavhum va ko‘pyoqlamali tushunchalarni, turli ma’no urg‘ularini va qirralarini ifodalash uchun cheksiz imkoniyatlarga ega. Masalan, **mey** iyeroglifi (go‘zal, badiiy, estetik) degan ma’nolarni anglatadi. U ikki piktogrammadan – rasmlashgan yozuvdan iborat; **yan** (qo‘chqor, qo‘y) va **da** (katta, ulkan). Dastlab bularning qo‘shiluvi «katta qo‘chqor» degan jo‘n tushunchani, ya’ni tengi kam, go‘shti lazzatli, juni kamyob, go‘zal tashqi ko‘rinishga ega bo‘lgan hayvonlarning g‘ayriodatiy nusxasini anglatgan. Go‘zallik haqidagi tushunchaning keyinchalik rivojlanib borishi bilan «mey» iyeroglifining nisbatan murakkab va mavhum ifodasi bo‘lmish go‘zal, badiiy, estetik degan ma’nolar yuzaga kelgan. Shu tarzda muayyan timsol shakllana borish jarayonida umumlashgan, tipiklashgan va mavhumlashgan tushunchaning paydo bo‘lishiga xizmat qilgan.

Iyeroglif-belgilar odamlarning reallikka estetik munosabati taraqqiyotini, badiiy ijod umumiy qonunlari shakllanishining manzarali belgisi sifatida namoyon bo‘ladi. Shu bois so‘zning she’riy ma’nosi ko‘p hollarda aniq va

[1] *Федоренко Н.Т.* Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М., ИХЛ, 1987. С. 56.

cheklangan doiralarda emas, balki asosiy ma'noga o'xshashligi, yaqinligi, ba'zan esa, zidligi bilan ochiladi. Satrlarda tugallangan majoz o'rnida, o'sha majozning ko'lankasi, ishora, badiiy asosgina aks etadi; atayin qilingan nim ifoda, notugallik, ko'pma'nolilik, bir chizgi, belgida xomaki matn tarzida in'ikos topgan ishora ba'zan asl ma'nodan muhimroq ahamiyat kasb etadi. Natijada ijodiy hamkorlik tug'iladi, o'quvchi san'atkorning asosiy fikriga bo'ysunuvchi, uni inkor etmaydigan rang-barang bo'yoqlarni tasavvur qiladi. Bunda muallif qancha kam so'z ishlatgan bo'lsa, shuncha ko'p ifoda vositalari iqtisod qilinadi, fikrlashga, tasavvurga, manzara yaratishni tugallashga shuncha katta imkon tug'iladi. Shu bois kamso'zlik, qisqalik, nozik ishora qimmatli hisoblanadi. Qadimgi Xitoy shoirlarining o'zlarini cheklashga, iloji boricha kam so'z ishlatishga, ifodaviy vositalarga «xasislik» qilishlariga intilishlari shundan.

Qadimgi Xitoy estetikasida ikki yo'nalish alohida ajralib turadi. Bular – daochilik va konfutsiychilik. Daochilik yo'nalishining muhim belgisi, bu – fazo (kosmos) hamda tabiatning azaliy va abadiy go'zalligi; jamiyat va inson go'zalligi darajasi esa, ana shu borliq go'zalligiga qanchalik o'xshash, yaqin ekanligi bilan belgilanadi. Konfutsiychilik xulqiy go'zallik muammosini o'rtaga tashlaydi; Axloqiy-estetik ideal uning eng muhim belgisi sanaladi.

Daochilikning («dao» – yo'l degani) asoschisi Laoszi (miloddan avvalgi VI–V asrlar) fikriga ko'ra, uyg'unlik (xe) «tinchlik», «kelishuv», «yumshoqlik», «kelishtirish» ma'nolarini anglatadi. «Me'yor» so'zini esa, u yetarlilik ma'nosida qo'llaydi. Chjuanszi (IV–III asrlar) uyg'unlikning ta'sir doirasini Laosziga nisbatan kengaytiradi; u nafaqat ibtidoni vujudga keltiruvchi hodisa, balki butun kosmosning asosidir; u olamning bir butun yaxlitligini tashkil etgan unsurlar va qismlarning jo'r bo'lib chiqargan ohangdor tovushi tarzida tushuniladi. Bu anglash Chjuanszida badiiy shaklda ifodalanadi: koinotni u har bir parchasi alohida ohang chiqaruvchi va birgalikda hamroz kuyni tashkil etuvchi nayga o'xshatadi. Chjuanszining go'zallik haqidagi tasavvuri tabiatga uyg'un va mukammal yaxlitlik tarzidagi munosabat bilan bog'liq, Osmon va Yer ulug' go'zallikka ega, deydi u. Donishmand asl go'zallik va go'zallik bo'lib tuyuluvchi hodisalarni farqlaydi.

Laoszi izidan borib, Chjuanszi san'atni bir odamdan ikkinchi odamga o'tkazib bo'lmaydigan, ya'ni o'rgatib bo'lmaydigan oliy hodisa sifatida talqin etadi. San'at o'z ichki niyatiga tabiatdagi o'xshashlikni (aynanlikni) ilg'ab olish; «tutib qolish» qobiliyatidir. Niyatning o'zi san'atkor qalbida biror-bir mas'uliyatsiz, hech qanday shakl-u shamoyilsiz tug'iladi, shaklni esa, u o'ziga yaqin (qardosh) bo'lgan tabiat bilan uyqashib (xe)

ketgan lahzada oladi. Ijodiy jarayon barcha botiniy kuchlar oliy darajada jamlangan lahzada vujudga keladigan nogahoniy «bashorat» («karomat») tarzida tushuniladi.

«Go'zallik haqida» («Dao de szin») kitobida ham diqqatga sazovor fikrlar bayon etilgan. Jumladan, unda shunday deyiladi: «Butun Osmonosti go'zallikning go'zal ekanini bilib olganida, o'sha payt xunuklik ham paydo bo'ladi. Qachonki hamma ezgulik – ezgulik ekanini bilib olganida, o'sha payt yovuzlik ham tug'iladi»[1].

«Xuaynanszi» («Xuaynanlik faylasuflar») deb atalgan qadimgi Xitoy matni ham estetik g'oyalar taraqqiyotini ko'rsatuvchi manba sifatida muhimdir. Unda mualliflar go'zallikning me'yor bilan belgilanishini ta'kidlaydilar. Me'yor bilan belgilangan go'zallik va nuqs bo'lgani uchun ham bu dunyoda yaxlitlik mavjud; «Go'zallik me'yor bilan belgilanadi, nuqs o'zini foydalanish jarayonida namoyon etadi. Shu tufayli to'rt bahri muhit oralig'idagi makon birlashishi mumkin»[2].

«Xuaynanszi»da san'atning uch xil darajasini ko'rsa bo'ladi. Birinchisi, daoga asoslangan san'at, bu – donishmandlik. U eng yuksak darajadagi narsalar bilan bog'liq; bular yaxlitlik, yo'qlik, dao, olam (kosmos). Bunday san'atning maqsadi «oliy uyg'unlikka» (toy xe) erishish va oxir-oqibatda tabiat bilan barobar darajada narsalar ijod qilish. Ikkinchi darajadagi san'at hisob-kitobga, ya'ni me'yorga asoslanadi. Bu – «boshqarish» (odamlarnimi, narsalarnimi – baribir) san'ati. Uchinchi xil san'at esa, bizning tushunchamizdagi hunarga to'g'ri keladi; u yuzaki mohirlik oqibati bo'lmish tashqi bezak sifatida talqin etiladi.

Xuaynanlik faylasuflar yuqoridagi san'at xillarining, ayniqsa, ikkinchisiga alohida e'tibor qiladilar va shu munosabat bilan estetik muammolarni yangicha talqin etadilar. Bu xil san'at darajasi haqida fikr yuritar ekan, ular o'rinlilikka yoxud joizlilikka (i, byan, shi) diqqatni qaratadilar. Bu tushuncha mualliflarning go'zallik haqidagi tasavvurlari bilan mustahkam bog'liq. «Yuzdagi kulgichlar go'zal, – deyiladi risolada, – agar ular manglayda bo'lsa – xunuk; kiyimdagi kashta – go'zal, qalpoqdagisi esa, – xunuk». O'rinlilik ayni vaqtida degan ma'noda ham talqin etiladi. San'at «lahzaga munosabatdan», «vaqtga ergashishdan» (in shi) tashkil topadi.

Mualliflar san'at texnika bilan, mahorat qurolini egallash bilan bog'liqligini alohida ta'kidlaydilar, san'at va uning vositasini qat'iy farqlaydilar. Mahorat, umuman olganda, daochilar fikriga ko'ra, botiniy

[1] *Дао.* М.–Харьков, «Эксмо-пресс» – «Фолио», 2000. С.9.

[2] Древнекитайская философия. Эпоха Хан. М., «Наука», 1990. С.75.

ma'naviy ma'noni moddiy shakl orqali ifodalash qobiliyatidan iborat. Ayni paytda faqat «shakl deb atalgan xojani bo'ysindirmay turib», birgina tashqi shaklga shunchaki taqlid qilish odamlarda istehzo uyg'otadi. Har bir san'at asari ruh bilan sug'orilgani va u orqali san'atkor qalbi tilga kirgani uchun go'zaldir. Ana shu ruh mazmundan xoli bo'lgan shakl o'lik, o'likning esa, go'zal bo'lishi mumkin emas.

Daochilar uchun ibtido nuqtasi olam (kosmos) bo'lsa, **Konfutsiy** (miloddan avvalgi 551–479-yillar) va uning izdoshlari o'z estetik qarashlarini ijtimoiy-siyosiy nuqtayi nazardan kelib chiqib shakllantiradilar. Konfutsiy «jo'mard o'g'lon» tushunchasini kiritadi. Jo'mard o'g'lon, eng avvalo, axloqiy va fuqarolik burchlarini chin dildan, namunali bajaruvchi jamiyatning ideal a'zosi. Jo'mard o'g'lon tarbiyasining asosini Konfutsiy uch narsada – «qo'shiq», «udum» va «musiqa»da ko'radi. Demak, donishmand nuqtayi nazaridan tarbiya estetik asosda olib borilishi lozim.

Qo'shiq va musiqada Konfutsiy hammadan avval ezgu fikrlilikni qadrlaydi. Qo'shiqchilar haqida, «ularning fikrida kufr yo'q», deydi. Musiqa to'g'risida ham shunaqa mulohazalar bildiradi. Venvan musiqasini «go'zal va ezgu» deb ataydi. Hamma narsada, xususan, musiqa va qo'shiqda u mo'tadillikni yoqlaydi. «Go'zal» (mey) atamasi Konfutsiy tomonidan «ezgu» (shan) so'zining sinonimi tarzida qo'llaniladi.

Umuman olganda, Konfutsiy va uning izdoshlari Menszi va Syunszi singari faylasuflarning estetik ideali go'zallik, ezgulik va manfaatlilikning omuxtaligidan iboratdir.

Xulosa qilib shuni aytish mumkinki, Qadimgi Xitoy estetikasi nafaqat o'rta asrlarga kelib yuksak pog'onaga ko'tarildi, balki Yaponiya, Quriya, Vyetnam xalqlari estetikasiga ham asos bo'ldi.

5. QADIMGI DUNYONING MUMTOZ ESTETIKASI

Qadimgi Yunoniston. Qadimgi dunyoning mumtoz falsafasi haqida gap ketganda ko'pgina adabiyotlarda uni go'yo Yunonistonda o'z-o'zidan paydo bo'lib qolgan aqliy yuksaklik, ya'ni yunonlarning (ovro'paliklarning) boshqa irqlarga nisbatan buyukligidan dalolat beruvchi hodisa sifatida talqin etiladi. Lekin, aslida qadimgi Yunoniston fani va madaniyati Eron, Bobilon, qadimgi Misr va qadimgi Hindiston singari Sharq mamlakatlari erishgan yutuqlardan foydalanib, shu darajaga ko'tarildi. Qadimgi Sharq yunonlar uchun ulkan maktab vazifasini o'tadi. Chunonchi, Fales, Pifagor, Demokrit, Heraklit, Suqrot, Aflotun singari allomalar ana shu maktab

ta'limotidan bahramand bo'lib, buyuklikka erishganlar. Buning isbotini deyarli barcha qadimgi manoqiblarda, xususan, yunonlardan qolgan falsafiy, adabiy va tarixiy manbalarda ko'rish mumkin.

Qadimgi yunon mumtoz estetikasi deganda biz, asosan, uch buyuk siymoni nazarda tutamiz. Bular – Suqrot, Aflotun va Arastu.

Suqrot (miloddan avvalgi 469–399-yillar) jahon falsafasida birinchi bo'lib antropologik yondashuvga asos solgan mutafakkir, ungacha falsafaga faqat kosmologik yondashuv hukmron edi. U diqqatni kosmos – fazoga emas, balki insonga qaratdi, insonni amaliy xatti-harakati, axloqiyligi nuqtayi nazaridan o'rganishga kirishdi. Suqrot axloqshunoslik va nafosatshunoslikning, axloq va go'zallikning uzviy aloqasini ta'kidlab ko'rsatadi. Uning ideali – ma'nan va jisman go'zal inson. U insonni san'atning asosiy obyekti sifatida olib qaraydi, san'atning estetik va axloqiy mezonlari masalasini o'rtaga tashlaydi hamda shular orqali ijodiy jarayonni ochib berishga urinadi.

San'at, Suqrotning fikriga ko'ra, taqlid orqali hayotni in'ikos ettirishdir. Lekin bunday taqlid aslo nusxa ko'chirish emas. Haykaltarosh Pirrasiy bilan suhbatida mutafakkir, san'atkor insonni, tabiatni, voqelikni umumlashtirish orqali qaytadan jonlantiradi, degan fikrni bildiradi. Haykal ham, ya'ni tosh ham, boshqa san'at turlaridagi kabi «qalbning holatini», insonning ruhiy-ma'naviy qiyofasini aks ettirishi kerak. Axloqiy ideallargina in'ikos etilishga loyiq.

Qadimgi yunon nafosatshunosligida **Aflotun**ning (milodgacha 427–347) qarashlari diqqatga sazovordir. Uning nafosat borasidagi fikr-mulohazalari asosan «Ion», «Fedr», «Bazm», «Qonunlar», «Davlat» singari asarlarida o'z ifodasini topgan.

Aflotun, Suqrotdan farqli o'laroq, g'oyalar muammosini o'rtaga tashlaydi. Uning nazdida asl borliq ana shu g'oyalardan iborat. Umumiy tushunchalar qancha bo'lsa, g'oyalar ham shuncha. G'oyalarning o'rni narsalarga nisbatan birlamchi: avvalo g'oyalar, undan keyin narsalar. Atrof-tevarakdagi his etilguvchi narsalar hissiyotdan yuksak turuvchi g'oyalarning in'ikosidir. Aflotunning fikriga ko'ra, asl go'zallik his etilguvchi narsalar dunyosida bo'lmaydi, u g'oyalar olamiga taalluqli. U bu fikrni «Katta Hippiy» dialogidagi Suqrot va Hippiy suhbatida o'rtaga tashlaydi. Aflotun masalaga «nima go'zal?» degan nuqtayi nazardan emas, balki «go'zallik nima?» degan nuqtayi nazardan yondashish lozimligini uqtiradi. Uning nazdida, «nima go'zal?» degan savol orqali biz go'zallikni hodisadan, «go'zallik nima?» deyish orqali esa, uni mohiyatda qidirishimiz kerak bo'ladi. Zero, «go'zal qiz», «go'zal baytal», «go'zal lira», «go'zal gultuvak»ning go'zalligi faqat birgina o'zigagina xos bo'lgan narsa-hodisa

uchun go‘zallikdir, xolos. Ularning hech biri boshqa narsa-hodisalar uchun umumiy tarzdagi go‘zallik bo‘la olmaydi[1]. Ular go‘zalligining asosi nisbiylikdir, ya’ni «Eng go‘zal qiz ham ma’budga nisbatan xunukdir»[2]. Aflotunning fikriga ko‘ra, foydalilik go‘zallik bo‘la olmaydi, chunki u ham faqat bir narsa-hodisa uchungina foydali (go‘zal), boshqasi uchun esa, zararli (xunuk) bo‘lishi mumkin, ya’ni umumiylik, mutlaqlik tabiatiga ega emas[3]. Shuningdek, tomosha qilish yoki eshitish orqali lazzat olish yoki boshqa xil jismonan his etiladigan lazzatlar ham go‘zallikka kirmaydi, ya’ni tomosha qilish yoki tinglash – go‘zallik emas, balki ularning go‘zalligini, bizga anglatib berishga qodir bo‘lgan uchinchi bir me’yoriy hodisadir. Demak, go‘zallik «mohiyat» va «g‘oya», faqat shu ikkisigina o‘zining alohida xususiyati vositasida go‘zal narsalarni go‘zallikka aylantira oladi. «Davlat» asarida faylasuf Suqrot va Glaukon suhbati asnosida g‘or haqidagi mashhur masal-afsonani keltirar ekan, bizga ko‘rinib turgan, biz yashayotgan dunyo bor-yo‘g‘i soyalar o‘yini, haqiqiy dunyoni ko‘rish uchun esa, inson ojizlik qiladi, deydi. Inson g‘or devoriga kishanband qilingan tutqunga o‘xshaydi, u faqat haqiqiy borliqning soyasini kuzata oladi, xolos, haqiqiy borliq esa, ana shu soya ortida ko‘rinmay qolaveradi. Go‘zallik ham haqiqiy borliqqa taalluqli. Unga hissiyotlar yordamida yetishish mumkin emas, faqat aql orqaligina uni anglash mumkin: u – o‘zgarmas, zamon va makondan tashqarida. Bu o‘rinda Aflotunning haqiqiy go‘zallik sifatida Xudoni nazarda tutayotganini ilg‘ash qiyin emas[4].

Ana shu nuqtayi nazardan kelib chiqqan holda, Aflotun, san’atkorni o‘ziga xos nusxa ko‘chiruvchi sifatida talqin etadi; u his etiladigan narsalar olamini aks ettiradi, bu olam esa, o‘z navbatida, g‘oyalarning nusxalaridir. Demak, san’at asari – nusxadan olingan nusxa, taqlidga taqlid, soyaning soyasi. Shu bois in’ikosning in’ikosi sifatida san’at, birinchidan, bilish quroli bo‘la olmaydi, aksincha, u aldamchi ro‘yo, asl olamning mohiyatiga etib borish yo‘lidagi to‘siqdir. Ikkinchidan, u axloqqa nisbatan betaraf turadi, hatto axloqning buzilishiga ham sabab bo‘lishi mumkin. Uchinchidan, idrok etuvchini ma’naviy yuksaklikka emas, balki ruhiy kasallikka olib keladi. Chunki u his etilguvchi narsalar olamini turli vositalar orqali in’ikos ettirar ekan, ko‘p hollarda go‘zallikka taalluqli bo‘lmagan, xunuklik, sharmandalik va behayolikni ham tasvirlaydi.

---

[1] Qarang: Гиппий Больший, 287 с – 289 в. // *Платон.* Сочинения в 4 т. Т.1. М., «Мысль», 1990.

[2] O‘sha manba, 295 с – 296 в.

[3] O‘sha manba, 299 с – 300 в.

[4] Qarang: *Platon.* G‘or haqida masal. M. Qo‘shmoqov tarjimasi // «Sog‘lom avlod uchun» jurnali, 1996-yil, 1-son.

Shu sababli ideal davlatdan san'atning o'rin olishi shart emas. Lekin ma'budlarga alqovlar, mardlik, vatanparvarlik tuyg'ularini uyg'otadigan qo'shiqlar bundan mustasno.

Garchand Aflotun san'atga shu tarzda «past nazar» bilan qarasa-da, shuning barobarida u san'atsiz jamiyatning mavjud bo'lmasligini, san'at hayotiy reallik ekanini e'tirof etadi. Shu bois, u san'at turlarini ikki xilga ajratadi. Birinchisi – haqiqiy dunyoga, ya'ni g'oyalar dunyosiga yaqin bo'lgan yuksak san'at turlari, bunga musiqa, me'morlik, lirik she'riyat kiradi, ular o'zlarida umumiy g'oyani mujassam etadilar. Ikkinchisi – yolg'on dunyoga, ya'ni hayotiy reallikka yaqin bo'lgan quyi san'at turlari, bunga rassomlik, haykaltaroshlik, teatr san'ati taalluqli.

Aflotun ilhomning ikki xilini keltiradi, biri – «tartibga soluvchi», ikkinchisi – «lazzat beruvchi». Birinchisi odamlarning «yaxshilanishiga» xizmat qilsa, ikkinchisi – «yomonlashtiradi». Xo'sh, shuning uchun nima qilish kerak? Faylasuf o'ziga xos nazorat – senzurani taklif etadi: yoshi ellikdan oshgan odamlar orasidan maxsus «baholovchi» kishilarni belgilash lozim, ular davlat miqyosida badiiy ijodni va shu asosdagi estetik tarbiyani nazorat qilishni doimiy amalga oshirib turadilar. Ideal davlatda kulgililikka doir asarlarni (komediyalarni) sahnalashtirish mumkin, faqat ularda rollarni muhojirlar va qullar o'ynashi kerak bo'ladi. Fojiani esa, qat'iy senzura asosidagina sahnalashtirishga ruxsat beriladi.

Aflotun san'atning asl manbaini bilimda emas, ilhomda deb hisoblaydi. Uning nazdida shoir faqat ilhomlangan va jazavaga tushgan paytida, es-hushi yo'qolgan paytda she'r yozadi; toki es-hushi joyida ekan, u ijod va karomat qobiliyatidan mahrum. U, o'zi anglamagan holda, telbavor, savdoyi bir holatda ijod qiladi. Shu bois haqiqiy ijodkor uchun san'at qonun-qoidalarini bilishning o'zigina yetarli emas: san'atkor bo'lib tug'ilish lozim.

Ayni paytda Aflotun estetik tarbiya masalalariga ham to'xtalib o'tadi, uni shaxs tarbiyasining asosi deb biladi. Uning fikriga ko'ra, «yaxshi tarbiya topgan odam chiroyli ashula aytish va raqs tushishni bilishi kerak». Lekin faqat bugina emas: «Yana boshqa (bir) shart: u, haqiqatan go'zal narsani go'zal va darhaqiqat xunuk (noxush) narsani xunuk deb hisoblashi zarur hamda o'z e'tiqodini amalda qo'llashi kerakdir»[1]. Demak, faqat o'z estetik «e'tiqodiga» ega bo'lgan yuksak did egasigina tom ma'nodagi tarbiyali inson deb atalishi mumkin.

Qadimgi yunon estetikasining yuksak cho'qqisi **Arastu** (milodgacha 384–322) ijodida namoyon bo'ladi. Uning asosan «Notiqlik san'ati»

[1] *Aflotun.* Qonunlar, 654 s – d. U. Otajon tarjimasi. T., «Yangi asr avlodi», 2008, 43-bet.

(«Ritorika»), «Siyosat», ayniqsa, «She'riyat san'ati» («Poetika») asarlarida nafosatshunoslik muammolari o'rtaga tashlangan.

Arastu go'zallik masalasini o'z tadqiqotlari markaziga qo'yadi. U go'zallikning nisbatan yuksak ifodasini, tirik jonzotlarda, ayniqsa, insonda ko'radi.

«Go'zallik, – deb yozadi Arastu «Notiqlik san'ati» asarida, – o'z-o'zicha, shu turishi bilan (ya'ni, biror-bir manfaatsiz – A.Sh.) xohlanadigan narsa sifatida maqtovga sazovor yoki u ezgulik o'laroq, yoqimlidir. Go'zallik tushunchasining mazmuni shunday ekan, u holda fazilat albatta go'zallikdir»[1]. Demak, Arastuning fikriga ko'ra, nimaiki ezgu bo'lsa, o'sha go'zaldir. Chunonchi, insonning o'z manfaatlari uchun emas, balki o'zgalarni o'ylab amalga oshirgan xatti-harakatlari go'zal. Shunga ko'ra, mardlik, halollik, vatanparvarlik, adolatparvarlik, erk uchun kurashish singari barcha ulug'vor xatti-harakatlar go'zallik sirasiga kiradi. Arastu go'zallikni tiriklardan ko'ra, o'lgan kimsalarga ko'proq taalluqli ekanini alohida ta'kidlaydi. Chunki bunday holatda tirik insonlarga xos xudbinlik go'zallikning o'zgalar uchun namoyon bo'lishiga xalaqit bermaydi. Ya'ni, insondan qolgan xotira, o'zining beg'arazlik xususiyati bilan go'zallikdir[2]. Bu fikrlar, bir jihatdan olib qaraganda, Suqrot va Aflotunning qarashlaridan deyarli farq qilmaydi. Lekin Arastu shular bilan cheklanib qolmaydi. U «Metafizika» asarida ilmdagi go'zallik haqida fikr yuritar ekan, matematikaning go'zalligi to'g'risida shunday deb yozadi: «Toki ezgulik bilan go'zallik bir xil narsa emas ekan (birinchisi doim harakatda, go'zallik esa, harakatsiz ham namoyon bo'ladi), matematikaga ezgulik va go'zallik taalluqli emas, degan kishilar xato qiladi»[3].

Arastu mazkur fikrlari bilan Qadimgi dunyo mumtoz nafosatshunosligiga eng muhim yangiliklardan birini kiritdi. U ezgulik bilan go'zallikning farqlanishini birinchi marta aytib o'tishi barobarida go'zallikning o'zi ikki xil ekanini – harakatdagi va harakatsiz go'zallik mavjudligini isbotlab berdi. Ayni paytda buyuk mutafakkir shu o'rinda go'zallikni tashkil etuvchi asosiy unsurlar haqida ham jiddiy fikr yuritadi. «Go'zallikning eng muhim ko'rinishlari, bu – tartib, mutanosiblik va aniq chegaraga egalikdir», – deydi bu haqda Arastu[4].

---

[1] *Аристотель.* Риторика, 1366 а. // Античные риторики. М., изд-во МГУ, 1978. С. 43.

[2] O'sha manba, 1366 v., 1367 a. 44–46-betlar.

[3] *Аристотель.* Метафизика, 1078 в. // Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1975. С. 326.

[4] *Аристотель.* Метафизика, 1078 в. // Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1975. С.327.

Shu sababli ideal davlatdan san'atning o'rin olishi shart emas. Lekin ma'budlarga alqovlar, mardlik, vatanparvarlik tuyg'ularini uyg'otadigan qo'shiqlar bundan mustasno.

Garchand Aflotun san'atga shu tarzda «past nazar» bilan qarasa-da, shuning barobarida u san'atsiz jamiyatning mavjud bo'lmasligini, san'at hayotiy reallik ekanini e'tirof etadi. Shu bois, u san'at turlarini ikki xilga ajratadi. Birinchisi – haqiqiy dunyoga, ya'ni g'oyalar dunyosiga yaqin bo'lgan yuksak san'at turlari, bunga musiqa, me'morlik, lirik she'riyat kiradi, ular o'zlarida umumiy g'oyani mujassam etadilar. Ikkinchisi – yolg'on dunyoga, ya'ni hayotiy reallikka yaqin bo'lgan quyi san'at turlari, bunga rassomlik, haykaltaroshlik, teatr san'ati taalluqli.

Aflotun ilhomning ikki xilini keltiradi, biri – «tartibga soluvchi», ikkinchisi – «lazzat beruvchi». Birinchisi odamlarning «yaxshilanishiga» xizmat qilsa, ikkinchisi – «yomonlashtiradi». Xo'sh, shuning uchun nima qilish kerak? Faylasuf o'ziga xos nazorat – senzurani taklif etadi: yoshi ellikdan oshgan odamlar orasidan maxsus «baholovchi» kishilarni belgilash lozim, ular davlat miqyosida badiiy ijodni va shu asosdagi estetik tarbiyani nazorat qilishni doimiy amalga oshirib turadilar. Ideal davlatda kulgililikka doir asarlarni (komediyalarni) sahnalashtirish mumkin, faqat ularda rollarni muhojirlar va qullar o'ynashi kerak bo'ladi. Fojiani esa, qat'iy senzura asosidagina sahnalashtirishga ruxsat beriladi.

Aflotun san'atning asl manbaini bilimda emas, ilhomda deb hisoblaydi. Uning nazdida shoir faqat ilhomlangan va jazavaga tushgan paytida, es-hushi yo'qolgan paytda she'r yozadi; toki es-hushi joyida ekan, u ijod va karomat qobiliyatidan mahrum. U, o'zi anglamagan holda, telbavor, savdoyi bir holatda ijod qiladi. Shu bois haqiqiy ijodkor uchun san'at qonun-qoidalarini bilishning o'zigina yetarli emas: san'atkor bo'lib tug'ilish lozim.

Ayni paytda Aflotun estetik tarbiya masalalariga ham to'xtalib o'tadi, uni shaxs tarbiyasining asosi deb biladi. Uning fikriga ko'ra, «yaxshi tarbiya topgan odam chiroyli ashula aytish va raqs tushishni bilishi kerak». Lekin faqat bugina emas: «Yana boshqa (bir) shart: u, haqiqatan go'zal narsani go'zal va darhaqiqat xunuk (noxush) narsani xunuk deb hisoblashi zarur hamda o'z e'tiqodini amalda qo'llashi kerakdir»[1]. Demak, faqat o'z estetik «e'tiqodiga» ega bo'lgan yuksak did egasigina tom ma'nodagi tarbiyali inson deb atalishi mumkin.

Qadimgi yunon estetikasining yuksak cho'qqisi **Arastu** (milodgacha 384–322) ijodida namoyon bo'ladi. Uning asosan «Notiqlik san'ati»

[1] *Aflotun.* Qonunlar, 654 s – d. U. Otajon tarjimasi. T., «Yangi asr avlodi», 2008, 43-bet.

(«Ritorika»), «Siyosat», ayniqsa, «She'riyat san'ati» («Poetika») asarlarida nafosatshunoslik muammolari o'rtaga tashlangan.

Arastu go'zallik masalasini o'z tadqiqotlari markaziga qo'yadi. U go'zallikning nisbatan yuksak ifodasini, tirik jonzotlarda, ayniqsa, insonda ko'radi.

«Go'zallik, – deb yozadi Arastu «Notiqlik san'ati» asarida, – o'z-o'zicha, shu turishi bilan (ya'ni, biror-bir manfaatsiz – A.Sh.) xohlanadigan narsa sifatida maqtovga sazovor yoki u ezgulik o'laroq, yoqimlidir. Go'zallik tushunchasining mazmuni shunday ekan, u holda fazilat albatta go'zallikdir»[1]. Demak, Arastuning fikriga ko'ra, nimaiki ezgu bo'lsa, o'sha go'zaldir. Chunonchi, insonning o'z manfaatlari uchun emas, balki o'zgalarni o'ylab amalga oshirgan xatti-harakatlari go'zal. Shunga ko'ra, mardlik, halollik, vatanparvarlik, adolatparvarlik, erk uchun kurashish singari barcha ulug'vor xatti-harakatlar go'zallik sirasiga kiradi. Arastu go'zallikni tiriklardan ko'ra, o'lgan kimsalarga ko'proq taalluqli ekanini alohida ta'kidlaydi. Chunki bunday holatda tirik insonlarga xos xudbinlik go'zallikning o'zgalar uchun namoyon bo'lishiga xalaqit bermaydi. Ya'ni, insondan qolgan xotira, o'zining beg'arazlik xususiyati bilan go'zallikdir[2]. Bu fikrlar, bir jihatdan olib qaraganda, Suqrot va Aflotunning qarashlaridan deyarli farq qilmaydi. Lekin Arastu shular bilan cheklanib qolmaydi. U «Metafizika» asarida ilmdagi go'zallik haqida fikr yuritar ekan, matematikaning go'zalligi to'g'risida shunday deb yozadi: «Toki ezgulik bilan go'zallik bir xil narsa emas ekan (birinchisi doim harakatda, go'zallik esa, harakatsiz ham namoyon bo'ladi), matematikaga ezgulik va go'zallik taalluqli emas, degan kishilar xato qiladi»[3].

Arastu mazkur fikrlari bilan Qadimgi dunyo mumtoz nafosatshunosligiga eng muhim yangiliklardan birini kiritdi. U ezgulik bilan go'zallikning farqlanishini birinchi marta aytib o'tishi barobarida go'zallikning o'zi ikki xil ekanini – harakatdagi va harakatsiz go'zallik mavjudligini isbotlab berdi. Ayni paytda buyuk mutafakkir shu o'rinda go'zallikni tashkil etuvchi asosiy unsurlar haqida ham jiddiy fikr yuritadi. «Go'zallikning eng muhim ko'rinishlari, bu – tartib, mutanosiblik va aniq chegaraga egalikdir», – deydi bu haqda Arastu[4].

---

[1] *Аристотель.* Риторика, 1366 а. // Античные риторики. М., изд-во МГУ, 1978. С. 43.

[2] O'sha manba, 1366 v., 1367 a. 44–46-betlar.

[3] *Аристотель.* Метафизика, 1078 в. // Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1975. С. 326.

[4] *Аристотель.* Метафизика, 1078 в. // Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1975. С.327.

Arastuning fikriga ko‘ra, go‘zallikning harakatsizlikda namoyon bo‘lishi uning aql bilan bog‘liqligiga borib taqaladi. Ma’lumki, Oliy aql yoxud Olamiy Aql o‘zi biror narsa tomonidan harakatga keltirilmagani holda, barcha narsani harakatga keltiradi, ya’ni u ilohiylikka daxldor. Undagi harakat faqat o‘z mohiyati doirasidagina, botindagi mutlaqlik tarzida ro‘y beradi. Demak, Oliy aql o‘zi chetdan harakatga keltirilmagan holda barcha go‘zalliklarni yaratuvchi mutlaq go‘zallikdir. Insoniy aql esa, doimo nisbiy va nisbiy go‘zalliklarni yaratish qudratiga ega. Asos e’tibori bilan u ham harakatsiz (ya’ni, o‘z doirasidagina harakatga ega) bo‘lgani holda, boshqa tashqi narsa-hodisalarni, qudrati va imkoniga qarab, harakatga keltirish, boshqacha aytganda, go‘zallashtirish xususiyatiga ega. Go‘zallikning harakatsizligi haqidagi Arastu fikrlarining bunday falsafiy talqiniga yaqin qarashlarni biz buyuk rus faylasufi A.F. Losevda ham uchratamiz[1]. Lekin Arastuning mazkur nazariyasini yana boshqa tomondan ham tasdiqlash mumkin. Ko‘rib o‘tganimizdek, Arastu fikricha, ezgulik faqat insonning xatti-harakati orqali namoyon bo‘ladi, demak, insoniy go‘zallik yoki xulqiy go‘zallik ana shu tarzdagi harakat go‘zalligi, botiniy go‘zallikdir. (Bunday xatti-harakat faqat erkinlikka asoslanadi, shu bois Arastuga ko‘ra, erksiz inson, ya’ni qul, hech qachon go‘zal bo‘lolmaydi, u ko‘pdan ko‘p narsalar tizimidagi jonli narsadir.) Harakatsiz dunyoviy go‘zallik esa, ayni paytda inson aql-u zakovati yaratgan narsa-hodisalarga taalluqlidir. Masalan, Go‘ri Amir gumbazi harakatsiz, qotib turadi, lekin, shuning barobarida, u go‘zaldir. Shuningdek, ko‘pgina san’at asarlarining xususiy go‘zalligi ham ana shunday go‘zalliklar sirasiga kiradi.

Go‘zallikning yana bir belgisi, Arastu fikriga ko‘ra, miqdorning cheklanganligi. «Jonsiz narsalar kabi jonli mavjudotlar ham hajman oson ilg‘ab olinadigan bo‘lishi kerak, – deydi faylasuf. – Shunga o‘xshash voqea (fabula) ham oson esda qoladigan cho‘ziqlikka ega bo‘lishi shart»[2]. Go‘zallikning eng muhim belgisini esa, Arastu uzviy yaxlitlik deb ataydi. Uning talqiniga ko‘ra, yaxlitlik ibtido, markaz va intihodan iborat[3]. Darhaqiqat, barcha san’at turlaridagi badiiy asarlarda ham, nosan’at estetik obyektlarda ham mana shu yaxlitlik qoidasi amal qilganini ko‘ramiz.

Arastuning san’at haqidagi mulohazalariga kelsak, ular ustozi Aflotun qarashlaridan jiddiy farq qiladi. Uning fikriga ko‘ra, san’at asari, tabiat yaratgan narsalar singari shakl va materiya (moddiyat) birligidan iborat

[1] Qiyoslang: *Лосев А.Ф.* История Античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., «Искусство», 1975. С. 146–148.

[2] *Аристотель.* Поэтика // 1451 a. Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1983. С.654.

[3] Qiyoslang: manba. 1450 в. 653-bet.

San'atkor ongida Olamiy Aqlda mavjud narsalardan boshqa biror narsaning mavjud bo'lishi mumkin emas. Zero, tabiat va inson faoliyatining manbai Olamiy Aqldagi g'oyalar yig'indisidir. Ular yo tabiatdagi jarayon, yoki san'at orqali o'zligini namoyon qiladi. San'at tabiat o'z maqsadini amalga oshiradigan shakllardan biri, xolos, lekin shakllarning eng yetugi, mukammali. San'at tabiat oxiriga yetkaza olmagan narsani oxiriga yetkazadi.

San'at tabiatga taqlid qiladi, deganida Arastu, san'at tabiatning faoliyat usulini in'ikos ettirishini nazarda tutadi. San'at ana shu taqlid (mimesis) natijasida, tabiatga o'xshab organizm yaratadi. Mazkur organizmni yaratgan san'atkor faoliyati san'at qonun-qoidalariga bo'ysunadi, u haqiqiy aql-idrokka e'tiqod qilguvchi «ijodiy odatdir». Umuman olib qaraganda, san'atning taqlid obyekti – odamlarning xatti-harakati, xatti-harakat bo'lganda ham, shunchaki emas, balki Axloqiy tabiat aks etadigan qilmishlardir. Qisqacha qilib aytganda, nafis san'atning vazifasi insoniy tabiatni ifodalash, ya'ni unga taqlid qilish. Lekin bu taqlid, bu in'ikos voqelikdan shunchaki nusxa ko'chirish emas, balki ijodiy yondashuv asosidagi ifodadir. Shu munosabat bilan Arastu she'riyat va tarixni solishtirib, shunday deydi: «Shoirning vazifasi haqiqatan bo'lib o'tgan voqea haqida emas, balki ehtimol yoki zaruriyat yuzasidan ro'y berishi mumkin bo'lgan voqea haqida so'zlashdir»[1].

Arastu san'atning bilish tabiati borligini, u bilishning o'ziga xos turi ekanini ta'kidlaydi va bu bilan ustozi Aflotunga raddiya bildiradi. «Birinchi muallim»ning fikriga ko'ra, badiiy asarning mazmuni aniq-ravshan, unda aks ettirilgan voqea-hodisa esa, bilib olinishi oson bo'lishi kerak, xuddi hayotdagidek idrok qilinishi lozim. Biroq, badiiy idrok etish uchun estetik masofa zarur. Ana shu masofa tufayli badiiy reallik muxtor tarzda, amaliy hayotdagiga aynan bo'lmagan tarzda idrok etiladi. Bunday masofa badiiy til, musiqiy kompozitsiya va h.k. vositasida yaratiladi. Boshqacha aytganda, badiiyat olamining o'z zamoni, o'z makoni, o'z tili mavjud. Faqat undagi o'ziga xos mantiq haqiqiy hayot mantig'ini aks ettirishi lozim. Shu bois, badiiy asar inson tomonidan qandaydir qalbga yaqin, tanish hodisa sifatida idrok etiladi va masofa tufayli idrok etuvchida mushohada qilish erki saqlanib qoladi. U hayajonlanadi, qalbi ravshan tortadi.

Ma'lumki, Pifagor birinchi bo'lib «forig'lanish» – «katarsis» tushunchasini diniy-e'tiqodiy ma'noda qo'llagan edi. Arastu esa, uni san'atga nisbatan ishlatadi. Forig'lanish, Arastu talqiniga ko'ra, san'at o'z oldiga qo'ygan maqsad, xususan, fojia (tragediya)ning

[1] *Аристотель.* Поэтика // 1451а. Сочинения в 4 т. Т.4. М., «Мысль», 1983. С.655.

maqsadi. U mohiyatan qo‘rquv yoki achinish tufayli inson qalbini salbiy hissiyotlardan forig‘lantiradi. Natijada inson, bir tomondan, taqdir ko‘rgiliklariga xotirjam qaray boshlasa, ikkinchi tomondan, baxtsizlik girdobiga tushganlarga o‘zida hamdardlik hissini tuyadi. Ya’ni, san’at insonni oliyjanob qilish, yaxshilash, go‘zallashtirish xususiyatiga ega. Masalan, sizdan oshnangiz tez kunda qaytib beraman, deb pul qarz oldi-yu, lekin bir oy bo‘lsa ham pulni qaytargani yo‘q. Siz g‘azabdasiz. Oshnangizni endi bir boplab sharmanda qilish niyatida yuribsiz. Shu orada teatrga tushdingiz. «Qirol Lir» spektakli ketayotgan ekan. Lirning fojiasi, otasini joni-dilidan sevgan Kordeliyaning fojiasi – bo‘g‘ib o‘ldirilgan go‘zal qiz, egilgan, lekin sinmagan haqiqat, adolat sizni larzaga soladi. Sizda pokizalik, halollik, xulqiy go‘zallik timsoli bo‘lmish bu odamlar qismatiga achinish, ularga hamdardlik hissi uyg‘onadi, odatiy turmushning ikir-chikirlari, tashvishlari sizga sahnadagi buyuk insonlar jasorati va fojiasi oldida juda mayda ko‘rinadi; qarz olgan oshnangiz haqidagi o‘ylaringiz e’tiborsiz bir narsa bo‘lib tuyuladi, kechagi xayollaringizdan o‘zingiz uyalasiz. Qisqasi, siz san’at asarini idrok etganingizdan so‘ng mayda hislardan forig‘lanasiz, ma’naviy jihatdan kechagiga qaraganda bir bosh yuksakka ko‘tarilasiz. Arastu aytgan katarsis – forig‘lanish mana shu. San’at – forig‘lanish vositasida insonni tarbiyalaydi. Forig‘lanishning estetik mohiyati ana shunda.

Xulosa qilib aytsak, antik davr estetikasining yuksak nuqtasi sifatida Arastu ijodi hanuzgacha kishilik tafakkurida o‘z ahamiyatini yo‘qotgan emas. Uning qarashlari yangidan yangi nazariyalarning yaratilishiga turtki bo‘lib, yashab kelmoqda.

Qadimgi Rumo. Qadimgi dunyoning mumtoz nafosatshunosligida qadimgi Rumo mutafakkirlarining ham o‘z o‘rni bor. Chunonchi **Tit Lukretsiy Kar** (milodgacha 99–55-yillar), Kvint Horatsiy Flakk (milodgacha 65–8-yillar) qarashlari diqqatga sazovor. Tit Lukretsiy Kar o‘zining «Narsalarning tabiati» asarida san’atning kelib chiqishini tabiat bilan bog‘laydi. Biroq, bu ehtiyoj alohida maqomga ega, u boshqa ehtiyojlardan farq qiladi, uning mohiyati «huzur»ga intilishdan iborat. Lekin u boshqa (ijtimoiy, maishiy) ehtiyojlar bilan yonma-yon turadi, ulardan kam emas:

Kemasozlik, ziroat-u yo‘llar qurish, devor tiklashga,
Kiyim-bosh-u qurollar-u adlu huquq va boshqa barcha
Qulayliklar hamda huzur baxsh etuvchi nimaiki bor:
Rangtasvir-u qo‘shiqlar-u, go‘zal she’r-u haykal yasashga –

Hammasiga odamzodni ehtiyoj-u aql o'rgatdi
Toinki u oqilona ilgarib borarkan asta[1].

Lukretsiyning o'z falsafiy qarashlarini she'riy shaklda – doston janrida ifodalashi tafakkurga ham o'ziga xos, estetik yondashuvni anglatib turadi. Uning nazdida ilmiy fikrni san'at ko'rinishida, she'riyat vositasida ifodalash ko'proq samara beradi, kitobxon – ilm tolibi «narsalar tabiatini» badiiy in'ikos yordamida yaxshiroq tushunib oladi:

..... istardim tutsam
Bu ilmni senga ilhom parisining misralarida.
She'riyatning boli bilan uni yana qilib totliroq.
Ehtimolki, sening aql-u zakovating, diqqatingni men
Shu yo'l bilan qaratgayman shoirona misralarimga –
To narsalar tabiatin bilib, foyda olmaguningcha[2].

Ya'ni, san'at insonlarning real ehtiyojlaridan kelib chiqqan. Uning nazdida san'at kishilarga faqat lazzat va oromgina baxsh etib qolmaydi, balki foydalilik xususiyatiga ham ega: u narsalarning tabiati haqida bilim beradi.

Qadimgi Rumo shoiri Horatsiy esa, nafosatshunoslik borasidagi o'z qarashlarini keyinchalik «She'riyat san'ati» deb atadi va buni Pizonlarga atab yozilgan asarida bayon etadi. «She'riyat san'ati» ham Lukretsiy Kar asari kabi she'riy risola shaklda yozilgan. U me'yoriy tabiatga ega bo'lib, uni shartli ravishda uch qismga bo'lish mumkin:

1) she'riyat haqida mulohazalar; 2) drama to'g'risidagi fikrlar; 3) shoir – ijodkor xususidagi qarashlar. Ko'rinib turibdiki, Horatsiy faqat she'riyat – san'at haqida fikrlash bilangina cheklanmaydi, u – san'atkor to'g'risida fikr yuritadi, boshqacha qilib aytganda, estetika tarixida birinchilardan bo'lib, ijodkor va uning shaxsi muammosini o'rtaga tashlaydi. Shu bois, badiiy asar uchun yaxlitlik, birlik, qamrovlilik kerakligini ta'kidlashi va mazmunni hal qiluvchi ahamiyatga molik, deb hisoblashi barobarida Horatsiy shoirdan, avvalo, falsafiy bilim egasi bo'lishni, ikkinchidan, samimiyatni talab qiladi. Horatsiy Demokritning iste'dodni tug'ma qudrat, falak ato etgan ulug' ne'mat, degan gaplariga, san'atkorlar boshqalardan o'zining ilhom paytidagi holati bilan farqlanadigan, rosmana odamlarga nisbatan «biroz tentakligi bor» insonlar ekani to'g'risida bildirgan fikrlariga haqiqiy shoirligi, iste'dodi

[1] *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М., ИХЛ, 1983. С. 198.
[2] O'sha manba. 126-bet.

bilan emas, balki tashqi ko‘rinishi bilan mos kelishga intiladigan sayoz shoirlarni tanqid ostiga oladi. Ularning quruq maqtanchoqligi, o‘zlarini telbavor tabiatli, shoirona qilib ko‘rsatishlari iste’doddan ham, ilhomdan ham emasligini aytadi, maqsad faqat shoir degan nomga erishib, mashhur bo‘lish ekanini ochib tashlaydi:

Demokrit bir payt demish: ta’lim emas, iste’dod muhim,
Aql bilan she’r yozganga yopiq erur Helikon yo‘li.
Shundanmikan, ko‘p shoirlar soqol qo‘yib, sochin o‘stirib,
Tirnoq olmay, hammom ko‘rmay kezib yurar bizning kunlarda
Yo‘qotmay deb qo‘rqqanidan shoirlikning nom-u shuhratin[1].

Horatsiy shoir falsafiy bilim va samimiyat egasi bo‘lishi uchun falsafa maktabini o‘tashi lozim. Chunki falsafiy asarlar ijodkorga bilishni o‘rgatadi, ularda to‘g‘ri fikrlash, odamlar va narsalar qiyofasini haqqoniy tasvirlash ko‘nikmasini hosil qiladi. Horatsiy o‘rtamiyona shoirlar ustidan kinoya qilib, shunday deb yozadi:

Eh, men nodon, nima uchun har bahorda zardob tashlayman, –
Zahrim sochib yozsam edi boshqalardan yomon yozmasdim!
Lekin netay? Mening uchun qulayi shu: qayroqqa o‘xshab,
O‘zim o‘tkir bo‘lmasam ham temirlarni o‘tkirlay bilish.
Hech narsani yozmay o‘zim, shoirlarga o‘rgataman men
Shoirlikning burchi nima, nedir ta’lim, nedir rizq-u ro‘z,
Nima yaxshi, nima yomon, to‘g‘ri yo‘l-u egri yo‘l qaysi.
Donishmandlik – mana she’rning ibtido-yu, ildizi qayda!
Bil, falsafiy kitoblarda har narsani bilishning siri,
Narsalarni anglab yetsang, osongina oqib kelar so‘z[2].

Bundan tashqari, Horatsiy she’riyatning xil va turlariga ta’rif beradi, asosiy diqqatni fojiaga (tragediyaga) qaratadi, rangtasvirning she’riyat bilan ko‘p jihatdan o‘xshashligini alohida ta’kidlab o‘tadi, har qanday nomutanosiblikni, soxtalikni qoralaydi, ularni go‘zallikning buzilishi deb ataydi.

Qadimgi Rumo estetik tafakkurida **Plotin** [203(4)–269(70)] alohida maqomga ega. Uning estetik qarashlarida go‘zallik muhim o‘rin tutadi. Go‘zallik insonning ezgulikka, haqiqatga, Xudoga intilishini ta’minlaydi, u – g‘oya (eydos)ning qiyofasi, moddiylik ustidan ma’naviyat g‘alabasining mahsuli. Plotinning fikriga ko‘ra, jismoniy go‘zallik – quyi pog‘onadagi, qalb go‘zalligi – o‘rtalikdagi, aqliy go‘zallik esa, oliy darajadagi maqomga

[1] *Гораций Флакк.* «Наука» поэзии // Гораций, Сочинения. М., ИХЛ, 1970. С.390.
[2] O‘sha manba. 391-bet.

ega. Jismoniy go'zallikning mohiyati inson vujudining g'oyada ishtirok etishi bilan bog'liq. Qalb go'zalligi o'zi uchun alohida idrok etish usulini talab qiladi, bu – hayratning mayin zavq, lazzat bilan omuxtalashib ketadigan o'ziga xos idrok etish jarayonidan iborat. «Qalb go'zalligi, – deb yozadi Plotin «Go'zallik xususida» degan risolasida, – qiyofa ham, rang ham, umuman jismoniylik ham emas, balki har qanday moddiylikdan ajralib turadigan haqiqiy mohiyatdan iborat eydosdir»[1]. Plotin nazdida g'oya aqlga taalluqli ekan, demak, «qalbning maqsadi aqliy poklanishdir, u aqlga qarab yuksaladi, aql esa, birinchi Ezgulikka intiladi, ikkinchi tomondan, u vujudga, quyiga qarab enadi»[2]. Qalb xunukligi uning ana shu quyiga, vujudga qarab enishi tufayli vujudga keladi. Shunday qilib, qalb – aql bilan, aql – Yakka-yu yagona Ezgulik bilan go'zaldir.

Plotin o'zining «Aqliy go'zallik xususida» deb atalgan boshqa bir estetik risolasida yuqoridagi fikr va mulohazalarini yanada chuqurlashtiradi. U aqliy go'zallikni Ilk qiyofa deb ataydi va uning subyektiv tomoni hayrat degan fikrni ilgari suradi. «Aqliy go'zallik – Ilk go'zallik va u yaxlitlikdir va u hamma erda yaxlitdir», – deydi mutafakkir go'zallikning ibtidosi to'g'risida[3]. Bu yaxlitlik hech qachon buzilmaydigan va u A'lo aql haqida bizga tushuncha beradigan, aqlli arshdan taralgan go'zallikdir. Plotinning estetik ta'limotiga ko'ra, go'zal shakl ezgulik emas, zero, borliqning to'laqonligi ezgulikning shaklida emas, uning o'zida, ya'ni mohiyatida mavjud. Shunga qaramay shakl quyi darajadagi shaklsiz moddiyatdan go'zalligi bilan yuqori turadi. Shakl qalbda moddiyatdan qutuladi, aqlda esa, u yanada ozod, yanada erkin bo'ladi.

San'at va uning estetik mohiyati to'g'risida ham Plotin o'ziga xos fikrlar bildiradi. U san'atni ikki umumiy guruhga bo'ladi. Birinchisi – taqlidiy san'at (rangtasvir, haykaltaroshlik, raqs, musiqa v.b.). Ikkinchi guruh – amaliy san'at (me'morlik, ziroat san'ati, tabobat san'ati, siyosat san'ati v.b.). Birinchi guruhdagi sof san'at turlari idrok etuvchini Birinchi Qiyofadan chetga, ikkinchi guruhdagi ishlab chiqarish san'atlari esa, avvalgi guruhga nisbatan aksincha, insonni Birinchi Qiyofaga qarab tortadi. Chunki sof san'atda yaratish tamoyillari mutanosiblik va marom(ritm)gina u tomondan, uning mazmuni esa, bu tomondan olinadi. Ishlab chiqarish san'atlari esa, aksincha: narsalar dunyosining sof san'at kabi taqlidiy, jo'n in'ikosiga emas, balki Ilk

[1] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., «Искусство», 1980. С. 439.

[2] O'sha manba. 440-bet.

[3] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., «Искусство», 1980. С. 460.

Yaratganga yaqin bo‘lgan faol yaratuvchilik tamoyillariga asoslangani bilan diqqatga sazovor. Sof san’at ichida faqat musiqagina butunisicha mutanosiblik va maromdan iborat bo‘lgani uchun mazmunan u tomonga taalluqlidir. Shu bois buyuk faylasuf musiqaning tarbiyaviy ahamiyati hamma san’at turlaridan kuchli ekanini ta’kidlab, uni Axloqiylik bilan bog‘laydi: u insonni Yakka-yu yagonani tushunish va sevishga o‘rgatadi. Plotin ko‘pchilik antik davr mutafakkirlari kabi fikrlaydi: sof san’at turlari, garchand bezarar taqlidiylikka asoslangan bo‘lsa-da, ularni faol deb bo‘lmaydi. Xullas, san’at, Plotinning fikricha, Aqliy olamga yetishishdagi birinchi pog‘onadir.

Shunday qilib, Plotinning yangiaflotunchilik estetikasi go‘zallik hamda san’atni mutlaqlikka bog‘lab tahlil qilishi bilan ajralib turadi va Qadimgi Rumo estetikasida eng diqqatga sazovor ma’naviy hodisa sifatida katta ahamiyatga ega.

Biroq qadimgi Rumo nafosatshunoslari, muayyan yutuqlariga qaramay, Arastu darajasidan yuqori ko‘tarila bilmadilar, ularda qadimgi yunon mutafakkirlariga taqlidiy yondashuv katta o‘rin egallaydi.

Umuman olganda, Qadimgi dunyo nafosatshunosligi, xususan, uning mumtoz davri keyingi davrlardagi estetik tafakkur taraqqiyotiga katta ta’sir ko‘rsatdi va bu ta’sirni hozir ham ma’lum ma’noda his qilish mumkin.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati nashriyoti, 2010.
2. *Avesto.* T., «Sharq», 2000.
3. *Aflotun.* Qonunlar. T., «Yangi asr avlodi», 2008.
4. Античные риторики. М., Изд-во МГУ, 1978.
5. *Аристотель.* Сочинения в 4 т. Т.1. М., «Мысль», 1983.
6. *Аристотель.* Сочинения в 4 т. Т.4. М., «Мысль», 1975.
7. *Афанасьева В.К.* Гилгемищ Энкиду. М., «Наука», 1979.
8. *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М., ИХЛ, 1983.
9. *Гораций Флакк.* Сочинения. М., ИХЛ, 1970.
10. *Дао.* М.–Харков, «Эскимо» – «Фолио», 2000.
11. Древнекитайская философия. Эпоха Хан. М., «Наука», 1990.
12. История эстетической мысли в 6 т. Т.1, М., «Искусство», 1985.
13. *Конфуций.* Уроки мудрости. М.–Харьков, «Эскимо» – «Фолио», 2003.
14. *Крамер С.* История начинается в Шумере. М., «Наука», 1989.
15. Культура Древнего Египта. М., Наука. 1976.
16. Лирическая поэзия Древнего Востока. М., «Наука», 1984.

17. *Лосев Ф.А.* История античной эстетики. Высокая классика. М., «Искусство», 1974.
18. *Лосев Ф.А.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., «Искусство», 1975.
19. *Оппенгейм.* Древняя Месопотамия. М., «Наука», 1990.
20. *Платон.* Сочинения в 4 т. Т. 1. М., «Мысль», 1990.
21. Поэзия и проза Древнего Востока. М., ИХЛ, 1973.
22. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. М., «Высшая школа», 1984.
23. *Пугаченкова Г.А., Ремпел Л.И.* Очерк истории искусства Средней Азии. М., «Искусство», 1982.
24. *Ригведа.* Мандалы I–IV. М., «Наука», 1989.
25. *Федоренко Н.Т.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1. М., ИХЛ, 1987.

III BOB

O‘RTA ASRLAR MUTAFAKKIRLARINING ESTETIK TA’LIMOTLARI

O‘rta asrlar tarixda umumjahoniy dinlarning vujudga kelishi va mustahkamlanishi bilan muhim o‘rin egallaydi. Insoniyatning nisbatan afkor qismi bu davrda tavhidni anglab yetdi. Natijada jahonning juda katta qismida – Osiyo, Ovro‘pa va Afrikada uch din hukmronlik mavqeini egalladi. Arabiston, Eron va Turon mintaqalarida musulmonlik, Hindi-Xitoy mintaqasida buddhachilik, Ovro‘pada nasroniylik umumjahoniy dinlar sifatida maydonga chiqdi.

1. UMUMJAHONIY DINLAR VA ESTETIKA

Ma’lumki, har bir diniy e’tiqod da’vatsiz, targ‘ibot-tashviqotsiz keng omma orasiga kirib borolmaydi. Faqat muqaddas kitoblar va ibodatxonalar orqaligina ko‘zlangan maqsadga erishish qiyin. Shu bois da’vatning yanada kengroq ta’sir maydoniga ega boshqa ma’naviy hodisalar ko‘magida olib borilishi tabiiy zarurat sifatida yuzaga chiqdi. Natijada asosiy vositalardan biri sifatida din san’atni tanladi. Zero, san’at barcha ifoda shakllari ichida universalligi bilan ajralib turadi: u birvarakayiga rang-baranglik, mukammallik va jonlilik xususiyatlariga ega. Shunday qilib, umumjahoniy dinlar san’at bilan hamkorlik qila boshladi. Ana shunday hamkorlik mevasi bo‘lib dunyoga keladigan estetik faoliyat mahsulini biz diniy-badiiy asar deymiz. Boshqacha qilib aytganda, diniy-badiiy asar dinni san’at vositasida estetika bilan bog‘laydi. Buning natijasida estetik xususiyatlar o‘zini e’tiqodiy mazmunning shakli sifatida namoyon qiladi. Agar san’at, falsafa va dinning voqe bo‘lishini asotirlar (miflar) bilan bog‘liq ekanini hisobga olsak, san’at diniy-badiiy asarda asotirlarni yangilangan, real hayotga yaqinlashtirilgan, muayyan ma’noda zamonaviylashtirilgan va yanada falsafiylashtirilgan tarzda taqdim etadi, deyishimiz mumkin. Shunday qilib, diniy-badiiy asar birvarakay san’atga xos timsoliy fikrlashni, umuman badiiyyatni; borliq va yo‘qlik haqidagi falsafiy tafakkurni yoki haqiqatga intilishni; Haqqa ergashib, ilohiy olamni tanishni, ya’ni diniy e’tiqod

haqidagi tasavvurni o‘zida mujassamlashtiradi. Bunda mo‘jizaviylik, go‘zallik, ulug‘vorlik, fojiaviylik, kulgililik, umuman, barcha estetik xususiyatlar va ularning ziddi ishtirok etadi. Ular orasida mo‘jizaviylik estetik xususiyati o‘zining nihoyatda miqyosli ulushga egaligi bilan alohida ajralib turadi. Diniy-badiiy asarga misol tariqasida san’atning badiiy adabiyot turidagi eng kichik janrlardan bo‘lmish she’rga – buyuk o‘zbek shoiri, ulug‘ mutasavvif Xoja Ahmad Yassaviy qalamiga mansub quyidagi mashhur g‘azalga murojaat qilib ko‘raylik:

Beshak biling, bu dunyo barcha xalqdin o‘taro.
Inonmagin molingga, bir kun qo‘ldin ketaro.

Ota-ona, qarindosh qayon ketdi, fikr qil,
To‘rt oyoqliq cho‘bin ot bir kun senga yetaro.

Dunyo uchun g‘am yema, Haqdin o‘zgani dema,
Kishi molini yema, sirot uzra tutaro.

Ahli ayol, qarindosh – hech kim bo‘lmaydur yo‘ldosh,
Mardona bo‘l, g‘arib bosh, umring yeldek o‘taro.

Qul Xoja Ahmad, toat qil, umring bilmam necha yil,
Asling bilsang obu gil, yana gilga ketaro![1]

Bu g‘azalning dastlabki ikki baytida odamzod umrining cheklanganligi, inson qanchalik mol-dunyo yig‘masin, qanchalik katta mansabga minmasin, qanchalik ulkan obro‘ga ega bo‘lmasin, bir kun kelib, hammasini bu dunyoda qoldirib ketishi haqidagi haqiqat o‘zining go‘zal badiiy ifodasini topgan. Ayniqsa, «To‘rt oyoqliq cho‘bin ot bir kun senga etaro» misrasidagi badiiy vosita – zalvorli istiora o‘lim haqligi g‘oyasini anglab yetishda muhimdir, u sizda juda kuchli taassurot qoldiradi: ko‘z o‘ngingizda favqulodda aniq manzara – ortingizdan sizni quvib, yugurib kelayotgan yog‘och ot shaklidagi tobutning harakati namoyon bo‘ladi. Natijada siz o‘limning haqligini yana bir bor his etasiz. Xo‘sh, bu dunyo shunday o‘tkinchi ekan, nima qilish lozim. Shoir-mutasavvif bizga Haqni deb yashashni taklif qiladi. Bu o‘rinda Haq ikki ma’noda kelmoqda – ham Xudo, ham haqiqat, haq yo‘lidan yursakkina biz Haqqa yetishish imkoniga egamiz. Demak, haqiqatni izlashimiz, uni topishimiz, uning nima ekanini bilib olishimiz va unga rioya qilishimiz kerak. O‘shanda biz mardona

[1] *Ahmad Yassaviy.* Devoni hikmat. T., G‘. G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa birlashmasi. 1992. 33-bet.

yashashimiz mumkin. «Mardona» so‘zi ham g‘azalda ikki xil ma’noga ega: birinchisi, umrning yeldek o‘tishidan qo‘rqmay, o‘limni mardona kutib oladigan tarzda hayot kechirishimiz va, ikkinchisi, har qadamda mardlik qonun-qoidalariga amal qilib yashashimiz zarur ekanini anglatadi. G‘azal inson borlig‘ining, umuman, borliqning hech qachon yo‘qlikka aylanmasligi, faqat vaqt o‘tishi bilan shaklan boshqa borliq sifatida namoyon bo‘lishi to‘g‘risidagi falsafiy fikrga asoslangan misra bilan yakun topadi: tuproqdan kelgan eding – tuproqqa ketasan, tuproq eding – tuproq bo‘lasan, faqat ruhgina u dunyoniki!

Shunday qilib, biz kichkina she’riy asarda katta bir san’atni, katta bir falsafani va katta bir e’tiqodni ko‘rib turibmiz, boshqacha aytganda, bu she’r ham falsafa, ham san’at, ham da’vat. San’atning ana shu birlashtiruvchilik xususiyati bizni o‘ylantiradi, da’vat qiladi va bizga estetik zavq beradi. Ana shu xususiyat deyarli barcha diniy-badiiy asarlar uchun xos.

Endi diniy-badiiy asarning ichki, botiniy tuzilishini ko‘rib o‘tamiz. Diniy-badiiy asarda ramz alohida o‘ringa ega. Ramzning o‘ziga xos xususiyati shundaki, u o‘z mazmunini emas, butunlay boshqa mazmunni anglatadigan shakl, o‘z mohiyatini emas, butunlay boshqa mohiyatni ifodalaydigan hodisa, qisqasi, butunlay boshqa botinni ifodalovchi zohirdir. Shu bois ham u sirli, yashirin: uni muayyan bilimga ega bo‘lmay turib anglash mumkin emas. Chunonchi, nur, olov Allohning mohiyati, doimiy yorug‘lik sochuvchi va shu bilan mavjudotga jon baxsh etuvchi abadiy hamda mutlaq ziyoning ramzi. Nasroniylar havoriylari boshidagi nurli gardish (nimba) esa, ularning avliyoligini, Xudoga yaqinligini anglatadi. Yoki musulmon me’morchiligidagi gumbaz – Xudo jamolining, go‘zalligining, minora – Xudo qudratining, peshtoqlardagi oyatlar – Xudo sifatining ramzlari ekanini eslaylik. Buddhachilikda g‘ildirak yoki olovli doira Buddha ta’limotini, ba’zan esa, Buddhaning o‘zini anglatadi.

Ideal muammosi ham diniy-badiiy janrda o‘ziga xos tarzda talqin etiladi. Umuman olganda, idealni ma’lum ma’noda, antiqa holat deyish mumkin. Unda bor narsa yo‘q narsaning mezoni bilan o‘lchanadi, ya’ni mavjud narsaga yoki hodisaga o‘sha paytda mavjud bo‘lmagan narsa yoki voqelik talablari bilan yondashiladi. Masalan, Axloqiy idealni olaylik. U, shubhasiz, insonni kelajakda erishilishi lozim bo‘lgan Axloqiy yuksaklikka, ya’ni olg‘a chorlaydi. Lekin uning uchun o‘tmishdagi, ya’ni ortdagi Axloqiy qiyofa ideal bo‘lib xizmat qiladi. Buning ustiga, diniy-badiiy ideal hayotiy idealdan keskin farq qiladi, u hech qachon o‘zgarmaydi: hech qachon biz uchun – Muhammad alayhissalomdan, nasroniylar uchun – hazrati Isodan, yahudiylar uchun – hazrati Musodan o‘zga, yangi payg‘ambar paydo bo‘lmaydi. Hayotiy ideal esa, o‘z hayotimiz davomida shohid bo‘lganimizdek, vaqt,

mafkura, davlat tuzumi, milliy ozodlikni yo‘qotish yoki unga erishish va shu singari omillar tufayli o‘zgarib turadi.

Barcha diniy-badiiy asarlar muayyan, qat’iy qonunlar vositasida yaratiladi. Qonunlar yillar yoki asrlar mobaynida ishlab chiqilgan mustahkam, ya’ni qonunlashtirilgan tizimga asoslanadi. So‘z san’atidagi diniy-badiiy qonunni avliyolar hayotiga bag‘ishlangan qissalar, dostonlarda ko‘rish mumkin. Ularda bo‘lajak avliyo yoshligida boshqa bolalardan ajralib turadi, o‘yin-kulgilarga qo‘shilavermaydi, katta bo‘lganida Allohga suyukli banda bo‘lib, mo‘jizalar ko‘rsatadi va umrining oxirida noqis, kaltabin ulamolar yoki johil hukmdorlar tomonidan qatl etiladi. Masalan, «Shoh Mashrab qissasi»ni olaylik: avliyo-go‘dak ona qornida gapirib yuboradi, maktabga borganida, hammani hayratda qoldirib, ilohiy she’r o‘qib, darsxonadan chiqib ketadi, keyinchalik olisdagi piri murshidining o‘limi unga ayon bo‘ladi, huzuriga mo‘jizaviy tarzda tez etib keladi hamda uning imonini shayton changalidan qutqarib qoladi. Umri esa, qatl qilinish bilan nihoya topadi. Nasroniylarning «Avliyolar hayoti» («Житие святых») turkumidagi qissalari ham shunday qonun asosida yaratilgan.

Diniy-badiiy qonun me’morlikda ham yaqqol ko‘zga tashlanadi. Masalan, yirik jome-masjidning tashqi va ichki ko‘rinishiga e’tibor qilaylik: kiraverishdagi peshtoqda Kalomullodan oyatlar, bir yonda mezana – minora, tomda gumbaz, hovlida tahorat uchun hovuz, ichkarida diniy va dunyoviy rahbarlarga atalgan maxsus joy – maqsura, fatvolar o‘qiladigan, va’z aytiladigan minbar, qibla tomonda mehrob va hokazo. Bularsiz jome-masjidni tasavvur qilish qiyin. Yoki nasroniylar cherkovida mehrob (altar), devor-shiftlarda Bibi Maryam, Iso alayhissalomning tasvirlari, gumbazlar, qo‘ng‘iroqxona singari unsurlar albatta bo‘lishi kerak. Bundan tashqari, yana bir qonun bor: barcha umumjahoniy dinlardagi ibodatxonalar mohiyatan ko‘kka – arshi a’loga intilgan bo‘ladi: musulmon me’morchiligidagi gumbazlar ham, nasroniylar cherkovlarining qubbalari ham osmonga yo‘nalgan, yonbosh turgan biror-bir gumbazni uchratmaysiz. Buddha ibodatxonalari – pagodalar esa, butunisicha ulkan qat-qat qanotli, falakka uchishga tayyor turgan ulkan mo‘jizaviy qushga o‘xshash qurilmalardan iboratdir. Agar jiddiy e’tibor bersak, ularning hammasi yer bilan osmonni bog‘lab turishga qaratilganini his qilamiz. Ma’lumki, diniy marosimlarda fotiha o‘qilganda, ayniqsa ibodat paytida inson qalbida forig‘lanish, tozarish ro‘y beradi. Inson kundalik tashvishlar, g‘azab, gina singari maydakashliklardan forig‘ bo‘ladi, ularning o‘rnini ilohiy orzular, ezgu amallar qilish fikri egallaydi. Diniy-badiiy asarni estetik idrok etish jarayonida ham xuddi shunday holat ro‘y beradi. Lekin bu forig‘lanish

ibodat jarayonidagiga nisbatan ancha uzoq davom etadi; diniy-badiiy asarning ta'siri hatto bir necha kunga cho'zilishi mumkin. Diniy forig'lanishni qalbda tutib turish uchun esa, ibodat har kuni takrorlanadi. Buning sababi shundaki, ibodat faqat ruhiy holatning o'zi, san'at esa, ya'ni badiiy yoki diniy-badiiy asar ruhiy holat bilan moddiylikning omuxtaligi, ruh va vujud birligidir. Shu bois u insonga yaqinroq, zero, inson ruh va vujud birligidan tashkil topgan.

Barcha umumjahoniy dinlar, yuqorida aytganimizdek, estetika bilan, san'at bilan aloqador. Shu sababli ba'zi bir aqidaparastlarning islom dini san'at bilan sig'ishmaydi, degan gaplari butunlay noto'g'ri. Zero, Qur'oni karimning o'zi har jihatdan mutlaq ilohiy san'atdir. Undagi ohang, qofiyalar, uslub, qissalar hammasi mo'minlar qalbida Allohning buyuk, qudratli va go'zal zot ekaniga ishonch tuyg'usini, Uning go'zalligidan hayratlanish hissini uyg'otadi. Chunonchi, «Yusuf» surasidagi Yusuf alayhissalom qissasi badiiy asar sifatida ham kishini tong qoldiradi. Suraning 3-oyatida Alloh shunday marhamat qiladi: «(Ey Muhammad) Biz Sizga ushbu Qur'on surasini vahiy qilish bilan qissalarning eng go'zalini so'ylab berurmiz». Taniqli islomshunos, Qur'onga sovuq tadqiqotchi nigohi bilan emas, balki ulkan hayajon va ehtirom ila murojaat qilib, uni bosh harflar bilan yoziladigan «Kitob» deb atagan Mixail Borisovich Piotrovskiy Yusuf qissasi haqida so'z yuritar ekan, uni bir umumiy ohangga ega, deyarli bir qofiyadagi yaxlit badiiy asar deb ta'riflaydi; uning, boshqa qur'oniy hikoyatlardan farqli o'laroq, tinglovchilarga shakliy-badiiy jihatdan ham lazzat baxsh etishga mo'ljallanganini ta'kidlaydi[1]. Darhaqiqat, Qur'oni karimdagi Yusuf qissasi Allohning o'zi tomonidan so'ylangan ilk islomiy diniy-badiiy asardir, islomiy san'atning ilk va go'zal namunasidir. Demak, san'atning, xususan, so'z san'atining ibtidosi Allohdandir. Zero, «Alloh go'zal va u go'zallikni sevadi».

Shu o'rinda yana bir narsani alohida ta'kidlash joiz. Ba'zi ovro'palik sharqshunoslar, nafosatshunoslar va san'atshunoslar islom estetikasiga, san'atiga jiddiy e'tibor qilmasdan, mensimasdan munosabatda bo'ladilar. Buning asosiy sabablaridan birini, bizningcha, islom estetikasining mohiyatini, islomiy san'atning o'ziga xos uslubiy sirlarini tushunib yetmaslikdan, ikkinchisini – ovro'paparastlikdan va uchinchisini – islomni nasroniylikka nisbatan quyi darajadagi din deb qarashdan izlamoq lozim. Ularning fikriga ko'ra, go'yoki islomiy diniy-badiiy asarlar chuqur falsafiy mohiyatdan yiroq, olam haqida bir butun, yaxlit tasavvur bera olmaydigan, nisbatan mavhum san'at. J. Dyuamel, X. Gibb, L. Massinon, A. Myuller,

[1] *Пиотровский.* Коранические сказания. М., «Наука», 1991. С. 90.

N. Xanikov singari ovro‘palik olimlar ana shunday fikr bildiradilar. Xo‘sh aslida ham shundaymi?

Bu savolga javob berish uchun mavlaviya tariqatining zikriga murojaat qilib ko‘raylik. Ma’lumki, bu sulukning zikri o‘zining nihoyatda estetiklashtirilgani bilan ajralib turadi: unda ham she’r, ham musiqa, ham qo‘shiq, ham teatr san’ati unsurlari mujassam. Alloma E.E. Bertels mavlaviya tariqati darvishlari zikr tushadigan asrimiz boshlaridagi takya teatrga o‘xshash sahnali bino ekanini, unga kirayotganda besh piastrga chipta olish, soyabon, qalin ust-boshlarni topshirish kerakligini aytadi. Nafaqat bino va unga kirish usuli, balki zikrning o‘zi ham teatrni eslatadi. Tomoshabinlar joylashib bo‘lgan zalga to‘qqiz, o‘n bir yoki o‘n uch darvish va ularning ketidan shayx kiradi. Darvishlar bir-biridan ma’lum masofada tashlab qo‘yilgan po‘staklar ustiga o‘tiradilar, uzoq muddat jim qoladilar. Jimlikni shayx buzadi: dastlab fotiha o‘qiladi, so‘ng nay ohista qayg‘uli ohangda yangrab, bemavrid hayotdan ko‘z yumgan Shamsiddini Tabriziy haqida nola qiladi. Undan keyin hofiz darvishlik hayotini madh etuvchi g‘azalni nayga jo‘r tarzda kuylaydi, qo‘shiq ohanglari ostida darvishlar o‘rinlaridan turib, mehrobga yaqinlashadilar va Jaloliddin Rumiy nomi bitilgan lavh-taxtaga ta’zim bajo keltirib, zal bo‘ylab aylanma harakat boshlaydilar. Musiqa kuchayadi. Tanbur jo‘r bo‘ladi. Darvishlar moviy yopinchiqlarini yechib, konus shaklidagi oq ko‘ylaklarida qoladilar. Ular birma-bir shayx etagiga yukinib, so‘ng qo‘llarini yozib, aylana boshlaydilar, oq ko‘ylaklar shishib, ulkan qo‘ng‘iroq shaklini oladi; har bir darvish katta yoki kichik doirada aylanadi – harakatlar qat’iy qonun asosida davom etadi va musiqaga mos ravishda tezlashib boradi. Nihoyat, tanbur so‘nggi zarbda keskin jaranglaydi va darvishlar yana po‘staklar ustiga o‘ltiradilar. Yana qo‘shiq yangraydi:

Ko‘ngil hayron o‘libdir ishq alindin, ishq alindin...
Jigar biryon o‘libdir ishq alindin, ishq alindin

Yana qo‘shiq ohanglari ostida zikr boshlanadi[1].

Albatta bu zikrni oddiy e’tiqodiy manzara, islomiy ibodatning bir turi sifatida, mensimasdan kuzatgan odam unda yaxlitlik ko‘rmaydi. Lekin kimda-kim unga muayyan bilim va oqilona nigoh bilan qarasa, u albatta yaxlit olamni ilg‘ab oladi: o‘rtadagi shayx – Allohga bo‘lgan muhabbat ramzi, atrofdagi darvishlar esa, – o‘sha muhabbat o‘qi tegrasida aylanayotgan sayyoralar. Inson ham, tashqi dunyo ham – hammasi bir

[1] Qarang: *Бертелс Е.Э.* История литературы и культуры Ирана. М., «Наука», 1988. С. 513–516.

demak, u san'at uchun tug'ilmagan. Bu holat faqat bambuq tasvirigagina tegishli emas»[1].

Su Shi tabiatni abadiy jonli go'zallik manbai deb ataydi, san'atkorni – ma'naviy-ruhiy karomat, kashfiyot egasi, iste'dodni – ilohiy ne'mat, ilhomni – sirli, hech kim tagiga yeta olmaydigan ruhiy holat deb ta'riflaydi. Shu bois har qanday tashqi bosim, zo'ravonlik ilhomni yo'qqa chiqaradi, san'atkorni haqiqiy ijod jarayonidan mahrum qiladi, asarni esa, tussiz, o'tkinchi hodisaga aylantiradi. Demak, birinchi navbatda, ijodkor uchun erkinlik zarur. Biroq, Su Shi ayni paytda tashqaridan beriladigan erkinlikdan boshqa ichki erkinlik ham mavjudligini, haqiqiy ijodkorni ana shu ichki erkinlik hech qachon tark etmasligini ta'kidlaydi. Buni u qafasdagi qushning – uchishni, tushovlangan otning – chopishni unutmasligi bilan tenglashtiradi.

O'rta asrlarda Xitoyda teatr estetikasi alohida mavqega ega bo'lgan. Bu paytga kelib, teatrda professional yondashuv to'liq g'alaba qozongan edi. Mashhur dramaturg, nafosatshunos va adabiy tanqidchi **Tan Syanszu** (1550–1616) adabiy ijod tamoyilini shunday ifodalaydi: «Har bir adabiy asarda to'rt unsur muhim: **si** (g'oya, mazmun), **syuy** (qiziqtirish, o'ziga tortish), **shen** (ilohiylik, ilhom); **se** (rang, go'zallik). Mana shu to'rt hodisa tayyor bo'lganda latif so'zlar va chiroyli tovushlar topish imkoni yuzaga keladi[2]. U teatrning ahamiyatini, estetik tarbiyadagi muhim rolini alohida ta'kidlaydi. Uning majoziy fikrlashi bo'yicha teatrda ko'r – yayragisi, kar – eshitgisi, gung – hayratdan xo'rsingisi, cho'loq – o'rnidan turgisi keladi. Kimki hissiyotdan mahrum bo'lsa, hislari uyg'onadi, ovozsiz odam ovozga ega bo'ladi, sukut hayqiriqqa aylanadi, hayqiriq sukut bo'lib evriladi, pandavaqi – nazokat sohibi, to'pos – ma'naviyat egasi bo'lib qayta tiriladi. Teatr, shuningdek, xoqonlar bilan amaldorlar, ota bilan farzandlar orasida samimiy mehribonlikka yo'g'rilgan munosabat uyg'otadi.

Yana bir teatr nazariyotchisi **Lyu Yuy** (1611–1679) teatr san'atining forig'lantirish xususiyati haqida ajoyib fikrlar bildiradi. U «Bekorchining tasodifiy qaydlari» risolasida kulgililik mezoniy tushunchasiga o'ziga xos yondashadi. Uning fikriga ko'ra, kulgi kishidagi har qanday niqobni ochib tashlaydi, uni ich-ichidan qiynayotgan narsadan, salbiy ehtiroslar va ishga solinmagan quvvatning ortiqchaligidan ozod qiladi. Inson kulishi barobarida o'zidagi kechmish bilan xo'shlashadi, yangilanadi va qalban yosharadi. Shu bois kulgi – inson qalbi va jismining tabibi, fojiadagi

---

[1] *Су Дун По.* Стихи. Мелодии. Поэмы. М., ИХЛ, 1975. С. 30.

[2] *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., «Наука», 1990. С. 162.

forig‘lanishga qaraganda, yoqimli hamda yengil forig‘lanish, inson zoti hayotini davom ettirishning qulay vositasi hisoblanadi.

Li Yuy dramadagi yumorning asosiy estetik mezonini ajratib ko‘rsatadi. Uning ta’kidlashicha, yumorning asosiy qimmati hazilning tabiiyligi, emin-erkinligi bilan belgilanadi; aynan shu xususiyatlar hazilni latofat va nazokat (**myao**) tushunchalari bilan bir qatorga olib chiqadi. Hazilda andak dag‘allik (**su**) nafislik (**ya**) bilan, havoiylik (**szi**) zalvorlilik bilan omuxtalashib ketmog‘i lozim. Satirani esa, nafosatshunos har qanday qilichdan o‘tkir qurol deb ta’riflaydi. U bilan insonni qilichdan ko‘ra, tezroq halok etish mumkin; u sahnada ulkan ta’sir maydoniga ega: odamlarni davolaydi, ularni falokatlardan xalos etadi, qisqasi, tarbiyalaydi. Li Yuy, shunday qilib, qadimgi Yunoniston nafosatshunoslaridan farqli o‘laroq, fojiaviylik emas, balki kulgililik orqali forig‘lanish hodisasini yuksak estetik xossa deb biladi va uni birinchi o‘ringa olib chiqadi[1].

Yaponiya. Qadimgi Xitoy estetikasi asosida yuzaga kelgan o‘rta asrlar yapon estetikasi o‘ziga xos milliy yo‘nalishdan ketdi. Unda go‘zallik ideali bir necha majoz-tushunchalarda o‘z aksini topgan. Bular: **«mono-no avare»** – narsalarning qayg‘uli maftunkorligi, **«yugen»** – yashirin go‘zallik, **«sabi»** – tanholik qayg‘usining go‘zalligi.

Mono-no avare dastlab qalb qa’ridan otilib chiqqan ixtiyorsiz hayrat tarzida vujudga kelgan. «Ah, qanday go‘zal gul! Hare!» degan jumladagi hayratni anglatuvchi ikki so‘z «Ah» va «Hare» keyinchalik «avare»ga aylangan. «Avare» – hayrat vositasida «mono»ning mohiyatiga etib borilgan. «Mono» esa, narsa yoki hodisa, lekin qiyofasiz narsaning mohiyati, «Mono-no avare» narsalarning azaliy ibtidosiga qalb intilishi, ularning sirg‘aluvchan ma’nosini ilg‘ab olish demak. U tabiat va insonning o‘zaro bog‘liqligiga, o‘zaro shartlanishiga, barcha mavjudlikning taqdir qonuniga ichki bo‘ysunishiga nogahoniy erishuvidan iborat. O‘rta asrlar yapon she’riyatidagi tashqaridan qaraganda, bir-biridan juda uzoq bo‘lgan narsalar orasida bog‘liqlik topishga, olamning yashirin birligi majmuini ko‘ra bilishga intilish ana shundan kelib chiqadi.

Go‘zallikni anglab yetishda eng muhim o‘rinni «yugen» tushunchasi egallaydi. Yugen, bu – yashirin, sirli, qora, qa’rdagi go‘zallik. U asli xitoycha so‘z bo‘lib, ikki qismdan iborat: «yu» – «qora, qa’r», «gen» – qorong‘ulik, zulmat ma’nolarini anglatadi. U zulmatni yorib chiquvchi ziyo: zulmatni inkor etmaydi, lekin zulmatni ichdan yorib chiqar ekan, faqat o‘sha zulmatning o‘zida mavjud bo‘ladi, qisqasi, yugen – qorong‘ulik

[1] *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., «Наука», 1990. С. 231–233.

qamrab ololmaydigan qorong‘udagi nur. Masalan, qorong‘u osmondagi yulduzlar, bujur qoyani yorib chiqqan bir dona gul v. b. yugenga misol bo‘la oladi.

Yugen estetik tushuncha sifatida Xeyyan davri (IX–XII asrlar) she’riyat nazariyasida qo‘llanilgan. O‘sha davr shoirlaridan biri Akira Komonaga yugentay-yugen ruhidagi uslubni, o‘zini kashf etolmaydigan hissiyotning aks-sadosi, dunyoga kelmagan kayfiyatning sharpasi, deb ta’riflaydi. Xullas, Xeyyan davri shoirlarida yugen tushunchasi teran ichki tuyg‘u va g‘ussa bilan yo‘g‘rilgan, degan ma’noni anglatadi.

O‘rta asrlar yapon Teatr san’atida Noo teatri alohida o‘rin tutadi. Noo spektakllari «a’lo tuyg‘uni» uyg‘otuvchi «a’lo vazifani» bajarishlari kerak edi. Unda hamdardlik, dahshat, shavq – hammasi go‘zallikdan lazzatlanishni alohida his etish barobarida hal etiladi. Bu go‘zallik o‘zida ko‘rinishdan xunuklikni, dahshatni mujassam etishi mumkin; ular Noo teatrida o‘zlarining aksi bo‘lmish go‘zallikka aylanadilar. Buning uchun har bir sahnadagi badiiy qiyofa go‘zal bo‘la olishning yashirin imkonini topa bilishi lozim. Bunday mo‘jiza faqat yuksak san’atga xos.

Noo teatrining eng muhim vazifasi – sirli olamiy qudrat bo‘lmish yugen muhitiga ijodiy tasavvur yordamida, mistik tajribalar va amaliy mahorat orqali kirib borish hamda yugenga namoyon bo‘lish va tinchlanish xususiyatini baxsh etish; undan keyin yugen ishtirok qilgan mukammal sahnaviy ijod vositasida moddiylashgan go‘zallikni kosmosga – falakka qaytarish. Buni boshqacharoq qilib tushuntirsak, quyidagicha bo‘ladi: 1) falakdagi go‘zallikni ilg‘ab olish va unga kirib borish; 2) bu oxirigacha ilg‘ab va ifodalab bo‘lmaydigan mistik go‘zallikni teatr san’ati qiyofalariga tatbiq etish; 3) uni sahna asaridan nurlangan go‘zallik sifatida falakka qaytarish. (Spektakl ibodat kabi, ma’budlar ko‘nglini yumshatadi.)

Shu o‘rinda yapon buddhachiligidagi dzen mazhabi haqida to‘xtalib o‘tish joiz. Dzen (chan) XII asr oxirlarida Xitoydan kirib keldi va keng tarqaldi. Sharqshunos olim N.T. Fedorenkoning keltirishicha, Yapon tilining izohli lug‘atida dzen haqida shunday deyilgan: «Dzen – o‘zining barcha ruhiy kuchlar ustidan hukmronlik qilishi va «Men emas» hududiga kirib borish, ya’ni mushohadaga berilish»[1]. Dzen ta’limotiga ko‘ra, har qanday san’at, agar u hodisalarning, moddiy dunyoning ma’naviy mohiyatiga erishish uchun insonga ko‘maklashsa, u mangu haqiqat tomon o‘tadigan ko‘prikdir. Dzen estetikasi badiiy ijodda subyekt bilan obyekt orasidagi

[1] *Федоренко Н.Т.* Японские записи. М., «Советский писатель», 1974. С. 282.

aloqani ushlab turish uchungina yetarli bo‘lgan eng kam so‘z, eng kam ifoda vositalariga asoslanadi.

Dzen-buddhachilik ta’siri ostida Yaponiyada butunlay yangi san’at turi – **toshbog‘lar** san’ati vujudga keldi. Toshbog‘larning asosiy g‘oyasi bog‘-mikrokosm kompozitsiyasi orqali cheksiz olam hissini berish va insonning o‘zligiga sho‘ng‘ib ketishi uchun sharoit yaratishdir. Har bir toshbog‘ ikki asosiy unsurga ega, ular – suv va tosh. Suv tabiiy yoki qumdan iborat ramziy suv bo‘lishi mumkin. Tosh doim tabiiy tarzda qo‘llaniladi. Toshlarni joylashtirish san’ati – **sutensi** bog‘dagi san’atkor ishining asosiysi hisoblanadi. Tosh shakliga, rangiga, salmog‘iga qarab tanlanadi. San’atkorning vazifasi har bir toshning plastik imkoniyatini ilg‘ab, ularni imkon boricha ifodaliroq qilib guruhlashtirishdan iborat. Yapon toshbog‘lar san’atining o‘ziga xosligi shundaki, siz qaysi tomondan qaramang, butun bog‘ni nigohan qamrab ololmaysiz, qaysidir qismidagi go‘zallik nazardan chetda qolib ketadi. Ya’ni, o‘n beshta toshdan doimo o‘n beshinchisini ko‘rolmaysiz. Aynan ana shu «o‘n beshinchi tosh» – sirli: ehtimol, u koinotdir, ehtimol o‘z qalbingizdir... Bunday san’atning kamyob namunalarini Kiotodagi Ryoandzi va Daysenin toshbog‘larida ko‘rish mumkin.

Yaponlar – davlat ramzi sifatida xrizantema gulini tanlagan, o‘z qalbi tabiatini gullagan olcha timsolida ko‘radigan xalq. Yaponiya alohida gulchilik, guldastalar tizimi san’ati – **ikebana** bilan ham mashhur. Ikebana – sirlarga to‘la yurak va qo‘llarning nozik harakatlariga asoslangan go‘zallik san’ati. Bunda muhimi – gullarning ko‘pligi yoki o‘simliklarning turli-tumanligi emas, balki har bir gulning o‘ziga xosligi, ko‘rinishining takrorlanmasligi, rangi, shaklidadir. Har bir gulda, yaproqda, ko‘katda ma’no va ifoda, tabiatdagi va odamlardagi go‘zallikni ramziy tarzda anglatuvchi o‘z tili bo‘lishi kerak. Xuddi sukunat kabi ohista, mayin musiqa ohangidek insonni o‘rab turgan gullardagi ranglar majmuyi asab torlari tarangligini yumshatishi lozim.

Choy taomili ham yapon estetikasida o‘ziga xos o‘rin egallaydi. U hozir ham Yaponiyada estetik voqelik sifatida diqqatga sazovor. Choy taomili paytida choyxona tokchasida hali to‘la ochilib ulgurmagan birgina gul turadi. Gul fasllarga monand tanlanadi. Gulga monand guldonlar qo‘llaniladi. Yaponiyada chinni guldonlar orasida XV–XVI asrlarga oid iga deb atalganlari alohida qimmatli hisoblanadi. Igaga suv sepsa, unga yopishgan donador tomchilar uni xuddi harakatga keltirgandek, jonlantirgandek taassurot uyg‘otadi. Ikebana san’atining mumtoz ustasi Ikenobo Sen-O (XV asr) gul go‘zalligini tushunishda yangilik kiritdi: siniq

guldondagi gul ham, qurib qolgan butoqdagi gul ham qalbda nurafshonlik uyg'otadi. Qadimgilar gullarni joylashtirish orqali oliy donishmandlikka erishganlar.

Yapon choy taomili o'tmishda buddhachilik dini marosimi bo'laroq, o'zining keyingi taraqqiyotida jiddiy o'zgarishlarni boshdan kechirgan. Bu o'zgarishlarni uch bosqichga bo'lish mumkin: 1) diniy-tabobat; 2) hashamdor-safargarchilik; 3) estetik. Demak, estetik jihat choy taomilining eng yuksak bosqichi hisoblanadi. **«Tyado»** – «choy yo'li», **«busido»** – «samuray yo'li»ga qarama-qarshi o'laroq, atrof-olam bilan uyg'un yaxlitlikka erishish yo'li. Qadimdan yaponlar choy taomili o'tkaziladigan sharoitga katta e'tibor berganlar: nimqorong'i, uncha katta bo'lmagan xona. Unda bezakni eslatuvchi hech narsa yo'q. Choy taomili ashyolaridan qadimiyat hissi ufurib turadi. Tokchada, boya aytganimizdek, qadimiy guldonda ikebana – birgina dona gulsafsar yoki boshqa gul. Ana shu inja soddalik, nafis did, «kambag'allik», bevosita tashqaridan «kirib turgan» atrof-tabiat bilan birga uyg'unlashib ketgan, **«vabisabi»** («odatiylikning qayg'uli kafforati») deb ataladigan estetik muhitni yaratadi. Choyxona ostonasidan hatlab kirgan odam, shunday qilib, turmush tashvishlari loyqalatmagan ibtidoga qaytgandek bo'ladi, zamon va makondan mustaqil, erkin bir holatni his etadi.

Dzen san'atini, umuman, estetik mohiyatini donishmand shoir Myoening (1173–1232) quyidagi tanka – besh misrali she'ridan ilg'ab olish mumkin:

Oh, qanday nurafshon, nurafshon,
Oh, qanday nurafshon, nurafshon, nurafshon,
Oh, qanday nurafshon, nurafshon,
Oh, qanday nurafshon, nurafshon, nurafshon
Hilol!

She'r hayajondan to'lqinlangan bir ovozga qurilgan: «Men hilolga tikilib, hilolga aylanaman. Men tikilayotgan hilol menga aylanadi. Men tabiatga singiyman, u bilan birikib ketaman», – deydi shoir[1].

Umuman olib qaraganda, o'rta asrlar Buddha Sharqi estetikasi o'zining go'zallikka bo'lgan sharqona, nazokatli munosabati bilan, injaligi bilan katta ahamiyat kasb etadi. Hozir ham u o'z ahamiyatini yo'qotgan emas.

---

[1] *Ясунари Кавабата.* Красотой Японии рожденный // Избранное, М., «Прогресс», 1971. С. 386.

3. O‘RTA ASRLAR MUSULMON SHARQI NAFOSAT FALSAFASI

O‘rta asrlar musulmon Sharqi mutafakkirlari qadimgi dunyo mumtoz estetikasi yo‘nalishlari va g‘oyalarini davom ettirdilar. Ular Qadimgi yunon faylasuflari va olimlari asarlarini sharhladilar, tanqidiy o‘rgandilar, tarjima qildilar. Arastuni esa, «Birinchi muallim» deb atadilar. Shu o‘rinda tabiiy savol tug‘iladi: nima uchun ajdodlarimiz o‘zimizning Sharqqa, deylik, qadimgi Xitoyga emas, Ovro‘paga – yunonlarga murojaat qildilar?

Buning asosiy sababi shundaki, musulmonchilik talablariga Qadimgi yunon falsafasi ma’lum darajada javob berar edi. Ma’lumki, musulmonchilikning asosi tavhidda – yakkaxudolikda. Alloh yagona, uning sherigi yo‘q va bo‘lishi mumkin emas. Qadimgi yunon mutafakkirlari esa, ana shu yo‘ldan bordilar. Birinchi bo‘lib, bu masalani Suqrot o‘rtaga tashladi. U o‘limga mahkum etilganida, unga yunonlar ma’budlarini hurmat qilmaganligi, yoshlarni yo‘ldan ozdirganligi (aslida tavhid yo‘liga boshlaganligi) ayb qilib qo‘yildi. Suqrotning o‘limi oldidagi so‘nggi so‘zlari ham shuni tasdiqlab turadi, sikuta ichgach: «Men Uning (ularning emas – A.Sh.) yoniga ketyapman», deydi u. Shuningdek, Aflotunning g‘oyalar, olamiy ruh, emanatsiya haqidagi fikrlari ham to‘g‘ridan to‘g‘ri yakkaxudolik masalasiga borib taqaladi. Lekin, Suqrot va Aflotun tavhidni falsafiy-nazariy jihatdan alohida isbotlashni o‘z oldilariga vazifa qilib qo‘ymadilar, bunga urinmadilar ham. Bu ishni Arastu uddaladi. U o‘zining mashhur «Metafizika» asarida Xudoning yakkaligi, jismsiz, hech narsa tomonidan harakatga kelmaydigan, aksincha, birinchi harakatga keltiruvchi kuch ekanini nazariy ta’riflab berdi. Uni «Oliy shakl» deb atadi. Arastu talqinida Xudo olam va barcha olamiy jarayonlarning maqsadi hisoblanadi, u Oliy tafakkur, tafakkur haqidagi Tafakkurdir. Aynan mana shuning uchun ham Arastu hakim bizning Sharqda «Birinchi muallim» nomini oldi, uning izdoshlari o‘zlarini ustozlariga taqlidan mashshoiyyunlar (peripatetchilar) deb atadilar[1].

O‘rta asrlar musulmon Sharqida Arastudan so‘ng eng ulug‘ ustoz sifatida **Abu Nasr al-Forobiy** (873–950) mashhur bo‘ldi. U Arastudan keyingi – «Ikkinchi muallim» degan nomni oldi.

Forobiyning qarashlarida ezgulik bilan go‘zallik ma’lum ma’noda aynanlashtiriladi, biri ikkinchisida yashovchi hodisa sifatida talqin etiladi. Shuning uchun uning asarlarida «go‘zal xatti-harakatlar», «go‘zal

[1] Qarang: *A. Sher.* Axloqshunoslik. T., «O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010-yil, 44–45-betlar.

qilmishlar» degan iboralarni ko‘p uchratish mumkin. Go‘zallikka etishishni u falsafa tufayli ro‘y beradi, deb hisoblaydi. Uning fikriga ko‘ra, har bir narsa-hodisaning go‘zalligi uning o‘z borlig‘ini to‘la namoyon etishi va mukammallikka erishuvi bilan bog‘liq. Alloma faylasuf insonda ikki xil go‘zallikni farqlaydi – ichki va tashqi. U ichki go‘zallikni yuqori qo‘yadi va bu – boyning boyligini bezab, kambag‘alning kambag‘alligini yashiradigan go‘zallikni «adab» deb ataydi. Bunday go‘zallik yuksak axloqiy xatti-harakatlar va insoniy komillikda o‘zini namoyon etadi. Tashqi go‘zallikka kelganda, faylasuf tabiiy go‘zallikni har qanday bezanish, yasanishlardan yuqori qo‘yadi.

Ikkinchi muallim san’atning taqlidiylik xususiyatga egaligini ta’kidlaydi. Ana shu taqlidiylik idrok etuvchida hissiyot va tasavvurni uyg‘otadi. San’atkor o‘z xayolot kuchi, ijodiy qudrati bilan umumiy g‘oyalarni yakka qiyofalarda in’ikos ettiradi.

Forobiy nutqning turlarini mantiqiy nuqtai nazardan tadqiq etadi va she’riy nutqni – mutlaq yolg‘on, sofistik nutqni – asosan yolg‘on, xitobiy nutqni – bir xilda ham yolg‘on, ham rost, dialektik nutqni – asosan rost, isbotiy (apodiktik) nutqni mutlaq rost deydi. She’riy nutqning mutlaq yolg‘on deb atalishi kishiga dastlab erish tuyuladi. Lekin aslida Forobiy haq. Masalan, Oybekning mana bu ikki satrini olib ko‘raylik:

Bir o‘lkaki, tuprog‘ida oltin gullaydi,
Bir o‘lkaki, qishlarida shivirlar bahor...[1]

Oddiy mantiq nuqtayi nazaridan qarasak, haqiqatan ham Oybek yolg‘on gapiryapti: oltin – rangli metall, u hech qachon o‘simlikka o‘xshab gullamaydi, bahor esa, odam emas, u – fasl, hech qachon shivirlab gapirmaydi. Forobiy bu o‘rinda san’at asari oddiy mantiq ilmi qonun-qoidalariga bo‘ysunmaydigan o‘ziga xos mantiqqa, badiiy mantiqqa ega bo‘lishini ta’kidlamoqda. Boshqa bir o‘rinda – «She’r san’ati» risolasida u yuqoridagi fikrlarini davom ettirib, shunday deb yozadi: «... isbotda ilm, tortishuvda ikkilanish, xitobada ishontirish qancha ahamiyatli bo‘lsa, she’riyatda ham xayol va tasavvur shunchalik zarur bo‘ladi»[2].

«Shoirlarning she’r yozish san’ati qonunlari haqida» degan boshqa bir risolasida Forobiy san’atkorning qobiliyati tug‘ma bo‘lishini alohida ta’kidlaydi: «... shoirlar chindan tug‘ma qobiliyatli va she’r bitishga tayyor tabiatli kishilar bo‘ladi...» Ayni paytda faylasuf birgina iste’dod bilan yetuk

[1] *Oybek.* Mukammal asarlar to‘plami, I t. T., «Fan», 1975-yil, 309-bet.

[2] *Abu Nasr Forobiy.* Fozil odamlar shahri. T., A. Qodiriy nomidagi Xalq merosi nashriyoti, 1993-yil, 113-bet.

shoir bo‘lish mumkin emasligini ham aytib o‘tadi. Shu bois «shoirlarning she’r ijod qilish borasidagi ahvoli kamolotga yetishgani va yetishmagani jihatidan turlicha bo‘ladi»[1].

Arastu izidan borib, Muallimi soniy she’riyatni tasviriy san’at bilan qiyoslaydi va har ikkala san’at turi ham mohiyatan bir xil asosga – taqlidga borib taqalishini aytadi: «...she’r san’atini bezaydigan narsalar – so‘z, mulohazalar bo‘lsa, rassomlar san’atini bezaydigan narsa bo‘yoqlar sanaladi. Bularning ikkovi o‘rtasida farq bor, ammo ikkalasi ham odamlar tasavvuri va sezgilarida bir maqsadga – taqlid qilishga yo‘nalgan bo‘ladi»[2].

Forobiy ko‘p jildlik «Musiqa haqidagi katta kitob» asarida musiqiy bilimni ikkiga – ijro san’ati bilan bog‘liq bo‘lgan musiqiy amaliyotga va musiqaning «sof o‘zini», ijrochilikka bog‘lanmagan holda o‘rganadigan nazariyaga ajratadi. Kitobda ohang tizimidagi uyg‘unlik, zarb singari hodisalar tahlil etiladi. Shu munosabat bilan u tovushlarni emas, balki tovushlar tasavvurini beruvchi raqqoslarning musiqiy g‘oyaga bo‘ysungan maromli harakatini anglatuvchi maromli mimika – maromli harakat tushunchasini kiritadi. Shuningdek, kitobda Yaqin va O‘rta Sharqda ma’lum bo‘lgan musiqiy asboblar, ularni ijro etish yo‘llari, usullari haqida, umuman, musiqa tarixi to‘g‘risida atroflicha ma’lumot beradi.

Yana bir buyuk qomusiy olim, bobokalonimiz **Ibn Sino** (980–1037) Forobiy qarashlarini davom ettirib, musiqadan olinadigan lazzat musiqiy uyg‘unlikning makonda yoyilishidan, pardalarning navbatma-navbat kelishidan deb biladi. Musiqada gap tovushning o‘zida emasligini, balki uni qanday chiqarish muhim ekanini aytadi, ya’ni, bizda yoqimli yoki yoqimsiz sezgini tovushning o‘zi emas, balki uni paydo qilish usuli uyg‘otadi. Musiqaning kelib chiqishini esa, inson nutqining boyligi bilan bog‘laydi: xushomad qilayotganda ovoz pasayadi, mag‘rur so‘zlayotganda qat’iy jaranglaydi va h.k., ya’ni, musiqa inson kayfiyatiga taqlid. Shuningdek, alloma go‘zallik borasida ham Forobiy izidan boradi. Uning fikriga ko‘ra, jismoniy go‘zallik bevosita qalb go‘zalligi bilan belgilanadi. Ibn Sino go‘zal qiyofa yaxshi tarkibda bo‘lishini hamda mukammal uyg‘unlik va tartib insonga yoqimli ko‘rinish hamda nazokatli sifatlar baxsh etishi haqida aytilgan hadis so‘zlarini tasdiqlagan holda, ayni paytda go‘zallik bilan xunuklik o‘rtasida dialektik munosabat borligini, ba’zan xunuk qiyofali inson botiniy xislatlariga ko‘ra – go‘zal, go‘zal qiyofali insonning fe’li botiniy jihatlari tufayli xunuk

[1] *Abu Nasr Forobiy.* Fozil odamlar shahri. T., A. Qodiriy nomidagi Xalq merosi nashriyoti, 1993-yil, 123-bet.

[2] O‘sha manba, 123-bet.

bo‘lishi mumkinligini ta’kidlaydi. Buning sababini faylasuf ibtidodagi insoniy-tabiiy tarkibda uyg‘unlikning yetishishmasligida emas, balki yo tashqi tasodifiy ta’sir, yoki ichki fe’l-atvor natijasida vujudga kelgan holatda deb biladi.

O‘rta asrlar estetikasida Ibn Sinoning «Fan ash-she’r» («She’r san’ati») asari o‘ziga xos o‘rin egallaydi. Unda qomusiy alloma, Arastuning «She’riyat san’ati» risolasini sharhlar ekan, o‘ziga xos yangiliklar kiritadi va she’rning keyinchalik mashhur bo‘lib ketgan mana bu qoidasini keltiradi: «She’r deb obrazli so‘zlardan iborat bo‘lgan maromli, bir-biriga muvofiq iboralardan tarkib topgan hamda hijolari bir-biriga teng, vaznlari qaytariladigan, oxirgi tovushlari bir-biriga o‘xshash satrlarga aytiladi»[1]. Uning qarashlariga ko‘ra, she’r taqlidiy fikr natijasi o‘laroq, uch xil yo‘l bilan yuzaga keladi. Birinchisi **lahn** – uyg‘unlik, undan keyin **kalom** – so‘z keladi (bunda albatta majoziy (obrazli) so‘z nazarda tutiladi). Uchinchisi – **vazn**. Mana shu uch yo‘lning bir-biriga mos kelishi natijasida she’r paydo bo‘ladi. Yo‘qsa, ko‘ngildagidek she’r yaratish mumkin emas.

Ibn Sino haqiqiy she’riyat bilan nazmiy tizmalarning farqi borasida fikr yuritar ekan, fizika haqida doston yozgan Empedokl o‘z kitobini vaznga solganini, lekin Empedokl bilan Homer asarlari o‘rtasida vazndan boshqa hech qanday umumiylik yo‘q ekanini ta’kidlagan ustozi Arastu qarashlarini to‘la quvvatlaydi: «Empedoklning yozganlari, vaznning paydo bo‘lishiga qaramay, tabiiy gaplardan iborat bo‘lib qolgan, xolos. Homerning vaznli gaplari esa, she’riy so‘zlar tusini olgan. Shuning uchun Empedoklning so‘zlari hech qachon she’r bo‘lolmaydi», – deydi alloma[2].

Shuningdek, Ibn Sino o‘z risolasida, yunon she’riyati bilan arab she’riyatini solishtirib, she’riyatning vazifasi haqida fikr yuritadi va bu boradagi yunonlardagi ba’zi ustunliklarga ishora qiladi. Uning aytishicha, yunonlar she’riyatda fe’l-atvorga qarab taqlid ishlatishni ko‘zlaganlar. Arablar esa, ikki vajdan she’r yozganlar. Bir tomondan, ular she’r orqali odamlar ruhiga ta’sir etmoqchi bo‘lganlar. Zero, she’rning idrok etuvchida hayajonli hissiyot, to‘lqinlanish holatini uyg‘otishi shubhasizdir. She’r yozishning ikkinchi sababi – odamlarni taajjubga solish bo‘lgan. Arablar har bir narsaga tashbeh ishlataverganlar, ular bu tashbehlari bilan odamlarni hayratga solishni maqsad qilib qo‘yganlar. Yunonlar esa, she’r vositasida odamlar fe’l-atvoriga ta’sir etishni, yo bo‘lmasa, she’r orqali odamlarni o‘zlari ko‘zlagan xatti-harakatlaridan tiyishni mo‘ljallaganlar.

---

[1] Эстетика. Словарь. М., «Политиздат», 1989. С. 96.

[2] *Ibn Sino.* Salomon va Ibsol. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1980, 100-bet.

Bunday nazariy fikrlarni Ibn Sino, eng avvalo, o‘z amaliyoti orqali tasdiqlaydi. Allomaning «Salomon va Ibsol», «Hayy ibn Yaqzon», «Yusuf qissasi», «Qush risolasi» singari nasrda yozilgan falsafiy-badiiy va majoziy asarlari bilan birga, bizgacha yetib kelgan she’riy asarlari ham katta ahamiyatga molik. Ayni paytda alloma o‘zining o‘nga yaqin nazmda tizilgan ilmiy urjuza – dostonlarini she’riy asar deb bilgan emas.

Ibn Sino she’riyatida buyuk faylasuf va buyuk shoir bir tilda – she’r tilida so‘zlaydi. Bu uyg‘unlik natijasi o‘laroq, shunday durdonalar yaratildiki, ular an’anaviylik kasb etib, keyinchalik Umar Xayyom va Mirzo Bedil singari Sharqning buyuk ruboiynavislariga namuna bo‘lib xizmat qildi, desak adashmaymiz. Shoirning mana bu ruboiysini she’riyat chamanining eng go‘zal guli deyish mumkin:

Dilda pinhon yig‘i, kulamiz guldek,
Bir damgina hayot qilamiz guldek.
O‘zimizni guldek o‘rtaga tashlab,
Sochilmoqni baxt deb bilamiz guldek[1].

Darhaqiqat, inson har qanday g‘am-g‘ussa, fojialar oldida ham o‘z dardi bilan o‘zi o‘ralashib qoladigan mavjudot emas. U zamon va makon talabiga quloq tutib, shabnam qatralarini gulbarglari bag‘rida yashirib, olamga xandon boqqan guldek, ko‘z yoshlarini, yig‘isini pinhon tutgan holda kula oladi. Shoir vaqt cheksizligi oldida o‘zining bir damlikkina umr egasi ekanini ham, insondagi o‘zini o‘ziga, o‘zgalarga va borliqqa ko‘rsatish uchun oliy mavjudotga xos intilishni ham sertashvish hayot ichida o‘sgan gul taqdiriga, go‘zallikka taqqoslaydi. Gul nima uchun o‘sadi? Borliqqa nafosat ruhini, xushbo‘y hidlarni bag‘ishlab, oxir-oqibatda to‘kilish uchun o‘sadi. Inson ham xuddi shu guldek o‘zini bu va u dunyoga bag‘ishlab, oxir-oqibatda zaminga sochilib, tuproqqa qo‘shilib ketishni baxt deb, xulqiy go‘zallik deb biladi[2].

Mashshoiyyunlik estetikasining yana bir namoyandasi buyuk shoir va faylasuf **Umar Xayyom**dir (1048–1123). U Forobiy va Ibn Sino izidan borib, falsafa, mantiq, astronomiya va boshqa fan sohalariga doir yirik asarlar yaratdi. Uning estetik qarashlari ko‘proq ruboiylari va «Navro‘znoma» asarida o‘z aksini topgan. Xayyom qarashlari, bir tomondan, chan-buddhachilik estetikasiga yaqin bo‘lsa, ikkinchi tomondan, ularni ekzistensiyachilikning ibtidosi deyish mumkin.

---

[1] *Ibn Sino.* She’rlar va tibbiy doston. T., O‘z KP MK nashriyoti, 1988, 52-bet.

[2] Q a r a n g: *Abdulla Sher.* Ibrat ko‘zi. «Sog‘lom avlod» jurnali, 1996-yil, 9–10-sonlar.

bilan yaxshi bo‘lsa, Xudo va odamlar uchun sevimlidir. Go‘zal yuz to‘rt fazilatga egadir. Ulardan biri shuki, go‘zal yuz uni ko‘rgan odamning shu kunini xayrli etadi, ikkinchisi, hayotdan bahramand bo‘lish onlarini shirin qiladi, uchinchisi, u odamni ochiq ko‘ngilli va oliyjanob etadi, to‘rtinchisi, boylikni ko‘paytiradi va yuqori mansab ato etadi»[1].

Xayyom go‘zallikka real, hayotiy-insoniy yondashuvni maqbul ko‘radi. Go‘zallik bu, avvalo, tabiatda, gullarda, lolalarda, bahorda. Lekin u – o‘tkinchi. Shu go‘zallikdan lazzatlanish uchun juda qisqa vaqt berilgan; go‘zallik umri bilan inson umri shu jihatdan o‘xshash. Buni Xayyom bir ruboiysida shunday ifodalaydi:

Sabodan bo‘libdi gul yoqasi chok,
Gul yuzidan bulbul bo‘lmish tarabnok,
Gul tagida o‘tir, chunki juda tez
Gul yerga to‘kilur, biz bo‘lurmiz xok[2].

Xayyom tabiat go‘zalligini idrok etish uchun albatta muayyan imkon va shart-sharoit zarurligini; faqat ular mavjud bo‘lgandagina inson o‘zi uchun shu zaminda ham jannatiy go‘zallik lazzatini tuyushi mumkinligini ta’kidlaydi:

Ko‘nglim ocholmaydi bahor pallasi
Bo‘lmasa may, ma’shuq, mashshoq yallasi.
Bog‘ ichra may, mashshoq, ma’shuqang bo‘lsa,
Jannat ham, kavsar ham shudir xullasi[3].

Ba’zi ruboiylarida esa, Xayyom go‘zallikni, shu jumladan xunuklikni ham «Avesto» talqinlariga yaqin nuqtayi nazardan olib qaraydi. Go‘zal yuz, go‘zal xulq egasi bo‘lmish nozanin vaqti kelib, gulga, maysaga, lolaga aylanadi:

Ariq labidagi har giyoh, ko‘kat –
Malakday go‘zalning yuzidagi xat.
Bu sabza loladek yuzlar tuprog‘i,
Sabzaga avaylab oyoq qo‘y g‘oyat[4].

Xunuk xulq egasi qo‘pol, go‘zallikdan bebahra insonning ruhi esa, xunuk jonzotlar qiyofasiga ko‘chib o‘tadi. Shu jihatdan Xayyomning o‘ziga xos bir ruboiysi bor. Uning yaratilishi bilan bog‘liq rivoyatda shunday

---

[1] *Umar Xayyom.* Navro‘znoma. T., «Mehnat», 1990, 54-bet.
[2] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 16-bet.
[3] O‘sha asar, 122-bet.
[4] O‘sha asar, 55-bet.

voqea bayon qilinadi: Xayyom o'tib borar ekan, ko'cha bo'yidagi machitni ta'mirlayotgan odamlarga ko'zi tushadi; bir necha kishi g'isht yuklangan eshakni machit ostonasidan ichkariga kiritolmay halak edilar. Xayyom nima gapligini bilgach, borib eshakning quloG'iga nimalardir deydi, eshak darhol ichkari kiradi. Odamlar buning sababini so'raganlarida, Xayyom, bir vaqtlar shu machitda o'ta badfe'l, xunuk xulq egasi mutavallilik qilgan, o'lgach esa, uning xunuklikka yo'g'rilgan ruhi shu eshak qiyofasiga o'tganini, hozir u o'zini tanimayotganlari uchun ichkariga kirmay tixirlik qilib turganini, eshakning qulog'iga «Biz seni tanidik» deb to'rt satr she'r aytgach, tixirlikni to'xtatganini aytadi. Mana o'sha rivoyatga sabab bo'lgan ruboiy:

Ketibsan, qaytibsan adashibroq yana ham,
Isming ko'tarilgandi yodimizdan, ey odam,
Soqoling dum bo'libdi, o'sib chiqib ortingdan,
Tirnoqlaring qo'shilib tuyoq bo'lmishdir bu dam[1].

Endi Xayyom ruboiylarida doimiy bahsga sabab bo'lib kelgan may tushunchasiga to'xtalib o'tamiz. Xayyom talqinidagi sharob, bu mutasavvif shoirlar kuylagan vahdat mayi emas. U real hayotdagi uzumdan tayyorlangan ichimlik. «Navro'znoma» asarida Xayyom hatto qizil, sariq va qoramtir may turlarini tayyorlashga alohida boblar ajratgan hamda ularni tayyorlash, qiyomiga yetkazish usullari haqida batafsil ma'lumotlarni taqdim etgan. Biroq, ayni paytda, Xayyomning mayi ramziy ma'noga ham ega: u nazarda tutgan may go'zallikni idrok etish vositasi. May, musiqa go'zal yor jamoli bilan birgalikda insonda forig'lanish (katarsis) hodisasini vujudga keltiradi – hayotning xunuk voqealaridan jamiyatdagi pastkashlik, maydakashlik, manfaatparastlik singari holatlaridan bir muddat forig' bo'lish, ulardan bir bosh baland turish, bahor va yor go'zalligidan, gul va ko'ngil go'zalligidan lazzatlanish imkonini beradi.

Zamonasozlarning so'zlaridan kech,
Go'zallar qo'lidan sharob so'rab ich, –

deydi bir ruboiysida shoir-faylasuf[2].

Yana bir e'tiborli jihat shundaki, Xayyom ruboiylaridagi may inson uchun ko'zgu vazifasini o'taydi: u – insondagi axloq va axloqsizlikni,

[1] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 87-bet.
[2] O'sha asar, 84-bet.

bilan yaxshi bo‘lsa, Xudo va odamlar uchun sevimlidir. Go‘zal yuz to‘rt fazilatga egadir. Ulardan biri shuki, go‘zal yuz uni ko‘rgan odamning shu kunini xayrli etadi, ikkinchisi, hayotdan bahramand bo‘lish onlarini shirin qiladi, uchinchisi, u odamni ochiq ko‘ngilli va oliyjanob etadi, to‘rtinchisi, boylikni ko‘paytiradi va yuqori mansab ato etadi»[1].

Xayyom go‘zallikka real, hayotiy-insoniy yondashuvni maqbul ko‘radi. Go‘zallik bu, avvalo, tabiatda, gullarda, lolalarda, bahorda. Lekin u – o‘tkinchi. Shu go‘zallikdan lazzatlanish uchun juda qisqa vaqt berilgan; go‘zallik umri bilan inson umri shu jihatdan o‘xshash. Buni Xayyom bir ruboiysida shunday ifodalaydi:

Sabodan bo‘libdi gul yoqasi chok,
Gul yuzidan bulbul bo‘lmish tarabnok,
Gul tagida o‘tir, chunki juda tez
Gul yerga to‘kilur, biz bo‘lurmiz xok[2].

Xayyom tabiat go‘zalligini idrok etish uchun albatta muayyan imkon va shart-sharoit zarurligini; faqat ular mavjud bo‘lgandagina inson o‘zi uchun shu zaminda ham jannatiy go‘zallik lazzatini tuyushi mumkinligini ta’kidlaydi:

Ko‘nglim ocholmaydi bahor pallasi
Bo‘lmasa may, ma’shuq, mashshoq yallasi.
Bog‘ ichra may, mashshoq, ma’shuqang bo‘lsa,
Jannat ham, kavsar ham shudir xullasi[3].

Ba’zi ruboiylarida esa, Xayyom go‘zallikni, shu jumladan xunuklikni ham «Avesto» talqinlariga yaqin nuqtayi nazardan olib qaraydi. Go‘zal yuz, go‘zal xulq egasi bo‘lmish nozanin vaqti kelib, gulga, maysaga, lolaga aylanadi:

Ariq labidagi har giyoh, ko‘kat –
Malakday go‘zalning yuzidagi xat.
Bu sabza loladek yuzlar tuprog‘i,
Sabzaga avaylab oyoq qo‘y g‘oyat[4].

Xunuk xulq egasi qo‘pol, go‘zallikdan bebahra insonning ruhi esa, xunuk jonzotlar qiyofasiga ko‘chib o‘tadi. Shu jihatdan Xayyomning o‘ziga xos bir ruboiysi bor. Uning yaratilishi bilan bog‘liq rivoyatda shunday

---

[1] *Umar Xayyom.* Navro‘znoma. T., «Mehnat», 1990, 54-bet.
[2] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 16-bet.
[3] O‘sha asar, 122-bet.
[4] O‘sha asar, 55-bet.

voqea bayon qilinadi: Xayyom o'tib borar ekan, ko'cha bo'yidagi machitni ta'mirlayotgan odamlarga ko'zi tushadi; bir necha kishi g'isht yuklangan eshakni machit ostonasidan ichkariga kiritolmay halak edilar. Xayyom nima gapligini bilgach, borib eshakning qulog'iga nimalardir deydi, eshak darhol ichkari kiradi. Odamlar buning sababini so'raganlarida, Xayyom, bir vaqtlar shu machitda o'ta badfe'l, xunuk xulq egasi mutavallilik qilgan, o'lgach esa, uning xunuklikka yo'g'rilgan ruhi shu eshak qiyofasiga o'tganini, hozir u o'zini tanimayotganlari uchun ichkariga kirmay tixirlik qilib turganini, eshakning qulog'iga «Biz seni tanidik» deb to'rt satr she'r aytgach, tixirlikni to'xtatganini aytadi. Mana o'sha rivoyatga sabab bo'lgan ruboiy:

Ketibsan, qaytibsan adashibroq yana ham,
Isming ko'tarilgandi yodimizdan, ey odam,
Soqoling dum bo'libdi, o'sib chiqib ortingdan,
Tirnoqlaring qo'shilib tuyoq bo'lmishdir bu dam[1].

Endi Xayyom ruboiylarida doimiy bahsga sabab bo'lib kelgan may tushunchasiga to'xtalib o'tamiz. Xayyom talqinidagi sharob, bu mutasavvif shoirlar kuylagan vahdat mayi emas. U real hayotdagi uzumdan tayyorlangan ichimlik. «Navro'znoma» asarida Xayyom hatto qizil, sariq va qoramtir may turlarini tayyorlashga alohida boblar ajratgan hamda ularni tayyorlash, qiyomiga yetkazish usullari haqida batafsil ma'lumotlarni taqdim etgan. Biroq, ayni paytda, Xayyomning mayi ramziy ma'noga ham ega: u nazarda tutgan may go'zallikni idrok etish vositasi. May, musiqa go'zal yor jamoli bilan birgalikda insonda forig'lanish (katarsis) hodisasini vujudga keltiradi – hayotning xunuk voqealaridan jamiyatdagi pastkashlik, maydakashlik, manfaatparastlik singari holatlaridan bir muddat forig' bo'lish, ulardan bir bosh baland turish, bahor va yor go'zalligidan, gul va ko'ngil go'zalligidan lazzatlanish imkonini beradi.

Zamonasozlarning so'zlaridan kech,
Go'zallar qo'lidan sharob so'rab ich, –

deydi bir ruboiysida shoir-faylasuf[2].

Yana bir e'tiborli jihat shundaki, Xayyom ruboiylaridagi may inson uchun ko'zgu vazifasini o'taydi: u – insondagi axloq va axloqsizlikni,

[1] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 87-bet.
[2] O'sha asar, 84-bet.

go‘zallik va xunuklikni ham o‘ziga, ham atrofga ko‘rsatuvchi vosita; «shaxsni shaxs qiladi»:

Mayni tog‘ga bersang tog‘ ham raqs etar,
Yomonlar yomonlab uni nahs etar.
Maydan asti tavba qilmayman, zero,
May tarbiya berar, shaxsni shaxs etar[1].

Bu satrlar shunchaki shoirona tashbeh, go‘zal lutf uchungina aytilgan so‘zlar emas, balki chuqur mushohada va mulohazalardan chiqarilgan xulosa, Xayyom mayni ishonch bilan an’anaviy estetik vosita sifatida talqin etadi. Zotan aynan shunday fikrlarni biz yuqorida tilga olganimiz «Navro‘znoma» risolasidagi «Mayning foydasi haqida» degan bobida ham ko‘rishimiz mumkin.

Tadqiqotchilarning ba’zilari Xayyom ijodidagi may timsolini, uning mohiyatini noto‘g‘ri tushunishlari natijasida soxta ilmiy xulosalar chiqaradilar. G. Chesterton o‘zining «Umar Xayyom va muqaddas may» essesida bunday deb yozadi:

«Yomoni – Xayyomning mayni kuylagani emas, yomoni – uning narkotik xususiyatini kuylagani. Xayyom g‘amni aritish uchun may ichishga chaqiradi. Uning uchun sarxushlik olam eshigini ochish emas, aksincha, yopish vositasidir»[2]. Shu essening yana bir o‘rnida muallif «Ruboiyyot» o‘tkinchi quvonch va lazzat ketidan quvishni hammadan baland pardalarda kuylaydi», deb yozadi[3]. Boshqa bir xil mualliflar esa (ular ko‘pchilik), G. Chesterton fikrlarining ziddini aytadilar, ular nazdida Xayyom o‘ta dindor, zohid, xarobada bir kosa suv-u yarimta non bilan kun kechirishni afzal biluvchi kishi, u kuylagan may – «mayi vahdat» yoki «sharob at-tahuro». Xo‘p shunday ham deylik, u holda lirik qahramon uylanmoqchi bo‘lgan «tok qizi»ni («do‘xtari raz») – jannatdagi hur, «uzum suvi»ni («obi angur») vahdat mayi deb tushunish kerak bo‘ladi. Bu aqlga to‘g‘ri kelmaydi. Gap shundaki, Xayyom narsalarni o‘z nomi bilan aytayotibdi, xolos. Xullas, Xayyomni piyonistaga chiqarib qo‘yish ham, unga «so‘fiylik diplomi»ni tutqazish ham kulgili hodisa[4].

Shu jihatdan alloma Abdurauf Fitratning «Fors shoiri Umar Xayyom» maqolasidagi: «Umar Xayyomning «mayi» Xudoning ishqi emas, saljuq sultonlari saroyida ichilgan uzum mayi bo‘lgan. Xayyom bu maydan

---

[1] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 78-bet.

[2] Самосознание Европейской культуры XX века. М., «Политиздат», 1991.С. 209.

[3] O‘sha manba, 210-bet.

[4] Q a r a n g: Abdulla Sher. Kelmag-u. ketmakdan ne ekan maqsud? «Tafakkur» jurnali, 2006-yil, 1-son.

saroy kechalaridagi bazmlardagina ichgan. Doimiy sarxush piyonista bo‘lmagan», degan so‘zlari diqqatga sazovor[1].

Qo‘shimcha qilib shuni aytish kerakki, may u davrlarda biz hozir tushunadigan «bir yayrash» uchun ichilgan emas, Xayyom ham, uning salaflari ham mayga boshqacha munosabat bilan yondashganlar, boya aytib o‘tganimizdek, Xayyom mayni insonning asl o‘zligini namoyon qiluvchi vosita, estetik hissiyotni uyg‘otuvchi modda sifatida olib qaraydi, unga alohida falsafiy maqom – mahaklik (qimmatbaho toshlarni sinaydigan tosh) maqomini beradi. Bu bejiz emas. Chunki Xayyom insonni koinotning eng qimmatbaho moddasi deb biladi:

Dunyoning tilagi, samari ham biz,
Aql ko‘zin qorasi – javhari ham biz.
To‘garak jahonni uzuk deb bilsak,
Shaksiz uning ko‘zi – gavhari ham biz[2].

Ana shu ulug‘ insonning real hayoti, uning mavjudligi mohiyatiga to‘g‘ri kelmasligi, ulkan fojiaviylik sifatida Xayyomda skeptisizmga, gohida agnossizmga moyillik tug‘diradi. Buni faylasuf adib Asqad Muxtor quyidagicha izohlaydi:

«Umar Xayyom mayni kuylagan. Ammo buni Abu Nuvosning hamriyatlari, Manuchehrning musammatlari va ko‘p sonli soqiynomalari bilan aralashtirmaslik kerak. Xursandchilik mayxo‘rligi boshqa, alamzadalik mayxo‘rligi boshqa. Xayyomning kayfi benihoya alamli va fojeiy kayf: inson o‘limga mahkum, u bir lahza bo‘lsa ham lazzat izlashi kerak. Chinakam shodlik lahzalarni guldek uzib emas, Dante aytgan abadiy so‘lmas gulzorga ko‘z tikib yashaydi. Abadiy so‘lmas gulzor esa, – umid. Xayyomda insonning Xudodan bo‘lak umidi yo‘q.

Xayyom ruboiylari – foniy bandaning javobsiz faryodlaridir»[3].

Xayyom shaxsi, falsafasi va ruboiylarining mohiyatini bundan ortiq lo‘nda qilib aytish mumkin bo‘lmasa kerak.

O‘rta asrlar musulmon Sharqi estetikasida mashshoiyyo‘nlik yo‘nalishi bilan birga tasavvufiy yo‘nalish ham vujudga keldi. Uning buyuk vakili tasavvuf falsafasi asoschisi, tengi kam ilohiyotchi faylasuf **Imom G‘azzoliydir** (1058–1111). Mutasavvif-faylasufning «Ihyo ulum ad-din» («Din haqidagi ilmlarning jonlantirishi») asarida estetikaga keng o‘rin berilgan.

---

[1] *Abdurauf Fitrat.* Tanlangan asarlar, II jild, T., «Ma’naviyat», 2000, 156-bet.
[2] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 9-bet.
[3] *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. T., «Ma’naviyat», 2005, 27-bet.

G‘azzoliy nafosatshunoslik borasidagi qarashlarida o‘simlik, hayvon hamda insonning tashqi muhitga munosabatiga, ulardagi nafis did, estetik hissiyotning bor-yo‘qligi muammolariga, shaxsning go‘zallikka munosabati, uning komil insonga aylanishi, nisbiy va mutlaq go‘zallik, ibodat bilan san’atning farqi singari masalalarga to‘xtalib o‘tadi.

Asarda muallif go‘zallik tushunchasiga alohida e’tibor beradi, manfaatsiz go‘zallik, oltinchi sezgi vositasida his etiladigan go‘zallik haqida o‘ziga xos, yangi nazariyalarni o‘rtaga tashlaydi. U nafosatni axloq bilan, nafosatshunoslikni axloqshunoslik bilan dialektik bog‘liq holda tadqiq qiladi va bu borada Suqrotdan keyingi eng mukammal qarashlarni olg‘a suradi. Shuningdek, Aflotun, Arastu, Forobiy, Ibn Sino kabi buyuk faylasuflarni tanqid qilsa-da, ularning teran izlanishlarini beixtiyor tarzda muvaffaqiyatli davom ettiradi.

G‘azzoliy go‘zallik turlarini ham, inson sezgilarining ularga munosabatini ham muhabbat tushunchasiga uzviy bog‘liq ravishda olib o‘rganadi. Bunday qarash, bir tomondan, nafosatning axloqqa bog‘liqligini ta’kidlasa, ikkinchi tomondan, muhabbatni inson sezgilariga asoslangan nafosatshunoslik tushunchasi sifatida ham talqin etadi: «Muhabbat, – deb yozadi faylasuf, – bilish va sezishga bo‘ysunar ekan, tabiiyki, bilish va sezish obyektlari qay tarzda bo‘linsa, u ham shunaqa bo‘linishga ega. Har bir sezgi muayyan obyekt turini biladi va har bir sezgiga u yoki bu obyekt yoqimli bo‘ladi. Inson esa, zavq olgani tufayli ularga nisbatan o‘zida moyillik his etadi va ular sog‘lom insonning muhabbat obyektlari hisoblanadi, – so‘ng Imom G‘azzoliy besh sezgi haqida fikr yuritib, shunday davom etadi. – ...Besh sezgi zavqini insondan tashqari hayvon ham his etishi mumkin. Inson uchun aql yoxud ziyo, yoxud yurak deb atash mumkin bo‘lgan oltinchi sezgi muhim belgi hisoblanadi: qanday nomlanishidan qat’i nazar, u – mavjud. Botiniy aql zohiriy aqlga nisbatan qudratliroq, yurak esa, bilish borasida ko‘zga nisbatan kuchliroqdir. Aql bilan anglanadigan go‘zallik, ko‘zga tashlanadigan go‘zallikdan ulug‘vorroqdir»[1].

Shunisi muhimki, faylasuf «yurak» so‘zini alohida sharhlaydi. Uning ikki ma’nosi haqida gapirib: «Ulardan birinchisi – ko‘krakning chap tomonida joylashgan konus shaklidagi o‘ziga xos a’zo. Uning ichida esa, qora qon bilan to‘la ruhning ibtidosi va manbayi bo‘lgan bo‘shliq bor... U ko‘rinadigan va seziladigan olamga taalluqli, zero, uni odamlardan tashqari hayvonlar ham ko‘z bilan ko‘ra oladi.

[1] *Газали Абу Хамид.* «Воскрешение наук о вере». М., «Наука», 1980. С. 117–122.

Bu so‘zning ikkinchi ma’nosi – mana shu moddiy yurak bilan bog‘liq ilohiy tuhfa bo‘lmish iste’doddir, u insondagi mavjud hamma narsaning tagiga yetuvchi, biluvchi va anglovchi iste’doddir; ayni paytda u suhbatlashuvchi, nazorat qiluvchi, tanbeh beruvchi va talab etuvchidir»[1].

«Ihyo ulum ad-din» asaridagi estetikaga oid mulohazalar mana shu ikkinchi yurak, botiniy ko‘z masalalari bilan bog‘liq. Faqat mana shu ikkinchi yurakdagina muhabbat tug‘ilishi mumkin. G‘azzoliy muhabbatni besh turga bo‘ladi. Uning dastlabki ikki turi asosan axloqshunoslik bilan, undan keyingi ikki turi nafosatshunoslik bilan bog‘liq.

Muhabbatning uchinchi turi haqida yozar ekan, G‘azzoliy go‘zallikka manfaatsiz yondashuv, nafosat hissining beg‘arazligi to‘g‘risida fikr yuritadi. «Uchinchi xil muhabbat, – deydi faylasuf, – biror narsani shu turishicha sevish, uning o‘zidan olinadigan zavqdan boshqa zavq olmagan holda sevishdir. U – o‘zining qoimligi bilan poydor bo‘lgan ulkan, haqiqiy muhabbat. U, chunonchi, go‘zallik va yoqimlilikka bo‘lgan muhabbat, axir, go‘zallik go‘zallikni anglab yetgan odam uchungina muhabbat obyektidir... Go‘zallikni anglab yetishning o‘zi yoqimli, o‘z-o‘zicha muhabbat obyekti bo‘lishi mumkin... Modomiki, ko‘kat va sharqirab oqayotgan suv, faqat ularni yeyishimiz va ichishimiz mumkinligi uchun emas, balki bor-yo‘g‘i, ularni ko‘rib zavqlanganimiz sababli, faqat shu sababligina muhabbat obyekti ekan, yuqoridagi fikrni inkor qilish mushkul»[2].

Imom G‘azzoliy muhabbatning to‘rtinchi turi haqida fikr yuritgan chog‘ida nisbiy go‘zallik xususida alohida to‘xtaladi. Faqat o‘z kamolotining barcha qirralariga to‘liq ega bo‘lgan narsanigina u oliy darajadagi go‘zallik deb ataydi. Bunday komillikni faylasuf faqat Allohda ko‘radi va Payg‘ambarimiz Muhammad alayhissalomning «Alloh go‘zal va u go‘zallikni sevadi», degan so‘zlarini keltiradi. Shunday qilib, faylasuf mutlaq go‘zallik faqat Allohga taalluqli bo‘lishini, boshqa go‘zalliklarning hammasi nisbiy ekanini aniq-ravshan bayon etadi. Chunonchi, u go‘zal ot haqida gapirar ekan, otning go‘zal sifatlarini insonga olib berilgani bilan insonning go‘zal bo‘lmasligini aytadi. Darhaqiqat, otning peshanasidagi qashqasi otga nisbatangina go‘zal, odamning peshanasi qashqa bo‘lsa, u hech qanday go‘zallikka kirmaydi. Ana shunday nisbiy go‘zallik haqida fikr yuritib, faylasuf ko‘z bilan ko‘rib, qo‘l bilan ushlab bo‘lmaydigan narsalarda ham go‘zallik mavjudligini aytadi. Darhaqiqat, biz «go‘zal ovoz» deganimizda faqat quloq orqali, «yoqimli hid» deganimizda, dimog‘ orqali go‘zallikni ajratamiz. Demak, go‘zallikni his etishda besh sezgining

[1] *Газали Абу Хамид.* «Воскрешение наук о вере». М., «Наука», 1980. С. 140.
[2] O‘sha manba, 234-bet.

hammasi baravar ishtirok etishi shart emas. Ayni paytda Imom G'azzoliy ba'zan go'zallikni besh sezgining birortasi ham ishtirok qilmagan holda his etish mumkinligini alohida ta'kidlaydi. Darhaqiqat, agar biz «go'zal xulq», «go'zal hayot» va h.k. deganimizda, besh sezgining birortasi ham ishtirok etmaydi. Uni biz oltinchi, botiniy sezgi bilan his qilamiz, G'azzoliy aytganidek, ichki ziyo yordamida ko'ramiz.

G'azzoliy ibodat bilan san'atning farqi xususida o'ziga xos fikrlar bayon qiladi. Zikr bilan raqsni chalkashtirmaslikka, jazavadagi muridning harakatlarida o'yin alomatlariga yo'l qo'ymaslikka chaqiradi. Shunday alomatlardan biri tepinish ekanini ta'kidlab, bunday harakatlarning ko'p hollarda ko'ngil ochish va o'yin bilan bog'liqligini aytadi. Xullas, zikr paytida o'yin unsurlarining namoyon bo'lishini ibodatni buzadigan holat sifatida qoralaydi. G'azzoliy musiqa va qo'shiq borasida ham shunga o'xshash fikrlarni bildiradi. Musiqani, o'yin-kulgini tilovatga aralashtirmaslikni, qiroatni qo'shiq bilan chalkashtirmaslikni qat'iy ta'kidlaydi. Bu borada, ayniqsa, uning Qur'on bilan she'riyatni, oyatlar bilan baytlarni taqqoslashi diqqatga sazovordir.

She'r (qo'shiq)ning Qur'onga nisbatan dunyoviy insonni ko'proq junbishga keltirishga qodir ekanini va buning sabablarini G'azzoliy yetti nuqtayi nazardan isbotlab beradi.

Birinchisi – hamma oyatlar ham tinglovchining holatiga doimo to'g'ri kelavermaydi. Chunonchi, g'am-anduhga botgan yoki pushaymonlik olovida qovrilayotgan kishiga meros, bolalarning ulushlari, mahr, taloq haqidagi qoidalar ta'sir qilmaydi. Zero, yurakni unga mos narsagina harakatga keltiradi, shoirlar esa, baytlarini o'z qalblarining holatidan kelib chiqib yaratadilar. Demak, har bir she'r muayyan ruhiy holatning intihosi sifatida o'shanday ruhiy holatni dildan kechirayotgan kishi uchun ta'sirchanroqdir.

Ikkinchisi – agar she'riy bayt boshqa bayt bilan almashtirilsa, hatto mazmun bir xilligiga qaramay, u tinglovchi yuragiga yangi iz solmay qo'ymaydi. Chunki, mazmun bir xil bo'lsa ham, keyingi bayt avvalgisidan qofiya va vazni bilan farqlanadi, tinglovchining qalbini harakatga keltiradi. Lekin Qur'onni qori har gal har xil qilib o'qiy olmaydi. Qur'onga qo'shimchalar kiritish mumkin emas. Demak, har bir yetuk she'r original badiiy asar sifatida ma'lum holatlarda ko'proq ta'sirchanlikka ega.

Uchinchisi – oddiy nutq bilan she'rning qalbga ta'siri solishtirilsa, hijolari tartibga solingan she'riy nutqning kuchli ekanini sezish mumkin. She'rning rang-barang ohangi qalbni junbishga keltiradi. Demak, har bir she'r, o'ziga xos dolzarb ohangi bilan ta'sirchanroqdir.

To'rtinchisi – she'riy nutqning qalbga ta'siri qisqa bo'g'inlarni (yopiq hijolarni) cho'zib, uzun bo'g'inlarni (ochiq hijolarni) kesib talaffuz etish bilan bog'liq. So'zlar ruknlarga bo'ysundirilib talaffuz etiladi. Tilovat o'qilganda esa, bunday qilish mumkin emas. Demak, she'rning vaznga ega bo'lishi unga kengroq imkoniyat beradi.

Beshinchisi – vaznga tushirilgan she'riy nutqqa bir me'yordagi zarbli tovushlar, chunonchi, doira singari musiqa asboblari jo'r bo'lishi mumkin. Unday holda she'rning ta'sir kuchi oshadi. Oyatlarni esa, bunaqangi jo'rlikdan asramoq lozim, zero, u o'ta jiddiy Haqiqatdir. Uni ko'chalarda, bazmlarda, to'yxonalarda o'qish mumkin emas. Demak, she'riy nutq, musiqiy asboblar jo'rligiga yo'l berishi, joy tanlamasligi bilan ham muayyan imtiyozga ega.

Oltinchisi – badihago'y (maddoh) tinglovchining holatiga mos kelmaydigan baytni o'qishi, u bayt tinglovchiga yoqmasligi mumkin. U holda tinglovchi boshqa baytni talab qiladi. Chunki har qanday nutq ham kayfiyatga mos kelavermaydi. Bunday paytda tilovat tinglash majburiyati va bu majburiyatdan o'sha onda qutula olmaslik hissi tinglovchida oyatlarni yoqtirmay qolishdek gunohli holatni keltirib chiqarishi mumkin. Demak, she'r vaqt, holat va kayfiyatni hisobga olishi tufayli, ya'ni dunyoviy qamrovining kengligi bilan ham kuchliroq ta'sirga ega.

Yettinchisi – musiqiy tovushlar insonning tabiatiga mos keladi. Ularga haqiqat emas, lazzat manbai sifatida qaralishi lozim. Xuddi shuningdek, she'r ham inson tabiatiga mos keladi, inson undan lazzatlanadi; ham o'zi she'r yarata oladi, zero, yaratilgan narsa (ya'ni, she'r) yaratilganga (ya'ni, insonga) o'xshash bo'ladi. Qur'on esa, – Allohning so'zi, Uning sifatlaridan biri. Qur'on insoniyat yaratishga qodir bo'lmagan Haqiqatdirki, Allohning sifati tarzida u yaratilish jarayonini boshdan kechirmagan. Demak, insonga yaqinroq ekani, hissiyot bayoni bo'lgani uchun ham odamlar she'rga ko'proq mayl bildiradilar[1].

Buyuk mutasavvif-faylasuf yuqoridagi yetti bandli chog'ishtirma orqali, birinchidan, Qur'on oyatlariga she'rda bo'lganidek erkin murojaat qilish mumkin emasligini, ikkinchidan, Muqaddas Kitobni to'g'ri kelgan joyda, to'g'ri kelgan holatda o'qimaslikni, uni jo'nlashtirmaslikni, ya'ni ilohiy munosabat bilan insoniy munosabatni qorishtirib yubormaslik lozimligini uqtiradi. Shu o'rinda u quyidagi voqeani keltiradi: Payg'ambarimiz Muhammad alayhissalom ar-Robiya ummi Ma'uz xonadonlariga kirganlarida, kanizaklar qo'shiq kuylayotgan edi; shunda ulardan biri darhol qo'shiqni to'xtatadi va u kishiga madhiya ayta boshlaydi. Payg'ambarimiz

[1] *Газали Абу Хамид.* «Воскрешение наук о вере». М., «Наука», 1980. С. 117–122.

natijada oshiqning ohi ham ranginlik kasb etadi. Misol tariqasida uning «Qizil, sorig', yashil» radifli g'azalini keltirish mumkin:

Hil'atin to aylamish jonon qizil, sorig', yashil,
She'lai ohim chiqar har yon qizil, sorig', yashil.

Yor go'zalligi, xatti, xoli haqidagi xayollardan oshiqning boshi aylanadi – uning ko'z oldida butun olam, davr-u davron rangin ko'rinadi:

Orazu xoli bila xatting xayolidin erur
Ko'zlarimning ollida davron qizil, sorig', yashil.

Oshiq-shoir o'z devonini go'zal kitobat qilishi uchun, bezashi uchun unga zarhal ham, alvon rang yoki zangori bo'yoqlar ham kerak emas, chunki uning devoni o'z nazmidan ranginlik kasb etgan, bu nazm esa, tabiat ranglariga uyg'un:

Navoiy oltin-u shingarf-u zangor istamas,
Bo'ldi nazming rangidin devon qizil, sorig', yashil[1].

Alisher Navoiy g'azallarida rang estetikasi katta o'rin egallaganini ulardagi gul timsolida ham ko'rish mumkin. Uning asarlarida gul tabiat go'zalligi, zamin go'zalligi, inson taqlid qilishi lozim bo'lgan go'zallik sifatida namoyon bo'ladi.

Navoiy merosidagi ijod va ijodkor haqidagi o'rinlar ham alohida e'tiborga molik. U ijodkorning tabiatini va vazifasini quyidagicha ta'riflaydi: «Ishlari maoniy xazonidin ma'rifat javharin termak va el fayzi uchun vazn sulkida nazm termak»[2]. Shundan kelib chiqib, buyuk mutafakkir so'zga alohida e'tibor berishni talab qiladi, uni ko'ngil qutisi ichidagi gavhar deb ataydi, hatto falak jismining joni deydi, ya'ni undagi ilohiy asosga ishora qiladi, shu bois ham shoir, ham she'rni estetik idrok etuvchi kimsa so'zga muqaddas ne'mat sifatida qarashi lozim.

Ko'ngul durji ichra guhar so'zdurur,
Bashar gulshanida samar so'zdurur.

Erur so'z falak jismining joni ham,
Bu zulumotning obi hayvoni ham[3].

[1] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami, 20 tomlik, 3-t. T., «Fan», 1990, 25-bet.
[2] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami, 14-tom, T., «Fan», 1998, 24-bet.
[3] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami, 14-tom, T., 1998, 24-bet.

Navoiy nafs uchun fikrini qurbon qilganlarni, ya'ni mansab, mukofot, unvonlar olish maqsadida so'zini sotgan, Xudo bergan iste'dodni pulga, boylikka chaqqan shoir-u olimlarni o'z qismatlari tomonidan la'natlangan kishilar deb ta'riflaydi; qanoatning o'zi bir saltanat, ijodkor inson o'sha saltanatda, tamagirlikdan yiroq, mardona sabr bilan yashashi, ezgulik, go'zallik va haqiqat uchun xizmat qilishi lozim:

Vajhi maosh uchun kishikim desa fikr etay,
Qismat rizosidin anga begonaliq kerak.

Kunji qanoat archi erur saltanat valek
Eldin tama'ni uzgali mardonaliq kerak[1].

«Majolis un-nafois», «Mezon ul-avzon» asarlarida Navoiy ana shu mohiyatan muqaddas bo'lgan so'zdan foydalanish san'ati haqida fikr yuritadi. «Mezon ul-avzon» aruz nazariyasi sifatida diqqatga sazovor bo'lsa, «Majolis un-nafois» tengi kam tazkira tarzida nafosatshunoslikka aloqadordir. Unda Navoiy 450 nafardan ortiq shoir ijodiga to'xtalib o'tadi va ular ijodi uchun xarakterli bo'lgan misollarni keltiradi. Ayni paytda, tazkirada did, shakl va mazmun singari estetik muammolar ham o'z aksini topgan. Chunonchi, tazkiraning temuriy shahzoda-shoirlarga bag'ishlangan yettinchi majlisida Amir Temur didi haqida fikr yuritar ekan, shunday deydi: «...agarchi nazm aytmoqqa iltifot qilmaydurlar, ammo nazm va nasrni andog' xub mahal va mavqeda o'qubdurlarkim, aningdek bir bayt o'qug'oni ming yaxshi bayt aytqoncha bor»[2]. Bu parchadagi, andak mubolag'adan qat'i nazar, Navoiy shoirona, estetik did egasi bo'lishni, ba'zi to'g'ri kelgan gapni vaznga solib, she'r deb taqdim etuvchi nazmbozlardan yuqori qo'yganini fahmlab olish qiyin emas.

Buyuk Navoiyning fikriga ko'ra, badiiy asar faqat go'zallikni kuylashi bilangina cheklanishi kerak emas, balki o'zi ham shaklan go'zal bo'lishi lozim. U shaklga ikkinchi darajali, bir qadar ahamiyatsiz hodisa sifatida qarashni qattiq qoralaydi. Hatto, Atoiydek buyuk shoirning qofiyaga bir oz e'tiborsizlik bilan munosabat qilganini ham nazardan qochirmaydi, ochiqchasiga, ammo ehtirom bilan tanqid qilib o'tadi:

«Ul sanamkim suv qirog'inda paritek o'lturur,
G'oyati nozukligidin suv bila yutsa bo'lur.

[1] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami, 20-tomlik, 3-t. T., «Fan», 1998, 542–543-betlar.

[2] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami, 13-tom, 1997, 163-bet.

Qofiyasida aybg‘inasi bor. Ammo Mavlono ko‘p turkona aytur erdi, qofiya ehtiyotig‘a muqayyad emas erdi»[1].

Temuriylar davri san’atida, u xoh rangtasvir – miniatyura, xoh me’morlik, xoh she’riyat bo‘lsin, shakliy go‘zallikning ajoyib namunalarini uchratish mumkin. She’riyatda buni kam so‘z ishlatib, ko‘p ma’noni anglatishga, qofiyaning bir bo‘g‘inli so‘zdan, radiflarni esa, bir necha so‘zlardan iborat tarzda vaznga joylashda ko‘rsa bo‘ladi. Buning mumtoz namunasini, avvalo, Navoiyning o‘zidan topish mumkin. Mana bu ruboiyga diqqat qiling:

Jondin seni ko‘p sevarmen, ey umri aziz,
Sondin seni ko‘p sevarmen, ey umri aziz.
Har neniki sevmak ondin ortiq bo‘lmas,
Ondin seni ko‘p sevarmen, ey umri aziz.

Navoiyning epik asarlarida esa, go‘zallik bilan ezgulik aynanlashtiriladi. Mutafakkir sharqona odatga ko‘ra, ichki va tashqi go‘zallik uyg‘unligi g‘oyasini ilgari suradi. Uning «Xamsa»sidagi bosh qahramonlar ana shunday komil go‘zallik egalari, Yosuman, Jobir, Xisrav singari badiiy qiyofalar, aksincha, xunuklik timsoli tarzida tasvirlanadi. Ayni paytda dostonlarda ulug‘vorlik va tubanlik xususiyatlari ham izchil ochib beriladi. Masalan, Farhod va Shirinning o‘z muhabbatlari yo‘lida o‘limga olib kelgan qahramonliklari naqadar ulug‘vor bo‘lsa, Xisrav va Yosumanlarning qilmishlari shunchalik tuban. Navoiy dostonlarining yana bir o‘ziga xos sharqona xususiyati shundaki, ularda muhabbat fojiaviylik bilan chambarchas bog‘liq tarzda aks ettiriladi. Bu borada Layli va Majnunni, Bahrom va Gulandomni eslashning o‘ziyoq kifoya. Bir so‘z bilan aytadigan bo‘lsak, Navoiy asarlaridagi muhabbat fojiaviylikni muqaddaslashtiruvchi go‘zallik, qayg‘uli va ibratli go‘zallik sifatida tahsinga sazovor.

Shunday qilib, Navoiy asarlarida go‘zallik bir tomondan haqiqat, ikkinchi tomondan ezgulik bilan aynanlashtiriladi, goh esa, ular bilan yonma-yon keladi: ularda Go‘zallik, Haqiqat va Ezgulik muqaddas uchlik tarzida namoyon bo‘ladi; ilohiylik insoniylik bilan omuxtalashib ketadi.

Temuriylar davri estetikasida Navoiyning piri murshidi, buyuk alloma **Abdurahmon Jomiy** (1414–1492) alohida o‘rin egallaydi.

Jomiy ham go‘zallikka tasavvuf nuqtayi nazaridan yondashadi; u tabiat bilan Xudoni bog‘liqlikda olib qaraydi, ya’ni tabiat Yaratganning tajallisi. Biroq, ko‘p hollarda uning estetik qarashlari Navoiyga o‘xshab tasavvuf

[1] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to‘plami, 13-tom, 1997, 63-bet.

doirasidan chiqib ketadi va tabiat go'zallikning barcha unsurlarini (me'yor, uyg'unlik, mutanosiblik, nomutanosiblik) o'zida mujassamlashtirgan voqelik sifatida namoyon bo'ladi. Ayniqsa, «Haft avrang» («Yetti taxt»), dostonlar turkumida Jomiy tabiatga hurmat bilan qarashga da'vat etadi; muhabbat go'zalligi inson borlig'ining ontologik ildizi sifatida yuzaga chiqadi: muhabbat yo'q ekan, olam ham o'z harakatini to'xtatadi.

San'atdagi go'zallikni Jomiy shakl va mazmun yaxlitligida ko'radi. Mazmun deganda, u insonning g'oyaviy-ma'naviy intilishini tushunadi. U shoirlar ijodini tahlil etar ekan, har bir shoir o'z uslubi va o'z nigohiga ega ekanini ta'kidlaydi. «Bahoriston» asarida esa, she'rni yuksak go'zallik sifatida quyidagicha ta'riflaydi: «Haqiqatan ham, she'r nechog'liq go'zal, nechog'liq fazilatga boy va nechog'liq yuksak! She'rdan buyukroq fazilat bormikan?! She'rdan sehrliroq sehr bormikan?!

Bormi husnga she'rdan ko'ra boy,
Xatidan chetga chiqmaydi chiroy...
Yuziga tashlab majoz kokilin,
Pardadan cho'zar haqiqat tilin»[1].

Jomiy «Silsilat uz-zahab» («Oltin tizmalar») dostonining so'nggida ham she'r va shoirlik xususida to'xtalib o'tadi hamda bu muammoga ikki bob bag'ishlaydi. Buyuk shoir nazdida she'r (keng ma'noda san'at) nafaqat go'zallikdan huzurlanish, balki bilishning o'ziga xos vositasidir:

She'r chi buvad navoi murg'i xirad,
She'r chi buvad misoli mulki abad...
(She'r – donishmandlik qushining navosi,
She'r – mangulik mulkining timsoli).

Ayni paytda she'r agar latofatdan, nafosatdan yiroq bo'lsa, shoirda iste'dod va mahorat yetishmasa, so'z – mazmunga, mazmun so'zga mos kelmasa, u – o'tmas moldek xaridor topolmaydi[2].

«Risolai musiqiy» («Musiqa risolasi») asarida Jomiy musiqaga Aflotun nuqtayi nazaridan yondashadi; musiqa – falak hodisasi, inson – ana shu hodisani in'ikos ettiruvchi zot. Ayni paytda musiqa mutafakkir nazdida dunyoni bilish vositasi, qalbni tarbiyalovchi omildir.

Temuriylar davri musulmon Sharqida musiqa amaliyoti va musiqa nazariyasiga katta e'tibor berilgan. Fitrat «Qari navo» kuyini Navoiy

[1] *Abdurahmon Jomiy.* Bahoriston. T., «Yozuvchi», 1997-yil, 66–67-betlar.
[2] Qarang: Chomy. Osor. Dar hasht child, childi seyum. Dushanbe, «Adib», 1987, sah. 155.

bastalaganini aytadi. Bundan tashqari, musiqaga oid risola bitgan, degan fikrni ham bildiradi. Umuman, o‘sha davrda yozilgan san’at turlariga doir risola va tazkiralarni o‘nlab emas, yuzlab sanash mumkin. Tasviriy san’at o‘zining sharqona ko‘rinishi – miniatyura janrida yuksak darajaga ko‘tarildi. Hirotda «Nigoriston» miniatyura maktabi vujudga keldi. Uning yetakchi rassomi Kamoliddin Behzod keyinchalik Sharq Rafaeli nomini oldi. Navoiy zamonasida barcha Hirot ahli, kasb-koridan qat’i nazar, biror san’at turidan xabardor edi. Nafis majlislarda yangi asar muhokamasi nihoyatda nozik didlilik bilan o‘tgan. Zayniddin Vosifiy o‘zining «Badoye’ ul-vaqoye’» asarida ana shunday nafis majlislardan birini keltiradi. Unda Behzod chizgan Alisher Navoiy suratining muhokamasi tasvirlanadi. Muhokamada Navoiy portreti, fondagi bog‘, qushlar – hammasining tabiiy chiqqanligi, surat ulkan iste’dod mahsuli ekani o‘sha davrga xos nafosat bilan aytiladi. Mana, o‘sha majlisning tasviri:

«Shunday bir hodisa mashhurki, ustoz Behzod (surat chizilgan) sahifani buyuk Amir Alisherning firdavsmonand, osmon ziynatli majlisiga keltirdi. Suratda tasvirlanishicha, orasta bog‘cha-u, turli-tuman daraxtlar bilan qoplangan va daraxt shoxlarida xushsurat turli-tuman qushlar, har tarafda ariqchalar shildirab oqib yotibdi. Ochilgan zangori gul tuplari va uning orasida Mir (Alisher)ning yoqimli xushsurati. U asoga tayangan holda turibdi. Yonida soqchi (odatini ijro etmoq uchun) zar to‘la tabaqlarni qo‘ygan. Hazrati Mir ul suratni mushohada va mulohaza qildi...

Mir (Alisher) ning ustozi va Xuroson ahlining mashhur kishilaridan bo‘lgan Mavlono Fasihiddin bunday deydi:

– Mahdumlar! Ko‘z oldimdagi bu ochilgan ra’no gullarni qo‘l cho‘zib uzsam-u, dastorimga sanchisam?!

Mir (Alisher)ning do‘sti, ulfati Sohib Doro bo‘lsa:

– Menda ham shunday istak bor edi. Ammo qo‘l cho‘zsam, daraxtlar ustidagi qushlar hurkib uchib ketmasin, deb andisha qildim, – deydi. Xurosonning xushta’b ahlidan va peshvolaridan bo‘lgan, Mir (Alisher) bilan doimo hazil-mutoyiba qilib yuradigan mavlono Burhon:

– Men mulohaza bilan qo‘limni tortib, tilimni tiymoqchiman: agar so‘z qotsam, mabodo hazrati Mir (Alisher) arazlaydilar va yuzlarini burushtirib, qoshlarini chimiradilar, – deydi.

Nozik tabiatli Mir (Alisher) unga «Latifatarosh» deb laqab qo‘ygan xurosonlik xushomadgo‘y (kishilardan) mavlono Badaxshiy bo‘lsa:

– Ey, mavlono Burhon, agar beodoblik va gustohlik bo‘lmaganda, suratdagi Mir (Alisher)ning qo‘llaridagi asoni olib, boshingga solar edim, – deydi.

Hazrati Mir (Alisher) suhbatni yakunlab:

– Azizlar yaxshi so‘zlar aytishdi va ma’no durlarini (juda) ma’qul sochishdi. Agar mavlono Burhon o‘sha noma’qul ishni ravo ko‘rmaganlarida va dag‘allik qilmaganlarida, men (suratda tasvirlangan) tabaqlardagi oltinlarni boshlaridan sochmoqchi edim, – deydi.

Shundan so‘ng Alisher Behzodga egar-jabdug‘li ot va munosib to‘n, majlis ahlining har biriga (esa,) hashamatli libos in’om qiladi».

Biz imkon yuzasidan Temuriylar davri bo‘yicha faqat Hirot maktabi estetikasiga to‘xtalib o‘tdik. Vaholanki, Movarounnahr, Hindiston va Turkistonda – boshqa temuriylar boshqargan mintaqalarda ham san’at gullab-yashnadi. Buyuk Zahiriddin Boburning «Muxtasar», Davlatshoh Samarqandiyning «Shoirlar bo‘stoni», Hasanxoja Nisoriyning «Muzakkiri as’hob», Atoulloh Husayniyning «Badoye’ us-sano’ye», Do‘st Muhammadning «San’atkorlar ahvoli», Qozi Ahmadning «San’at gulistoni» singari aruz nazariyasiga bag‘ishlangan asarlar, tazkiralar, musiqa va xattotlik san’atiga bag‘ishlangan risolalar singari yuzlab asarlar yaratildiki, ular ham mazkur davr estetikasida muhim o‘rin tutadi.

Lekin, shuni ham aytish kerakki, Temuriylar davri estetikasida nafosatshunoslik ilmining Forobiy yoki G‘azzoliy darajasidagi nazariy talqinlari ko‘zga tashlanmaydi. Bu davr estetikasining o‘ziga xos xususiyati shunda ediki, unda har bir san’at turi alohida-alohida tadqiq etildi, risolalar ko‘proq aruz ilmi va musiqa san’ati tahliliga bag‘ishlandi. Eng muhimi, bu davrda estetik g‘oyalar va nazariyalar san’at amaliyoti bilan bog‘liq tarzda ilgari surildi. Shu jihatdan Temuriylar davri estetikasi keyingi davrlar uchun ma’lum ma’noda namuna bo‘lib xizmat qiladi.

5. O‘RTA ASRLAR VA UYG‘ONISH DAVRI OVRO‘PA ESTETIKASI

O‘rta asrlar Ovro‘pa falsafiy tafakkuri asosan cherkov qisuvida, nasroniylik belgilab qo‘ygan doiralarda ifoda topdi, unda musulmon Sharqi falsafasidagi erkinlik, teran ilmiylikni uchratish qiyin. Faqat o‘rta asrlarning keyingi davrlarida, xususan, Uyg‘onish davrida Ovro‘pa mutafakkirlari Qadimgi yunon tafakkurining tadrijiy davomi bo‘lmish musulmon falsafasi va faniga e’tiborni qaratdilar. Shu bois o‘rta asrlar Ovro‘pa tafakkuri yangiaflotunchilikka, xususan, Plotinga ergashdilar. Estetikada transsentdental, ruhoniy, ilohiy go‘zallik tan olinib, yerdagi go‘zallikka arshdagi go‘zallikning ramziy ifodasi sifatida qaraldi.

O‘rta asrlar Ovro‘pa estetikasida Ilohiy Og‘ustin – **Avreliy Avgustin** (354–430) qarashlari katta ahamiyat kasb etadi. Avgustin go‘zallikni

shakl bilan, xunuklikni shaklning yo‘qligi bilan izohlaydi. Uning fikriga ko‘ra, mutlaq xunuklik yo‘q, balki nisbatan mukammal tuzilmaga va mutanosiblikka ega narsalardan shakliy ojizligi, shaklsizligi bilan farq qiladigan narsalar bor, xolos. Xunuklik nisbiy nomukammallik, go‘zallikning eng quyi bosqichi. Ya’ni yaxlit go‘zallik tarkibida bo‘lgan, lekin undan uzilib qolgan qism o‘z go‘zalligini yo‘qotadi va aksincha, xunuklik go‘zallik tarkibiga kirishi bilan go‘zallikka aylanadi. Faqat pok qalb egalarigina olam go‘zalligini ko‘ra olishi mumkin. Bu go‘zallik ilohiy go‘zallikning in’ikosidir. Xudo – eng oliy go‘zallik, moddiy va ma’naviy go‘zallikning Ilk qiyofasi.

Avgustin go‘zallikning ikki turi haqida fikr yuritadi. Birinchisi – shakl go‘zalligi, u ko‘rish orqali, ikkinchisi – harakat go‘zalligi, u ko‘rish va eshitish vositasida idrok etiladi. Harakatdagi go‘zallik musiqada, she’rda, jism harakatlarida qisqa va uzun maromlarning ketma-ket kelishi qonuniyatiga amal qilinishi orqali ro‘y beradi. Estetik kechinma ham ikki xil – hissiy va aqliy idrok etish orqali yuzaga keladi. Estetik kechinma uchun tasavvur idrok etish kabi muhim ahamiyatga ega. Moslik go‘zallikning asosi sifatida ko‘z emas, aql vositasida idrok etiladi. Go‘zallikni idrok etish uchun go‘zal narsa-hodisalar bilan qalb o‘rtasida moslik, go‘zallikka manfaatsiz munosabat – muhabbat bo‘lishi, nimaiki go‘zal esa, o‘shanga moyillik bo‘lishi lozim. Go‘zallikni idrok etishda undagi muhim xususiyat – marom (ritm) katta ahamiyatga molik, zero, inson barcha maromlar ichidagi eng muhimi hisoblanmish tug‘ma, doimiylik tabiatiga ega bo‘lgan intellektual marom bilan ta’minlangan, busiz u ritmlarni idrok etishi va ularni yaratishi mumkin emas.

Avgustinning sonlar haqidagi ta’limoti ham marom bilan bog‘liq; sonlar uzun va qisqa jism harakatlari, she’riy hijolar, musiqiy ohanglar kabi marom o‘zgarishlarini belgilashda muhim ahamiyatga ega. Shundan kelib chiqib, mutafakkir sonlarni besh turga bo‘ladi: 1) sado beruvchi, idrok etish bilan bog‘liq bo‘lmagan, faqat tovushning ichidagi sonlar; 2) idrok etuvchining sezgilaridagi sonlar; 3) real tovushi yo‘q va eshitish mumkin bo‘lmagan holatda tasavvur qilinadigan harakatdagi sonlar; 4) xotirada saqlanadigan, biz eslamasak ham, yodimizda qolib ketgan kuydagi sonlar; 5) hukm chiqaruvchi sonlar. Ular orasida eng muhimi – beshinchisi, estetik baholash, mezon vazifasini bajaradigan hukm chiqaruvchi sonlar, ular orqali onglanmagan holda xotirada qolgan to‘rt turdagi sonlarning hammasi baholanadi: qaysi biri yoqimli deb qabul qilinadi, qay biri yoqimsiz sifatida inkor etiladi. Bu sonlarning hammasi turli darajadagi o‘tkinchilik xususiyatiga ega bo‘lib, vujudga taalluqli, ular odamlarda ham, hayvonlarda ham, parrandalarda ham mavjud. Chunonchi,

bulbulning sayrashi, mayna va to‘tilarning ohanglarni eslab qolishi, fil yoki ayiqlarning, o‘zlari kuylamasalar ham, kuyni yoqtirishlari ularda «hukm chiqaruvchi» sonlarning borligidan dalolat beradi. Xuddi shunday tabiiy musiqiylik odamlarga ham xos. Deylik, oddiy odamlar, soz chalishni, kuylashni, musiqa nazariyasini bilmaganlari holda, iste’dodli xonanda yoki sozanda bilan iste’dodsiz xonanda yoki sozandani yaxshi farqlay oladilar. Bunday holat tomoshaviy shakllarni idrok etishga ham taalluqli, unda ham yaxshini yomondan ajratadigan xotira, hukm chiqaruvchi sonlar ishga tushadi.

Estetik baho zamirida yotgan onglanmagan tarzdagi hukm chiqaruvchi sonlardan Avgustin aqldagi sonlarni farqlaydi. Aql hissiyot sezmay qolgan xatolarni ocha oladi, u harakatdagi sonlar munosabatini ongga yetkazadi, ya’ni estetik zavq to‘g‘risida tushuncha beradi. Masalan, biz boltani qayerga urishni «nazariy» jihatdan bilamiz, lekin faqat tajribali duradgorgina qo‘lida mavjud bo‘lgan sonlar yordamida yog‘ochdagi kerakli nuqtaga aniq zarb urishi mumkin. Aqldagi sonlar, aslini olganda, haqiqiy «hukm chiqaradigan» onglanmaganlikka emas, aqlga asoslangan, oqilona baholaydigan oliy mezondir. Bunday baholash faqat insongagina xos. Estetik zavq beradigan harakatlarni aniqlashtirar ekan, Avgustin, eng avvalo, bir xil uzunlikdagi qismlardan tashkil topgan (1:1, 2:2, va h.k.) sonlarga e’tibor beradi. Keyin noteng, biroq ko‘payuvchi qismlardan (2:4, 6:8 va h.k.) iborat sonlarni hisobga oladi. Uchinchi o‘rinda turli tenglikdagi sonlar harakati (3:10, 4:11 va h.k.) turadi. Avgustin insondagi va undan tashqaridagi maromlar mosligini ana shunday o‘ziga xos va murakkab yo‘sinda tushuntirishga harakat qiladi.

Go‘zallikning bunday aqliy tamoyillari nafaqat jism va harakatning estetik qadriyatini baholash mezoni bo‘lib xizmat qiladi, balki badiiy faoliyatni ham boshqarish ibtidosidir. Har bir parranda turi o‘ziga xos in quradi. Inson, go‘zallik tamoyillarini o‘zida mushohada qilgani holda, nafaqat hayvonotning qanday shakllarga intilishi va uni o‘z instinktiv ijodida qay tarzda amalga oshirishini tushunadi, balki o‘zi ham hisobsiz shakllar kashf etadi, ularni binolar qurishda, boshqa asarlarida mujassamlashtiradi. Ya’ni san’atkor san’atda, to‘g‘rirog‘i, o‘z san’ati nazariyasida sonlarni mushohada etadi. Shunday qilib, aqliy sonlar uning muskullarida mavjuddir. Ijod paytida jismida yashiringan va tashqariga chiqish imkoniga ega sonlar uning a’zolari harakatida namoyon bo‘ladi. O‘zaro kelishib olgan sonlardan vujudga kelgan ushbu harakatlar natijasi o‘laroq, badiiy asar vujudga keladi. «San’atkorlar – barcha jismoniy shakllarning ijodkorlari o‘z asarlariga asos bo‘ladigan san’atdagi sonlarga egadirlar, – deb yozadi Avgustin. – Shakllarni ishlar ekan, ular to sonlarning

ichki ziyosiga mos tashqarida vujudga keladigan shakl zaruriy darajada poyoniga yetmagunicha va oliy sonlarni mushohada etuvchi ichki hakam vositasida o'ziga yoqadigan holatni his qilmagunicha, qo'l va asboblari bilan harakatdan to'xtamaydilar»[1].

Shunday qilib, Avreliy Avgustin Aflotun hamda yangiaflotunchilarning ilohiy go'zallik borasidagi qarashlariga suyanib, Xudo yaratgan olamiy yaxlitlik va tartibga asoslangan, maromlar mohiyatini ochishga qaratilgan sonlar mosligi bilan belgilanadigan murakkab estetik ta'limotni yaratdi. Bu ta'limot butun O'rta asrlar Ovro'pa estetikasining mohiyatini ochib beradigan o'ziga xos va keyingi davrlar uchun ham muhim ahamiyat kasb etgan qarashlar sifatida diqqatga sazovordir.

Uyg'onish davri. O'rta asrlar so'nggida G'arbiy Ovro'pada Uyg'onish davri deb atalgan madaniyat bosqichi vujudga keldi. Uning asosida nasroniylik olamiga kirib kelgan ilg'or musulmon falsafiy va ilmiy tafakkurini idrok etish yotadi. Zero, O'rta asrlar musulmon Sharqi allomalari Ovro'pani uyg'otishdek, Ovro'pa xalqlari uchun o'zlari deyarli unutib yuborgan asl ildizlariga – Qadimgi yunon mutafakkirlari merosiga, erkin tafakkurga qaytishdek tarixiy imkoniyatni yaratishda muhim rol o'ynadilar.

Shunday qilib, Uyg'onish davri falsafiy va ilmiy tafakkurning, san'atning asrlar mobaynidagi cherkov siquvidan ma'lum ma'noda qutulishiga, xudoparvarlik bilan birga, ayni paytda, insonparvarlikning ham qaror topishiga olib keldi. Bu davrda Dante, Petrarka, Bokkachcho, Rafael, Rembrant, Leonardo da Vinchi, Mikelanjelo, Rable, rotterdamlik Erazm, Servantes, Shekspir singari qator daho san'atkorlar va buyuk mutafakkirlar yetishib chiqdi. Biz ulardan biri – ulug' me'mor va nafosatshunos **Leon Battista Alberti** (1404–1472) qarashlariga to'xtalib o'tamiz.

Alberti, barcha Uyg'onish davri insonparvar mutafakkirlari kabi insonni ulug'laydi, unda hayvoniy jihatdan ilohiylik ustunligini ta'kidlaydi. Uning estetik qarashlari ana shu insonparvarlik asosiga qurilgan. Alberti iste'dodli me'mor bo'lishi barobarida go'zallik bilan birga san'at nazariyasiga alohida e'tibor beradi. Uning «Rangtasvir xususida», «Me'morlik xususida», «Haykaltaroshlik xususida» deb atalgan risolalarida estetikaning umumnazariy masalalari ham o'rtaga tashlanadi.

Alberti estetikasining markazida go'zallik muammosi turadi. U go'zallikka o'ziga xos yondashadi, bu yondashuvda garchand go'zallikka matematik mutanosiblik nuqtayi nazaridan qarash mavjud bo'lsa-da, lekin dastlabki o'rta asrlar mutafakkirlaridek (masalan, Avgustin) hamma

[1] *Августин А.* Исповедь. М., «АСТ», 2003. С. 367.

narsani sonlar bilan chegaralamaydi. Uning fikriga ko‘ra, go‘zallikning mohiyati uyg‘unlik bilan bog‘liq. Me’moriy go‘zallikning asosida uch unsur yotadi: sonlar, cheklanganlik, joylashtirish. Biroq go‘zallik bu uch unsurdan kengroq ma’noga ega: «Boshqa yana kengroq ma’nodagi narsa borki, bu uch unsurning bir-biri bilan moslashuvidan vujudga keladi, u go‘zallikning bor ko‘rinishini mo‘jizadek nurafshon qilib yuboradi. Biz uni uyg‘unlik deb ataymiz, – deydi Alberti. – Aynan ana shu narsa nafislik va go‘zallikning asosidir. Zero, uyg‘unlikning vazifasi va maqsadi, umuman aytganda, tabiatan har xil bo‘lgan qismlarni muayyan mukammal qiyoslash orqali tartibga solish, toki ular bir-biriga mos holda go‘zallikni yaratsinlar... Unga o‘zini namoyon etishi va taraqqiy topishi uchun keng imkoniyat maydoni mavjud: u butun inson hayotini qamrab oladi, barcha narsalarning tabiatiga singib ketadi. Zero, nimaniki tabiat yaratgan ekan – hammasi uyg‘unlik qonuni bilan o‘lchanadi»[1].

Shunday qilib, Alberti nazdida uyg‘unlik nafaqat san’at qonuni, balki umuman hayot, mavjudlik qonuni. San’atdagi uyg‘unlik hayotdagi universal uyg‘unlikning in’ikosidir. U mukammallikning manbai va sharti, usiz hayotda ham, san’atda ham biror bir mukammallikning bo‘lishi mumkin emas; u shunday qismlardan tashkil topganki, bu qismlardan birortasini olib tashlashning yoki almashtirishning mutlaqo iloji yo‘q. Go‘zallik ana shunday moslikni mujassam qilgan uyg‘unlikdan iborat. Uyg‘unlik san’at turlarida o‘zini turlicha unsurlar orqali namoyon etadi: musiqada uning unsurlari – marom, ohang, kompozitsiya, haykaltaroshlikda – me’yor, chegara va h.k.

Alberti «go‘zallik» tushunchasini «bezak» tushunchasi bilan bog‘lab talqin qiladi. Mutafakkir san’atkor bu ikki tushunchaning farqini so‘z bilan ifodalash qiyinligini, uni ko‘proq his etish mumkinligini aytib, shunday deydi: «... bezak go‘zallikning ikkinchi ziyosiga o‘xshaydi, uni go‘zallikka qo‘shimcha deyish mumkin... go‘zallik jismga taalluqli va tug‘ma, butun jism bo‘yicha qanday go‘zal bo‘lsa – o‘shanday darajada joylashgan hodisa, bezak esa, tug‘ma emas – qo‘shimchalik tabiatiga ega»[2]. Demak, bezak go‘zallikka qandaydir tashqaridan qo‘shilgan, lekin go‘zallikning ajralmas qismini tashkil etuvchi hodisa, ya’ni «go‘zallik» va «bezak» go‘zallikning ikki xil ko‘rinishi: biri – botiniy, ichki; ikkinchisi – zohiriy, tashqi.

Shunday qilib, Alberti «bezak»ni go‘zallikning nisbiy, tasodifiy shakli sifatida talqin qiladi va bu bilan go‘zallikni tushunishda nisbiy, subyektiv erkinlik imkoni borligini ta’kidlaydi.

[1] История эстетической мысли в 6 т., Т. 2. М., «Искусство», 1985. С. 155.
[2] История эстетической мысли в 6 т., Т. 2. М., «Искусство», 1985 С. 156.

Xunuklik tushunchasi ham Alberti tomonidan o‘ziga xos talqin etiladi: go‘zallik san’atning mutlaq predmeti. Shunday ekan, xunuklik faqat muayyan xato tarzida namoyon bo‘ladi. Demak, san’atning vazifasi xunuklikni tuzatish emas, balki tasvirlash paytida xunuk va badbashara narsalarni yashirishdan, ya’ni go‘zal va xunuk tomonlari mavjud narsa-hodisaning go‘zal tomonini ko‘rsatishdan iborat.

Alberti, birinchilardan bo‘lib, san’atkor shaxsi masalasiga jiddiy e’tibor qaratadi. San’atkor har tomonlama kamolga yetgan shaxs bo‘lishi lozim. Keyinchalik san’atkorning bunday universal ideal darajasi to‘g‘risida boshqa insonparvarlar ham mulohaza yurita boshladilar. Endi, Qadimgi dunyo yo o‘rta asrlardagidan farqli o‘laroq, siyosiy arbob yoki faylasuf emas, balki san’atkor idealga aylandi. Zero, san’atkor jamiyatda egallagan mavqe – uning aqliy va jismoniy mehnat o‘rtasidagi bog‘lovchi halqa sifatidagi faoliyati shuni taqozo etardi. Har bir odam kasb, ijtimoiy holat nuqtayi nazaridan emas, balki qiziqish, ma’naviy yuksalish jihatidan san’atkorga taqlid qilishi kerak. Shu bois Uyg‘onish davrida endi «Avliyolar hayoti» emas, «San’atkorlar hayoti» turkumidagi asarlar hammada qiziqish uyg‘otdi va katta ahamiyatga ega bo‘ldi.

Xullas, Alberti ilgari surgan estetik g‘oyalar va nazariyalar o‘ziga xos ekani barobarida, ayni zamonda, Uyg‘onish davri san’ati hamda san’atkorlarining dunyoqarashi, bilimi, mahorati uchun umumiy kalit vazifasini o‘taydi, desak yanglishmagan bo‘lamiz.

6. UYG‘ONISH DAVRIDAN KEYINGI ESTETIK YO‘NALISHLAR

Uyg‘onish davridan keyingi estetik yo‘nalishlar va san’at, garchand xronologiya nuqtayi nazaridan Yangi davr ibtidosiga taalluqli esa-da, mohiyatan o‘zidan avvalgi davr ilmiy hamda badiiy tafakkurning tadrijiy davomi bo‘ldi. Ular Uyg‘onish davrining ichidan vujudga kelgani holda, o‘z davri qarashlarini ma’lum ma’noda inkor etdi. Biroq bu inkor rivojlanishning oqibati edi.

Ma’lumki, Uyg‘onish davrining xarakterli jihati xudoparvarlik bilan insonparvarlikni ham eng ustuvor tamoyil sifatida barcha qarashlarga mos deb bilishda edi. Ammo keyin, XVII asrga kelib, inson shaxsining u qadar qudratga ega emasligi, jamiyat va unda o‘rnatilgan qonun-qoidalar insonga Xudodan keyingi buyuk zot deb qaramasligi ayon bo‘ldi. Insonning o‘zida ham botiniy – ichki kurash kuchaydi. Tashqi dunyodagi real o‘zgarishlar bilan va o‘z-o‘zi bilan kurash oqibatida inson endi o‘zini avvalgidek dunyoning Xudodan keyingi ikkinchi hukmroni emas,

balki shu dunyoning bir parchasi ekanini his qildi. Endi san'at o'z oldiga insonning buyukligidan ko'ra, uning balandparvoz g'oyalar bilan aldangan zot sifatidagi fojiasini aks ettirishni asosiy maqsad qilib qo'ydi. Zero, bu davrda tashqaridagi sharoit qoniqtirmagani uchun insonning taraqqiyoti ichkariga qarab rivojlanish bilan belgilandi. Endi insonning qudrati emas, balki uning his-tuyg'ulari va aqli san'atning asosiy mavzuiga aylandi. O'zi haqidagi tasavvurning o'zgarishi natijasida insonda tushkunlik kayfiyati, mohiyatdan ko'ra ko'proq hodisaga, mazmundan ko'ra ko'proq shaklga e'tibor paydo bo'ldi. Manerizm, barokko, gotika, mumtozchilik kabi san'at va estetikadagi yo'nalishlarning vujudga kelishi ana shu jihatlar bilan bog'liq. Biz ulardan ikkitasini – barokko va mumtozchilikka imkon qadar to'xtalib o'tamiz.

Barokko. Barokko tushunchasi dastlab past didni, she'riyatdagi balandparvozlikni, umuman, san'atdagi aniqlik va soddalikka zid bo'lgan uslubni yaxshi did mahsuli deb qarashni anglatgan. Lekin barokko uslubida yaratilgan san'at asarlari o'zida an'anaviy sujetga va materialga yangicha yondashuvni in'ikos ettiradi. Bu uslubning yorqin namoyandasi bo'lmish Lorenso Bernining haykallari haqida fikr yuritar ekan, Uyg'onish davri san'ati bilimdoni Maks Dvorjak uning shuhrati Mikelanjelonikidan ham o'tib tushganini aytadi. Uning asarlarida asotir qahramonlarining go'zal tasviri emas, tomoshabinni qiziqtiradigan sujet muhim ekanini; plastik pozitsiya rangtasvir usulida yechim topishini, gap faqat go'zal shakl, inson badanini tasvirlashdagi mahorat, o'ta samarali kompozitsiya, nur va soyaning maftunkor o'yinida ham emasligini, balki hayajonli mazmunni teranlashtirishda ekanini ta'kidlaydi[1]. Ayni paytda barokko san'atida istiora alohida maqomga ega tushuncha sifatida ta'riflanadi. Zero, istiora «yangi san'atni» yaratishda asosiy uslub sifatida namoyon bo'ladi.

Barokko estetikasida italiyalik «yangi she'riyat» nazariyotchisi **Emmanuele Tezauro** (1592–1675) qarashlari alohida o'rin tutadi. U o'zining «Arastu durbini» risolasida she'rni «hozirjavoblikning – oliy aqlning ko'rinishi» sifatida mantiq va mantiqiy qurilmalardan yiroq ekanini aytadi, shoirona xayolot doimo o'zining alohida qonuniyatlari bilan yashashini ta'kidlaydi. Tezauro hozirjavoblikni aqlning o'ziga xos ko'rinishi tarzida talqin etadi va uning muayyan tizimini yaratishga harakat qiladi. Shundan kelib chiqib, tafakkur o'z maqsadini «nima uchun bir xil asarlar go'zal, boshqasi nuqsga to'la, nega biri olqish uyg'otadi, o'zgasi g'ashingni keltiradi – ana shularni ipidan ignasigacha «ko'rsatib berish»,

[1] Qarang: *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. Т. 2. М., «Искусство», 1978. С. 195–196.

Xunuklik tushunchasi ham Alberti tomonidan o‘ziga xos talqin etiladi: go‘zallik san’atning mutlaq predmeti. Shunday ekan, xunuklik faqat muayyan xato tarzida namoyon bo‘ladi. Demak, san’atning vazifasi xunuklikni tuzatish emas, balki tasvirlash paytida xunuk va badbashara narsalarni yashirishdan, ya’ni go‘zal va xunuk tomonlari mavjud narsa-hodisaning go‘zal tomonini ko‘rsatishdan iborat.

Alberti, birinchilardan bo‘lib, san’atkor shaxsi masalasiga jiddiy e’tibor qaratadi. San’atkor har tomonlama kamolga yetgan shaxs bo‘lishi lozim. Keyinchalik san’atkorning bunday universal ideal darajasi to‘g‘risida boshqa insonparvarlar ham mulohaza yurita boshladilar. Endi, Qadimgi dunyo yo o‘rta asrlardagidan farqli o‘laroq, siyosiy arbob yoki faylasuf emas, balki san’atkor idealga aylandi. Zero, san’atkor jamiyatda egallagan mavqe – uning aqliy va jismoniy mehnat o‘rtasidagi bog‘lovchi halqa sifatidagi faoliyati shuni taqozo etardi. Har bir odam kasb, ijtimoiy holat nuqtayi nazaridan emas, balki qiziqish, ma’naviy yuksalish jihatidan san’atkorga taqlid qilishi kerak. Shu bois Uyg‘onish davrida endi «Avliyolar hayoti» emas, «San’atkorlar hayoti» turkumidagi asarlar hammada qiziqish uyg‘otdi va katta ahamiyatga ega bo‘ldi.

Xullas, Alberti ilgari surgan estetik g‘oyalar va nazariyalar o‘ziga xos ekani barobarida, ayni zamonda, Uyg‘onish davri san’ati hamda san’atkorlarining dunyoqarashi, bilimi, mahorati uchun umumiy kalit vazifasini o‘taydi, desak yanglishmagan bo‘lamiz.

6. UYG‘ONISH DAVRIDAN KEYINGI ESTETIK YO‘NALISHLAR

Uyg‘onish davridan keyingi estetik yo‘nalishlar va san’at, garchand xronologiya nuqtayi nazaridan Yangi davr ibtidosiga taalluqli esa-da, mohiyatan o‘zidan avvalgi davr ilmiy hamda badiiy tafakkurning tadrijiy davomi bo‘ldi. Ular Uyg‘onish davrining ichidan vujudga kelgani holda, o‘z davri qarashlarini ma’lum ma’noda inkor etdi. Biroq bu inkor rivojlanishning oqibati edi.

Ma’lumki, Uyg‘onish davrining xarakterli jihati xudoparvarlik bilan insonparvarlikni ham eng ustuvor tamoyil sifatida barcha qarashlarga mos deb bilishda edi. Ammo keyin, XVII asrga kelib, inson shaxsining u qadar qudratga ega emasligi, jamiyat va unda o‘rnatilgan qonun-qoidalar insonga Xudodan keyingi buyuk zot deb qaramasligi ayon bo‘ldi. Insonning o‘zida ham botiniy – ichki kurash kuchaydi. Tashqi dunyodagi real o‘zgarishlar bilan va o‘z-o‘zi bilan kurash oqibatida inson endi o‘zini avvalgidek dunyoning Xudodan keyingi ikkinchi hukmroni emas,

balki shu dunyoning bir parchasi ekanini his qildi. Endi san'at o'z oldiga insonning buyukligidan ko'ra, uning balandparvoz g'oyalar bilan aldangan zot sifatidagi fojiasini aks ettirishni asosiy maqsad qilib qo'ydi. Zero, bu davrda tashqaridagi sharoit qoniqtirmagani uchun insonning taraqqiyoti ichkariga qarab rivojlanish bilan belgilandi. Endi insonning qudrati emas, balki uning his-tuyg'ulari va aqli san'atning asosiy mavzuiga aylandi. O'zi haqidagi tasavvurning o'zgarishi natijasida insonda tushkunlik kayfiyati, mohiyatdan ko'ra ko'proq hodisaga, mazmundan ko'ra ko'proq shaklga e'tibor paydo bo'ldi. Manerizm, barokko, gotika, mumtozchilik kabi san'at va estetikadagi yo'nalishlarning vujudga kelishi ana shu jihatlar bilan bog'liq. Biz ulardan ikkitasini – barokko va mumtozchilikka imkon qadar to'xtalib o'tamiz.

Barokko. Barokko tushunchasi dastlab past didni, she'riyatdagi balandparvozlikni, umuman, san'atdagi aniqlik va soddalikka zid bo'lgan uslubni yaxshi did mahsuli deb qarashni anglatgan. Lekin barokko uslubida yaratilgan san'at asarlari o'zida an'anaviy sujetga va materialga yangicha yondashuvni in'ikos ettiradi. Bu uslubning yorqin namoyandasi bo'lmish Lorenso Bernining haykallari haqida fikr yuritar ekan, Uyg'onish davri san'ati bilimdoni Maks Dvorjak uning shuhrati Mikelanjelonikidan ham o'tib tushganini aytadi. Uning asarlarida asotir qahramonlarining go'zal tasviri emas, tomoshabinni qiziqtiradigan sujet muhim ekanini; plastik pozitsiya rangtasvir usulida yechim topishini, gap faqat go'zal shakl, inson badanini tasvirlashdagi mahorat, o'ta samarali kompozitsiya, nur va soyaning maftunkor o'yinida ham emasligini, balki hayajonli mazmunni teranlashtirishda ekanini ta'kidlaydi[1]. Ayni paytda barokko san'atida istiora alohida maqomga ega tushuncha sifatida ta'riflanadi. Zero, istiora «yangi san'atni» yaratishda asosiy uslub sifatida namoyon bo'ladi.

Barokko estetikasida italiyalik «yangi she'riyat» nazariyotchisi **Emmanuele Tezauro** (1592–1675) qarashlari alohida o'rin tutadi. U o'zining «Arastu durbini» risolasida she'rni «hozirjavoblikning – oliy aqlning ko'rinishi» sifatida mantiq va mantiqiy qurilmalardan yiroq ekanini aytadi, shoirona xayolot doimo o'zining alohida qonuniyatlari bilan yashashini ta'kidlaydi. Tezauro hozirjavoblikni aqlning o'ziga xos ko'rinishi tarzida talqin etadi va uning muayyan tizimini yaratishga harakat qiladi. Shundan kelib chiqib, tafakkur o'z maqsadini «nima uchun bir xil asarlar go'zal, boshqasi nuqsga to'la, nega biri olqish uyg'otadi, o'zgasi g'ashingni keltiradi – ana shularni ipidan ignasigacha «ko'rsatib berish»,

[1] Qarang: *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. Т. 2. М., «Искусство», 1978. С. 195–196.

deb belgilaydi[1]. U go‘zallik va xunuklik tushunchasining mazmunini aniqlashtirish hamda shu orqali o‘z davri estetik idealini shakllantirishga urinadi.

Tezauro, hozirjavoblikning ikki asosiy xususiyati mavjudligini, ular zukkolik va ko‘pyoqlamalik ekanini aytib, ko‘pyoqlamalikning ahamiyati nisbatan miqyosiyligini ta’kidlaydi. Zukkolik narsa-hodisalarning yashirin xususiyatlari bo‘lmish javhar, materiya, shakl, tasodifiylik, sifat, sabab, samara, maqsad, o‘xshashlik, qarama-qarshilik, bir xillik, yuksaklik, tubanlik, shuningdek, shaxsiy nomlar va taxalluslarning ichiga kirib boradi. Ko‘pyoqlamalik esa, ana shu narsa-hodisalarni va ularning o‘zaro munosabatlarini zumda ilg‘ab oladi; ularni bog‘laydi va ajratadi, kattalashtiradi yoki kichraytiradi, biridan ikkinchisini ustun qo‘yadi. Bu xususiyatlarning hammasi «She’riyat, Hozirjavoblik, Fikr, Ramz va Qahramonlik shiorlarining onasi» bo‘lmish istioraga taalluqli[2].

Tezauroning nazdida, istiora hozirjavoblikning so‘ng maqsadi o‘laroq, noo‘xshash narsalardan o‘xshashlikni vujudga keltiradi. U istioraning darajalarini belgilashga urinar ekan, nafaqat adabiyotga, balki me’morlikka ham murojaat qiladi; me’morlikdagi barokko uslubini toshdagi istioralar, so‘zsiz ramzlar deb ataydi va ularni ijodni go‘zallashtiruvchi, unga sirlilik baxsh etuvchi estetik hodisalar sifatida talqin qiladi.

G‘oyaning hozirjavobligini va san’at asari ijodkorlarining tezkor aql egalari ekanini Tezauro ilohiylik bilan bog‘laydi. «Hozirjavoblik nomavjudlikdan mavjudlikni, nomoddiylikdan borliqni yaratadi, qarabsizki, sher – odamga, burgut – shaharga aylanadi. U ayolni baliq qiyofasiga singdirib, yoqimtoylik ramzi bo‘lmish sirenani yaratadi...»[3].

Zohiriy tasvir turli xil qalb holatlarini aks ettirishga ko‘mak berishi va shu bilan aql oldiga yangi muammolar qo‘yishi lozim. Rassomlar va haykaltaroshlarning tilsiz asarlari, undan keyin ifoda samarasi so‘z va xatti-harakatlar, imo-ishoralar bilan kuchaytiriladigan drama, pantomima ana shunga xizmat qiladi. Tezauroning fikriga ko‘ra, hayot nafaqat tush, balki teatr sahnasi. Shu bois san’atdan insonning barcha sezgilariga ta’sir qiladigan ko‘rgazmalilik, bezak, yorqinlilik, kutilmaganlik talab etiladi.

Tezkor aql egasini Tezauro dahoga tenglashtiradi va uni ilohiy qobiliyat egasi sifatida ta’riflaydi. Daho ham Xudoga o‘xshab qiyofalar va olamlar yaratadi. Biroq daholik faqat insonlarga emas, tabiatga ham xos. Dohiyona fikr egasi sifatida tabiat osmonning ulkan zangori doirasida ramzlar va

---

[1] Q a r a n g: История эстетической мысли. Т. 2. С. 238.
[2] O‘sha manba. 238-bet.
[3] O‘sha manba. 240-bet.

o‘zining hozirjavoblikka yo‘g‘rilgan sirlarini in’ikos ettiradi. Tabiat sirlarini tushungan inson uning sonlarda aks etgan, goh jarangdor, goh tovushsiz hozirjavob g‘oyalarini anglab yetadi va o‘z asarlarida ifodalay oladi. Xullas, Tezauro qarashlarida panteistik yo‘nalish ustuvor: uning nazdida Xudo, tabiat va ijodkor inson ilohiylik sifatiga ega; daho san’atkorning asarlaridan ilohiy qudrat nafasi ufurib turadi.

Mumtozchilik. Mumtozchilik ham barokko singari Uyg‘onish davrining tadrijiy davomi bo‘ldi. Mumtozchilik insonning uyg‘un rivojlanishi qobiliyati ustuvorligiga, ezgulikning yovuzlik ustidan g‘alaba qilishiga ishonch bilan yo‘g‘rilgan insonparvarlikdan yuz o‘girdi, hissiyot emas, aql hukmronligi uchun kurashga kirishdi. Mumtozchilik san’atining qahramoni hayotni boricha sevgan va voqelikni real baholashga, o‘z maqsadini aniq tasavvur qilishga intilgan kuchli inson. Biroq bu qahramon shoir tomonidan avval boshdan belgilab qo‘yilgan taqdir hukmida, buning ustiga ularning ko‘pchiligi yakka hokimlikni ulug‘lovchi tarixiy shaxslar, imperatorlar, buyuk sarkardalar va h.k. Ular fransuzcha mutlaq monarxiya talablariga javob berardi.

Mumtozchilik uslubi o‘zini adabiyot va teatrda to‘la namoyon etdi. Lekin bu usul musiqa, lirik she’riyat, tasviriy san’atga mos tushmadi. Shu bois, bu davrda umumestetik ahamiyatga ega nazariy asarlar deyarli yaratilmadi, estetik risolalar asosan she’riyat hamda drama singari xususiy san’at turlariga bag‘ishlangan bo‘lib, ular ko‘pincha dramaturg va shoirlar qalamiga mansub edi.

Umuman olganda, mumtozchilik estetikasini o‘rta asrlar tafakkurining intihosi va Yangi davr tafakkurining ibtidosi deb aytish mumkin. Mumtozchilik davri mutafakkirlarining namunaviy vakili sifatida fransuz shoiri **Nikola Bualo** (1636–1711) estetik qarashlarini ko‘rib o‘tamiz. Ular Horatsiyning «She’riyat san’ati» asariga ergashib yaratilgan «Shoirlik san’ati» risolasida she’riy yo‘l bilan ifodalangan.

Garchand Horatsiy asari Bualo tomonidan estetik ideal tarzda olingan va shaklan unga taqlidan yozilgan esa-da, uning mazmun-mohiyati o‘z davri san’ati talablaridan kelib chiqadi. Bu paytda falsafiy va ilmiy tafakkurda Yangi davr boshlangan, lekin san’atda muayyan ma’noda orqaga qaytish ro‘y bergan edi. Uyg‘onish davrida erkin tafakkur sohiblari – Qadimgi yunon mutafakkirlari qarashlari ideal qilib olinsa, mumtozchilik o‘z idealini ko‘proq Qadimgi Rumodagi yakkahokimlik, imperatorlar va ulug‘ sarkardalar hayotidan qidiradilar. Shuning natijasi sifatida ularning asarlari qandaydir ma’noda Qadimgi Rumo ijodkorlariga taqliddek tasavvur uyg‘otadi. «Mumtozchilik» iborasining kelib chiqishi

ham ana shundan. Biroq bu paytda Rene Dekart va uning karteziylik falsafasi hukmron bo'lib, ratsionallik, hamma narsaga aqliy yondashuv birinchi o'ringa chiqqan edi. Shu bois Bualo, bir tomondan, antik davr she'riyati (keng ma'noda san'ati) qonun-qoidalariga amal qilishni talab qilsa, ikkinchi tomondan, san'atkorni ijodiy jarayonni aql bilan boshqarishga chaqiradi. Bu – birinchi navbatda, san'atkor uchun asar mazmuniga e'tibor berishni, shaklga esa, ikkilamchi, u qadar ahamiyatga molik bo'lmagan badiiy vosita sifatida qarash kerakligini anglatar edi. Bualo badiiy asar g'oya va muayyan fikrni salkam tushuncha darajasida aniq-ravshan ifodalashi zarur, deb biladi.

Ayni paytda, Bualo she'rda ham, fojiada (teatrda) ham ehtirosli misralar, monologlar, majoziylikning turli ko'rinishlari mujassam bo'lishi kerakligini ta'kidlaydi. «Shoirlik san'ati»ning uchinchi qo'shig'ida u shunday deydi:

Biling, har bir so'zingizda jo'shqin ehtiros
Yuraklarga yo'l topsin-u, yondirsin bexos.
Biroq hislar tug'yon urgan paytida so'zlar
Totli qo'rquv bilan bizni rom etmasa gar
Va achinish tug'dirmasa qalbda betakror
Ilmingiz-u so'z-u fikr – hammasi bekor...[1]

Bualo she'riyatda (keng ma'noda san'atda) hammasi tabiiy bo'lishini, soxtalikka yo'l qo'yish mumkin emasligini aytib, tabiatga taqlid qilish lozimligini uqtiradi. Lekin tabiat to'g'ridan to'g'ri emas, «tozalangan», go'zallashtirilgan holda asarga olib kirilishi kerak. Uning nazdida san'at asarida idealga aylanadigan badiiy qiyofa yaratish uchun qat'iy adabiy-estetik qonun-qoidalarga rioya qilinishi shart. O'shanda san'atkor haqiqiy go'zallikni in'ikos ettirishga erishadi. Go'zallik esa, o'zini aqliy yondashuvda namoyon etadi.

Biroq, bu qonun-qoidalarning aksariyat ko'pchiligi Bualoning san'atdagi realizm uchun muhim bo'lgan fikrlarini inkor etadi. Ulardan biri asarga qahramon tanlash bo'lsa (asosan, Qadimgi Rumo imperatorlari, sarkardalari), boshqasi tasvirda «quyi», «yerdagi» narsalarga e'tibor qilmaslik, faqat yuksak (aslida balandparvoz) hodisalarni badiiy in'ikos ettirish bilan bog'liq.

Bualo adabiyotda (san'atda) xillash masalasida chuqur mulohazalar bildiradi. U lirika (she'r), drama (fojia, komediya) va epos haqida fikr yuritib, har biri o'ziga xos in'ikos qudratiga ega ekanini ta'kidlarkan, ular

[1] *Буало Н.* Поэтическое «Искусство». М., ГИХЛ, 1957. С. 62.

orasida eposning mavqeyini yuksak deb hisoblaydi. Chunonchi, u doston-risolaning uchinchi qo‘shig‘ida bu haqda shunday deb yozadi:

Eposdadir shoirga mos kenglik, bilsangiz,
Tasavvurni lol etadi, uni tinglangiz...[1]

Xullas, mumtozchilik badiiy-estetik jihatdan avvalgi davrlarga nisbatan she’riyatda balandparvozlik, dramada harakatsizlik, «g‘oyaviy» monologlarning o‘rin olishi kabi qusurlari bilan bir qatorda, cherkov qisuviga qarama-qarshi o‘laroq, aqliy ustuvorlikni, ratsionallikni targ‘ib qilishi tufayli estetik tafakkur tarixida o‘ziga xos o‘rin egallaydi.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher.* Diniy-badiiy asarning estetik mohiyati. «Guliston» jurnali, 2001-yil, 5-son.
2. *Abdulla Sher, Bahodir Husanov, Erkin Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
3. *Abdulla Sher, Bahodir Husanov.* Estetika. T., O‘zbekiston faylasuflari jamiyati nashriyoti, 2010.
4. *Abdulla Sher.* Ibrat ko‘zi. «Sog‘lom avlod uchun» jurnali, 1996-yil, 7–8, 9–10-sonlar.
5. *Abdulla Sher.* Axloqshunoslik. T., O‘AJBNT – «Yangi asr avlodi», 2003.
6. *Abdulla Sher.* Tasavvuf, G‘azzoliy va go‘zallik falsafasi. «Sog‘lom avlod uchun» jurnali, 2002-yil, 2-son.
7. *Abdulla Sher.* Kelmag-u ketmakdin ne ekan maqsud? «Tafakkur» jurnali, 2006-yil, 1-son.
8. *Abdurahmon Chomy.* Osor. Childi hashtum. Dushanbe, «Adib», 1990.
9. *Abdurahmon Jomiy.* Bahoriston. T., «Yozuvchi», 1997.
10. *Forobiy.* Fozil odamlar shahri. T., Abdulla Qodiriy nomidagi Xalq merosi nashriyoti, 1993.
11. *Navoiy.* Mukammal asarlar to‘plami, 20 tomlik, 3-tom. T., «Fan», 1988.
12. *Navoiy.* Mukammal asarlar to‘plami, 20 tomlik, 6-tom. T., «Fan», 1990.
13. *Navoiy.* «Majolis un-nafois» // Navoiy. Mukammal asarlar to‘plami, 13-tom, T., «Fan», 1997.
14. *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. T., «Ma’naviyat», 2005.
15. *Ahmad Yassaviy.* Devoni hikmat. T., G‘. G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa birlashmasi, 1992.
16. *Abu Homid G‘azzoliy.* Kimyoi saodat. Birinchi kitob. T., «Adolat», 2005.
17. Mahbub ul-qulub // Alisher Navoiy. Mukammal asarlar to‘plami, 14-tom. T., «Fan», 1998.

[1] *Буало Н.* Поэтическое «Искусство». М., ГИХЛ, 1957. С. 68.

18. *Oybek.* Mukammal asarlar to'plami, 20 tomlik, 1-tom. T., «Fan», 1975.

19. *Ibn Sino.* Salomon va Ibsol. T., G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1980.

20. *Ibn Sino.* She'rlar va tibbiy doston. T., O'zKP MK nashriyoti, 1988.

21. *Umar Xayyom.* Navro'znoma. T., «Mehnat», 1990.

22. *Umar Xayyom.* Ruboiylar. T., O'zKP MK nashriyoti, 1981.

23. *Августин А.* Исповедь. М., «АСТ», 2003.

24. *Бертельс Е.Е.* История литературы и культуры Ирана. М., «Наука», 1988.

25. *Буало Н.* Политическое искусство. М., ГИХЛ, 1957.

26. *Ван Вей.* Тайна живописи // Ван Вей. Стихотворение. М., ИХЛ, 1979.

27. *Газали Абу Хамид.* Воскрешение наук о вере. М., «Наука», 1980.

28. *Завадская Е.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., «Искусство». 1975.

29. История эстетической мысли в 6 т. Т. 2. М., «Искусство», 1985.

30. *Кавабата Я.* Красотой Японией рожденной // Яшухари Кавабата. Избранные произведения. М., Прогресс, 1971.

31. *Курбанмамадов А.* Эстетика Абдурахмана Джами. Душанбе, «Ирфон», 1984.

32. *Пиотровский М.В.* Каранические сказания. М., «Наука», 1991.

33. *Серова С.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., «Наука», 1990.

34. *Серебряков С.Б.* Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви. Тбилиси, «Мешиереба», 1976.

35. *Су Дун По.* Стихи. Мелодии. Поэмы. М., ИХЛ, 1975.

36. Эстетика. Словарь. М., «Политиздат», 1989.

37. *Яковлев Е.* Искусство и мировые религии. М., «Высшая школа», 1985.

38. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., «Политиздат», 1991.

IV BOB

YANGI DAVR ESTETIKASI

Insoniyat tafakkuri tarixida olmon mumtoz estetikasi nihoyatda yuksak darajaga ega ekanligi bilan ajralib turadi. Lekin bu darajaga yetguncha Ovro'pa estetika ilmi uzoq tarixiy yo'lni bosib o'tadi. O'rta asrlarda – cherkov hukmronligi tafakkur erkinligini bo'lib tashladi, natijada Ovro'pa zulmat uyqusiga cho'mdi. Nihoyat musulmon Ispaniyasi orqali XI–XIII asrlarda musulmon olami erishgan ma'naviy yuksaklik, arab va suryoniy tillariga tarjima qilingan Qadimgi yunon mutafakkirlarining asarlari Ovro'paga kirib keldi. Chunonchi, qadimgi nafosatshunoslik durdonasi bo'lmish Arastuning «She'riyat san'ati» («Poetika») asari XIII asrda arab tilidan lotinchaga tarjima qilinib, keng tarqaldi. Oradan deyarli yuz ellik yil vaqt o'tgandan keyingina asliyatdan – yunonchadan lotinchaga o'girildi.

Shunday qilib, ko'rib o'tganimizdek, musulmon olami ilmiy tafakkuri ta'sirida Ovro'pa Uyg'onish davri boshlandi. Italiyalik va ispaniyalik insonpavarlar zimdan cherkov bilan olishdilar va insonni ilohiy mavjudot sifatida yuksakka ko'tardilar. Undan keyingi davrlarda Ovro'pa ma'rifatparvarlari o'z «ustozi» Sharqni ancha ortda qoldirib ketdilar. Ilmiy-falsafiy tafakkur, xususan, estetika katta taraqqiyot yo'liga chiqdi; Xatcheson, Sheftsbari, Byork, Hyum, Russo, Didro, Baumgarten, Lessing singari buyuk ma'rifatparvarlar katta yutuqlarga erishdilar. Biz o'sha davr estetikasi haqida umumiy tasavvur hosil bo'lishi uchun ma'rifatparvar mutafakkirlardan ba'zilarining estetik merosini qisqacha tahlildan o'tkazamiz.

1. OVRO'PA MA'RIFATPARVARLARINING NAFOSAT FALSAFASI

Yangi davrdagi Ovro'pa ma'rifatparvarlari orasida shotland mutafakkiri **Devid Hyum** (1711–1776) alohida o'rin tutadi. Uning «Didning me'yori xususida», «Fojia xususida», «Skeptik», «San'atlar borasida takomilga erishish xususida» kabi asarlarida estetik muammolar o'rtaga tashlangan. U nafosatni bilishdan tashqaridagi hissiyot olamiga taalluqli deb hisoblaydi. Hyumning fikriga ko'ra, go'zallik asosan idrok etuvchining ongida,

ruhida mavjud bo‘ladi, aniq obyektiv asosga ega emas. «Go‘zallik, – deb yozadi u, – narsalarning o‘zida mavjud bo‘lgan sifat emas; u istisnosiz tarzda o‘zini mushohada etayotgan ruhda mavjud, har bir insonning ruhi esa, go‘zallikni o‘zgacha idrok etadi. Birovlar go‘zallik degan narsani boshqalar hatto xunuklik deb qabul qilishi mumkin, shuning uchun har bir idrok etuvchi o‘zi his qilayotgan holatni o‘zgalarga zo‘rlab uqtirishga intilmasligi kerak»[1].

Go‘zallikning aniq, ya’ni obyektdagi asosini Hyum, umuman olganda, e’tirof etmasa-da, subyektdan tashqarida ham go‘zallik tuyg‘usini uyg‘otuvchi, «estetik reaksiya» qo‘zg‘atuvchi omillar borligini butunlay inkor qilmaydi. Maqsadga muvofiqlikni u ana shunday asos-omil deb hisoblaydi. Uning nazdida go‘zallik foydalilik va maqsadga muvofiqlikni idrok etish asosida vujudga keladigan kechinmadir.

Hyum «Inson tabiati xususida» asarida go‘zallikni lazzat va huzur bag‘ishlovchi, xunuklikni yoqimsiz taassurot uyg‘otuvchi ruhiy-estetik hodisa sifatida olib qaraydi hamda ular talqiniga alohida bob bag‘ishlaydi. Bu ikki xususiyatni u Axloqiylik bilan bog‘laydi. Chunonchi, vujudimiz go‘zalligi bizda g‘urur, xunukligi esa, xoksorlik hissini uyg‘otadi, go‘zalligimizdan mag‘rurlanamiz, xunukligimizdan uyalamiz, zero, go‘zallik ham, xunuklik ham bizning «men»imiz bilan mustahkam bog‘liq. «Go‘zallik, bu – qalbimizda lazzat, huzur uyg‘otadigan qismlarning joylashuvi va moslashuvidir... Yoqimsiz kayfiyat uyg‘otadigan xususiyatga ega xunuklikdan uning farqi ana shunda. Shunday qilib, lazzat va yoqimsizlik nafaqat go‘zallikning zaruriy hamrohlari hisoblanadi, balki ularning mohiyatini ham tashkil etadi. Go‘zallikni xuddi hozirjavoblik kabi aniqlashtirishning iloji yo‘q, biroq faqat alohida did yoki sezgi yordamida uni ajratish mumkin, shundan kelib chiqib, biz go‘zallik lazzat bag‘ishlaydigan shakldan boshqa narsa emas, xunuklik esa, qismlarning yoqimsiz kayfiyat uyg‘otadigan tarzda joylashuvidir... Shunday ekan, bu ikki sifatning barcha ta’siri ana shu sezgilarimizdan keltirib chiqarilishi lozim...»[2].

Ana shu go‘zallikning faqat tasavvur qilish mumkin bo‘lgan obyektiv asosidan Hyum estetik did me’yorini keltirib chiqaradi. Uning fikriga ko‘ra, inson go‘zallikning alohida ko‘rinishlari va darajalarini o‘zaro taqqoslash hamda shu borada mulohaza yuritishi natijasida tajribasi oshadi, o‘z hissiyotini, estetik didini takomillashtirib boradi. Did borasidagi mulohazalardan u shunday xulosa chiqaradi: birinchidan, hamma

---

[1] Истории эстетической мысли Т. 2. С. 285.

[2] *Юм Д.* Трактат о человеческой природе. Минск, «Попурри», 1988. С. 350–351.

odamlarda did bir xil emas, ikkinchidan, shunday shaxslar borki, ular butun insoniyat tomonidan o'zgalardan ustuvor turadigan insonlar sifatida tan olinadi. Shuningdek, didning har xilligi, bir tomondan, alohida odamlar maylining o'zaro farqi bilan bog'liq bo'lsa, ikkinchi tomondan, turli zamon va mamlakatlarda odatlar hamda tafakkur yo'sinining turlichaligi didning manbayi hisoblanadi.

Hyumning nazdida estetik did va uning xilma-xilligi axloqiy muhitdan kelib chiqadi. Ayni paytda san'at jamiyatning axloqiy hayotiga juda katta ijobiy ta'sir ko'rsatadi; u insonparvarlikning keng yoyilishiga, insonning hilmlashuvi va faollashuviga xizmat qiladi. Hyum san'at asarlarini falsafiy nazariyalar, diniy tizimlar bilan solishtirib san'atga ustuvorlik mavqeyini beradi: mavhumiylikka asoslangan falsafiy nazariyalar va diniy tizimlar muvaqqat ekanini, hatto bir asr mobaynida birining o'rnini ikkinchisi, ikkinchisining o'rnini uchinchisi egallashini, eskirishini, lekin haqiqiy san'at asarlari doimo dolzarb, yangi bo'lib qolaverishini ta'kidlab o'tadi, badiiy bilishni hamma bilish turlaridan yuksak qo'yadi. Nafis san'at turlarini idrok etish – hayotning turli hodisalari to'g'risida mulohaza yuritish va hukm chiqarishga bo'lgan qobiliyatimizni takomillashtiradi, didimizni charxlaydi: «Hech narsa she'riyatda, suxandonlikda, musiqa va rangtasvirda go'zallikni o'rganish darajasida fe'l-atvorni takomillashtirmaydi, – deb yozadi Hyum. – Bu san'atlar hissiyotlarga muayyan nafislik bag'ishlaydi... nozik, yoqimli hayajon uyg'otadi. Ular ruhni turli tirikchilik tashvishlaridan, xudbinlarcha intilishlardan chalg'itadi, tafakkur qilishga, orom olishga yo'naltiradi, barcha ruhiy holatlardan ko'ra, ko'proq muhabbat va do'stlikka moyillikni uyg'otadigan yoqimli ma'yuslikni yuzaga keltiradi»[1].

Hyumning estetik qarashlari, ko'rib o'tganimizdek, muayyan nuqsonlariga qaramasdan, estetik did, go'zallik va san'atning inson ma'naviy olamiga beqiyos ta'sirini nazariy isbotlab berishi bilan diqqatga sazovordir. Uning asarlari shuning uchun ham A. Smit, E. Byork va I. Kant kabi mutafakkirlarning ta'limotlariga katta ta'sir ko'rsatdi.

Ma'rifatparvarlik estetikasida ingliz mutafakkiri **Edmund Byork** (1729–1797) qarashlari katta ahamiyatga ega. Uning «Ulug'vorlik va go'zallik to'g'risidagi g'oyalarimizning falsafiy tadqiqi» asarida estetikaning asosiy umumnazariy masalalari o'rtaga tashlanadi. Byork, nimaiki qandaydir darajada dahshatli bo'lsa yoki dahshat uyg'otsa, o'sha narsa-hodisa ulug'vorlikning asosi, manbai hisoblanadi, deya ta'kidlaydi. Boshqa hissiyotlarni esa, aloqaga nisbat beradi. Aloqaning asosida muhabbat yotadi. Tor ma'noda u – inson zotini davom ettirishga qaratilgan jinsiy aloqa, keng

[1] Истории эстетической мысли Т. 2. С. 289.

ma'noda butun borliq bilan aloqa. Shunday qilib, Byorkning fikriga ko'ra, insonda ikki xil asosiy intilish bor: o'zini asrashga va aloqaga intilish. Shunga ko'ra, birinchisi – ulug'vorlikning, ikkinchisi esa, – go'zallikning manbayi hisoblanadi.

Darhaqiqat, xatar yoki iztirob bizga yaqin kelgan paytda ular hech qanday lazzat bermaydi, aksincha qo'rquv soladi. Biroq, ma'lum bir masofadan turib kuzatganimizda, ular boshqacharoq zohiriy ko'rinish bilan estetik kechinma manbai bo'la oladi. Masalan, suv toshqinini, vulqonni, dengiz to'lqinlarini, yong'inni uzoqdan ko'rsangiz haybati, salobati, ulug'vorligi bilan kishida hayratomuz lazzat uyg'otadi. Yaqindan esa, ular hadik, qo'rquv uyg'otadi, hatto inson tezroq ulardan qutulishga, jonini asrab qolishga harakat qiladi.

Go'zallikni esa, Byork, ijtimoiylik bilan bog'laydi; go'zallik hissi, yoqimlilik tuyg'usiga bog'liq holda, odamlarning birlashuviga, ularda ijtimoiy-axloqiy fazilatlarning shakllanishiga olib keladi. Fojiaviylik bilan fojianing, so'z san'ati bilan tasviriy san'atning farqi borasidagi Byork fikrlari ham alohida diqqatga sazovor.

Byork ulug'vorlikni subyektning muayyan obyektiv manba ta'siri ostida subyektda vujudga kelgan istisnoli ehtirosli holat tarzida talqin qiladi, uning o'ziga xosligini aynan ana shunda ko'radi. Ulug'vorlikning u kuch va qudrat, go'zallikning – zaiflik va nafislik bilan belgilanishini ta'kidlaydi. Uning fikriga ko'ra, go'zallikning asl sabablari sifatida mutanosiblikni ham, manfaatlilikni ham, maqsadga muvofiqlikni ham, mukammallikni ham ko'rsatish mumkin emas. Chunki bu sabablar ratsionallik bilan bog'liq. Vaholanki, go'zallik «aqlimizning ijodi emas»[1]. Mutafakkir estetik idrok etishda nafaqat ko'rish, balki eshitish, jismoniy sezish, ta'm va hid ham katta ahamiyatga egaligini ta'kidlaydi. Go'zallik idrok etilayotganida ana shu sezgilarning hammasi umumlashib, «bir yoqadan bosh chiqarib» ishtirok etadi. Demak, go'zallik birvarakay barcha sezgi a'zolariga taalluqlidir.

Byork, estetik did haqida mulohaza yuritib, uning xuddi tafakkur kabi barcha odamlarda mavjudligini aytib o'tadi. Lekin u hammada har xil taraqqiy etgani uchun, didlar xilma-xilligi haqida gapirish mumkin. Tabiatan hissiyoti kuchli va hissiyoti zaif odamlar bor. Ana shu farq tasavvurga, muhokamaga bo'lgan qobiliyat darajasini belgilab beradi. Yetarli darajada rivojlanmagan hissiyot – didsizlikka, zaif muhokama esa, noto'g'ri yoki didi pastlikka olib keladi. Ayni paytda, Byork, ortiqcha muhokama, go'zallikka yetishishga xalaqit beradi, tasavvurni aql yo'rig'iga

[1] *Бёрк Е.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., «Искусство»», 1979. С. 138.

solib qo‘yadi, degan mulohazani ham bildiradi. Chunki go‘zallikni idrok etish va his qilish boshqa, u haqda yaxshi did egasi sifatida mulohaza yuritish boshqa. Komil va nozik did egasi bo‘lishga muayyan tafakkursiz, bilimsiz erishish qiyin.

Buyuk fransuz faylasufi, estetik va adib **Deni Didro** (1813–1884) Ovro‘paning eng taniqli ma’rifatparvarlaridan biri hisoblanadi. Didro estetik qarashlarining g‘oyatda o‘ziga xosligi shu bilan belgilanadiki, uning merosida falsafiy masalalar va badiiy amaliyot orasida keskin farq sezilmaydi. Uning ba’zi badiiy asarlari falsafiy risolaga, ayrim falsafiy asarlari va estetik risolalari esa, badiiy asarga o‘xshab yozilganini ko‘ramiz, xususan, chuqur falsafiy-nazariy fikrlarini u badiiy dialoglar shaklida ifodalaydi. U, san’atga umumfalsafiy-nazariy jihatdan yondashar ekan, ayni paytda o‘z davridagi ijodkorlar amaliyotiga suyanib ish ko‘radi: uning qarashlari alohida, sof nazariya emas, balki san’at taraqqiyotining dolzarb masalalari bilan bog‘liq nazariy fikrlardir.

Didro go‘zallikni alohida bir narsa yoki o‘z-o‘zini tashkil etuvchi hodisa sifatida olib qaramaydi. Uning uchun go‘zallik munosabat bilan bog‘liq. «Go‘zallikning vujudga kelishi va tabiati to‘g‘risida falsafiy tadqiqlar» risolasida: «Shunday qilib, men, – deb yozadi mutafakkir, – aqlimda munosabatlar g‘oyasini uyg‘otadigan qobiliyatni o‘zida mujassam qilgan mendan tashqaridagi hamma narsani go‘zallik deb atayman»[1]. Bu bilan Didro mutlaq go‘zallikning yo‘qligini, u doimo nisbiy ekanini, kimgadir go‘zal ko‘ringan narsa boshqa odamga go‘zallik bo‘lib tuyulmasligi mumkinligini ta’kidlamoqchi. «Shundan kelib chiqib, – deb davom etadi u, – mutlaq go‘zal narsaning o‘zi yo‘q esa-da, lekin bizga nisbatan olganda, ikki xil go‘zallik mavjud: real go‘zallik va bizning idrokimizdagi go‘zallik»[2].

Didro, falsafada haqiqat qanday ahamiyatga ega bo‘lsa, go‘zallik san’atda xuddi shunday muhimligini ta’kidlar ekan, bir san’at turidagi go‘zallik ikkinchi san’at turi uchun, bir hodisadagi go‘zallik ikkinchi hodisa uchun mohiyatan bir xil esa-da, bizning narsa-hodisaga bo‘lgan munosabatimiz tufayli ularni har xil nom bilan atashimiz mumkin, deydi. Axloqdagi go‘zallik – axloqiy, musiqadagi go‘zallik – musiqiy, tabiatdagi go‘zallik – tabiiy va h.k. San’atdagi go‘zallikning asosida badiiy haqiqat yotadi; mazmun haqqoniyligi va badiiy soddalik – mana san’atdagi go‘zallikning asosiy sifatlari. «Go‘zallik – ezgulik va haqiqat, – deb yozadi Didro «Rangtasvir borasidagi tajriba» risolasida – qo‘lni qo‘lga berib, bir yo‘ldan borishadi. Dastlabki ikki sifatdan biri qandaydir

[1] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., ИХЛ, 1980. С. 117.
[2] O‘sha joyda.

kamdan kam uchraydigan yoki qanaqadir fojiaviy holatga tushishi bilanoq – haqiqat go‘zallikka aylanadi. Agar uch jismli kompozitsiyani qog‘oz yuzidagi uch nuqtani joylashtirish bilan hal qilsangiz, u holda bu – nochor haqiqat, aqldagi jonsiz haqiqat. Bordi-yu, shu uch jismdan biri – bizni kunduzi nurafshon etadigan quyosh, ikkinchisi – tunda yog‘du sochadigan oy, uchinchisi – o‘zimiz yashayotgan Yer kurrasi deb tasavvur qilinsa, shu zahotiyoq bu haqiqat ulug‘vor va go‘zal haqiqatga aylanadi»[1].

Didroning mazkur fikrlari, ko‘rinib turibdiki, nafaqat haqiqat, ezgulik va go‘zallikning o‘zaro aloqalariga taalluqli, balki badiiy tafakkurning ilmiy yoki odatiy jo‘n tafakkurdan farqini, bu farqda namoyon bo‘ladigan tasavvurning roli beqiyos ekanini anglatadi.

Did masalasi ham Didro estetikasida muhim o‘rin tutadi. U, Hyumdan farqli o‘laroq, estetik did faqat yaxshi yoki maxsus badiiy tarbiya ko‘rgan odamlardagina mavjud bo‘ladi, degan fikrni rad etadi, didning demokratik xususiyatini ta’kidlaydi. Ayni paytda go‘zallik hissining tug‘ilishi borasidagi Didroning fikrlari ham did bilan bog‘liq, u Ovro‘pa estetikasi tarixida Kantdan ancha avval go‘zallikning «tahlilsiz» (tushunchalarsiz), to‘g‘ridan to‘g‘ri, did yordamida idrok etilishini aytib o‘tadi. «Go‘zallik hissi, – uzoq davom etgan kuzatishlar mevasi. Biroq, biz bu kuzatishlarni qachon amalga oshiramiz? – deb so‘raydi Didro va unga o‘zi javob beradi. – Har soatda, har daqiqada. Aynan ana shu kuzatishlar bizni tahlil qilish zaruratidan ozod qiladi. Did, o‘z hukmining sabablarini hali anglab yetmasdanoq, darhol hukm chiqaradi; ba’zan esa, bu sabablarni u samarasiz qidiradi va ularni topolmasa ham, baribir, o‘z aytganidan qolmaydi... Did, yaxshi did dunyo kabi, odam kabi va fazilat kabi qadimiydir; asrlar uni faqat takomillashtirib boradi, xolos»[2].

Didroning san’at turlariga doir qarashlari ularning real hayotda tutgan o‘rnidan kelib chiqadi. Mutafakkir san’atning barcha o‘ziga xosliklari bilan bir qatorda, uning ijtimoiy tabiatiga ega ekanini qayta-qayta ta’kidlaydi; adabiyot, teatr, umuman san’at millat tarbiyasida nihoyatda katta rol o‘ynaydi. San’at insoniyat taraqqiyotiga xizmat qilishi, xalqning ruhini ko‘tarishi kerak. San’atkor fazilatni – yoqimli, illatni – jirkanch, kulgili narsani kulgili qilib tasvirlashi lozim. Haqiqat, ezgulik va go‘zallikning kelib chiqishi tajribaviylik bilan bog‘liq. Shu bois xurofotga qarama-qarshi o‘laroq, axloq, san’at, fan tabiatni, shu jumladan o‘z tabiatimizni biz qay darajada bilishimizga qarab ravnaq topadi. Toki inson uchun oliy qiziqish insonning o‘zi ekan, san’at axloqiylikka, insoniyat jamiyatining ravnaqiga xizmat qilishi, ezgulik tantanasi uchun kurashishi kerak.

[1] *Дидро Д.* Салоны в 2 т. Т. 1. М., «Искусство», 1989. С. 240.
[2] *Дидро Д.* Салоны. Т. 2. С. 326.

Demak, san’at har ikki tabiatga taqlidan rivojlanishi lozim, har bir san’at turining taqlid vositasi bor: she’riyat – so‘z, rassomlik – rang, musiqa – ohang bilan taqlid qiladi va h.k. Ayniqsa, «katta» tabiatda taqlid obyektlari san’atkor ko‘ziga yaqqol tashlanadi: har bir tabiat yaratgan narsaning o‘z tabiati, xarakteri bor. «Jonsiz narsalarda xarakter bo‘lmaydi, deyish to‘g‘ri emas. Metall va toshlar o‘z xarakteriga ega. Kim oramizda o‘rmondagi tolning egiluvchanligini, terakning adlligini, qarag‘ayning to‘g‘riligi, emanning ulug‘vorligini ko‘nglidan o‘tkazmagan? Gullar ichida esa, atirgulning nozini, g‘unchaning uyatchanligini, piyozgulning (liliyaning) mag‘rurligini, binafshaning kamtarligini, qizg‘aldoqning beparvo nazokatini kim sezmagan?»[1].

Shuningdek, Didroning nazdida san’at turlari inson tabiatiga, jamiyat tabiatiga o‘xshaydi. «Spektakl, – deb yozadi Didro «Aktyor haqida antiqa gaplar» degan mashhur asarida, – har bir a’zosi barcha uchun va butunisicha jamiyat uchun o‘z haq-huquqlarini qurbon qiladigan, yaxshi tashkil etilgan jamiyatga o‘xshaydi. Kim bu fidoyilik mezonini hammadan yaxshi baholay oladi?.. Jamiyatda, bu – adolatli inson, sahnada – sovuq aql bilan ish ko‘radigan aktyor. Sizning ko‘chadagi tomoshangiz sahnasi dramatik sahnaga xuddi yovvoyilar o‘rdasi sivilizatsiyalashgan jamiyatga qaragandek munosabatda bo‘ladi»[2].

Didro «sovuq aql bilan ish ko‘rish» deganda, ortiqcha yonib-jo‘shishlarga, balandparvoz tuyg‘ularga berilishni nazarda tutadi. Uning nazdida o‘z hissiyotini jilovlay bilmagan aktyor bir xil darajada rol o‘ynay olmaydi. Uning muvaffaqiyati ham, nuqsoni ham bir xildagi tasodifiylik tabiatiga ega bo‘ladi. Shu bois Didro aktyordan o‘z roli va yaratayotgan badiiy qiyofasining umumiy ma’nosidan kelib chiqqan holda, oqilonalik bilan o‘zini boshqarishni talab qiladi. Estetik idrok etishda ham u asarga hissiyotdan kelib chiqib baho berishni tavsiya etmaydi. Zero, aql ko‘pincha hissiyot sezmasdan qoldirib ketgan yoki ortiqcha ko‘pirtirib yuborilgan narsalarni topadi va hissiyotning xatosini tuzatadi.

Buyuk fransuz mutafakkiri va uning estetik ta’limoti to‘g‘risida yana ko‘plab mulohazalar bildirish mumkin. Lekin imkon nuqtayi nazaridan xulosa yasaymiz: Didro o‘z davri ma’rifatparvarlarining izlanishlarini umumlashtira olgan va san’atga yangicha qarashni ilgari surgan buyuk alloma. Uning aksariyat asarlari o‘z ahamiyatini hozir ham yo‘qotgan emas.

[1] *Дидро Д.* Салоны. Т. 2. С. 339.
[2] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. С. 550.

Olmon ma'rifatparvarlari orasida **Gothold Efraim Lessing** (1729–1781) alohida o'ringa ega. Uni tom ma'noda olmon estetikasi, adabiyot nazariyasi va tanqidchiligining otasi deyish mumkin.

U o'zining dastlabki maqolalaridayoq, xususan, «Yangi adabiyot xususida maktublar» maqolalar turkumida (1753–1765) olmon mumtozchilik adabiyotini tanqid ostiga olib, adabiyot va san'at qadimgi yunonliklar ham rumoliklarga shakliy taqliddan iborat bo'lmasligi kerakligini, she'riyat hamda dramatik asarlar qirollar-u imperatorlar, buyuk sarkardalarni «fransuzcha mumtozchilik» yo'nalishida tasvirlashi, ya'ni mutlaq yakkahokimlikni targ'ib qilishi shart emasligini, aksincha, xalqchil bo'lishi lozimligini ta'kidlaydi; umuman, san'atni mumtozchilik qobig'idan chiqib, hayotiy haqiqatga yaqinlashishini yangi olmon adabiyoti uchun asosiy yo'l deb biladi. U fransuz mumtozchiligining yirik namoyandasi, ulug' dramaturg va estetika nazariyotchisi Piger Kornel bilan Shekspirni qiyoslab, Shekspirning realistik yo'nalishi taqlid qilsa arzigulik estetik hodisa ekanini uqtiradi. Lessing, agar biz Shekspirni tarjima qilsak, Kornel va Rasinlar bilan tanishganlikdan ko'ra, ko'proq ma'qul tushardi, ikkinchidan, Shekspir dahosiga taqlid bizda yangi daholarning dunyoga kelishiga sabab bo'lur edi, degan fikrni ilgari suradi. «Kornel qadimgilarga yuzaki usullar orqali – zohiran, Shekspir esa, mohiyatan, botinan yaqin,– deydi Lessing. – Ingliz shoiri deyarli hammavaqt, qanday noodatiy va faqat birgina o'zi uchun xos yo'lni tanlasa ham fojianing maqsadini ochib bera oladi, fransuz shoiri esa, garchand qadimgilar kashf etgan yo'ldan borsa-da, maqsadga yeta bilmaydi»[1].

Buyuk olmon ma'rifatparvari «Yangi adabiyot» (umuman olganda, yangi san'at) g'oyasini o'zining mashhur «Lookon yoxud rangtasvir va she'riyat chegaralari xususida» degan estetik risolasida olg'a suradi. U mazkur asarida boshqa bir olmon ma'rifatparvari Yoxann Vinkelman bilan san'atdagi go'zallik borasida bahs yuritadi va o'ziga xos fikrlar bildiradi. Gap shundaki, Vinkelman «Qadimgi san'at tarixi» asarida qadimgi yunon san'atini tahlil qilar ekan, unda chidam, sabr, toqat, matonatni aynan go'zallik uchun qo'l keladigan xususiyatlar deb talqin qiladi.

Buni u qadimgi yunon haykaltaroshlari Agesandr, Atenador va Polidor yaratgan «Lookon haykallar» majmui hamda Sofoklning «Filoktet» fojiasi misolida isbotlashga urinadi.

«Lookon» majmuyi Vergiliyning «Eneida» dostonida mukammal tarzda keltirilgan asotirga asoslanadi. Asotirga ko'ra, Troya urushi so'nggida dushman askarlari yashiringan ulkan yog'och otni Troyaga olib

[1] *Лессинг Г.Е.* Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1953. С. 373.

kirilishiga Lookon qarshilik qilgani uchun Troyani mag'lublikka mahkum etgan ma'budlar ikki ulkan ilonni yuborib, uni ikki o'g'li bilan birga halok etadilar. Vinkelman Lookon va uning o'g'illaridan chidamni, azobni yashirib, matonat ko'rsatgan qahramonlar sifatida ta'riflaydi. Lessing esa, aksincha, qadimgi yunonlar insoniy zaifliklardan xoli bo'lmaganlar, o'z iztiroblarini ko'rsatishdan, hatto ko'z yosh to'kishdan uyalmaganlar. Ular ham bizga o'xshash rosmana odamlar edi, degan g'oyani ilgari suradi va bu bilan san'atning vazifasi voqelikni real aks ettirish ekanini ta'kidlaydi. Ayni paytda u qadimgi yunonlar bilan o'ziga zamondosh san'atkorlarning go'zallikka munosabati aslo bir xil emas, degan qat'iy fikrni bildiradi. Lessing nazdida «...qadimgilar uchun go'zallik tasviriy san'atning tashqi qonuni hisoblangan. Shu zaruratdan kelib chiqqan holda, tasviriy san'at sohasiga taalluqli boshqa barcha narsalar yo o'z o'rnini go'zallikka bo'shatib bergan, yoki juda bo'lmaganda, uning qonunlariga bo'ysungan»[1].

Yangi davr san'ati esa, bunday tor qobiqdan allaqachon chiqib, o'z chegaralarini nihoyatda kengaytirib olgan. Bu san'at endi bor bo'yicha ko'zga tashlanadigan, faqat juda oz qisminigina go'zallik tashkil etadigan tabiatga taqlid qiladi. Haqiqat va ifodaviylik uning asosiy qonuniga aylangan, endi u, xuddi tabiat kabi buyuk maqsadlar yo'lida go'zallikni qurbon qiladi, shu bois san'atkor go'zallikni san'atning asosli intilishiga bo'ysundirishi va uni haqiqat va ifodaviylik qancha talab qilsa, shundan ortiq tasvirlashi kerak emas.

She'riyatda shakllarning xunukligi o'zining yoqimsiz ta'sirini deyarli yo'qotadi. Zero, unda xunuklikning unsurlari birdaniga emas, balki muayyan vaqt mobaynida tadrijiy berib boriladi.

Rangtasvirda esa, aksincha, xunuklik to'laligicha, o'zining butun borlig'i bilan namoyon bo'ladi va bizga xuddi tabiatdagidek ta'sir ko'rsatadi, darhol birvarakay yoqimsiz taassurot uyg'otadi.

«She'riyat, – deb yozadi Lessing, – yagona bir qirra vositasida jonli tasvirni bera oladi; rangtasvir esa, yana bunga barcha qolgan qirralarni qo'shishi kerak. Shu bois she'riyat tasvirlay olgan narsani rangtasvir umuman ifodalay olmasligi mumkin»[2].

Ayni paytda rangtasvir ko'rinib turgan dunyoni yorqin, rangin tasvirlashda she'riyatga nisbatan o'ziga xos ustuvorlikka ega. Biroq, umuman olganda, she'riyat dinamik harakatga asoslanganligi uchun «qotib qolgan bir lahzani» aks ettiradigan rangtasvirga qaraganda imkoniyatga nihoyatda boy. She'riyat, rangtasvir va haykaltaroshlikdan farqli o'laroq, vujud olamiga emas, ruh olamiga diqqatni qaratadi. Umuman olganda,

[1] *Лессинг Г.Е.* Избранные. М., ИХЛ, 1980. С. 387.
[2] O'sha manba. 496-bet..

Lessingning adabiyot haqidagi bu fikrlari mohiyatan san'atda realizm yo'nalishini barqaror qilishga qaratilgan.

Lessing «Hamburg dramaturgiyasi», deb nomlangan maqolalar turkumida (1767–1769) ham fransuz dramaturglariga nisbatan Shekspirga yuksak baho beradi va realist san'atkor qanday bo'lishi kerakligi haqida mulohaza yuritadi. Uning fikrlari nafaqat olmon, balki barcha madaniy millatlar ijodkorlari uchun taalluqlidir: «Yaxshi yozuvchi, – deb yozadi, Lessing, – qay tarzda yozmasin, agar u faqat zukkoligi va olimligini ko'z-ko'z qilishni maqsad deb bilmagan bo'lsa, doimo o'z davri va mamlakatining eng ma'rifatli, yuksak darajali odamlarini nazarda tutadi, ularga yoqadigan, ularni hayajonga soladigan narsalarnigina yozishni o'ziga ep ko'radi.

Hatto dramatik shoir ham, mabodo oddiy xalq darajasiga tushadigan bo'lsa, buni xalq ongidagi kechmish sarqitlari va oliyjanoblikdan xoli fikrlash tarzini qo'llab-quvvatlash uchun qilmaydi, balki, aksincha, uning fe'lini tuzatish, darajasini ko'tarish uchungina shunday qiladi»[1].

Ijodkorning xalq, millat hayotidagi o'rni to'g'risida Lessing bildirgan bunday fikrlarni demokratik, xalqchil badiiy asar yaratish yo'lini ko'rsatuvchi estetik kompas mili, desak adashmaymiz. Zero, uning dramaturgiyasi, estetikaga doir risola va maqolalari hozirgi kunda ham ko'p jihatlari bilan o'z zamonaviyligini yo'qotmagan asarlar sifatida tahsinga loyiq.

Umuman olganda, Ovro'pa ma'rifatparvarlari insonni san'at, axloqiylik, ilm-fan vositasida tarbiyalashga intildilar. Shu bois axloqiy-estetik omillarga katta e'tibor berdilar, ular orqali yangi, zamonaviy komil insonni va komil jamiyatni yaratish mumkin degan g'oyani o'rtaga tashladilar. Ma'rifatparvarlar Uyg'onish davri mutafakkirlarining ishini davom ettirdilar va uni yangi bosqichga ko'tardilar.

2. OLMON MUMTOZ ESTETIKASI

Biz yuqorida ko'rib o'tgan ma'rifatparvarlar va o'sha davrdagi boshqa nafosatshunoslar estetikaning umumnazariy masalalari, estetik idrok etish va san'at falsafasi borasida Ovro'pa estetik tafakkuriga ozmi-ko'pmi nazariy yangiliklar kiritdilar. Olmon mumtoz estetikasi ana shunday xazinadan foydalanish natijasida o'zlari ham tengsiz tafakkur durdonalari yaratib, uni mislsiz boyitdilar.

---

[1] *Лессинг Г.Е.* Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1953. С. 518.

Olmon mumtoz estetikasi ibtidosida buyuk faylasuf **Immanuel Kant** (1724–1804) turadi. U «Go‘zallik va ulug‘vorlik tuyg‘ulari ustidan kuzatishlar» (1764), «Sof aqlning tanqidi» (1781), «Amaliy aqlning tanqidi» (1788), «Muhokama qobiliyatining tanqidi» (1796) asarlarida estetika muammolariga maxsus to‘xtaladi.

Kantning fikriga ko‘ra, estetik hissiyot manfaatsiz, beg‘araz va narsa-hodisaga bevosita maftunlikka borib taqaladi. Maftunlikning, muhabbatning obyekti esa, shakldan boshqa narsa emas. Xullas, go‘zallik manfaatsiz maftunlikning, muhabbatning obyekti. Bu – go‘zallikning birinchi belgisi. Ikkinchi belgisi shundaki, u tushunchalar yordamisiz, ya’ni, aql kategoriyasiz, bizga umumiy maftunlikning narsa-hodisasi sifatida namoyon bo‘ladi; estetik muhokama hech qachon mantiq qonun-qoidalariga asoslanishi mumkin emas. Go‘zallikning uchinchi belgisi shundaki, u maqsadga muvofiqlik shakliga egaligi, ya’ni qandaydir aniq maqsad haqida tasavvur hosil qilmasdan turib, narsa-hodisadagi maqsadga muvofiqlikni idrok etish mumkinligi bilan ajralib turadi. Demak, go‘zallik – narsa-hodisaning maqsadga muvofiqlik shakli, zero, u maqsad haqida tasavvurga ega bo‘lmasdan turib, idrok etiladi. To‘rtinchi belgi shundaki, go‘zallik bizga tushunchasiz, zaruriy maftunlikning obyekti, narsa-hodisasi sifatida yoqimlidir. Shunday qilib, go‘zallik hammaga hech qanday manfaatsiz, shundayligicha, o‘zining sof shakli bilan yoqishi zarur bo‘lgan narsa-hodisadir: «Nimaiki hammaga tushunchalar yordamisiz yoqimli bo‘lsa, o‘sha – go‘zaldir»[1].

Go‘zallik bilan bir qatorda, Kant ulug‘vorlikni ham diqqat bilan tadqiq etadi. Uning fikriga ko‘ra, go‘zallikdan olinadigan lazzat-sifat, ulug‘vorlikdan olinadigan lazzat-miqdorning namoyon bo‘lishi bilan bog‘liq. Ulug‘vorlikni mutafakkir ikkiga ajratadi: matematik va dinamik ulug‘vorlik. Matematik ulug‘vorlik ekstensiv miqdorni – makon va zamondagi ko‘lamli miqdorni, ikkinchisi kuch va qudrat miqdorini o‘z ichiga oladi. Birinchi xil ulug‘vorlikka yulduzli osmonni, okeanni, ikkinchisiga – yong‘in, suv toshqini, dovul, zilzila, momaqaldiroqni misol qilib keltirish mumkin. Har ikkala holatda ham ulug‘vorlik bizning hissiy tasavvurimizdan ustun keladi, uni uzib qo‘yadi. Keyin ezilganlik hissi faoliyatimizning jonlanishi bilan almashinadi, chunki bunda bizning faqat hissiyotimiz tang qoladi, ma’naviy jihatimiz, aksincha, yuksaladi. Aql hissiyot olamidagi barcha ulug‘liklardan-da yuksak bo‘lgan ulug‘likni fikrlay bilishga qodir. Chunki biz o‘zimizni hissiyotli mavjudot sifatida buyuk va qudratli sezamiz. Haqiqiy ulug‘vorlik – bu aql, insonning axloqiy

[1] *Кант И.* Сочинения в 6 т. Т. 5. М., «Мысль», 1966. С. 222.

tabiati, hissiy anglash chegarasidan narigi tomondagi nimagadir intilishi. Shu bois Kant, haqiqiy ulug‘vorlikni muhokama qilayotgan kishining qalbidan qidirish kerak, deydi. «Nimaiki, u haqda fikrlashning o‘ziyoq qalb qobiliyati har qanday miqyosdagi tashqi hissiyotlardan miqyosliroq ekanini isbotlasa, o‘sha – ulug‘vorlikdir»[1].

Kant san’atni hunardan ajratib qaraydi: birinchisi – erkin, keyingisi pul topishga qaratilgan, yollangan san’at. Nimaiki tushunchaga asoslangan bo‘lsa, uni o‘rganish mumkin, lekin ilhomni o‘qib, o‘rganib bo‘lmaydi, deydi faylasuf. Kant did muhokamasining umumiyligi va zaruriyligini ta’kidlaydi; buni u barcha uchun umumiy bo‘lgan hissiyotlarning mavjudligi bilan asoslaydi: Hyumning «Did haqida bahslashish mumkin emas», degan shiori o‘rniga «Did haqida bahslashish mumkin va bahslashish mumkin emas» degan shiorni o‘rtaga tashlaydi. Kant buni estetik g‘oya tushunchasi bilan bog‘laydi; did muhokamasi asosida yotgan tushuncha noaniq, u har bir mushohada zamiridagi nazariy jihatdan aniq ta’riflab bo‘lmaydigan a’lo tuyg‘u haqidagi aqlning transsendental (ong va bilish chegarasi ortidagi) tushunchasidir. Yoki boshqacha qilib aytganda: «Estetik g‘oya tasavvurning tushuntirib bo‘lmaydigan namoyon bo‘lishidir»[2].

Kantning estetik nazariyalari ba’zi bir «subyektivlik» jihatlariga qaramay, keyingi davrlar Ovro‘pa va jahon nafosatshunosligi taraqqiyoti uchun eskirmaydigan ahamiyatga ega bo‘ldi. Shu jihatdan Fixte, Gyote, Shelling, Hegel, Shopenhauer va boshqa ko‘pgina buyuk nafosatshunoslarni muayyan ma’noda «Kantdan o‘sib chiqqan» deyish mumkin.

Bu davrning eng zabardast va o‘ziga xos nafosatshunoslaridan biri buyuk olmon shoiri va dramaturgi **Fridrix Shillerdir** (1759–1805).

Shiller jamiyatni o‘zgartirishni istaydi, lekin u inqilobiy o‘zgarishlarga qarshi. Uning nazdida inqilob, avvalo, axloqsizlik, u asrlar mobaynida qaror topgan axloqiy tamoyillarni ag‘dar-to‘ntar qilib tashlaydi; qolaversa, u nafosatga qarshi – inson tabiati uyg‘unligini buzadi, narsa mavjudligi tabiiy tartibining muqaddasligini va go‘zalligini parchalab yuboradi. Shu bois jamiyatni qayta qurishdan avval insonni qayta qurmoq lozim. Buni esa, shaxsning uyg‘un rivojlanishini go‘zallik vositasidagi tarbiya orqali amalga oshirish mumkin. Shiller uchun go‘zallik – hodisaga aylangan erkinlik.

«Din bilan davlat, qonun bilan axloq bir-biridan yiroqlashgan, lazzat mehnatdan, maqsadga yetishish vositasi maqsaddan, g‘ayrat mukofotdan uzilib qolgan hozirgi paytda, – deb yozadi Shiller «Insonning estetik tarbiyasi xususida maktublar» asarida, – ulkan yaxlitlikning kichik bo‘la-

[1] *Кант И.* Сочинения в 6 т. Т. 5. М., «Мысль», 1966. С. 257.

[2] O‘sha manba. 363-bet.

giga abadiy bog‘langan insonning o‘zi ham bo‘lak shakliga kirib bormoqda; o‘zi harakatga keltirayotgan g‘ildirakning abadiyan bir xildagi shovqini ostida u endi tirikligining har tomonlama uyg‘unligini ta’minlay olmaydi, u endi tabiatining insoniyligini ifodalash o‘rniga o‘z kasbi yoki ilmining surati bo‘lib qoladi... hayotbaxsh zehnining o‘rnini o‘lik harfxo‘rlik egallaydi, sovuqqon xotira inson uchun daho va hissiyotdan ko‘ra yaxshiroq rahbarga aylanadi.

Foyda buyuk ma’buda maqomini bajarayotgan bu davrning qo‘pol tarozusida san’atning ma’naviyatdagi xizmatlari tosh bosmaydi, natijada taqdirlanishdan mahrum bo‘lgan san’at sershovqin asr bozoridan chetda yitib ketadi»[1].

Xo‘sh, bozor iqtisodiyoti sharoitidagi pulga sig‘inishdan, insonni o‘z kasbining murvatiga, parchasiga aylanib qolishidan xalos etish uchun, unga qadimgi yunonlar davridagi uyg‘unlikni qaytarish uchun nima qilmoq kerak? Shiller, yuqorida aytganimizdek, inqilobiy yo‘lni qat’iy inkor etgan holda, «estetik tarbiya» tushunchasini kiritadi; erkinlikka yo‘l faqat go‘zallik orqali o‘tadi, degan fikrni ilgari suradi.

Shiller shakl va mazmun masalasini o‘ziga xos talqin etadi. Hissiy go‘zallik ma’naviylikka, ma’naviylik esa – moddiylikka olib boradi. Go‘zallik zo‘riqqan insonda uyg‘unlikni tiklaydi, bo‘shashgan odamda esa, faollik uyg‘otadi. Shakl insonga butunisicha, mazmun uning muayyan qismigagina ta’sir o‘tkazadi. Go‘zallik insonning oqillashuvi yo‘lidagi zaruriy shartdir. Faoliyatning barcha boshqa turlari insonning alohida-alohida kuchlarini rivojlantiradi, faqatgina go‘zallik uni bir butun yaxlitlik sifatida shakllantiradi.

«Insonning estetik tarbiyasi to‘g‘risida maktublar»ida Shiller, yuqoridagi fikridan tashqari, san’atning o‘ziga xosligi masalasiga ham alohida to‘xtaladi. Shu munosabat bilan u «o‘yin» va «estetik ko‘rinish» tushunchalarini qo‘llaydi. Bu ikkisini Shiller san’atning belgilari deb ataydi. Yovvoyilikdan qutulgan har bir xalq ko‘rinishdan zavq olishga, bezakka va o‘yinga moyil bo‘ladi. O‘yin, majburiyatdan kelib chiqadigan, manfaatli va bir tomonlamalikka ega faoliyatdan farqli o‘laroq, erkindir. O‘yinda insondagi barcha kuchlar mutanosib tarzda kelishib harakat qiladi. Inson, faqat tom ma’noda inson bo‘lgandagina o‘ynaydi va o‘ynagan paytidagina to‘liq insonga aylanadi. San’at o‘yinli faoliyat sifatida quvonchli. O‘yinning mahsuli – ko‘rinish. Narsalarning realligi ularning ishi, narsalarning ko‘rinishi – insonning ishi, – deydi Shiller. Uning fikriga ko‘ra, san’at voqelikdan butunlay ajralib, sof ideallik darajasiga yetgandagina haqiqatga

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., ГИХЛ, 1957. С. 265–266.

tabiati, hissiy anglash chegarasidan narigi tomondagi nimagadir intilishi. Shu bois Kant, haqiqiy ulug‘vorlikni muhokama qilayotgan kishining qalbidan qidirish kerak, deydi. «Nimaiki, u haqda fikrlashning o‘ziyoq qalb qobiliyati har qanday miqyosdagi tashqi hissiyotlardan miqyosliroq ekanini isbotlasa, o‘sha – ulug‘vorlikdir»[1].

Kant san’atni hunardan ajratib qaraydi: birinchisi – erkin, keyingisi pul topishga qaratilgan, yollangan san’at. Nimaiki tushunchaga asoslangan bo‘lsa, uni o‘rganish mumkin, lekin ilhomni o‘qib, o‘rganib bo‘lmaydi, deydi faylasuf. Kant did muhokamasining umumiyligi va zaruriyligini ta’kidlaydi; buni u barcha uchun umumiy bo‘lgan hissiyotlarning mavjudligi bilan asoslaydi: Hyumning «Did haqida bahslashish mumkin emas», degan shiori o‘rniga «Did haqida bahslashish mumkin va bahslashish mumkin emas» degan shiorni o‘rtaga tashlaydi. Kant buni estetik g‘oya tushunchasi bilan bog‘laydi; did muhokamasi asosida yotgan tushuncha noaniq, u har bir mushohada zamiridagi nazariy jihatdan aniq ta’riflab bo‘lmaydigan a’lo tuyg‘u haqidagi aqlning transsendental (ong va bilish chegarasi ortidagi) tushunchasidir. Yoki boshqacha qilib aytganda: «Estetik g‘oya tasavvurning tushuntirib bo‘lmaydigan namoyon bo‘lishidir»[2].

Kantning estetik nazariyalari ba’zi bir «subyektivlik» jihatlariga qaramay, keyingi davrlar Ovro‘pa va jahon nafosatshunosligi taraqqiyoti uchun eskirmaydigan ahamiyatga ega bo‘ldi. Shu jihatdan Fixte, Gyote, Shelling, Hegel, Shopenhauer va boshqa ko‘pgina buyuk nafosatshunoslarni muayyan ma’noda «Kantdan o‘sib chiqqan» deyish mumkin.

Bu davrning eng zabardast va o‘ziga xos nafosatshunoslaridan biri buyuk olmon shoiri va dramaturgi **Fridrix Shillerdir** (1759–1805).

Shiller jamiyatni o‘zgartirishni istaydi, lekin u inqilobiy o‘zgarishlarga qarshi. Uning nazdida inqilob, avvalo, axloqsizlik, u asrlar mobaynida qaror topgan axloqiy tamoyillarni ag‘dar-to‘ntar qilib tashlaydi; qolaversa, u nafosatga qarshi – inson tabiati uyg‘unligini buzadi, narsa mavjudligi tabiiy tartibining muqaddasligini va go‘zalligini parchalab yuboradi. Shu bois jamiyatni qayta qurishdan avval insonni qayta qurmoq lozim. Buni esa, shaxsning uyg‘un rivojlanishini go‘zallik vositasidagi tarbiya orqali amalga oshirish mumkin. Shiller uchun go‘zallik – hodisaga aylangan erkinlik.

«Din bilan davlat, qonun bilan axloq bir-biridan yiroqlashgan, lazzat mehnatdan, maqsadga yetishish vositasi maqsaddan, g‘ayrat mukofotdan uzilib qolgan hozirgi paytda, – deb yozadi Shiller «Insonning estetik tarbiyasi xususida maktublar» asarida, – ulkan yaxlitlikning kichik bo‘la-

[1] *Кант И.* Сочинения в 6 т. Т. 5. М., «Мысль», 1966. С. 257.

[2] O‘sha manba. 363-bet.

giga abadiy bog‘langan insonning o‘zi ham bo‘lak shakliga kirib bormoqda; o‘zi harakatga keltirayotgan g‘ildirakning abadiyan bir xildagi shovqini ostida u endi tirikligining har tomonlama uyg‘unligini ta’minlay olmaydi, u endi tabiatining insoniyligini ifodalash o‘rniga o‘z kasbi yoki ilmining surati bo‘lib qoladi... hayotbaxsh zehnning o‘rnini o‘lik harfxo‘rlik egallaydi, sovuqqon xotira inson uchun daho va hissiyotdan ko‘ra yaxshiroq rahbarga aylanadi.

Foyda buyuk ma’buda maqomini bajarayotgan bu davrning qo‘pol tarozusida san’atning ma’naviyatdagi xizmatlari tosh bosmaydi, natijada taqdirlanishdan mahrum bo‘lgan san’at sershovqin asr bozoridan chetda yitib ketadi»[1].

Xo‘sh, bozor iqtisodiyoti sharoitidagi pulga sig‘inishdan, insonni o‘z kasbining murvatiga, parchasiga aylanib qolishidan xalos etish uchun, unga qadimgi yunonlar davridagi uyg‘unlikni qaytarish uchun nima qilmoq kerak? Shiller, yuqorida aytganimizdek, inqilobiy yo‘lni qat’iy inkor etgan holda, «estetik tarbiya» tushunchasini kiritadi; erkinlikka yo‘l faqat go‘zallik orqali o‘tadi, degan fikrni ilgari suradi.

Shiller shakl va mazmun masalasini o‘ziga xos talqin etadi. Hissiy go‘zallik ma’naviylikka, ma’naviylik esa – moddiylikka olib boradi. Go‘zallik zo‘riqqan insonda uyg‘unlikni tiklaydi, bo‘shashgan odamda esa, faollik uyg‘otadi. Shakl insonga butunisicha, mazmun uning muayyan qismigagina ta’sir o‘tkazadi. Go‘zallik insonning oqillashuvi yo‘lidagi zaruriy shartdir. Faoliyatning barcha boshqa turlari insonning alohida-alohida kuchlarini rivojlantiradi, faqatgina go‘zallik uni bir butun yaxlitlik sifatida shakllantiradi.

«Insonning estetik tarbiyasi to‘g‘risida maktublar»ida Shiller, yuqoridagi fikridan tashqari, san’atning o‘ziga xosligi masalasiga ham alohida to‘xtaladi. Shu munosabat bilan u «o‘yin» va «estetik ko‘rinish» tushunchalarini qo‘llaydi. Bu ikkisini Shiller san’atning belgilari deb ataydi. Yovvoyilikdan qutulgan har bir xalq ko‘rinishdan zavq olishga, bezakka va o‘yinga moyil bo‘ladi. O‘yin, majburiyatdan kelib chiqadigan, manfaatli va bir tomonlamalikka ega faoliyatdan farqli o‘laroq, erkindir. O‘yinda insondagi barcha kuchlar mutanosib tarzda kelishib harakat qiladi. Inson, faqat tom ma’noda inson bo‘lgandagina o‘ynaydi va o‘ynagan paytidagina to‘liq insonga aylanadi. San’at o‘yinli faoliyat sifatida quvonchli. O‘yinning mahsuli – ko‘rinish. Narsalarning realligi ularning ishi, narsalarning ko‘rinishi – insonning ishi, – deydi Shiller. Uning fikriga ko‘ra, san’at voqelikdan butunlay ajralib, sof ideallik darajasiga yetgandagina haqiqatga

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., ГИХЛ, 1957. С. 265–266.

erishadi. Tabiat – hissiy idrok yetilmaydigan ruhning g‘oyasi. U hodisa ostida yotadi, biroq o‘zi hech qachon hodisada namoyon bo‘lmaydi. Faqat ideal san’atgina bu haqiqat ruhiga yetishadi va uni seziladigan shakl bilan ta’minlaydi.

Shiller bilan yonma-yon turib, yangi olmon adabiyotini yaratishga ulkan hissa qo‘shgan, Vaymar mumtoz adabiyotining yetakchi namoyandasi buyuk shoir, nosir va dramaturg **Yohann Volfgang Gyote** (1749–1832) estetik qarashlari ham alohida tadqiqotga loyiq ma’naviy hodisalardan.

Gyote daho so‘z san’atkori sifatida har bir haqiqiy san’atkordan o‘zining estetik tamoyillariga ega bo‘lishni talab etgan va birinchi navbatda bunga o‘zi amal qilgan. Garchand uning estetik qarashlari muayyan tizimga solinmagan bo‘lsa-da, o‘z ko‘lami va originalligi bilan e’tiborni tortadi. Uning she’riyat, drama, rangtasvir, haykaltaroshlik va me’morlik to‘g‘risidagi tadqiqotlari jonli ijodiy fikr bilan yo‘g‘rilgan, ular daho san’atkorning san’atga estetik yondashuvini yorqin namoyon qiladi.

Go‘zallik, ulug‘vorlik, kulgililik, xunuklik haqida Gyote alohida risola yoki maqola yozmagan, lekin uning san’at va san’at turlari borasidagi qarashlarini estetik xususiyatlar ishtirokisiz tasavvur qilib bo‘lmaydi[1].

Uning go‘zallik haqidagi fikrlari qisqa va lo‘nda. «Go‘zallik, – deb yozadi Gyote, – tabiatning sehrli qonunlarini namoyish etishdir; go‘zalliksiz ular doimo ko‘zdan yashirin qolib ketadi...» Go‘zallik hech qachon o‘z mohiyatini tushuntirib bermaydi.

Demak, Gyote nazdida go‘zallik tabiatdagi yashirin hodisa, uni topib olish uchun san’atkorona ko‘z, ya’ni iste’dod kerak. Ayni paytda go‘zallikni, Kant aytganidek, tushuntirib bo‘lmaydi, uni faqat to‘g‘ridan to‘g‘ri, tushunchalar yordamisiz idrok etish mumkin.

Ulug‘vorlik haqida ham Gyote o‘ziga xos fikrlar bildiradi, uning ta’rifi Kant va Shiller qarashlariga hamohang bo‘lsa-da, ulardan ma’lum ma’noda farq qiladi: «Qalb, – deydi u, – qay bir munosabatning kurtagini idrok etar ekan, bu munosabatdagi uyg‘unlikni birdaniga butunisicha ko‘ra olmasa yoki his eta bilmasa, bunday taassurotlardan bu eng mo‘jizaviysidir»[2]. Inson qalbi zimmasiga tushadigan barcha taassurotni biz ulug‘vorlik deb ataymiz. Biroq, ana shu «...ulug‘vorlikni tubanlikdan, go‘zallikni xunuklikdan ajratib olib ko‘rsatib berish oson emas»[3]. Buni faqat haqiqiy san’atkorgina haqiqiy san’at asarida amalga oshirishi mumkin. Shu bois san’at asarini yaratish oson ish emas, uni butunisicha ijtimoiylashtirish

[1] *Гёте И.В.* Собрание сочинения в 10 т. М, ИХЛ, 1980. С. 427.

[2] *Гёте И.В.* Избранные философские произведения . М., «Наука», 1964. С. 47.

[3] *Гёте И.В.* Собрание сочинения в 10 т. М., ИХЛ, 1980. С. 427.

ham, ijtimoiylikdan xoli tutish ham nuqs, chunki, «haqiqiy san'at o'yin va jiddiylikning botiniy omuxtaligidan kelib chiqadi»[1].

Gyotening fikriga ko'ra, muayyan go'zal san'at asari haqida so'zlash butun san'at to'g'risida gapirish demakdir, zero, bunday asarda butun boshli san'at mujassam bo'ladi.

Gyote «San'atda haqiqat va haqiqatnamolik» maqolasida mukammal san'at asarining asosiy sifatlarini aytib o'tadi. Uning nazdida mukammal san'at asari inson ruhining va shu ma'noda tabiatning ham asaridir. Unda olam bo'ylab yoyilib ketgan obyektlar mujassamlashadi; hatto barcha qabihliklar o'zining haqiqiy o'rni va qadri bilan ifodalaganda ham u tabiatdan baland turadi. Uni faqat uyg'unlikda paydo bo'lgan va rivojlangan ruh idrok etishi mumkin, bu ruh asardan tugal va o'z tabiatiga mos go'zallikni topadi. O'rtamiyona havaskor idrok etuvchi bu haqda tushunchaga ham ega bo'lmaydi, san'at asariga bozorda sotilayotgan buyumga qaragandek munosabatda bo'ladi[2]. «Lookon to'g'risida» degan maqolasida ham Gyote haqiqiy san'at asarini tabiat bilan qiyoslaydi va uning mohiyatini o'ziga xos tarzda ochib beradi: «Haqiqiy san'at asari, – deydi u, – tabiat asari singari hamma vaqt aqlimiz uchun muayyan cheksizlikdir. Biz uni tomosha qilamiz, idrok etamiz, u bizga ta'sir ko'rsatadi, lekin, baribir oxirigacha uni anglab yetolmaymiz; buning ustiga, uning mohiyatini, qadr-qimmatini so'z bilan ifodalab bo'lmaydi»[3].

Darhaqiqat, Dantening «Ilohiy komediya»si, Navoiyning «Xamsa» si haqida yuzlab yirik tadqiqotlar olib borilgan, minglab maqolalar yozilgan, lekin bu asarlarning botiniy olami hech qachon butunisicha ochib borilgan emas. Yana qanchadan qancha tadqiqotlar olib borilsa ham, ularni oxirigacha qamrab olish mumkin emas, Gyote aytganidek, ular cheksizdir.

Gyotening dramaturgiya haqidagi fikrlari san'atning demokratik xususiyatiga, xalqchillik tamoyiliga asoslangan. Lessing kabi u ham Shekspir asarlari bilan Kornel va Rasin dramalarini solishtirar ekan, ulug' ingliz dramaturgining yo'lini ma'qullaydi, Shekspir dahosidan hayratga tushadi. Fransuz dramaturglari yozgan fojialarni o'z-o'zini parodiya qilish deydi va ularni Qadimgi yunon qahramonlarining sovut kiyib olgan qiltiriq askarlarga o'xshatadi. Shekspir asarlaridagi ruhni esa, olamiy ruh bilan bog'langan deb ta'riflaydi va bu ikki ruh birlashuvidan dunyoning ochilmagan hech bir siri qolmaydi, deydi.

Gyote o'z zamondoshi Bayronning dahosini birinchilardan bo'lib anglab yetgan faylasuf san'atkor sifatida ham alohida e'tiborga molik.

[1] *Гёте И.В.* Собрание сочинений в 10 т. М., ИХЛ, 1980. С.113.
[2] O'sha manba. 62–63-bet.
[3] O'sha manba. 48-bet.

U san'atdagi modaga qarshi, har bir badiiy asarda o'ziga xos milliy ranginlik mavjud bo'lishi haqida fikr yuritar ekan, «jahon adabiyoti» degan tushunchani birinchi bo'lib muomalaga kiritadi, har bir iste'dod bilan yaratilgan milliy san'at asari ayni zamonda jahonga ham taalluqli ekanini ta'kidlaydi. Bu o'rinda Gyote, badiiy asar tom ma'noda milliy ruh bilan sug'orilgan holdagina tor milliylik qobig'idan chiqa olishini nazarda tutadi. Chunonchi, u Ekkerman bilan qilgan suhbatlaridan birida Bayronning «Marino Falero» dramasini fransuz romantiklari asarlari bilan qiyoslab, shunday deydi: «Bu o'rinda biz mazkur asar Bayron qalami ostidan, ingliz kishisi qalami ostidan chiqqanini unutib qo'yamiz. O'zimizni Venetsiyada deb his qilamiz. Muallifning subyektiv his-tuyg'ulari va fikrlaridan xoli, harakat doirasida nimaiki zarur bo'lsa, o'shani so'zlayotgan ishtirok etuvchilar bilan bir vaqtda yashayotgandek bo'lamiz, aslida ham shunday bo'lishi kerak! Fransuz ultra romantiklari haqida bunday gap aytolmaysan kishi... Hatto sujet boshqa mamlakat hayotidan olingan holatda ham biz baribir Fransiyada, Parijda qolaveramiz...»[1].

Teatr borasidagi qarashlarida Gyote sahna estetikasiga, aktyor odobiga alohida e'tibor beradi. U Vaymar saroy teatri direktori sifatida mashhur «Aktyorlar uchun qoidalar» deb atalgan yo'riqnomani ishlab chiqadi. Aslida bu oddiy yo'riqnoma emas, sahnaning estetik qoidalari edi. Unda hozir ham barcha milliy teatrlar uchun ahamiyatini yo'qotmagan fikrlar bildiriladi. Xususan, sahnada shevani qo'llamaslik, aktyor nutqi, so'z ishlatishning sirlari, aktyor nimalardan o'zini olib qochishi singari masalalar o'rtaga tashlanadi, aktyorga estetik yo'l-yo'riq ko'rsatiladi.

Xullas, Gyote estetikasi, uning har xil san'at turlari hamda san'atkor haqidagi fikrlari daho shoir va mutafakkirning mulohazalari sifatida har bir madaniy millat ma'naviyatida o'zining eskirmaydigan dolzarbligiga ega.

Olmon mumtoz faylasuflari orasida **Fridrix Vilhelm Yozef Shellingning** (1775–1854) estetik qarashlari ham diqqatga sazovor. Uning «San'at falsafasi», «Resi», «Tasviriy san'atning tabiatga munosabati» singari asarlarida estetika muammolari ko'tarilgan.

Shellingning fikriga ko'ra, san'at asarining o'ziga xos belgisi «onglanmaganlikning cheksizligi» hisoblanadi. San'atkor o'z tabiatidangina kelib chiqib ijod etar ekan, badiiy asar u aytishni xohlagandan ortiq narsani o'z ichiga oladi. Zero, san'atkor o'z asariga asar g'oyasiga kirmaydigan, yana «qandaydir cheksizlikni» ixtiyorsiz ravishda singdiradi. Bu cheksizlikni «cheklangan aql» qamrab ololmaydi. Ana shu onglanmaganlikning cheksizligidan Shelling go'zallik tushunchasini

[1] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте.. М., ИХЛ. 1986. С. 605.

keltirib chiqaradi: go‘zallik cheksizlikning cheklanganlikdagi ifodasi. Go‘zallik san’atning asosiy xususiyati. Go‘zalliksiz san’atning mavjud bo‘lishi mumkin emas. San’atkor hissiy go‘zallik g‘oyasini anglashni shu g‘oyani sezilarli qiluvchi narsa bilan biriktiradi. Dahoning vazifasi olam uyg‘unligida Xudodagi oliy go‘zallikni ko‘ra bilishdir.

San’at taraqqiyotini Shelling asta-sekinlik bilan uning jismiylikdan qutulib borishida ko‘radi. Chunonchi, yunon haykaltaroshligida ruhiy jihat jismda o‘z ifodasini topgan. Haykallar ilohiy mavjudotlar tushunchasini beradi va shuning barobarida san’atning maqsadini belgilovchi qadimgi yunon mifologiyasiga asoslangan. Yangi davrda ana shu vazifani nasroniylik bajaradi. Rangtasvir, nojismiy narsalardan, qay darajadadir ruhiy bo‘lgan bo‘yoq va jilodan foydalanar ekan, tobora yangi davr san’atiga aylanib boradi, rassom uchun eng muhimi – ma’naviy go‘zallikni aks ettirish. Shunday qilib, Shelling nazdida san’at taraqqiyotining barcha jarayonlari hissiylikdan ma’naviylikka o‘tish harakatidan, ruhning moddiyat ustidan g‘alaba qozonib borishidan iborat.

Shelling san’atni ikki qatorga – real va idealga ajratadi. Real qator – musiqa, me’morlik, rangtasvir, haykaltaroshlikni; ideal qator esa, – adabiyotni o‘z ichiga oladi. Alohida san’at turlari tavsifini u musiqadan boshlaydi. Rangtasvir qiyofalarni in’ikos ettiruvchi ilk shakl. U alohidalik va xususiylikni umumiylikda aks ettiradi. Musiqa va rangtasvirni omuxtalashtiruvchi san’at turlari – me’morlik va haykaltaroshlik; me’morlik – qotib qolgan musiqa. Plastik san’at turlari ichida haykaltaroshlik eng muhim o‘rinni egallaydi, zero, uning predmeti olamning anglab yetilgan ramzi bo‘lmish insoniy vujuddir. So‘z san’ati – oliy qatordagi ideal san’at. Shu bois Shelling she’riyatni umuman san’atning mohiyatini ifodalovchi san’at turi tarzida qabul qiladi. Lirikada cheksizlik cheklanganlikda, eposda cheklanganlik cheksizlikda yuzaga chiqadi. Drama esa, cheklanganlik va cheksizlikning, reallik va ideallikning sintezi. Romanga Shelling yangi davr eposi, epos bilan dramaning sintezi sifatida qaraydi. Fojia borasida ham Shelling teran fikrlaydi. Fojeiy ziddiyatni u erkinlik va zaruriyat nuqtayi nazaridan olib qaraydi; erkinlik – subyektda, zaruriyat obyektda beriladi. Tarixiy zaruriyatning qahramondagi subyektiv intilishlar bilan to‘qnashuvi fojeiy qarama-qarshilikning (kolliziyaning) asosini tashkil etadi. «Shunday qilib, – deb yozadi Shelling, – fojianing (tragediyaning) mohiyati subyektdagi erkinlik bilan obyektiv zaruriyat o‘rtasidagi haqiqiy kurashdan iborat. Kulgida (komediyada) esa, buning aksi; zaruriyat – subyektda, erkinlik – obyektda mujassam bo‘ladi»[1].

[1] *Шеллинг Ф.* Философия исскуство. М., «Мысль», 1966. С. 400.

Umuman olganda, Shelling ilgari surgan ko‘pgina g‘oyalar keyinchalik Ovro‘pa estetikasida dasturilamal qilib olindi, yangi-yangi nazariyalarning ibtidosiga aylandi.

Olmon mumtoz estetikasida eng e’tiborli o‘rinlardan birini **Georg Vilhelm Fridrix Hegel** (1770–1831) egallaydi. Uning «Estetika» deb nomlangan ko‘p jildlik ma’ruzalari mashhur. Hegel o‘z falsafiy tizimini mutlaq g‘oya asosiga quradi; uning uchun barcha mavjudlikning asosida qandaydir qiyofasiz, nosubyektiv ruhiy ibtido yotadi – ana o‘sha mutlaq g‘oya. Mutlaq g‘oya tabiat, ijtimoiy hayot va uning barcha ko‘rinishlari mohiyatini tashkil etadi. Estetika ham muayyan taraqqiyot bosqichidagi g‘oyaning o‘zi. Mutlaq g‘oya to tabiatga kirib borguniga qadar sof mantiqiy shaklda rivojlanadi. So‘ng u o‘zini tabiat sari begonalashtiradi, keyin yana o‘ziga, ruhiy olamiga qaytadi. Biroq, bu qaytish shu lahzagacha bo‘lgan barcha taraqqiyot hodisalari bilan boyish vositasida ro‘y beradi. Taraqqiyotning ana shu uchinchi bosqichida mutlaq g‘oya zaruriy muayyanlikka ega bo‘ladi. Muayyanlashish shaklini g‘oya subyektiv, obyektiv va nihoyat, mutlaq ruh qiyofasida qo‘lga kiritadi. Muayyan ruhning bu uch shakli nafaqat inson ongini, balki turli insoniy faoliyatlar hamda insoniy aloqalar va munosabatlar mohiyatini ham tashkil etadi. G‘oya taraqqiyotining oliy bosqichi mutlaq ruh hisoblanadi. Mutlaq ruh – o‘zi uchun o‘zini predmet qilib, o‘zi uchun o‘z mohiyatini ifodalashdan o‘zga hech qanday maqsadga ham, faoliyatga ham ega bo‘lmagan erkin, haqiqiy, cheksiz ruh. U tashqi va hissiy mushohadada tasavvurga, tasavvurdan tushunchalar asosidagi tafakkurga qarab rivojlanib boradi.

Hegelning fikriga ko‘ra, o‘zini to‘liq erkinlikda mushohada qiluvchi ruh – san’at; o‘zini ixlos sifatida namoyon qiluvchi ruh – din; o‘z mohiyatini tushunchalar orqali fikrlab, uni biluvchi ruh – falsafa. San’at, din va falsafaning mazmuni, shunday qilib, bitta, farq faqat o‘sha mazmunni ochish va anglab yetishda. G‘oya uchun o‘z-o‘zini ochishning birinchi va eng nomukammal shakli, estetik bilish yoxud san’at. Uning maqsadi mutlaq ruhning hissiy tasvirini berish. San’at, axloq, davlat tuzumi, boshqarish shakli va h. k. hammasi bitta umumiy ildizga borib taqaladi. Uni Hegel zamon ruhi deb ataydi.

Hegel g‘oya va shakliy tuzilish munosabatlarining uch xilini keltiradi. Dastlabki bosqichda g‘oya mavhum va bir yoqlama shaklda namoyon bo‘ladi. Bu san’atning ramziy shakli. Uni qadimgi Sharq xalqlari san’atida ko‘rish mumkin. U sirliligi, balandparvozligi, majoziyligi va ramziyligi bilan ajralib turadi. Rivojlanmay qolgan mavhum mazmun bu yerda o‘ziga mos shakl topolmaydi. Ramziy shaklni mumtoz san’at shakli almashtiradi. Bu shaklda g‘oya yoki mazmun yetarli muayyanlikka ega bo‘ladi. Mazmun

uchun o‘ziga mos shakl, qiyofa topiladi. Bu inson qiyofasidir. Agar ramziy san’at shakli sharqona mustabidlikdan kelib chiqqan bo‘lsa, mumtoz san’at shakli insonparvarlik va demokratik tabiatga ega. Mumtoz shakldan so‘ng san’atning romantik (sururiy) shakli keladi. Bu san’at shaklida yana g‘oya va uning tashqi qiyofasidagi tugallangan birlik yo‘qoladi va u orqaga qaytadi, lekin bu qaytish yuksalish darajasida ro‘y beradi. Romantik san’atning mazmuni – erkin muayyan ma’naviylik shunday ruhiy taraqqiyotga yetadiki, unda qalb olami go‘yo tashqi olam ustidan g‘alaba qozonadi va o‘z ma’naviy boyligi uchun teng keladigan hissiy qiyofa topa olmaydi. Ana shu bosqichda ruhning hissiy qobiqdan qutulishi va o‘zini anglashning boshqa yangi shakllariga – dinga, undan keyin esa, falsafaga o‘tishi ro‘y beradi. San’atning bunday o‘z chegarasidan chiqib ketishi uning yo‘qolishini emas, balki predmetning, mazmunining o‘zgarishini bildiradi. U avvaldan mavjud bo‘lgan tarixiy materialdan, an’anaviy-mifologik mavzu va syujetlardan qutuladi. Uning doirasi endi insonning ichki hayoti – quvonch-u qayg‘usi, intilishlari, qilmishlari va taqdirini o‘z ichiga oladi. Shunday qilib, san’at xususiy hayotni aks ettiradigan erkin san’atga aylanadi[1].

Hegelning fikriga ko‘ra, san’atning ibtidosi – me’morlik; u ramziy shakl sirasiga kiradi, zero, unda his etiluvchi material g‘oyadan ustun turadi, shakl va mazmun muvofiqligi yo‘q. Bunda me’mor foydalanadigan noorganik material ma’naviy mazmun uchun bir ishora, xolos. San’atning nisbatan yuksak turi sifatidagi haykaltaroshlikda esa, inson vujudidagi erkin ma’naviylik o‘z aksini topadi. Bunda g‘oya ruhga munosib ifoda bilan singishib ketadi, his etiluvchi qiyofa va g‘oyaning to‘liq uyg‘unligi kuzatiladi. Haykaltaroshlik san’atning mumtoz shakli bo‘lib, unga nisbatan yaqin san’at shakli – rangtasvir. Uning vositasi moddiy substrat (tosh, yog‘och va h.k.) emas, balki rangin yuza, jiloning jonli tovlanishi. Rangtasvir moddiy jismning his etiladigan makondagi to‘laligidan qutuladi, zero, u birgina yassilik bilan o‘lchanadi. Makondan to‘liq ozod bo‘lish musiqada ro‘y beradi. Uning materiali tovush, tovushli jismning tebranishi. Material bu yerda makoniy emas, zamoniy ideallik tarzida namoyon bo‘ladi. Musiqa hissiy mushohada chegarasidan chiqib, faqatgina ichki kechinmalar doirasini qamrab oladi.

Nihoyat so‘nggi, romantik san’at – she’riyat (keng ma’noda badiiy adabiyot) yoki so‘z san’atida tovush o‘z holicha hech qanday ma’no anglatmaydigan belgi sifatida yuzaga chiqadi. Poetik tasvirning asosiy unsuri shoirona tasavvur. She’riyat (adabiyot) hamma narsani tasvirlay

[1] Qarang: *Гегель Г.* Эстетика в 4 т. Т 2. М., «Искусство», 1969. С. 314.

oladi. Uning materiali jo'ngina belgi emas, ma'no sifatidagi, tasavvur sifatidagi tovush. Biroq material bunda erkin, o'z holicha emas, balki maromli musiqiy qonunlarga binoan shakllanadi. She'riyatda go'yo san'atning hamma turlari bir-bir takrorlanganidek; epos sifatida u tasviriy san'atga mos – xalqlar tarixini boy, badiiy qiyofali, majoziy va rangtasvirdagidek manzaralar bilan bafurja hikoya qiladi; u lirika sifatida – musiqa, qalb holatini aks ettiradi; nihoyat u dramatik she'riyat sifatida mazkur ikki san'atning birligi, zero, u harakatdagi, ziddiyatli manfaatlar, insoniy xarakterlar orasidagi kurashni ko'rsatadi. Umuman, estetik faoliyat Hegel tomonidan erkinlikka olib boradigan yo'l sifatida talqin etiladi. Shuningdek, Hegel estetikaning asosiy mezoniy tushunchalari, estetik ideal va boshqa muammolar borasida ham teran fikrlar bayon etadi.

Umuman, olmon mumtoz estetikasi insoniyat tafakkuridagi muhim taraqqiyot bosqichi sifatida katta ahamiyatga ega. Olmon mumtoz estetikasida ratsionallik o'zining yuksak cho'qqisiga ko'tarildi, lekin u bilan yonma-yon noratsional yo'nalishning dastlabki yirik namoyandalaridan buyuk olmon faylasufi **Artur Shopenhauer** (1788–1860) ham ijod qildi.

Shopenhauerning estetik qarashlari asosan «Olam ixtiyor va tasavvur sifatida» deb nomlangan yirik asarida bayon etilgan. Faylasuf san'at bilan fanni bir-biriga solishtirar ekan, san'atni narsalarning asoslanish qonunidan mustaqil tarzda «mushohada qilish turi» deb ataydi. Estetik mushohada obyekti alohida narsa emas, balki asoslanish qonuni harakati ostidan olingan g'oya, aflotuncha ma'nodagi g'oya. Uni aql bilan emas, fahm – savqi tabiiy (intuitsiya) yordamida payqash mumkin. San'atning fandan ustunligi ham ana shunda. Shu ma'noda Shopenhauer «g'oya»ni «tushuncha»ga qarshi qo'yadi. Tushuncha fanga zarur, san'at uchun esa, befoyda. San'atning maqsadi – g'oyani in'ikos ettirish. San'at turlarining farqi esa, ulardagi ifoda materiali bilan belgilanadi. San'atning mohiyati shundaki, unda bir hodisa minglab hodisa uchun javobgar, u muhim voqea-hodisani olib, nomuhimini tashlab yuboradi. Qiyofa – mushohadali g'oya, u tushunchadan farqli tarzda, son-sanoqsiz alohida narsalarning o'rnini mantiqiylik hamda mavhumiy umumiylik vositasida emas, balki fahmiy (intuitiv) idrok va tasavvur yo'li bilan egallaydi[1].

Shopenhauer falsafani fandan ajratadi va san'atga yaqinlashtiradi. Fan tushunchalar bilan ish ko'radi, falsafa esa, san'at kabi g'oyalar doirasiga kirib boradi. Falsafa ko'zga ko'rinib turgan hissiy qiyofalardan

[1] Qarang: *Шопенгауер А.* Мир как воля и представления. Т. 1. Минск, «Попурри», 1998. С. 312–316.

yuksakka ko‘tarilgan holda, g‘oyani ularda gavdalantirmasdan, aksincha, ular mohiyatini sug‘urib olish bilan san’atga nisbatan ustunlikka ega. Falsafaning san’atga munosabati, vinoning uzumga bo‘lgan munosabatidek gap.

Buyuk olmon faylasufining fikriga ko‘ra, daho ijod mahsuli aslo manfaat obyekti bo‘lmaydi, foydasizlik uning eng muhim belgisi. Estetik idrok etishning vazifasi – foyda emas, huzur. Bu fikrni Shopenhauer istisnosiz barcha san’at turlariga tatbiq etadi. Masalan, me’morlik – arxitekturada bino nechog‘liq qulay, foydali, obodonchilik namunasi bo‘lgani uchun emas, balki unda sof estetik maqsadga – go‘zallikdan lazzatlanishiga me’mor qanchalik erishganiga qarab, san’at asari hisoblanadi. Har qanday san’atning asl maqsadi – go‘zallik to bizga taalluqli emas ekan, hamma narsa go‘zal. Hayot hech qachon go‘zal bo‘lmaydi, faqat san’at ko‘zgusidagi tozalangan hayot manzaralarigina go‘zal. Barcha san’at turlarini Shopenhauer ana shu nuqtayi nazardan tahlil etadi. Qaysi san’at turi «hayot haqiqatini», ya’ni ixtiyorning mohiyatini ochib bersa, o‘shaning darajasi yuksak. Tasviriy san’at, she’riyat, dramaturgiya g‘oyani in’ikos ettiradi. G‘oya esa, ixtiyorning obyektivlashgan holati, xolos, aslo ixtiyorning o‘zi emas. Chunonchi, me’morlik – ixtiyor olamining ongsiz intilish g‘oyasi tarzida aks etgan bosqichini anglatadi, fojia esa, ixtiyorning o‘z-o‘zi bilan nizoga kirishganini ochib berishga qodir. Hamma san’at turidan musiqa yuksak turadi, chunki barcha san’at turlari g‘oyani – ixtiyorning obyektivlashgan holatini aks ettirsa, musiqa ixtiyorning o‘zini ifodalaydi. Olamni musiqada ixtiyorda gavdalangan tarzda olib qarash mumkin. Musiqa g‘oyalardan mustasno, hodisalar dunyosini butkul inkor etgan holda, hatto dunyo umuman mavjud bo‘lmasa ham, qay darajadadir yashashi mumkin. Boshqa san’at turlari bunga qodir emas. Musiqaning ta’siri yana shuning uchun ham kuchliki, u, ixtiyor singari tinglovchida quvonch, qayg‘u va boshqalarning g‘oyasini emas, balki ularning o‘zini uyg‘otadi.

Shopenhauer estetikaning yangi mezoniy tushunchasini taklif etadi. U – qiziqarlilik. Garchand «qiziqish» iborasini Didroning sahna asarlariga tatbiq etsa-da, qiziqarlilik o‘zining miqyosiylik, mezoniylik xususiyatlari bilan estetikada yangi tushuncha maqomini olishga haqli. Shopenhauerning fikriga ko‘ra, «...go‘zallik g‘oyani bilish bilan belgilanadi... qiziqarlilik bizga ixtiyorimizni qo‘zg‘otish orqali ta’sir ko‘rsatadi»[1]. Qiziqarlilik san’atda me’yorida bo‘lishi kerak. Me’yoridan kami – zerikarlilikka, me’yoridan ortig‘i idrok etuvchini go‘zallikni his qilmasdan «sirg‘anib o‘tib» ketishiga olib keladi.

[1] *Шопенгауер А.* Введение в философии. Новые паралипомены Об интересном. Минск, «Попурри», 2000. С. 397.

Shunday qilib, olmon mumtoz estetikasida ratsional yo‘nalish bilan birga noratsional estetika ham o‘z o‘rniga ega bo‘ldi va ularning har ikkalasi keyingi davrlar nafosatshunoslik taraqqiyotiga katta ta’sir ko‘rsatdi.

3. ROMANTIZM ESTETIKASI

«Romantizm», «romantika» istilohlarining har ikkalasi asli Qadimgi Rumo respublikasi demokratiyasiga, Ovro‘paning oltin davriga ideal deb qarash, inson shaxsini ulug‘lash, shaxs va jamiyat uyg‘unligiga erishish uchun intilish kabi ijtimoiy-ma’naviy xatti-harakatlar bilan bog‘liq bo‘lib, «Roma» (Rumo) so‘zidan kelib chiqqan esa-da, ular bir-biridan jiddiy farqlanadi.

Romantizm ilmiy tushuncha bo‘lib, estetika va san’atdagi muayyan uslubiy yo‘nalishni anglatadi. U badiiy ijodda aks etgan go‘zallik ideali haqidagi, ijtimoiylikning axloqiylik bilan uyg‘unligi to‘g‘risidagi orzularni o‘z ichiga olishi, inson va jamiyat munosabatlarida insonni birinchi o‘ringa qo‘yishi bilan ajralib turadi. Romantika esa – sururiylik, u hayotning hamma jihatlarida ishtirok etadigan, har bir shaxsning ruhiyatini, muayyan idealga va doimo yangilikka, qandaydir cheksizlikka intilib yashashini anglatadigan ijtimoiy-ma’naviy hodisa. Romantizm aynan ana shu romantik kayfiyatni san’atning barcha turlariga va estetikaga olib kiradigan, ayni paytda shu yo‘nalishdagi asarlarning ilmiy-falsafiy tahlilini amalga oshiradigan yo‘nalish.

Aslini olganda romantizm tushunchasi ancha keyin paydo bo‘lgan. Zotan, romantik ruh, romantik kayfiyatni (muayyan ma’noda uslubni ham, dastlab biz o‘rta asrlarda, Uyg‘onish davridagi san’atda uchratamiz. Masalan, Navoiyning «Farhod va Shirin» dostonini, Shekspirning «Romeo va Juletta» pyesasini bemalol romantizm yo‘nalishidagi asarlar deb aytishimiz lozim. Uning falsfiy-estetik talqinlarini ko‘rib o‘tganimiz – Shiller, Shelling, Gyote, Hegelda ham uchratamiz. Biroq bu o‘rinda biz, tom ma’nodagi romantizm vakillari, romantizmning dasturiy amallari va nazariy asoslarini yaratishga hissa qo‘shgan mutafakkirlar merosiga to‘xtalamiz. Ovro‘pa romantizmida estetikaning ana shunday ulkan namoyandalaridan biri olmon faylasufi, nafosatshunos va adabiyotshunos **Fridrix Vilhelm Shlegel**dir (1772–1829).

Boshqa romantik faylasuflar kabi Shlegel nazdida ham estetika oxir-oqibat insonni shunday tarbiyalay olishga qodirki, u o‘z qalbini anglab etib, o‘z ruhi va tabiat ustidan hukmronlik qila biladigan darajaga ko‘tariladi. Bunday estetik tarbiya san’at orqali amalga oshiriladi; san’at estetik tarbiyaning faol vositasi sifatida insonni Axloqiy komillikka

qarab yuksaltiradi. Romantik san'at ana shunday universal tabiatga ega. «Romantik she'riyat, – deb yozadi Shlegel, – taraqqiyparvar, universal she'riyat. Uning vazifasi nafaqat she'riyatning barcha bir-biridan ajralib qolgan xillarini qayta birlashtirishdan, ayni paytda uni falsafa va notiqlik san'ati bilan tutashtirishdan iboratdir»[1].

Bu o'rinda Shlegel «she'riyat» tushunchasi orqali umuman san'atni, xususan, so'z san'atini nazarda tutmoqda. Uning fikriga ko'ra, romantik she'riyat nazm va nasrni, daholik va tanqidni, badiiy va tabiiy she'riyatni omuxtalashtirib, bir-biriga qo'shib yuborishi, she'riyatni hayotiylashtirishi va ijtimoiylashtirishi, hayot va jamiyatni esa, shoironalashtirishi kerak. Romantik she'riyat yuksak va ko'ptomonlama taraqqiyotga ega, u nafaqat botindan zohirga, balki zohirdan botinga qarab ham harakat qiladi. Uni hech qanday nazariya qamrab ololmaydi, faqat tom ma'nodagi, karomat darajasiga ko'tarilgan tanqidgina uning idealini ta'riflab bera oladi. «Yolg'iz ugina shoir ixtiyori cheksiz va erkin hamda u hech qanday qonunga bo'ysunmaydi, degan shiorni o'zining birinchi qonuni deb biladi»[2].

Mutafakkirning go'zallikka munosabati ham romantizmni ana shunday tushunishidan kelib chiqadi. Shlegel o'zining «Yunon she'r san'atining kelib chiqishi to'g'risida» degan maqolasida go'zallikning Qadimgi yunon she'riyatidagi «tarix»iga to'xtaladi. Qadimgi she'riyatni u idrok etilgan narsa-hodisaning oddiy aks ettirilishi, tabiatning ko'zgusi deb ataydi, go'zallik yaratilgandan ko'ra, tabiatdan ko'chirib olingan. Dastlab go'zallik o'zida eng ko'p hodisani va eng kam mohiyatni mujassamlashtirgan. Zero, go'zallik ikki unsurdan – mohiyat va hodisadan tashkil topgan. Mohiyatning qudrati shundaki, u barcha insoniy qobiliyatlarning tajassumi; ruh, qalb va insoniy tabiat undagi intilish mahsulining mohiyatidir. Mohiyatsiz hodisa – faqat hayvoniylik mezoni; hodisasiz mohiyat – mohiyat tarzida qolishi mumkin, lekin u go'zallik bo'la olmaydi.

Barcha romantizm mutafakkirlari va san'atkorlari kabi Shlegel ham tabiatga alohida e'tiqod bilan qaraydi. Tabiat inson tabiatini shakllantiradigan, san'atning moddiy asosi, manbai bo'lib xizmat qiladigan ulug'vor mangulikdir. Usiz go'zallik kemtik, hech qachon haqiqiy go'zallik darajasiga ko'tarila olmaydi. Zero, «Go'zallik o'z harakatida tabiatdan idealga qarab yuksalib boradi»[3]. Shundan kelib chiqib, Shlegel go'zallikni tabiatning in'ikosi deb qaraydi, nimaiki bizga tabiat haqida eslatsa, o'sha

[1] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 томах. Т. 1. М., «Искусство», 1983. С. 294.

[2] O'sha manba. 295-bet.

[3] O'sha manba. 90-bet.

qiyofalar, fikrlar va his-hayajonni belgilab beradi. Haqiqiy shoir insonning qalbini butunisicha harakatga keltiradi. Undagi ruh, yaxlitlik – hammasi biz tasavvur deb ataydigan sehrli qudrat vositasida ro'yobga chiqadi. «Va nihoyat, – deydi Kolrij, – yaxshi Ma'no shoirona dahoning vujudi, Xayolot – uning libosi, Harakat – uning hayoti. Tasavvur – hamma yerda va hamma narsada hozir-u nozir bo'ladigan barcha xilma-xilliklardan birgina nafosatni va oqilona yaxlitlikni vujudga keltiradigan uning qalbidir»[1].

Mutafakkir shoir tanqidning mumtozchilar ilgari surgan shakliga, badiiy ijod mezonlarini belgilab beradigan «xo'jayin»ga aylanishiga qattiq qarshilik ko'rsatadi. U tanqidning asosiy maqsadi ijodkorga qandaydir qonunlarni taklif etish emas, balki ijod tamoyillarini moslab berishidan iboratdir; tasavvur va uning qonun-qoidalari ijodni harakatga keltiruvchi haqiqiy kuchdir[2]. Shunday qilib, Kolrij she'riyat va boshqa nafis san'atlardagi umumiylikni ta'kidlab, xususiylikni, tasodifiylikni katta ahamiyatga ega bo'lmagan hodisalar sifatida deyarli inkor etadi.

Boshqa safdoshlari kabi Kolrij ham Shekspir ijodini nazardan qochirmaydi, uning ijodiga bag'ishlab maxsus ma'ruzalar tayyorlaydi, ularda daho shoir ijodining sirlarini ochib berishga urinadi. Shekspir uning nazdida butun olamni uning go'zalliklari-yu xunukliklari, ulug'vorliklari-yu tubanliklari, fojiaviyliklari-yu kulgililiklari bilan aks ettira oladigan ijodiy qudrat egasi, daho, uning faoliyati tabiatning faoliyatiga o'xshaydi.

Xulosa qilib aytadigan bo'lsak, Kolrij estetikasi, adabiy tanqidni ham o'z ichiga olgan holda, barcha go'zalliklarni yaratadigan tasavvur estetikasidir. Uning fikrlari va nazariy xulosalari teranlik va muayyanligi bilan eng yangi davr estetik tafakkuriga ozuqa bera oldi.

Ovro'pa romantizmida fransuz yozuvchisi va faylasufi **Fransua Rene de Shatobrian** (1768–1848) o'ziga xos mavqega ega. Uning estetik qarashlari asosan «Nasroniylik dahosi» va «Ingliz adabiyoti xususida tajriba hamda odamlar, davr va inqiloblar ruhi haqida mulohazalar» asarlarida o'z aksini topgan.

Shatobrian romantizmining o'ziga xosligi shundaki, agar boshqa romantiklar ko'proq mumtozchilik yo'nalishi uslubini inkor etsalar, u to'g'ridan to'g'ri qadimgi dunyoning mumtoz san'atini tanqid qiladi. Lekin bu tanqid qadimgi yunon va rumoliklar yaratgan takrorlanmas asarlarni qoralash emas, balki ularning uslubini yangi zamon san'atida qo'llashdan voz kechishni targ'ib qilish bilan belgilanadi.

---

[1] Qarang: *Coloridge S.T.* Verse and prose. M., «Progress Publishers», 1981. P. 232.
[2] Qarang: Европейский романтизм. М., «Наука», 1973. С. 163.

Albatta, bunda Shatobrian qadimgi yunon san'atkorlari asarlarining o'z davri ruhini berishda go'zallik va fojiaviylikni o'sha davr darajasi talablaridan kelib chiqqan holda yuksak mahorat bilan aks ettirganliklarini ta'kidlab o'tadi. Lekin ular asarlari bilan o'z zamoni san'atkorlari asarlarini qiyoslar ekan, qadimgilardagi nuqsonlarni ko'rsatib o'tadi. Shatobrian qadimgi yunonlar san'atidagi uslub yangi davr uchun nomaqbul ekanini isbotlashga harakat qiladi. Chunonchi, u «Nasroniylik dahosi» asarida shunday deb yozadi: «Zamonaviy mualliflar asarlarida odat bo'yicha, qadimgilar asarlariga nisbatan ilmlilik, nazokatlilik, bamaylixotirlik, hatto ta'sirchanlik kuchli. Biroq qadimgi mualliflarda soddalik, ulug'vorlik, fojiaviylik, kenglik va muhimi, haqiqat ko'proq»[1]. Shatobrian qadimgi san'atkorlar umumiylikka keng o'rin berganini, yangi davr ijodkorlari esa, har bir hodisani aniq-ravshan, detalma-detal aks ettirishga moyilligini, ya'ni qadimgilarda – bayon, zamonaviy ijodkorlarda tasvir kuchliligini ta'kidlab o'tadi. U qadimgi ijodkorlarni bunday qusurida mifologiyani aybdor deb hisoblaydi. Shatobrian nazdida mifologiyada tabiatni kamsitish va buzib ko'rsatish mavjud. Bu fikriga u qadimgilar she'riyatida rosmana, bizning tushunchamizdagi tasviriylikning yo'qligini sabab qilib ko'rsatadi. Faqat nasroniylik tabiatni ortiqcha son-sanoqsiz pari-yu arvohlardan tozalab, uni asl holicha tasvirlash imkonini yaratdi – g'orlarga o'z sukunatini, o'rmonlarga ulug'vor o'ychanligini baxsh etdi. Mifologiya tufayli tabiat yunonlar va rumoliklarda uyg'otadigan tuyg'ularini bizda Uyg'otishdan mahrum edi.

Shatobrian nasroniylikni ehtiros sifatida olib qaraydi va uni ijodkor uchun cheksiz xazina baxsh etuvchi muqaddas tuyg'u deb ataydi. U barcha ulug' tuyg'ular singari jiddiy va qayg'uli, u bizni ibodatgohlar devorlari soyasiga va tog'larga olib chiqib ketadi: «Nasroniy sajda qiladigan go'zallik foniy emas, u boqiy go'zallikdir...»[2]. Buyuk fransuz mutafakkiri nasroniylikni nafaqat go'zallik manbai, balki umuman, san'at manbayi sifatida olib qaraydi. Xususan, u rangtasvir haqida fikr yuritar ekan, shunday deb yozadi: «... nasroniylik boshqa har qanday dinga nisbatan rangtasvir taraqqiyotiga ko'proq imkon beradi. Bu borada quyidagi uch narsani isbotlash qiyin emas: 1) tabiatan ma'naviy va sirlilik bilan yo'g'rilgan nasroniylik dinidagi rangtasvir turli butlarga sig'inishdagi rangtasvirga qaraganda mukammalroq va ilohiyroq go'zal idealni topadi; 2) bu din nuqsonli ehtiroslarni oliyjanoblashtirib yoki ular bilan kurashib, inson qiyofasiga ko'proq ulug'vorlik baxsh etadi; 3) nihoyat, rangtasvir bu

[1] Эстетика раннего французского романтизма. М., «Искусство», 1982. С. 114.
[2] O'sha manba. 151-bet.

din tufayli mifologiyadan topish mumkin bo‘lmagan go‘zal, boy, dramatik, ta’sirchan sujetlarga egadir»[1].

Shatobrian fojiaviylik va kulgililikka alohida e’tibor beradi, ularni qiyoslash orqali ijodkor iste’dodi haqida o‘ziga xos fikrlar bayon qiladi. Fojiaviy shoirni u kulgililik ijodkoridan yuqori qo‘yadi. Bu borada «Ingliz adabiyoti xususida tajriba hamda odamlar, davr va inqiloblar ruhi haqida» degan asarida shunday deydi: «Fojiaviy shoirlar ba’zan komediya yozadilar, biroq komediyanavis shoirlar kamdan kam hollarda fojia yozish darajasiga ko‘tariladilar... Zero, kimda-kim katta hodisani tasvirlay olsa, kichik hodisani ham tasvirlay biladi»[2].

Mazkur risolada buyuk fransuz mutafakkir yozuvchisi Shekspir ijodini tahlil etar ekan, endilikda asar yozish, ijod qilish san’at ekanini jamiyat qat’iy anglab yetishi lozimligi haqida fikr yuritadi va san’at janrlari, ularning mohiyati, vujudga kelishi to‘g‘risida diqqatga sazovor mulohazalar bildiradi: «San’atning muayyan janrlari mavjud, har bir janrning esa, o‘z qonun-qoidalari bor. Bu janrlar va qonun-qoidalar o‘z-o‘zidan birdan paydo bo‘lmagan; ularni tabiat ro‘yobga keltirgan, san’at tabiatda aralash tarzda bo‘lgan bu janr va qonun-qoidalarni ajratib ko‘rsatadi, xolos; u, tabiatdagi asl qiyofaga sodiq qolgan holda, ular orasidan eng go‘zal jihatlarini olgan. Zero, mukammallik hech qachon haqiqatga zid bo‘lgan emas»[3].

Ayni paytda Shatobrian ushbu risolasida Shekspir dahosi haqida so‘zlab, umuman, san’atdagi daho masalasiga to‘xtalib o‘tadi. Uning nazdida daholar insoniyat tasavvuri uchun yangi ufqlarni kashf etuvchi, g‘oyalaridan minglab yangi g‘oyalar unib chiquvchi urug‘ sepuvchi buyuk zotlardir. Ularning asarlari barcha davrlar uchun tuganmas manba – insoniyat aqlining eng teran qa’ridagi gavharlarni aks ettira oladi. Shu bois daholar qolgan barcha iste’dodlar uchun doimo mezon va namuna vazifasini o‘taydi[4]. Risola so‘nggida u roman janrining paydo bo‘lishini san’atdagi buyuk voqea sifatida qayd etadi va «Yashasin roman!» degan shiorni o‘rtaga tashlaydi.

Xullas, Shatobrian romantizmi yangi davr san’atidagi asosiy badiiy-estetik xususiyatlarni ilg‘ab oldi va targ‘ib qildi, zamon ruhi muammosini o‘rtaga tashladi. Shu jihatdan uning qarashlari estetik tafakkur tarixida salmoqli o‘ringa ega.

---

[1] Эстетика раннего французского романтизма. М., «Искусство», 1982. С. 182.
[2] O‘sha manba. 226-bet.
[3] O‘sha manba. 228-bet.
[4] O‘sha manba. 237-bet.

Romantizm estetikasida Yangi dunyo – Amerika Qo‘shma Shtatlari mutafakkirlari ham muhim o‘rin tutadi. Ular orasida faylasuf va essechi **Ralf Voldo Emerson** (1803–1882) qarashlari alohida e’tiborga molik. U doimo yangilikka intilgan, erkni olqishladi, bosqinchilik urushlariga qarshi kurashdi, tabiat va uning go‘zalligini, san’atni, she’riyatni targ‘ib qildi, san’atkorning, shoirning yangi jamiyatdagi o‘rni haqida o‘ziga xos mulohazalar bildirdi.

Emersonning estetik qarashlari asosan uning «Tabiat» essesida va mashhur «Tajribalar» kitobida bayon qilingan. U tabiatni insonning go‘zallikka bo‘lgan ehtiyojini oliy darajada qondiradigan buyuk manba deb ta’riflaydi. Shu jihatdan qaraganda ko‘z inson uchun ilk va eng yaxshi san’atkor, o‘ziga xos ranglar kompozitsiyasini, nur kompozitsiyasini yaratadigan san’atkordir; ayni paytda u alohida shakllarda ham go‘zallikni topadi va inson ruhiga yetkazib beradi.

Tabiat go‘zalligining in’ikos etishini mutafakkir uch guruhga bo‘ladi. Birinchisi, tabiiy shakllarni oddiy idrok etish. U go‘zallik bilan foydalilik o‘rtasidagi holat. Ishdan toliqqan yoki nodonlar suhbatidan charchagan odam uchun tabiat – davo, u insonga o‘zi yo‘qotgan ruhni qaytaradi. Lekin ko‘riladigan va his qilinadigan go‘zalliklarning hammasi ham mukammal emas. Go‘zallik mukammal bo‘lishi uchun unda yana nisbatan yuksak unsurning bo‘lishi – ma’naviyatning ishtirok etishi talab etiladi. Bu – ikkinchi guruhdagi go‘zallik. U ilohiy, oliy go‘zallik: «Go‘zallik Xudoning fazilatidagi muhridir. Har qanday tabiiy xatti-harakat o‘zida go‘zallikni mujassam etadi»[1].

Uchinchi guruhdagi go‘zallik, bu – tafakkur qilishni, mulohaza yuritishni taqozo qiladigan go‘zallik. Zero, dunyodagi narsalarning hammasi nafaqat fazilat bilan, balki tafakkur bilan ham bog‘liq. Aql Birubor qalbida tug‘ilgan narsalarning mutlaq uyg‘unligini izlaydi. Tabiat go‘zalligi ongda nafaqat samarasiz mushohada uchun, balki o‘zini yangidan ijod qilish maqsadida qayta qiyofalantiradi. Zero, san’at asari tabiatning miniatyurada aks etishidir.

«Tajribalar» asarida esa, Emerson go‘zallikka muhabbat hissi bilan bog‘lagan holda quyidagicha ta’rif beradi: «Go‘zallik olim xazinalaridan biridir; kimki unga muhabbat bilan ta’zim qilsa, boshqa narsalarga befarq qarashi, ularni e’tiborga molik hisoblamasligi mumkin... Go‘zallik, qadimgilar aytganidek, doimo ilohiydir, fazilatning gullash davridir»[2].

---

[1] *Ральф Эмерсон.* Эссе. Генри Торо. Уолден или жизнь в лесу. М., ИХЛ, 1986. С. 32.

[2] *Ральф Эмерсон.* Нравственная философия. Минск–Москва. «Харвест-АСТ», 2000. С. 113.

Mazkur asarida Emerson san'at va san'atkor masalalariga alohida to'xtalib o'tadi. Undagi ikki falsafiy esse «San'at» va «Shoir» ana shu masalalarga bag'ishlangan. «San'at» essesida mutafakkir san'atning maqsadi va san'atkorning vazifalariga asosiy e'tiborni qaratadi. Nafis san'atning maqsadi taqlid emas, balki yaratishdir. Shu sababli san'atkor bizga tabiatdagi go'zallikdan go'zalroq narsani taqdim etishi kerak. «U shunchaki qayg'uli emas, qayg'ular qayg'usini, shunchaki quyoshni emas, quyoshlar quyoshini tasvirlab berish kerak»[1]. Ana shu jihatdan Emerson san'at turlarining ichidan ikkitasini alohida ta'kidlab o'tadi: rangtasvir va haykaltaroshlikning shakl tantanasi deb ataydi. Ular go'yo harakatsizdek ko'rinadi, lekin aslida rangtasvirda ham, haykalda ham inson ruhining harakati mavjud. Zero, insoniy go'zallikning in'ikosi san'atning jonidir. «Biz, – deb yozadi Emerson, – go'zallikni qidirib dunyo kezamiz; biroq agar o'zimiz go'zallik egasi bo'lmasak, uni topolmaymiz. Asl go'zallik tashqi shakllar va ko'rinishlar nafosatidan ko'ra, san'at qonunlari o'rgatadigan go'zallikdan ko'ra bizni o'ziga ko'proq tortadi; asl go'zallik san'at asarini ichdan nurlantirib turadigan insoniy xarakterdir...»[2]. Zotan, san'atning asosiy vazifasi axloqiylikni, ma'naviyatni yuksaltirishdan iboratdir. Kimki, go'zallikni e'tiqod va muhabbat talab qilgani uchun emas, balki faqat shunchaki lazzatlanish uchun izlasa, unday odam o'zini inson sifatida tanazzulga boshlagan bo'ladi.

«Shoir» essesida Emerson san'atkor haqidagi mulohazalarini shoirlik mohiyatini tadqiq etish orqali davom ettiradi. U shoirni so'zlovchi, narsalarga nom beruvchi inson, go'zallikning vositachisi deb ataydi. Uning nazdida barcha so'zlarni shoirlar yaratganlar. Shu jihatdan til – qazib olinadigan she'riyat.

Emerson shoirlikni transsendentallik bilan bog'laydi. Shoirlar insonlarga tafakkur erkinligini bag'ishlaydi. Ular erkindirlar va o'zgalarga ham erkinlik baxsh etadilar, ular «ozodlik baxsh etuvchi ma'budlardir... Har qanday fikr, bu – turma; Osmon haqida qanchalik fikr yuritmaylik, u ham turma. Faqat shoirgina bizga yangi fikrni taklif qiladi. U bizning zanjirlarimizni parchalab tashlaydi va o'zga sayyoralarga qadam tashlashimizga imkon yaratadi»[3]. Chunki shoir, umuman, san'atkor bizga o'zini kashf etib bera oladigan iste'dodga ega. U o'zini qanchalik teran kashf etsa, uning asari shunchalik qudratli bo'ladi, shunchalik bizni qotib qolgan fikrlar turmasidan ozod qiladi. Buyuk amerikalik faylasuf o'z essesini yakunlar ekan: «Rassom, haykaltarosh, bastakor, epos ijodkori,

[1] *Ральф Эмерсон. Эссе.* Генри Торо. Уолден или жизнь в лесу. С 236.
[2] O'sha manba. 240-bet.
[3] O'sha manba. 266-bet.

notiq – hammasi yagona intilish bilan: o‘zini uyg‘un va mukammal ifodalash uchun yashaydilar»[1], – deb xulosa yasaydi.

Ralf Emerson o‘z estetikasida transsendental go‘zallik bilan zaminiy go‘zallikni uyg‘unlikda ko‘rdi va san’at asari ana shu uyg‘unlikni in’ikos ettiruvchi tengsiz ma’naviy hodisa ekanini isbotlashga intildi. Uning falsafiy-estetik qarashlari Amerika romantizmininggina emas, balki Yangi Dunyoning butun ma’naviy-ma’rifiy hayotida ulkan iz qoldirdi.

Shunday qilib, romantizm estetikasi romantizm san’ati miqyosiyligini, inson qalbini, uning go‘zallikka bo‘lgan intilishini yangicha va atroflicha ochib berishi bilan ulkan ahamiyatga ega. Romantizm ilgari surgan san’atni o‘ziga xos tushunish yo‘li, san’at falsafasi keyingi davr estetikasi uchun yo‘lchi yulduz vazifasini o‘tadi, desak yanglishmagan bo‘lamiz.

4. REALIZM ESTETIKASI

«Realizm» – «haqiqiy» degan ma’noni anglatadigan lotincha «realis» so‘zidan olingan estetik atama. Realizm ijodiy uslub sifatida o‘zi o‘sib chiqqan romantizmning ba’zi tamoyillarini inkor etsa ham, aslida uning zamonga moslashgan tadrijiy davomi tarzida taraqqiy topdi. Agar romantizmda insonning hayot haqidagi ko‘tarinki tasavvuri birinchi o‘rinda tursa, realizm san’atida hayot qanday bo‘lsa, uning o‘shanday tasvirini berish asos vazifasini o‘taydi. Unda voqelikning barcha tomoni o‘z aksini topadi – go‘zallik va xunuklik ham xuddi hayotdagidek in’ikos ettiriladi. Inson, uning hayoti, uni o‘rab turgan ijtimoiy muhit, u duch kelgan voqea-hodisalar hayotiy haqiqat darajasiga ko‘tarilgan badiiy qiyofalar, timsollar orqali tasvirlanadi. Qahramonlar jonli xarakterlar sifatida haqiqiy hayotiy ziddiyatlar va kurashlarni boshdan kechiradi. Bularning barchasi yakkalikda umumiylikni aks ettirish tamoyili asosida, ya’ni qahramon va u yashagan shart-sharoitning tipik tasvirini berish yo‘li bilan amalga oshiriladi.

Ma’lumki, romantizmda ko‘proq hayotning, inson qalbining yorug‘ tomonlarini ideallashtirish, xayoliy yuksakliklar asosiy o‘rinni egallaydi. Realizmda esa, san’atkor hayotning ich-ichiga kirib boradi, nafaqat yorug‘liklarni, balki qorong‘i burchaklarni va ularning mavjudlik sabablarini ham ko‘rsatib beradi. Bunday yondashuv san’atkor uslubida, qahramonlar nutqida, ohanglarda, ranglarda yaqqol ko‘zga tashlanadi. Asardagi romantik balandparvozlik o‘rnini hayotdagi haqiqiy munosabatlar egallaydi: til ham, ohang ham, rang ham tom ma’noda hayotiylashadi. Xullas, realistik asar insonga hayot haqiqati to‘g‘risida bilim beradi, uni ziddiyatlar bilan

[1] *Ральф Эмерсон.* Эссе. Генри Торо. Уолден или жизнь в лесу. С. 269.

to‘la dunyoda baxt uchun, istiqlol uchun kurashga chaqiradi va bu yo‘lda qiyinchiliklarni yengib o‘tish mumkinligiga ishontiradi.

Realizm uslub sifatida asosan XIX asrning boshlarida shakllana boshladi. Dastab realizm romantizm bilan aynanlashtirilgan tarzda qo‘llaniladi. «Realizm» tushunchasining o‘zi esa, hayotning qandaydir tuban jihatlarini aks ettiruvchi yo‘nalish deb talqin qilinadi. Hatto Floberning «Bovari xonim», keyinroq Sh. Bodlerning «Yovuzlik gullari» asarlari «realizmi» uchun sudga berildi. Sho‘rolar davrida esa, realizm partiyaviylashtirildi, sinfiylashtirildi va «sotsialistik realizm» nomi ostida soxtalashtirildi. Lekin realizm shu chig‘iriqlardan o‘tib, hozirgi kunda jahon san’ati va estetikasining asosiy yo‘nalishiga aylandi – romantizmdan ozuqa olib, modernizmga turtki berayotgan qamrovi beqiyos estetik hodisa tarzida insoniyatning ma’naviy yuksalishiga xizmat qilmoqda.

O‘zining ham ilmiy, ham badiiy ijodi bilan realizm estetikasi tamoyillarini barqaror etishga uringan dastlabki mutafakkir san’atkorlardan biri – buyuk fransuz yozuvchisi **Anri Beyl Stendal** (1783–1842). U mumtozchilik estetikasi va san’ati tarafdorlariga qarshi kurashar ekan, o‘zini romantizm vakili deb hisoblaydi, hali u paytda «realizm» iborasi, yuqorida aytilganidek, salbiy ma’noda qo‘llanilar edi. U realizmning asosiy tamoyillari to‘g‘risidagi estetik qarashlarini «Italiyadagi rangtasvir tarixi», (1816) «Rasin va Shekspir» (1823–1825) singari asarlarida ilgari surdi.

Eng avvalo, Stendal mumtozchilik uslubidagi asarlarni XIX asr uchun eskirgan, zerikarli va monarxiya tuzumiga xos ijod namunalari deb qaraydi. Shu munosabat bilan mumtozchilik san’ati namoyandalari taqlid qilgan Antik davr san’atini ham tanqid ostiga oladi. U qadimgi yunonlar san’atini «sovuq», ehtirosdan xoli deb ataydi. Antik davrdagi go‘zallikni yagona go‘zallik ideali tarzida tushunish xato ekanini ta’kidlaydi:

«Antik go‘zallik, – deb yozadi Stendal, – xarakterdagi *foydalilikning* ifodasidir; zero, xarakter iloji boricha foydali bo‘lishi uchun u barcha jismoniy ulug‘vorliklar bilan omuxtalashib ketishi kerak. Har qanday ehtiros odatiy holatni buzadi va shu tufayli u go‘zallikka putur yetkazadi».

Stendalning fikriga ko‘ra, avvalo, yagona ideal tarzidagi go‘zallikning bo‘lishi mumkin emas, turli mintaqalardagi go‘zallik ideali har xil. Ikkinchidan, Yangi davr uchun Antik davr go‘zalligi ideal bo‘la olmaydi. Hayotdagi tabiiy, ijtimoiy va siyosiy har xilliklar go‘zallikning turlicha xil idrok etilishiga olib keladi. Chunki, go‘zallik tushunchasi inson ongi bilan bog‘liq, ongning, anglash qudratining o‘zgarib borishi bilan go‘zallik ideali ham o‘zgarib boradi. Ayni paytda ijtimoiy tuzumning shakli ham go‘zallik idealiga ta’sir ko‘rsatmay qolmaydi. Shu bois demokratlashgan davr san’atidagi go‘zallik ideali o‘ziga xos, yangicha yondashuvni talab

qiladi. Antik davr san'atidagi go'zallik va mumtozchilarning antik davr asarlariga taqlidi idrok etuvchi uchun estetik zavq berolmaydi. «Antik go'zallikka taqlid qilgan qiyofadan ham bemaza va ulug'vorlikka yaqin kelmaydigan narsa yo'q», deb yozadi Stendal. Yangi davr kishisi faqat podsholar-u qahramonlar qiyofasi bilan o'ralashib qololmaydi. Chunki u yashayotgan jamiyatda turli kasbdagi odamlar birlashib tarixni yaratadilar. Ularning qiyofalarini tasvirlashda hayotiy, real harakatlarni yaratish muhim ahamiyatga ega. Aynan ana shu xarakterlar har xilligi, hayotiyligi go'zallik idealining mutlaqligini inkor qiladi. Demak, jamiyat san'atdan har xil go'zallik idealini aks ettirishni talab qiladi. San'at esa, jamiyatning estetik ehtiyoji bilan hisoblashmay turib, o'z vazifasini rosmana bajara olmaydi. Endilikda Antik davr san'atidagi bir xillikni qayta yaratishga urinish zerikarlilikdan boshqa narsani keltirib chiqarmaydi. «Inkor etmayman, hatto bizning davrimizda ham mumtoz tizimga ergashib, go'zal asarlar yaratish mumkin; lekin ular biz uchun «zerikarli» bo'lib qolaveradi», – deydi bu borada Stendal[1].

Shunday qilib, go'zallik idealining o'zgarishi bilan, san'atning shakli ham, mazmuni ham o'zgarib boradi. Stendal shu jihatdan real tasvir masalalariga katta e'tibor beradi. Birinchi navbatda, u o'z asarlarida tilning balandparvozligidan qochadi, qotib qolgan go'zal suratlarni emas, jonli, ruhiy evrilishlarga boy insonlarning xarakterini chizib berishga urinadi – hammasi aniq, ravshan, real bo'lishi kerak; badiiy asarda yalang'och badanning o'ynab turgan mushaklari yoki terining silliqligi emas, ko'zlar tubidagi hissiyotlar aks etishi kerak. U o'zining inson ruhiy holatini tasvirlashga qaratilgan ana shu realistik uslubini boshqa bir buyuk fransuz yozuvchisi Balzakka yozgan maktubida shunday tasvirlaydi: «Men faqat bir qonunni e'tirof etaman: aniqlik. Agar men aniqlikni yo'qotsam, demak, *men yaratgan butun dunyo* kunfayakun bo'ladi. Men qalb qa'rida nimalar ro'y berayotgani haqida gapirishni xohlayman...»[2].

Stendal faqat badiiy adabiyotdan emas, balki boshqa san'at turlaridan ham ana shunday realizmni talab qiladi. Rassomlik, teatr, musiqa – hammasi real, mavjud inson hissiyotlarining ifodasi bo'lmog'i kerak. Shu munosabat bilan u italiyalik rassomlar realizmini fransuz mumtozchi rangtasvirchilar uslubidan jonliligini, yuksakligini ta'kidlab o'tadi. Uning musiqa san'ati borasidagi qarashlari ham alohida diqqatga sazovor. Stendal Haydn, Motsart, Mestazio hamda Rossinining hayoti va ijodiga bag'ishlangan estetik asarlarida musiqaning yangi, zamonaviy – «romantik» (realistik) ideali xususida fikr yuritadi. Ayni paytda u cholg'u musiqasidan opera

[1] *Стендаль.* Собрание сочинения в 15 т. Т. 15. С. 48.
[2] O'sha manba. 320-bet.

musiqasini yuqori qo‘yadi, musiqaning ta’sir doirasi nihoyatda kengligini ta’kidlaydi, uni boshqa san’at turlari bilan qiyoslab tahlil qilishga urinadi. «Musiqa, – deb yozadi Stendal, – mening nazarimda rangtasvir va boshqa nafis san’atlardan shu bilan ajralib turadiki, unda biz eshitish orqali his qiladigan jismoniy lazzat o‘zini ma’naviy lazzatdan ko‘ra kuchliroq va uzviyroq namoyon etadi»[1].

Stendal fojiaviylik va kulgililik estetik xususiyatlari fojia va kulgi (komediya) janrlari, drama, sahna san’ati, aktyorlik mahorati haqida ham o‘ziga xos, yangicha fikrlar bildiradi, ulardan sahna realizmini talab qiladi. Shuningdek, estetik didning xususiyligini ta’kidlaydi, ko‘pchilikka nimaiki yoqimli bo‘lsa, o‘sha menga ham ma’qul, deguvchilarni «yomon did» egalari deb ataydi.

Xulosa qilib shuni aytish mumkinki, Stendalning risolalarida ilgari surilgan va badiiy asarlarida amaliy jihatdan mustahkamlangan estetik tamoyillar Ovro‘pa realistik san’ati taraqqiyoti uchun katta ahamiyat kasb etdi.

Realizm estetikasining qaror topishida ingliz mutafakkiri **Jon Raskin** (1819–1900) qarashlari alohida o‘rin egallaydi. Uning estetik mulohazalari uchun go‘zallik tushunchasi markaz vazifasini o‘taydi. Raskin go‘zallikka sof hissiy yoki sof aqliy yondashuvni inkor etadi, uning ibtidosini ilohiylikda ko‘radi. Biroq, ayni paytda, Raskin go‘zallikning obyektivliligini ta’kidlaydi: go‘zallik tabiatda va insonda o‘zini eng yorqin darajada namoyon etadi. Haqiqiy san’at asarida ana shu asl go‘zallik o‘z aksini topadi.

Raskinning fikriga ko‘ra, go‘zallik axloqiylikda, baxtga intilgan insoniy haqiqatda va tabiatdagi uyg‘unlikda o‘z qudratini alohida namoyish qiladi. Ayniqsa, mutafakkir tabiat estetikasiga jiddiy e’tibor qaratadi, uning muayyan ma’noda ekologik muammolar bilan bog‘liq ekanini birinchilardan bo‘lib ta’kidlab o‘tadi: tabiat shunday musaffo muhitki, inson undan tashqarida hech qachon go‘zal bo‘la olmaydi. Tabiatga bo‘lgan muhabbatni Raskin «insonga xos bo‘lgan eng sog‘lom tuyg‘u» deb ataydi: tabiatni sevish odamzodda hayotga nisbatan jiddiy munosabatni, burch hissini tarbiyalaydi.

Tabiat go‘zalligi haqida fikr yuritar ekan, Raskin uni qadimgi yunonlar va hozirgi zamon kishisi tomonidan idrok etilishidagi farqni ko‘rsatib beradi. Qadimgi yunonlar tasavvurida ilohiyat va tabiat yaxlit tarzda namoyon bo‘lgan. Homer asarlarida tabiatning jismoniy xususiyatlarigina aks etgan, uning jonlanganini ko‘rmaymiz. Endilikda esa, ilohiyat tabiatdan ajratib

[1] *Стендаль.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 15. С. 77.

idrok etiladi, tabiat o‘z qonunlariga binoan harakat qiladi. Zamonaviy inson tabiat go‘zalligini jismoniy xususiyatlarda emas, uning ma’naviy ta’sirida ko‘radi, jonsiz va jonli tabiat tushunchalari inson ongida aralashib ketadi. Natijada inson uchun irmoqlar kuylaydi, gullar quvonadi, bulbul faryod chekadi va h. k. Shundan kelib chiqqan holda, Yangi davr san’atkorlari inson va tabiat birligini in’ikos ettiradilar, tabiatni ma’naviylashtiradilar, jonlantiradilar.

Inson va tabiat birligi shaxs hamda jamiyatning baxtli va uyg‘un yashashini ta’minlaydi. Zero, tabiatning jonlanishi, ma’naviylashishi inson tasavvurini, uning harakat doirasini kengaytiradi, olamdagi o‘z o‘rnining muhimliligini eslatib turadi. Shu jihatdan Raskin rassomlik va badiiy adabiyotda tabiat tasviriga, ulardagi peyzaj – manzara janriga alohida e’tibor beradi, san’atkorlar ba’zan hayotda topolmagan go‘zallik va ulug‘vorlikni tabiatdan topadilar.

Raskin inson va tabiatning birligi g‘oyasini tog‘lar tasvirisiz tasavvur qilmaydi. Tog‘lar inson qalbiga kuchli ta’sir ko‘rsatadi, tog‘lar ruhi – harakat, vodiylar ruhi – orom. Zero, tog‘lar tasvirida ulug‘vorlik, donishmandlik, axloqiylik bor, deydi u. Shu bois musaffo va muqaddas tog‘larni osmon bilan yer o‘rtasidagi aloqaning ramzi sifatida tasvirlamoq lozim. Lekin haqiqiy manzara, u oddiymi, ulug‘vormi – inson va uning ma’naviy qudrati bilan bog‘liq bo‘lgandagina go‘zaldir. Shuningdek, Raskin dengiz ulug‘vorligining inson qalbi uchun namuna bo‘ladigan qudrat sifatida ta’riflaydi. Dengiz san’atkor uchun mislsiz tasviriy imkoniyatlar yaratib beradi. Faqat ana shu imkoniyatlardan foydalanish oson emas, bunday go‘zal qudratga yaqinlashish, uni tasvirlash hammaga ham nasib etavermaydi.

Raskin ritm (marom)ni umumestetik tushuncha sifatida olib qaraydi. Badiiy adabiyotda marom she’riy misra maromi, tovush maromi, liro-dramatik paralellar va kontrektlar maromi, tasviriy san’atda ranglar maromi, chiziqlar maromi sifatida namoyon bo‘ladi. Raskin she’rdagi maromni me’morlikdagi marom kabi qat’iy ekanini ta’kidlaydi. Uning fikriga ko‘ra, marom deyarli barcha san’at turlarining ohangdorlikka asoslangan o‘zaro aloqadorligini ta’minlaydigan estetik hodisa, u har bir san’at turini ichdan yoritib turadigan nur sifatida namoyon bo‘ladi.

Raskin estetikasida mehnatga munosabat masalasi ham chetda qolmaydi. Mehnat, uning fikriga ko‘ra, inson mavjudligining shakli va uni hissiy-ruhiy sohadan ajratib bo‘lmaydi. Shu sababli, mehnat quvonch-u qayg‘ular bilan o‘zaro aloqadorlikda namoyon bo‘ladi. San’atdagi mehnat mavzusi insonni, uning hissiy dunyosini, ruhiy qiyofasini ochib beradi. Mehnat nafaqat moddiy boyliklarni, balki ma’naviy qadriyatlarni ham

yaratadi. Bu qadriyatlarni yaratish uchun ketgan mehnatning qanchaligini hech ham aniqlab berolmaydi. Ijodiy, ma'naviy mehnat san'atni yaratadi. Haqiqiy san'at asari esa, hayotdagi mavjud go'zallikni aks ettirishi tufayli qimmatlidir. Demak, ijodiy mehnat go'zallikni yaratadigan estetik faoliyatdir.

Shunday qilib, Jon Raskinning biz ko'rib o'tgan estetik qarashlari alohida olingan nazariy hodisalardan iborat emas, balki romantizm intihosida va realizm ibtidosida turgan buyuk ingliz san'atkorlari asarlarining tahlili jarayonida yuzaga kelgan qimmatli mulohazalardir.

Agar biz Stendal va Raskin estetik merosida hali ham romantizm nafasini, romantizmdan realizmga «o'tish davri»ni his etib tursak, buyuk rus taraqqiyparvar olimi **N.G. Chernishevskiy** (1828–1889) estetikasida qat'iy realistik xususiyatlarni ko'ramiz. Uning estetik qarashlari «San'atning voqelikka estetik munosabati» deb nomlangan magistrlik dissertatsiyasida, «Ulug'vorlik va kulgililik», «She'riyat xususida» kabi asarlarida o'z aksini topgan.

Chernishevskiy estetikasining markazida go'zallik muammosi turadi. Go'zallikka esa, u moddiyatchilik nuqtayi nazaridan yondashadi, o'zigacha bo'lgan estetik nazariyalarni, xususan, Shelling, Hegel, Fisher qarashlarini keskin tanqid ostiga olib, uni san'atdagi go'zallikdan ustun qo'yadi, voqelikdagi go'zallikni haqiqiy, asl go'zallik deb ataydi. «Bizningcha, go'zallik hayotdir», degan ta'rif bizning tushunchalarimizdagi hayot qanday bo'lsa, o'shanday hayotni nimadaki ko'rsak, o'sha mavjudot go'zaldir; nimaiki o'zida hayotni namoyon qilsa yoki bizga hayotni eslatsa, o'sha narsa go'zaldir, degan fikrni anglatadi... «Go'zallik hayotdir» ta'rifidan haqiqiy, yuksak go'zallik san'at tomonidan yaratilgan go'zallik emas, balki inson aynan voqelik dunyosida duch keladigan go'zallikdir, degan ma'no kelib chiqadi»[1].

Mazkur fikrlar Chernishevskiy estetikasining mohiyatini belgilab beradi. Rus mutafakkirining «go'zallik hayotdir» iborasi keyinchalik moddiyatchilarning shioriga aylandi va estetika ilmidagi yangicha, eng haqqoniy qarash sifatida talqin etildi, sho'rolar tuzumining markscha estetikasiga asos qilib olindi.

Bir jihatdan qaraganda, Chernishevskiy haqiqatga yaqin: yashashdan go'zal narsa yo'q. Qolaversa, umuman hayot (tabiatdagi ham, jamiyatdagi ham) – go'zallik va ulug'vorlik manbayi. Chunki, voqelikda estetik xususiyatlar mavjud bo'lmasa, bizdagi estetik tushunchalarning mavjudligi, estetik hissiyotlarning uyg'onishi, estetik idrokning vujudga kelishi haqida

[1] *Чернышевский Н.Г.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., «Мысль», 1986. С. 80–81.

gapirish imkoni ham yo‘qoladi. Biroq, ikkinchi jihatdan olib qaraganda, hayot – yashash biologik nuqtayi nazaridan go‘zal bo‘lgani holda, ma’naviy tomondan go‘zal bo‘lmasligi mumkin. Qolaversa, Chernishevskiy «yaxshi hayot» iborasini ham qo‘llaydi. Ammo, ma’lumki, «yaxshi hayot» degani «go‘zal hayot» degani emas. Bundan tashqari, inson o‘z hayotini – tashvishlar, qiyinchiliklar, quvonchlar, qayg‘ular, kutishlar, intilishlar, tushkunliklar ichida kechadigan turmushini go‘zal deb atay olmaydi. Chunki uning hayoti, albatta, xunukliklar oralab o‘tadi, u, kim bo‘lishidan qat’i nazar, ma’lum ma’noda xunukliklardan, tubanliklardan, fojialardan jabr ko‘rgan mavjudotdir. Unga faqat o‘zi ishtirok etmayotgan, lekin o‘zi kuzatayotgan o‘zgalarning hayotigina go‘zal ko‘rinishi mumkin. Bunday hayotni inson san’atdagi tasvirdan topadi. Chunki san’atda voqelikdagi xunukliklar orasida «maydalashib» ketgan go‘zallik bir qiyofada yig‘ib ko‘rsatiladi, bir individ yoki bir narsada yuzlab individlar yoki yuzlab narsalar go‘zalligi umumlashtirilib, qabariq holga keltirilib tasvirlanadi. Shu bois bu o‘rinda Chernishevskiy haqiqatdan yiroq. San’atdagi go‘zallik voqelikdagi go‘zallikdan ko‘ra go‘zalroqdir. Zero, hayot go‘zallikkagina asoslangan hodisa emas, san’at esa, aynan go‘zallikka asoslangani uchun ham mavjuddir.

Shunday qilib, go‘zallikning obyektiv asosi voqelikda bo‘lsa-da, uning subyektiv tasavvurdagi ko‘rinishigina go‘zaldir. Buni Chernishnevskiyning o‘zi ham e’tirof etadi: bizning tushunchalarimiz yoki tasavvurimizdagi hayot go‘zaldir.

Chernishevskiy ulug‘vorlik, fojiaviylik va kulgililik haqida ham alohida-alohida to‘xtalib o‘tadi. U ulug‘vorlikni an’anaviy tarzda olib qaraydi. «Haqiqiy ulug‘vorlik – insonning o‘zida, uning botiniy hayotida, – deb yozadi Chernishevskiy. – Insonda ixtiyor bor, turli intilishlar bor. Ba’zi odamlarda ixtiyor ma’lum maqsadga shu qadar kuchli yo‘naltirilganki, intilish shu qadar kuchliki, ular oldida boshqa barcha odamlar bu borada zaif va ojiz, ular esa, atrofidagi odamlarga nisbatan cheksiz darajada qudratli ko‘rinadilar. Ana shunday odamlar, ana shunday intilishlar ulug‘vordir». Tabiatdagi ulug‘vorlik, Chernishevskiyning fikriga ko‘ra, insonda qo‘rquv va g‘urur uyg‘otadi; inson ulkan miqyosli tabiat hodisasi oldidagi qo‘rquvni yengib o‘ta oladigan mavjudot sifatida ulug‘dir. Ana shu yengib o‘tilgan qo‘rquv ulug‘vorlikka aylanadi. Shundan kelib chiqib, faylasuf «ulug‘vorlik» tushunchasi o‘rniga «ulug‘lik» atamasini qo‘llashni taklif qiladi.

Fojiaviylikni Chernishevskiy bir yoqlama talqin qiladi. Uni inson uchun dahshat deb ataydi, fojiaviy qahramonni, fojiaviy holatni jo‘n tushunadi,

shu sababli fojiaviy taqdir, fojeiy o‘lim masalalariga ortiq darajada keng o‘rin beradi.

Kulgililik borasida Chernishevskiy o‘ziga xos fikrlarni bayon etadi. Ulug‘vorlik kabi kulgililikni ham u go‘zallik bilan bog‘laydi. «Xunuklik, – deb yozadi Chernishevskiy, – kulgililikning ibtidosi, mohiyati. – Biroq xunuklik go‘zallik bo‘lib ko‘rinishga uringandagina kulgililikka aylanadi»[1]. Kulgililik, kulgi faqat insonga xos, ijtimoiylik bilan bog‘liq, biz xunuklik ustidan kulish jarayonida undan yuksalib boramiz, xunuklikdan baland turishimiz bilan faxrlanamiz.

Chernishevskiy estetikaning fan sifatidagi qamrovi, san’atning mohiyati to‘g‘risida ham e’tiborga sazovor mulohazalar bildiradi. Chunonchi, u estetikani faqat go‘zallik bilan chegaralab qo‘yish hollari mavjudligini tanqid ostiga oladi va san’atni o‘rganganda boshqa estetik xususiyatlar ham hal qiluvchi ahamiyatga ega ekanini ta’kidlaydi. Zero, san’at faqat go‘zallikning in’ikosidangina iborat emas. «San’at doirasi birgina go‘zallik va uning holatlari in’ikosi bilangina chegaralanib qolmaydi, – deb yozadi Chernishevskiy, – balki u insonni olim emas, oddiy odam sifatida voqelikda (tabiatda va hayotda) nimaiki qiziqtirsa, o‘shaning hammasini o‘z ichiga oladi; hayotdagi umumqiziqarlilik – mana san’atning mazmuni»[2]. Demak, mohiyat e’tibori bilan san’atning ahamiyati inson uchun hayotda nimaiki qiziqarli bo‘lsa, o‘shani aks ettirishdan iborat, bunda hayotni tushuntirish, uning hodisalari haqida hukm chiqarish birinchi o‘rinda turadi. San’at ham tarixga o‘xshaydi, hayotga xuddi tarixga kabi munosabatda bo‘ladi; mazmun borasida birgina farq shundaki, tarix – insoniyat hayoti haqida, san’at inson hayoti haqida, tarix – ijtimoiy hayot to‘g‘risida, san’at – individual hayot to‘g‘risida so‘zlaydi. Shuningdek, buyuk rus mutafakkiri xayolot, ilhom, fan va san’atning o‘zaro aloqadorligi va farqi haqida ham e’tiborga molik fikrlar bildiradi.

Yana shuni alohida ta’kidlash kerakki, Chernishevskiygacha bo‘lgan rus estetikasida estetik xususiyatlar ko‘proq sohaviy tarzda, alohida san’at turlari tahlili jarayonida tadqiq etilar edi. Chernishevskiy birinchilardan bo‘lib, estetikaning sof umumnazariy masalalarini tahlildan o‘tkazdi. Shu bois uning estetik qarashlaridagi ba’zi jihatlar hozir ham o‘z ahamiyatini yo‘qotgani yo‘q.

Shunday qilib, realizm estetikasi san’atning hayot bilan yaqinlashuvini, uning xayoliylikdan haqqoniylikka o‘tishini ta’minlashga xizmat qildi. Realizmga asoslangan san’at endilikda inson ichki olamini ijtimoiy baholay oladigan, inson ruhining zamon ruhiga munosabatini, insoniy hayotning

[1] *Чернышевский Н.Г.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., «Мысль», 1986. С. 186.
[2] O‘sha manba. 160-bet.

butun murakkabliklari bilan aks ettira biladigan universal ma'naviy omilga aylandi. Realizm estetikasi nafaqat san'atdagi, balki tabiatdagi va jamiyatdagi nafosatni ham tadqiq etadigan eng miqyosli uslubiy yo'nalish sifatida nafosatshunoslik fani doirasini kengaytirdi.

5. RUS MUMTOZ NAFOSAT FALSAFASI

Bu davrga kelib, Rossiyada ham falsafiy tafakkur yuksak darajaga ko'tarildi, rus san'ati ham mislsiz taraqqiyotga yetishdi. Shu bois XIX asr oxiri va XX asr boshlaridagi rus tafakkurini tom ma'noda mumtoz deb atash mumkin. Ana shu mumtoz tafakkurning yetakchi vakillaridan biri – shoir, ilohiyotchi, faylasuf **Vladimir Sergeyevich Solovyov**dir (1853–1900).

Solovyov go'zallikni o'zining ziddidan, ya'ni xunuklikdan (go'zal insoniy vujud xunuk embriondan vujudga kelganidek), bir-biriga qarama-qarshi ikki ibtido – modda va nurning o'zaro birikuvidan tug'iladi, deb hisoblaydi. Qayerdaki modda nurafshon bo'lsa, o'sha yerda go'zallik hodisasini uchratish mumkin. Modda va nurning uzviy omuxtaligi – hayot, deydi Solovyov. Shu bois qayerda hayotning ichki to'laqonligiga erishilsa yoki uning hodisalari «jonli kuchlar o'yini taassurotini» qoldirsa, tabiat o'sha yerda o'zining bor go'zalligi bilan namoyon bo'ladi. Nur va hayot – tabiatdagi estetik mazmunni baholashning ikki asosiy mezoni.

Buyuk rus mutaffakiri tabiiy go'zallikni uning noorganik dunyodan organik dunyoga, undan insonga qarab taraqqiy etib borishida ko'radi. Noorganik dunyoda go'zallik ikki turda mavjud bo'ladi; ziyoiy go'zallik (yulduzli osmon, kamalak, olmos) va hayotni oldindan anglatuvchi hodisalar aurasi – ufurishi (shildiragan irmoq, sharshara va h.k.) sifatidagi go'zallik. Nabotot dunyosidagi estetik makonda hayratda qoldiradigan bezakdorlikka ega bo'lgan go'zallik yetakchilik qiladi. Bunday go'zallikning oliy ifodasi gullardir. Hayvonot dunyosida go'zallik naqshlar (ranginlik) va musiqiy shakllarda namoyon bo'ladi. Ulug' faylasuf go'zallikni obyektiv asosdan ajratib olmaydi, aksincha u, eng avvalo, xususiyat, keyin tushuncha. «Go'zallik, – deb yozadi V. Solovyov «Tabiatdagi go'zallik» asarida, – haqiqiy voqelik, dunyoda ro'y berayotgan tabiiy jarayonlar oqibatidir»[1]. Bu bilan u tor doiradagi «estetlar» va estetik nazariyalarga raddiya bildirmoqchi bo'ladi. Tabiiy go'zallik o'zining oliy ifodasini insonda topadi; u tabiat dunyosidagi estetik idealning eng mukammal ko'rinishi; ong ato etilgan inson tabiati voqelikni ijodiy o'zlashtirishga qodir. Biroq,

[1] *Соловьёв В.Л.* Сочинения в 2 т. Второе издание. Т. 2. М., «Мысль», 1990. С. 359.

shu sababli fojiaviy taqdir, fojeiy o'lim masalalariga ortiq darajada keng o'rin beradi.

Kulgililik borasida Chernishevskiy o'ziga xos fikrlarni bayon etadi. Ulug'vorlik kabi kulgililikni ham u go'zallik bilan bog'laydi. «Xunuklik, – deb yozadi Chernishevskiy, – kulgililikning ibtidosi, mohiyati. – Biroq xunuklik go'zallik bo'lib ko'rinishga uringandagina kulgililikka aylanadi»[1]. Kulgililik, kulgi faqat insonga xos, ijtimoiylik bilan bog'liq, biz xunuklik ustidan kulish jarayonida undan yuksalib boramiz, xunuklikdan baland turishimiz bilan faxrlanamiz.

Chernishevskiy estetikaning fan sifatidagi qamrovi, san'atning mohiyati to'g'risida ham e'tiborga sazovor mulohazalar bildiradi. Chunonchi, u estetikani faqat go'zallik bilan chegaralab qo'yish hollari mavjudligini tanqid ostiga oladi va san'atni o'rganganda boshqa estetik xususiyatlar ham hal qiluvchi ahamiyatga ega ekanini ta'kidlaydi. Zero, san'at faqat go'zallikning in'ikosidangina iborat emas. «San'at doirasi birgina go'zallik va uning holatlari in'ikosi bilangina chegaralanib qolmaydi, – deb yozadi Chernishevskiy, – balki u insonni olim emas, oddiy odam sifatida voqelikda (tabiatda va hayotda) nimaiki qiziqtirsa, o'shaning hammasini o'z ichiga oladi; hayotdagi umumqiziqarlilik – mana san'atning mazmuni»[2]. Demak, mohiyat e'tibori bilan san'atning ahamiyati inson uchun hayotda nimaiki qiziqarli bo'lsa, o'shani aks ettirishdan iborat, bunda hayotni tushuntirish, uning hodisalari haqida hukm chiqarish birinchi o'rinda turadi. San'at ham tarixga o'xshaydi, hayotga xuddi tarixga kabi munosabatda bo'ladi; mazmun borasida birgina farq shundaki, tarix – insoniyat hayoti haqida, san'at inson hayoti haqida, tarix – ijtimoiy hayot to'g'risida, san'at – individual hayot to'g'risida so'zlaydi. Shuningdek, buyuk rus mutafakkiri xayolot, ilhom, fan va san'atning o'zaro aloqadorligi va farqi haqida ham e'tiborga molik fikrlar bildiradi.

Yana shuni alohida ta'kidlash kerakki, Chernishevskiygacha bo'lgan rus estetikasida estetik xususiyatlar ko'proq sohaviy tarzda, alohida san'at turlari tahlili jarayonida tadqiq etilar edi. Chernishevskiy birinchilardan bo'lib, estetikaning sof umumnazariy masalalarini tahlildan o'tkazdi. Shu bois uning estetik qarashlaridagi ba'zi jihatlar hozir ham o'z ahamiyatini yo'qotgani yo'q.

Shunday qilib, realizm estetikasi san'atning hayot bilan yaqinlashuvini, uning xayoliylikdan haqqoniylikka o'tishini ta'minlashga xizmat qildi. Realizmga asoslangan san'at endilikda inson ichki olamini ijtimoiy baholay oladigan, inson ruhining zamon ruhiga munosabatini, insoniy hayotning

[1] *Чернышевский Н.Г.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., «Мысль», 1986. С. 186.
[2] O'sha manba. 160-bet.

butun murakkabliklari bilan aks ettira biladigan universal ma'naviy omilga aylandi. Realizm estetikasi nafaqat san'atdagi, balki tabiatdagi va jamiyatdagi nafosatni ham tadqiq etadigan eng miqyosli uslubiy yo'nalish sifatida nafosatshunoslik fani doirasini kengaytirdi.

5. RUS MUMTOZ NAFOSAT FALSAFASI

Bu davrga kelib, Rossiyada ham falsafiy tafakkur yuksak darajaga ko'tarildi, rus san'ati ham mislsiz taraqqiyotga yetishdi. Shu bois XIX asr oxiri va XX asr boshlaridagi rus tafakkurini tom ma'noda mumtoz deb atash mumkin. Ana shu mumtoz tafakkurning yetakchi vakillaridan biri – shoir, ilohiyotchi, faylasuf **Vladimir Sergeyevich Solovyov**dir (1853–1900).

Solovyov go'zallikni o'zining ziddidan, ya'ni xunuklikdan (go'zal insoniy vujud xunuk embriondan vujudga kelganidek), bir-biriga qarama-qarshi ikki ibtido – modda va nurning o'zaro birikuvidan tug'iladi, deb hisoblaydi. Qayerdaki modda nurafshon bo'lsa, o'sha yerda go'zallik hodisasini uchratish mumkin. Modda va nurning uzviy omuxtaligi – hayot, deydi Solovyov. Shu bois qayerda hayotning ichki to'laqonligiga erishilsa yoki uning hodisalari «jonli kuchlar o'yini taassurotini» qoldirsa, tabiat o'sha yerda o'zining bor go'zalligi bilan namoyon bo'ladi. Nur va hayot – tabiatdagi estetik mazmunni baholashning ikki asosiy mezoni.

Buyuk rus mutaffakiri tabiiy go'zallikni uning noorganik dunyodan organik dunyoga, undan insonga qarab taraqqiy etib borishida ko'radi. Noorganik dunyoda go'zallik ikki turda mavjud bo'ladi; ziyoiy go'zallik (yulduzli osmon, kamalak, olmos) va hayotni oldindan anglatuvchi hodisalar aurasi – ufurishi (shildiragan irmoq, sharshara va h.k.) sifatidagi go'zallik. Nabotot dunyosidagi estetik makonda hayratda qoldiradigan bezakdorlikka ega bo'lgan go'zallik yetakchilik qiladi. Bunday go'zallikning oliy ifodasi gullardir. Hayvonot dunyosida go'zallik naqshlar (ranginlik) va musiqiy shakllarda namoyon bo'ladi. Ulug' faylasuf go'zallikni obyektiv asosdan ajratib olmaydi, aksincha u, eng avvalo, xususiyat, keyin tushuncha. «Go'zallik, – deb yozadi V. Solovyov «Tabiatdagi go'zallik» asarida, – haqiqiy voqelik, dunyoda ro'y berayotgan tabiiy jarayonlar oqibatidir»[1]. Bu bilan u tor doiradagi «estetlar» va estetik nazariyalarga raddiya bildirmoqchi bo'ladi. Tabiiy go'zallik o'zining oliy ifodasini insonda topadi; u tabiat dunyosidagi estetik idealning eng mukammal ko'rinishi; ong ato etilgan inson tabiati voqelikni ijodiy o'zlashtirishga qodir. Biroq,

[1] *Соловьёв В.Л.* Сочинения в 2 т. Второе издание. Т. 2. М., «Мысль», 1990. С. 359.

tobora ko‘proq uchrayotgani achinarli hodisa; bunday adabiyot va san’at biz uchun namuna bo‘lmasligi kerak.

Ko‘rinib turibdiki, bu o‘rinda gap inson olamini axlatxona tarzida talqin qilishga urinuvchi ba’zi bir modernistik yo‘nalishlar haqida bormoqda. Thakur modernizmni o‘tkinchi hissiyotga, shov-shuvga asoslangan uslub sifatida tanqid qiladi. Chunki unda yuksak ideal yo‘qoladi, uning o‘rnini bir zum bizni hayratga soladigan oppoq dunyodagi qora dog‘ egallaydi, olam o‘z go‘zalligi va ulug‘vorligini yo‘qotib, maydalashib, xunuklashib ketadi. «Afsus-nadomatiar va yomonliklar ortida insonning ulug‘ligi ko‘rinmaydigan adabiyot bilan faxrlanib bo‘lmaydi», – deb yozadi buyuk mutafakkir yozuvchi[1].

Shunday qilib, Rabindranath Thakurning estetik qarashlari go‘zallikning o‘ziga xos talqinidan tortib, san’at va san’atkor masalalarining atroflicha, realistik tahlilini o‘z ichiga olgan ma’naviy boylik sifatida ham milliy-mintaqaviy, ham umumbashariy jihatdan diqqatga sazovordir.

Eng yangi davr Sharq estetikasida yapon san’atining an’anaviy *dzen* yo‘nalishiga asoslangan estetik qarashlar o‘ziga xos o‘rin egallaydi. Bu davrda yapon faylasuflari – «mutaxassis estetik»laridan ko‘ra san’atkorlar, xususan, yozuvchilar ko‘proq estetik masalalar bilan shug‘ullandilar. Ular orasida **Dzyunitiro Tanidzaki** (1886–1965) ilgari surgan estetik g‘oyalar, bildirgan mulohazalar yapon estetikasining umumiy jihatlarini o‘zida aks ettirishi bilan ajralib turadi.

Tanidzakining an’anaviy yapon estetikasiga bag‘ishlangan esse-risolasi «Soyaning maqtovi» deb ataladi. Unda muallif, garchand yapon estetikasining asosiy xususiyatlarini ifodalovchi mono-no avare (narsalarning ma’yusona maftunkorligi), yugen (yashirin go‘zallik), sabi (tanholikning shirin g‘ussasi) tushunchalarini alohida tilga olib o‘tmasada, aynan ularning namoyon bo‘lish shartlari va imkoniyatlari xususida batafsil to‘xtaladi, Sharq, xususan, yapon estetikasini Ovro‘pa estetikasi bilan qiyoslab, sharqona estetik idrok bilan ovro‘pacha estetik idrok o‘rtasidagi farqni ta’kidlab o‘tadi.

O‘z risolasini Tanidzaki amaliy san’at turlaridagi go‘zallikka oid mulohazalar bilan boshlar ekan, dastlab yapon me’morchiligidagi estetik jihatlarga to‘xtaladi. Uning bu mulohazalari ovro‘paliklar ham, biz ham kutmagan, hatto istamagan qurilmadan boshlanadi: faylasuf-yozuvchi an’anaviy yapon holixonasining estetik jihatlarini tasvirlaydi. U mashhur yapon yozuvchisi Natsumo Sosekening yapon holixonasida ertalab o‘tkaziladigan vaqtni fiziologik lazzat payti degan fikriga suyanib, ana

[1] *Тагор Р.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. С. 331.

shu lazzatning estetiklashuvi xususida to‘xtaladi. Nim qorong‘i, mutlaq osudalik hukmron bo‘lgan yapon holijoyi darchasidan goh moviy osmonga yoki to‘lin oyga qarab, goh yomg‘ir tomchilarini yoki chirildoqlar tovushi-yu, qushlar sayrog‘ini tinglab o‘tirish, yilning to‘rt faslidagi xilma-xil manzaralarni, tabiat ajoyibotlarini kuzatish, hatto shoirona kayfiyatga berilish mumkin.

«Biror-bir narsani shoirona ruhdan holi ko‘rishga o‘rganmagan ajdodlarimiz uydagi eng notoza hisoblanishi kerak bo‘lgan joyda ham gullar, qushlar, oy, tabiat go‘zalligi va ta’sirchan tasavvurlar bilan bog‘liq estetik maskan yaratganlar, – deb yozadi Tanidzaki. – Men holixonani hech bir ikkilanmasdan notoza joy deb biladigan va ko‘pchilik orasida bu so‘zni eslatishdan qochadigan ovro‘paliklarga qaraganda bu joyga bizning munosabatimiz ancha oqilona va tenglashtirib bo‘lmaydigan darajada estetikdir, deb hisoblayman»[1]. Yaponlar tabiatdan hech qachon uzilmaslikka intiladigan, hamma narsa va hamma yerdan go‘zallik qidirib topadigan millat. Yaponlar nazdida holixonada o‘tadigan vaqt ham umrning bir qismi, umrning esa, hech bir soniyasi, u qayerda o‘tishidan qat’i nazar, nafosatdan chetda bo‘lmasligi kerak. Ana shu tezisni o‘rtaga tashlaganidan keyingina Tanidzaki voqelikni sharqona – yaponcha estetik idrok etish masalalariga o‘tadi.

Yapon estetikasida yaltiroq, ko‘zni oluvchi nurafshonlik emas, balki ana shu nurafshonlikning mavjudligini anglatib turadigan soya, qoramtirlik, nimqorong‘ilik e’tiborga sazovor. Tanidzaki, xo‘jalikdagi kumush buyumlarni ovro‘paliklar yaltiroqlik darajasigacha tozalasa, yaponlar aksincha, ularni yengilgina gigiyenik tozalash bilan cheklanib qo‘yaqolishini aytib, shunday deydi: «Aksincha, biz ana shu yaltiroqlik narsalarning yuzasidan ketsa, narsalar qadimiylik izlarini o‘ziga yuqtirsa, vaqt tufayli qoramtirlik kasb etsa, o‘shandan quvonamiz»[2]. Ana shunday munosabatni xonalarni me’moriy jihozlashda ham ko‘rish mumkin. Yapon me’moriy obidalari hisoblangan binolarning ichkaridagi, tashqi quyosh nuri deyarli tushmaydigan xonalaridagi eshiklari, surma derazalari odatda oltin uqa bilan bezatilgan. Ular eshiklarni ochishingiz bilan xuddi osmondagi sochilgan yulduzlar kabi qorong‘ilik ichidan uchqunlanib, tovushsiz chirsillab turadi. Bunday estetik holat xonalarning mahobatini, ulug‘vorligini oshirishi barobarida sizga nimqorong‘u dunyoda bo‘lish qadrini ta’kidlab turgandek tuyuladi. Yapon choy taomili xonalaridagi nimqorong‘ilik esa, sizni yorug‘ dunyoning o‘tkinchi tashvishlarini bir

[1] *Дзюньитиро Танидзаки.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1. С. 485.
[2] O‘sha manba. 490-bet.

Solovyovning fikricha, so‘nggi paytlarda tabiat va inson orasida qarama-qarshilik chuqurlashib bormoqda; inson tabiatga, qandaydir qiyofasiz bir narsaga qaragandek munosabatda bo‘lmoqda. Shu bois, faylasuf ekologik muammoni axloqiy jihatdan hal etishning yagona usulini go‘zallikda ko‘radi. Bu o‘rinda san’at asosiy tarbiyachi rolini o‘taydi.

Vladimir Solovyov «San’atning umumiy ma’nosi» asarida san’at oldiga uch yoqlama vazifa qo‘yadi; 1) tabiatning estetik ifodasida ifoda topilmaydigan jonli g‘oyani, uning ichki mazmunini moddiylashtirish; 2) uning estetik borlig‘ini ruhoniylashtirish; 3) uning muayyan hodisalarini mangulikka daxldor hodisalarga aylantirish. Mana shu vazifani bajarib borish jarayonida san’at ilhomli kafolatga aylanadi, voqelikning o‘zida esa, moddiylikni ma’naviylashtirish jarayonlari kuchayadi. Inson san’ati insonning o‘zini komil go‘zallikdan bevosita va bilvosita ogoh etadi. Bevosita ogoh etish musiqa va lirik she’riyatda ifodalanadi. Bilvosita ogoh etishning shakli esa, ikki xil bo‘ladi: a) tabiiy go‘zallikni kuchaytirish, ideallashtirish (me’morlik, rangtasvirli manzaralar); b) ideal va voqelikning mos kelmasligini ifodalash (qahramonlik eposi, fojia, kulgi (komediya). Xullas, Vladimir Solovyovning san’at falsafasi dunyoni estetik tarzda ro‘yobga chiqarish, voqelikni badiiy jihatdan qayta bunyod etish g‘oyasiga asoslanadi.

Biz mumtoz deb atagan rus estetikasida o‘nlab ulug‘ faylasuflar bilan birgalikda F.M. Dostoyevskiy, L.N. Tolstoy, I.S. Turgenev, A. Fet, A.P. Chexov singari buyuk yozuvchi-shoirlar ham o‘z o‘rniga ega. Shulardan biri – **Lev Tolstoy** (1828–1910) qarashlariga qisqacha to‘xtalib o‘tamiz.

Tolstoy san’atning mohiyatini aniq-ravshan ifodalashga yo‘l ochish uchun «hamma narsani chalkashtirib yuboradigan go‘zallik tushunchasini» bir chetga surib qo‘yishni taklif etadi. Shu sababli L. Tolstoy: «Zero, go‘zallikka asoslangan, estetik risolalarda bayon etilgan va jamoatchilik tomonidan ilg‘ar-ilg‘amas tarzda tushuniladigan san’at nazariyasi, bizga, ya’ni ma’lum bir davradagi odamlarga nima yoqqan bo‘lsa va yoqsa o‘shani yaxshi deb tan olinishidan boshqa narsa emas», – deb yozadi o‘zining «San’at nima?» risolasida[1]. Uning fikriga ko‘ra, san’atning nima ekanini aniqlab olish uchun, avvalo unga lazzat vositasi emas, balki inson hayotining shartlaridan biri sifatida qarash lozim. San’at Tolstoyning ta’biricha, shunday insoniy fazilatki, unda bir kishi ongli ravishda ma’lum tashqi belgilar bilan o‘zi boshidan kechirgan hislarni yetkazadi, boshqa odamlar esa, o‘sha hislarni o‘ziga yuqtirib, ularni qayta ko‘ngildan o‘tkazadi.

[1] *Толстой Л.* Собрание сочинений в 22 т. Т. 15. М., ИХЛ, 1983. С. 74.

Buyuk rus mutafakkiri ijodning maqsadini «fikrni badiiy ifodalash» deydi. Fan va san'at bir-biri bilan xuddi o'pka va yurakdek o'zaro bog'liq, agar bir a'zo buzilsa, ikkinchisi ham to'g'ri harakat qilolmaydi. Fanning ishi muhim haqiqatlarni izlab topish va ularni kishilar ongiga singdirish. San'at esa, ana shu haqiqatlarni ilm-fan olamidan hissiyot olamiga o'tkazish bilan shug'ullanadi. Tolstoy san'atdagi g'oyasizlikni inkor etadi. Shu munosabat bilan mazmun va shaklning o'zaro aloqalariga to'xtaladi. U shakl va mazmun yaxlitligini tan oladi hamda bir tomondan, mazmunni asosiy hodisa sifatida talqin etar ekan, badiiy shaklsiz san'at asarining bo'lishi mumkin emasligini ta'kidlaydi.

Tolstoy yangilikni haqiqiy san'at asarining asosiy belgisi deb ataydi. Asl san'atkor doimo odamlarga noma'lum nimanidir, yangi narsani topishga harakat qiladi. Mazmunni yorqin ifodalash uchun san'atkor yangi shakllar izlaydi. Tolstoy dekadansni «bema'nilikning so'nggi bosqichi» deb ataydi. Nitssheni dekadansning nazariy yo'lboshchisi sifatida tanqid qiladi, ularning san'atini, xuddi o'zlaridek tentaklardan tashkil topgan kichkinagina to'garak a'zolarigagina yoqadigan «ijod mahsullari», deb ataydi. Haqiqiy san'at esa, eng keng sohalarni qamrab oladi. Inson qalbining mohiyatini o'ziga rom etadi. Yuksak va asl san'at doimo shunday bo'lib kelgan.

Ko'pchilikni hayratda qoldiradigan yana bir narsa borki, bu Tolstoyning Shekspirga munosabati. Buyuk rus yozuvchisi «San'at nima?» risolasi hamda «Shekspir va drama haqida» maqolasida Shekspirni nafaqat tanqid qiladi, balki batamom inkor etadi. Tolstoyning fikriga ko'ra, Shekspir pyesalari asosida «eng tuban, eng qabih dunyoqarash yotadi», ularda oliy tabaqalar ko'klarga ko'tarilib, omma nafratga munosib qilib tasvirlanadi, mavjud tuzumni o'zgartirishga bo'lgan har qanday intilish, xususan, insonparvarlik yo'nalishidagi intilishlar ham qoralanadi. Shekspir ijodi aksildemokratik mohiyatga ega, uning asarlari Axloqsiz asoslarga qurilgan. Ular beistisno tarzda yuqori sinflar san'atini tashkil etadi.

Lekin Tolstoyning bu fikrlari doimiylik tabiatiga ega emas; uning Shekspirga ijobiy munosabatini ham ko'rish mumkin. Chunonchi, Tolstoy o'z zamondosh yozuvchilarining pyesalari, ayniqsa, dekadentlar asarlari haqida so'zlar ekan, Shekspirning ulug'ligini tan oladi. Chunonchi 1898-yili xalq teatri arboblari bilan suhbatda shunday degan edi: «Nima uchun sizlar xalq uchun Shekspirni sahnalashtirmaysizlar? Ehtimol, sizlar Shekspirni xalq tushunmaydi deb o'ylarsizlar? Qo'rqmanglar, u ko'proq o'z turmushiga yot bo'lgan zamonaviy pyesalarni tushunmaydi, Shekspirni esa, xalq tushunadi. *Nimaiki haqiqiy buyuk bo'lsa, uni xalq tushunadi»*[1].

[1] История эстетическое мысли. Т. 4. С. 316–317.

Umuman olganda esa, Tolstoyning san'atga munosabati, san'atkorni xalqchillikka, bag'rikenglikka chaqirishi diqqatga sazovor; uning risola va maqolalarida faqat Tolstoygagina xos bo'lgan nuqtayi nazarni ko'rish mumkin.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
2. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati, 2010.
3. *Аникин Г.В.* Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М., «Наука», 1986.
4. *Бёрк Е.* Философское исследование о произхождении наших идей возвышеннего и прекрасного. М., «Искусство», 1979.
5. *Гегел Г.* Эстетика в 4 т. М., «Искусство», 1968–1973.
6. *Гёте И.* Собрание сочинения в 10 т. Т.10. М., ИХЛ, 1980.
7. *Дидро Д.* Салоны в 2 т. Т. 1. М., «Искусство», 1989.
8. История эстетической мысли. В 6-ти томах Т. 3, 4. М., «Искусство», 1986, 1987.
9. *Кант И.* Сочинения. В 6 т. Т. 2, 5. М., «Мысль», 1964, 1966.
10. *Лессинг Г.* Избранное. М., ИХЛ, 1980.
11. *Соловьёв В.Л.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., «Мысль», 1990.
12. *Толстой Л.* Собрание сочинений в 22 т. Т. 15. М., ИХЛ, 1983.
13. *Чернышевский Н.Г.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., «Мысль», 1986.
14. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., «Мысль», 1966.
15. *Шиллер Ф.* Сочинения. В 27 т. Т. 6. М., ГИХЛ, 1957.
16. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.1. М., «Искусство», 1983.
17. *Шопенгауер А.* Избранные произведения. М., «Просвещение», 1992.
18. *Эмерсон Р.* Нравственная философия. Минск-Москва «Харвест»–«АСТ», 2000.
19. *Эмерсон Р.* Эссе. Торо Г. Уолден или жизнь в лесу. М., ИХЛ, 1986.
20. Эстетика раннего французского романтизма. М., «Искусство», 1982.
21. *Willam Blake.* Selected Verse. M., «Progress Publishers», 1982.
22. *Coloridge S.T.* Verge and proze. M., «Progress Publishers», 1981. P. 223.

V BOB

ENG YANGI DAVR MUTAFAKKIRLARINING ESTETIK QARASHLARI

Oktabr davlat to'ntarishidan so'ng 1917-yili Rossiyada sho'rolar tuzumi vujudga keldi. Bu tuzum asoschilari V.I. Lenin va I.V. Stalin butun mamlakatda totalitar tartib o'rnatdilar, yangi mustamlakachilik siyosatini olib bordilar. Turkiston avval to'rt, so'ng besh milliy respublikaga bo'lindi. 30-yillardan boshlab SSSR deb atalgan bu imperiyada falsafiy-ijtimoiy fanlar mafkuraga bo'ysundirildi, ularga mafkuraning bir ko'rinishi maqomi berildi. Natijada ular rivojlanishdan to'xtadi. Ammo jahonda bu fanlarning taraqqiyoti rosmana davom etdi, yangi-yangi oqimlar va yo'nalishlar vujudga keldi, mavjudlari yanada keng rivojlanish yo'liga chiqdi. Shular jumlasidan, estetika ham taraqqiy topdi. Ana shu taraqqiyotda hayot falsafasi, ruhiy tahlil, ekzistensiyachilik kabi yo'nalishlar alohida diqqatga sazovor.

1. HAYOT FALSAFASI

Hayot falsafasi – G'arbiy Ovro'pada XIX asrning oxirlarida mumtoz ratsionalchilikka qarshi raddiya tarzida vujudga kelgan falsafiy oqim.

Bu oqim namoyandalari hayotni birinchi o'rindagi voqelik, faqat keyinchalikkina ma'naviyat va moddiyatga, ong va borliqqa bo'linadigan uzviy yaxlitlik deb hisoblaydilar. Ular nazdida, hayot tushunchasi murakkab, ko'p ma'noli, o'zining aniq bir talqiniga ega emas, shu sababli uni biologik, kosmologik, madaniy-tarixiy tarzda tushunish mumkin. Lekin bunday bo'linishlar shartli: bir yo'nalish boshqasida, hatto hamma yo'nalishlar bittasida mujassam ham bo'lishi mumkin.

Hayot falsafasi oqimining ibtidosida Shopenhauer turadi, uning asoschisi esa, Shopenhauerning shogirdi, o'z davridan chiqib, olg'a ketgan, «yoqimsiz haqiqatlar faylasufi» **Fridrix Nitsshe**dir (1844–1900). Uning qarashlari nihoyatda o'ziga xos.

Hayot ma'nosini izlash Nitsshe falsafasidagi yetakchi yo'nalish, faylasufning asosiy tadqiqotlari shunga qaratilgan. Uning fikriga ko'ra, ko'pchilik odamlar o'tkinchi muammolarga bor vujudlari bilan sho'ng'ib ketadi. Natijada odamlarning hayoti, faoliyati o'zlaridagi onglilikni

bo‘g‘ish, sarobga o‘xshash baxt ketidan quvish va ko‘r-ko‘rona «hayot uchun hayotga intilish» tamoyilidan iborat bo‘lib qoladi, o‘zligini unutishga qaratiladi. Faylasuf uchun esa, bu nafas qisish singari chidab bo‘lmas bir holat.

U estetikaga doir asarlarida, jumladan, «Fojianing tug‘ilishi» risolasida Suqrotdan to Shopenhauergacha bo‘lgan estetikani «qayta baholab» chiqadi; tarixda haqiqat (aql) va go‘zallik o‘zaro hamkorlik yoki juda bo‘lmasa, qo‘shnichilik qilgan. Nitsshening fikricha, estetikada «narsa-hodisalar go‘zal bo‘lishi uchun oqilona bo‘lishi kerak», degan suqrotchilikdek yanglish yo‘l yo‘q. Nitsshe romantiklar o‘rtaga tashlagan «go‘zallik Xudoning haqiqati» degan fikrni rad etib, go‘zallikni Xudo – san’atkor tomonidan yaratilgan illyuziya – gulxayol deb ataydi. Haqiqat (aql) bilan go‘zallik, uning nazdida, tenglashtirib va sig‘ishtirib bo‘lmaydigan bir-biriga zid tushunchalardir.

«Bizning go‘zallik hissiyotimiz kabi o‘ta shartli, deyish mumkinki, *o‘ta cheklangan* narsa yo‘q, – deydi Nitsshe. – «Go‘zallik o‘z-o‘zicha mavjud» degani oddiy so‘z, hatto tushuncha emas. Go‘zallikda inson o‘ziga o‘zining komilligini mezon qilib oladi»[1].

San’at, Nitsshening fikriga ko‘ra, inson uchun ikki xil ma’noda ovutish manbai bo‘lib xizmat qiladi. Birinchidan, unda barcha mavjudotlarning metafizik birligi, koinot asosining mangu birligi aks etadi; ikkinchidan, san’at, kishida o‘z iztiroblaridan diqqatni tortib, hayotni sevishga undaydigan go‘zal qiyofalar (obrazlar) dunyosini yaratadi. San’at asaridagi alohida individning iztirob-u quvonchlarida, fikriy va hissiy harakatlarida tipik holatni, mazkur individ va unga qavmdosh bo‘lgan barcha individlar uchun umumiy bo‘lgan hayotning mangu ifodasini ko‘rish mumkin. Qaysidir bir fojeiy qahramonning, masalan, Hamletning iztirob-u, quvonchlari, Hamletdan keyin ham yashab qoladi, chunki ularda olamiy hayot barcha odamlarda, bir-birini almashtirayotgan avlodlarda yashayotgan nimadir mavjud. Biz estetik mushohada paytida begona hayajonni, begona iztirob va quvonchni xuddi o‘zimiznikidek qabul qilamiz; biz qaysidir bir roman yoki fojia qahramoniga hamdardlik hissini tuyamiz, chunki bizda ham, unda ham, har bir individda ro‘y beradigan iztirob va quvonchni, o‘sha-o‘sha bir xil mohiyatni, olamiy hayotning yagona manbaini ko‘ramiz. Fojia bizga beradigan lazzatning siri ana shunda. Fojia qahramonning o‘limi bilan tugaydi, lekin, shunga qaramay, biz undan ko‘nikish va yupanchning quvonchli hissini tuyamiz. Biz nimaiki qahramonda o‘lgan bo‘lsa, o‘zimizda yashashda davom etayotganini anglaymiz; o‘lim ustidan

[1] *Ницше Ф.* Сочинение в 2 т. Т. 2. М., «Мысль», 1990. С. 603.

tinimsiz g'alaba qilayotgan, bir individ halokatidan so'ng boshqasida yangilanadigan, qayta tug'iladigan abadiy hayotni his etamiz. Fojia bizni o'z shaxsimizdan, barcha o'tkinchi va cheklangan narsalardan yuksakka ko'taradi, shu bilan individga xos vaqt qo'rquvi hamda o'lim qo'rquvini yengadi. Fojianing bu xususiyati qadimgi yunonlar tomonidan yaxshi anglab yetilgan edi; ular uchun fojia ruhi Dionisiy-Vakx, abadiy o'lib, abadiy tiriladigan ma'bud qiyofasida namoyon bo'ladi. Olamiy hayotning birligi va abadiyligi haqidagi tasavvur dastlab Dionisiy tantanalarida ifoda topdi, keyinchalik esa, barcha yunon fojialarining asosidagi mohiyatga aylandi.

Bu dionisiycha asos san'atning, xususan, yunon san'atining to'liq mazmun-mohiyatini anglatmaydi. Nitsshe, ikkinchi – appoloniycha asosni ham keltiradi. Ba'zan tushda biz tush ekanini bila turib, uyg'ongimiz kelmaydi, chunki tushimiz go'zal. San'at ham bizga shunaqa ta'sir ko'rsatadi; u biz uchun go'zal xayollar, maftunkor qiyofalar dunyosini yaratib beradi va biz hayotimizning davom etishini istaymiz; biz o'z individual mavjudligimizning aldovidan ko'z olgimiz kelmaydi, chunki biz sehr ostidamiz. Biz go'yo hayotimizga qarata: sen aldamchisan, lekin seni xohlaymiz, chunki sen go'zalsan, degimiz keladi. San'atning ana shunday asosini Nitsshe apolloncha deb ataydi. Nurafshon Apollon – qo'shiq va raqs ma'budi qadimgi yunonlar nazdida yashash va quvonishga arziydigan go'zal xayollar dunyosini o'zida namoyon etgan. Apollon butun yunoniy Olimp g'oyasini o'zida ifodalaydi. Go'zal ma'budlarni mushohada qilar ekan, qadimgi yunon kishisi iztirobni unutadi va o'lim qo'rquvidan qutuladi. Yunonlar nazdida ma'budlar o'zlari yashayotgani va quvonayotgani bilan uning ham mavjudligini tasdiqlaydilar.

Nitsshe apolloncha san'at bilan dionisiycha san'atni qarama-qarshi qo'yadi. Apolloncha san'at inson ko'zlarini harakatga keltiruvchi, ehtirosga soluvchi san'at, unda ko'zlar «ko'ra bilish qobiliyatiga ega bo'ladi. Rassom, haykaltarosh, epik shoir – asosiy nigohbonlardir». Dionisiycha san'at esa, inson a'zolarining hammasini birvarakay jalb qiladi, mohiyatan inson savqi tabiiysiga (instinktiga) asoslanadi.

Shunday qilib, san'atda, Nitsshening tushunchasiga ko'ra, ikki qarama-qarshi intilish mavjud. Fojiada san'at individual mavjudlikning aldamchiligini fosh etadi va bizni qahramon halokatidan quvonishga majbur qiladi; san'atning dionisiycha yo'nalishi shundan iborat. Boshqa jihatdan, apolloncha yo'nalish chiroyli yolg'on bilan ovutadi va bizni aldamchi; tuban hayotga sehrgarlik jodulari bilan tortadi. Dionisiycha yo'nalishdagi san'at o'zini musiqada namoyon qiladi; u bizni o'z-o'zida yagona bo'lgan olamiy

ixtiyorning sirli ohangiga olib kiradi. Apolloncha yo‘nalish esa, turli-tuman hodisalarning go‘zalligini abadiylashtiradigan plastik san’atda o‘z ifodasini topadi.

Nitsshening san’at nazariyasidagi asosiy tushuncha – dekadans (tanazzul). Dekadansning sababini Nitsshe, eng avvalo, «davrning ilk boylik ruhida», madaniyatning demokratlashuvida ko‘radi. Demokratiya «kichkina» o‘rtamiyona odamning, ommaning tantanasiga olib keladi; shaxsning o‘rtamiyonalashuvi, ommaviylashuvi ro‘y beradi. Faylasufni o‘z zamonasidagi san’atning ommaga hissiy ta’siri, odamni mast qiluvchi ezgulik va adolatning mavhum ideallari bilan ommaning sururiy maroqlanishi cho‘chitadi. Nitsshe madaniyatning, shu jumladan ommaviy san’atga, san’atdagi ommaviychilikka qarshi chiqadi. Chunki badiiy ijod ayrim iste’dodli odamlarning mashg‘ulotidan hamma shug‘ullanaveradigan kasbga aylanib qolishi, har bir individ o‘zining «kichkinagina meni»ni san’at orqali ifodalashi mumkin. San’at esa, Nitsshe fikriga ko‘ra, ilk xaosdek, vujudga kelishning noratsional ma’nodagi oqimi bo‘lmish «umuman hayot»ga xizmat qilmog‘i lozim; uni alohida laxtak-luxtaklar orqali emas, yaxlit ifodalamog‘i kerak. Dekadans san’ati buning uddasidan chiqa olmaydi. Dekadansni yengib o‘tish va shu bilan san’atni soxta yo‘ldan chiqarib olish uchun dekadansning ich-ichiga qadam-baqadam kirib borish shart. Ana shu tarzda olg‘a borish uchun ortga, hayot «sog‘lom, haqiqiy san’at» taraqqiyotiga imkon bergan, go‘zallik «ezgulik va yovuzlikdan narida» bo‘lgan zamonlarga murojaat qilmoq lozim. Ya’ni, «bemor» dekadans romantikasini sog‘lom «dionisiycha» sururga aylantirish kerak. Nitsshe san’atkorlarni shunga chaqiradi.

2. RUHIY TAHLIL ESTETIKASI

Avstriyalik tahlilchi-faylasuf **Zigmund Froyd** (Freud, 1956–1939) ruhshunoslikda yangi bir davr ochdi va shu asosda badiiy ijodning o‘ziga xos nazariyasini yaratdi. Froydgacha bo‘lgan ruhshunoslik o‘zining asosiy e’tiborini umumiy, yoshga, kasbga taalluqli ruhiy holatga qaratib, inson qalbini nazardan qochirib qo‘ygan edi. Vaholanki, ruhshunoslik aslida ruh – qalbni o‘rganishi lozim. Froyd shundan kelib chiqib, qalbga, uning qorong‘u teranliklariga murojaat qiladi va bemor o‘z qalbi ehtiyojlarini hisobga olmagani uchun ruhiy kasallikka chalinadi, degan xulosaga keladi.

Froyd inson ruhiy hayotida uch bosqichni ajratib ko‘rsatadi; ong, ongoldi va ongtubi yoxud onglanmaganlik, ya’ni ongga aylanmagan holat. Onglanmaganlik va ongoldi ongdan nazorat (senzura) degan o‘rta bosqich

orqali ajralib turadi. Nazorat ikki vazifani bajaradi; birinchisi, shaxs o'ziga maqbul ko'rmagan va qoralagan his-tuyg'ular, fikrlar, tushunchalarni onglanmagan holat hududiga siqib chiqaradi – ongga o'tkazmaydi; ikkinchisi, ongda o'zini namoyon etishga intilgan faol onglanmagan holatga qarshi kurashadi. Onglanmaganlikdagi fikrlar, his-tuyg'ular butunlay yo'qolib ketmaydi, biroq ularning xotiraga chiqishi uchun yo'l qo'yilmaydi. Shu bois ular ongda bevosita emas, balki bilvosita – bilmay gapirib yuborish, xato yozib yuborish, tush, nevrozlar singari g'alat harakatlar orqali namoyon bo'ladi. Shuningdek, onglanmagan holatning sublimatsiyasi (taqiqlangan intilishlarning ijtimoiy jihatdan maqbul harakatlarga aylangan ko'rinishi) ham ro'y beradi. Onglanmaganlik g'oyat yashovchan, vaqtga bo'ysunmaydi. Undagi fikrlar, istaklar, his-tuyg'ular nazoratning tutib turishi tufayli hatto o'n yillardan so'ng ongga chiqsa-da, o'z ehtiros quvvatini yo'qotmaydi. Ongoldi holatini muvaqqat onglanmagan holat deyish mumkin, uning ongga aylanish imkoni bor, u onglanmagan holat bilan ong oralig'ida, ongning kundalik ishida xotira ombori vazifasini bajaradi[1].

Froydning estetik qarashlari nafosatshunoslik tushunchalaridan ko'ra ko'proq badiiy ijod va ijodkor ruhiy holatlariga taalluqli. Estetik mezoniy tushunchalardan u asosan kulgililikka alohida e'tibor bilan qaraydi. Buyuk mutafakkir «Hozirjavoblik va uning onglanmaganlikka munosabati» asarida hozirjavoblikni estetikada alohida maqomga ega tushuncha sifatida talqin qiladi va uning kulgililikdan farqini ko'rsatib beradi: «Kulgililikda ikki kishi ishtirok etsa bas: men va kulgililikni vujudga keltirgan odam, – deb yozadi Froyd. – Hozirjavoblikda esa, uchinchi shaxsning bo'lishi shart. Chunki mening qarshimda turgan kishi hozirjavoblikning obyekti hisoblanadi. Uchinchi shaxsning ishtiroki men yaratgan hozirjavoblik o'z ishini qanchalik uddalaganini baholaydi... Hozirjavoblik yaratiladi, kulgililik esa, odamlardan topiladi va keyinchalik boshqa obyektlarga, holatlarga o'tkaziladi»[2].

Froyd san'atning mavjudligini yuqorida tilga olingan sublimatsiya nazariyasi bilan izohlaydi. Uning amaliyotdan chiqargan xulosalariga ko'ra, san'atkorlar o'z jinsiy intilishlarining katta qismini kasbiy faoliyatlariga o'tkazib yuborishga erishadilar. Bunda ular sublimatsiyaga uchraydi, ya'ni o'z jinsiy maqsadlaridan chekinib, endilikda jinsiy bo'lmagan, ijtimoiy jihatdan yuksak hisoblangan maqsadlar tomon yo'naladi.

[1] Qarang, bu haqda bafurja: *A Sher.* Axloqshunoslik. 126–127-betlar.
[2] *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лексии. М., «Наука», 1980. С. 61.

San'at, Froydning fikriga ko'ra, tush kabi, onglanmaganlik o'zini nisbatan ravshan va bevosita ko'rsatadigan soha. San'at timsollarda onglanmaganlik nazorat (senzura) uchun ma'qul keladigan ramziylik shakllarini oladi. Voqelik ijod jarayonida salbiy (negativ) kuch sifatida ishtirok etadi: u onglanmaganlikning erkin va to'g'ridan to'g'ri ifodalanishiga to'sqinlik qiladi. Xayolot (fantaziya)ni Froyd badiiy ijodning asosi deb hisoblaydi. Xayolotning manbai esa, onglanmagan holat – inson ruhiy kuchlarining ombori. Real hayot bilan kelisha olmagan, jamiyat tomonidan taqiqlangan intilishlar o'zini xayolotda va xayolot asosida vujudga keladigan san'atda namoyon qiladi. Xayolotni Froyd «o'ngdagi tushlar» deb ataydi va alohida ta'kidlab o'tadi, tushlarning san'atdagi rolini shunday ifodalaydi: «ular badiiy ijod uchun xomaki material vazifasini o'taydi, chunki shoir o'ngdagi tushlardan o'zining she'riy novella va romanlarida foydalanar ekan, ularni qayta ishlash, tuzish hamda chiqarib tashlash vositasida badiiy holatlar paydo qiladi. Gap shundaki, o'ngdagi tushlarning asosiy qahramoni, xayolot egasi muallif yoki unga o'xshagan odam bo'ladi»[1].

Onglanmaganlikning siqib chiqarilgan intilishlari ongga urib ketib, oddiy asabiy xasta (nevrotik) odamda ruhiy jarohat paydo qiladi. San'atkor esa, undan farqli o'laroq, bu intilishlarni osongina xayolotga o'tkazib yuboradi. San'atkorda boshqa odamlarga nisbatan intilishlar shiddati kuchli bo'ladi: u qudrat, boylik, shon-shuhrat, ayollar, muhabbat va ulkan izzat-hurmatni istaydi, biroq bularga erishish vositasi unda yo'q. Shu bois u barcha qoniqmaganlar qatori voqelikdan chekinib, o'zining butun nafsi (libido) va qiziqishlarini xayolotidagi obrazlarga o'tkazadi. Xayolotning vujudga kelishi nevroz va psixoz uchun sharoit yaratib beradi, zero, u onglanmaganlikning ongga kuchli bosimidan dalolat beradi. Bu esa, insonni patologiyaga, kasallikka olib keladi. Shunday qilib, ijodning ibtidosidayoq san'atkorni kasallik va patologik asoratlar kutadi. Froydning bu fikri G'arb olamida keyinchalik telbalik bilan badiiy ijodning bog'liqligiga, kasallikning ijod manbai ekanligiga bag'ishlangan yuzlab tadqiqotlarning paydo bo'lishiga olib keldi. Mafkuralashtirilgan sho'rolar estetikasi buni faqat burjuaziya san'atiga xos hodisa, bir yoqlama zararli qarash deb tanqid qiladi. Vaholanki, hali Froyd ikki yashar chaqaloq ekanida – 1858-yili buyuk rus yozuvchisi Lev Tolstoy «Albert» hikoyasidagi o'z qahramonlaridan biri tili bilan shunday degan edi: «San'at inson qudratining eng oliy darajadagi ifodasidir. U kamdan

[1] *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. Минск, «Попурри», 1999. С. 191.

kam, sara odamgagina ato etiladi va odamni shunday yuksaklikka ko‘taradiki, unda bosh aylanib, sog‘lom holatni saqlab turish mahol bo‘lib qoladi»[1]. Demak, Tolstoy bilan Froyd mohiyatan bir xildagi fikrni ilgari surmoqdalar. Ayni zamonda Froyd, oddiy odamdan farqli o‘laroq, san’atkorning kasallikdan qutulishi mumkinligini ta’kidlaydi. Chunki san’atkor sog‘lig‘iga zarar keltiradigan xayolot bosqichida to‘xtab qolmasdan, o‘z san’ati vositasida reallikka qaytish imkonini topadi. Oddiy xayolparast kabi u o‘z xayolotini yashirmaydi, balki asarda namoyon qiladi.

Tilning kelib chiqishi va taraqqiyotida jinsiy ehtiyojlar bevosita ishtirok etganligi haqidagi G. Shperber ilgari surgan fikrni rivojlantirib, Froyd, jinsiy qiziqishning mehnatga ko‘chib o‘tgani haqida mulohaza yuritadi. Uning nazdida ibtidoiy odam mehnatni jinsiy faoliyat ekvivalenti va o‘rnini bosuvchi hodisa sifatida o‘zi uchun yoqimli bo‘lishini istagan. Shunday qilib, umumiy mehnat jarayonida so‘z ikki ma’noni – ham jinsiy aloqani, ham unga tenglashtirilgan mehnat faoliyatini anglatgan. Vaqt o‘tishi bilan so‘z o‘zining ma’nosidan qutulib, muayyan ishga, mehnatga taalluqli bo‘lib qolgan. Keyingi avlodlar ham yangi jinsiy ma’noga ega va yangi mehnat turiga nisbatan qo‘llanilgan so‘zga shunday munosabatda bo‘lganlar. Ana shu tarzda kelib chiqishga ega bo‘lgan va keyinchalik o‘z asl ma’nosini yo‘qotgan muayyan miqdordagi so‘zlarning o‘zaklari vujudga kelgan.

Bu o‘rinda Froydning fikriga qo‘shilmay ilojimiz yo‘q; mehnat bilan bog‘liq barcha tillardagi ko‘pgina so‘zlar, shu jumladan o‘zbek tilidagi so‘zlar o‘shanday evrilishni boshidan kechirgan: ish, itarish, urish, bosish va h.k. Froyd nazariyasining o‘ziga xos isbotini, ayniqsa, bizdagi askiya san’atida ko‘rish mumkin. Unda dastlab jinsiy ma’noni anglatib, keyin mehnat turlariga xos so‘zlarga aylangan o‘zaklar asosida san’atkorona so‘z o‘yinini ko‘rish mumkin; askiya – nozik, jinsiy ma’nosi yupqa, harir parda ortidan ko‘zga tashlanadigan, hozirgi paytda mehnat turlarida qo‘llaniladigan so‘zlarning asl ma’nolariga fikran qaytish. Zero, askiya payrovlarining mehnat turlariga (quruvchilik, polizchilik, bog‘dorchilik va h.k.) bag‘ishlanishi bejiz emas.

To‘g‘ri, Froydning san’atdagi hodisalarni, san’at asari tahlilini, umuman, hamma narsani faqat biologik tarzda olib qarashini, ularni «Edip kompleksi»ga taqab qo‘yishini qo‘llab-quvvatlab bo‘lmaydi. Lekin, shunga qaramay, Froyd ilgari surgan g‘oyalar san’at taraqqiyotiga, estetika ilmiga katta ta’sir ko‘rsatdi. Froyd ishini davom ettirgan Karl Yung, Otto Rank,

[1] *Толстой Л.* Собрание сочинений в 22 т. Т. 3. С. 55.

Erix Fromm singari tahlilchi faylasuflar ham bu borada ulkan ishlarni amalga oshirdilar.

Ruhiy tahlil estetikasida shveysariyalik buyuk ruhshunos **Karl Yung** (1875–1961) merosi katta o‘rin tutadi. Uni ruhiy tahlil falsafasidagi eng estetik mutafakkir deb atash mumkin. Yung tadqiqotlari ham estetik tushunchalardan ko‘ra, ko‘proq ijodkor ruhi va uning ijod jarayonidagi ruhiy holatlari, badiiy ijod bilan ijodkor shaxsi o‘rtasidagi o‘ziga xos munosabatlarga bag‘ishlangan. Go‘zallik va xunuklik borasida esa, u Vorringer hamda T. Lipps qarashlariga tanqidiy yondashgan, shuningdek, ular fikrlarini umumlashtirgan holda, o‘ziga xos mulohazalar bildiradi. Yung shu munosabat bilan estetik hissiyot haqida fikr yuritib: «Estetik lazzat – obyektivlashtirilgan o‘z-o‘zidan lazzatlanishdir», – deb yozadi «Ruhiy tiplar» kitobida[1]. Uning uchun nimagaki idrok etuvchi hissiy kirib borsa, o‘sha narsa – go‘zal. Shakllar hissiy kirib borish qanchalik darajada voqe bo‘lsa, shunday darajada go‘zaldir. Bu go‘zallik idrok etuvchining o‘z ideali bilan shaklga singib borishidan iboratdir. Agar u hissiy kirib borolmasa, uning uchun o‘sha shakl xunuklikdir: «G‘arb odamlarida badiiy go‘zallik mezoni sifatida an’ana bo‘yicha qadimdan «tabiiy go‘zallik» va «tabiiy aniqlik» tushunchalari qaror topgan, – deb yozadi o‘z fikrida davom etib Yung. – Ya’ni g‘arbliklarda azaldan tabiatdagi mavjudot-u maxluqotlar qanday bo‘lsa, ularni badiiy asarda ana shunday aks ettirish an’ana tusini olib kelgan. Bizning san’atga nisbatan umumiy qoidamiz aynan ana shu hissiy kiruvchanlikdir va biz nimagaki hissiy kirib bora olsak, o‘shani go‘zal deb aytishimiz mumkin. Biz organik, tabiiy – haqiqiy, hayotga intiluvchanlikni ifodalovchi shaklnigina hissiy qabul qilishimiz va unga qalban kirishimiz mumkin»[2].

Ko‘rinib turibdiki, Yung tabiiy asosga ega bo‘lgan go‘zallikni go‘zal deb biladi. Tabiat bilan bog‘liq va o‘z tabiatiga ega bo‘lgan inson o‘z tabiatidagi go‘zallikni, go‘zallik haqidagi botiniy tasavvurini tashqi tabiiy go‘zallik bilan uyg‘unlashtirganidagina u estetik lazzat oladi, ya’ni inson o‘z ruhi qabul qila oladigan san’at asarinigina go‘zal deb biladi.

Yung asosiy e’tiborni, yuqorida aytganimizdek, badiiy ijod jarayoni va ijodkordagi ruhiy holatlarga qaratadi. U, Shiller ta’limotidan kelib chiqib, badiiy ijodni (umuman, ijodkorni ham) ikki ruhiy tipga taalluqli deb hisoblaydi: birinchisi – ekstravert badiiy ijod, ikkinchisi – introvert badiiy ijod, shunga monand – ekstravert ijodkor (shaxs) va introvert ijodkor (shaxs).

---

[1] *Юнг К.* Психологические типы. Минск, «Попурри», 1998. С. 322.

[2] O‘sha manba. 323-bet.

Agar inson faoliyatini o‘z subyektiv qarashlaridan kelib chiqib emas, balki obyektiv shart-sharoit taqozosi bilan amalga oshirsa, u – ekstravert shaxs. Ekstravert shaxs narsa-hodisalarni o‘z nuqtayi nazaridan emas, balki jamiyat talablaridan kelib chiqib baholaydi. U biron-bir mashg‘ulot tanlar ekan, qaysi biriga makon va zamon yaxshi imkoniyatlar yaratib bersa, o‘sha tomonga qarab ketadi; u jamiyat ehtiyojiga javob beradi, bunga to‘g‘ri kelmaydigan holatlardan qochadi, ko‘proq o‘zining emas, boshqalarning fikri bilan hisoblashadi. U, qanday bo‘lmasin, jamiyat hurmatini qozonishga, o‘z «obro‘-e’tibori»ga zarar yetkazadigan har qanday harakatdan qochadi. O‘ta ekstravertlashgan odam obyektga shu qadar bog‘lanib qoladiki, natijada butunisicha unda g‘arq bo‘ladi, o‘z shaxsini obyekt ichida yo‘qotib qo‘yadi. Ekstravert badiiy ijod mahsuli ham zamon bilan hamnafas, o‘sha zamonning aniq dolzarb muammolarini aks ettiradi. Asar ijod jarayonida muallif xohishi asosida vujudga keladi, ijodkor o‘z ijod mahsulining yuzaga chiqish jarayonini qat’iy ravishda boshqarib boradi, asar butunisicha uning g‘oyaviy niyatiga bo‘ysunadi. Yung bunday ijodkorlarni suvda oqim yo‘rig‘ida ketayotgan, lekin o‘zim suzyapman deb o‘ylaydigan odamga o‘xshatadi.

Introvert shaxs ekstravertning aksi: u hech qachon odamlarga yoqishga, ularni ko‘nglini olishga intilmaydi. Odamlar o‘rtasida u xudbin va kibrli shaxs sifatida taassurot qoldiradi. Biroq unga yaqin, uning ichki dunyosi bilan tanish kishilar uni shaxs sifatida yuqori baholaydilar. Introvert tipning eng asosiy xususiyati shuki, u obyektni mutlaqo his qilmaslikka harakat qiladi, jamiyat talablarini emas, o‘zining subyektiv haqiqatini e’tirof etadi. U o‘zining xayolparastligi, taassurotga boyligi bilan ajralib turadi. Shundan kelib chiqib, introvert ijodkor idrok etuvchilarga go‘zal, ulug‘vor va rangin asar taqdim etishi mumkin. Zero, u o‘zidan ko‘ra san’at asari kuchliligini, asarning o‘ziga taalluqli emasligini, uning alohida qudratga, taraqqiyotga egaligini his qiladi. Yung introvert ijodkor va ijod mahsulini tuproq bilan o‘simlikka o‘xshatadi: o‘simlik tuproqdan unib chiqadi, lekin ayni paytda u tuproq emas. Introvert ijodkor asarni emas, asar uni boshqaradi, ya’ni tuproq (ijodkor) urug‘ni tuproqqa emas, o‘simlikka (asarga) aylanishi uchun xizmat qiladi. Shuni ham alohida ta’kidlash kerakki, mutlaq «sof» ekstravertlashgan yoki mutlaq «sof» introvertlashgan badiiy asarning bo‘lishi mumkin emas: ekstravertlashuv qay darajadadir introvertlikni, introvertlik esa, juda oz miqdorda esa-da, «ekstravertlashuvni» taqozo etadi. Jo‘n hisob-kitob tili bilan aytadigan bo‘lsak, hamma gap «foizda». Bu haqda biz darslikning XIII bobida bafurja to‘xtalib o‘tamiz.

Karl Yung o‘rtaga tashlagan muhim estetik muammolardan biri – arxetiplar masalasi. Arxetip yunoncha «ibtidoiy qiyofa» ma’nosini

muddat unutib, ichki bir erkinlikni his etishingizni, abadiyat haqida fikr yuritishingizni ta'minlaydi.

Tanidzakining an'anaviy yapon teatrlari sahnalari, aktyorlarning liboslari haqidagi fikrlari ham «soya go'zalligi» masalasi bilan bog'liq. U Noo, Kabuki va qo'g'irchoq teatri Bunraku aktyorlari liboslarini qiyoslar ekan, zamonaviy Kabuki teatrining yorug' sahnasini, aktyorlari liboslarining yaltiroqligini, an'anaviy estetik tasavvurlarga to'g'ri kelmasligini tanqid ostiga oladi, unda go'zallik bejamadorlikka qurbon qilinishini afsus bilan ta'kidlaydi. Garchand Kabuki teatri aktyorlari kiyimlarining tovlanishi dastlab nisbatan chiroyliroq ko'rinsa-da, o'ta nurafshon sahnadagi bu ortiqcha yaltiroqlik tezda tomoshabinning me'dasiga tegadi. Shuningdek, Kabuki aktyorlarining grimmlari ham sun'iylikni kuchaytiradi. Noo teatrida esa, liboslar aktyor terisining rangiga mos, unga uyg'unlashgan holda ko'zga tashlanadi, sun'iylik yo'qoladi, tabiiylik kuchayadi. «Libosdagi keskin yashil rang va yuzning keskin jigarrang tusi – bu «oraliqdagi» ranglar hayratlanarli darajada bir-biriga mos tushadi, – deb yozadi mutafakkir yozuvchi. – Sariq tanli irqqa mansub terining rangi uyg'unlikda o'zining asl o'rnini topadi, tomoshabinlar nigohini o'ziga tortadi. Men ranglar uyg'unligi shunday go'zallikni yaratgan boshqa hodisalarni bilmayman. Menimcha, Kabuki teatri foydalanayotgan zamonaviy yoritgichlar Noo spektakllarida qo'llanilsa, unda yorug'likning keskin nurlari ana shu estetik samarani yo'qqa chiqargan bo'lur edi... Noo teatrining asosiy unsuri bo'laroq, nimqorong'ulik o'ziga xos go'zallikni vujudga keltiradi, bizning davrimizda faqat sahnada ko'rishingiz mumkin bo'lgan alohida «soyalar» dunyosini yaratadi...»[1].

An'anaviy yapon ayoli kiyimlari haqida ham Tanidzaki aynan ana shu «soyalar dunyosi» bilan bog'lab mulohaza yuritadi. Uzun etak, uzun eng – butun libos yapon ayoli badanini qorong'ilikda saqlaydi, faqat boshi – yuzigina ochiq holda namoyon bo'ladi. Chunki yapon ayoli badanining tusi qanchalik oq bo'lmasin, ovro'palik ayol terisining shaffof oq rangidan farqlanadi, yorug'likda o'z oqligini saqlab qololmaydi. Faqat «soyaga o'ralgan» vujuddagi ochiq yuzgina oqlikni kuchaytiradi, qorong'ilikdagi oqlik go'zallikni yaratadi. Go'zallikning bunday sharqona idrok etilishi sharqliklar terisining rangi bilan bog'liq. «Go'zallik narsalarning o'zida emas, balki ularning nur va soya bilan bezalgan joylashuvidadir. Soya vujudga keltiradigan harakatdan tashqarida go'zallik yo'q», – deb yozadi Tanidzaki[2].

---

[1] *Дзюньитиро Танидзаки.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1. С. 506.

[2] O'sha manba. 510-bet.

Tanidzakining bunday qarashlari nafaqat biz ko‘rib o‘tgan «Soyaning maqtovi» esse-risolasida, balki badiiy asarlarida ham yaqqol aks etadi. Chunonchi, «Sanchma naqsh» hikoyasi va «Nodonning muhabbati» romanida ilgari surilgan milliy-an’anaviy go‘zallik g‘oyalari o‘quvchiga o‘ziga xos estetik zavq beradi. «Mayda qor» romanida esa, qorning estetik maftunkorlik obyekti sifatida tasvirlanishi ham diqqatga sazovor: Yaponiyaning janubi-g‘arbida qor kam, «sog‘intirib» yog‘adi va tez erib ketadi, bu esa, yaponlar tomonidan go‘zallikning o‘tkinchiligini, muqim emasligini eslatib turuvchi estetik hodisa tarzida idrok etiladi. Biroq Tanidzaki yaponlar estetik didini ovro‘paliklar qarashlari bilan qiyoslar ekan, ba’zan sharqona an’anaviylikni ortiqcha ideallashtirib yuboradi.

Umuman olganda, yapon realistik adabiyotining yirik namoyandasi Dzyunitiro Tanidzakining estetik qarashlari umummilliy taraqqiyotning zamonaviyligini e’tirof etishi barobarida, an’anaviy yapon estetik tamoyillarini saqlab qolish lozimligini targ‘ib qilishi va o‘ziga xos nafosat olamini yaratishi bilan e’tiborlidir. Shu bois ham uning mulohazalari o‘zidan keyingi atoqli yapon san’atkorlari uchun katta ahamiyatga ega bo‘ldi. Ryunoske Akutagava, Nobel mukofoti sovrindori Yasunari Kavabata singari buyuk yozuvchilar estetik qarashlarida Tanidzakining ta’sirini yaqqol ko‘rish mumkin.

XX asr boshlarida, Birinchi jahon urushidan keyingi «qayta taqsimlash» natijasida arab dunyosi Turkiya sultonligiga qaramlikdan ma’lum ma’noda ozodlikka erishdi. Aynan ana shu paytlarda arab xalqlarida milliy uyg‘onish kurtaklarini ko‘rish mumkin. Bu davr arab san’atida romantizm unsurlarini o‘zida mujassam etgan ilk realizm vujudga keldi. Uning dastlabki vakillari asosan G‘arb dunyosi bilan yaqin aloqada bo‘lgan lubnonlik (livanlik) nasroniy ziyolilardan iborat edi. Ular orasida **Amin ar-Rayhoniy** (1876–1940) alohida o‘rin tutadi. Uning estetik qarashlarida asosiy e’tibor go‘zallik, ijodkor va ijodkor mehnati masalalariga qaratilgan.

Amin ar-Rayhoniy go‘zallikni mutlaqlashtirishni, uni alohida bir mutlaqlik maqomiga ega «sof» estetik hodisa sifatida olib qarashni inkor etadi. Uning fikriga ko‘ra, go‘zallik ham inson, uning hayoti, tabiat va tabiiy jarayonlar kabi murakkablik xususiyatiga ega. Go‘zallikni qanchalik «tozalashga» erishmaylik, unda baribir xunuklikdan nimadir, qandaydir bir unsur saqlanib qoladi. Bu holat salbiy hodisa emas, aksincha, u go‘zallikni bir xillikdan, zerikarli bo‘lib qolish xavfidan asraydi va ayni paytda uning ichki, botiniy jilvalanishini kuchaytiradi. Bu fikrini Rayhoniy shoirona uslubda quyidagicha ifodalaydi: «Men shunday go‘zallikni sevamanki, –

odam deb atashni jon deb istardim. Msyo Jurden nasrni tuflisini so‘rash uchun, Hitler Polshaga urush e’lon qilish uchun qo‘llaydi. Yozuvchi, bu – gapdon; u anglatadi, isbotlaydi, ishontiradi, ishora qiladi... nosir aynan hech narsa gapirmaslik uchun gapiradi. Nasr san’ati nutqda namoyon bo‘ladi, uning predmeti, tabiiyki, ma’nolilik, ya’ni so‘z ibtidodagi obyekt emas, balki obyektning belgilari hisoblanadi»[1]. She’riyat esa, – boshqa gap. Sartr shoirlarning so‘z qo‘llashi haqida bunday deydi: «Shoirlar – so‘zdan foydalanishni inkor etuvchi odamlar... Shoirlar uchun so‘zlar – yerda o‘t-o‘lan va daraxt singari o‘sadigan tabiiy narsalar»[2]. Nasr – reallik bilan, she’riyat – tasavvur bilan bog‘liq. Nasrda ijod ongli ixtiyor, mas’uliyat va muallifning axloqi bilan shartlanadi, she’riyatda esa, ijod – muallifning anglab yetmagan dunyosi, anglab yetmagan tajribasi mahsuli: nosir o‘z suratini chizgan bir paytda she’riyat inson haqida mif yaratadi.

Asl san’at asari Sartrning fikriga ko‘ra, ijodkor va san’atni idrok etuvchi kishining harakati bilan yuzaga keladi; o‘zga odamlar uchun yaratilish va o‘zga odamlar uchun mavjud bo‘lish imkoniga ega. Badiiy asar ko‘rish, tinglash – idrok etish va ijodning omuxtaligi (sintezi). Bu omuxtalik subyekt va obyekt ma’nosini belgilab, ayni paytda ularning olam bilan munosabatini boyitadi. Idrok etish va ijod omuxtaligi Sartr nazdida da’vatga aylanadi, ya’ni har bir badiiy asar – da’vat. Yozish – o‘quvchini chorlash. Yozuvchi shu tarzda o‘quvchini erkinlikka chaqiradi, chunki bu erkinlik yozuvchi asarining yaratilishida ishtirok etadi. Ijod jarayoni – asarning notugal va mavhum tarzda yaratilishi. Shu bois san’atni idrok etuvchi tomonidan ham ijodkorlik talab etiladi.

Sartr san’at haqidagi fikrlarini yakunlab, go‘zallik haqida shunday xulosaga keladi: go‘zallik – faqat tasavvur qilinadigan narsaga qo‘llanilishi mumkin bo‘lgan, o‘z mohiyati tuzilmasiga ko‘ra real dunyoni inkor etuvchi qadriyatdir.

Eng yangi davr benihoya boy va rang-barang. Unda Froyd, Yung va Sartr, Ortega-i-Gassetdan tashqari yana o‘nlab buyuk mutafakkirlar o‘z qarashlarini ilmiy asoslab berdilar. Haydegger, Yaspers, Kamyu, Marsel, Mariten, Huyzinga, Dyufren, Jilson kabi nafosatshunos-faylasuflar shular jumlasidandir. Afsuski, imkoniyat nuqtayi nazaridan ular haqida to‘xtalib o‘tolmaymiz.

[1] *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., Изд-во МГУ, 1987. С. 321.

[2] O‘sha manba. 317-bet.

4. YANGIKANTCHILIK ESTETIKASI

Eng yangi davr falsafasida yangikantchilik oqimining o‘rni ham katta ahamiyatga ega. Uning asosiy tamoyillari falsafani bilishning tanqididan iborat deb ta’riflash va bilishni tajribaviylik bilan cheklash; ontologiyani ilm sohasi sifatida qabul qilmaslik; aprior me’yorlarni bilishni shartlaydigan hodisalar deb bilish. XIX asrning 60-yillaridan boshlab shakllana boshlagan bu falsafiy oqim keyinchalik yangihegelchilik, hayot falsafasi, ekzistensiyachilik yo‘nalishlariga katta ta’sir ko‘rsatgani holda ma’lum ma’noda ular bilan omuxtalashib ketdi. Ana shunday omuxtalashuvning eng yorqin namunasini biz buyuk ispan faylasufi **Xoze Ortega-i-Gasset** (1883–1955) falsafasida ko‘rishimiz mumkin.

Ortega-i-Gasset Eng yangi davr estetikasi taraqqiyotiga ulkan hissa qo‘shgan faylasufdir. Uning estetik merosi hajman uncha katta bo‘lmasada, nihoyatda salmoqli. U o‘zining «Estetik mavzularga doir so‘z boshi shaklidagi esse» (1914), «San’atning noinsoniylashuvi» (1925), «Don Xuanni sazoyi qilish» (1933) kabi risola, maqola va falsafiy ma’ruzalarida yangi davr kishisiga mos keladigan «yangi san’at» nazariyasini, boshqacha aytganda, modernizm estetikasi g‘oyalarini ilgari suradi.

Buyuk ispan faylasufining fikriga ko‘ra, yangi zamon kishisi (XX asr) boshqa davrlar odamlaridan keskin farq qiladi. Agar XIX asr kishisidan qaysi davrda yashashni xohlaysiz, deb so‘rasangiz, uyg‘onish davrlaridan birini aytishi shubhasiz edi. Chunki o‘sha davrlar hozirgi qadriyatlarimiz yaratilayotgan vaqtlar sifatida ideal darajada his etilardi. Bizlar esa, o‘sha yaratib bo‘lingan ideal qadriyatlar qurshovida yashaymiz. Biz uchun o‘tmishdagi «oltin davrlar»ga nisbatan bugungi hayotimiz o‘zimizga mos, qadrliroq va yuksakroqdir, o‘tmish taqlid qilishimizga arzimaydi. Bu orada Ortega-i-Gasset «Ommaning isyoni» asarida shunday deb yozadi: «Hozir inson har qachongidan ko‘ra ko‘proq bugungi voqealar bilan band bo‘lgani tufayli, uni o‘tmish o‘ziga tortmaydi, o‘tmishga nisbatan u butunlay qiziqishini yo‘qotgan... Biz o‘tmishga nazar tashlar ekanmiz, mashhur Uyg‘onish davri bizga balandparvoz, o‘ziga bino qo‘ygan, qishloqi odamlar davri, – yashirib nima ham qilamiz – *didsiz* davr bo‘lib ko‘rinadi»[1].

Ortega-i-Gasset hozirgi zamon kishisini ta’riflar ekan, endilikda insoniy yo‘nalma o‘zgarganini, uning hayotida transsendental qadriyatlar emas, balki insoniy qadriyatlar birinchi o‘ringa chiqqanini ta’kidlaydi.

[1] *Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства и другие работы. М., «Радуга», 1991. С. 64.

San'atdagi uslubiy yangiliklar ham ana shu o'zgarish bilan bog'liq, ya'ni hayot o'zgarganidan keyin, san'at ham o'zgarishi kerak. Yangi san'at an'anaviy san'atdan tasvir obyekti ta'siri tufayli emas, ko'proq subyektning yo'nalmasi orqali farqlanadi. Yangi uslubning umumiy belgisi, bu san'atni hayotiy «jiddiylik» hududidan siqib chiqarish. Zero, san'at endilikda bizning hayotimizdagi og'ir yukni ko'tara olmaydi va natijada o'z latofatini, nazokatini yo'qotadi, aksincha, biz uni jiddiy qabul qilmasdan, unga o'yin-kulgi, hazil-huzul, hordiq sifatida qarasak, u o'zining hayajonli maftunkorligini asrab qoladi. «Keksalar uchun, – deb yozadi faylasuf, yangi san'atning nojiddiyligi uni illat sifatida yo'qotish uchun yetarli bo'lsa, yoshlar uchun jiddiylikning yo'qligi – san'atning oliy qadriyati, shu sababli ham, ular yangi san'atga dildan va qat'iyat bilan beriladilar»[1].

Shunday qilib, yangi san'atning asosiy xususiyati, uning hayotiy reallikdan, ijtimoiy foydalilikdan, kundalik odatiylikdan yiroqlashuvi bilan belgilanadi. Ortega-i-Gasset, – mashhur ingliz nafosatshunosi Jon Raskin qarashlarini, aynan san'atdagi ana shu xususiyatlarni yo'qotishga qaratilganini ta'kidlab, uni qattiq tanqid ostiga oladi, uni «go'zallik dushmani» deb ataydi. «Raskin san'atni shunday sharhlaydiki, – deb yozadi Ortega-i-Gasset, – uning fikrlariga ko'ra, san'atni kundalik yumushga aylantirish mumkin. Uning injili, bu – san'at foyda va qulaylikdan iborat degan fikr... Men toza stakandan suv ichmoqchiman, menga go'zal stakan taklif qilmang... men yo chanqog'imni qondirishim kerak yoki go'zallikka intilishim lozim. Shu sababli men suv ichgim kelganida, marhamat qilib menga toza suv bilan to'la va go'zallikdan xoli stakan bering...»[2]. Bu o'rinda faylasuf insoniy turmushni go'zallashtirishning keragi yo'q, demoqchi emas. Faqat go'zallikni manfaatga bo'ysundirish, foydali qilishga urinish uni rosmana estetik idrok etishga xalaqit beradi, degan fikrni ilgari surmoqda.

Shundan kelib chiqib, faylasuf estetik obyekt masalasiga mutlaq noratsional yondashuvni taklif qiladi. Ya'ni, «estetik obyekt, bu – botiniy hayot nima bo'lsa – o'sha, bu bor-yo'g'i «men»ga aylangan narsalardir»[3]. Estetik obyektning bunday holatda bo'lishi uchun reallikdagi obyekt yo'qolishi va uning o'rnini o'sha reallik haqida fikrlayotgan «men» egallashi kerak. Buning uchun eng muhim omil, badiiy xususiyat – istiora. Zero, u «narsa-hodisani real o'rnidan hissiyotga olib o'tilishdir»[4].

---

[1] *Ортега-и-Гассет. Х.* Что такое философия? М., «Наука», 1991. С. 42.

[2] *Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства и другие работы. М., «Радуга», 1991. С. 481–482.

[3] O'sha manba. 483-bet.

[4] O'sha manba. 495-bet.

Ortega-i-Gasset o‘zining mashhur «San’atning noinsoniylashuvi» asarida she’riyatni istioraning oliy algebrasi deb ataydi. Ayni paytda yangi san’atda istiora reallikka nisbatan o‘zgacha munosabati bilan ajralib turadi: u she’riy ijodning bezagi emas, javhari (substansiyasi) sifatida namoyon bo‘ladi va reallikni go‘zallashtirishdan, oliyjanoblashtirishdan, ulug‘vorlashtirishdan ko‘ra, uni xunuklashtirishga, pastga urishga, masxaralashga harakat qiladi, unda kinoya birinchi o‘ringa chiqadi. «Yaqinda men, – deb yozadi Ortega-i-Gasset, – bir yosh shoirda chaqmoq – duradgorning arshini va qish daraxtlarni osmonni supurish uchun supurgiga aylantirib qo‘yganini o‘qidim. Lirik qurol yaralash va o‘ldirish uchun tabiiy narsalarga qarshi qaratilgan»[1]. Faylasuf san’atdagi ana shunday yangicha yo‘nalishni Nitsshening «Hukmronlikka ixtiyor» iborasidan foydalanib, «uslubga ixtiyor» deb ataydi. Ya’ni, yangi san’atda reallik emas, uslub birinchi o‘rinda turadi. Bunda san’at bilish, tarbiya, vositachi, ezgulikka, insoniylikka da’vat emas, insonning real hayotini aks ettirmaydi, faqat ular haqidagi san’atkor g‘oyalarini in’ikos ettiradi. San’at insoniy hissiyotdan, insondan uzoqlashadi, noinsoniylashadi, endilikda estetik zavq insoniy reallikdan tozalanishi kerak. Zero, san’at qandaydir darajada, ko‘pmi yo kammi, insoniy iqror edi va shu sababli estetik zavq tozalanilgan holatda ro‘y berardi, vaholanki, estetik zavq aql vositasida zavqlanish bo‘lishi kerak. Ya’ni, idrok etuvchi inson hayotidagi real hodisalardan xoli, san’atkor g‘oyalarining in’ikosidan zavqlanishi lozim. Bunday odamlar ko‘pchilikni tashkil etmaydi, ana shular haqiqiy madaniyat egalaridir, qolgan ko‘pchilik esa, omma, san’at ommaga emas, saralarga qaratilishi lozim. Shu munosabat bilan Ortega-i-Gasset badiiy san’at tushunchasini kiritadi: «Yangi san’at, bu – sof badiiy san’atdir»[2].

Demak, san’atning mohiyati ham, vazifasi ham endilikda o‘zgarishi kerak. «Reallikni aks ettirishdan, o‘ylab-netmay uning ikkinchi nusxasini yaratish bilan cheklanishdan ma’no yo‘q, – deb yozadi faylasuf. – San’atning vazifasi – noreal ufqlarni yaratish. Bunga erishishning esa, faqat bitta yo‘li bor, u ham bo‘lsa, mavjud reallikni inkor etish, undan balandroq ko‘tarila olish. San’atkor bo‘lish jiddiy odamlarni, ya’ni bizlarni, toki san’atkor emas ekanmiz, jiddiy qabul qilmaslik degani»[3].

Shunday qilib, yangi uslubdagi san’at insoniy ko‘tarinkilikdan, transsendensiyadan yiroq, ko‘proq sport o‘yinlariga yaqin bo‘lishi,

[1] *Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства // Самопознание Европейской культуры XX века. М., «Политиздат», 1991. С. 250.

[2] O‘sha manba. 236-bet.

[3] O‘sha manba. 258-bet.

turli-tuman (siyosiy, ijtimoiy, diniy v.b.) yuklardan forig'lanishi lozim. Ana shu yangi uslubning bir-biri bilan o'zaro bog'liq bo'lgan muayyan o'ziga xos jihatlari bor. Ular quyidagicha: 1) san'atning noinsoniylashib borishi; 2) uning jonli shakllardan qochishga intilishi; 3) san'at asari faqat san'at asarigina bo'lib qolishini ta'minlash; 4) san'atni faqat va faqat o'yin sifatida tushunishga intilish; 5) kinoyani chuqur anglashga qarab borish; 6) har qanday soxtalikdan qochish va shu orqali puxta mahoratga erishish; 7) san'atning, yosh san'atkorlar fikriga ko'ra, har qanday transsendensiyadan uzoq bo'lishi[1].

Ortega-i-Gasset «San'atning noinsoniylashuvi» essesini tugatar ekan, olimona kamtarlik bilan shunday dedi: «Ayni paytda, mening yangi san'atning asosiy belgilarini tavsiflab berishga urinishim butunlay xato bo'lishi ham mumkin. Ushbu esseni tugatar ekanman, menda bu masala borasida birinchi tajribadan so'ng yana boshqa, nisbatan teranroq tadqiqotlar paydo bo'ladi, degan ishonch va qiziqish takror ko'nglimdan o'tib turibdi»[2].

Shunday qilib, Ortega-i-Gasset estetik qarashlarini qisqacha tahlildan o'tkazishimiz yangikantchilik oqimida «san'at – san'atkor uchun» degan shior vujudga kelganini ko'ramiz. Buyuk ispan faylasufining ilgari surgan g'oyalari esa, hozircha modernizm estetikasining ilk nazariyasi deyishimiz mumkin. Lekin uning qarashlarida ko'pgina o'rinlar bilan kelishish qiyin. To'g'ri, san'atni qandaydir bir kichik guruhlar o'yinchoqqa aylantirishi mumkin, (zero, san'at demokratik tabiatga ega) lekin bu urinishlar uning mohiyatini o'zgartira olmaydi. San'at doimo «insoniylashgan» tarzda, eng miqyosli tarbiya vositasi sifatida abadiy yashayveradi. Toki inson hissiyotdan mahrum bo'lmas ekan, san'at ham «insoniylik»ni tark etmaydi. Yalang'och istioradan iborat san'atkor g'oyasining san'atlik da'vosi qiziqarli, biroq puch narsa bo'lib qolaveradi. Ayni zamonda, ta'kidlash kerakki, modernizm hozircha mavjud. Hatto bu uslubning ba'zi asarlari san'at darajasiga ko'tarilgan ma'naviy reallikdir. Shu sababli, Ortega-i-Gasset estetik qarashlarini ahamiyati shundaki, buyuk faylasuf bizni modernizm uslubining asosiy jihatlari hamda xususiyatlari bilan tanishtiradi, uning mohiyatini ochib beradi va biz bu mohiyatning hamma vaqt ham mohiyat emasligini anglab yetamiz.

---

[1] *Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства // Самопознание Европейской культуры XX века. М., «Политиздат», 1991. С. 237.

[2] O'sha manba. 261-bet.

5. ENG YANGI DAVR SHARQ ESTETIKASI

Eng yangi davr Sharq estetik tafakkurini alohida olib ko'rishimizga sabab shuki, unda biz «kechikkan» realizmga duch kelamiz. Bu davrda G'arb estetikasi va san'atida realizm hukmron bo'lishi barobarida modernizmning vujudga kelishi hamda tez sur'atlar bilan rivojlanishi kuzatiladi. Biz bundan avval ko'rib o'tgan estetik yo'nalishlar realizmga yangicha munosabati va modernizmni barqaror etishga qaratilganligi bilan ajralib turadi. Zero, G'arbda bu paytga kelib, an'anaviy san'at janrlari mukammallashib bo'lgan, endi yangi badiiy ifoda uslublarini izlash asosiy masalalardan biriga aylangan, Sharqda esa, an'anaviy san'at o'z mavqeini endi mustahkamlashga kirishgan edi. Chunonchi, badiiy adabiyot sohasida Sharq romanchiligi XIX asr oxirlarida vujudga kelganini, hatto XX asr o'rtalarida ham romantizm san'ati hali realizmga o'z o'rnini to'la bo'shatib bermaganini ko'rishimiz mumkin. Ana shu jarayonlarda buyuk bangol yozuvchisi, Nobel mukofoti sovrindori, g'arbcha talaffuzda Rabindranat Tagor nomi bilan mashhur bo'lgan **Rabindranath Thakur**ning (1861–1944) estetik qarashlari alohida ajralib turadi.

Thakurning estetikaga doir mulohazalari, asosan, «Go'zallik», «Go'zallik va adabiyot», «Adabiy tanqidchi», «Go'zallikni idrok qilish» kabi qator maqolalarida o'z aksini topgan. Uning qarashlari asosida o'zi butun umr amal qilgan g'ayri zo'ravonlik axloq falsafasi tamoyillari va brahmanchilik aqidalarining axloqiy tomonlari yotadi. U go'zallikning maqsadi, vazifalari va zaruriyligi haqida fikr yuritar ekan, shunday deb yozadi: «Shubha yo'qki, Go'zallik hissini rivojlantirish – uyg'un kamol topgan shaxs tarbiyasining ajralmas sharti. Go'zallik zarur»[1]. Lekin haqiqiy go'zallikka erishish, uni tom ma'noda idrok etish uchun inson muayyan komillik sohibi bo'lmog'i lozim. Go'zallikka olib boradigan yo'l yengil-yelpi tuyg'ular orqali o'tmaydi, u bag'oyat murakkab, sabrni talab qiladigan yo'l. Shu bois, go'zallikni yaratish va idrok etish o'zni tuta bilish, bosiqlik bilan bog'liq. Zero, «inson qo'li bilan yaratilgan go'zallik doimo uni yana bir boshqa – qudratli go'zallikka chorlab turadi»[2]. Go'zallikning asosiy quroli istisnolilikdir. Go'zallik quvonchi haqiqatning to'g'ri idrok etilishidan vujudga keladi.

Thakur go'zallikni idrok etish masalasiga alohida to'xtalib o'tadi. U go'zallikni faqat hissiy idrok etish mumkin emas deydi, u holda biz bor-yo'g'i o'tkinchi yoqimlilikni kuzatgan bo'lamiz. Haqiqiy go'zallik o'ziga insonning aqliy munosabatini talab qiladi. Uni idrok etishda besh sezgi

[1] *Тагор Р.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. М., ИХЛ, 1965. С. 131.

[2] O'sha manba. 377-bet.

to‘g‘ri xulosaga, haqiqiy estetik zavqqa olib kelmaydi. Shu bois qalb tubidagi, botindagi axloqiylik bilan yo‘g‘rilgan hissiy-aqliy yondashuv go‘zallikka olib boradigan eng to‘g‘ri yo‘ldir. Shuning uchun axloqiylikka asoslangan estetik tarbiya zarur. «Shunday qilib, – deb yozadi buyuk bangol mutafakkiri, – aniqki, Go‘zallik faqat ko‘z uchun manzara bo‘lish holatidan to aql uchun ozuqaga aylanishi darajasiga ko‘tarilmaguncha muhimlik kasb etolmaydi. Aql uchun ana shu ozuqani ola bilish – alohida tarbiyaning ishi. Zero, aql juda ko‘p bosqichlarga ega. Agar tanqidiy aql hissiyot bilan yonma-yon tursa, bizning quvvai hofizamiz kengayadi. Biz yana ham uzoqni ko‘ra olamiz, agar bizning qarashimiz yuksak axloqiy ideallar bilan nurlangan bo‘lsa, bunday ruhlangan nigoh chegara bilmaydi»[1]. Buning asosiy sababi shundaki, go‘zallik baxt bilan bog‘liq. Agar biz baxt haqidagi tasavvurimizning voqelik bilan to‘la mos kelganini anglasakkina, go‘zallikni ko‘ra bilamiz: «Baxt bu – aslida insonning teran botiniy Go‘zalligi»[2]. Biroq baxt, bu – kurash. Baxtni anglash esa, doimo ezgulik va yovuzlik tomonidan bo‘ladigan zarbani kutish holatidir. Ana shu kurash ikki qirg‘oq orasidagi daryoning hayotiga o‘xshaydi. To daryo dengizga etib kelmaguncha, ikki qirg‘oq orasidagi bu kurash davom etaveradi, faqat u dengizga qo‘shilgandagina kurash to‘xtaydi. Go‘zallik ham ana shu taxlit namoyon bo‘ladi: u haqiqatga kelib qo‘shilgandagina haqiqiy o‘zligini, betakror kengligini topadi. Shunday qilib, haqiqat – baxt va oliy go‘zallikning uyg‘unligidan iborat ekanini biz tushunib olamiz.

Thakurning ilhom, tasavvur va xayolot borasidagi fikrlari ham go‘zallik to‘g‘risidagi mulohazalari bilan hamohang. U ilhomni alohida, hech bir tilga o‘xshamaydigan, noodatiy hissiyotni ifodalaydigan sirli tilni yaratuvchi mo‘jizaviy hodisaga o‘xshatadi. Ilhom yaratgan bu til teran mazmunni ohang bilan omuxtalashtirgan tarzda nimanidir ochiq so‘zlaydi, nimanidir yashirib qoladi. U real olam insonda uyg‘otgan tuyg‘ularni to‘g‘ridan to‘g‘ri emas, balki timsol va istioralar pardasiga o‘rab taqdim etadi.

Tasavvurni esa, mutafakkir, inson qalbining eng ajoyib xususiyati sifatida talqin qiladi. Inson qalbi shunday ulug‘vorki, u real mavjud bo‘lgan olamni o‘zining subyektiv mulkiga aylantirishi mumkin. Ushbu dunyo bilan qalban birlashuv insonni iztirobdan qutqaradi. Olam bilan faqat hissiyot vositasida emas, balki ma’naviy-ruhiy jihatdan bog‘liq bo‘lishimiz uchun ana shunday holat – tasavvur zarur. Aynan shu tasavvur bizning botiniy «men»imiz o‘zidan tashqaridagi mavjudlik bilan qondosh ekanini his etishiga imkon yaratadi: biz o‘zimizniki bo‘lmagan narsalarni

[1] *Тагор Р.* Сочинения в 8 т. Т. 8. М., ИХЛ, 1957. С. 37.
[2] O‘sha manba. 377-bet.

ma'naviy jihatdan o'zimiznikiga aylantiramiz. San'at ana shu tasavvurning mahsuli. Zero, «voqealar qachonki reallik to'ridan ozod bo'lgandagina va biz unga tasavvur prizmasi orqali qaray olganimizdagina, bizga to'g'ridan to'g'ri badiiy ta'sir ko'rsatadi»[1].

Ana shu tasavvurga asoslangan xayolot bizning o'z olamimizni yaratishga ko'mak beradi. Xayolot kuchi real dunyoni o'zimiz uchun qaytadan yaratadi. Zero, inson tabiatan yaratuvchi mavjudot, u Biruborning yaratganlariga qanoat qilmay, hamma narsani o'ziga moslashtirishga harakat qiladi va o'z ijodi orasida yashaydi. Inson o'z olamini, o'z olami manzarasini o'z qo'li bilan yaratadi va bundan teran quvonch hissini tuyadi. Buyuk san'atkorlar yaratgan o'lmas badiiy qiyofalar shu taxlit vujudga kelgan.

Thakur realizm uslubida badiiy qiyofa yaratishda tipiklashtirishning ahamiyatini alohida ta'kidlab o'tadi. Badiiy qiyofadagi individuallik umumlashtiruvchilik xususiyatiga ega. Zero, badiiy ijod tabiatan, voqelikdan nusxa ko'chirish bilan shug'ullanmaydi, balki real hayotda sochilib yotgan hodisalarni muayyan badiiy tizimga, bizning qalbimiz, ma'naviy olamimiz bilan uyg'unlashib ketadigan tartibga soladi. Shu bois adabiyot va san'at, doimo umumnikiga aylangan shaxsiy fikr va hissiyotlardan iboratdir, – deydi buyuk bangol mutafakkiri. U adabiyot misolida realizmning qudratini tavsiflar ekan, ayni paytda realistik adabiyot va san'atning vazifasini quyidagicha belgilab beradi:

«Realistik adabiyotda biz o'z fikrlarimiz, qayg'ularimiz va quvonchlarimizni nafaqat zamondoshlarimiz uchun muhrlashga intilamiz, balki ularni abadiylashtirishga urinamiz, – deb yozadi Thakur. – Demak, ularning ahamiyati vaqtning shu ulkan davriga mos kelmog'i lozim. Garchand abadiylik zamonaviy vositalar bilan tiklansa-da, lekin zamonaviy miqyoslar bilan chegaralanib qolishi mumkin emas. Shu sababli voqelikning adabiyotdagi in'ikosi mohiyatan tor dolzarblikdan farqlanadi.

Adabiyotning vazifasi – botinni zohirga, fikrni so'zga, xususiylikni ijtimoiy ahamiyatli hodisaga, bugunni abadiyatga aylantirishdan iborat»[2].

Thakurning fikriga ko'ra, realizmdan chekinish, oqilona, bosiqlik bilan haqiqiy go'zallikni idrok etish o'rniga tasodifan junbishga kelgan savqi tabiiy vositasida qandaydir bir muddat uchungina go'zal bo'lib ko'ringan narsa-hodisani topib, undan zavqlanish – kichik bilan kattaning, qism bilan butunning farqiga bormaslikni keltirib chiqaradi; bunday holatda inson junbishni – zavq, xunuklikni – go'zallik deb xatoga yo'l qo'yadi; bunday noto'g'ri yondashuv zamonaviy Ovro'pa adabiyoti va san'atida

[1] *Тагор Р.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. С. 324.
[2] *Тагор Р.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. С. 283.

deb yozadi u, – toki unda xunuklikdan nimadir saqlanib qolgan bo‘lsin, toki uning sukutida shirinsuxanlik barq urib tursin»[1].

Rayhoniyning ijodkor, uning iste’dodi va bu iste’doddan qanday foydalanish xususida bildirgan fikrlari alohida ahamiyatga ega. U yozuvchilarni bir o‘rinda uch turga ajratadi. Birinchisi – yashash uchun yozadiganlar, aslida ular yozmaydilar, lekin yashaydilar, ikkinchisi – yozish uchun yashaydiganlar – yozadilar, lekin yashamaydilar. Uchinchisi – ham yashab, ham yozadiganlar. Rayhoniy buni quyidagicha kengaytirib tushuntiradi: birinchi turdagi yozuvchilar – yollanma adiblar, ularning xo‘jayini – hamyon nimani buyursa, shuni yozadilar. Ularning ijodi jiddiy e’tiborga molik emas. Ikkinchi turdagi yozuvchilar butun dunyoni o‘zlarining ish stolidan, kitoblari va qog‘oz-qalamidan iborat deb biladilar. Ular ba’zan yaxshi narsalar yozsalar-da, lekin umuman olganda, jonli hayotdan yiroq, tabiatni tom ma’noda his etmasdan ijod qiladilar, ko‘pincha asarlarida go‘zallik va badiiy soddalik o‘rnini yaltiroqlik va bejamadorlik egallaydi. Har ikki turdagi yozuvchilar odatda sermahsul bo‘ladilar, tinimsiz yozish bilan umrlarini o‘tkazadilar. Uchinchi turdagi yozuvchilar faqat ilohiy bir ruh ta’sirida – ilhom va karomat onlarida ijod qiladilar. Boshqa payt hayot va zamon, tabiat va inson haqida mushohada yuritadilar, o‘z fuqarolik burchlarini bajarib yashaydilar. Ularning asarlarida hajm emas – salmoq, son emas – sifat, oqilona ehtiros birinchi o‘rinda turadi. Rayhoniy bu boradagi fikrini davom ettirib, yana bunday deb yozadi: «Endi yozuvchilarni boshqa tizim bo‘yicha ajrataylik. Deyishimiz mumkinki, yozuvchilar ikki xil bo‘ladi: birlari odamlarni, ikkinchilari o‘zlarini qoniqtirish uchun yozadilar. Birinchi xil yozuvchilar o‘z bilimlarini hamyonga bo‘lgan ruju tufayli yashirsalar, ikkinchi xil yozuvchilar esa, o‘z bilimlarini adabiyotga bo‘lgan muhabbat tufayli barchaga tarqatadilar»[2]. Ana shu ikkinchi xildagi yozuvchilar tom ma’nodagi erkin ijodkorlardir. Rayhoniy uchun ideal ijodkor bir paytning o‘zida ham chuqur bilim egasi – olim, ham iste’dodli san’atkor, ham fuqaro – Inson. Xudo bergan o‘z iste’dodini mansab, unvon va boylikka sotgan ijodkor nafratga sazovor. Bunday «iste’dodli maddohlar» haqida u «Al-Mutannabiyning ikki she’ri» maqolasida al-Mutannabiyning kichik zamondoshi, she’riy noma janriga asos solgan shoirlardan biri Abu Bakr Xorazmiyning sotqin iste’dod haqidagi keskin fikrlarini keltiradi va shunday deb yozadi: «Gunohkor zolim qoshida tuproqqa qorishib emaklaydigan iste’dod egasi – ana shu iste’dodni bergan Xudoning ne’matidan yuz o‘girgan kishidir»[3].

---

[1] *Амин ар-Рейхани.* Избранное. Л., ИХЛ, 1988. С. 218.

[2] O‘sha manba. 176–177-betlar.

[3] O‘sha manba. 188-bet.

Rayhoniy «Baxt nima?» degan maqolasida, baxtga ma'lum ma'noda estetik nuqtayi nazardan yondashadi. U umuman baxtni mehnatda ko'radi. Baxt – erkin mehnatda, mehnatning samarasida emas, samara beradigan mehnat jarayonida. Insonning baxtiyorligi uning yaratish qobiliyati bilan bog'liq. Haqiqiy ijodkorning baxti esa, uning asari. «Kimki o'z tafakkurini tabiat ko'zgusiga aylantirsa – o'sha baxtli. Kimki sof moddiy hayot bilan emas, balki hissiy, ruhiy va fikriy hayot bilan yashasa – o'sha baxtli», – deb yozadi Rayhoniy[1].

U barcha insoniy faoliyatdan odam zotini juda bo'lmaganda bir baxya baland ko'taradigan yuksaklikni talab qiladi. Uning inson falsafasi buyuk olmon faylasufi Nitsshe qarashlariga hamohang: «O'zidan o'zini baland ko'tara olmagan odam naqadar qashshoq!» – deb xitob qiladi u[2].

Xullas, Amin ar-Rayhoniy qarashlarida Eng yangi davr arab estetikasiga xos bo'lgan xarakterni, jihatlarni – ko'proq badiiy adabiyotga murojaatni, an'anaviylik bilan zamonaviylikning, romantik ideallar bilan realistik tamoyillarning uyg'unligini ko'rishimiz mumkin.

Eng yangi davr Sharq estetikasida yangi tasavvufchilik nafosatshunosligi ham o'z o'rniga ega. Gap shundaki, XIX asr va XX asrning boshlariga kelib, tasavvuf o'z asl ma'nosidan chetlashdi, islomning ilm va Axloq falsafasi sifatidagi ta'sirini deyarli yo'qotdi. So'fiylar va darvishlar ilm bilan shug'ullanish o'rniga tilanchi-qalandarlarga aylandilar va takyaxonalarda giyohvandlikka berildilar. Ularning asosiy ishi faqat zikr va bozorlarda diniy she'rlarni o'qishdan iborat bo'lib qoldi. Qalandarlar yirtiq janda kiyib, mis kachkulini shaldiratib sadaqa bilan yashaydigan tekinxo'rlarga aylandilar. Ko'pgina shayxlar esa, tasavvuf ildizlarini unutib, hukmron doiralar xizmatiga o'tdilar, xalqni tarkidunyochilikka, sabr-toqatga chaqirib, boy zolimlar va badavlat kishilarning adolatsiz qilmishlarini oqlash bilan kun ko'rdilar.

Ularni Anbar otin XX asr boshida «g'ayrihaqiqiy donishmand shu so'fiylar – johillar» deb ataydi va tarkidunyochilar haqida afsus bilan quyidagicha yozgan edi: «Tarki dunyoni ixtiyor etganlar, baayni tiriklay o'zini qabrga tiqqon kabi, o'z xalqidin bezib ketarlar. Aksar shu qabila odamlar ilmdin hech bahramand emas va quruq kallag'a sallani o'rab yurgan mullanamolardin chiqor, ular o'zlari ham bexabar so'fiylik silsilasig'a kirub qolib, boshi berk ko'chadin chiqolmay ovoradurlar»[3].

Ana shu ma'naviy zaruriyatni dastlab anglaganlardan biri turk allomasi, naqshbandiya tariqati silsilasining o'ttiz to'qqizinchi shayxi

[1] *Амин ар-Рейхани.* Избранное. Л., ИХЛ, 1988. С. 214–215.
[2] O'sha manba. 227-bet.
[3] *Dilshod.* Anbar otin. Tanlangan asarlar. T., «Fan», 1994-yil, 162-bet.

Muhammad Zohid Qo'tqu (1897–1980) bo'ldi. Uning shogirdi, ilohiyot professori shayx **Mahmud As'ad Jo'shon** (1938–2001) esa, tom ma'noda yangi tasavvufchilik ta'limotiga asos soldi.

Mahmud As'ad Jo'shon, avvalo, islomning mohiyatini asl holicha tushuntirishga, islomda boshqa umumjahoniy dinlardan farqli o'laroq, tarkidunyochilik yo'qligini qat'iy qilib shunday ta'kidlaydi: «Holbuki, o'tmishdagi ummatlarga (ya'ni, buddhaviylar va nasroniylarga – A.Sh.) jamiyatdan qochishga tashviq bor edi. Shu bois tog'larda ibodatxonalar qurilgandi. Jamiyatdan qochgan holda shaxsan kamolotga erishmoqqa harakat qilardilar. Bularga ruhbonlik – tarkidunyochilik deyiladi. Islomda tarkidunyochilik yo'q»[1]. Aksincha, islom insonni nafaqat jamiyatdan uzilmaslikka chaqiradi, balki zamon bilan hamnafas yashashga, o'zi egallagan diniy bilimlarni dunyoviy bilimlar bilan uyg'unlashtirishga, ularni ma'lum ma'noda zamonga moslashtirishga da'vat etadi. «Bilimlarimizni yangilab bormog'imiz lozim. Chunki sanoat ijtimoiy tus olgan, bilimlar zamoni boshlangan. Balki hali nomlanmagan davrlarga qarab, shiddat bilan borayotirmiz», – deb yozadi Jo'shon[2].

Tasavvuf, buyuk mutasavvifning fikriga ko'ra, aynan ana shu vazifalarni bajarish yo'llarini ko'rsatadigan amaliyot bilan mustahkam bog'liq nazariyadir, ham ilohiy, ham insoniy ilmdir. Zero, butun dunyoda go'zallikka ehtiyoj bor, xulqiy go'zallik esa, qadimgi faylasuflar ta'kidlaganidek, eng ulug' go'zallikdir. Ya'ni, birlamchi go'zallik insonda mujassamlashgan. «Biz go'zallikka hamdam bo'lgan, ichimizda va tashimizda – zohir-u botinimizda ko'p turli go'zalliklar yashnagan bir zumramiz», – deb yozadi bu haqda Mahmud As'ad Jo'shon[3].

Jo'shon o'zini darvish deb ataydigan bozor-o'char, ko'cha-ko'ylarda «Haq do'st, yo Ollo!» deb tilanchilik qiladigan juldurvaqilardan, takyaxonalarda chilim tortishdan bo'shamaydigan giyohvand bekorchilardan, o'zlarini «bektoshiylar» deb atagan ichkilikboz «tariqatchi»lardan nafratlanadi, ularning tasavvufga aloqasi yo'qligini, ular xunuklik dunyosining bandalari ekanini qayta-qayta ta'kidlaydi. Darvish asl mohiyatiga ko'ra go'zallikning, go'zal dunyoning oshig'i, ma'naviyat olamiga go'zallik orqali yo'l solgan haqiqiy ziyolidir. «Darvishlarning, tasavvuf ahlining har bittasi gullar bilan, sunbullar bilan, jayronlar, ohular

---

[1] *Mahmud As'ad Jo'shon.* Islom, tasavvuf va axloq. S. Sayfulloh tarjimasi. T., «Istiqlol», 1999, 163-bet.

[2] *Mahmud As'ad Jo'shon.* Tasavvuf va go'zallik. M. Kenjabek tarjimasi. T., «Adolat», 2004, 167-bet.

[3] O'sha manba. 11-bet.

bilan yayrashga, ma'naviyat olamiga, go'zallik dunyosiga cho'mgan»[1], – deb yozadi bu borada buyuk mutasavvif.

Go'zallikni Jo'shon hech qachon axloqdan ajratmaydi va shuning uchun ham ko'proq ichki go'zallik – xulqiy go'zallik haqida fikr yuritadi. Qaysi xatti-harakat go'zal bo'lsa, u axloqiydir, axloqiy xatti-harakat doimo go'zaldir. Ayni paytda alloma mutasavvif umuman go'zallik, shu jumladan «bevosita, estetik go'zallik» ham muhabbat bilan bog'liqligini, go'zallikni idrok etishda muhabbat ma'naviy asos vazifasini o'tashini alohida ta'kidlab o'tadi. Bu borada u shunday deb yozadi: «Bevosita go'zallik, estetika nuqtayi nazaridan qarasak, bunda ham bir muhabbatlashmoq holati borligi, mehr-muhabbatni orttirish holati borligi ayon bo'ladi»[2].

Mahmud As'ad Jo'shonning san'at borasidagi qarashlarida ham yangitasavvufchilik g'oyalarini ko'rish mumkin. San'atning manbaini u hayajonda ko'radi, uning muhabbat kabi ko'ngilga yaqinligini ta'kidlaydi. Shuning uchun ham san'at go'zallikni in'ikos ettira olish xususiyatiga ega. Hayajondan, hayratdan xoli inson hech qachon san'atkor bo'lolmaydi. «San'atga kelsak, ma'lumki, san'at ko'ngil maskanidir, – deb yozadi mutafakkir. – Ko'ngli hayajondan yiroq bir inson go'zallikni sezishi, topishi va tasvirlashi mumkin emas. Tarixda o'tgan mashhur san'atkorlarni tadqiq etadigan bo'lsak, ularning ko'pchiligi ko'ngil arbobi bo'lganlarini ko'ramiz»[3].

Ko'rinib turibdiki, buyuk mutasavvif ba'zi bir ma'naviyatning mohiyatini anglab yetmagan din peshvolaridek, san'atga mensimay qarash, hatto uni inkor etish kabi fikrlardan yiroq. Aksincha, uning nazdida san'at – ko'ngil mulki, insonni diniy-tasavvufiy bosqichga ko'tarish uchun xizmat qiladigan go'zal vosita. San'at va tasavvuf uyg'un rivojlangan komil insonni tarbiyalashda bir-birini to'ldiradigan ma'naviy hodisadir. Shu bois «tarixiy davrda tasavvuf ahli san'at, adabiyot, musiqa, me'morlik va boshqa sohalarga homiylik qilgan»[4].

Xullas, yangitasavvufchilik oqimi, xususan, Mahmud As'ad Jo'shonning qarashlari o'zining zamonaviyligi, o'tkir diniy-falsafiy, axloqiy-estetik mushohadalar asosiga qurilganligi bilan doimo dolzarbdir. Mamlakatimiz mustaqillikka erishgach, bizda ham tasavvuf tarixini tiklash, uning axloqiy-estetik ildizlarini ochib berish, zamonga hamqadam yangitasavvufchilik g'oyalarini targ'ib qilish borasida ko'pgina say'-harakatlar qilindi va

[1] *Mahmud As'ad Jo'shon.* Tasavvuf va go'zallik. M. Kenjabek tarjimasi. T., «Adolat», 2004, 11-bet.

[2] O'sha manba. 11-bet.

[3] *Mahmud As'ad Jo'shon.* Tasavvuf va nafs tarbiyasi. N. Hasan tarjimasi. T., «Cho'lpon», 1998, 72-bet.

[4] O'sha yerda.

qilinmoqda. Bu borada katta ishlarni amalga oshirgan Najmiddin Komilov, Sayfiddin Sayfulloh, Ibrohim Haqqul, Mirzo Kenjabek, Nodirxon Hasan kabi taniqli olim va adiblarning nomlarini tilga olish o‘rinlidir. Ularning ko‘pchiligi professor Mahmud As’ad Jo‘shon an’analarini davom ettirib, yangitasavvufchilik estetikasini rivojlantirishga o‘z munosib hissalarini qo‘shmoqdalar.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
2. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati, 2010.
3. *Mahmud As’ad Jo‘shon.* Tasavvuf va go‘zallik. T., «Adolat», 2004.
4. *Амин ар-Рейхани.* Избранное. Л., ИХЛ, 1988.
5. *Дзюньитиро Танидзаки.* Избранные произведения в 2 т. Т. 1.
6. Западно-Европейская эстетика XX века. Вып. 1. Серия «Эстетика», № 1. М., «Знание», 1991.
7. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., Изд-во МГУ, 1987.
8. *Ницше Ф.* Сочинения. В двух томах. Т. 1. М., «Мысль», 1990.
9. *Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства и другие работы. М., «Радуга», 1991.
10. Самопознание Европейской культуры XX века. М., «Политиздат», 1991.
11. *Сартр Ж.-П.* Экзистенсиализм тўғрисида. «Жаҳон адабиёти» журнали. 1997, 5-сон.
12. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. Минск, Попурри, 1999.
13. *Фрейд З.* Психологические этюды. Минск, «Попурри», 1997.
14. *Юнг К.* Психологические игры. Минск, «Попурри», 1998.
15. *Abdulla Sher.* Achchiq haqiqatlar falsafasi. «Jahon adabiyoti» jurnali, 2012-yil, 4-son.

VI BOB

JADIDCHILIK VA UNDAN KEYINGI DAVRLAR O‘ZBEK ESTETIKASI

XIX asr oxiri va XX asr boshlarida Rossiya mustamlakasi bo‘lgan mazlum Turkistonda ham Uyg‘onish ro‘y berdi. Nisbatan qisqa vaqtni o‘z ichiga olgan bo‘lsa-da, bu Uyg‘onish hayotning barcha sohalarida aks etdi. Uning ibtidosida ilg‘or rus tafakkuridan xabardor ma’rifatchilar turar edi. Bu ma’rifatchilarning bir qismi keyinchalik jadidlar deb atala boshlandi. Ularning asosiy maqsadi Turkistonning milliy ozodligiga erishish edi. Buning yo‘lini ular xalqni ma’rifatli, o‘z insonlik huquqini talab va himoya qila oladigan darajaga ko‘tarishda deb bildilar. Buning uchun esa, ular nazdida uch yo‘nalish muhim edi: maorif, san’at va matbuot. Shu nuqtayi nazardan ma’rifatchi-jadidlarning san’atga, ayniqsa, uning o‘sha davrda keng yoyilgan eng qamrovli turlari bo‘lmish adabiyot va teatrga alohida e’tibor berganlari tabiiydir. Zero, ma’rifatchi-jadid mutafakkirlar estetik tarbiya orqali millat ozodlikka erishishi osonlashadi deb hisoblar edilar. Shu bois jadidlikni ma’lum ma’noda ijtimoiy-estetik harakat deb ham aytish mumkin.

1. TURKISTON MA’RIFATCHI-JADID MUTAFAKKIRLARINING ESTETIK QARASHLARI

Bu harakat ibtidosida turganlardan biri buyuk o‘zbek shoiri **Zokirjon Xolmuhammad o‘g‘li Furqatdir** (1958–1909). Agar shoirning g‘azallari, muxammaslari, musaddaslari lirik tabiatga ega bo‘lib, ularda yor go‘zalligi madh etilsa, masnaviylarida ijtimoiy muammolar o‘rtaga tashlanadi. Masnaviylarning bir qismi («Ilm xosiyati», «Vistavka xususida», «Gimnaziya») ma’rifatni targ‘ib qilishga bag‘ishlangan. «Toshkent shahrida bo‘lg‘on nag‘ma bazmi xususida», «Nag‘ma va nag‘magar va aning asbobi va ul nag‘ma ta’siri xususida», «Suvorov haqida», «Shoir ahli va she’r mubolag‘asi xususida» deb atalgan masnaviylari esa, ma’lum ma’noda estetikaga taalluqli. Iste’dodli filolog olim Shuhrat Rizayev ulardan birini – «Suvorov haqida»gi masnaviyni ilk o‘zbek teatr tanqidi namunasi, spektaklga she’riy yo‘lda yozilgan taqriz deb ataydi. Bu fikrda jon bor. Zero, yuqoridagi masnaviylarni o‘ziga xos estetik manzumalar deyish mumkin.

Furqat «Nag‘ma va nag‘magar va aning asbobi va ul nag‘ma ta’siri xususida» masnaviysida «Toshkand shahrida bo‘lg‘on nag‘ma bazmi xususida» masnaviysidagi «taqrizchilik» doirasidan chiqib ketadi, xonandalar, sozandalar, konsert zali, unga kirish qoidalarini tasvirlashdan voz kechadi, asosiy e’tiborni musiqadan va undan olinadigan estetik lazzat haqida fikr yuritadi. Shoir-nafosatshunos milliy musiqa asboblarimizning ba’zilarini sanab o‘tib, agar rosmana musiqa ta’limi yo‘lga qo‘yilsa, ular Ovro‘pa musiqa asboblaridan qolishmaydigan uyg‘unlik bilan jaranglashlarini ta’kidlaydi:

Musulmon ichra, lekin nag‘ma ko‘p bor,
Chunonchi g‘ijjag-u tanbur-u setor,

Dutor-u arg‘anun, qonun ila rud,
Rubob-u doira chang-u nay-u ud...

Na sud ammoki yo‘q ustodi komil,
Emas ta’limi ham oning takomil.

Agar bo‘lsa raso nag‘ma kamoli,
Uchar qushlar tushar, bor ehtimoli.

Furqat musiqa san’atining ta’sirini so‘z bilan ifodalashga harakat qiladi, musiqiy ohang o‘zida mujassam etgan mazmunni tasvirlashga urinadi; musiqani ohang vositasida tabiat go‘zalligini tasvirlaguvchi san’at turi sifatida talqin etadi:

Misoli buldur andoq nag‘malarni,
Kumushlik suvlaridek chashmalarni

Tagini mayda tosh tutgonga o‘xshar,
O‘shal toshdin sekin o‘tgonga o‘xshar

Va yo daryoni bir mavji latifi
Havo birla bo‘lur chunkim radifi.

O‘shal daryoni mavjidur tabassum
Qattiq kulgusi qilg‘onda talotum[1].

Musiqani idrok etish, Furqat nazdida, ko‘ngil holini, qalbning eng tubida yotgan yashirin hislarni anglash bilan barobar, zero, musiqa – so‘z orqali ifodalab bo‘lmaydigan, qoshida so‘z ojizlik qiladigan tuyg‘ularni insondan insonga yetkazish san’ati:

[1] *Furqat.* Tanlangan asarlar, 2 tomlik, 2-t. T., «O‘zdavnashr», 1959, 30–31-betlar.

Dilda hama so'z o'lsa nihoniy,
Degay nag'ma zaboni birla oni[1].

«Shoir ahvoli va she'r mubolag'asi xususida» masnaviysida Furqat ijodkor iste'dodini «balog'at» tushunchasi bilan ifodalaydi. Shoir odam Sa'diy kabi ko'pni ko'rishi va bilishi lozim: ijodning asosida hayotni in'ikos ettirish yotadi:

Agar shoir odam tomosho qilur,
Taajjub ko'rub nazm insho qilur.

Balog'at erur she'r oroyishi,
Agar bo'lsa bir nuqta kunjoyishi.

Hofiz, Sa'diy, Firdavsiylar kabi balog'at egasi bo'lgan ijodkorlar yaratgan asarlar haqqoniyligi bilan latofatlidir, ya'ni mazmun go'zalligi badiiy asar umumiy go'zalligining asosidir:

O'shal bayt bizlarga marg'ub erur,
Latofatlar anda base ko'p erur[2].

Mazkur masnaviy-manzumalarda badiiy ijod va estetik idrok etish, estetik anglashni yuksaltirish, umuman, badiiyyat muammolari o'rtaga tashlangan bo'lsa, **Anbar Otin** (1870–1915) ijodida san'atning ijtimoiylik mohiyati birinchi o'ringa chiqadi. Ya'ni Furqatdagi ibtido Anbar otinda markazga, markaziy masalaga aylanadi – shoira badiiy ijodga mumtozchilik emas, jadidchilik nuqtayi nazaridan yondashadi: badiiy asar xalqqa, uni milliy ozodlikka olib chiqishga xizmat qilishi kerak. U bir she'rida Kamiyga murojaat etib, shunday deydi:

She'r yozsangiz xaloyiq holidan mavzu eting,
Ko'p ulug'larni madh etmoq erur bu isrof.
Avvalo o'ylang, el ichra zindagi qay holdadir,
Ikki yoqlik zulmni siz aylang hamisha e'tirof[3].

Anbar Otin «Qarolar falsafasi» risolasida shoirlik iste'dodiga, shoirlar toifalariga alohida to'xtaladi. Shoira ustoz shoirlarni yuzaki talqin etishga, ular ijodini yor ko'yidagi oh-vohlardan iborat deb qarashga keskin qarshi chiqadi. Mumtoz shoirlarning fikriy-falsafiy teranligini anglashga chaqiradi:

«Aksari zamona ahli mashhur nomvor ustodlar haqida alarning nazmi nolalarig'a zohiran baho berib, alar faqat yor ishqida ovora bo'lub, umr o'tkazibdur derlar...

---

[1] *Furqat.* Tanlangan asarlar, 2 tomlik, 2-t. T., «O'zdavnashr», 1959, 97-bet.
[2] O'sha manba, 97–98-betlar.
[3] *Anbar otin.* Tanlangan asarlar. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1970, 48-bet.

Haqiqatda lojaram ul g‘azallar botini hisobsiz falsafiy donish va aql gavharlari ila to‘ladur»[1].

Anbar Otin badiiy ijod ahlida alohida, o‘ziga xos nigoh borligini, ular boshqalar ko‘rmagan narsalarni ko‘ra bilishlarini ta’kidlaydi. Ana shu nigoh, iste’dodni shoira «ko‘z» deb ataydi.

«...Maxfiy emaski, – deb yozadi Anbar otin – har shoirda o‘tkir botindagi, ya’ni hayot ichidagi sirlarni ko‘radigon ko‘z bo‘lur. O‘shal o‘tkir ko‘z ilan boshqalar ko‘rmagan sirlarni mushohida qilub, adab haririg‘a burkab, arzi ma’nisini nafis iboralar ilan tarannum etar. Shundoq shoirni shoir desa bo‘lur.

Modomiki, shoir shundoq falsafiy mushohada egasi ekan, aning barcha fikri takroriy yo‘l ilan ta’lim olishga sazovordir»[2].

Ko‘rinib turibdiki, Anbar Otin shoirona nigoh bilan ilg‘ab olingan voqelikni «adab haririg‘a burkab», «nafis iboralar bilan», ya’ni yuksak badiiyat, majoziy ifoda va ravon til – go‘zal shakl vositasida o‘quvchiga yetkazishni talab etmoqda.

Ayni paytda, risola muallifi tushkunlik ruhidagi she’rlarni va tarkidunyochilikni targ‘ib etuvchi asarlarni hamda ularning ijodkorlarini qattiq tanqid ostiga oladi. Uning fikriga ko‘ra, bunday asarlar jamiyat uchun zararli. Zero, «bu kabi shoirlar g‘azaliyotini o‘qug‘on odam umrini barham berib, tezroq dunyodin kechish fikrig‘a duchor bo‘lur...»[3]. Shoira har bir badiiy asar hayotbaxsh ruhga ega bo‘lishi va shu bilan jamiyatni yangilashga xizmat qilishi, milliy ozodlik uchun kurashga da’vat etishi kerak, degan fikrni ilgari suradi[4].

Agar biz Furqat va Anbar Otin ijodini, ma’rifatchi-jadidlar estetikasining dastlabki bosqichi desak, uning yuksak pog‘onasini Behbudiy, Fitrat, Hamza, Sadriddin Ayniy, Abdulla Qodiriy, Cho‘lpon singari ulkan ijodkorlar qarashlarida ko‘rishimiz mumkin. Bu qarashlar ma’lum ma’noda san’at falsafasi sifatida muayyan nazariy asoslarga qurilgan. Shu jihatdan **Abdurauf Fitrat** (1886–1938) qalamiga mansub «Adabiyot qoidalari» risolasi e’tiborga molik.

Avvalo, shuni aytish kerakki, «Adabiyot qoidalari»da muallif nafaqat adabiyot nazariyotchisi sifatida, balki keng quvvai hofizali nafosatshunos tarzida maydonga chiqadi. U badiiy adabiyotni alohida, muxtor, «katta san’at» sifatida olib qaramaydi. Fitrat nazdida u ham san’at turi, boshqa

---

[1] *Anbar otin.* Tanlangan asarlar. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1970, 46–47-betlar.

[2] O‘sha yerda. 98-bet.

[3] O‘sha yerda.

[4] O‘sha yerda.

san'at turlari bilan uzviy aloqadorlikda ish ko'radi. Shu bois juda ko'p o'rinlarda «Adabiyot qoidalari» – misollari badiiy adabiyotdan keltirilgan estetika nazariyasiga aylanib ketadi. Bu tasodifiy emas. Fikrimizning isboti uchun risolaning o'ziga murojaat qilaylik.

Fitrat badiiy adabiyot nima ekanini anglatish, nazariy, amaliy ta'riflash uchun, eng avvalo, «san'at» va «go'zal san'atlar» iboralarini tushunib olish lozimligini aytadi. U san'atning ikki xil – manfaatli va manfaatsiz, ya'ni kasb-san'at hamda sof-san'at bo'lishini tanbursoz usta bilan «Iroq» kuyini chalgan tanburchi misolida jonli tushuntirib beradi; tanburning yaxshiligi – ishga yaraganligi, foyda keltirgani. «Iroq kuyining yoxshilig'i esa, kishiga ma'naviy ta'sir etmak... Shuning uchun buning yoxshilig'iga yoxshilig' emas, go'zallik deydilar. Bunday san'atlarga «go'zal san'atlar» deyiladir»[1].

Mutafakkir adib bu bilan bevosita bo'lmasa-da, bilvosita go'zallikning manfaatsizlik xususiyatini ham ta'kidlayotgani ko'rinib turibdi. Ayni paytda, u go'zallik yaratishga qaratilgan san'atlarning muayyan madaniy darajaga ko'tarilgan xalqlarda mavjud bo'lishini va uning asosiy vazifasi idrok etuvchini, bir tomondan, ovuntirish, ikkinchi tomondan, tarbiyalash ekanini aytib o'tadi: «Miyasi yuksalmagan bolalar, san'atdan xabarsiz kishilar shodliqli, qayg'uli tuyg'ularini sakrab, o'ynab, kulib, yig'lab, talpinib jonlantiradilar, ochiqqa chiqarib boshqalarg'a onglatadilar-da, shu yo'l bilan ovuntirilg'an bo'ladirlar, san'at egalari esa, turli tovar (material)lar yordami bilan o'zlarining tuyg'ularini jonlantirib maydong'a chiqaradi. Shu yo'lda boshqalarni o'z tuyg'ulari bilan tuyg'ulantirishga tirishadirlar»[2]. San'atning ana shu xususiyatlari va vazifalari to'g'risida fikr yuritib bo'lgach, Fitrat yana «go'zal san'atlar» ta'rifini, lekin endi boyigan, mukammallashgan ta'rifini keltiradi: «Mana shunday «yurak, fikr, tuyg'u to'lqunlarini so'z, tovush, bo'yov, shakl, harf, harakat kabi tovarlar (materiallar) yordami bilan jonlantira chiqarib, boshqalarda ham shu to'lqunni yaratmoq» hunariga «go'zal san'atlar» deyiladir»[3].

Shundan so'ng Fitrat har bir «go'zal san'at»ning materialiga, substratiga (moddiy asosiga) qarab, ularni olti tur va ikki xilga (turkumga) bo'ladi. U musiqani birinchi o'ringa qo'yadi, undan keyin «rasm, haykalchilik, me'morlik, o'yun (tans), adabiyot» keladi. «Go'zal san'atlarning mana shu olti turlari bir-birlariga yaqinlashmoq e'tibori bilan ikki turkumga ayriladir, – deb yakunlaydi muallif o'z xulosasini. – Adabiyot, musiqa, o'yun (tans) bir turkum; rasm, haykal, me'morlik bir turkum bo'ladir»[4].

---

[1] *Abdurauf Fitrat.* Adabiyot qoidalari. T., «O'qituvchi», 1995, 20-bet.
[2] O'sha yerda.
[3] O'sha yerda.
[4] O'sha yerda, 21-bet.

«Adabiyot qoidalari»da Fitrat uslub masalasiga ham atroflicha to‘xtaladi. Uslubning zamonga, makonga va shaxsga xoslik xususiyatlarini aytib o‘tadi, uni uyg‘unlik bilan, ohang bilan uzviy bog‘liq ravishda tadqiq etadi. Shuningdek, muallif kitob oxirida, «Adabiyotda oqim istilohlari» sarlavhasi ostida mumtozchilik, ratsionalizm, romantizm, simvolizm, realizm, modernizm singari tarixiy va zamonaviy yo‘nalishlarning qisqacha tavsifini beradi.

Fitratning «Adabiyot qoidalari»dan tashqari musiqamiz tarixi va aruz nazariyasiga bag‘ishlangan alohida-alohida risolalari ham borki, ular ham estetika nuqtayi nazaridan qimmatlidir.

Turkiston badiiy tafakkuriga ulkan hissa qo‘shgan yana bir jadid mutafakkiri Abdulhamid Cho‘lpondir (1898–1938).

Cho‘lponning go‘zallik haqidagi tushunchasi o‘ziga xos, asosan, u shoirning she’rlarida «go‘zal» so‘zi orqali aks etadi. O‘z fikrini sho‘rolar senzurasidan yashirib ifodalash maqsadida Cho‘lpon «go‘zal» so‘ziga turli xil ma’nolar yuklaydi: u, bir tomondan, qo‘l yetmas go‘zal yor, ikkinchi tomondan, sururiy (romantik) go‘zallik. Lekin har ikki holatda ham tagma’no tutqunlikka mahkum go‘zallikni, go‘zal Turkistonni o‘zida mujassam etadi. Misol tariqasida Cho‘lponning mashhur «Go‘zal» she’ridan ilk va so‘nggi bandni keltiramiz; she’rda Vatan go‘zalligi bilan unga oshiq farzandning ichki go‘zalligi omuxtalashib ketadi:

Qorong‘u kechada ko‘kka ko‘z tikib,
Eng yorug‘ yulduzdan seni so‘raymen,
Ul yulduz uyalib, boshini bukib,
Aytadir: «Men uni tushda ko‘ramen.

Tushimda ko‘ramen, – shunchalar go‘zal,
Bizdan-da go‘zaldir, oydan-da go‘zal!..»
... Men yo‘qsil na bo‘lib uni suyubmen?!
Uning-chun yonibmen, yonib-kuyubmen,

Boshimni zo‘r ishga berib qo‘yubmen,
Men suyub... men suyub... kimni suyubmen?
Men suygan «suyukli» shunchalar go‘zal,
Oydan-da go‘zaldir, kundan-da go‘zal![1]

Yoki «Binafsha» she’rining mana bu ibtido bandiga e’tibor qiling:

Binafsha senmisan, binafsha senmi,
Ko‘chada aqchaga sotilgan?

[1] *Cho‘lpon.* Asarlar. 3 jildlik, 1-jild. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1994, 4-bet.

Binafsha menmanmi, binafsha menmi,
Sevgingga, qayg'ingga tutilgan?[1]

Binafsha – dunyo bozorida sotilgan go‘zal Turkistonning timsoli. Turkiston – vatanparvar shoir uchun eng oliy go‘zallik. Shu bois ham har ikkala she’r tutqun go‘zallikni nafaqat ramzda, balki tengsiz go‘zal shaklda ifodalaydi. Cho‘lpon yaratgan shakliy go‘zallik mazmundagi mungli go‘zallik bilan uyg‘unlashib ketgan. Shoir go‘zallikni shu tarzda ko‘radi va in’ikos ettiradi, zero, qo‘rquv hukmron bo‘lgan mazlum hayotda faqat xayol go‘zaldir:

Xayol, xayol... Yolg'iz xayol go'zaldir
Haqiqatning ko'zlaridan qo'rqaman...[2]

Cho‘lpon Fitratga o‘xshab, estetikaga yoxud muayyan san’at turlari nazariyasiga doir maxsus risolalar yozgan emas. Lekin uning bir qator maqolalari borki, ularda badiiy adabiyot, teatr san’ati, aktyor mahorati muammolari ko‘tarilgan. Cho‘lpon badiiy ijod sohiblaridan «yangicha» yozishni talab qiladi.

Yangi zamonda Navoiy, Lutfiylar tilida, uslubida yozish mumkin emasligini jo‘shib shunday anglatadi: «Navoiy, Lutfiy, Boyqaro, Mashrab, Umarxon, Fazliy, Furqat, Muqimiylarni o‘qiymen: bir xil, bir xil, bir xil! Ko‘ngil boshqa narsa – yangilik qidiradir...»[3] Ana shu narsa – «yangilik»ni Cho‘lpon ulug‘ hind yozuvchisi Rabindranath Thakurda (Tagorda) ko‘radi. Thakur, uning nazdida, zamonaviy Sharq san’atkorining namunaviy timsoli. Shu sababli ham Cho‘lpon unga bir emas, uch maqola bag‘ishlaydi.

Cho‘lpon ijodida o‘nlab maqolalar teatrga bag‘ishlanganini ko‘ramiz. U Meyerxold teatrini yuksak baholab, o‘zbek teatrini ham o‘sha darajaga chiqishini istaydi. Ayni paytda, Mannon Uyg‘ur san’atiga yuksak baho beradi. Shoir-nafosatshunosni aktyor mahorati masalasi alohida qiziqtiradi. «Aktyorga ahamiyat berish demak, so‘zga ahamiyat berish demakdir, chiroyli so‘z chiroyli qilib gapirilsa, tomoshaning ta’siri bo‘lmay iloji yo‘q... Go‘zal va ustalarcha o‘ynag‘on aktyor go‘zal va ustalarcha gapirishni ham bilsin», – deydi Cho‘lpon[4].

U bir tomondan, go‘zal asar, ikkinchi tomondan, asarda go‘zallik yaratish uchun birgina iste’dodning kamlik qilishini, qattiq mehnat, qayta ishlashlar – rejalashtirilgan estetik faoliyat ham zarurligini ta’kidlaydi.

[1] *Cho'lpon.* Asarlar. 3 jildlik, I-jild. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1994. 42-bet.
[2] O‘sha manba, 142-bet.
[3] *Cho'lpon.* Adabiyot nadir. T., «Cho‘lpon», 1994, 57–58-betlar.
[4] O‘sha manba, 112–113-betlar.

Haqiqatda lojaram ul g‘azallar botini hisobsiz falsafiy donish va aql gavharlari ila to‘ladur»[1].

Anbar Otin badiiy ijod ahlida alohida, o‘ziga xos nigoh borligini, ular boshqalar ko‘rmagan narsalarni ko‘ra bilishlarini ta’kidlaydi. Ana shu nigoh, iste’dodni shoira «ko‘z» deb ataydi.

«...Maxfiy emaski, – deb yozadi Anbar otin – har shoirda o‘tkir, botindagi, ya’ni hayot ichidagi sirlarni ko‘radigon ko‘z bo‘lur. O‘shal o‘tkir ko‘z ilan boshqalar ko‘rmagan sirlarni mushohida qilub, adab haririg‘a burkab, arzi ma’nisini nafis iboralar ilan tarannum etar. Shundoq shoirni shoir desa bo‘lur.

Modomiki, shoir shundoq falsafiy mushohada egasi ekan, aning barcha fikri takroriy yo‘l ilan ta’lim olishga sazovordir»[2].

Ko‘rinib turibdiki, Anbar Otin shoirona nigoh bilan ilg‘ab olingan voqelikni «adab haririg‘a burkab», «nafis iboralar bilan», ya’ni yuksak badiiyat, majoziy ifoda va ravon til – go‘zal shakl vositasida o‘quvchiga yetkazishni talab etmoqda.

Ayni paytda, risola muallifi tushkunlik ruhidagi she’rlarni va tarkidunyochilikni targ‘ib etuvchi asarlarni hamda ularning ijodkorlarini qattiq tanqid ostiga oladi. Uning fikriga ko‘ra, bunday asarlar jamiyat uchun zararli. Zero, «bu kabi shoirlar g‘azaliyotini o‘qug‘on odam umrini barham berib, tezroq dunyodin kechish fikrig‘a duchor bo‘lur...»[3]. Shoira har bir badiiy asar hayotbaxsh ruhga ega bo‘lishi va shu bilan jamiyatni yangilashga xizmat qilishi, milliy ozodlik uchun kurashga da’vat etishi kerak, degan fikrni ilgari suradi[4].

Agar biz Furqat va Anbar Otin ijodini, ma’rifatchi-jadidlar estetikasining dastlabki bosqichi desak, uning yuksak pog‘onasini Behbudiy, Fitrat, Hamza, Sadriddin Ayniy, Abdulla Qodiriy, Cho‘lpon singari ulkan ijodkorlar qarashlarida ko‘rishimiz mumkin. Bu qarashlar ma’lum ma’noda san’at falsafasi sifatida muayyan nazariy asoslarga qurilgan. Shu jihatdan **Abdurauf Fitrat** (1886–1938) qalamiga mansub «Adabiyot qoidalari» risolasi e’tiborga molik.

Avvalo, shuni aytish kerakki, «Adabiyot qoidalari»da muallif nafaqat adabiyot nazariyotchisi sifatida, balki keng quvvai hofizali nafosatshunos tarzida maydonga chiqadi. U badiiy adabiyotni alohida, muxtor, «katta san’at» sifatida olib qaramaydi. Fitrat nazdida u ham san’at turi, boshqa

---

[1] *Anbar otin.* Tanlangan asarlar. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1970, 46–47-betlar.

[2] O‘sha yerda. 98-bet.

[3] O‘sha yerda.

[4] O‘sha yerda.

san'at turlari bilan uzviy aloqadorlikda ish ko'radi. Shu bois juda ko'p o'rinlarda «Adabiyot qoidalari» – misollari badiiy adabiyotdan keltirilgan estetika nazariyasiga aylanib ketadi. Bu tasodifiy emas. Fikrimizning isboti uchun risolaning o'ziga murojaat qilaylik.

Fitrat badiiy adabiyot nima ekanini anglatish, nazariy, amaliy ta'riflash uchun, eng avvalo, «san'at» va «go'zal san'atlar» iboralarini tushunib olish lozimligini aytadi. U san'atning ikki xil – manfaatli va manfaatsiz, ya'ni kasb-san'at hamda sof-san'at bo'lishini tanbursoz usta bilan «Iroq» kuyini chalgan tanburchi misolida jonli tushuntirib beradi; tanburning yaxshiligi – ishga yaraganligi, foyda keltirgani. «Iroq kuyining yoxshilig'i esa, kishiga ma'naviy ta'sir etmak... Shuning uchun buning yoxshilig'iga yoxshilig' emas, go'zallik deydilar. Bunday san'atlarga «go'zal san'atlar» deyiladir»[1].

Mutafakkir adib bu bilan bevosita bo'lmasa-da, bilvosita go'zallikning manfaatsizlik xususiyatini ham ta'kidlayotgani ko'rinib turibdi. Ayni paytda, u go'zallik yaratishga qaratilgan san'atlarning muayyan madaniy darajaga ko'tarilgan xalqlarda mavjud bo'lishini va uning asosiy vazifasi idrok etuvchini, bir tomondan, ovuntirish, ikkinchi tomondan, tarbiyalash ekanini aytib o'tadi: «Miyasi yuksalmagan bolalar, san'atdan xabarsiz kishilar shodliqli, qayg'uli tuyg'ularini sakrab, o'ynab, kulib, yig'lab, talpinib jonlantiradilar, ochiqqa chiqarib boshqalarg'a onglatadilar-da, shu yo'l bilan ovuntirilg'an bo'ladirlar, san'at egalari esa, turli tovar (material)lar yordami bilan o'zlarining tuyg'ularini jonlantirib maydong'a chiqaradi. Shu yo'lda boshqalarni o'z tuyg'ulari bilan tuyg'ulantirishga tirishadirlar»[2]. San'atning ana shu xususiyatlari va vazifalari to'g'risida fikr yuritib bo'lgach, Fitrat yana «go'zal san'atlar» ta'rifini, lekin endi boyigan, mukammallashgan ta'rifini keltiradi: «Mana shunday «yurak, fikr, tuyg'u to'lqunlarini so'z, tovush, bo'yov, shakl, harf, harakat kabi tovarlar (materiallar) yordami bilan jonlantira chiqarib, boshqalarda ham shu to'lqunni yaratmoq» hunariga «go'zal san'atlar» deyiladir»[3].

Shundan so'ng Fitrat har bir «go'zal san'at»ning materialiga, substratiga (moddiy asosiga) qarab, ularni olti tur va ikki xilga (turkumga) bo'ladi. U musiqani birinchi o'ringa qo'yadi, undan keyin «rasm, haykalchilik, me'morlik, o'yun (tans), adabiyot» keladi. «Go'zal san'atlarning mana shu olti turlari bir-birlariga yaqinlashmoq e'tibori bilan ikki turkumga ayriladir, – deb yakunlaydi muallif o'z xulosasini. – Adabiyot, musiqa, o'yun (tans) bir turkum; rasm, haykal, me'morlik bir turkum bo'ladir»[4].

---

[1] *Abdurauf Fitrat.* Adabiyot qoidalari. T., «O'qituvchi», 1995, 20-bet.

[2] O'sha yerda.

[3] O'sha yerda.

[4] O'sha yerda, 21-bet.

«Adabiyot qoidalari»da Fitrat uslub masalasiga ham atroflicha to‘xtaladi. Uslubning zamonga, makonga va shaxsga xoslik xususiyatlarini aytib o‘tadi, uni uyg‘unlik bilan, ohang bilan uzviy bog‘liq ravishda tadqiq etadi. Shuningdek, muallif kitob oxirida, «Adabiyotda oqim istilohlari» sarlavhasi ostida mumtozchilik, ratsionalizm, romantizm, simvolizm, realizm, modernizm singari tarixiy va zamonaviy yo‘nalishlarning qisqacha tavsifini beradi.

Fitratning «Adabiyot qoidalari»dan tashqari musiqamiz tarixi va aruz nazariyasiga bag‘ishlangan alohida-alohida risolalari ham borki, ular ham estetika nuqtayi nazaridan qimmatlidir.

Turkiston badiiy tafakkuriga ulkan hissa qo‘shgan yana bir jadid mutafakkiri Abdulhamid Cho‘lpondir (1898–1938).

Cho‘lponning go‘zallik haqidagi tushunchasi o‘ziga xos, asosan, u shoirning she’rlarida «go‘zal» so‘zi orqali aks etadi. O‘z fikrini sho‘rolar senzurasidan yashirib ifodalash maqsadida Cho‘lpon «go‘zal» so‘ziga turli xil ma’nolar yuklaydi: u, bir tomondan, qo‘l yetmas go‘zal yor, ikkinchi tomondan, sururiy (romantik) go‘zallik. Lekin har ikki holatda ham tagma’no tutqunlikka mahkum go‘zallikni, go‘zal Turkistonni o‘zida mujassam etadi. Misol tariqasida Cho‘lponning mashhur «Go‘zal» she’ridan ilk va so‘nggi bandni keltiramiz; she’rda Vatan go‘zalligi bilan unga oshiq farzandning ichki go‘zalligi omuxtalashib ketadi:

Qorong‘u kechada ko‘kka ko‘z tikib,
Eng yorug‘ yulduzdan seni so‘raymen,
Ul yulduz uyalib, boshini bukib,
Aytadir: «Men uni tushda ko‘ramen.

Tushimda ko‘ramen, – shunchalar go‘zal,
Bizdan-da go‘zaldir, oydan-da go‘zal!..»
... Men yo‘qsil na bo‘lib uni suyubmen?!
Uning-chun yonibmen, yonib-kuyubmen,

Boshimni zo‘r ishga berib qo‘yubmen,
Men suyub... men suyub... kimni suyubmen?
Men suygan «suyukli» shunchalar go‘zal,
Oydan-da go‘zaldir, kundan-da go‘zal![1]

Yoki «Binafsha» she’rining mana bu ibtido bandiga e’tibor qiling:

Binafsha senmisan, binafsha senmi,
Ko‘chada aqchaga sotilgan?

[1] *Cho‘lpon.* Asarlar. 3 jildlik, 1-jild. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1994, 4-bet.

Binafsha menmanmi, binafsha menmi,
Sevgingga, qayg'ingga tutilgan?[1]

Binafsha – dunyo bozorida sotilgan go'zal Turkistonning timsoli. Turkiston – vatanparvar shoir uchun eng oliy go'zallik. Shu bois ham har ikkala she'r tutqun go'zallikni nafaqat ramzda, balki tengsiz go'zal shaklda ifodalaydi. Cho'lpon yaratgan shakliy go'zallik mazmundagi mungli go'zallik bilan uyg'unlashib ketgan. Shoir go'zallikni shu tarzda ko'radi va in'ikos ettiradi, zero, qo'rquv hukmron bo'lgan mazlum hayotda faqat xayol go'zaldir:

Xayol, xayol... Yolg'iz xayol go'zaldir
Haqiqatning ko'zlaridan qo'rqaman...[2]

Cho'lpon Fitratga o'xshab, estetikaga yoxud muayyan san'at turlari nazariyasiga doir maxsus risolalar yozgan emas. Lekin uning bir qator maqolalari borki, ularda badiiy adabiyot, teatr san'ati, aktyor mahorati muammolari ko'tarilgan. Cho'lpon badiiy ijod sohiblaridan «yangicha» yozishni talab qiladi.

Yangi zamonda Navoiy, Lutfiylar tilida, uslubida yozish mumkin emasligini jo'shib shunday anglatadi: «Navoiy, Lutfiy, Boyqaro, Mashrab, Umarxon, Fazliy, Furqat, Muqimiylarni o'qiymen: bir xil, bir xil, bir xil! Ko'ngil boshqa narsa – yangilik qidiradir...»[3] Ana shu narsa – «yangilik»ni Cho'lpon ulug' hind yozuvchisi Rabindranath Thakurda (Tagorda) ko'radi. Thakur, uning nazdida, zamonaviy Sharq san'atkorining namunaviy timsoli. Shu sababli ham Cho'lpon unga bir emas, uch maqola bag'ishlaydi.

Cho'lpon ijodida o'nlab maqolalar teatrga bag'ishlanganini ko'ramiz. U Meyerxold teatrini yuksak baholab, o'zbek teatrini ham o'sha darajaga chiqishini istaydi. Ayni paytda, Mannon Uyg'ur san'atiga yuksak baho beradi. Shoir-nafosatshunosni aktyor mahorati masalasi alohida qiziqtiradi. «Aktyorga ahamiyat berish demak, so'zga ahamiyat berish demakdir, chiroyli so'z chiroyli qilib gapirilsa, tomoshaning ta'siri bo'lmay iloji yo'q... Go'zal va ustalarcha o'ynag'on aktyor go'zal va ustalarcha gapirishni ham bilsin», – deydi Cho'lpon[4].

U bir tomondan, go'zal asar, ikkinchi tomondan, asarda go'zallik yaratish uchun birgina iste'dodning kamlik qilishini, qattiq mehnat, qayta ishlashlar – rejalashtirilgan estetik faoliyat ham zarurligini ta'kidlaydi.

---

[1] *Cho'lpon.* Asarlar. 3 jildlik, I-jild. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti. 1994. 42-bet.

[2] O'sha manba, 142-bet.

[3] *Cho'lpon.* Adabiyot nadir. T., «Cho'lpon», 1994, 57–58-betlar.

[4] O'sha manba, 112–113-betlar.

Chunonchi, Lutfulla Narzullayev ijodiga bag‘ishlangan «Sahna sirlariga oshno san’atkor» maqolasida u aktyorning rol ustida ishlashini umumlashtirib, uning estetika talabi ekanini, ya’ni san’at uchun xususiy emas, balki umumiy hodisa ekanini juda chiroyli ifodalaydi:

«Har qanday ijodiy asarni ham ishlab pishitadilar, – deb yozadi Cho‘lpon. – Shoirning she’ri, nasrchining roman yo hikoyasi, bastakorning cholg‘u asari, cholg‘uchining bajarmasi, hatto zargarning chiroylik baldoq va shokilasi, yo‘nmachi ustaning yo‘nmakor asari... – bular hammasi ishlanish orqasidan pishadi, yetiladi, qiymatli asar holiga keladi»[1].

Yuqoridagi misollardan ko‘rinib turibdiki, Cho‘lpon ham boshqa jadid mutafakkirlari kabi millatni estetik tarbiya vositasida uyg‘otishni birlamchi vazifa deb bilgan. Shu bois uning asosiy diqqati o‘sha davrlarda nisbatan ommaviy bo‘lgan san’at turlari – badiiy adabiyot va teatrga qaratildi.

Xulosa qilib aytadigan bo‘lsak, Turkiston jadid-ma’rifatchilari qisqa vaqt ichida nafis san’at targ‘ibotini yo‘lga qo‘ydilar. Afsuski, yangi mustamlakachilik siyosati asosiga qurilgan sho‘rolar davlati ularni qatag‘on qilib, asarlarini taqiqlab, Turkiston xalqlari Uyg‘onishi harakatiga chek qo‘ydi. Shunga qaramay, jadidlar qoldirgan meros bugungi kunda ham o‘z ahamiyati va ta’sir kuchini yo‘qotgan emas.

2. JADIDCHILIKDAN KEYINGI DAVRLAR O‘ZBEK ESTETIKASI

Sho‘rolar davri estetikasi. 1917-yil 25-oktabrda (7-noyabrda) bolsheviklar tomonidan amalga oshirilgan davlat to‘ntarishi natijasida sobiq chor Rossiyasi hududida «proletar diktaturasi» nomi ostida totalitar tuzum o‘rnatildi. Aldov va firibgarlik bilan hokimiyatni qo‘lga olgan V.I. Lenin rahbarligidagi beshafqat kimsalar, o‘zlarini xalq tarafdori qilib ko‘rsatib, kimki qarshi tursa, hatto o‘zlariga qo‘shilmagan betaraflarni ham qatag‘on qilishga kirishdilar. Lenin va uning korchalonlari maqsadini «Новая жизнь» gazetasining hammuassisi, buyuk rus yozuvchisi, ulug‘ insonparvar Maksim Gorkiy «Bemavrid mulohazalar» falsafiy-publitsistik maqolalar turkumida fosh etib tashlaydi. Gazetaning 1917-yil 7 (20)-noyabr, 74-sonidayoq «Demokratiya borasida» degan maqolasida u shunday deb yozadi:

«Lenin, Trotskiy va ularga ergashgan kimsalar allaqachon hukmdorlikning chirkin og‘usi bilan zaharlanganlar, so‘z erkinligi, shaxs

[1] *Cho‘lpon.* Adabiyot nadir. T., «Cho‘lpon», 1994, 141-bet.

erkinligi va barcha huquqlar tantanasi uchun kurashgan demokratiyaga nisbatan ulardagi sharmandalarcha munosabat shundan shohidlik beradi...

Bu yo'lda Lenin va uning tarafdorlari Peterburg ostonalaridagi odamkushlik, Moskvani xarobaga aylantirish, so'z erkinligini yo'qotish, bema'ni hibslar singari Pleve va Stolipinlar qilgan qabihliklarga o'xshash barcha jinoyatlarni amalga oshirish mumkin, deb hisoblaydilar»[1].

«Ishchilar diqqatiga» degan maqolasida esa, («Новая жизнь», 1917-yil 10 (23)-noyabr, 77-son) Gorkiy bolsheviklar boshlagan qatag'onlarning asl sabablarini ochib beradi:

«... Lenin va Trotskiy taqiqlar bilan kelishmaganlarning hammasini ochlik va qirg'in vositasida qo'rqitib, bu «dohiylar» mamlakatdagi eng sara kuchlar ne-ne qiyinchiliklarni boshdan kechirib, uzoq vaqt qarshi kurashgan hukmdorlik zulmini oqlamoqdalar. O'zlarini sotsializmning napoleonlari deb bilgan leninchilar, har hunarga tushib, Rossiyani xarob qilishni oxiriga yetkazmoqdalar – rus xalqi hali buning uchun daryo-daryo qon bilan xun to'laydi.

Leninning o'zi, shaksiz, istisnoli darajadagi qudratli kishi... ayni paytda u «dohiylik»ning barcha xususiyatlariga, shuningdek, bu rol uchun zarur bo'lgan Axloqsizlikka va omma hayotiga haqiqiy boyvachchalarcha beshafqat munosabat qila bilish qobiliyatiga ega»[2].

Biz sho'rolar o'rnatgan totalitar tuzum mohiyatini, eng buyuk yovuz insonlar – Lenin va Stalin o'rnatgan Yovuzlik saltanatining ijtimoiy mohiyatini tahlil qilib o'tirmaslik uchun Gorkiydan kattaroq ko'chirma keltirib qo'ya qoldik.

Ma'lumki, Gorkiy keyinchalik Stalin tomonidan zaharlab o'ldirildi, buyuk shoir Mayakovskiy esa, o'zini otib tashladi. Bu hodisalar totalitar tuzum uchun nihoyatda qo'l keldi: Gorkiy va Mayakovskiy sovet adabiyotining (kengroq ma'noda, san'atining) asoschilari deb e'lon qilindi va sho'rolar Ittifoqi hududida sotsialistik realizm deb atalgan soxta metod – asar yaratish uslubi yagona, hamma san'at turlari uchun majburiy uslub sifatida qonunlashtirildi. Sotsialistik realizm metodi ijod erkinligi, fikr va so'z erkinligini mohiyatan inkor etadigan hamda san'atni rus ulug'davlatchilik shovinizmiga asoslangan sinfiyilik va partiyaviylik degan, insoniylikka, insonparvarlikka qarshi mafkuraviy quyushqondan iborat edi. Bunga ko'nmagan ijodkorlar otib tashlandi, qamaldi, surgun qilindi, Ittifoq hududidan chiqarib yuborildi. Jahonni hayratga solgan – XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi rus san'ati tom ma'noda inqirozga

[1] *Maksim Gorkiy.* Bemavrid mulohazalar. Abdulla Sher tarjimasi. «Jahon adabiyoti» jurnali, 2000, 6-son, 128-bet.

[2] O'sha manba, 130-bet.

uchradi. Milliy respublikalar san'atida esa, har bir asarda Lenin, ayniqsa, Stalin «xalqlar otasi» deb madh etilishi, albatta, boshqa millatlarga «aql o'rgatib turadigan», «ulug' og'a» – rus kishisi ishtirok etishi shart edi. Barcha respublikalarda milliy uyg'onishga xizmat qilgan oqimlar qatag'on qilinganidek, O'zbekistonda ham jadidchilik «tag-tugi bilan qo'porib tashlandi».

Shunday qilib, XX asrning 30-yillariga kelib, falsafiy tafakkur, shu jumladan estetik tafakkur ravnaqdan to'xtadi, aksincha tanazzulga qarab yo'l tutdi. Estetika falsafiylikdan ko'ra, targ'ibotchilik bilan shug'ullandi, mafkuraviy, soxta fanga aylandi. Yangi nazariy fikrlar o'rtaga deyarli tashlanmadi. Umumjahoniy estetik nazariyalarning hammasiga «reaksion burjua estetikasi» degan yorliq yopishtirilib, ulardan foydalanish taqiqlandi, faqat «tanqidiy yondashib», ularni inkor etish lozim edi. Estetik tafakkur tarixi ham xuddi shunday «tanqidiy o'rganildi». Natijada umumbashariy estetik qadriyatlar, mumtoz estetik tafakkur namunalari ko'pincha buzib talqin qilindi. Umumjahon estetikasida tamoyilga aylangan olimona xolislik – «kosmopolitizm», milliy estetik qadriyatlarga e'tibor – «millatchilik» tamg'alari ostida «yot qarashlar» deb e'lon qilindi, bunday asarlar mualliflari qatag'onga uchradi. «Markscha-lenincha estetika» degan soxta fan o'ylab topildi, Leninning «Partiya tashkiloti va partiya adabiyoti» degan o'taketgan reaksion, so'z va fikr erkinligini taqiqlaydigan, ommaviy axborot vositalaridagi erkinlikni yo'qqa chiqaradigan publitsistik maqolasi («dohiy merosi»da estetikaga oid hech vaqo yo'qligi tufayli) san'at uchun estetik asos, deb e'lon qilindi.

Barcha milliy respublikalar uchun karvonboshi hisoblangan rus sovet estetikasida A. Losev, M. Ovsyannikov, M. Kagan, V. Shestakov singari olimlar qator asarlar va darsliklar yaratdilar. Afsuski, bu asarlarning ko'pchiligi, mualliflarining iste'dodlariga qaramasdan, to'laligicha kommunistik mafkuraga bo'ysundirilgani tufayli yuqorida aytib o'tganimiz «sotsialistik realizm» deb atalgan soxta metodni asoslashga qaratildi. Ularda go'zallik va xunuklik, ulug'vorlik va tubanlik, fojiaviylik va kulgililik tushunchalari, estetik anglash unsurlari bir yoqlama, sinfiylik va partiyaviylik tamoyillari asosida tahlil qilindi, mo'jizaviylik va xayoliylik tushunchalari esa, asosiy estetik adabiyotlardan umuman o'rin olmadi.

Lekin, keyinchalik, ikki bosqichli demokratiya tufayli estetika va san'atda muayyan jonlanishlar ro'y berdi. XX asrning 50-yillari so'nggi va 60-yillar boshida «Xrushchyov demokratiyasi» natijasida san'atda ko'tarilish ro'y berdi. Umumittifoq miqyosida S. Prokofyev,

M. Chyorlyonyus, Ch. Aytmatov, Ye. Yevtushenko, O‘. Sulaymonov, A. Voznesenskiy, V. Tendryakov, B. Qoriyeva, A. Xachaturyan, M. Saryan, M. Pliseskaya, M. Magomayev, A. Paxmutova, R. Hamzatov singari o‘nlab buyuk san’atkorlar yetishib chiqdi. «Falsafiy meros» va «Estetika tarixi yodgorliklar va hujjatlarda» deb atalgan nashriy turkumlarda Aflotun, Arastu, Kant, Hyum, Byork, Dyubo, Helvesiy, Shelling, Hegel, Houm, Zolger, Matssini singari buyuk faylasuflar hamda nafosatshunoslarning asarlari nashr etildi.

Agar «Xrushchyov demokratiyasi» davrida Stalinning Ittifoqni o‘rab olgan temir devoridan darchalar ochilgan bo‘lsa, ikkinchi bosqichdagi «Gorbachyov demokratiyasi» yillarida senzura yumshatildi, so‘z erkinligi, ijod erkinligi, qisman bo‘lsa-da yo‘lga qo‘yildi, «sovet kishisining ichidagi qulni siqib chiqarish» boshlandi, ochiq jamiyat sari dastlabki qadamlar tashlandi. Avval taqiqlangan rus yozuvchilarining asarlari – B. Pasternakning «Doktor Jivago», Fozil Iskandarning «Chegemlik Sandro», A. Axmatovaning «Rekviyem» kabilar e’lon qilindi, teatr, kino, rassomlik va boshqa san’at turlaridagi ma’lum yo‘nalishlarga qo‘yilgan taqiqlar olib tashlandi. Falsafa sohasida G. Shpet, M. Baxtin, Z. Mamardashvili asarlari chop etildi. Falsafa tarixidagi «oq dog‘lar» yo‘qotila boshlandi – A. Shopenhauer, F. Nisshe, V. Solovyev, Z. Froyd, K. Yung, N. Berdyayev, N. Losskiy, E. Fromm va boshqa faylasuflar asarlari nashr qilindi.

Bu davrda estetika sohasida A. Guliganing «Estetik tamoyillar», Yu. Borevning «Estetika» (ikkinchi nashri) asarlari, M. Kaganning estetikadan ma’ruzalari e’tibor qozondi. Garchand, ularda markscha yo‘nalish saqlanib qolgan esa-da, jahon estetikasidagi tajribalarga yangicha, ma’lum ma’noda xolisona yondashuv va intilish yaqqol ko‘zga tashlanib turardi. Ijod jarayonida onglanmaganlikning roli, badiiy asarda shaklning ahamiyati, turli, sotsialistik realizm quyushqoniga sig‘maydigan san’at yo‘nalishlari to‘g‘risida dastlabki fikrlar bildirila boshlandi.

Bu davrda o‘zbek estetikasida sohaviychilik, to‘g‘rirog‘i, adabiyotshunoslik va san’atshunoslik hukmron bo‘lib, estetikaning umumnazariy masalalari ko‘tarilmas, hali ham falsafiy fanlar «dialektik materializm», «tarixiy materializm», «markscha-lenincha qarashlar» kabi quyushqonlardan chiqa olmas, Moskvaning «dasturlari»ga qarab ish ko‘rilardi: professor M. Nurmatov madaniy merosga «lenincha milliy siyosat» nuqtayi nazaridan yondashishni targ‘ib qilar va o‘zbek estetikasining muhim jihatini milliy kiyinish estetikasida ko‘rar, professor T. Mahmudov esa, Leninning

«Partiya tashkiloti va partiya adabiyoti» maqolasini 1991-yilda ham estetik ko‘rsatma sifatida talqin qilar edi.

Mustaqillik davri estetikasi. O‘zbek estetikasida mustaqillik yillaridagina ijobiy o‘zgarishlar ro‘y berdi. Dastlabki paytlarda «sohaviylik» kasali hali ham o‘z kuchini yo‘qotmasa-da, lekin tadqiqot obyektiga haqiqiy estetik yondashuvlar vujudga kela boshladi. Bu davrdagi eng faol nafosatshunoslar sifatida yuqorida nomi tilga olingan falsafashunos va yozuvchi T. Mahmudov va atoqli yozuvchimiz Asqad Muxtor nomlarini qayd etish mumkin. T. Mahmudovning rangtasvir estetikasiga doir o‘nlab maqolalari, kitoblari o‘zbek va rus tillarida chop etildi. Eng muhimi shunda ediki, T. Mahmudov zamonaviy rangtasvir haqida fikr yuritar ekan, tor san’atshunoslik doirasidan chiqishga va muayyan rassom ijodi yoki asarga falsafiy-estetik jihatdan yondashishga intilardi: tadqiqot obyektini go‘zallik, ulug‘vorlik va boshqa estetik tushunchalar ziyosida yoritib berardi, shuningdek, estetik madaniyat masalalariga ham katta e’tibor qaratar edi. Ayniqsa, bu borada uning Rahim Ahmedov, Chingiz Ahmarov va uning shogirdlari – Bahodir Jalolov, Javlon Umarbekov asarlarining tahlili diqqatga sazovor. Ayni paytda, T. Mahmudov «San’at», keyinchalik «Nafosat» jurnallarining bosh muharriri sifatida o‘zbek milliy estetikasi taraqqiyotiga katta xizmat qildi.

Atoqli adib Asqad Muxtor sho‘rolar davridayoq go‘zallik haqida, uning qudrati haqida fikrlar bildirgan. U «Go‘zallik» degan kichkinagina maqolasida bu estetik xususiyat va tushunchani o‘ziga xos sharhlaydi. Asqad Muxtor sho‘rolar tuzumida go‘zallikka, estetikaga e’tiborning yetarli emasligini ro‘y-rost aytadi:

«Go‘zallikni ta’rif qila bilmaslik ayb emas. Lekin uni tushuna bilmaslik, go‘zallikka befarqlik, loqaydlik, didsizlik bizning davrimizda ayb. Hayotga estetik munosabatimizning oliy shakli – san’at asari. Bizda hali san’at asarining qalblarga zilzila soladigan kuchini mensimaydigan odamlar yo‘q emas. Go‘zallik hissini tarbiyalash ishlari uncha yaxshi yo‘lga qo‘yilmagan... Estetika masalalari yaxshi ishlanmagan, ommabop risolalar yo‘q... Kim go‘zal? – desa, men: go‘zallikni tushunadigan odam go‘zal, deb javob berardim»[1].

Boshqa bir maqolasida atoqli yozuvchimiz ma’naviy va estetik komillikni yonma-yon qo‘yadi, estetik tarbiya insonning tasavvurga boy, o‘ziga ishonadigan kuchli shaxs bo‘lib yetishuviga ko‘maklashadi, degan fikrni ilgari suradi:

[1] *Asqad Muxtor.* Yosh do‘stlarimga. T., «Yosh gvardiya», 1971, 70-bet.

«Ma'naviy va estetik takomil har qanday kasbdagi odamga ham zarur, – deb yozadi Asqad Muxtor. – U ijodiy tasavvur kuchini oshiradi, fantaziyani kengaytiradi, eng og'ir sharoitlarda qat'iyatli, o'ziga ishonchli, quvnoq va izchil bo'lishga o'rgatadi»[1].

Asqad Muxtorning so'nggi kitobi – «Uyqu qochganda» asari asosan falsafiy-estetik mushohadalardan, qaydlardan tashkil topgan. Unda muallif K. Yung estetik qarashlariga hamohang fikr yuritadi: faqat asarni emas, uning ijodkorini ham o'rganish zarurligini ta'kidlaydi, asar ijodkordan o'sib chiqishni, ijodkor «beixtiyor fidoyi» inson ekanini aytadi. Shuningdek, uning ijodiy tasavvur to'g'risidagi mulohazalari ham diqqatga sazovor. Tasavvurni u insonga berilgan ilohiy ne'mat – «oliy savqi tabiiy» deb ataydi[2]. Asqad Muxtorning Umar Xayyom ruboiylarining mohiyati haqidagi fikrlari ham teran falsafiy-estetik ma'noga ega, Xayyomni tushunishda ma'lum ma'noda kalit vazifasini o'tashi mumkin.

Asqad Muxtorning fikriga ko'ra, Xayyom o'z ruboiylarida inson umrining absurdligini, go'zallikdan vaqtincha lazzatlanish uni qoniqtirmasligini, lekin boshqa chora yo'qligini, faqat bitta imkon borligini aytmoqchi: u ham bo'lsa – umid, Mutlaq Go'zallikdan umidvorlik. Shu bois Xayyomning kayfi shodlik qiyqirig'ini emas, fojiaviy faryodni eslatadi.

Bu davrda, shuningdek, M. Abdullayevning estetik madaniyat borasidagi, A. Qurbonmamadovning estetika tarixiga bag'ishlangan tadqiqotlarini, E. Umarovning teatr estetikasiga doir ishlarini, B. Husanov, O. G'aybullayev, F. Obidjonova kabi yosh estetik-faylasuflarning faoliyatini ham ta'kidlab o'tish mumkin.

Shunday qilib, mustaqillik davrida haqiqiy milliy estetikani yaratishga kirishildi, shubhasizki, senzuraning konstitutsion va amaliy jihatdan yo'q qilinishi, so'z erkinligi, ijod erkinligi o'zbek san'ati va nafosatshunosligining umumjahoniy ma'naviy maydonga chiqishi uchun imkoniyat yaratdi. Bugungi kunda ijodkorlarimiz va nafosatshunos olimlarimiz oldida ana shu imkoniyatdan samarali foydalanish vazifasi turibdi, zero, ming shukrki, estetik ravnaqqa keng yo'l ochildi.

[1] O'sha manba, 72-bet.

[2] Q a r a n g: *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. T., «Ma'naviyat», 2005, 37–39-betlar.

Adabiyotlar

1. *Karimov Islom.* Vatan sajdagoh kabi muqaddasdir. T., «O‘zbekiston», 1996.
2. *Karimov Islom.* Adabiyotga e’tibor – ma’naviyatga, kelajakka e’tibor. T., «O‘zbekiston», 2009.
3. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
4. *Abdulla Sher, B Husanov.* Estetika. T., «O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010.
5. *Anbar Otin.* She’rlar, risola. T., «G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at» nashriyoti, 1970.
6. *Begali Qosimov.* Milliy uyg‘onish. T., «Ma’naviyat», 2002.
7. *Umarov E.* Estetika. T., «O‘zbekiston», 1995.
8. *Fitrat.* Adabiyot qoidalari. T., «O‘qituvchi», 1995.
9. *Furqat.* Tanlangan asarlar. Ikki tomlik. II tom. T., 1958.
10. *Cho‘lpon.* Adabiyot nadir. T., «Cho‘lpon» nashriyoti, 1994.
11. *Shuhrat Rizo.* Jadid dramasi. T., «Sharq», 1997.

VII BOB

ESTETIK MUNOSABAT, NAFOSAT VA ESTETIK ANGLASH

1. ESTETIK MUNOSABAT

Odamzod dunyoga kelganidan boshlab tabiat va jamiyat deb atalgan tashqi muhit bilan munosabatga kirishadi. Dastlab, bu munosabat anglanmagan, intuitiv, biologik-genetik tarzda, keyinroq esa, anglab yetilgan, yuksak darajadagi ijtimoiy hodisa sifatida ro'y beradi. Uni, odatda, ikki xil deb ta'riflash qabul qilingan: birinchisi – insonning salomatligi va turmush tarzini farovonlashtirishga qaratilgan zohiriy-moddiy maqsadga erishish tamoyiliga asoslangan utilitar-empirik manfaatdorlik, ikkinchisi – botiniy-ruhiy manfaatdorlikni, maqsadga muvofiqlikni ta'minlaydigan hissiy-ma'naviy munosabatlar. Mana shu ikkinchi xil munosabatlar insonning insonligini belgilaydigan hodisalar hisoblanadi. Ular ichida estetik munosabat alohida ahamiyatga ega, chunki u nafaqat birinchi xil munosabat turlaridan yuksak darajaligi bilan farqlanadi, balki o'ziga xildosh bo'lgan Axloqiy yoki e'tiqodiy munosabatga nisbatan ham miqyosli va qamrovlidir.

Gap shundaki, estetik munosabatdan boshqa barcha munosabat turlari inson «aqlini taniganidan» so'ng, ya'ni go'daklik davridan o'tgandan keyin voqe bo'ladi. Masalan, go'dak hali uyat hissini bilmaydi, unda Axloqiy munosabat hattoki ibtidoiy darajada ham shakllanmagan, xohlagan vaqtida, to'g'ri kelgan joyda tabiiy ehtiyojini qondiradi. Lekin u beshikda yotar ekan, tushib turgan ola-chalpoq quyosh nuridan quvonadi, uni kuzatadi, u bilan o'ynagisi keladi yoki beshikka osig'liq rangli o'yinchoqdan zavqlanadi, g'adir-budur, shaklan qo'pol matoni emas, mayin duxobani yoki shunga o'xshash yumshoq va silliq narsalarni xush ko'radi, ularni siypalab zavqlanadi, alla eshitib orom oladi. Bularning bari estetik munosabatning insoniy mohiyatda namoyon bo'luvchi hodisa sifatida ibtidodan mavjud ekanini ko'rsatadi. Shuningdek, nihoyatda keksayib, umrining qolganini ko'proq to'shakda o'tkazayotgan kishi jisman zaifligi tufayli tashqi muhit bilan utilitar-empirik munosabatini davom ettira olmasligi mumkin. Lekin, u badiiy adabiyot o'qib, televizor ko'rib, musiqa eshitib zavqlanadi, ya'ni tashqi dunyoga estetik munosabatda bo'la biladi: inson moddiy boylik

yaratishdan mahrum bo‘lgan paytda ham estetik munosabat tufayli, to o‘lguncha o‘z ma’naviyatini boyitish imkonini yo‘qotmaydi. Estetik munosabatning qamrovliligi va uning bir umrli ma’naviy hodisa sifatidagi ahamiyati ana shunda.

Barcha munosabatlar qatori estetik munosabat ham ikki asosiy unsurdan tashkil topadi: obyekt va subyekt. Lekin bunda obyekt subyekt tomonidan belgilanadi: agar subykt estetik jarayonga kirishmasa, uning munosabati, obyekt qanchalik go‘zal yoki ulug‘vor bo‘lmasin, estetik mohiyat kasb etmaydi. Estetik jarayon esa, subyektning botiniy his-tuyg‘ulariga, kayfiyatiga, vaqtiga, kuzatishiga, mushohadasiga, fikrlash imkoniyatiga, saviyasiga, qobiliyatiga, iste’dodi, obyekt bilan o‘rtadagi masofa tasavvuri kabi tug‘ma hamda ta’lim-tarbiya va tajriba vositasida vujudga keladigan qarashlariga bog‘liq. Estetik munosabat ana shu estetik jarayonning pirovard natijasidir. Masalan, O‘rol Tansiqboyevning «Tog‘dagi qishloq» asarini sotayotgan do‘kon xizmatchisida bu rasmga nisbatan estetik munosabat tug‘ilmaydi, sotuvchi unga faqat tovar sifatida qaraydi, maqsadi uni iloji boricha kattaroq pulga sotish. Ya’ni, sotuvchi estetik jarayonni boshidan kechirmaydi, o‘z vaqti, kuzatishi, diqqat-e’tiborini asosan oldi-sotdi jarayoniga yo‘naltiradi. Uning munosabati iqtisodiy-moliyaviy chegaradan nariga o‘tmaydi. Rasmni sotib olgan xaridor esa, unda Vatanning bir parchasini, tog‘ qishlog‘ining o‘ziga xos go‘zalligini ko‘radi, undagi ko‘zga ko‘rinmaydigan, lekin botiniy bir tuyg‘u bilan ilg‘ab olinadigan ruhni, olislarda qolib ketgan bolalik deb atalgan umrning bir bo‘lagini qalban his qiladi, xo‘rsiniq aralash quvonch hissini tuyadi. Chunki uning butun botiniy-ruhiy murvatlarining faoliyati, ongi, diqqat-e’tibori, mushohadasi, tasavvuri, qobiliyati, intellektual tajribasi rasmdagi go‘zallikning nimasi bilandir tanish va ayni paytda notanish ko‘rinishini ilg‘ab olishga qaratilgan; u har gal rasmga tikilganida ana shu ichki faoliyatga asoslangan jarayonni qayta boshdan kechiradi. Uning rasmga har galgi munosabati estetik munosabatdir. Shunday qilib, sotuvchi qo‘liga tushgan mablag‘dan qoniqish hosil qilsa, rasm ixlosmandi tasvirlangan manzara go‘zalligidan, qalbida uyg‘ongan hissiyotdan, olislarga «borib kelgan» xayolotidan, hatto tasavvuridagi, shu tasavvur «turtkisi» tufayli paydo bo‘lgan xayoliy manzaradan zavqlanadi. Yoki Ko‘kaldosh madrasasi yonidan ishga kechikishdan xavotirlanib shoshilinch o‘tib borayotgan xizmatchini olaylik. U mahobatli estetik obyektning ulug‘vorligini his etmaydi, bu yodgorlikka nisbatan unda estetik munosabat yuzaga kelmaydi, chunki vaqt va kundalik tashvishlar iskanjasida, yuqoridagi sotuvchiga o‘xshab, estetik jarayonni boshidan kechirishga tayyor emas. Shunga o‘xshash misollarni ko‘plab keltirish mumkin.

Biroq, aytilganlaridan estetik munosabat faqat subyektga bog‘liq, hamma narsani subyekt hal qilar ekan, degan xulosa chiqmaslik kerak. To‘g‘ri, estetik munosabat individual hodisa, unda ko‘p narsa subyektga bog‘liq, lekin hammasi emas, chunki obyekt go‘zalligi, ulug‘vorligi, ranginligi va hokazo estetik ko‘rinishlari bilan muayyan shart-sharoitda o‘ziga nisbatan estetik munosabat uyg‘otish xususiyatiga ega. Zero, estetik obyektsiz subyekt estetik jarayonni boshidan kechira olmaydi, ya’ni estetik munosabatning faqat bir tomonlama ro‘y berishi mumkin emas. Bu o‘rinda obyekt – estetik «qo‘zg‘atuvchi», subyekt – «qo‘zg‘aluvchi» rolini o‘ynaydi. «Qo‘zg‘atuvchi» estetik ko‘rinishi bilan ta’sir ko‘rsatsa, «qo‘zg‘aluvchi» mohiyati bilan ta’sirni qabul qiladi, idrok etadi. Bu idrok etish obyektni o‘z tasavvurida yangitdan yaratish bilan yakunlanadi; estetik jarayonning, qolaversa, butun boshli estetik munosabatning ijodiyligi ham ana shunda. Demak, ikki tomonning biri (obyekt) – yoqimli yoki hayratga soladigan shakl va mazmunni o‘zida ifodalaydigan estetik ko‘rinishi tufayli, ikkinchisi (subyekt) – o‘sha ko‘rinishining idrok etilishini ta’minlovchi hissiy va intellektual murvatlarini o‘zida mujassam etganligi bilan estetik munosabatni vujudga keltiradi. Bu munosabat esa, yuqorida aytganimizdek, subyekt va obyekt o‘rtasidagi o‘zaro aloqani tashkil etgan estetik jarayonning nisbatan tugallangan shakli sifatida namoyon bo‘ladi. Ana shu estetik jarayon ro‘y beradigan maydonni biz nafosat deb ataymiz.

2. NAFOSAT

Nafosat, bir tomondan, real voqelikni, ikkinchi tomondan, ilmiy tushunchani anglatadi. U real voqelik sifatida inson hayotining barcha sohalarini nurlantirib turuvchi qamrovli ma’naviy hodisa, tushuncha sifatida esa, estetika faniga oid yuzlab, ehtimol, minglab atamalarni o‘z ichiga olgan eng yirik istiloh, ovro‘pacha ta’rifda – metakategoriya. Boshqacha qilib aytadigan bo‘lsak, nafosatning «hududi» nihoyatda keng: u obyektiv voqelik sifatida narsa-hodisalarning estetik xususiyatlarini anglatsa, subyektiv voqelik tarzida insonning ana shu estetik xususiyatlarini anglash va idrok etish borasidagi botiniy faoliyatidir.

Shu o‘rinda estetik xususiyatlar o‘zi nima, ularning mavjudlik shartlari nimalar bilan belgilanadi, degan masalaga to‘xtalib o‘tish joiz.

Odatda, go‘zallik, ulug‘vorlik, fojiaviylik, kulgililik singari istilohlar haqida gap ketganida, biz ularni estetikaning mezoniy tushunchalari yoki asosiy kategoriyalari deymiz. Chunki ular estetika fanining mezonlarini belgilab beradigan istilohlar, fan salmog‘ini o‘lchaydigan o‘lchov

tushunchalar vazifasini bajaradi, ya'ni ular yuqorida aytilganidek, o'zlari voqelik bo'lmagani holda estetik voqelikning mohiyati, tuzilmasi, shakli va h. k. to'g'risida fikrlash uchun maxsus kalit bo'lib xizmat qiladi. Deylik, go'zallik tushunchasi tabiat, jamiyat yoki san'atda mavjud bo'lgan estetik obyektning go'zalligini tadqiq va talqin etish, sharhlash uchun zarur; lekin u narsa-hodisaning obyektiv reallikdagi estetik xususiyatini sharhlar ekan, ayni paytda shu xususiyat to'g'risidagi ilmiy talqin mezonlarini belgilab berish vazifasini ham o'taydi. Ana shu obyektiv reallikdagi estetik xususiyatlar (go'zallik, ulug'vorlik, fojiaviylik, mo'jizaviylik va b.) nafosatni tashkil etadi. Bu xususiyatlar ham san'at, ham tabiat, ham jamiyat olamidagi obyektlarda mavjud bo'ladi. Masalan, Chotqol tog' tizmalari-yu, tungi yulduzli osmonning va Samarqanddagi Registon majmuasi-yu, Buxorodagi Arslonxon minorasining ulug'vorligi, bahordagi rang-barang lolazorlar-u, bujur qoyani yorib chiqqan tog' gulining va Berta Davidova ijro etgan «Munojot» qo'shig'i-yu, Cho'lpon qalamiga mansub «Go'zal» she'rining go'zalligi har ikkala turdagi – tabiat va san'atdagi obyektlarga mansub estetik xususiyatlardir. Bundan tashqari, bunday estetik xususiyatlarni biz ishlab chiqarishda – texnika sohasida, dizaynda, atrof-muhitni go'zallashtirishda, oilaviy turmushda, sportda va boshqa sohalarda ham ko'rishimiz mumkin. Bularning bari bizni o'rab turgan estetik muhit bo'lmish nafosatni tashkil etadi.

Biroq, bu – nafosatning bir tomoni, uni shartli ravishda tashqi nafosat yoki obyektdagi nafosat deyishimiz mumkin. Nafosatning ikkinchi tomoni ham borki, o'zini ichki nafosat yoki subyektdagi nafosat tarzida namoyon qiladi. Ana shu ikkinchi jihat estetik jarayonni vujudga keltirish xususiyatiga ega bo'lgan falsafiy hodisa-voqelikni estetik anglash bilan belgilanadi.

Aytilganlardan shunday qisqacha xulosa chiqarish mumkin: nafosat – ham tabiatdagi, ham jamiyatdagi, ham shaxs hayotidagi estetik jihatlarni o'zida mujassam qiladigan estetik munosabat obyekti sifatida estetik xususiyatlarni, estetik faoliyatni va estetik anglashni qamrab oladigan, yashash sharti subyektiv xilma-xillik bilan belgilanadigan, murakkab, maqsadni emas, balki serqirra maqsadga muvofiqlikni birinchi o'ringa qo'yadigan hissiy-intellektual borliq, inson hayotining insoniy mazmunini ta'minlaydigan ma'naviy-ijtimoiy hodisa.

Shu bois, nafosatning haqiqatan ham nafosat ekanini bizga kashf etib beradigan estetik anglash tushunchasiga birinchi bo'lib to'xtalishni maqsadga muvofiq deb o'ylaymiz va to'g'ridan to'g'ri uning mohiyatini tashkil etuvchi unsurlar tahlili va talqiniga o'tamiz.

3. ESTETIK ANGLASH VA UNING TUZILMASI

Estetik anglash haqida gap ketganda, avvalo, mazkur istiloh xususida to‘xtalib o‘tish zarur. Zero, falsafiy fanlarga doir ilmiy adabiyotlarda «anglash» o‘rniga, odatda, «ong» istilohi qo‘llab kelinadi: estetik ong, ilmiy ong, huquqiy ong va h.k. Bizningcha, bu to‘g‘ri emas: ruschadagi «soznanie» so‘zining yuzaki (kalka) tarjimasini olaylik. Ma’lumki, «soznanie» so‘zi ruschada ikki xil ma’noni: ong va anglash ma’nolarini bildiradi. Miya muayyan fiziologik yaxlitlik bo‘lgani kabi, uning asosiy faoliyati bo‘lmish ong, shu jumladan ongsizlik ham, birinchidan, insondagi hissiy-intellektual yaxlitlik, uni maydalab, yuqoridagidek, «ongcha»larga bo‘lish mantiqan o‘rinsiz, ikkinchidan, u narsa-hodisalardan muxtor tarzda mavjud, faqat zarur sharoitda faoliyatga kirishgandagina narsa-hodisaga munosabatini, voqelikka aralashish xususiyatini namoyon qiladi. Ana shu o‘ziga xos tahliliy faoliyatni biz anglash deb ataymiz va shu anglashning darajasiga qarab, kishilar ongining yuksakligi yoki pastligi haqida fikr yuritamiz. Demak, ong insonning o‘ziga o‘xshash yakka yaxlitlik, uning faoliyati – anglash esa, har xil va ko‘p qirralidir. Ongning anglashga munosabati xuddi olmos bilan uning qirralari o‘rtasidagi munosabatga o‘xshaydi; yaxlit olmos bo‘lagining har bir qirrasini alohida olmos deb atashimiz qanchalik mantiqqa to‘g‘ri kelmasa, anglashni uzil-kesil ong tarzida taqdim etishimiz ham, bizningcha, shunchalik noo‘rin. Shunday qilib, inson o‘ziga ato etilgan ongning turli qirralari bilan olamning turli tomonlarini, har xil jihatlarini nurlantiradi, o‘zida aks ettirib, tahlil etadi, xulosalar chiqaradi. Natijada, bir inson bitta hodisani o‘nlab, balki yuzlab rakursda mushohada qilishi va anglashi mumkin. Ongning ana shunday faoliyat turlaridan biri estetik anglashdir.

Estetik anglash, aytib o‘tganimizdek, estetik jarayonni tashkil etishi barobarida estetik munosabatni yuzaga keltiradi, ongning ana shu faoliyati ichki nafosatni shakllantiradi. Shuni alohida ta’kidlash kerakki, estetik anglash faqat estetik qadriyatlar yoxud obyektlarni idrok etishda emas, balki yangi estetik qadriyatlar yaratishda ham faol ishtirok qiladi, ya’ni u estetik faoliyat jarayonida o‘zining doimiy ulushiga ega: san’at asarining dunyoga kelishida, turmush sharoitining, ishlab chiqarishning go‘zallashuvida va shunga o‘xshash holatlarda hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi.

Estetik anglash inson ruhiyatida o‘ziga xos, chuqur ijobiy ruhiy o‘zgarishlarni vujudga keltiradi. U estetik faoliyatning boshlanishidan avval insonni unga tayyorlovchi hodisa sifatida muhim: usiz estetik faoliyatning ro‘y berishi mumkin emas. Estetik anglashning murakkab

hodisa ekani unda estetik ehtiyoj, turli hislar va ma'naviy andozalarning har bir shaxs uchun alohida ruhiy evrilish tarzida namoyon bo'lishi bilan bog'liq; bu evrilish kuchli va asosan his-hayajon, ehtirosli kechinmalar asosida vujudga keladi.

Estetik ehtiyoj. Estetik anglash va shu asosdagi faoliyat jarayonining ibtidosi estetik ehtiyojga borib taqaladi. Estetik ehtiyoj inson hayotida ro'y beradigan barcha estetik hodisalarning asosi sifatida ham tabiiy-biologik, ham ijtimoiy-ma'naviy mohiyatga ega. Estetik ehtiyoj – «go'zal nafs», nafosatga tashnalik, insonda estetik hissiyotni qo'zg'atish xususiyatini saqlab qolgan holda, keyinchalik uning butun umri mobaynida takomillashib boradi, estetik muhokama, estetik baho, estetik did va estetik idealning shakllanishiga xizmat qiladi. Har bir shaxsdagi madaniyatlilik darajasi, ma'naviy salohiyati uning estetik ehtiyoji doirasi bilan o'lchanadi. U «go'zal nafs» sifatida boshqa ehtiyoj turlaridan farqli o'laroq, talab etilayotgan obyektdan moddiy-iqtisodiy, ijtimoiy-siyosiy va boshqa manfaatlar kutmasligi, beg'arazligi bilan ajralib turadi. U estetik hissiyot bilan uzviy, dialektik bog'liq; estetik ehtiyoj ko'pincha estetik hissiyotni uyg'otsa, ba'zan estetik hissiyot estetik ehtiyojni vujudga keltiradi. Masalan, siz «Mirzo Ulug'bek» spektaklini ko'rish xohishi – estetik ehtiyoj tufayli teatrga bordingiz; spektakl mobaynida sizda estetik hissiyot-hayratlanish, zavqlanish, quvonish va boshqa tuyg'ular qo'zg'aldi. Spektakldan keyin esa, u haqda mulohaza yuritishga, undagi ijobiy va salbiy qiyofalarni baholashga, qolaversa, yaqin kishilarga spektakl mazmunini o'z estetik nuqtayi nazaringizdan so'zlab berishga yoki Mirzo Ulug'bek suratini chizishga, unga atab she'r yoki u haqida insho yozishga ehtiyoj sezasiz. Demak, estetik ehtiyoj hissiyotni uyg'otsa, hissiyot yana estetik ehtiyojni, muayyan estetik hodisani o'zgacha badiiy-estetik talqin qilish, unga ijodiy yondashish ehtiyojini tug'diradi. Zero, J. Lokk aytganidek, «nimaiki tushunchada bor ekan, u bundan avval hissiyotda mavjud edi; agar hissiyotdan aqlga narsalar qiyofasi uzatilmas ekan, u holda tafakkur uchun hech qanday material berilmagan bo'ladi». Demak, estetik anglash avvalo estetik hissiyot bo'lishini taqozo etadi.

Estetik hissiyot. Ko'pincha adabiyotlarda estetik hissiyot «estetik tuyg'u» so'zida, birlik shaklida beriladi. Goh estetik kechinmaning, goh estetik hayajonning sinonimi tarzida talqin qilinadi. Bizningcha, bu unchalik to'g'ri emas. Chunki hayajon ham, kechinma ham bitta tuyg'udan emas, tuyg'ular silsilasidan iborat bo'ladi, shu sababdan uni ko'plikda – hislar yoki hissiyot shaklida qo'llash maqsadga muvofiq.

Endi estetik hissiyotni tashkil etadigan hislarning ba'zilarini qisqacha ko'rib o'taylik.

Estetik hissiyotning ibtidosidagi tuyg‘u bu – *estetik qiziqishdir*. Ma’lumki, qiziqish hissi, sog‘inch va qo‘msashdan farqli o‘laroq, o‘tmishda ro‘y bergan hodisani emas, balki ko‘p hollarda kelajakda, tez muddat ichida ro‘y berishi lozim bo‘lgan voqelikni nazarda tutadi, unga intiladi; intilish jarayoni esa, – «uchrashuv»ga tayyorgarlik degani. Estetik qiziqish subyektning obyekt haqida, hali u bilan yuzma-yuz kelmasdan turib, muayyanlashgan bir umumiy tushunchaga ega bo‘lishini, uni idrok etishga o‘zini hozirlashini taqozo etadi. Uni boshqacha qilib, hayajonli kutish, orziqish ham deyish mumkin; badiiy adabiyotda, jurnalistikada, «nihoyat orziqib kutilgan kun keldi» yoki «orziqib kutilgan daqiqalar etib keldi» degan iboralarning ishlatilishi bejiz emas, zero, orziqish – qiziqishning yuksak nuqtasi. Masalan, siz Samarqanddagi Shohizinda me’moriy majmuasi ziyoratiga otlandingiz. Bunda siz albatta u haqda qachondir eshitganlaringiz va o‘qiganlaringizni eslaysiz, bilganlaringizni muayyan tartibga solib, bu bevosita notanish va ayni paytda bilvosita tanish obyekt to‘g‘risida dastlabki tasavvurga ega bo‘lasiz, uning sirli zinalari, ulug‘vor maqbaralari-yu, go‘zal bezaklari bilan uchrashuvga intilasiz. Bunday holat o‘zingiz sevgan xonanda yoki aktyor bilan bo’lajak uchrashuv oldidan ham yuzaga keladi.

Estetik hissiyotda tasavvur xuddi estetik faoliyatdagidek katta ahamiyatga ega, uni yuqorida keltirganimizdek, dastlabki estetik tasavvur deb atash maqsadga muvofiq. Dastlabki estetik tasavvur subyekt obyekt bilan bevosita estetik munosabatga kirishmasdan avval ro‘y beradi. U orqali siz estetik munosabatga kirishadigan obyektni o‘zingizcha ko‘z oldingizga keltirasiz, ko‘proq umumiy manzara bilan cheklanasiz, qolaversa, xayolan o‘zingiz yaratgan, aslida obyektda yo‘q xususiyatlarni ham tasavvurda bor deb hisoblaysiz. Estetik jarayon boshlanganidan keyin obyektning «unday» emas, «bunday» ekani ma’lum bo‘ladi, ilk taassurot asosidayoq tasavvuringiz o‘zgaradi va endi u estetik faoliyatning bir murvati, ijodiy tasavvur sifatida ish ko‘radi. Demak, dastlabki tasavvur estetik tasavvurning taassurotgacha bo‘lgan davrini o‘z ichiga oladi va obyektga hissiy kirib borishda o‘ziga xos yo‘lak vazifasini bajaradi.

Estetik munosabatning boshlanishida ro‘y beradigan yana bir tuyg‘u bu – quvonch hissi: subyekt obyektni ko‘rgan paytida, deylik, go‘zallikka duch kelganida uni ichki bir quvonch qamrab oladi. Estetik quvonch subyektni kuzatishni davom ettirishga da’vat qiladi va obyektni hissiy o‘rganish uchun unga muayyan kayfiyat, ruh beradi. Xuddi shunday vazifani ulug‘vorlik va mo‘jizaviylikni mushohada etishda – yoqimli hayrat hissi, fojiaviylikda – achinish, hamdardlik, kulgililikda – hazil, kulgi bajaradi. Lo‘nda qilib aytganda, estetik jarayon hayrat bilan boshlanadi. Estetik

munosabat mobaynida u avval qiziqishga, keyin asta-sekinlik bilan zavqqa aylanadi va zavq bilan idrok etish hodisasi voqe bo‘ladi. Ayni paytda zavq faqat estetik obyektni idrok etishdagina emas, balki ana shunday obyektlarni yaratishda ham ilhom shaklida ishtirok etadi: zavq bilan ijod qilingan asar zavq bilan idrok qilinadi. Tabiat estetikasidan boshqa estetik sohalarning hammasida zavq subyektdagina emas, balki obyektda ham mavjud bo‘ladi. Bunda faqat estetik zavq o‘zini yashirib, botiniy xususiyatga ega his – ruh shaklida namoyon qiladi. Estetik zavqni bizda ham, ruslardagi ilmiy adabiyotlarda ham, odatda, estetik lazzat tarzida qo‘llab kelinadi. Bizningcha, bu to‘g‘ri emas. Chunki lazzat ko‘proq tashqi nimaningdir subyekt ichiga kirishi bilan belgilansa, zavqda subyekt obyektning ichiga kirib boradi. Undan tashqari, lazzat ham, zavq ham har xil bo‘lishi mumkin. Masalan, gastronomik lazzat, shahvoniy lazzat, mehnat zavqi, sportdagi zavq, qimordagi zavq. Estetik zavq bularning hammasidan farqli ravishda moddiy yoki jismoniy manfaatdorlikdan yiroq: u obyektga egalikni emas, obyektni ko‘rish, kuzatish, mushohada qilishni taqozo etadi. Undan inson moddiy emas, ma’naviy qoniqish hosil qiladi, narsa-hodisaga beg‘araz yondashuv bilan cheklanadi. Estetik zavq o‘yin hodisasi bilan bog‘liq. O‘yin esa, ma’lumki, san’atning san’atlik mohiyatini tashkil etadi, doimo ijodiylik xususiyatiga ega. Estetik zavq, oddiy zavqdan farqli o‘laroq, insonni tarbiyalash xususiyatiga ega, inson estetik idrok etish jarayonida zavqlanib borar ekan, ayni shu jarayonning o‘zida tarbiyalanib boradi.

Estetik lazzatga kelsak, uning zavqdan yana bir farqi shuki, u san’atning huzurbaxshlilik xususiyatidan kelib chiqadi. Shuning uchun uni estetik huzur deb ham atash mumkin. Zero, u estetik idrok etish jarayonining so‘nggida ro‘y beradi va ma’lum ma’noda forig‘lanish holati bilan uyg‘unlashib ketadi.

Estetik mushohada. Odatda, biz «mushohada» deganimizda, «kuzatish» so‘zining sinonimini tushunamiz. Aslida esa, bunday emas: kuzatish, falsafiy qilib aytganda, bilish munosabatining tajribaviy asosi, u obyektga yo‘naltirilgan bo‘lib, qo‘yilgan maqsad va ilmiy bilim mantiqi tomonidan boshqarilib, tuzatilib boriladi, unga o‘zgartirishlar kiritib turiladi, ya’ni, u maqsad asosida ish ko‘radigan fikriy faoliyat. Kuzatishda inson o‘z diqqatini obyektga yo‘naltirar ekan, uning qiziqishi hodisadan mohiyatga qarab boradi; unda bor narsaning borligini yoki yo‘q narsaning yo‘qligini tasdiqlash muhim. Mushohada esa, muayyan narsa-hodisaning idrok etayotgan kishi tomonidan tanlangan rakursda olib qaralishini ta’minlovchi fikriy faoliyat. Unda subyektning estetik ehtiyoji, hissiyoti, hayotiy tajriba mobaynida vujudga kelgan estetik yo‘nalmasi birinchi o‘rinda turadi,

subyekt obyektni o‘ziga xos «ko‘radi», voqelikning ahamiyati subyekt tomonidan maqsad emas, maqsadga muvofiqlik bilan belgilanadi; subyekt obyektni «insoniylashtiradi», unga qalb, hissiyot, ijod, ramziylik durbini bilan qaraydi, natijada boshqalar ko‘rmagan narsani ko‘radi, boshqalar eshitmagan tovushlarni eshitadi, ya’ni estetik mushohada tufayli muayyan bir obyekt har bir subyekt tomonidan turlicha idrok etiladi va har xil talqin qilinadi.

Estetik mushohadaga bir misol. O‘rdadagi Anhorga tikilgan shoir suvning qandaydir sehrli jimirlashini, qirg‘oqdagi majnuntol navdalari uchidagi yaproqlarni oqizmoqchi bo‘lib rosa urinayotganini, lekin majnuntol ularni atayin bir masofada tortib turganini ko‘radi, unga mavjlar bilan majnuntol o‘ynashayotgandek tuyuladi. Keyin nazari majnuntolga ko‘chib, xayolan majnuntol tanasi avval suvga egilib, keyin yana ko‘kka qarab o‘sishini ilg‘aydi: bu unga majnuntol xuddi ko‘zasini suvga botirar ekan, bir lahza engashgan ko‘yi boshini ko‘tarib qirg‘oqqa qarab qo‘ygan go‘zal qizni eslatadi; «Qanday go‘zal!» deydi u va yovuz jodugar tomonidan sehrlab qo‘yilgan qiz haqidagi afsona xayolidan o‘tadi...

Endi kuzatishga misol. Anhor bo‘yida cho‘ldagi yangi o‘zlashtirilgan yerlardan kelgan fermer-dehqon turibdi, deylik. U bir qarashdayoq anhorning to‘lqinlanib-to‘lqinlanib oqishidan, qirg‘oqlarning ancha-muncha tikligidan uning o‘ziga yarasha chuqurligini ilg‘aydi. Demak, anhorda ancha suv bor. Qani endi, shu anhor o‘zi dehqonchilik qilayotgan yerlarda bo‘lsaydi: «Kattagina suv ekan! Naq besh yuz gektarlik paykalni chilla suviga to‘ydirsa bo‘ladi. Afsus, shuncha suv uvol, bekorga oqib yotibdi-ya!» – deydi.

Estetik baho. Qadriyat, ma’lumki, shaxs, millat, jamiyat tomonidan qadrlanadigan ma’naviy-moddiy obyektdir. Har qanday qadriyat yoki qadriyat darajasiga ko‘tarilgan har bir obyekt inson tomonidan baholanmay qolmaydi. Qadriyatlar sohaviylik tabiatiga ega (axloqiy, estetik, diniy va h.k.) bo‘lishi barobarida darajalarga bo‘linishi bilan ham ajralib turadi.

Bir yoki bir necha estetik xususiyatni o‘zida jam qilgan qadriyatni biz *estetik qadriyat* deymiz. Estetik qadriyatlar inson va jamiyat hayotida muhim o‘rin egallaydi. Go‘zallik, ulug‘vorlik, Registon me’morlik majmui, «Shashmaqom», Navoiyning «Xamsa»si, Rafaelning rangtasviri, Shekspir asarlari – bular hammasi estetik qadriyatlardir. Biz ular haqida fikr yuritar ekanmiz, odatda, «bebaho» degan so‘zni ishlatamiz, bu bilan biz ularning qadri nihoyatda balandligini, oddiy kundalik baholash mezonlaridan yuksak turishini ta’kidlaymiz. Estetik qadriyatlar sof ma’naviylik, ya’ni intellektual-hissiy jihati bilan birga, ma’naviylik va moddiylikning omuxtasi sifatida namoyon bo‘ladi. Masalan, go‘zallik, ulug‘vorlik singari sof ma’naviylik

xususiyatiga ega mavhum hodisalarni ma'naviy estetik qadriyatlar desak, konkret estetik obyekt bo'lmish Registon me'moriy majmuini moddiy estetik qadriyatlar sirasiga kiritishimiz mumkin. Ulardagi moddiylikning estetik xususiyati ma'naviylikni namoyon etishi bilan belgilanadi.

Barcha moddiy estetik qadriyatlar tarix, jamiyat va shaxs tomonidan mulk sifatida qabul qilinib, ularga ikki xil munosabat ko'rsatiladi. Birinchisi – moddiy buyum, tovar sifatidagi, ikkinchisi esa, qadriyat tarzidagi munosabat. Natijada ularning qiymati mulk, tovar sifatida ham narx, ham baho bilan belgilanadi. Masalan, Navoiyning «Xamsa»siga bo'lgan ma'naviy-estetik munosabat uning kitob, ya'ni tovar shaklida xarid qilinishiga olib keladi. «Xamsa» kitob-tovar tarzida, boshqa qadriyat darajasiga ko'tarila olmagan kitoblar bilan bir xilda narxlangani holda, ayni paytda ma'naviy boylik – estetik qadriyat sifatida baholanadi. Ya'ni, har bir mulkning qiymati iqtisodiy-moliyaviy birlik – pul bilan narxlanadi, estetik qadriyatlar esa, ma'naviy-ruhiy ta'siri darajasiga qarab baholanadi.

Ma'lumki, har bir mulk foydalilik xususiyatiga ega. Foydalilik esa, ikki xil bo'ladi – moddiy-iqtisodiy va ma'naviy-ruhiy. Qadriyat darajasiga ko'tarilmagan narsa-hodisalarning foydaliligi kundalik iqtisodiy ehtiyojlarni qondiradi. Qadriyatlar uzoq muddatli ma'naviy-ruhiy ta'sirga ega bo'ladi. Lekin, shuni ham aytish kerakki, estetik qadriyatlar, ko'pincha muayyan davr uchun kundalik iqtisodiy foydalilik xususiyatiga ega bo'lgani holda, keyinchalik ma'naviy foydalilik xususiyatini kasb etadi. Masalan, XIX asrda buxorolik miskarlar ishlagan qumg'onlar to XX asrning ikkinchi yarimigacha oddiy oilaviy hayotda qo'llaniladigan kundalik turmush buyumlari edi. Hozir esa, ular xalq amaliy san'atining namunalari – estetik qadriyat sifatida muzeylardan joy olgan. Endi ular santexnika jihozlari olamida yo'q, faqat ma'naviy-ruhiy foyda keltiradilar, xolos. Demak, bu yerda insonga zarur, kerakli narsa endi inson uchun qadrli narsaga aylandi.

Alohida ta'kidlash kerakki, umuman qadriyatlar, xususan, estetik qadriyatlar doimo ijobiy hodisalardir, nimaiki qadriyat ekan, hech qachon uning salbiy xususiyatga ega bo'lishi mumkin emas.

Shunday qilib, biz estetik qadriyatlar o'zi nima ekaniga, ular nima uchun qadriyat sifatida baholanishiga to'xtaldik. Endi ularni baholash qanday yuz beradi, estetik baholash o'zi nima degan savollarga javob qidirib ko'ramiz.

Qadriyat va baho, yuzaki qaraganda, mohiyatan bir xil bo'lishi kerakdek tuyuladi. Aslida ular orasida o'ziga xos farq mavjud. To'g'ri, estetik qadriyat obyektning subyektga munosabatini anglatadi, obyekt, odatda, o'ziga xos xususiyatlarga ega bo'ladi. Lekin bu – muayyan go'zallik yoki ulug'vorlik hamma uchun ham, hamma vaqt ham bir xildagi go'zallik va ulug'vorlik bo'lib qolaveradi, degani emas. Chunki estetik baho subyektning obyektga

munosabati, u obyektning qadriyatini belgilaydigan xususiy mezon, bu xususiylik shaxsga, jamiyatga va zamonga tegishlidir. Shu jihatdan bir obyekt – qadriyat har xil baholanishi va hatto, muayyan vaqt mobaynida baholanmasligi mumkin. Shunday qilib, estetik baho shunday ma'naviy hodisaki, garchand qadriyat yaratmasa ham, qadriyatni idrok etish faqat u orqali amalga oshadi.

Estetik bahoning yana bir muhim xususiyati shundaki, u estetik anglash tuzilmasi ichidagi eng qamrovli, eng miqyosli ta'sirga ega. U ma'lum ma'noda estetik anglashning deyarli barcha unsurlari uchun mezon vazifasini o'taydi. Chunonchi, estetik hissiyot, estetik did va estetik idealda buni yaqqol ko'rish mumkin. Ayniqsa, u estetik did bilan chambarchas bog'liq. Endi ana shu estetik did masalasini ko'rib chiqamiz.

Estetik did tushunchasining o'ziga xosligi shundaki, u bir tomondan, idrok, fahm, farosat kabi ildizi aqlga borib taqalsa, ikkinchidan, o'zining ehtiros, his-hayajon, subyektiv baholash xususiyati bilan ulardan ajralib turadi. Shu sababli, biz did haqida gapirganimizda, odatda, estetik didni – insondagi go'zallik, ulug'vorlik, fojiaviylik singari estetik xususiyatlarni, umuman, nafosatni idrok etish qobiliyatini nazarda tutamiz. Masalan, osmonni qora bulut to'liq qoplab olganini ko'ra-bila turib, yomg'irpo'shsiz va soyabonsiz yo'lga chiqqan odamni fahmsiz, chang, loy poyabzalini yechmay, gilamni bosib, ichkariga kirgan odamni farosatsiz deb ataymiz, qalampirnusxa rangli ko'ylak, jinsi shim va ayni paytda do'ppi kiyib olgan odamni ko'rsak, uni didsiz deymiz. Birinchi hodisada biz tabiiy sharoitga moslashmay, o'ziga jabr qilayotgan kishini, ikkinchisida ham gigiyenik, ham Axloqiy qonun-qoidalarga amal qilmay, tarbiyasizligi tufayli uy egasini ranjitgan odamni, uchinchi hodisada kiyinishdagi uyg'unlikni tushunmagan, go'zallik bilan bachkana yaltiroqlilikning farqiga bormagan kimsani ko'ramiz. Yoki, boshqacha qilib aytganda, biz ongning, birinchi hodisada – *haqiqatga*, keyingisida – *ezgulikka*, uchinchisida – *go'zallikka* munosabatini uchratamiz. Har uchala hodisaning asosida ham qobiliyat yotadi. Fahm – aqliy, farosat – axloqiy, did – estetik qobiliyatni yuzaga chiqaradi. Uchala qobiliyatning ham ibtidosi, tabiiy-tug'malikka borib taqalsa-da, ular o'zlarini asosan tarbiya, ijtimoiy munosabatlar orqali ro'yobga chiqaradi. Ayniqsa, estetik did murakkab tarbiya jarayonini taqozo etadi. Chunki u ham aqliy, ham axloqiy, ham hissiy tarbiya uyg'unlashgan umumiylikdan iboratdir.

Biz yuqorida estetik bahoning estetik did va ideal bilan bog'liqligini aytib o'tgan edik. Xuddi shunday holat estetik did uchun ham xos. U estetik baho bilan shu qadar uzviy bog'liqki, ularni ba'zan ajratib bo'lmay qoladi, go'yo estetik baho estetik didning ajralmas qismidek tuyuladi. Lekin,

shunday bo‘lsa-da, ularni aynanlashtirish yoki bir hodisa sifatida qabul qilish mumkin emas, aks holda bunday qarash ilmiy tahlil tamoyillaridan yiroq «ko‘cha gapi»ga aylanib qoladi. Zero, estetik did muayyan estetik baho yoki baholar yig‘indisi emas, balki estetik bahoga layoqatni anglatadigan, subyekt uchun baho me’yorlarini va mezonlarini tayyorlab beruvchi – «ishlab chiqaruvchi» jarayondir. Demak, estetik didsiz estetik bahoning mavjudligi mumkin emas. Ayni paytda shunday holni estetik ideal bilan bog‘liqlikda ham ko‘rish mumkin: estetik ideal estetik didning yashash sharti hisoblanadi; did ma’lum ma’noda idealning amaliyotda namoyon bo‘lishidir; estetik idealning o‘zgarishi, albatta, didning o‘zgarishiga olib keladi. Shunday qilib, did estetik anglash jarayonidagi o‘rnini almashtirib bo‘lmaydigan muhim halqalardan biri, estetik anglashning eng muhim unsuridir. Ana shu nuqtayi nazardan estetik did tarbiyasi inson shaxsi kamolotida katta rol o‘ynaydi. Estetik did tarbiyasining asosan uch ildizi mavjud. Ular *go‘zallik, san’at va badiiy ijod.* Albatta, badiiy ijod deganda faqat san’at asarlarining yaratilish jarayonini tushunish kerak emas, u ayni paytda dizaynda, modada, atrof-muhitni va mehnatni go‘zallashtirishda ham namoyon bo‘ladi. To‘g‘ri, badiiy did estetik didga nisbatan xususiy, tor qamrovli, lekin u shuning barobarida estetik didning asosini tashkil etadi, deyish mumkin.

Estetik did har kimda har xil bo‘lishini, unda subyektiv mushohada kuchli ekanini yaxshi bilamiz. Buyuk ingliz faylasufi Devid Hyum shundan kelib chiqib, did haqida bahslashmaydilar, ya’ni har kimning didi har xil, degan fikrni ilgari surgan. Lekin shunday estetik qadriyatlar borki, ular muayyan zamon, ijtimoiy hayot, umummilliy, umuminsoniy madaniy daraja bilan shartlanadi. Ular idrok etilganida bahslashish mumkin emas, chunki bunda bir-ikki odamning yoki guruhning didi o‘zgacharoq bo‘lsa, xususiylikka nisbatan maxsus e’tiborni qaratish shart emas: ularning fikri sukut saqlash yo‘li bilan inkor etiladi. Chunki yuz minglab yoki millionlab shaxslar va qator zamonlar tan olgan qadriyatni «bu menga yoqmaydi», deyishga hech kimning ma’naviy haqi yo‘q, agar shunday deydiganlar topilsa, ularning didi, aytilganidek, e’tiborga noloyiq. Shuning uchun ham Kant o‘zining did haqida bahslashish ham mumkin va, aksincha, bahslashmaslik ham mumkin, degan mashhur qoidasini, o‘ziga xos antinomiyani o‘rtaga tashlaydi. Kantning haqligini quyidagi misolda yaqqol ko‘rish mumkin.

Deylik, Eshmat chinnigulni, Toshmat esa, atirgulni yaxshi ko‘radi. Bu holatda ularning birortasini tanqid qilib bo‘lmaydi, chunki har ikki did o‘ziga xos subyektiv kechinmalarga asoslansa-da, ularning umumiy obyektiv ildizlari bor, ular gullardagi go‘zallikni ikki xil shaklda ko‘radilar

va bu holat tabiiy. Shu sababli har ikki did ham hurmatga, e'tiborga loyiq. Bordi-yu, Eshmat tovus va uning dumini, Toshmat esa, echkiemar va uning dumini go'zal desa, Toshmatning fikri yo nom chiqarish uchun qilinayotgan oliftagarchilik yoki estetik didsizlik tarzida qabul qilinadi. Chunki insoniyat zamonlar mobaynida tovusni – jannat qushi, go'zallik ramzi tarzida, echkiemarni esa, xunuklik timsoli sifatida qabul qilib keladi: bu o'rinda did borasida bahslashish mumkin emas, tovusning go'zalligi umumbashariy «tasdiqdan o'tgan». Shu sababli Toshmatning fikri tanqid ostiga olinadi, rad etiladi, uning «o'ziga xos», «subyektiv» qarashi hisobga olinmaydi.

Shunday qilib, umumbashariy yoki milliy estetik qadriyat sifatida tan olingan estetik obyektlar haqida bahslashilmaydi, ular barcha rasmona did egalari tomonidan yuksak baholanadi.

Ayni paytda shuni ham nazarda tutish lozimki, did yagona, mutlaq estetik hodisa emas, u ham muayyan nisbiylik tabiatiga ega. Chunonchi, uning to'rt xil darajasi haqida fikr yuritish mumkin, bu darajalar odamlarning mavqeyi, saviyasi, madaniylik toifasi bilan bog'liq. Birinchisi, estetik obyektni qanday bo'lsa, shundayligicha, aniq bir reallik tarzida idrok etuvchi, subyektiv fikri ojiz, biror obyektni hamma zo'r desa, zo'r ekan deb qaraydigan, faqat jo'n idrok etishga asoslangan did. Ikkinchisi, uning aksi – nafosatni zavqlanish uchun emas, balki o'zining boshqalardan madaniyatliligini, o'qimishliligini ko'rsatish uchun bir vosita deb biladigan, zavqlanishni murakkab tahlil bilan almashtiradigan did egalari. Ularni, odatda, nafosatbozlar – estetlar deb ataymiz. Uchinchisi, bejamadorlikdan, yaraqlab turadigan narsa-hodisalardan hayratlanadigan, modaparast did egasi. To'rtinchisi, milliy va umumbashariy estetik qadriyatlardan zavqlanadigan, ularni baholay oladigan, badiiy soddalikni anglay biladigan kishilar didi.

Birinchi xildagi did estetik obyektni faqat hodisa tarzida qabul qilib, uning mohiyatini butunlay anglamaydigan, jo'n hissiyotga asoslangan did; ikkinchisi, mohiyatni hodisadan ajratib olib, uni «kavlashtiraveradigan», o'ta murakkablashtiradigan, faqat intellekt bilan, aql bilan ish ko'radigan did; uchinchisi, o'ta yaltiroqlikni yoqtiradigan, har bir yangilikni qadriyat sifatida qabul qiladigan bachkana did. To'rtinchisi, hodisa bilan mohiyatni yaxlitlik tarzida idrok etadigan, hissiy-intellektual yondashuvning uyg'unligiga asoslangan did. Ana shu to'rtinchi xil didni haqiqiy yuksak estetik did, deyish mumkin.

Aytilganlardan estetik did masalasi shaxs, jamiyat va millat madaniyati uchun katta ahamiyatga ega ekani ravshan bo'lib turibdi. Shu sababli estetik did tarbiyasi har doim ham muhim ahamiyat kasb etib kelgan. Ayniqsa,

mustamlaka botqog'idan chiqqan xalqimizning tenglar ichida teng bo'lib, jahonga rosmana chiqishi uchun estetik did tarbiyasi alohida dolzarblikka ega. Biz qurayotgan erkin fuqarolik jamiyati va unda har bir shaxsning yuksak estetik didga erishishi zamon talabidir. Chunki faqat yuksak estetik did egasigina haqiqiy erkin fikrlash salohiyatiga, dunyoni, Vatanni, hayotni go'zallik prizmasi orqali ko'ra bilish qobiliyatiga ega bo'la oladi.

Estetik did murakkab hissiy-intellektual hodisa, dedik. Uning bu xususiyati doimo, yuqorida aytganimizdek, estetik ideal bilan bog'liq – estetik ideal, bir tomondan, didni belgilab bersa, ikkinchi tomondan, estetik did estetik idealning amaldagi ko'rinishidir. Xo'sh, estetik idealning o'zi nima? Endi estetik anglashning ana shu unsuriga to'xtalamiz.

Estetik ideal. Ideal deganda, biz, odatda, muayyan bir inson shaxsi yoki ijtimoiy-tarixiy hodisaning boshqalar tomonidan yuksak namuna, oliy maqsad hamda komillik tarzida qabul qilinishini nazarda tutamiz. U tasavvurdagi shaxs yoki jamiyatni real shaxslar va mavjud jamiyatdan yuqori qo'yish, ya'ni ideallashtirish bilan bog'liq. Masalan, O'zbekistonni kelajagi buyuk davlat sifatida tasavvur etishimiz uning hozirgi reallikdan baland, namunaviy bo'lishi lozimligini anglatadi. Ayni paytda ana shu yuksak namunaviylik har bir o'zini tanigan odam uchun oliy ijtimoiy maqsaddir. Yoki Navoiy shaxsini olib ko'raylik, u komil inson sifatida biz uchun ideal hisoblanadi. Bularni biz ijtimoiy ideallar sirasiga kiritamiz. Shuningdek, har bir inson o'zi intiladigan subyektiv ideallar ham mavjud bo'ladi, o'z idealini belgilab olmagan inson shaxs hisoblanmaydi. Zero, har bir odam ko'rib turganidan yorug'roq, musafforoq, yuksakroq narsaga intilishi shart, aks holda uning hayoti ma'nosiz kechadi, uning mavjudligi faqat biologik jonzotligi bilan chegaralanib qoladi.

Ideal borasida gap ketganda, uning mavjudlik shartlari masalasi muhim. Ijtimoiy ideal ko'proq kelajak bilan, shaxsiy ideal esa, asosan o'tmish bilan bog'liq. Masalan, Forobiyning fozil odamlar shahri – kelajakda ma'lum ma'noda reallikka aylanishi mumkin bo'lgan ideal jamiyat. Bir necha asr avval yashab o'tgan Jaloliddin Manguberdi esa, o'zbek millati uchun, ayniqsa yoshlarimiz uchun ideal qahramon. Lekin har ikki holda ham ideal real hayotimizda mavjud emas – biri kelajakdan, ikkinchisi esa, o'tmish qa'ridan turib, bizni yuksak axloqiylik, baxt va qahramonlikka chorlaydi. To'g'ri, shaxsiy ideal real hayotda ham mavjud bo'lishi mumkin. Biroq bunday ideal ko'pincha ma'naviyatni mafkuraga bo'ysundirish oqibatida vujudga keladi. Shu sababli unga ko'proq vaqtinchalik, o'tkinchilik xususiyati xos: u jamiyatga hodisa sifatidagina ruhiy ta'sir ko'rsatadi va yangi bir mohiyat ochilgan paytda o'z ideallik xususiyatini yo'qotadi: «unday emas», «bunday» bo'lib chiqadi. G'oyaning o'z realligiga mos

emasligi ochilib qoladi. «Zero, ideal, – deydi Hegel – o‘z realligi bilan aynanlashgan g‘oyadir». Masalan, Lenin, Stalin kabi shaxslar yolg‘on tashviqot, siyosiy firibgarliklar vositasida jamiyatni totalitar mafkuraviylashtirish natijasida ma’lum muddat ideal sifatida qabul qilindilar. Lekin ularning asl mohiyati, munofiqliklari, qattolliklari, qizil terrorga asoslanib siyosat yurgizganliklari fosh etilgach, ular aksilidealga aylandilar.

Idealning murakkab tomoni shundaki, u qadriyat bilan bog‘liq. Qadriyat idealning obyektdagi in’ikosi tarzida namoyon bo‘ladi. Hegel so‘zlari bilan aytganda: «Ideal mavjud bo‘lishi uchun tashqi shakl o‘z-o‘zicha qalbga mos kelishi lozim». Ya’ni, ideal jonli subyektning qalbiga mos keladigan namunaviy shakldir, unda inson o‘z g‘oyalarining hissiy-intellektual ko‘rinishini ma’naviy qadriyat sifatida idrok etadi. Bordi-yu, mazkur g‘oyalar o‘ta mafkuraviylashtirilsa, yuqorida aytganimizdek, ideal o‘rnida aksilideal paydo bo‘ladi. Ijtimoiy-axloqiy idealning o‘zgaruvchanlik xususiyati ko‘pincha ana shu bilan bog‘liq. Bu hodisa tarixiy jarayonlar, zamon, jamiyat talablaridan kelib chiqib, qadriyatlarning qayta baholanishi natijasida ro‘y beradi. Lekin diniy ideal o‘zgarmaslik tabiatiga ega. Masalan, musulmonlar uchun Muhammad alayhissalom, nasroniylar uchun Iso alayhissalom, buddhaviylik dinidagilar uchun Buddha ideal hisoblanadi va har qanday sharoitda ham ular idealligicha qolaveradi.

Mana, biz ma’lum ma’noda ijtimoiy ideal haqida tushunchaga ega bo‘ldik. Endi estetik ideal nima, uning ahamiyati nimada degan savollarga javob topishga harakat qilamiz.

Avvalo, shuni aytish kerakki, estetik ideal inson, shaxs va jamiyatning estetik tajribasidan vujudga keladi. Inson dunyoni ana shu tajriba vositasida estetik idrok etadi. Shu sababli estetik ideal go‘zallik, ulug‘vorlik, mo‘jizaviylik va boshqa estetik xususiyatlarni belgilovchi mezon sifatida yuzaga chiqadi. Inson ana shu idealga mos keladigan go‘zallik yoki ulug‘vorlikni tan oladi, mos kelmaydiganlarini esa, aksilestetik hodisa sifatida inkor etadi.

Estetik ideal o‘ziga mos go‘zallik, ulug‘vorlikni yoki mo‘jizaviylikni ko‘proq san’atdan topadi. Shu tufayli u doimo erkinlikni talab qiladi. Avvalo, san’at asari orqali san’atkor voqelikni o‘z ideali prizmasidan o‘tkazib tasvirlaydi, boshqacharoq aytganda, o‘z ideallarini san’at vositasida moddiylashtiradi: binoga, haykalga, romanga, spektaklga, rasmga, badiiy asarga va boshqa ma’naviy hodisalarga aylantiradi: san’atkor erkin harakat qiladi. Biz esa, o‘z ideallarimizni ulardagi badiiy qiyofalar orqali tanlaymiz, ularni o‘zimiz uchun ma’lum muddatga yoki bir umrga namuna qilib belgilaymiz, bu holatdagi xatti-harakatimiz ham erkinlik orqali ro‘y beradi. Ya’ni, san’at har bir insonni individual o‘ziga

xosligini hisobga olgan holda, uning o‘z estetik idealini badiiy qiyofalar vositasida shakllantiradi. Estetik idealning ana shu shakllanish jarayoni murakkab; uzoq muddatni, hissiy-intellektual qudratni, tanlov imkonini beradigan muayyan shart-sharoitni, erkin jamiyatni taqozo etadi; ana o‘shandagina shaxs uchun to‘g‘ri ruhiy yo‘nalma vujudga keladi.

Qisqacha qilib aytganda, estetik idealning shakllanishida go‘zallik, ulug‘vorlik, xayoliylik, mo‘jizaviylik, uyg‘unlik singari xususiyatlar asos vazifasini o‘taydi. Ayni paytda u fojiaviylik va kulgililik tushunchalarida ham o‘zini namoyon etadi, xunuklik va tubanlik kabi hodisalarni baholashda ishtirok qiladi.

Shunday qilib, biz imkon qadar ichki nafosat – botiniy estetik faoliyat xususida to‘xtalib o‘tdik. Tashqi-zohiriy estetik faoliyat to‘g‘risida keyingi boblarda ma’lumot beramiz.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
2. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., «O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010.
3. *Qiyomiddin Nazarov.* Qadriyatlar falsafasi. T., «Faylasuflar milliy jamiyati» nashriyoti, 2004.
4. *Горын В.И.* Общественно-эстетический идеал. Киев. «Науково думка», 1983.
5. *Новикова Л.* Об эстетической деятельности // Эстетика и жизнь. Выпуск 3. М., «Искусство», 1974.
6. *Столович Л.Н.* Природа эстетической ценности. М., «Политиздат», 1972.

VIII BOB

ESTETIKANING MEZONIY TUSHUNCHALARI

Avvalgi bobda estetik xususiyatlar obyektda mavjud ekanini, ularni ilg‘ash, anglash va bir-biridan farqlash hamda ular haqida xolisona ilmiy tasavvurga ega bo‘lish uchun maxsus tushunchalardan foydalanilishini aytib o‘tgan edik. Bunday tushunchalar aslini olganda yuzlab, lekin biz o‘quv adabiyoti imkoni doirasidan kelib chiqib, ularning asosiylarini, umumiylik, mushtaraklik tabiatiga ega bo‘lganlarinigina tahlildan o‘tkazishga harakat qilamiz. Undan oldin esa, qisqacha estetik tushunchalarini tasniflashtirish muammosiga to‘xtalib o‘tamiz.

1. ESTETIK TUSHUNCHALARNI TASNIFLASHTIRISH MUAMMOSI

Odatda, go‘zallik, ulug‘vorlik, fojiaviylik; kulgililik singari istilohlar haqida gap ketganida, biz ularni estetikaning mezoniy tushunchalari yoki asosiy kategoriyalari deymiz. Chunki ular estetika fanining mezonlarini belgilab beradigan istilohlar, fan salmog‘ini o‘lchaydigan o‘lchov tushunchalardir. Ular, yuqorida aytilganidek, o‘zlari voqelik bo‘lmagani holda, estetik voqelikning mohiyati, shakli, tuzilmasi va h.k. to‘g‘risida fikrlash uchun maxsus ilmiy kalit bo‘lib xizmat qiladi. Deylik, go‘zallik tushunchasi tabiatda, jamiyatda, san’atda mavjud bo‘lgan estetik obyektning go‘zalligini tadqiq va talqin etish, sharhlash uchun zarur, lekin u narsa-hodisaning obyektiv reallikdagi estetik xususiyatini sharhlar ekan, ayni paytda shu xususiyat to‘g‘risidagi ilmiy talqin mezonlarini belgilab berish vazifasini ham o‘taydi.

Biroq masalaning bitta «lekini» bor. U ham bo‘lsa, estetika nazariyasidagi eng katta «bosh og‘riqlardan» biri – estetik tushunchalarni tasniflashtirish, turkumlashtirish masalasi. Bu borada deyarli umr bo‘yi estetik kategoriyalarning kelib chiqishi va tasnifi bo‘yicha ilmiy tadqiqotlar olib borgan rus olimi V.P. Shestakovning quyidagi fikri diqqatga sazovor.

«Afsuski, estetikaga doir bizning adabiyotlarimizda ko‘pgina metodologik muammolar hanuzgacha hal etilgan emas, – deb yozadi olim, – xususan, nimalar o‘zi estetik kategoriyalar ekani qat’iy aniqlanma-

gan, biz ulardan qaysi tushunchalarni kategorial bilimlar doirasiga kiritish mumkinligi to‘g‘risida aniq mezonlarni uchratmaymiz»[1].

Shestakov haq. Bunga qo‘shimcha qilib shuni aytish mumkinki, faqat «bizda» (rus, o‘zbek va boshqa xalqlarning sho‘rolar hamda undan keyingi davrlar ilmiy adabiyotlarida) emas, umuman, jahon estetikasida ahvol shunday. Masalan, Shestakovning o‘zi an’anaviy besh mezoniy tushunchani (go‘zallik, ulug‘vorlik, fojiaviylik, kulgililik, xunuklik) umumiy – mushtarak tushunchalar sifatida keltirib, yana to‘qqizta tushunchani (uyg‘unlik, nafosat, ideal, qahramonlik, tubanlik va h.k.) ularning modifikatsiyalari tarzida beradi[2]. Buning ustiga, uyg‘unlik tushunchasini ularning hammasi uchun yagona markaz degan qat’iy fikrni o‘rtaga tashlaydi[3]. Yana bir rus faylasufi Ye.G. Yakovlev an’anaviy tasnifga estetik did, estetik hissiyot, ijod va boshqa tushunchalarni kiritadi. Olmon mumtoz falsafasining bilimdoni A.V. Guliga esa, asosiy estetik kategoriyalarni estetik tamoyillar deb ataydi hamda ular safiga tipiklik, xayoliylik va estetik idealni qo‘shadi. Amerikalik olimlardan Frenk Sibley, estetik tushunchalar safiga noestetik – inson xatti-harakatlari bilan bog‘liq tushunchalarni qo‘shib, ularni sun’iy ko‘paytirish yo‘lidan borsa, Tomas Manro mushtarak estetik tushunchalar zamonaviy talablarga javob bermaydi, ulardan kechish kerak, degan fikrni bildiradi. Bu boradagi «eng yangi gap»lardan yana birini rus olimi O.A. Krivsunning «Estetika» (M., 2003-y.) kitobida ko‘rish mumkin. Garchand kitob «Estetika» deb nomlansa-da, bu fan madaniyatshunoslik va san’atshunoslik fanlarining soyasi, Molyerning ta’biri bilan aytganda, «ikki fanga bir malay» maqomida taqdim etiladi. 447 sahifalik darslikning biron-bir yerida estetik tushunchalarga jiddiyroq e’tibor berishni muallif o‘ziga ep ko‘rmaydi.

Bunday misollar juda ko‘p, ularni keltiravergan bilan masalaga oydinlik kiritish qiyin. Shu bois biz boshqacha tasnifni taklif etmoqchimiz. Mazkur tasnif jahon estetikasidagi yangi gap, eng qat’iy ilmiy xulosa, mutlaq to‘g‘ri metodologik yondashuv deyishdan yiroqmiz. Asosiy maqsad – g‘oyat nozik va murakkab bo‘lgan estetika fanini tushuntirishga qaratilgan asosiy tushunchalardagi chalkashliklardan chekinish, nazariyabozlikdan tiyilib, tushunchalarni anglab yetishning nisbatan sodda yo‘lini topishga urinish.

Shunday qilib, biz taklif qilayotgan tasnif bo‘yicha barcha estetik tushunchalar uch guruhga bo‘linadi. Birinchisi, biz yuqorida ta’rifini berib o‘tganimiz, mezoniy tushunchalar. Ular subyekt-obyekt munosabatlarida estetik obyektning xususiyatlarini subyektga ochib beruvchi, tashqi nafosat

---

[1] *Шестаков В.П.* Эстетические категории. М., «Искусство», 1983. С. 7.

[2] O‘sha manba, 46-bet.

[3] O‘sha manba, 48-bet.

bilan bog‘liq eng qamrovli, eng mushtarak tushunchalardir. Masalan, go‘zallik ulug‘vorlik, fojiaviylik va h.k. Ikkinchisi, avvalgi bobda ko‘rib o‘tganimiz, subyekt-obyekt munosabatlarida subyektdagi estetik anglash murvatlarini tushuntirib beradigan, ichki nafosat bilan bog‘liq estetikaning xususiy tushunchalari. Masalan, estetik hissiyot, estetik mushohada, estetik did, va h.k. Uchinchisi – san’atning mohiyati, san’at turlari, umuman, badiiy ijod bilan bog‘liq estetikaning muayyan tadqiqot obyektlariga qaratilgan tushunchalar. Masalan, san’at, ijodkor, janr, uslub va h.k. Bu o‘rinda tushunchalar guruhlarining nomlari shartli ekanini alohida uqtirib o‘tish joiz.

Biz subyekt-obyekt munosabatlarida estetikada subyekt birinchi o‘rinda turishini hisobga olib, ikkinchi guruh tushunchalarini estetik anglash tuzilmasida ko‘rib o‘tgan edik. Endi navbat eng qamrovli hisoblanadigan mezoniy tushunchalarga.

Estetik tushunchalar orasida nisbatan keng qamrovli, nafosatdan keyingi eng yirik tushuncha go‘zallik hisoblanadi. Biroq go‘zallikni uning ziddi bo‘lmish xunuklik tushunchasisiz durustroq tasavvur qilish qiyin. Chunki bu ikki estetik xususiyat o‘zaro doimiy dialektik munosabat tufayli mavjud. Ular biri ikkinchisining namoyon bo‘lishi uchun ko‘zgu vazifasini bajaradi: go‘zallikning mohiyatini anglasak, xunuklik nima ekanini bilib olamiz, xunuklikning mohiyatini tushunib yetsak, go‘zallik haqida to‘g‘ri tasavvurga ega bo‘lamiz. Shu sababli, bu ikki estetik xususiyatni anglatadigan tushunchalarni bir-biridan ajratib emas, aksincha, o‘zaro bog‘liq juftlik istilohlar tarzida olib qarash maqsadga muvofiq. Estetikaning boshqa asosiy tushunchalari ham shunday yondashuvni taqozo etadi: hech bir zid tushunchani fanda yomon, salbiy deb chetga chiqarib qo‘yish yoki unga past nazar bilan qarash mumkin emas.

2. GO‘ZALLIK VA XUNUKLIK

Go‘zallik tushunchasi subyektda yoqimli taassurot, xush kayfiyat va quvonch uyg‘otadigan obyektdagi estetik xususiyatni tavsiflashga yo‘naltirilgan ilmiy atama. Estetik xususiyat sifatida esa, go‘zallik muayyan komillik va yuksak qadriyatlar, insonni «erkinlikka olib boradigan yo‘ldir»[1].

Go‘zallik, eng avvalo, me’yor bilan bog‘liq. Lekin bu bog‘liqlik bilvosita – uyg‘unlik orqali ro‘y beradi. Ya’ni, nimaiki me’yorida ekan, unda uyg‘unlik xususiyati mavjud bo‘ladi; uyg‘unlik go‘zallikning poydevoridir. Uyg‘unlikda moslik va mutanosiblik bilan bir qatorda,

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., ГИХЛ, 1957. С. 291.

ba'zan nomoslik va nomutanosiblik katta ahamiyat kasb etadi. Masalan, terakning adlligi, pastki tanasining ustki qismiga mutanosibligi – go'zal. Ayni paytda tok zangining egri-bugriligi, pastki qismi bilan tepa tomonining nomutanosibligi ham – go'zal. Chunki har ikki holatda uyg'unlik mavjud. Zero, uyg'unlik ikki va undan ortiq qarama-qarshi narsa-hodisalar yoxud narsa-hodisalar unsurlarining me'yor asosida «ichki kelishuvi»dan hosil bo'ladi. Masalan, qiz bolaning oppoq yuzidagi moshdek yoki no'xatdek qora xol – go'zal, bunda oq bilan qora – qarama-qarshi ranglar me'yor asosida bir-biri bilan sig'ishadi, uyg'unlikni tashkil etadi, natijada yuzda go'zal manzara vujudga keladi, aniqrog'i, yuz go'zallashadi. Biroq, oq yuzdagi qora xol me'yoridan ortiq o'rin egallasa, yuzning katta qismini qoplab olsa, go'zallik emas, xunuklik paydo bo'ladi. Chunki hajmdagi me'yorning buzilishi, oq rang ichidagi qora rangning ortiqcha kattalashib ketishi uyg'unlikka putur yetkazadi.

Ba'zan go'zallikning namoyon bo'lishi uchun mos keladigan muayyan bir hajm doirasidagi narsa-hodisalarning ozgina u yoq-bu yoqqa siljishi yoki o'rin almashishi ham go'zallikka ta'sir qilishi mumkin. Bunga avstriyalik ruhshunos va estetik Fexner qadimgi daochi faylasuflar fikrini rivojlantirib, qiziq misol keltiradi: qiz bolaning yuzidagi qizillik – go'zallik, lekin u burunga ko'chsa, xunuklikka aylanadi. Demak, gap faqat hajmda emas. To'g'ri, qadimgi faylasuflar ta'kidlaganlaridek, hajman ko'z ilg'amaydigan darajada kichik bo'lgan yoki, aksincha, nigoh qamrab ololmaydigan bag'oyat ulkan narsa-hodisalarni go'zal deyish mushkul, lekin go'zallik hajmdan ko'ra ko'proq sifat bilan bog'liq.

Ko'rib turibmizki, go'zallik nihoyatda nozik, ta'bir joiz bo'lsa, «injiq» xususiyat, xususiylik tabiatiga ega. Shu bois uni yuqorida aytilganidek, butunlay ezgulik bilan aynanlashtirish xato xulosalarga olib keladi. Chunki ezgulikning talablari, kengroq ma'noda olsak, axloqiy qonun-qoidalar barcha uchun umumiy, go'zallik esa, har bir hodisada xususiydir. Masalan, axloqshunoslikdagi «yaxshi odam» tushunchasini olaylik, u hamma uchun – erkagu ayol, yosh-u qari uchun bir xilda tatbiq etiladi. Estetikada esa, to'g'ridan to'g'ri «go'zal odam» degan tushuncha yo'q, biz faqat «go'zal qiz», «go'zal yigit», «go'zal ayol», «go'zal erkak» degan iboralarnigina qo'llashimiz mumkin. Sababi – Fexner misoliga o'xshashi: erkak kishi uchun yarashib tushgan mo'ylov ayolga go'zallik baxsh etmaydi, ayolga nisbatan olganda go'zallik bo'lgan ko'kraklar erkak kishi uchun xunuklikdir.

Lekin go'zallik bilan ezgulikning shartli ravishdagi, bilvosita bog'liqligi ham bor. Masalan, har bir haqiqiy san'at asari asosida doimo axloqiy muammo yotadi, ko'pincha undagi asosiy qahramonlar o'zlarida

xulqiy go‘zallik sifatlarini namoyon etadilar. Shu sababli estetikada xulqiy go‘zallik tushunchasi mavjud. Lekin bu tushuncha nafosat falsafasiga doir adabiyotlarda ta’kidlab o‘tilsa-da, uning kengroq sharhlanganini uchratmaymiz. Bizningcha, xulqiy go‘zallik axloqshunoslik va estetika fanlari o‘rtasidagi, axloqiylikka asoslangan ma’naviy-estetik hodisa bo‘lib, u orqali insonning botiniy – ichki go‘zalligi nazarda tutiladi. Ichki go‘zallik deganda biz axloqiy xatti-harakatlarning o‘zini to‘g‘ridan to‘g‘ri emas, balki ularning asosiy estetik tushunchalar bo‘lmish go‘zallik va ulug‘vorlik vositasida idrok etilishini tushunmog‘imiz lozim.

Xulqiy go‘zallik insonning kishida xush kayfiyat uyg‘otadigan yoqimli xatti-harakatlari, fikrlash tarzining nafosati orqali gavdalansa, ulug‘vorligi – uning qahramonligi, fidoyiligi kabi xatti-harakatlarida, buyuk g‘oyalarga bag‘ishlangan umrida ko‘zga tashlanadi. Masalan, «Tavrot» va «Qur’oni karim»da keltirilgan Yusuf payg‘ambarning go‘zalligi to‘g‘risidagi sura asosida ko‘plab afsonalar hamda badiiy asarlar yaratilgan. Durbekning «Yusuf va Zulayho» dostoni (XIV asr), Gyustav Floberning «Go‘zal Yusuf» afsonasi (XIX asr), Tomas Manning «Yusuf va uning birodarlari» romani (XX asr) kabi asarlar shular jumlasidan. Ularda insonning – Yusufning tashqi go‘zalligi ichki go‘zalligi bilan mos keladi va har ikki holat uyg‘unligi xulqiy go‘zallikning eng ibratli namunasini yaratadi. Biroq botiniy va zohiriy go‘zallik bir qiyofada mos kelmagan hollar ham kam uchramaydi. Masalan, Yago tashqi ko‘rinishi jihatidan Otellodan go‘zal, lekin botinan xunuk, uning qalbi xunuk. Biz Yagoni, uning tashqi jihatdan chiroyli bo‘lishiga qaramay, xulqiy xunuklik tajassumi tarzida qabul qilamiz. Stendalning «Parma ibodatxonasi» romanidagi Kvazimodo esa, Yagoning aksi – tashqi ko‘rinishidan xunuk, hatto badbashara, lekin qalban go‘zal, biz uning botiniy go‘zalligi, muhabbatga to‘la qalbi, mardligi oldida tashqi xunukligini unutib qo‘yamiz va bu xunuklikka ahamiyatsiz, mayda narsadek qaraymiz, xulqiy go‘zalligi tufayli uni butunisicha go‘zal inson sifatida idrok etamiz.

Shunday qilib, biz xulqiy go‘zallik deganda, axloq-odob qonun-qoidalariga namunaviy tarzda rioya qilgan, qalban go‘zal, o‘zida axloqiy va estetik qadriyatlarni uyg‘unlashtira olgan, muayyan darajada komillikka erishgan odamdagi estetik xususiyatni tushunamiz. Demak, xulqiy go‘zallik ezgulikning estetik jihatdan o‘rganilishidir.

Go‘zallik ham boshqa estetik xususiyatlar kabi o‘z unsurlariga ega bo‘lgan yaxlitlik. Chunonchi, chiroylilik, noziklik, latofatlilik, malohatlilik, injalik singari sifatlarni uning unsurlari deyish mumkin. Ammo bu unsurlarning hech biri alohida-alohida olinganda, hatto mujassam tarzda olinganda ham go‘zallik bo‘la olmaydi. Chunki ular go‘zallikning hodisalaridir,

uning mohiyati esa mazkur unsurlarning ezgulik bilan bog‘liqligida, ya’ni ularning axloqiyligi yoki, juda bo‘lmaganda, axloqiylikka zid emasligida. Zotan, go‘zallik, yuqorida aytib o‘tilganidek, faqat axloqiy fazilat hisoblanmish muhabbat tufayli va faqat muhabbat vositasida namoyon bo‘ladi.

Shunday qilib, go‘zallikning asosida muhabbat yotadi. Nimagaki muhabbat bilan qarasangiz, siz uchun o‘sha – go‘zal, muhabbat esa, birinchidan – erkinlik, ikkinchidan – beg‘arazlilik, uchinchidan – xususiy tabiatga ega. Go‘zallik ham xuddi shunday. Demak, muayyan go‘zallikni inson o‘zinimi yoki boshqanimi – baribir, majburlash orqali tan oldirishning iloji yo‘q; unga manfaat yuzasidan, xudbinlarcha yondashish mumkin emas; siz uchun go‘zal bo‘lgan narsa-hodisani boshqalarga ham albatta yoqadi, deb hisoblashingiz noto‘g‘ri. Masalan, kimdir Erkin Vohidov va Abdulla Oripovning an’anaviy uslubda yozilgan she’rlarini she’riyatdagi go‘zallik sifatida qabul qiladi, boshqa odam esa, Fahriyor va Bahrom Ro‘zimuhammadning modernistik sarbast she’rlarini yuksak baholaydi. Bunday holatda bir kitobxon ikkinchisiga o‘zi go‘zal hisoblagan she’riy shaklni zo‘rlab ma’qullatishi to‘g‘ri kelmaydi. Zotan, go‘zallik narsa-hodisa yoki voqelikning ko‘rinishigina emas, ayni paytda muayyan dunyoqarashga asoslangan insonning nigohi hamdir, boshqacha qilib aytganda, u ikki olamning – insoniy ruh va tashqi muhitning ixtiyoriy uchrashuvidan tug‘iladigan ma’naviy hodisadir. Shu sababli, Shiller aytganidek, erkinlikka yo‘l go‘zallik orqali o‘tadi.

Go‘zallikning mavjud bo‘lish doirasi «Alloh go‘zal va u go‘zallikni sevadi», degan hadis so‘zlarida o‘z aksini topgan: Yaratgan – mutlaq go‘zal zot, demak, yaratilganlar, nisbiy esa-da, go‘zal bo‘lishi lozim. Shu bois go‘zallik, umuman olganda, avvalo tabiatda mavjud, bunda ikki xil tabiat nazarda tutiladi – olamiy tabiat va odamiy tabiat. Olamiy tabiat, bu – gullar, qiyg‘os gullagan daraxtlar, lolazor, suvga egilgan majnuntol, dumini yoygan tovus, tunda bulbulning sayrashi va h.k. Odamiy tabiat esa, o‘z navbatida, ikkiga – ichki va tashqi tabiatga bo‘linadi: ichkisi – yuqorida aytilgan xulqiy go‘zallik bo‘lsa, tashqi odamiy tabiat – insoniylashgan muhit, insoniy ruh ko‘chib o‘tgan jamiyatdagi go‘zallik. U o‘zini olamiy tabiatga taqlidan yaratilgan tomoshabog‘larda, muayyan sivilizatsiya erishgan texnikaviy yutuqlarda, shaharsozlikda, umuman, atrof-muhitni go‘zallashtirishning barcha sohalarida namoyon qiladi.

Bundan tashqari, go‘zallik xususiyatining jamiyatdagi mavjudlik shartlaridan biri va asosiysi – san’at. Unda ikki xil go‘zallik – odamiy tabiatga va olamiy tabiatga taqlid orqali vujudga kelgan go‘zallik ifoda topadi. Shu jihatdan go‘zallik tabiatning insoniylashuviga va odamning

tabiiylashuviga xizmat qiladigan omildir, degan xulosa maqsadga muvofiq.

San'atdagi go'zallikni yana san'at asarining shaklida, hujayralarida ko'rish mumkin. Zero, haqiqiy san'at asari go'zallikni tasvirlash, unga da'vat etish omiligina emas, balki o'zi ham badiiy vositalaridan tortib, to kompozitsion qurilishigacha go'zal bo'lishi lozim: faqat go'zal shakligina mazmun go'zalligini in'ikos ettira oladi.

Xunuklikka kelsak, aytganimizdek, u go'zallikning ziddi; qadimgi donishmandlar go'zallikni komillik bilan, xunuklikni nuqs bilan bog'liqligini ta'kidlaydilar. Xunuklik kayfiyatni buzadi, kishida obyekt haqida yoqimsiz taassurot qoldiradi, muhabbat tuyg'usini emas, aksincha hazar, ba'zan esa, jirkanish hissini uyg'otadi.

Go'zallik va xunuklikni ikki alohida dunyo emas, balki bir dunyoning ikki qutbi sifatida olib qarash lozim; aytib o'tganimizdek, go'zallik bor ekan, xunuklik ham mavjud, ular doimo bir-biri bilan dialektik munosabatda. Bunday munosabatni biz, ayniqsa, ularning bir-biriga o'tib turishida ko'rishimiz mumkin. Yosh, yuzlari tiniq, qaddi-qomati adl – go'zal qizning yillar o'tib, qari, hamma yog'ini ajin bosgan bukchaygan, kasalmand kampir bo'lib qolishi yoki bahorda qiyg'os gullagan o'rikning qishda tikanga o'xshab tikkaygan shoxlari bir-biriga chirmashib ketgan yalang'och daraxtga aylanishi buning yorqin misolidir. Xunuklik ham ko'p hollarda xuddi shunday evrilishni boshdan kechiradi. Masalan, mahalla chetida axlatxona bo'lib yotgan tashlandiq yer – xunuk, uni gulzorga aylantirilsa – go'zallik kasb etadi yoki zarg'aldoqning jish polaponi – xunuk, voyaga yetgach esa, u rangdor, go'zal qush sifatida ko'zni quvontiradi.

Go'zallik va xunuklik dialektikasining san'atda namoyon bo'lishi alohida e'tiborga molik. Zero, san'atning asosiy vazifasi ezgulik va haqiqatni ro'yobga chiqarishga yo'naltirilgan go'zallikni tasvirlashdan iboratdir; go'zalliksiz san'atning mavjudligi mumkin emas, san'atda xunuklik ham go'zal tasvirlanadi va go'zallikka aylanib ketadi. Masalan, buyuk rus rassomi Karl Bryullov «Pompeyning so'nggi kuni» asarida favqulodda hodisa tufayli kutilmaganda halokat yoqasiga kelgan kishilarning qo'rquv va dahshatdan xunuklashib ketgan qiyofalarini chizadi. Bu polotno tasviriy san'atning go'zal namunasi sifatida salkam bir yarim asrdan buyon hammani hayratga solib keladi, kishiga estetik zavq beradi. Chunki xunuklik san'atga ko'chganida, san'atkor mahorati va san'at qonuniyatlari vositasida o'zining obyektdagi jirkantiruvchi jihatlarini ko'zdan yashiradi, go'zallikka aylanadi. Biroq, ayni paytda, insondagi mazkur obyektga bo'lgan (tasvirga emas) salbiy munosabat

uning ongtubida saqlanib qoladi. Bu holat badiiy asarni idrok etuvchi kishining (retsipiyentning) axloqiy-estetik tarbiyasiga ta'sir ko'rsatadi: u xunuklikning mohirona, go'zal tasvirini ko'rib zavqlangani barobarida tasvir obyektidagi xunuklikdan qochishga, go'zallikka intilishga harakat qiladi, bu intilish uning o'zini ham xunuklikni go'zallikka aylantirishga da'vat etadi. Xunuklikning go'zallikka aylanishi, falsafadagi inkorni inkor qonuni asosida ro'y beradi: inkorni inkor qilish, nimanidir barqaror etishdir.

Shunday qilib, insondagi, jamiyatdagi hamda tabiatdagi go'zallik va xunuklik hech qachon mutlaq bo'la olmaydi, doimo nisbiylik hamda muvaqqatlilik tabiatiga ega; ularning o'zaro dialektik aloqadorligi, bir-biriga o'tib turishi ana shundan.

3. ULUG'VORLIK VA TUBANLIK

Inson oliy mavjudot sifatida shunday mo'jizaki, u butun olamni o'z fikriga sig'dirish va qalbi bilan qamrab olish qudratiga ega. Uning aqli – ulug', qalbi – cheksiz. Bu ulug'lik va cheksizlikning uyg'unligi undagi ruh ulug'vorligini ta'minlaydi. Insonning ulug'vor ruhi esa, uning o'zini bir bosh yuksaltirgani holda, jonsiz olamni ham jonlantirish xususiyatiga ega: tabiat ulug'lashadi, insonni hayratga soluvchi hissiyot ulashadigan estetik manbaga aylanadi. Ana shu ruhning o'zini namoyon etish doirasini biz ulug'vorlik deb ataymiz.

U qamrovlilik jihatidan nafosat falsafasida go'zallikdan keyingi eng yirik xususiyat va tushuncha hisoblanadi. Ulug'vorlik estetik xususiyat sifatida ulkan qudrat hamda miqyosga ega narsa-hodisalarning bir qarashda ilg'ab olib bo'lmaydigan botiniy jihatlaridir. Tushuncha sifatida esa, u voqelikdagi ana shu ulkan qudrat va miqyosning falsafiy-estetik mohiyatini ta'riflashga, tushuntirishga xizmat qiladi.

Ulug'vorlik kundalik hayotda istisnoli voqelik tarzida ko'zga tashlanadi, odatiy voqea-hodisalardan o'zining favquloddaligi bilan ajralib turadi va kishida hayrat, quvonch, ayni paytda ichki bir qo'rquv, darhol anglab olinishi qiyin bo'lgan sirli xavotir singari tuyg'ularni uyg'otadi. U obyektiv va subyektiv asosga ega. Bepoyon yulduzli osmon, vulqon, cheksiz dengiz va uning ulkan to'lqinlari kabi tabiat hodisalari; Misr ehromlari, Minorai kalon, Toj Mahal, Kyoln jomesi singari me'morlik san'ati yodgorliklari; fidoyilik, qahramonlik, mardlik va boshqa insoniy fazilatlar, buyuk tarixiy shaxslarning ijobiy faoliyati kabi jamiyatdagi voqeliklar ulug'vorlikning obyektiv asoslari hisoblanadi. Uning subyektiv asosi favqulodda yoki odatiy tasavvurlardan tashqaridagi voqea-hodisalarni

estetik idrok etayotgan inson qalbining ma'naviy yuksaklikka moyilligi bilan belgilanadi. Shu sababli ko'pchilikni hayratga solgan narsa-hodisa yoki voqelik ba'zilarni hayratlantirmasligi ham mumkin. Boshqacha qilib aytganda, bunda inson tomonidan obyektning estetik xususiyati o'zgalar uchun emas, o'zi uchun belgilanadi, ya'ni estetik idrok etish muayyan qalbning ulug'vorlikka munosabati orqali ro'y beradi. Masalan, bir guruh sayyohlar Registon maydonidagi madrasalarning mahobatidan, viqoridan qalbida hayrat, g'urur hissini tuyayotgan paytda ular orasiga suqilib kirib olgan kissavur hech qanday ulug'vorlikni, hayratni sezmaydi, uning ma'naviyatdan yiroq qalbi, undagi tuban hissiyot, pastkashlik ulug'vorlikni inkor etadi.

Go'zallikning asosida muhabbat yotsa, ulug'vorlikning zaminida qo'rquv yotadi; muhabbat aloqani, muloqotni taqozo etsa, ulug'vorlik kishida xavf-xatardan o'zini asrash hissini uyg'otadi. Masalan, bahor paytida to'lib-toshib oqayotgan Sirdaryoga qirg'oqdan qarasangiz, hayratlanasiz, zavlanasiz, lekin ko'prikka chiqib, uning panjarasidan egilib tikilsangiz mavjlanib, uyurim-uyurim bo'lib oqayotgan tezob sizni xuddi o'z qa'riga tortib oladigandek tuyuladi, sal boshingiz aylanganini his qilasiz, beixtiyor daryoga tushib ketish xavfidan seskanib, qaddingizni tiklaysiz.

Umuman, tabiatdagi ulug'vorlikni ikkiga bo'lish mumkin. Biri – inson qalbidagi qo'rquv hissini, ikkinchisi – hayrat hissini uyg'otadi. Birinchi hodisada inson o'zidan jisman ming-ming barobar qudratli va miqyosli bo'lgan kuch harakatidan o'ziga ziyon yetadigan masofada qo'rquv, dahshat hissini tuysa, olisdan turib, bu qudratning ulug'vorligidan zavqlanadi. Bunday ulug'vorlikni, shartli ravishda, joiz bo'lsa, harakatdagi ulug'vorlik deb atasa bo'ladi. Unga misol tariqasida ushbu satrlar muallifi o'z qulog'i bilan eshitgan bir suv toshqini tafsilotini keltirish mumkin.

Yanglishmasam, 1982-yilning bahori edi. Men uyushma sarkotibi o'rinbosari edim. O'shanda O'zbekiston Yozuvchilar uyushmasi Toshkentda tashkil etgan Ittifoq yozuvchilar festivali o'tkazilayotgan bo'lib, atigi bir-ikki kun avval Pskent tumanida suv toshqini ro'y bergan – Angren daryosi o'zanidan chiqib ketib, aholi boshiga ancha kulfat va tashvishlar keltirgan edi. Kamina festival tashkilotchilaridan biri sifatida mehmonlarni Pskentga olib bordim. Toshqin oqibatlarini ko'rdik. Uzumzorlar bir metrdan ortiq loyqa ostida qolgan, toklar xuddi qumdan chiqib turgan yalang'och saksovullarga o'xshaydi. Mehmonlar qoshiga toshqinni o'z ko'zi bilan ko'rgan ayolni boshlab kelishdi. Mana uning hikoyasi: «Yarim kechada derazadan tushgan oyning nuridanmi, nimadandir uyg'onib ketdim. Hovliga chiqdim. Kecha shunaqangi yorug'ki, oydinda bemalol kitob o'qisa bo'ladigan. Osmondagi oyning to'linligiga zavq bilan tikildim.

Shu payt pastda, ufq tomonda qandaydir notanish ulkan soyaga o‘xshagan narsani his qildim. Ko‘zimni oydan olib, ufq tomonga qaradim. Shunaqangi go‘zal manzarani ko‘rdimki, uning oldida to‘lin oyning chiroyi hech narsa emasdi: oy yorug‘ida balandligi yo‘q deganda tom bo‘yi keladigan qoramtir, yuqori qismi ko‘kish-oqish yolga o‘xshab hilpirab kelayotgan ulkan soyani ko‘rdim. Soya shunaqa chiroyli va viqorli ediki, uning haybatiga bir daqiqa hayratdan angrayib turdim. Qanday go‘zal! Shu payt birdan uning harakatlanayotganini sezib qoldim. U chiroyli ulkan soya emas, katta suv – o‘zanidan chiqib, bostirib kelayotgan daryo edi. Dastlab qo‘rquvdan o‘zimni yo‘qotib qo‘ydim, lekin darrov o‘zimga kelib, yugurib borib o‘g‘limni uyg‘otdim. Biz besh uy jarlikda yashardik, uylarimiz bir-birimizdan ancha uzoqda edi. Ikki tomonga yugurib, ona-bola qo‘shnilarni uyg‘otdik, biroq oxirgi uyga etib borolmadik. Daryo juda yaqin kelib qolgan edi, ketmay ilojimiz qolmagan, yuqoriga chiqdik. Afsuski, oxirgi uydagi yetti jon suv ostida qolib, halok bo‘lishdi».

Bu misolda harakatdagi ulug‘vorlikning mohiyati juda yaqqol ko‘zga tashlanadi. Ulug‘vorlikning bunday turini otilib turgan vulqon, bostirib kelayotgan yong‘in kabi tabiat hodisalarida ham ko‘rishimiz mumkin. Ularda harakat faqat bir tomonlama emas, balki ikki tomonlama ro‘y beradi, tashqi – obyektning subyektga tomon harakati va shunga mos ravishda inson ichki hissiyotlarining dinamik kuchayib borishi – hadikning qo‘rquvga, qo‘rquvning dahshatga aylanib borishi kuzatiladi. Bunday holatlarda inson o‘zini cheksizlik qoshidagi cheklanganlik ekanini his etadi. Ba’zi harakatsiz ulug‘vorlik obyektlarida ham shunday holatlarni kuzatish mumkin. Chunonchi, tubsiz jarlik labiga borib pastga tikilganingizda yoki kimsasiz sahroda bepoyon qumliklar va barxanlar orasida yolg‘iz qolganingizda sizni qo‘rquv, dahshat bosadi. Bunda obyekt harakatlanmasa ham, u sizda uyg‘otgan hissiyotlar harakatga keladi, ichki harakat ro‘y beradi. Bularning hammasi o‘zingizni o‘zingiz xohlagandek erkin tutishingizga monelik qiladi, harakat qilish erkingizni, ixtiyor erkinligingizni cheklaydi.

Shunday qilib, go‘zallik muhabbatga bog‘liqligini, muhabbat esa, erkinlikni taqozo qilishini nazarda tutsak, tabiatdagi ulug‘vorlik ulkan miqyos, hajm va zalvor orqali hayot uchun tug‘iladigan xavfdan chekinishga, ya’ni, aytib o‘tganimizdek, ma’lum ma’noda erkinlikning cheklanishiga olib keladi. Ana shu xavf-xatarni, qo‘rquvni yengish uchun inson o‘zida ma’naviy qudrat topa olganida u ulug‘vorlikka erishadi, uni idrok eta biladi; Kant, Shiller kabi buyuk faylasuflar ta’kidlaganlaridek, ulug‘vorlik qoshida inson o‘zini jisman kichik his qilsa-da, aqliy va axloqiy jihatdan yuksak mavjudot ekanini sezib turadi.

Ulug‘vorlikning ikkinchi turini shartli ravishda harakatsiz deb atash mumkin. Unda obyekt sizga qarab harakat qilmaydi. Natijada sizda qo‘rquv, xavf-xatarning oldini olish, o‘zimizni asrash tuyg‘ulari paydo bo‘lmaydi va dinamik ravishda kuchayib bormaydi. Lekin nigohimiz oldida dabdurustdan gavdalangan favqulodda miqyosiylik yoki matonat bizni hayratga soladi, hayajonlantiradi va shu ulkanlik oldida aql va qalb egasi sifatida o‘zimizni holat hukmroni, inson ekanimizdan faxrlanish tuyg‘usini uyg‘otadi. Ana shu holat o‘zimizni ulug‘ mavjudot, obyektni ulug‘vorlik tarzida idrok etishimizni ta’minlaydi.

Ulug‘vorlikning tabiatda va inson shaxsida mavjudligi bilan bir qatorda, uning san’atda namoyon bo‘lishi ham diqqatga sazovor hodisa, to‘g‘rirog‘i, u o‘zining har tomonlama ijodiy ifodasini aynan san’atda topadi, san’atning barcha xil, tur va ko‘rinishlari uchun asosiy tasvir obyektlaridan biri bo‘lib xizmat qiladi. Uning san’atda namoyon bo‘lishi, yuqoridagidek, axloqiylik va ijtimoiylik bilan shartlanadi. Bunda ulug‘vorlik insoniyat va jamiyat taraqqiyotida ro‘y beradigan muhim voqealar, buyuk tarixiy shaxslar faoliyati, qahramonliklari, fidoyiliklari tasviri orqali o‘quvchi, tomoshabin, tinglovchi qalbida hayrat, iftixor tuyg‘ularini uyg‘otadi.

San’atdagi ulug‘vorlik, tabiatdagidan farqli o‘laroq, mazmun va badiiy shakl vositasida ifodalanadi, bunda g‘oya hal qiluvchi rol o‘ynaydi. U me’morlikda alohida ahamiyat kasb etadi. Misr ehromlari, Samarqand, Buxoro, Xiva shaharlaridagi me’morlik obidalari o‘zining salobati, ulug‘vorligi bilan kishini lol qoldiradi. Siz ular qoshida, aytilganidek, o‘zingizni jisman kichik sezasiz, lekin, ayni paytda ma’naviy jihatdan ulardan yuksakligingizni his qilib turasiz: shu buyuk mahobatli estetik qadriyatlarni siz yaratgansiz, inson bunyod etgan, siz bu bilan faxrlanasiz, qalbingizni ulug‘vorlik hissi, faxrlanish tuyg‘usi qamrab oladi. Ushbu umuminsoniy tuyg‘ular bilan birga, ayni paytda sizda milliy iftixor, milliy g‘urur hissi ham uyg‘onadi: mana shu necha asrlardan buyon jahonni hayratga solib kelayotgan buyuk san’at namunalari siz mansub bo‘lgan millatning ma’naviy qadriyatlari hisoblanadi, ularni aynan sizning ajdodlaringiz yaratgan. Bu o‘rinda ulug‘vorlik milliy g‘oyaning shakllanishiga ham katta ta’sir ko‘rsatadi.

Me’morlikda, xuddi tabiatdagidek, ulug‘vorlik o‘zining asl ko‘rinishida namoyon bo‘ladi, lekin badiiy adabiyot, musiqa, teatr kabi ko‘pgina san’at turlarida ma’naviy-axloqiy evrilishni boshidan kechiradi va qahramonlik, jasorat, mardlik singari axloqiy fazilatlarga aylanadi. Natijada u ham estetik xususiyat, ham axloqiy fazilat sifatida ikki falsafiy fan – estetika va axloqshunoslik tomonidan tadqiq etiladi. Masalan, Amir Temur, Fitrat,

Cho‘lpon, To‘ychi Eryigitov va boshqa milliy qahramonlar san’at asarida badiiy obrazlar tarzida biz uchun axloqiy hamda estetik idealga aylanadilar.

Ayni paytda, shuni ham aytish kerakki, ulug‘lik bilan ulug‘vorlikning farqi bor, ularni aynanlashtirish to‘g‘ri emas. «Kimki dahshatni yenga olsa, u ulug‘dir, kimki yengilganda ham qo‘rquvni bilmasa, u ulug‘vordir... Ulug‘ inson o‘zini baxtda, ulug‘vor inson esa, faqat baxtsizlikda namoyon qilishi mumkin», – deb yozadi Shiller[1]. Masalan, Navoiy yoki Gyoteni biz ulug‘ insonlar deymiz, ayni paytda ular baxtli insonlardir. Jangda mag‘lub bo‘lsa ham, o‘zidan baxt yuz o‘girganiga qaramay, qo‘rquvni yengib, o‘n tom chamasi balandlikdagi tik qirg‘oqdan dahshatli uyurimlari bilan ayqirib oqayotgan Sind daryosiga oti ustida sakrab, qahramonlik ko‘rsatgan, hayotiga tahdid solib turgan xavf-xatarni vatanparvarlik ruhi – yuksak axloqiylik bilan yenggan va keyinchalik Vatan yo‘lida halok bo‘lgan Jaloliddin Manguberdini esa, ulug‘vor inson deymiz. Mana shunday o‘rinlarda ulug‘vorlik boshqa bir estetik xususiyat – fojiaviylik bilan ulanib ketadi.

Shunday qilib, ulug‘vorlik tabiatda viqor, haybat, jamiyatda ulug‘lik, san’atda qahramonlik, mahobat sifatida o‘zini namoyon qilib, insonni oliyjanoblikka, yuksaklikka, buyuklikka undaydi, tabiat hodisalarini estetik anglash va baholash imkonini beradi, jamiyat, millat ma’naviy tarbiyasida muhim rol o‘ynaydi.

Ulug‘vorlikning ziddi bo‘lmish tubanlik inson, jamiyat, insoniyat hayotini real xavf ostida qoldiradigan salbiy hodisa. Uni boshqa salbiy hodisalar, chunonchi, xunuklik xususiyati bilan aynanlashtirish yoki cheklash mumkin emas. Agar xunuklik insonning intellektual va iroda kuchiga bo‘ysunishi mumkin bo‘lgan, insoniy imkoniyatlar doirasida shaklan yoki mazmunan ijobiy evrilish kasb eta oladigan, hayot uchun to‘g‘ridan to‘g‘ri xavf tug‘dirmaydigan muvaqqat xususiyat ekanini nazarda tutsak, tubanlik inson jilovlay olmaydigan salbiy hodisa. Xunuklik jirkanch, hazar hissini tug‘dirsa, tubanlik qo‘rquv va dahshat uyg‘otadi, inson erkini yo‘qqa chiqaradi, halokatga mahkum etadi, unga yashash uchun nihoyatda cheklangan, zo‘rg‘a ilg‘anadigan imkoniyat qoldiradi. Shu jihatdan u axloqiy illat bo‘lmish yovuzlik bilan hamohang – ijtimoiy-axloqiy ahamiyatga ham ega.

Tubanlik tabiatda zilzila, nogahoniy suv toshqini, sel, sunami va boshqa hodisalarda namoyon bo‘ladi. Jamiyatda esa, urush, totalitar tuzumlar – bolshevizm, fashizm va hokazolar tubanlikning ko‘rinishlaridir. Masalan, Xirosima va Nagasakiga tashlangan atom bombalari yoki dengiz osti

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 186.

zilzilasi tufayli tug‘ilgan yuzlab metrlar balandlikdagi dahshatli, ulkan to‘lqinlar – sunami oldida inson ojiz, ularni u jilovlash, o‘ziga bo‘ysundirish imkoniga ega emas, halokatga mahkum, uning yashash imkoni deyarli yo‘qqa chiqadi.

Shaxs va jamiyatdagi tubanlik ko‘p hollarda bir-biri bilan bog‘liq holda namoyon bo‘ladi hamda butun insoniyat uchun xatarli tabiati bilan ajralib turadi. Masalan, Lenin, Stalin, Hitler, Pol Pot singari tuban shaxslar shaxsiy manfaatlar yo‘lida siyosiy firibgarliklar vositasida hukmronlikni qo‘lga oldilar va uni saqlab turish uchun o‘z mamlakatlarida genotsid va qatag‘onlarni uyushtirdilar, totalitar tuzumlarni vujudga keltirdilar, butun-butun xalqlarni o‘z vatanlaridan boshqa yerlarga ko‘chirdilar, millionlab odamlarni o‘limga mahkum etdilar, insonning yashashga bo‘lgan huquqini, erkini oyoq osti qildilar, misli ko‘rilmagan miqyosdagi urushlarni tashkillashtirdilar. Natijada insoniyat jamiyati taraqqiyotini ancha yillarga orqaga surdilar. Axloqiy-ma’naviy nuqtayi nazardan bunday shaxslar eng yovuz odamlar va ularning xatti-harakatlari eng ulkan yovuzlik sifatida talqin qilinadi.

Tubanlik me’morlikdan tashqari barcha san’at turlarida o‘z aksini topadi. Uning san’atdagi in’ikosi, asosan shaxslar – asar qahramonlari orqali ro‘y beradi, ularning qilmishlari insoniylikka zid tamoyillarga asoslanadi, atrofidagi odamlarni fojiaviy halokatga olib keladi, asarning asosiy qahramonlari uchun muqarrar halokatdan qutulish imkoniyati qolmaydi. Bunday tubanlikning mumtoz namunasini Shekspirning «Otello» fojiasidagi Yago obrazida ko‘rish mumkin: Otello va Dezdemona Yagoning tubanligi tufayli halok bo‘ladilar, unda tubanlik ulkan yovuzlik sifatida barchani larzaga soladi.

Ulug‘vorlik bilan tubanlikning ham muayyan ma’noda dialektik aloqasi mavjud, u ikki xil ko‘rinishda – biri bevosita, ikkinchisi – bilvosita namoyon bo‘ladi. Bevosita aloqaning bir-biriga o‘tib turishi tabiatdagi ulkan miqyosli falokatlardan so‘ng uzoq muddatli evrilishlar oqibatida ro‘y beradi. Masalan, kuchli zilzila va vulqon otilishi natijasida bir qancha muddatdan so‘ng o‘sha yerda tog‘ o‘sib chiqishi mumkin. Bilamizki, tog‘lar – tabiatdagi ulug‘vorlik. Demak, odamlarga halokat olib kelgan tabiatdagi tubanlik – zilzila keyinchalik, uzoq vaqt o‘tgach, ulug‘vorlikka aylanish imkoniga ega bo‘ldi. Ulug‘vorlik bilan tubanlikning bilvosita aloqasini esa, biz jamiyat va san’atda ko‘ramiz. Tuban siyosiy tuzumda yashayotgan va totalitarizmga qarshi kurashayotgan va kurashib halok bo‘lgan odamlar ulug‘vor qahramonlardir. San’atda ham shunday. Masalan, Maqsud Shayxzodaning «Mirzo Ulug‘bek» fojiasida ulug‘vor Ulug‘bek bilan yonma-yon tuban Abdullatif harakat qiladi, oxir-oqibat ulug‘vor

insondan bunyodga kelgan tuban inson ulug‘vorlikni halokatga mahkum etadi.

Shunday qilib, ulug‘vorlik bilan tubanlik ham o‘zaro aloqadorlikka ega va biri ikkinchisi uchun ko‘zgu vazifasini o‘taydi: ulug‘vorlikka qarab, biz tubanlikni la’natlaymiz, tubanlikni ko‘rib, ulug‘vorlikni olqishlaymiz. Har ikki holatda ham aqlan va qalban tarbiyalanamiz, ma’naviy-ruhiy jihatdan yuksalamiz.

4. FOJIAVIYLIK VA KULGILILIK

Odamzod shunday noyob mavjudotki, u o‘z qayg‘usidan hayotbaxsh ruh topa biladi, kulgisidan falsafa yasay oladi, ko‘z yosh bilan kulib, kulib turib, yosh to‘kishga qodir. Chunki uning hayoti ikki qutbdan iborat, biri – fojia, ikkinchisi – quvonch. Inson ana shu ikki qutbning jonli markazi sifatida azal-u abad ham fojiaga, ham kulgiga «tegib» turishga majbur. Ana shu holat, shubhasiz, uning ma’naviy izlanishlariga ta’sir ko‘rsatadi, uni ijodkorlikka undaydi va o‘zi yaratgan san’at asarlarida estetik xususiyatlar sifatida in’ikos etadi. Bu xususiyatlarni estetikada fojiaviylik va kulgililik tushunchalari o‘rganadi. Dastlab, ularga alohida-alohida to‘xtalib o‘tamiz.

Fojiaviylik estetikadagi qamrovli va asosiy tushunchalardan hisoblanadi. Uning zaminida fojiaviy ziddiyat yotadi. Fojiaviy ziddiyat shaxs orzu-istaklari, maqsadlari bilan jamiyat talablari orasidagi qarama-qarshilikdan vujudga keladi, boshqacha qilib aytganda, fojiaviy ziddiyat erkinlik va zaruriyat orasidagi kurash degani. Bu kurashda «zaruriyat – obyektiv, erkinlik esa, – subyektiv tomonni tashkil etadi»[1]. Erkinlikni o‘zida mujassamlashtirgan fojiaviy qahramon – subyekt zaruriyat tajassumi bo‘lmish voqelik – obyekt bilan tengsiz kurashda halok bo‘ladi.

Bu o‘rinda shuni aytish kerakki, fojiaviy o‘lim oddiy – tabiiy o‘limdan ham, fojiali halokatdan ham farq qiladi. Masalan, to‘qsondan oshgan qariya vafot etdi, deylik. Uning o‘limini hech kim – oila a’zolari ham, mahalla-ko‘y ham fojia sifatida qabul qilmaydi, aksincha, fotiha o‘qilgach, u kishining yoshini Xudo bizga ham bersin deb, hatto bu o‘limga havas bilan qarashadi. Chunki inson tug‘ilganidan boshlab, o‘limga mahkum etilgan zot, keksa odam «oshini oshab, yoshini yashab», biologik umr nuqtayi nazaridan qarib, uning a’zoyi badani o‘z tirikligini nafaqat tabiiy ravishda, hatto tibbiyot yordamida ham, ta’minlay olmay qoladi. Shuning uchun bunday o‘limga fojia emas, tabiiy hodisa sifatida qaraladi. Fojiali halokat esa, undan farq qiladi. Deylik, yoshgina quruvchi yigit baland qurilish obyektining tepasidan qulab tushib, tasodifiy falokat tufayli

[1] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., «Мысль», 1966. С. 400.

fojiali halok bo'ldi. Uning o'limi hammada afsus, achinish tuyg'ularini uyg'otadi, marhumning ishxonasi, oilasi va qarindosh-urug'lari tomonidan fojia sifatida qabul qilinadi. Lekin bunday o'lim ham «fojiali halokat» deb atalsa-da, fojiaviy o'lim hisoblanmaydi.

Fojiaviy o'limning mohiyati shundaki, unda davrning, jamiyatning, millatning qahramoni halok bo'ladi. Lekin qahramonning g'oyalari, ideallari abadiy qoladi va kelgusida jamiyatning yangilanishi, insoniylashuvi, erkinlashuvi, faollashuvi uchun xizmat qiladi. Boshqacharoq aytganda, ideal reallik bilan kurashda halok bo'ladi va o'limi orqali o'zining shu reallikdagi o'lmasligini ta'minlaydi. Ya'ni, fojiaviy o'limda cheklanganlik va cheksizlik, o'lim va o'lmaslik dialektikasi voqe bo'ladi: cheklanganlik – cheksizlikka, o'lim – o'lmaslikka aylanadi. Masalan, Jaloliddin Manguberdi yoki Janna D'Arkning o'limi davr uchun fojia, millat, jamiyat, hatto butun insoniyat uchun o'rnini to'ldirib bo'lmaydigan yo'qotishdir.

Fojiaviylik tabiatda ham namoyon bo'lishi mumkin. Lekin u obyektning emas, asosan subyektning ichki kechinmalari natijasida, inson qalbining mahsuli sifatida ro'y beradi. Masalan, deylik, siz ovchisiz, ko'ldan bir necha o'rdak otdingiz. Xursandsiz, ularning o'limiga achinmaysiz. Ammo boshqa hodisada – modasi o'lgan oqqush juftining so'nggi bor qiyqirib, ko'l bilan, jufti bilan, hayot bilan vidolashib, osmon-u falakka ko'tarilganini va ko'z ilg'ar-ilg'amas balandlikdan, qanotlarini yiqqancha, o'zini yerga otib halok bo'lganini ko'rganingizda yuragingiz achishib ketadi, unga achinasiz, afsus chekasiz, biroq ich-ichdan uni olqishlaysiz. Chunki, siz bu parrandaning o'limida sevgini, sadoqatni va mardlikni bir so'z bilan aytganda, oqqushning odamiylashganini ko'rdingiz.

Darhaqiqat, tabiatdagi fojiaviylikni hayvonlar, parrandalar, hatto o'simliklarda ham uchratish mumkin. Ammo bunday hodisa ko'proq san'atda majoziylik orqali voqe bo'ladi. Misol tariqasida Cho'lponning mashhur «Binafsha» she'rini olib ko'raylik, undagi mana bu satrlarga e'tibor qiling:

Binafsha senmisan, binafsha senmi –
Ko'chada aqchaga sotilgan?
Binafsha menmanmi, binafsha menmi –
Sevgingga, qayg'ingga tutilgan?

Binafsha, nimaga bir ozroq ochilmay,
Bir erkin kulmasdan uzilding?
Binafsha, nimaga hidlaring sochilmay,
Yerlarga egilding, cho'zilding?...

Binafsha, yig'lama, binafsha, kel beri,
Qayg'ingni qayg'imga qo'shgil.

Binafsha, sen uchun – ko'kragim erk yeri,
Bu yerdan ko'klarga uchgil[1].

Bir qaraganda, binafsha oddiy dala chechagi, ilk bahorda ochiladi, uni ko‘chalarda kichik-kichik guldasta qilib shaharliklarga sotishadi. Bu odatiy hol, uning fojiaviylikka aloqasi yo‘qdek. Biroq shu dala guli shoir yuragidan o‘tib, majoziylik kasb etganda, u shoirning g‘oyalariga yo‘g‘rilib, she’riy shakldagi Vatan qiyofasiga aylanadi. Endi u binafsha emas, siyosat bozorida sotilayotgan, erkka erishgan zahoti yana erkinlikdan uzib olingan Turkiston fojiasining timsoli; endi Turkiston erksiz, faqat shoir qalbidagina yana erkka erishishi va shu yerdangina ko‘klarga bo‘y cho‘zishi, erkin nafas olishi mumkin. She’rdagi fojiaviylik ruhi albatta sizga ko‘chib o‘tadi: shaklan binafshaga aylangan Turkiston sizda hamdardlik, achinish hislarini uyg‘otadi, ham binafsha, ham Turkiston, ham erksiz Vatan shoirining fojiasi birvarakay ko‘z oldingizda jonlanadi.

San’atda fojiaviylikning namoyon bo‘lishi o‘ziga xos tarixga, tadrijiylikka ega. U antik san’atda, xususan, fojia janrida dastlab qahramonlarning xatosi, fojiaviy taqdiri sifatida, keyinroq fojiaviy ayb tarzida in’ikos etadi; qahramonlarning o‘z mash’um taqdirini o‘zgartirish yo‘lidagi har bir harakati aynan o‘sha taqdirni yaqinlashtiradi. Buning yaqqol misolini Sofoklning «Shoh Edip» fojiasida ko‘ramiz: Edipning taqdirdan qochishi aslida taqdir tomonga intilishi bilan yakunlanadi. Keyingi davrlarda, xususan, sinfiylik va tabaqaviylik zaiflashib, milliy yakdillik kuchayib borgani sari fojiaviy ayb qahramonning komilligi-yu, jamiyatning nomukammalligi bilan izohlana boshlandi, ya’ni umuminsoniy yoki umummilliy ijtimoiy hodisa sifatida talqin etiladigan bo‘ldi.

San’atdagi fojiaviylik inson qalbini forig‘lantiradi, qo‘rqinch, achinish, hamdardlik tuyg‘ulari vositasida qalb – ruh salbiy, mayda hislardan tozalanadi. Natijada inson, Arastu ta’kidlaganidek, bir tomondan, boshiga tushgan taqdir ko‘rgiliklariga xotirjam qaray boshlasa, ikkinchi tomondan, baxtsizlik girdobiga tushganlarga nisbatan o‘zida achinish, rahm-shafqat hissini tuyadi. Boshqacha qilib aytganda, fojiaviylikni idrok etgandan so‘ng, insondagi o‘zgarish xuddi ojiz ko‘zning ochilishiga o‘xshaydi: u dunyoni yangitdan ko‘ra boshlaydi. Jismoniy azobdan, hatto badantarbiyadagi og‘ir mashqlardan so‘ng kishining a’zoyi badani qanday yayrab orom olsa, ruh ham fojiaviylikdan so‘ng shunday holatni boshdan kechiradi. Fojiaviylik ruh uchun pirovard natijada rohatga aylanadi, u, ma’lum ma’noda ruhning «badantarbiyasi»dir. Chunki, forig‘lanish uzoq muddat davom etmaydi, tirikchilikning mayda-chuyda tashvishlari yana qalbingizni qamrab oladi.

[1] *Cho'lpon.* Asarlar. 3 jildlik, 1-jild. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1994, 42–43-betlar.

Shu bois san'at olami bilan tez-tez muloqotda bo'lish orqali inson o'zida forig'lanish holatini, yiriklashish, oliyjanoblashish holatini takrorlab turishi mumkin.

Shunday qilib, fojiaviylik forig'lanish vositasida insonni ichki bir tazarruga olib keladi, shukronalikka, sabr va kenglikka o'rgatadi. U, bir jihatdan, buyuk yo'qotishning qayg'uli marsiyasi, ikkinchi jihatdan, o'lmaslik rutbasiga erishgan inson haqidagi ulug'vor madhiya tarzida insoniyat ma'naviy hayotida o'ziga xos o'ringa ega, shu sababli ba'zan uni ulug'vorlikning mantiqiy davomi ham deyishadi.

Shu o'ringacha biz fojiaviylikning bir turi – ko'tarinki ruh beruvchi hayotbaxsh fojiaviylik to'g'risida fikr yuritdik. Uning ikkinchi turi ham mavjudki, unda nisbiylik – insonga hayotbaxshlilik xususiyati yo'q, mutlaq fojia bor, xolos. Uni estetikaga doir adabiyotlarda dahshatlilik degan tushuncha bilan ham ifodalaydilar. Agar tubanlikda uzoq muddat o'tgach, ulug'vorlikka evrilish ehtimoli yoki inson hayotini davom ettirishi uchun o'ta shartli imkon, boshqacharoq aytganda, tunnelning so'ngidagi yorug'likka ozgina ilinj saqlanib qolsa, bunday fojiaviylikda insonning, hatto insoniyatning yashashiga mutlaqo sharoit qolmaydi, kelajak degan tushuncha ma'nosini yo'qotadi – absurdga aylanadi, tushkunlik o'zining eng yuqori darajasida namoyon bo'ladi. Shu bois uni tushkun fojiaviylik, qahramonsiz, qahramonliksiz fojiaviylik deb atash mumkin. Uning bo'rtib ko'zga tashlanadigan timsolini buyuk ingliz shoiri Jorj Gordon Bayron «Zulmat» degan kichik dostonda aks ettirgan; quyosh sovigach, dunyoni bosgan zulmat ichida odamlar so'nggi gulxanlarning qo'ridan taft izlaydilar, vahshiylikda hayvonlar bilan odamlarning farqi qolmaydi. Ochlikdan, sovuqdan o'lib bitadilar. Oxirida qachonlardir hashamatli poytaxtda doimo o'zaro dushmanlikda yashagan ikki odam tirik qoladi; ular o'zlari bilmagan holda baravar bir qo'rni titadilar va uning so'nggi yorug'ida bir-birini ko'rgan zahotiyoq joni uzilib, yiqiladilar; oy yo'q, yulduz yo'q, bulut yo'q, shamol yo'q, osmon bilan yer qorishib ketgan, hamma narsa harakatdan to'xtagan – olam bo'm-bo'sh...[1]

Bunday mushkul fojiaviylikning tasvirini san'atda u qadar ko'p uchratmaymiz. Shu sababli fojiaviylik haqida gap ketganda, odatda, hayotbaxsh ruhdagi, ulug'vorlik bilan bog'liq fojiaviylikni nazarda tutamiz.

Fojiaviylikning ziddi – kulgililik. Agar fojiaviylik kishini iztirobga solsa, achinish uyg'otsa, kulgililik, aksincha, idrok etuvchida xushnud kayfiyat, quvonch tug'diradigan estetik xususiyat. Uning falsafiy mohiyatini ochib berish uchun, eng avvalo, yana Shellingga murojaat qilishga to'g'ri keladi: agar fojiaviylikda erkinlik subyektda, zaruriyat

[1] Selektions // from // Byron. M., «Progress Publishers». 1979. P.P. 218–224.

obyektda berilsa, kulgililikda buning aksi kuzatiladi – erkinlik obyektda, zaruriyat subyektda voqe bo‘ladi va ular orasidagi kurashdan kulgili holat vujudga keladi[1]. Ya’ni, subyektdagi otrayib, maydalashib qolgan, umrini yashab tugatayotgan reallik hayot qonunlariga binoan o‘zining o‘rnini olishi zarur bo‘lgan, kelajagi porloq ideallikka qarshi kurashadi, unga joy bergisi kelmaydi, boshqalar ko‘rib turgan oddiy haqiqatni ko‘rmaydi, behuda «o‘jarlik» qiladi, natijada atrofdagilarda kulgi qo‘zg‘atadi. Oddiy bir misol: ancha yillar avval mashhur bokschi bo‘lgan, lekin hozir kuchdan qolgan qariyaning hali ham o‘zini zo‘r bokschi hisoblab, yigirma yasharli chempionga qarshi ringga tushishini tasavvur qiling. Shu holatning o‘ziyoq hali bellashuv boshlanmasdan turib, kulgili holatni vujudga keltiradi va tomoshabinlarda gurros qahqaha qo‘zg‘atadi. Lekin qariya buni tushunmaydi va jang talab qiladi. Uning ringdagi yiqilib-surilishlari, oxir-oqibat yengilib chiqib ketishi, hech kimni achintirmaydi, aksincha, kuldiradi, ma’lum ma’noda uning uchun fojiaviy bo‘lgan holat umumiy qahqaha, xursandchilik ostida qolib ketadi, faqat o‘rinsiz da’vo qilgan kimsaning o‘zigina kulmaydi, xolos: obyekt kuladi, subyekt kulgi bo‘ladi.

Kulgililikning asosida, tabiiyki kulgi yotadi. Kulgi faqat insonga xos xususiyat. Agar fojiaviylikni inson bevosita yoki bilvosita idrok etganida, achinishdan, qayg‘urishdan, iztirob chekishdan boshqa imkoni qolmasa, ya’ni shularga majbur bo‘lsa, kulgililik faqat erkinlik bilan bog‘liq. Chunki kulgining o‘zi sof erkinlik namoyon bo‘ladigan hodisa. Insonni hech qachon majburlab kuldirib bo‘lmaydi. Ba’zan hazilni, mutoyibani yoqtirmaydigan, uni «maynavozchilik» deb ataydigan, hatto undan g‘azablanadigan «jiddiy» odamlar ham uchraydi. Ular aslida kulgidan, yonidagi odam qilgan hazildan emas, balki kulgi orqali ifoda topgan erkinlikdan g‘azablanadilar, hazillashgan odamni «o‘zini qo‘yvorgan» deb hisoblaydilar: nima uchun odam bu qadar o‘zini erkin his qilishi kerak?! Mana, masala qayerda. Bunday olib qaraganda, tarixda kulgi hatto, qulda ham erkinlikni uyg‘otganini, kulayotgan qul yoki asir kulgi jarayonida o‘zini atrofdagilar bilan teng, erkin sezganini ko‘rish mumkin.

Lekin har qanday kulgi ham kulgililikka aylanavermaydi. Masalan, Afrikada kulgi daraxti bor, uning mevasidan yegan odam o‘zidan o‘zi kula boshlaydi, ko‘proq yeb qo‘ysa, hatto kulgidan o‘lishi ham mumkin. Shuningdek, biror mehmonni kutib olayotganingizda yoki kuzatayotganingizda etiket yuzasidan jilmayishingiz yoinki qiz bolaning ibo bilan tabassum qilib qo‘yishi va shunga o‘xshash kulgilar kulgililikka asos bo‘lolmaydi.

---

[1] Qarang: *Шеллинг Ф.* Философия искусства. С. 418.

Gap shundaki, kulgining kulgililikka aylanishi uchun, avvalo, unga kattami-kichikmi – ijtimoiy yuk yuklanishi lozim, uning zamirida muayyan g'oya, maqsad yotishi kerak, qolaversa, kulgi tanqidiylik tabiatiga ega bo'lishi shart.

Kulgililik doirasidagi kulgilarning xili ko'p: kinoyali kulgi, istehzoli kulgi, miyig'ida kulib qo'yish, qahqaha, zaharxanda. Ularning san'atda namoyon bo'lishi ham har xil, to'g'rirog'i, har bir kulgining «o'z xili», «o'z janri» bor, ular fojiaviylikdagidan ko'p va rang-barang. Chunonchi, hazil – yumor ko'proq komediya (kulgi), mutoyiba, latifa, lof, parodiya, masal janrlarida, dramaturgiyada ham, nasrda ham, she'riyatda ham qo'llanilishi mumkin, hatto uning maxsus «o'z san'at turi» bor – askiya. Hajviy (satirik) kulgi – zaharxanda, istehzoda; kinoya esa, ko'proq komediyada, masalda, qo'shiqda, musiqada namoyon bo'ladi.

Har ikki turdagi kulgining farqiga kelsak, hazil (yumor) – o'z obyektining butunlay reallikdan ketishini istamaydi, unga ko'pincha mehr bilan qaraydi, faqat uning ba'zi illatli jihatlarini tanqid ostiga oladi, bu illatlarni yo'qotishda ko'maklashadi. Hajviy-satirik kulgi esa, o'z obyektini reallikdan ketishini talab etadi, undagi ba'zi jihatlarni emas, butunisicha uning o'zini illat deb hisoblaydi va tanqid tig'i bilan unga o'nglanmaydigan qilib zarba beradi. Hazilda subyekt kulgi obyekti bilan birga hamqadam bo'lishni, yashashni, ishlashni xohlaydi, bunga xalaqit berayotgan mayda-chuyda nuqsonlardan uning tezroq qutulishini istaydi, unga do'st sifatida qaraydi. Hajviy kulgida esa, subyekt obyektni dushman deb biladi va uni ma'naviy o'limga mahkum etishga intiladi, atrofdagilar undan qancha tez qutulsa, jamiyatga shuncha yaxshi bo'ladi, deb hisoblaydi.

Endi har ikki kulgi turiga misollar keltiramiz. Erkin Vohidovning «Shoir umri» degan mana bu parodiyasini olib ko'raylik:

SHOIR UMRI

«Mana, men Lermontov yoshiga yetdim,
Bir shoir umrini yashadim chindan.
She'riyat ko'kida tik parvoz etdim,
Parvozim balanddir uchqur lochindan».

Sayyor

«Mana, men Lermontov yoshiga yetdim,
Bir shoir umrini yashadim chindan».
Qancha qog'ozlarning boshiga yetdim
Va lekin Lermontov chiqmadi mendan.
Do'stlarim, ortiqcha kamtarlik nega,
Kelajak o'n yilni ko'rdim oldindan.

Vaqt kelar, yetarman Pushkin yoshiga,
O'shanda... Pushkin ham chiqmaydi mendan[1].

Bu parodiyada muallif kulgi obyektining bir jihatini – nokamtarligini, o'z qobiliyati imkoniyatlaridan, yaratgan asarlarining saviyasidan kelib chiqmasdan, o'zini buyuklar qatoriga qo'shmoqchi bo'lganini kulgi ostiga olyapti. Shoir: «Og'ayni, maqtanma, kamtarroq bo'l», degan achchiq haqiqatni miyig'ida kulib, obyektga og'ir botmaydigan qilib, she'riy hazil shaklida aytmoqda. U obyektdan kechmoqchi emas, uni yaxshi ko'radi, faqat uning maqtanchoqlik illatidan forig' bo'lishini xohlaydi, xolos.

Abdulla Qahhorning «So'nggi nusxalar» komediyasidan olingan quyidagi parcha esa, satirik kulgiga misol bo'la oladi:

«Chol. Har qaysing yigirmatadan shaytonni yaydoq minasan!..

Men bular nega mahallaga qo'shilmaydi, nega qo'ni-qo'shni bilan kirdi-chiqdi qilmaydi, deb hayron bo'lardim, endi bilsam, ikkovi ham olqindi o'g'irlagan hakkaday topganini bir marta cho'qib, o'n marta atrofga qarar ekan. Shundaymi, Netayxon?

Suxsurov. Xotinimning otini og'zingga olma, imonsiz, xotinim senga hech kim bo'lmaydi!

Chol. Kechirasan, bilmasdan aytib qo'yibman, mahallada kim otini aytsa og'zini chayqaydi»[2].

Muallif bu asarida poraxo'r amaldor, munofiq imom xatib, buzuq ayolni satira qamchisi bilan savalaydi, ularni yomon ko'radi va jamiyatdan chiqib ketishlarini istaydi. Keltirilgan parchadagi masxara, mazax shaklidagi kulgi satirik qahramonlarni «yerga kirgizib yuboradi» va shunisi bilan tomoshabinda qahqaha uyg'otadi. Ko'rib turibmizki, kutilmaganda, to'satdan aytilgan «qiziq gap» – hajviy maqsadga yo'naltirilgan istiora, majoz kulgiga asos bo'lmoqda. Zero, kulgi aynan ana shu kutilmaganlikdan, favquloddalikdan kelib chiqadi.

Ma'lumki, yolg'onni biz eng katta yovuzlik, xavf-xatar deb bilamiz, doimo insonni va jamiyatni undan forig' qilish uchun kurashamiz. Chunki u hayotda haqiqat niqobini kiyib, bizni qiynaydi, rosmana yashashimiz uchun xalaqit beradi; yolg'on tufayli haqiqiy reallikning teskarisini tushunamiz, aldanib, undan uzilib qolamiz, natijada ko'pgina fojialar ro'y beradi. Ammo kulgililikda u nihoyatda bezarar va ayni paytda kulgi uyg'otadigan hodisa sifatida namoyon bo'ladi. Buni qadimdan Sharqda mashhur bo'lgan lof janrida ko'rishimiz mumkin. Lofda niqobi yirtib

---

[1] *Erkin Vohidov.* Ishq savdosi. Saylanma, I jild. T., «Sharq», 2000, 44-bet.

[2] *Abdulla Qahhor.* Asarlar. VI tomlik, V tom. T., G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1968, 230-bet.

tashlangan, «haqiqatdan tozalangan» sof yolg‘on kulgi uyg‘otadi, odamlar «qip-yalang‘och» yolg‘on ustidan kuladilar.

Kulgililikning hayotda zohir bo‘ladigan sohalari, san’atda aks etadigan janrlari ko‘p, biz imkoniyat doirasida ularning ba’zilariga to‘xtalib o‘tdik, xolos. Muhimi shundaki, kulgililik odamga faqat xushnudlik baxsh etibgina qolmaydi, balki fojiaviylik kabi forig‘lantirish xususiyatiga ham ega. Kulgi orqali g‘azab, gina, minnat kabi mayda hislar qalbdan yo‘qoladi, ruh tozaradi, yangilanadi, charchoq ketadi, asablar joyiga keladi, inson o‘zida yangi ma’naviy quvvatni his qiladi. Zotan, xalqimizdagi: «Bitta kulgi to‘rtta tuxumning kuchini beradi», degan haziilomuz gap bejiz aytilmagan. Xullas, kulgililik, o‘z ijtimoiy yukining zalvoridan qat’i nazar, u – yengil yumormi, o‘tkir satirami, pirovard natijada insonni, jamiyatni yaxshilash, insoniylashtirish uchun xizmat qiladi.

Fojiaviylik bilan kulgililik ham boshqa juft estetik xususiyatlar va tushunchalar kabi o‘zaro aloqador. Hayotda qayg‘u va quvonch yonma-yon kelganidek, san’atda ham fojiaviylik bilan kulgililik ko‘p hollarda yonma-yon keladi, ba’zan esa, biri ikkinchisining hujayrasiga singib ketadi. Masalan, Maqsud Shayxzodaning «Mirzo Ulug‘bek» fojiasida fojiaviylik bilan yonma-yon Bobo Kayfiy qiyofasidagi kulgililikni ko‘ramiz. Sharof Boshbekovning «Temir xotin» asarida esa, bu ikki hodisa bir-biriga singishib ketganiga guvoh bo‘lamiz: o‘zbek ayolining mehnati shu qadar og‘irki, unga hatto ayol kishi shaklida yasalgan robot ham dosh berolmaydi, bu – milliy fojia, lekin soddadillik bilan shu temir xotinga – robotga uylanaman degan Qo‘chqorning xatti-harakatlari kulgi uyg‘otadi. Bu asarning janrini biz fojiaviy kulgililik – tragikomediya deb ataymiz; unda mohiyatan yig‘i – kulgiga, kulgi – yig‘iga aylanib ketadi, ko‘zda yosh bilan kulish hodisasi ro‘y beradi.

Shunday qilib, fojiaviylik va kulgililik xususiyatlari bir-biri bilan dialektik aloqada bo‘lgani holda, hayotda ham, san’atda ham bir tomondan, qayg‘u, achinish, ikkinchi tomondan, quvnoqlik, kulgi orqali insonni tafakkur qilishga o‘rgatadi, ma’naviy yuksaklikka da’vat etadi.

5. MO‘JIZAVIYLIK VA XAYOLIYLIK

Ular orasidagi aloqadorlik, deylik, go‘zallik va xunuklik kabi, o‘zaro ziddiyatga asoslanmaydi, aksincha, ular bir-birini to‘ldiradi, ba’zan muayyan estetik yaxlitlikni tashkil etadi. Har ikkala xususiyatning kelib chiqishi mif – asotirlarga borib taqaladi.

Hozircha mavjud bo‘lgan asosiy estetik adabiyotlarda ularga jiddiy e’tibor berilmagan. Ayniqsa, mo‘jizaviylikning tom ma’noda kamsitishga

uchraganini ko‘ramiz. Buning asosiy sababi shundaki, estetik xususiyat sifatida ular «sovet voqeligi» talablariga, kommunistik mafkuraga to‘g‘ri kelmasdi. Chunki har ikkisida ham siyosiy tuzum va sotsialistik jamiyat tomonidan o‘rnatilgan qonun-qoidalar orqali izohlab bo‘lmaydigan, ularga bo‘ysunmaydigan sirli, sehrli hodisalar aks etardi. Tabiiyki, bu hodisalar ma’lum ma’noda sovet kishisi uchun yuqoridan o‘rnatilgan ijtimoiy-siyosiy erkinlik chegarasini, cheklangan erkin fikrlash miqyosini kengaytirishga xizmat qilardi. Shu sababli mo‘jizaviylikka ko‘proq o‘tmishdagi xalq og‘zaki ijodi namunalariga, xususan, ertaklar va dostonlarga taalluqli estetik xususiyat sifatida qarash qonunlashtirilgan edi. Darhaqiqat, u xalq ertaklari va dostonlarida o‘zining eng ko‘p va rang-barang ifodasini topgan. Masalan, «Go‘ro‘g‘li» turkumi dostonlaridagi baxt maskani – Chambil shahri, Go‘ro‘g‘lining afsonaviy Ko‘hi Qof va Bog‘i Eramdan olib kelingan, go‘zallik timsoli bo‘lmish Og‘a Yunus va Misqol parilarga uylanishi, G‘irotning qanotli tulpor ekani kabi hodisalar, qahramonlarning mo‘jizaviy kelbatga, qudratga ega odamlar tarzida tasvirlanishi kabi holatlar shular jumlasidan.

Mo‘jizaviylik estetikada mo‘jizaning asar qahramonlari hayotini go‘-zallashtiruvchi, ulug‘vorlashtiruvchi omilga aylanishini, san’at asarini idrok etuvchida badiiy qiyofalarning favqulodda g‘alabasiga havas uyg‘otadigan taqdir egasi sifatida tasvirlanishini ta’minlaydi va faqat badiiy mantiq doirasidagina o‘zini namoyon etadi. U ham diniy, ham dunyoviy tabiatga ega mo‘jizaga asoslanadi. Diniy mo‘jiza mohiyatan muqaddas kitoblarda, ilohiy rivoyatlarda Xudoning va aziz-avliyolarning qudratini bevosita aks ettiradigan karomatlardir. U diniy-badiiy asardagina badiiy qiyofalar vositasida mo‘jizaviylikka aylanadi, boshqa holatlarda esa, faqat e’tiqodiy da’vatni amalga oshirish uchun xizmat qiladigan, g‘ayritabiiy misollar bo‘lib qolaveradi. Dunyoviy mo‘jiza karomatga emas, ilohiy aralashuvlarsiz, voqelikdagi yashirin imkoniyatlarni xayoliy idealga mos tarzda ochib beradigan sehrga asoslanadi. Biroq sehr ijodiy tabiatga ega bo‘lgandagina, yuksak insoniy orzu-umidlarga xizmat qilgandagina mo‘jiza deb e’tirof etiladi va mo‘jizaviylikka asos bo‘ladi, aksincha esa, u jodugarlik sifatida tubanlik doirasiga kiradi.

Mo‘jiza tushunchasi dastlab Qadimgi Sharqda vujudga kelgan, tabiiyki, mo‘jizaviylik ham ilk bor Sharq san’atida o‘zini namoyon qilgan. Chunonchi, qadimgi Somir muhrlarida aks etgan qanotli ajdarholar ustida turgan erkak bilan ayol, yetti boshli ajdarhoni o‘ldirayotgan pahlavon, qush-odam, odam-arslon tasvirlarida, Qadimgi Misr ma’budalarining qiyofalarida mo‘jizaviylik ifodasini ko‘rish mumkin. Biroq Shelling mo‘jizaviylikni faqat e’tiqodiy hodisa sirasiga kiritadi: «karomat

tushunchasidan mo'jiza tushunchasini ajratib bo'lmaydi», degan fikrni bildiradi va mo'jizaning vujudga kelishini Sharq tafakkuridagi butun olamni o'zi uchun xayolot dunyosi darajasiga ko'tarish maqsadida doimo cheklanmaganlikka, g'ayritabiiylikka intilish bilan izohlaydi. Shu bois Homer asarlarida mo'jizaviylik yo'qligini ta'kidlab, u «mo'jizaviylik tarixiy nuqtayi nazardan nasroniylikning yagona mifologik materialidir», deb ta'kidlaydi[1].

Bu o'rinda mo'jizaviylikning dastlab Sharqda vujudga kelganligi to'g'risidagi fikrga qo'shilgan holda, uning faqat e'tiqodga nisbat berilishini to'g'ri deb bo'lmaydi. Chunki, aytib o'tganimizdek, karomat va sehr bir xil hodisalar emas.

Mo'jizaviylik go'zallik va ulug'vorlik bilan mustahkam bog'liq bo'lgani holda, ayni paytda ulardan muayyan tarzda farq qiladi. Agar go'zallik bizda xush kayfiyat, quvonch hissini, ulug'vorlik – hayrat tuyg'usini uyg'otsa, mo'jizaviylik o'zining noodatiyligi bilan mahliyo qilish va qoyil qoldirish xususiyatlariga ega. Mo'jizaviylik asosiga qurilgan asarlarda yorug' bir hayotbaxshlilik mavjud, bu esa, atrofdagi real hayot naqadar og'ir bo'lmasin, temir qonunlar va beshafqat mantiq qanchalik odamni o'z iskanjasida tutmasin, unda baxtli bo'lishga ishonch paydo qiladi, mavjud reallikni yoxud uning ba'zi jihatlarini ichdan inkor etish hissini uyg'otadi.

Totalitar tuzumlar, jumladan, bizdagi sho'rolar davrida ertaklar, afsonalar xalq dostonlari juda kam yaratildi, ularning sujetlari, mavzulari qaysi san'at turlarida bo'lmasin, ko'proq o'tmish bilan bog'lanardi. Zamonaviy mo'jizaviylik esa, sovet voqeligining bir qismi sifatida mafkuraviylashtirilgan holda taqdim etilardi. To'g'ri, goh-goh iste'dod bilan yozilgan zamonaviy asarlar ham vujudga kelib qolardi. Masalan, Xudoyberdi To'xtaboyevning «Sariq devni minib» romani yoki Moskvaning M. Gorkiy nomidagi Bolalar va o'smirlar kinostudiyasi mahsuloti bo'lmish mashhur «Chol ibn Xattob» filmi shunday muvaffaqiyatli hodisalar sirasiga kiradi. Biroq bunday asarlar, aytilganidek, asosan sovet voqeligini ulug'lashga xizmat qilardi va ko'proq mo'jizaviylikning kulgililikka yon berishi, uning jiddiylikdan yiroqlashishi bilan shartlanardi. Natijada ulardagi mo'jizaviylik o'z salmog'ini, teranligini ma'lum ma'noda yo'qotardi.

Mo'jizaviylik tushunchasi nafosat falsafasida boshqa ma'noda ham qo'llaniladi. Shaklan va mazmunan go'zal, noyob asar vujudga kelganda, uni «mo'jiza» deb atash odat tusiga kirgan. Ya'ni, bu tushuncha estetik baholash mezon sifatida yuksak talablardan kelib chiqadi va voqelikning odatiy tasvirlardan favqulodda baland saviyada ekani bilan ajralib turadi.

[1] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., «Мысль», 1966. С. 141.

ularning ko'rinishi. Buning asosiy sababi shundaki, estetik xususiyat sifatida ular «sovet voqeligi» talablariga, kommunistik mafkuraga to'g'ri kelmasdi. Chunki har ikkisida ham siyosiy tuzum va sotsialistik jamiyat tomonidan o'rnatilgan qonun-qoidalar orqali izohlab bo'lmaydigan, ularga bo'ysunmaydigan sirli, sehrli hodisalar aks etardi. Tabiiyki, bu hodisalar ma'lum ma'noda sovet kishisi uchun yuqoridan o'rnatilgan ijtimoiy-siyosiy erkinlik chegarasini, cheklangan erkin fikrlash miqyosini kengaytirishga xizmat qilardi. Shu sababli mo'jizaviylikka ko'proq o'tmishdagi xalq og'zaki ijodi namunalariga, xususan, ertaklar va dostonlarga taalluqli estetik xususiyat sifatida qarash qonunlashtirilgan edi. Darhaqiqat, u xalq ertaklari va dostonlarida o'zining eng ko'p va rang-barang ifodasini topgan. Masalan, «Go'ro'g'li» turkumi dostonlaridagi baxt maskani – Chambil shahri, Go'ro'g'lining afsonaviy Ko'hi Qof va Bog'i Eramdan olib kelingan, go'zallik timsoli bo'lmish Og'a Yunus va Misqol parilarga uylanishi, G'irotning qanotli tulpor ekani kabi hodisalar, qahramonlarning mo'jizaviy kelbatga, qudratga ega odamlar tarzida tasvirlanishi kabi holatlar shular jumlasidan.

Mo'jizaviylik estetikada mo'jizaning asar qahramonlari hayotini go'zallashtiruvchi, ulug'vorlashtiruvchi omilga aylanishini, san'at asarini idrok etuvchida badiiy qiyofalarning favqulodda g'alabasiga havas uyg'otadigan taqdir egasi sifatida tasvirlanishini ta'minlaydi va faqat badiiy mantiq doirasidagina o'zini namoyon etadi. U ham diniy, ham dunyoviy tabiatga ega mo'jizaga asoslanadi. Diniy mo'jiza mohiyatan muqaddas kitoblarda, ilohiy rivoyatlarda Xudoning va aziz-avliyolarning qudratini bevosita aks ettiradigan karomatlardir. U diniy-badiiy asardagina badiiy qiyofalar vositasida mo'jizaviylikka aylanadi, boshqa holatlarda esa, faqat e'tiqodiy da'vatni amalga oshirish uchun xizmat qiladigan, g'ayritabiiy misollar bo'lib qolaveradi. Dunyoviy mo'jiza karomatga emas, ilohiy aralashuvlarsiz, voqelikdagi yashirin imkoniyatlarni xayoliy idealga mos tarzda ochib beradigan sehrga asoslanadi. Biroq sehr ijodiy tabiatga ega bo'lgandagina, yuksak insoniy orzu-umidlarga xizmat qilgandagina mo'jiza deb e'tirof etiladi va mo'jizaviylikka asos bo'ladi, aksincha esa, u odugarlik sifatida tubanlik doirasiga kiradi.

Mo'jiza tushunchasi dastlab Qadimgi Sharqda vujudga kelgan, abiiyki, mo'jizaviylik ham ilk bor Sharq san'atida o'zini namoyon qilgan. Chunonchi, qadimgi Somir muhrlarida aks etgan qanotli ajdarholar ustida urgan erkak bilan ayol, yetti boshli ajdarhoni o'ldirayotgan pahlavon, qush-odam, odam-arslon tasvirlarida, Qadimgi Misr ma'budalarining qiyofalarida mo'jizaviylik ifodasini ko'rish mumkin. Biroq Shelling mo'jizaviylikni faqat e'tiqodiy hodisa sirasiga kiritadi: «karomat

tushunchasidan mo'jiza tushunchasini ajratish [illegible], bildiradi va mo'jizaning vujudga kelishini Sharq tafakkuridagi butun olamni o'zi uchun xayolot dunyosi darajasiga ko'tarish maqsadida doimo cheklanmaganlikka, g'ayritabiiylikka intilish bilan izohlaydi. Shu bois Homer asarlarida mo'jizaviylik yo'qligini ta'kidlab, u «mo'jizaviylik tarixiy nuqtayi nazardan nasroniylikning yagona mifologik materialidir», deb ta'kidlaydi[1].

Bu o'rinda mo'jizaviylikning dastlab Sharqda vujudga kelganligi to'g'risidagi fikrga qo'shilgan holda, uning faqat e'tiqodga nisbat berilishini to'g'ri deb bo'lmaydi. Chunki, aytib o'tganimizdek, karomat va sehr bir xil hodisalar emas.

Mo'jizaviylik go'zallik va ulug'vorlik bilan mustahkam bog'liq bo'lgan holda, ayni paytda ulardan muayyan tarzda farq qiladi. Agar go'zallik bizda xush kayfiyat, quvonch hissini, ulug'vorlik – hayrat tuyg'usini uyg'otsa, mo'jizaviylik o'zining noodatiyligi bilan mahliyo qilish va qoyil qoldirish xususiyatlariga ega. Mo'jizaviylik asosiga qurilgan asarlarda yorug' bir hayotbaxshlilik mavjud, bu esa, atrofdagi real hayot naqadar og'ir bo'lmasin, temir qonunlar va beshafqat mantiq qanchalik odamni o'z iskanjasida tutmasin, unda baxtli bo'lishga ishonch paydo qiladi, mavjud reallikni yoxud uning ba'zi jihatlarini ichdan inkor etish hissini uyg'otadi.

Totalitar tuzumlar, jumladan, bizdagi sho'rolar davrida ertaklar, afsonalar xalq dostonlari juda kam yaratildi, ularning sujetlari, mavzulari qaysi san'at turlarida bo'lmasin, ko'proq o'tmish bilan bog'lanardi. Zamonaviy mo'jizaviylik esa, sovet voqeligining bir qismi sifatida mafkuraviylashtirilgan holda taqdim etilardi. To'g'ri, goh-goh iste'dod bilan yozilgan zamonaviy asarlar ham vujudga kelib qolardi. Masalan, Xudoyberdi To'xtaboyevning «Sariq devni minib» romani yoki Moskva ning M. Gorkiy nomidagi Bolalar va o'smirlar kinostudiyasi mahsuloti bo'lmish mashhur «Chol ibn Xattob» filmi shunday muvaffaqiyatli hodisalar sirasiga kiradi. Biroq bunday asarlar, aytilganidek, asosan sovet voqeligini ulug'lashga xizmat qilardi va ko'proq mo'jizaviylik ning kulgililikka yon berishi, uning jiddiylikdan yiroqlashishi bilan shartlanardi. Natijada ulardagi mo'jizaviylik o'z salmog'ini, teranligini ma'lum ma'noda yo'qotardi.

Mo'jizaviylik tushunchasi nafosat falsafasida boshqa ma'noda ham qo'llaniladi. Shaklan va mazmunan go'zal, noyob asar vujudga kelganda uni «mo'jiza» deb atash odat tusiga kirgan. Ya'ni, bu tushuncha estetik baholash mezon sifatida yuksak talablardan kelib chiqadi va voqelikning odatiy tasvirlardan favqulodda baland saviyada ekani bilan ajralib turadi.

[1] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., «Мысль», 1966. С. 141.

Xayoliylik mo'jizaviylikka nisbatan kengroq qamrovga ega. Unda garchand ertaknamo syujetlar asos vazifasini bajarsa-da, mo'jizaviylikka o'xshab uning ildizi asotirlarga borib taqalsa-da, u musiqa, rangtasvir yo adabiyot vositasida voqelikning yashirin imkoniyatlari, sirli ma'nolari borligi to'g'risida kutilmagan va dadil taxminlarni o'rtaga tashlaydi. Xayoliylikda san'atkorning ijodiy tasavvuri orqali reallikda mavjud bo'lmagan obyektlar, voqeliklar qadriyat tusini olishi, ba'zi badiiy qiyofalar idrok etuvchi tomonidan namuna tarzida qabul qilinishi mumkin. Ayni paytda bu tasavvur mahsuli bilan real hayot orasidagi masofa hech qachon yo'qolib ketmaydi.

Xayoliylik mo'jizaviylikdan o'ziga xos farqlar bilan ajralib turadi. Birinchi tafovut shundaki, mo'jizaviylik hech qachon reallikka aylanmaydi, ya'ni go'zal ertak bo'lib qolaveradi. Xayoliylik esa, ko'p hollarda ertami-kechmi reallikka aylanadi. Masalan, «Ming bir kecha» dagi Alouddinning chirog'i va undan chiqadigan dev – mo'jiza, ular mo'jizaligicha qoladi. Lekin uchar gilam xayoliylikka taalluqli. Chunki u tadrijiy tarzda reallikka yaqinlashib boradi. Bu yaqinlashuv uning shaklida ham, materialida ham yaqqol ko'zga tashlanadi. Masalan, ertaklardagi matodan to'qilgan uchar gilam dastlab «to'qson to'qqiz murvatli» (mexanizmli), dastak o'rnini bosadigan quloqlari vositasida boshqariladigan yog'och otlarga, ya'ni tasavvurdagi mexanik qurilmaga aylanganini ko'ramiz. Keyinroq esa, ular reallikdagi havo sharlariga, so'ng «po'lat qushlar» – samolyotlarga, undan keyin sayyoralar aro safar qiladigan fazo kemalariga aylandi. Demak, mo'jizaviylik uchun so'ng maqsad – tasavvurning o'zi. Xayoliylikda esa, tasavvur muayyan bosqich, g'oyani reallikka olib chiqadigan pillapoya vazifasini o'taydi. Shu sababli u ilmiy tafakkur, fan taraqqiyoti bilan bog'liq. Hozirgi paytda badiiy adabiyotda ilmiy-xayoliy janr keng tarqalgan. Bu o'rinda san'atdagi xayoliylikning real ilmiy voqelikka katta ta'sir ko'rsatib kelayotganini alohida ta'kidlab o'tish joiz.

Lekin xayoliylikning asl maqsadi ana shunday ta'sir bilan chegaralanmaydi. Uning maqsadi ilmni targ'ib qilish ham, ilmiy muammolarni o'rtaga tashlash ham emas, balki inson bilimini oshirish, xayolotni insoniy reallikning yaxshilanishiga xizmat qildirishdir. Xayoliylikning xayolotdan farqi ham shunda. Xayolot bizdagi g'aroyib istak, bizni mavjud reallikdan yuksakka, kenglikka olib chiqadigan hodisa bo'lsa, xayoliylik ana shu g'aroyiblik, yuksaklik va kenglikni ideal bilan boyitib, aniq maqsadga yo'naltiradigan insoniy xususiyatdir. Demak, shunday deyish mumkin: xayolot «shirin xayollar»ning betartib, tasodifiy yig'indisi sifatida turli xil (ilmiy, badiiy, diniy va h.k.) tasavvurlarimizning asosini tashkil etadigan ruhiy evrilishdir. Xayoliylik o'sha «xirmondan» idealga mos

ravishda tanlab olinib, estetik xususiyat tarzida tizimlashtirilgan xayollar majmuining badiiy asardagi in'ikosidir.

Mo'jizaviylik bilan xayoliylik orasidagi yana bir farq – san'atda in'ikos etganida ularning badiiy asar yechimini qay tarzda hal qilishi bilan bog'liq: mo'jizaviylik doimo baxtli yechim bilan tugaydi, xayoliylik esa, goh fojiaviylik, goh keskin dramatik holatlarni ham yechimga olib chiqishi mumkin.

Hozirgi paytda mo'jizaviylik bilan xayoliylikning ko'proq odamzod hayotining ikki qutbiga yo'naltirilgani tobora bo'rtib ko'zga tashlanayotganini ko'ramiz: bu ikki xususiyat bir ildizga – xayolotga asoslanishiga qaramay, ularning biri insoniyatning o'tmishiga, ikkinchisi kelajagiga yo'naltirilgan. Chunki XXI asr kishisi bilan mo'jizaviylik orasidagi estetik masofa o'ta uzoqlashib ketdi – odamlar mo'jizaga xayolan ham ishonmaydigan bo'lib qolganlar, fan-texnikaning yuksak taraqqiyoti, aqlning hissiyot ustidan, qonunning axloq ustidan tiyiqsiz gegemonligi hayotiy reallikni o'ta ratsionallashtirib yubordi. Endi mo'jizaviylikni asosan o'tmishdan meros bo'lib kelayotgan xalq og'zaki ijodida va baxshilik san'atida uchratamiz. Uni idrok etuvchilar safi ham toraygan: ko'proq bolalar va dindorlardan iborat. Xayoliylik esa, kelajakdagi hayot tasviriga bag'ishlangan ilmiy-xayoliy janr tufayli hali ham o'z mavqeini ushlab turibdi. Lekin insoniyat bolaliksiz mavjud bo'lolmaydi, bu tabiiy hol, toki bolalar bor ekan, mo'jizaviylik ham yo'qolib ketmaydi.

Shunday qilib, mo'jizaviylik bilan xayoliylik estetik xususiyat va nafosat falsafasining asosiy tushunchalari sifatida jiddiy o'rganishga loyiq ma'naviy hodisalardir. Hozirgi paytda bizda, boshqa ijtimoiy voqeliklarda bo'lganidek, fanga ham mustaqil, mafkurabozlikdan xoli, xolisona yondashuvning qaror topganligi bunga keng imkoniyatlar ochib beradi.

6. QIZIQARLILIK VA ZERIKARLILIK

Inson hamma narsaning o'zi uchun qiziqarli bo'lishini xohlaydi, o'zida qiziqish uyg'otadigan narsa-hodisaga qarab intiladi. Qiziqarlilik uni bir so'z bilan aytganda, ko'rishga va ko'rsatishga, so'zlashga va tinglashga, o'qishga va o'rganishga, mehnat qilishga va yaratishga chaqiradi. Zerikarlilik esa, aksincha: u voqelikda qiziqarlilikning yo'qligidan kelib chiqadi va insonni tevarak-atrofga, umuman hayotga loqayd qarashga, hatto ba'zan undan kechishga olib keladi.

Muayyan voqelikda qiziqarlilikning mavjud bo'lishi insonning o'sha voqelikka hissiy munosabatidan kelib chiqadi. Bunday munosabatni uyg'otishi uchun obyekt subyektni o'ziga tortishi, ya'ni unda o'zining

mavjudlik jarayoniga nisbatan faol aralashuvni ta'minlay oladigan subyektiv intilishni, qiziqishni paydo qilishi kerak. Qiziqarlilikning qamrov doirasi nihoyatda keng. U insoniy reallikdagi deyarli barcha jabhalarni o'z ichiga oladi. U ma'naviy hayotda estetik tushuncha sifatida alohida diqqatga sazovor. Lekin hozirgacha estetikaga doir zamonaviy ilmiy va uslubiy adabiyotlarda unga mutlaqo o'rin berilmagan.

Vaholanki, usiz ko'pgina san'at turlari faol mavjud bo'lolmaydi, ya'ni idrok etuvchining diqqatini tortolmaydi va oxir-oqibat tug'ilar-tug'ilmas o'lik tarixga aylanadi. Zero, qiziqarli bo'lmagan spektakl yoki film tomosha qilinmaydi, qiziqarli bo'lmagan badiiy adabiyot o'qilmaydi. Qiziqarlilik xususiyatidan mahrum, bir xillikdan iborat ko'p qavatli beton uylar me'morlik san'ati namunalari sifatida idrok etilmaydi va h.k. Shundan kelib chiqqan holda, qiziqarlilikni badiiy asarni idrok etuvchida estetik zavq, kuchli hayajon uyg'otadigan o'ziga xos estetik xususiyat, desak adashmaymiz. Bundan tashqari, san'at asari qiziqarlilik xususiyatidan mahrum bo'lsa, qadriyatga aylanolmaydi, zero, nimaiki qadriyatga aylangan ekan, u bizni qiziqtirgan va hozir ham qiziqtiradi, ya'ni o'ziga tortib turadi.

Qiziqarlilik haqidagi dastlabki jiddiy mulohazani biz buyuk fransuz faylasufi Deni Didroda uchratamiz. O'zining «Dramatik she'riyat to'g'risida» degan yirik estetik risolasidagi yigirma ikki kichik bobning o'n birinchisini Didro «Qiziqish haqida» deb ataydi. Unda muallif spektakl idrok etuvchida albatta qiziqish uyg'otishi zarurligini ta'kidlaydi[1]. Lekin u qiziqishni alohida estetik tushuncha sifatida taqdim qilmaydi, balki uni spektaklning muhim xususiyatlaridan biri, sujet va ijroning qiziqarliligiga aloqador jihat sifatida olib qaraydi. Lekin, ko'rib o'tganimizdek, qiziqish boshqa, qiziqarlilik boshqa: birinchisi – subyektda, ikkinchisi obyektda mavjud bo'ladi. Didro qiziqish deganda idrok etuvchi estetik munosabatga kirishganidan keyingi, spektakl mobaynidagi hissiyotni nazarda tutadi, xolos. Vaholanki, qiziqish estetik jarayon boshlanmasidan oldin vujudga keladi va qiziqarlilik yoki zerikarlilik uchun hissiy yo'lak vazifasini o'taydi. Zero, qiziqish hissi, sog'inch va qo'msashdan farqli o'laroq, o'tmishda ro'y bergan hodisani emas, balki kelajakda, tez muddat ichida ro'y berishi mumkin bo'lgan voqelikni nazarda tutadi, unga intiladi. Shunday qilib, estetik qiziqish subyektning obyekt haqida, hali u bilan yuzma-yuz kelmasdan turib, qandaydir muayyanlashmagan umumiy tushunchaga ega bo'lishini, uni idrok etishga o'zini hozirlashini taqozo etadi. Agar u kutilganidek qiziqarlilikka duch kelsa, o'zini saqlab qoladi, hatto kuchayib

[1] Q a r a n g: *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., ИХЛ, 1980. С. 251–256.

boradi, bordi-yu zerikarlilikka duch kelsa – yo‘qoladi. Masalan, muqovasi chiroyli, sarlavhasi topib qo‘yilgan roman sizda uni idrok etishga qiziqish uyg‘otishi mumkin, lekin uni o‘qiy boshlaganingizda qiziqarlilik emas, zerikarlilik bilan to‘qnashsangiz sizdagi estetik qiziqish so‘nadi. Demak, qiziqish obyekti hissiy kirib borish vositasidir.

Endi qiziqarlilikka kelsak, bu atamani birinchi marta buyuk olmon faylasufi Artur Shopenhauer qo‘llagan. U «Qiziqarlilik xususida» degan maqolasida qiziqarlilikning estetik xususiyat ekanini, go‘zallik bilan yonma-yon badiiy asardagi yaxlitlikni ta’minlashini aytib, quyidagi xulosaga keladi.

«Qiziqarlilik, bu – poetik asarning vujudi; go‘zallik – uning qalbi. Epik va dramatik asarlarda qiziqarlilik har bir harakatning muqarrar xususiyati sifatida materiyani, go‘zallik esa, shaklni namoyon etadi; ikkinchisining mavjudligi birinchisining borligi bilan bog‘liq», – deydi u[1].

Biroq Shopenhauer qiziqarlilikni faqat nasriy, she’riy va dramatik asarlarga nisbatan qo‘llaydi. Aslida, yuqorida aytganimizdek, uni ko‘pgina boshqa san’at turlariga ham nisbat berish mumkin.

Shuni ta’kidlash lozimki, qiziqarlilik go‘zallikning yoki ulug‘vorlikning idrok etuvchiga etib borishi uchun sharoit yaratib berishi barobarida, ular bilan asar davomida «do‘stona» hamkorlik qiladi. Ammo u me’yoridan ortib ketsa, go‘zallik yoki ulug‘vorlikning raqibiga aylanadi. Chunki o‘taketgan qattiq hayajon qo‘zg‘atadigan, yurakni «qinidan chiqarib», hapriqitib yuboradigan qiziqarlilik idrok etuvchining ruhiga emas, ko‘ziga ta’sir ko‘rsatadi, idrok etuvchi butun diqqat-e’tiborini favqulodda qiziqarli bo‘lgan voqeaga qaratadi, go‘zallik yoki ulug‘vorlik esa, qiziqarlilik orqasida qolib ketadi, ikkinchi darajali hodisaga aylanadi. Masalan, o‘tkir sujetli – «jangari» filmlar yoki detektiv romanlarda emas, ana shunday ko‘z ko‘proq ishlashini ko‘ramiz: «mana, hozir, mana, hozir!» degan hayajonda go‘zallikni ilg‘ash qiyin emas, u asardagi qiziqarli voqealardan orqada qolib ketadi.

Zero, go‘zallik va ulug‘vorlik mohiyat bilan bog‘liq, yuzaki hodisa emas. Uni aql bilan hissiyotning uyg‘unligi vositasidagina rosmana badiiy talqin qilish va idrok etish mumkin. Qiziqarlilik aqlga emas, hissiyotga qaratilgan va shu tufayli me’yoridan oshib ketsa, hissiyotni yaralaydi, yaralangan hissiyot esa, o‘z navbatida, aqlni jarohatlaydi. Har qanday «sovuq aql»da ham hissiyotning ma’lum bir ulushi borligini hisobga olsak, me’yoridan oshgan qiziqarlilik go‘zallikdan, ulug‘vorlikdan uzilib qoladi

[1] *Шопенгауер А.* Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном. Минск, «Попурри», 2000. С. 398.

va estetik did darajasining pasayishiga xizmat qiladi. Biz bu salbiy hodisani hozirgi paytda ommaviy san'atda yaqqol ko'rishimiz mumkin.

Zerikarlilik qiziqarlilikning aksi bo'lib, u estetik idrok etish jarayonini to'xtatadigan yoki o'ta sustlashtiradigan salbiy xususiyat hisoblanadi. U, asosan, badiiy asar muallifida iste'dod, o'ziga xoslik, mahorat, tajriba yetishmasligidan paydo bo'ladi. Masalan, biror-bir qissa yoki romanda muallifning tasvirga emas, bayonchilikka, qahramonlar xarakterini yaratishda detallashtirishga emas, umumiy tarzdagi tavsifga urinishi, asarni «semirtirish» uchun soxta syujet chiziqlarini ishga solishga, kitobxonni o'z ortidan ergashtirish o'rniga unga ergashib, omma nimani talab qilsa, o'shani muhayyo etishga zo'r berishi ana shunday salbiy hodisaga olib keladi.

Shunday qilib, zerikarlilik muallifda ilhomning, jonli tasavvurning, tanlangan voqelikka ehtirosli munosabatning, hayajonli badiiy idrokning yo'qligini anglatadi va badiiy asarda qiziqarlilikning yetishmasligi sifatida namoyon bo'ladi. Ko'rinib turibdiki, qiziqarlilik nihoyatda «nozik» estetik xususiyat – uning me'yoridan oshib ketishi, ommaviy san'at mahsulini, yetishmasligi esa, zerikarlilikni keltirib chiqaradi.

Aytilganlardan shunday xulosa chiqarish mumkin: endilikda qiziqarlilik va zerikarlilik tushunchalarini nafosat falsafasiga tatbiq etish hamda ularni jiddiy o'rganish payti keldi. Chunki bu tushunchalar zamonaviy shaxsning go'zallik va ulug'vorlikning mohiyatini teranroq anglab yetishiga va shuning barobarida tobora avj olib borayotgan ommaviy san'at xurujidan uni himoya etishga, bir so'z bilan aytganda, estetik didning yuksalishiga xizmat qiladi.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
2. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati nashriyoti, 2010.
3. *Борев Ю.* Эстетика. М., «АСТ-Астрел», 2005.
4. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., «Искусство», 1979.
5. *Гадамер Г.* Актуальность прекрасного. М., «Искусство», 1991.
6. *Гегель.* Эстетика. В 4 томах. Т. 4. М., «Искусство», 1937.
7. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., ИХЛ, 1980.
8. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. М., «Искусство», 1983.
9. *Шопенгауер А.* Введение в философии. Новые паралипомены. Об интересном. Минск, «Попурри», 2000.

IX BOB

ESTETIK NAZARIYALAR TURLARI

Keyingi ikki asrdan ortiq vaqt mobaynida estetikani faqat san'at falsafasi sifatida talqin qilish haqiqatga zid ekani ma'lum bo'lib qoldi. Chunki «san'at estetikasi» yonida asta-sekin yana boshqa «estetikalar» paydo bo'la boshladi. Ularning ba'zilarini estetik faoliyat, estetik soha kabi atamalar bilan nomlashga urinib ko'rdik. Biroq bunday yondashuv doimo nazariy chalkashliklarga olib keldi, hozir ham o'shanday manzarani ko'rish mumkin. Masalan, estetik faoliyat deganimizda san'atni tushunamiz, boringki, unga dizaynni ham qo'shish mumkin. Lekin tabiatni yoki sportni estetik faoliyat deb aytolmaymiz, ularga taalluqli nazariyalarni estetika sohasi deyish ham qiyin. Chunki mohiyatan ular estetik faoliyat emas, balki estetik xususiyatlar namoyon bo'ladigan voqelik va ular borasidagi nazariyalarni estetikaning qismlari deb atash ham ularga nisbatan to'g'ri emas; bunday atama bilan biz estetika tarixi, estetika nazariyasi, estetik madaniyat singari fanning «katta-kichik» bo'limlarini nazarda tutamiz. Ana shunday har xilliklar ko'pgina adabiyotlarda, hatto estetika lug'atida ham tez-tez uchrab turadi[1]. Ulardan qutulish maqsadida biz estetikani ikki qatordan iborat turlarga bo'lgan holda tasniflashtirishni maqsadga muvofiq deb o'ylaymiz. Birinchi qatorni estetikaning eng miqyosli turi – san'at estetikasi, ikkinchi qatorni esa, qolgan barcha, nosan'at estetik obyektga asoslangan estetik nazariyalar tashkil etadi. Ular – tabiat estetikasi, turmush estetikasi, mehnat estetikasi, texnika estetikasi va sport estetikasi. San'at estetikasini alohida, keyingi boblarda ko'rib chiqishimizni nazarda tutib, hozir nosan'at obyektlar estetikasi qatoridagi estetik nazariyalar turlarini qisqacha nazardan o'tkazamiz.

1. TABIAT ESTETIKASI

Tabiat haqida gap ketganda, «tabiatni asrash», hatto «tabiatni qutqarish» degan so'zlarni tez-tez eshitamiz. Xo'sh, tabiatni kimdan asrash va qutqarish kerak? Odamdan, jamiyatdan. Demak, odam, markschilar ta'riflaganidek, tabiatning bir qismi emas, uni odam bir-birini bo'ysundirganidek bo'ysundirishi, «olamni tubdan o'zgartirishi» mumkin

[1] Qarang: Эстетика. Словарь. С. 35, 276, 421.

emas. Aks holda, oxir-oqibat insoniyat, hayvonot va nabotot dunyosi halokatga mahkum etilishi muqarrar.

Keyingi bir asr mobaynida inson tafakkurining qudrati, fan-texnika taraqqiyoti jahonning deyarli barcha sivilizatsiyalashgan mintaqalarida landshaftning (yer yuzi manzarasining) o‘zgarishiga, buzilishiga olib keldi. Masalan, birgina suv omborlarini olib ko‘raylik. Hozirgi paytda minglab kvadrat kilometr takrorlanmas landshaft suv ostida qolib ketdi. Vaholanki, landshaft hayvonlar, qushlar, o‘simliklar, suv, tuproq kabi qit’aviy xazinalarning uyg‘unligidir. Biz esa, tabiatga bo‘lgan xudbinlarcha munosabatimiz, unga qornimizni to‘ydiradigan, hayotimizni farovon qiladigan vosita deb qarashimiz tufayli, ana shu uyg‘unlikni muntazam ravishda buzib kelmoqdamiz.

Biz tabiatni nutqlarimizda, she’rlarimizda, maqolalarimizda «Ona tabiat» deb ataymiz. Darhaqiqat, tobimiz qochsa, shifokorlar bizga bahavo, shaffof suvli tabiat qo‘ynida joylashgan oromgohlarga borishni, kimsasiz daryo bo‘ylaridagi butazorlar orasida chodir qurib, bir muddat tashvishlardan forig‘ yashashni tavsiya etadilar. Shahar shovqinlaridan, mehnatdan, axborotlar siquvidan charchaganimizda, jamoa bilan yoki oilaviy tarzda shanba yo yakshanba kuni tabiat qo‘yniga chiqib dam olamiz. Toliqsak, doim «onamiz» qo‘yniga intilamiz, ona tabiat bizni davolaydi, go‘zalligi bilan hayratlantiradi, ruhlantiradi. Lekin bir-ikki kundan so‘ng yana hammasini unutamiz, tag‘in tabiatga bir xizmatkordek qaraymiz. Nega shunday? Chunki biz uni tushunmaymiz, uni bilmaymiz. Shu sababli biror-bir odamning yaxshi yoki yomonligiga asl sabablar nimaligini, uning mohiyatini bilmaganimiz, tushunmaganimiz uchun «falonchining tabiati o‘zi shunaqa» yoki muayyan hayvon yoxud o‘simlikning sir-sinoatidan bexabarligimiz tufayli uni «tabiatan o‘zi shunday» deyish bilan muammoga nuqta qo‘yamiz. Zero, tabiat olami kubromi (katta olammi), olami sug‘romi (kichik olammi), ya’ni odammi, u – sirli, uni lozim darajada tushunmaymiz va bilmaymiz. Har qancha ekologiyaga e’tibor qilmaylik, uni fan sifatida zo‘r berib o‘qitmaylik, baribir tabiatni tushunishimiz qiyin, zotan, ekologiya tabiatni asrashni, qutqarishni, boyitishni targ‘ib qiladi. Biroq ularning hammasiga faqat estetika yordamida, uning ekologiya bilan hamkorligi orqali erishish mumkin. Chunki estetika insonga tabiatni sevishni, uning go‘zalligiga beg‘araz munosabatda bo‘lishni o‘rgatadi, ya’ni, tabiatni faqat odamlar uchun yaratilgan deb emas, uni jamiyatdan tashqaridagi umumolamiy mustaqil qadriyat sifatida idrok etishni taqozo qiladi. Ha, tabiat go‘zallik va ulug‘vorlik manbai, lekin faqat inson uchungina shunday emas. Masalan, bulbul tunda, odamlar uxlaganda sayraydi, namozshomgul va ba’zi boshqa gullar faqat qorong‘u tushayotgan paytdan

boshlab ochiladi. Demak, hayvonlarni, o‘tloqlarni, daraxtlarni, daryolarni, tog‘larni faqat «biz uchun» deb emas, «biz uchun ham» deb tushunishimiz lozim.

Buyuk Kant tabiatni axloqiylik bilan bog‘laydi: «Kimniki bevosita tabiat go‘zalligi qiziqtirsa, bu uning fikrlash tarzida, yo‘q deganda, axloqiylikka, ezgulikka qobiliyati mavjudligidan dalolat beradi», – deydi u[1]. Ammo Hegelning, tabiatda ideal yo‘q, shu sababli u ikkinchi darajali go‘zallik turi, degan fikri estetikada hukmronlik qilib keldi, ayniqsa, bu fikr tabiatni «bo‘ysundirishni» targ‘ib qilgan markschilikning tegirmoniga suv quydi. Natijada uzoq yillar mobaynida tabiat estetikasiga e’tibor qaratilmadi. Biz me’moriy obidalarni asrash, tiklash haqida qayg‘urdik, ularni estetik qadriyatlar deb e’lon qildik, lekin landshaft estetikasini chetga chiqarib qo‘ydik. Hozirgi kunda shu narsa aniq bo‘ldiki, tabiatni eng ulug‘ va mangu estetik qadriyat deb bilmaslik borib turgan estetik savodsizlikdir. Aniqrog‘i, bugun tabiatsiz estetikani tasavvur qilish mumkin emas.

Buning sababi, birinchidan, tabiatni nosan’at estetik obyekt sifatida to‘g‘ridan to‘g‘ri idrok eta olsak (bunga keyinroq bafurja to‘xtalamiz), ikkinchidan, u san’at uchun insondan keyin eng boy material, manba; san’at vositasida in’ikos ettirilgan tabiat estetik qadriyat sifatida ma’naviyatimizni boyitib yashaydi. San’atda aks etgan tabiat o‘zining g‘oyaviy-badiiyligi, abadiylikning o‘chmas lahzasi, takrorlanmas go‘zallik yoki ulug‘vorlik, ba’zan esa, fojiaviylik sifatida bizni doimiy rom etishi bilan ajralib turadi. Nosan’at estetik obyekt sifatida esa, tabiat faqat go‘zallik va ulug‘vorlikni ifodalaydi, g‘oyaviy-badiiy urg‘uga ega emas, hissiyotlarimizga san’atdagidek kuchli ta’sir ko‘rsatolmaydi, ammo san’atda landshaftning butun go‘zalligini aks ettirish imkoni yo‘q. Masalan, o‘tloqdagi giyohlar ranginligining o‘rnini hech bir rassom bo‘yog‘i bosa olmaydi, ranglarning barchasini aks ettiraman desa, rassomning rangtasviri bir-biri bilan nouyg‘un olachalpoq ranglar yig‘indisidan iborat bo‘lib qoladi, san’at asariga aylanmaydi. Rassom bizga faqat o‘tloqning bir parchasini, o‘zi «tanlab olgan» qisminigina, «tanlangan» ranglarnigina ko‘rsatishi mumkin. Yoki musiqa san’atiga aylangan tabiatni, deylik, Sayfi Jalilning dutorda ijro etilgan «To‘rg‘ay» kuyini bir-ikki, boringki, o‘n-o‘n besh marta eshitsangiz, huzur qilasiz, estetik zavq olasiz, biroq uni har kuni tinglasangiz, u kuy qanchalik buyuk san’at asari bo‘lmasin, joningizga tegadi. Jonli to‘rg‘ayning sayraganini esa, yillar davomida har kuni eshitsangiz ham, har gal zavq olasiz. Shu sababli estetikada tabiatni

[1] *Кант И.* Сочинения в 6 т. Т. 5. М., «Мысль», 1966. С. 314.

ham nosan'at, ham san'atga aylangan estetik obyekt sifatida ikki yoqlama ilmiy yondashuv orqali o'rganish maqsadga muvofiq.

San'atga aylangan estetik obyekt sifatida tabiat deyarli barcha san'at turlarida va janrlarida o'z aksini topadi. Boshqacharoq aytganda, tabiatni «o'rganish», «tushunish» barcha san'at turlariga xos. Masalan, badiiy adabiyotda hikoyadan romangacha, she'rdan dostongacha tabiat manzarasi tasvirlanmaydigan biror janrni topish mumkin emas. O'rik daraxtining to'rt fasldagi holati, ko'klamdagi gullagan, yozda barg yozib, meva qilgan, kuzdagi oltin rangiga kirgan, qishda yalang'och, shoxlari nayzaga o'xshagan ko'rinishlari badiiy adabiyotda ham, rassomlikda ham o'z ifodasini topgan. O'zbek xalq kuyi «Cho'li iroq»da fojiaviylikni, Betxovenning «Oydin sonatasi»da inson qalbi evrilishlarining, xayolga cho'mgan quvonchning ifodasini ilg'aymiz. Me'morlikda yaproqlarning peshtoqlardagi handasaviy jilvasi, haykaltaroshlikdagi go'zal kiyikning tasviri deysizmi, xullas, tabiat barcha san'at turlarida badiiy asarni go'zallashtirib, ulug'vorlashtirib turuvchi omil bo'lib xizmat qiladi.

Xulosa qilib shuni aytish lozimki, tabiat estetikasini «ekologik estetika» doirasiga tiqib qo'yish mumkin emas, u texnika yoki mehnat estetikasidan keyin turadi, degan gaplar asossiz. U bugungi kunda san'atdan keyingi eng qamrovli tadqiqot obyektiga ega bo'lgan, muhimlardan muhimroq estetik nazariya turidir, uning «hurmatini joyiga qo'yish» vaqti allaqachon kelgan.

2. TEXNIKA ESTETIKASI

Ko'rib o'tganimiz – tabiat estetikasi bizni hozir avvalgi davrlarga qaraganda ancha olisdan o'rab turgan biologik muhitning hayotimizni go'zallashtirishdagi, umuman, estetiklashtirishdagi ahamiyatini tadqiq etsa, uni insonni «tabiiylashtirish» vositasi sifatida olib qarasa, texnika estetikasi, aksincha, bugungi kunda bizga eng yaqin bo'lgan noosferani – texnikaviy muhitni muntazam «insoniylashtirib» borish muammolarini o'rganadi.

Inson doimiy ravishda ravnaq topib boradigan mavjudot, uzoq davom etgan insoniy taraqqiyotning mahsuli, ya'ni tosh asridagi va hozirgi odam, garchand ikkalasi ham odam deb atalsa-da, bir-biridan farq qiladi. Zamonaviy odam aqlan, axloqan nisbatan yuksak darajaga ko'tarilgan, jismonan esa – go'zallashgan. Texnikani ana shu go'zallashgan inson yaratgan. Shu o'rinda Imom G'azzoliyning inson va uning ijodiga nisbatan aytgan: «Yaratilgan yaratganiga o'xshaydi», degan so'zlarini yana bir bor eslaylik. Alloh insonni yaratib, uni o'ziga o'xshashini istasa, inson ham o'z ijodi mahsulining o'ziga o'xshash bo'lishini xohlaydi. Texnika inson

ijodining mahsuli sifatida inson qanchalik nozik, qanchalik aqlli, qanchalik go‘zal bo‘lsa, shunga qarab o‘zgarib boradi.

Shuni alohida ta’kidlash lozimki, so‘nggi ikki asr mobaynida, ayniqsa, XX asrda inson tafakkuri, uning jisman va axloqan taraqqiyotidan ilgarilab ketdi. Chunki tafakkur, vujud va axloqdan farqli o‘laroq, narsalarga aylanish xususiyatiga ega. Narsaga aylangan tafakkur tinimsiz ravishda yangi, o‘zidan yuksakroq narsaga aylanadigan tafakkurni taqozo etadi, u esa, o‘z navbatida, yana yangi narsani yaratadi va shu tarzda tafakkur olg‘a qarab boraveradi. Bu, biz odatda hisobga olmaydigan qonuniyat. Chunki tafakkurning nima ekani, u qanday qilib moddiy jarayonlarni o‘zgartirishi hozircha noma’lum, vaholanki u biologik hodisa emas. «Tafakkur energiya shakli emas, – deydi akademik V.I. Vernadskiy. – Qanday qilib u moddiy jarayonlarni o‘zgartira oladi? Bu savolga ilm hozircha javob topgan emas»[1]. Nima bo‘lganda ham, tafakkurning ravnaqqa qarab taraqqiy etib borishi isbot talab qilmaydigan haqiqat. Ana shu ravnaqning sur’ati biz yaratgan texnika vositalarini tezkorlik bilan o‘zgarib, qulaylashib, go‘zallashib borishini ta’minlab kelmoqda. Bunda badiiy-texnik yoki estetik faoliyat hisoblanmish dizaynning roli katta.

Dizayn (inglizchada loyiha, chizma degani) XX asrning boshlarida «xunuk buyum yaxshi sotilmaydi» degan iqtisodiy talab asosida G‘arbdagi sanoat ishlab chiqarishiga kirib keldi. Gap shundaki, inson bilan texnikaning eskicha shaklidagi o‘zaro aloqasi endilikda yaxshi samara bermay qo‘ygan edi. Unda inson texnologik rejimga moslashgan holda, tezlik, aniqlik, mustahkamlik kabi texnologik mezonlar asosida ishlaydigan ishchi sifatida baholanardi. Bu nafaqat insonparvarlik, balki texnikaviy ravnaq nuqtayi nazaridan ham nomaqbul edi. Shu bois texnikani insoniylashtirish zaruriyati tug‘ildi. Endi ishchi yo xizmatchining shaxsiy qiziqishi, ijodiylik kasb etgani holda, faqat mehnat natijasi bilan cheklanmasdan, mehnat jarayoni va uning mazmuniga ko‘chib o‘tishi lozim bo‘lib qoldi. Bu – mehnatning estetik tabiat kasb etishi va insoniylashuvi demakdir. Shunday qilib, texnikani va ishlab chiqarish muhitini insoniylashtirish mehnatni faqat zaruriyat deb emas, balki ehtiyoj darajasida tushunishga olib keldi; texnikani insoniylashtirish muhitni insonga moslashtirishi barobarida, uni estetik tarzda tashkil etishni ham o‘z ichiga oladigan bo‘ldi.

Dizaynning zaruriyatga aylanishi nafaqat zamonaviy ilmiy-texnikaviy ravnaqqa, balki ommaviy ishlab chiqarish va umummadaniyat darajasining yuksakligiga ham bog‘liq. Bunday sharoitda xaridor o‘zining erkin tanlov imkoniyati bilan ishlab chiqarish taklif qilgan mahsulotni rad etishi va o‘z

[1] *Вернадский В.И.* Начало и вечность жизни. М., «Советская Россия», 1989. С. 185.

ehtiyojiga javob beradigan tovarni yuqori baholashi mumkin. Ya'ni, xaridor o'z didiga mos narsani tanlaydi; xarid jarayoni «boriga baraka» tarzidagi tavakkalchilik holatiga emas, balki tovarga faol munosabat shakliga aylanadi. Ana shunday munosabatga loyiq bo'lishi uchun tovarning shakli muhim ahamiyatga molik. Tabiiyki, birinchi navbatda, go'zal va ulug'vor ko'rinishga ega narsalargina jamiyatning e'tiborini qozonadi. Shunda tovarning umummezonga javob beradigan estetik qadriyat sifatida qabul qilinishi ro'y beradi va u ishlab chiqarishning xaridorga, xaridorning esa, ishlab chiqarishga estetik ta'sirini ta'minlaydi.

Shuni unutmaslik lozimki, har qanday konstruktor-muhandis dizayner bo'lolmaydi. Muhandis-konstruktor, deylik, mashinani loyihalashtirar ekan, dastlab uning motoridan tortib kuzovigacha bo'lgan qismlari loyihasini chizadi va shundan keyingina ularni bir-biri bilan bog'lab yaxlit mashina shakliga keltiradi. Natijada har bir qism alohida «o'z hayotiga» ega bo'ladi. Ya'ni, mashina zamonaviylashtirilganida (modernizatsiya qilinganida) muayyan detallarni so'nggi loyiha asosida, alohida-alohida almashtirish jarayoni ro'y beradi. Dizayner-muhandis esa, mashinani go'zallik va ulug'vorlik qonuniyatlariga asoslanib, birdaniga muayyan yaxlitlik tarzida tasavvur qiladi. Bu yaxlitlik konstruksiyaga bo'ysunsada, o'zini badiiy ijod sifatida namoyon etadi. Shunday qilib, konstruktor-muhandis mazmunni, dizayner-muhandis shaklni yaratadi, ya'ni birinchi mutaxassis – texnik, ikkinchisi – estetik. Ikkala faoliyatning uyg'unligi tufayli zamonaviy xaridor talabiga javob beradigan mashina vujudga keladi va unda, istaymizmi-yo'qmi, estetik ko'rinish yaxlitlik sifatida ustuvorlikka, xaridorgirlik ahamiyatiga ega bo'ladi. Zotan, eslaylik, Shiller aytganidek, shakl insonga butunisicha, mazmun – uning muayyan qismigagina ta'sir ko'rsatadi. Xaridor esa, eng avvalo, inson.

Biroq, bu – dizaynda hamma narsa shakl bilan bog'liq ekan, degani emas. Unda ham san'atdagidek shakl va mazmun uyg'unligi asosiy omil hisoblanadi. Bunday uyg'unlikka birdan erishish qiyin, u bir necha texnikaviy bosqichlarning hosilasi sifatida vujudga keladi. Masalan, «Zinger» rusumli tikuv dastgohi XX asr davomida rivojlanib, dastlabki qo'pol ko'rinishidan «xohlasang ham, xohlamasang ham ishlaging keladigan» darajada go'zallashib, noziklashib, insonni o'zida ishlashga chaqirib turadigan mashinaga aylandi. Yoki o'zimizda chiqarilayotgan «Matiz» avtomobiliga e'tibor qiling. U dizayn nuqtayi nazaridan o'zidan avvalgi kichik mashinalardan, xususan, «Tiko»dan keskin farq qiladi. Uning yo'lda yengil borishi kishida xuddi suzib ketayotgandek taassurot uyg'otadi, asosiy chiroqlari (faralari) ana shu taassurotingizga mos: ulkan baliqning ko'zlariga o'xshaydi, oldindagi pastki ikki chiroq esa, sizga

bodomqovoq – Sharq go'zallariga yarashib turadigan qiyiq ko'zlarni eslatadi. Bunda avtomobilning tashqi ko'rinishi bilan mohiyati nihoyatda muvaffaqiyatli moslashtirilgan: «Matiz» – baliqdek silliq olg'a intiladigan, «epchil», go'zal, Sharqda ishlangan, sharqona mashina.

Qisqasi, bugungi kunda biz dizayn tufayli atrofimizdagi texnikaviy olamni odamiylashtirib, o'zimizga, estetik didimizga moslashtirib borishga erishdik va erishmoqdamiz; hozir qalamimizdan tortib kompyuterimizgacha, mashinamizdan tortib ko'ylagimizgacha – hammasi bizni har jihatdan qoniqtirishga qaratilgan.

Dizaynning tub ildizi, mohiyat nuqtayi nazaridan, ko'rgazmali amaliy san'atga (xalq amaliy san'atiga) borib taqaladi: u ham, bu ham foydalilik, manfaatlilik xususiyatiga ega, ya'ni ular maqsadga muvofiqlikka emas, maqsadga xizmat qiladi. Lekin xalq amaliy san'atiga asos bo'lgan hunar, aytib o'tganimizdek, san'atga aylanishi mumkin, dizayn esa, – dizaynligicha qoladi. Sababi shuki, hunarmand-usta har bir ashyoga, deylik, uzukka, qumg'onga, xontaxtaga yoki naqshin qutichaga o'z dunyosini, xaridorga mos ruhni singdiradi, ya'ni hunarmand-usta yasagan o'nta mis laganda ustaning o'n xil ruhiy holatini, kechinmalarini ilg'ash mumkin. Dizaynda esa, o'n minglab yoki yuz minglab ashyolarga zamonaviy texnika vositasida dizayner-muhandisning bir galgi ruhiy dunyosi singdiriladi. Keyinroq ular modernizatsiya qilinishi mumkin, lekin unda ham yana bir xillik avvalgisidan boshqacharoq namoyon bo'ladi, usta esa, doimo yangi narsa yasaydi va mana shu yangilik rang-baranglik, individuallik hunar mahsulini san'at darajasiga olib chiqishga xizmat qiladi. Bundan tashqari, hunarmand har bir tovarni butunisicha badiiy-ashyoviy yaxlitlik sifatida olib qaraydi va ishlab chiqaradi. Ya'ni, unda mazmun ham, shakl ham bir ruhiy dunyo va «bir qo'lning» mehnati. Dizaynda esa, ashyolar «turli qo'l» ishlagan qismlarni bir mutaxassisning – dizaynerning yaxlitlashtirishi natijasida o'zini butunisicha namoyon qiladi. Shu sababli, hunarmandning mahsuloti – san'at, dizaynerning ishi nosan'at estetik faoliyat hisoblanadi. Shunga qaramay, dizayn va dizaynerning ijodiy mehnati Yer yuzida tobora ko'payib borayotgan inson zotining zamonaviy iqtisodiy-maishiy hamda estetik ehtiyojini, ma'naviy talablarini qondirishi bilan muhim hamda e'tiborga loyiq. Texnika estetikasi esa, dizayn nazariyasi sifatida estetikaning o'ziga xos turi, usiz bugungi estetika fanini to'liq tasavvur qilib bo'lmaydi.

3. MEHNAT ESTETIKASI

Mehnat – insonning aqliy yoki jismoniy kuchi bilan amalga oshiriladigan maqsadli faoliyat. U kundalik ma'naviy va moddiy jihatdan odamzod hayotini farovonlashtirish, ma'naviy hamda moddiy qadriyatlarni yaratish vositasi. Mehnatda inson, ayni paytda, ham aqliy, ham jismoniy tomondan tarbiyalanib, ma'naviy yuksalib boradi. Biroq mehnat og'ir majburiyatga aylangan joyda uning bu xususiyatlari yo'qoladi. Shu sababli, mehnat har jihatdan yuksak samara berishi uchun erkin bo'lishi, mehnat jarayoni ijodiy va qiziqarli kechishi lozim. Zotan, o'ziga yoqqan, erkin mehnat turini bajarayotgan kishilarning «Bu ishni men o'ynab qilib qo'yaman» qabilidagi gaplari, erkin mehnatni o'yinga qiyoslashlari bejiz emas. O'yin – san'atning asosi ekanini nazarda tutsak, bu bilan o'z kasbini, ishini sevgan odamlar uni ijod darajasiga ko'tarishga harakat qilayotganini ko'ramiz. Zotan, sevmoq – erkinlik, ijod esa, erkinlik mevasi. Mehnat erkinligini, unga erkin munosabatni shakllantirish hamma zamonlarda ham muhim masala bo'lib kelgan. Og'ir mehnatni yengillashtirish, erkinlashtirish maqsadida inson qadimdan uni badiiylashtirishga, estetiklashtirishga intilgan. Bunga xalq og'zaki ijodidagi mehnat turlariga bag'ishlangan qo'shiqlar yaxshi misoldir. Ular mehnat jarayonining qiziqarli, «ichdan» bo'lmasa ham, «tashdan» go'zal, musiqiy, badiiy bo'lib ko'rinishiga xizmat qilgan.

Hozirgi paytda mehnat jarayonining ham «ichdan», ham «tashdan» go'zal bo'lishini ta'minlashni uyg'un tarzda amalga oshirish dolzarb ahamiyat kasb etgan. Bunda yana dizaynning hal qiluvchi ahamiyatga ega ekanini ta'kidlash lozim.

Mehnat estetikasida dizaynga bo'lgan talab ko'pyoqlamalik tabiatga ega. Unda faqat texnikaviy go'zallik emas, butunisicha texnologik jarayon va ishlab chiqarish joyi – makon go'zalligi ham dizayn qonun-qoidalariga bo'ysunishi: inson – texnika – makon tizimining estetiklashishi ro'y beradi.

Mehnat bilan nafosatning o'zaro aloqasi to'g'risida ukrainalik estetik olim D.Yu. Kucheryuk diqqatga sazovor fikrlar bildiradi: «Mehnatning mazmuni aynan o'zini qadriyat sifatida namoyon qilishi bilan belgilanadi, – deb yozadi u. – Nafosat ham mehnatning mazmuniy jihatiga aloqador»[1]. Bunga misol tariqasida u inson o'z ruhiy-fiziologik quvvatining mehnat jarayonini boshqarish mahoratiga egaligidan ruhlanishini va butun vujudi bilan estetik quvonchni his etishini ta'kidlab o'tadi. Darhaqiqat, bunday holatda insonning ijodiy munosabati, ruhiy ko'tarinkiligi mehnat bilan estetikaning uyg'unlashib ketishiga olib keladi, nafosat mehnat jarayonini

[1] *Кучерюк Д.Ю.* Эстетика труда. Киев, «Высшая школа», 1989. С. 276.

jonlantiradigan hodisaga, uni go‘zallashtiradigan qudratga aylanadi. Buning uchun inson – texnika – makon tizimida, ya’ni dastgohlardan tortib devor-u imoratlargacha, gultuvakdan tortib darpardalargacha bo‘lgan muhitda dizaynerning ijodiy yondashuvi lozim; bunda ranglar nafosati ham alohida rol o‘ynaydi.

Nima uchundir biz, mehnat estetikasi deganda, ko‘pincha faqat jismoniy-moddiy mehnat jarayonlaridagi nafosatni tushunamiz va asosan, uni zo‘r berib tadqiq etishga urinamiz. Vaholanki, ma’naviy-aqliy sohalardagi mehnat ham jiddiy e’tiborga, estetik tahlilga loyiq. Masalan, teatr san’atidagi mehnatni olib ko‘raylik. Ulug‘ rejissorimiz Mannon Uyg‘ur yangi spektaklni tayyorlashda «o‘zi ham tinmagan, boshqalarni ham tindirmagan». Repetitsiya paytida tushlikka chiqishga vaqt topolmaganidan unga uyidan ovqat olib kelishgan. Spektakldan so‘ng tunlari tahlil bilan shug‘ullangan, teatr san’atining muhim masalalariga doir qoidalarini qog‘ozga tushirgan. Buyuk fransuz yozuvchisi Balzakning esa, kuniga 14–16 soatlab ishlagani hammaga ma’lum. Mehnat tufayligina san’atkor o‘z iste’dodini namoyon qila oladi, ayni paytda ana shu «o‘zini qiynash»dan u butun borlig‘i bilan quvonch hissini tuyadi. Badiiy ijod estetik faoliyat sifatida san’atkor uchun doimo «shirin azob», «go‘zal a’mol» – estetik zavq manbayi.

Fanda ham mehnatning o‘rni, u olimga beradigan estetik zavq, quvonch san’atdagidan kam emas. Ilmiy mehnat tabiatan estetik kechinmalarga boy, chunki unda bilimga bo‘lgan ishtiyoqni, ijod hissini va insonning hayratlanish qobiliyatini namoyon qiluvchi botiniy kuch mavjud. To‘g‘ri, bir paytlar fan hissiyotga berilmasdan, sovuqqon va xolisona haqiqatni bilishga asoslanadi, degan fikr hukmron edi, bunga sabab qilib, bunday qarashning majoziy tafakkurdan yiroqligi ko‘rsatilardi. Hozirgi paytda uning aksi isbot talab qilmaydigan haqiqatga aylangan. Zotan, fan tarixi unda ikki sifatni – axloqiy-shaxsiy va estetik ibtidoning mavjudligini ta’kidlab turadi. Buni V.A. Engelgart shunday ifodalaydi: «Ijod... – san’atning mohiyati. U xuddi shu darajada fanning ham mohiyatidir. Har ikki holatda insonning yaratish, ya’ni o‘zligini namoyon qilish qobiliyati muhim. Ilmiy kashfiyot, xuddi san’at kabi, ijodkorning muayyan xususiyatlarini o‘zida saqlab qoladi va keyingi hayoti davomida butun insoniyat boyligiga aylanadi»[1]. Zotan, ijodiy mehnatni o‘z hayotining ma’nosi deb bilgan ilm fidoyisigina haqiqiy olimdir.

Hozirgi kunda san’atkor va olimning ijodiy mehnati faqat ichki hissiyotlar bilan aloqador shaklda emas, balki tashqi – texnika nuqtayi nazaridan

[1] *Энгелгард В.А.* Познание явлений жизни. М., 1984. С. 276.

ham estetiklashgan. Chunonchi, bugungi yozuvchi o'z mehnat jarayonini kompyutersiz, diktofonsiz tasavvur qilolmaydi, rassomlar, qo'shiqchilar va boshqalar kompyuter texnologiyasidan foydalanadilar, elektron cholg'u asboblari ham ma'lum ma'noda texnikaning estetiklashuvidan dalolat beradi. Bunday misollarni ko'plab keltirish mumkin, barcha hodisalarda dizayner tomonidan mukammallashtirilgan go'zallik ijodkorning ma'naviy-ruhiy ko'makchisiga aylanganini ko'ramiz.

Mehnat estetikasi texnika estetikasi kabi atrof-muhitni go'zallashtirish tizimi bilan bog'liq. Korxona hovlisidagi yashil olam, favvora, daraxtlar, haykallarning uyg'unligi, imoratlar peshtoqlari va devorlarida aks etgan ko'rgazmali amaliy san'at namunalari, binolar ichining yuksak did bilan bezatilishi – hammasi inson mehnatini go'zallashtirishga, mehnat jarayonining estetik zavq bilan amalga oshuvini ta'minlashga xizmat qiladi.

Shu taxlit, mehnat estetikasi mehnat jarayonidagi nafosatni faqat sanoat ishlab chiqarishi bilan chegaralamaydi, dizayndan keng foydalangan holda, o'zini atrof-muhitni go'zallashtirish tizimidagi asosiy omillardan biri sifatida namoyon etadi va texnika estetikasi bilan doimiy hamkorlikda ish olib boradi.

4. TURMUSH ESTETIKASI

Turmush estetikasi deganda biz insonning voqelikka keng qamrovli estetik munosabatini tushunamiz. U hozirgi paytda kiyinishdan tortib xulqiy go'zallikkacha, oilaviy an'analardan tortib oilaviy makongacha bo'lgan «estetik doirani» o'z ichiga oladi. Turmush estetikasida eng muhimi, odamlarning narsalar dunyosiga, go'zallik va ulug'vorlik orqali qarashlari, estetik didga, ijtimoiy ideallarga o'ziga xos munosabatlari namoyon bo'ladi, pirovard natijada u turmush madaniyatining yuksalishiga xizmat qiladi.

Birinchi navbatda, turmush estetikasi insonning xulqiy go'zallik qonun-qoidalariga rioya qilib yashashini taqozo etadi. Xulqiy go'zallik esa, oilada jamoat joylarida o'zini tutishni, boshqalar bilan muloqotda, kasbiy munosabatlarda muomala odobi va etiket nuqtayi nazaridan yondashuvni, o'zaro suhbatlarda ham so'z vositasida (verbal), ham noverbal jihatlarning go'zal bo'lishini ta'minlaydigan ma'naviy hodisadir. Uni estetika va axloqshunoslik kesishgan nuqta, go'zallikning axloqiylikda, axloqiylikning go'zallikda namoyon bo'lish sharti, desak yanglishmaymiz.

Yuqorida aytib o'tganimizdek, turmush estetikasining qamrovi keng, uning aloqalari kundalik turmushning estetik muammolari doirasidagina qolib ketmaydi, balki tabiat estetikasi, texnika estetikasi, atrof-muhitni

go‘zallashtirish tizimi va estetik tarbiya singari miqyosli ijtimoiy-ma’naviy hodisalar bilan uzviy bog‘liqlikda amalga oshadi.

Turmush estetikasida moda alohida ahamiyatga ega. Ma’lumki, moda deganda tashqi madaniyat shakllarining vaqti-vaqti bilan qisman o‘zgarish va takrorlanib turishini tushunamiz. Bunday takrorlanishlar va o‘zgarishlar iqtisodiy, ma’naviy, axloqiy, estetik omillar kabi ijtimoiy asosga ega bo‘ladi. Modani asosiy ko‘pchilik e’tirof etadi, u o‘zini faqat kiyinishda emas, ishlab chiqarishda ham, siyosatda ham, san’atda ham, fanda ham, hatto mafkurada ham namoyon qila oladi. U ijtimoiy-estetik mezon sifatida baholash xususiyatiga ega va shu bilan odamlarga nima kerakligini belgilab beradigan hukmron didga aylanadi. Moda bunda odamlarning yashash tarzidan (stilidan) kelib chiqib, doimiy ravishda o‘zgarib boradigan hayot mazmuniga mos shaklni taklif etadi. Qisqasi, moda muayyan ma’noda jamiyat yashash tarzining o‘ziga xos shakli, zamonaviy usuli sifatida estetik tahlilni taqozo qiladi. Zotan, u umumestetik didning darajasi va o‘ziga xosliklarini zamon ko‘zgusida aks ettirish xususiyatiga ega. Shu jihatdan u, yuqorida aytib o‘tganimizdek, o‘zgaruvchanlik tabiatiga ega, urf bo‘lgan narsalar, bir davr, hatto bir yil mobaynida modadan chiqib ketishi mumkin. Masalan, o‘tgan asrning 50-yillarida erkak va ayollar tagcharmiga maxsus g‘arch qo‘yilgan etiklar, tuflilar kiyishardi, yurganda «g‘arch-g‘urch» qilardi. Hozir esa, iloji boricha tovush chiqarmaydigan, yumshoq poyabzal urf bo‘lgan, ya’ni modada. Yoki 60-yillarda bir oz demokratik o‘zgarishlar ro‘y berishi tufayli qatag‘on qilinganlar haqidagi asarlar, xususan, Habib No‘monning «Yoshlikda bergan ko‘ngil» qissasi urf bo‘ldi, hozir esa, Tohir Malikning «Shaytanat» romani modada. Bunday holatni «xit» bo‘lgan qo‘shiqlarga va ularning ijrochilariga ham tatbiq etish mumkin.

Ana shunday xususiyatlari bilan moda kishilar estetik tarbiyasiga ta’sir o‘tkazadi. Biroq bu ta’sir doim ham ijobiy bo‘lavermaydi. Hozirgi, globallashuv jarayonlari qizg‘in ketayotgan davrda, bir mintaqadan ikkinchi mintaqaga modaning «ko‘chishi» ko‘pincha salbiy xususiyatga ega. Masalan, biri-birining aksi bo‘lgan ikki hodisadagi modani olib ko‘raylik. Biri – hijob. U aslida sahroga serob arab mamlakatlarida og‘iz-burunni, ko‘zni, umuman, butun badanni qum zarralaridan asrash maqsadida kiyiladigan libos, keyinchalik u islomiy talabga moslashtirilgan. Bizda esa, uning vazifasini mintaqaviy fasllarimizga mos keladigan ro‘mol turlari (qishki, bahorgi, yozgi, kuzgi) bajaradi. Bir paytlardagi paranji hozir modadan chiqib ketgan, qimmatbaho, zarrin (islomda bunday matolar man etilishiga qaramay), buning ustiga sintetik materialdan tikilgan havo o‘tkazmaydigan hijob bizning keskin-qit’aviy yozimizda badanni yondirib yuboradi, gigiyenik nuqtayi nazardan zararli. Ikkinchisi –

hozir qizlarimizning nihoyatda tor jinsi shim va bel bilan kindikni ochib turadigan kalta kofta kiyishi modada. Yoz chillasida shim kiyib, serchang ko‘chalarimizda badanning yarmini ochib yurish ham gigiyena, ham sharqona odob va mintaqaviy axloq bilan sig‘ishmaydigan holat. Bunday hodisalar yuksak did bilan modaga amal qilish emas, balki ko‘r-ko‘rona modaparastlik, modaning ketidan quvish, turmush nafosatini jo‘nlashtirish sifatida baholanishi lozim. Ana shunday hodisalarda turmush estetikasining tahlillari, nazariy xulosalari asqatadi.

So‘nggi paytlarda turmush estetikasini reklamasiz tasavvur qilib bo‘lmaydi. U tobora ommaviylashib, ommaviy axborot vositalari orqali hayotning turli jabhalariga kirib bormoqda. Reklama mamlakat aholisining barcha qatlamlariga mo‘ljallangan. U insonning mayl-istagini, didini, ehtiyojini, qiziqishlarini, voqea-hodisalarga munosabatini shakllantirib, ijobiy yoki salbiy ta’sir ko‘rsatish kuchiga ega. Reklamada go‘zallik, ulug‘vorlik, mo‘jizaviylik va kulgililik kabi estetik xususiyatlar in’ikos etadi. Shu bois reklama ijodkori – dizayner ko‘pincha rassomlik san’atidan xabardor mutaxassis bo‘ladi. U ijodkor sifatida betartib surat, matnlar, sarlavhalar va bo‘shliqdan tartibli xilma-xillikni yaratadi. Ana shu tartib reklama go‘zalligini ta’minlaydi, tomoshabinga, o‘quvchiga quvonch bag‘ishlaydi. Reklamada muayyan narsa-hodisaning badiiy qiyofasi yaratiladi, ko‘pincha mashhur yirik asardan yoki voqeadan «kichik asar» – ta’sirchan epizodlar bunyod etiladi, shundan kelib chiqib, unda axloqiy-estetik ibtido katta o‘rin egallaydi. Badiiy qiyofaning mavjudligi esa, reklamani san’atga yaqinlashtiradi, uni muayyan ma’noda badiiy yaxlitlik darajasiga ko‘taradi. Undagi mubolag‘a usuli, lahzalik hayrat uyg‘otgani holda, kishini reklama qilinayotgan narsa-hodisaning mohiyatiga, foydalilik xususiyatiga sezdirmay olib kiradi.

Reklamada rang estetikasi alohida ahamiyatga ega. Shu nuqtayi nazardan qaraganda, tashqi reklamalar atrof-muhitni go‘zallashtirish tamoyillari asosida joylashtiriladi va shaharlarimizga kunduzi ham, tunda ham o‘ziga xos chiroy bag‘ishlab turadi. Ayniqsa, tungi reklamalarda nurdan foydalanish ko‘pincha san’atkorona mahorat bilan amalga oshiriladi.

Reklama, agar faqat foyda, sof iqtisodiy-ma’naviy jihatlar ko‘zlab ish tutsa, oddiy dallollik vositasiga aylanishi mumkin. Bunday hollarda tomoshabin diqqatini tortishga o‘ta urinish oqibatida behayo tasvirlar vujudga keladi. Vaholanki, u iqtisodiyotga asoslangan keng qamrovli ma’naviy hodisa, odamlar orasidagi ijtimoiy muloqot shakllaridan biridir. Shu bois reklama estetikasiga alohida e’tibor berish, unga aholi estetik didini, turmush darajasini yuksaltirishga xizmat qiladigan vosita sifatida qarash hozirgi kunning dolzarb vazifalaridandir.

Turmush estetikasi ayni paytda oilaviy muhitdagi nafosat muammolariga ham katta e'tibor qiladi. Oiladagi nafosat, odatda, maktabgacha ta'lim, maktab, o'rta maxsus o'quv yurtlaridagi estetik tarbiya bilan uyg'un olib borilishi turmush madaniyatini yuksaltirishda muhim ahamiyat kasb etadi. Bunda oilaviy an'analar, ota-onaning namunaviyligi va farzandlarga estetik sharoit yaratib berishi katta rol o'ynaydi. Ota yoki ona cholg'u asboblaridan birini (dutormi, rubobmi, pianinomi) chalishni, professional darajada bo'lmasa-da, bilishi, kitob o'qishga ishtiyoqmandligi, vaqt topib farzandlarini qo'g'irchoq yoki yoshlar teatriga, sirkka, sport o'yinlari tomoshalariga olib borishi bolalar estetik didining shakllanishiga, oila turmushining estetiklashuviga imkon yaratadi, zero, «qush inida ko'rganini qiladi» degan maqol bejizga aytilgan emas. Afsuski, xalqimiz hayotida, ayniqsa, qishloq sharoitida turmush nafosatiga e'tibor sust bo'lib kelganini tan olish lozim. Lekin mustaqillik sharofati bilan turmush nafosatini qadam-baqadam oilalarga singdirish imkoni yaratildi. Endi ana shu imkoniyatdan foydalanish masalasi kun tartibiga chiqdi. Demak, turmush estetikasiga umummillat turmush madaniyatining uzviy va yetakchi qismi sifatida qarab ish ko'rishimiz zarur, zero, biz qurayotgan fuqarolik jamiyatini yuksak darajadagi turmush nafosatisiz tasavvur qilish mushkul.

5. SPORT ESTETIKASI

Sport estetikasi sport sohasidagi estetik qonuniyatlarni o'rganadi, sportning estetik mazmunini, uning jamiyat madaniyatidagi o'rnini, sport bilan san'atning o'zaro aloqadorligini tadqiq etadi, inson jismoniy kamolotining ma'naviy-estetik jihatlarini tahlildan o'tkazadi.

Ma'lumki, sport va jismoniy tarbiya deyarli doimo yonma-yon tilga olinsa-da, ular bir-biridan jiddiy farq qiladi. Jismoniy tarbiya asosan inson salomatligini ta'minlashga qaratilgan jamiyatning turli yoshdagi barcha tabaqalari ixtiyoriy tarzda «o'zi uchun» shug'ullanadigan, ommaviylik tabiatiga ega mashqlar yoki mashq majmualaridan iborat. Sport esa, uning qaysi sohasida bo'lmasin, mutaxassis ustozlar nazorati ostida maxsus tayyorgarlik ko'rgan odamlarning, asosan, yoshlarning yakkama-yakka yoki jamoaviy tarzda bellashuvini o'z ichiga oladi. Jismoniy tarbiya qay ko'rinishda bo'lmasin (individualmi, jamoaviymi), bellashuvni rad etadi va insonga turli mashq shakllaridan xohlaganini tanlash imkonini beradi. Sportda musobaqa birinchi o'rinda turadi va unda muayyan mashqlar majburiy tarzda bajariladi. Lekin bu majburiylik sportning ma'lum bir turi doirasida sportchiga erkin harakat qilish imkonini beradi, ya'ni sportda ijodiy yondashuv taqiqlanmaydi, balki qo'llab-quvvatlanadi. Masalan,

badiiy gimnastika musobaqalarida har bir sportchi o‘zi tanlagan mashqni, o‘zi tanlagan kuy jo‘rligida bajaradi, lekin sportning ushbu turiga doir qonun-qoidalardan chetga chiqolmaydi. Shunday qilib, jismoniy tarbiyani sportga qo‘shib yuborish yoki ularni aynanlashtirish mumkin emas. Sportning boshqa ko‘pchilik turlarida esa, barcha sportchilar bir xil mashqni bajaradilar, lekin ularni bir-biridan farqlantirib turadigan, musobaqa ruhini saqlab, uni so‘ndirmaydigan narsa, bu – har bir sportchining bir xildagi mashq ijrosiga ijodiy, o‘ziga xos yondashuvdir. Bunda sportchining o‘z a’zoyi badani ustidan hukmronlik qilishi va shu hukmronlikni egiluvchan go‘zallik, epchillik, ulug‘vor xatti-harakatlar shaklida tomoshabinga taqdim etishini taqozo qiladi, xullas, sport inson tanasi go‘zalligining namoyishi sifatida diqqatga sazovor.

Sportga qadimgi yunonlar, bundan bir necha ming yillar avval ana shunday nuqtayi nazardan yondashganlar. Lekin, afsuski, keyinchalik musobaqa omili go‘zallikni chetga surib, uni g‘oliblik va mag‘lublik bilan baholanadigan ehtirosli o‘yinga, qimorning o‘ziga xos turiga aylantirib qo‘ydi (qadimgi Rumodagi gladiatorlar bahsi, keyinchalik ot poygasiga pul tikishlar va h.k.).

Hozirgi paytda sport jahon bo‘ylab juda keng yoyilgan madaniy soha sifatida tan olinadi. Ayniqsa, buni O‘zbekiston misolida yaqqol ko‘rish mumkin. Bizda mustaqillik sharofati bilan sportga milliy madaniyatning uzviy qismi sifatida qarash shakllandi, uning hamma turi bo‘yicha musobaqalar o‘tkazish odat tusiga kirdi, o‘zbek kurashi esa, umumbashariy sport turiga aylandi. Madaniyat bilan birgalikdagi vazirlik maqomini oldi. Bularning deyarli barchasi respublikamiz Prezidenti Islom Karimov tashabbusi va nazorati ostida amalga oshirildi. Shu tufayli bugun O‘zbekiston sport diyoriga, inson jismoniy go‘zalligini jahonga namoyish etayotgan mamlakatlardan biriga aylandi.

Sport estetikasidagi eng muhim muammo, bu uning san’at bilan o‘xshashligida. Shundan kelib chiqib, zamonaviy sportni (juda bo‘lmaganda, uning ba’zi turlarini) o‘ziga xos san’at sifatida talqin qilish keng yoyilgan. Rene Mehyu, Morin Kovich, Benjamin Lou singari G‘arb olimlari va ko‘plab mashhur sportchilar sportni san’at sifatida qabul qilish mumkin, degan fikrni o‘rtaga tashlaydilar. Lekin haqiqatan ham sport san’atmi, ularni aynanlashtirish mumkinmi? Bu savolga to‘g‘ridan to‘g‘ri javob berish qiyin. Shu bois sportning kelib chiqishi va mohiyatiga e’tibor qilib ko‘raylik.

Ma’lumki, o‘yinni Qadimgi yunon faylasuflari estetik tabiatga ega ekanini ta’kidlab, uni san’at bilan tenglashtirganlar, Shiller esa, ko‘rib o‘tganimizdek, badiiy faoliyatni o‘yinning eng yuksak shakli deb

hisoblaydi. Sport esa, eng avvalo, o‘yin. Undan inson ikki tomonlama estetik zavq oladi: o‘yinchi-sportchi va tomoshabin-tarafkash sifatida. Bunda tomoshabin san’atni idrok etayotgandek sportchi bilan uyg‘unlashib, uning xatti-harakatlariga qo‘shilib ketadi, ayni paytda o‘zi sportchi emasligini, ya’ni estetik masofani his qilib turadi. Bu borada B. Lou o‘zining «Sport go‘zalligi» degan kitobida F. Kinonning quyidagi fikrlarini keltiradi: «Teatr, – deb yozadi F. Kinon, – tomoshabinga suyanib rivojlanadigan san’at turi... Sport musobaqalarida tomoshabinlar o‘zlarini xuddi spektakl tomoshasidagidek tutadilar: ular yuksak mahorat egalariga qarsak chaladilar va yomon o‘yin ko‘rsatganga nisbatan salbiy munosabatlarini yashirmaydilar. Sportda ham, teatrda ham biz «o‘yin» haqida gapiramiz»[1]. Boshqa bir o‘rinda B. Lou H. Slyusherning «Sport va ekzistensiya» kitobidagi quyidagi satrlarga e’tiborni qaratadi: «Sport – toki haqiqiy sport ekan, u estetik fazilat va nafislikka erisha oladi. U sportchi uchun chuqur ma’noga boy holat... sport botiniy yaxlitlikni va yuksak darajadagi hissiy ko‘tarinkilikni talab qiladi, – deb yozadi H. Slyusher sportchi his etadigan estetik zavq haqida»[2].

San’at bilan sportning yana bir o‘xshash tomoni shundaki, har ikkisi ham biror-bir moddiy ehtiyojni qondirmaydi, bevosita maqsad emas, maqsadga muvofiqlik tarzida voqe’ bo‘ladi, ularning umumiy jihati, mavjudligini oqlaydigan asosiy narsa, bu – odamlarga estetik zavq berish xususiyati. Ayni paytda san’atda ham, sportda ham o‘yin ijtimoiylik kasb etmasligi mumkin emas, sportchi san’atkor kabi g‘oyaviy-mafkuraviy maylparastlik tabiatiga ega. San’atkor vatanparvarlik, millatparvarlik g‘oyalarini bilvosita – badiiy asar orqali ilgari sursa, sportchi o‘z jismoniy xatti-harakatlari bilan musobaqalarda vatan bayrog‘ini ko‘tarishga, «millatni uyaltirib qo‘ymaslikka» intiladi, ya’ni bevosita va tabiiy ravishda mafkuraviy vazifani amalga oshiradi. Demak, san’at ham, sport ham shunchaki zavq berish va o‘z iste’dodidan zavqlanish bilangina chegaralanib qolmaydigan ijtimoiy-ma’naviy hodisalardir. Biroq ana shu mafkuraviylik mafkurabozlikka aylansa, ya’ni ijodkor mafkura uchun axloqiylikdan chekinsa, san’atda haqiqiy badiiy asar yaratishning iloji bo‘lmaganidek, sport musobaqasida ham g‘irromlik yo‘li bilan, «bir amallab» yutib chiqib, haqiqiy g‘alabaga erishish mumkin emas, zero, haqiqiy g‘alaba tomoshabinning bahosi bilan belgilanadi. Masalan, futbol maydonida raqibi yiqilib, o‘rnidan tura olmayotganini ko‘rgan futbolchi o‘zi qulay vaziyatda bo‘lsa ham, to‘pni maydon tashqarisiga chiqarib yuboradi, raqib o‘rnidan turib, hakam to‘pni o‘yinga kiritishga ruxsat berganida yiqilgan

[1] *Лоу В.* Красота спорта. М., «Радуга», 1984. С. 92.
[2] O‘sha manba. 177-bet.

raqibning o‘zi yoki jamoadoshi uni yana maydon tashqarisiga chiqarib, to‘p egallash navbatini ixtiyoriy tarzda raqib jamoaga beradi. Bu – har ikkala jamoa o‘yinchilarining jo‘mardligini, «haqiqiy yigitlar» ekanini, ularning faqat jismoniy emas, balki axloqiy jihatdan ham yetukligini ko‘rsatadi. tomoshabin hech qachon ularning birortasini to‘pni raqibiga berib qo‘ydi, deb ayblamaydi, afsus chekmaydi, aksincha, xursand bo‘ladi, namoyish qilingan mardlikdan zavqlanadi.

Qadimgi yunonlar san’atni «go‘zal yolg‘on» deb ataganlar, darhaqiqat, san’atkor bizga «bo‘lmaganni bo‘lgan qilib» ko‘rsatadi, bizni chiroyli aldaydi. Sportning ko‘pgina turlarida ham shunaqangi chiroyli aldovni tomosha qilib zavqlanamiz. Masalan, boyagi futbolga qaytaylik: hujumchi ro‘parasidagi raqibini, futbol tili bilan aytganda, «chiroyli fintlar» bilan aldab o‘tganida biz haqiqiy san’atni ko‘ramiz. Hatto reportaj olib borayotgan jurnalist qoyil qolganidan «Go‘zal! Bag‘oyat go‘zal!» demay iloji yo‘q. Sportning badiiy gimnastika, sinxron suzish, suvga sakrash kabi turlari raqs san’atidan qolishmaydi, figurali uchish esa, o‘ziga xos muz ustidagi balet, unda va badiiy gimnastikada musiqa san’ati ham ishtirok etadi. Sport jismoniy go‘zallikni xulqiy go‘zallik va go‘zal xatti-harakatlar vositasida ma’naviy go‘zallikka aylantirishdir. Shu ma’noda sportchi ham artist. Mohir sportchi o‘zini bir muddatga jonli haykalga aylantira oladi.

Shular bilan bir qatorda, sport san’at uchun material bo‘lib xizmat qiladi, bunga o‘zimiz guvohmiz: biz sport mavzuidagi rangtasvir, grafika, haykaltaroshlik namunalarini ko‘p ko‘rganmiz, hikoya va qissalarni o‘qiganmiz. Biroq, bularning hammasi sportni san’at deb qabul qilishimiz uchun yetarli asos bo‘lolmaydi. Buni sport estetikasi borasida jiddiy tadqiqotlar olib borgan, yuqorida nomi zikr etilgan B.Lou shunday ta’riflaydi: «Inson badanining – tabiiy shakldagi go‘zallik ekanini, sportchi qiyofasi ideal badan tuzilishini o‘zida mujassam etishini e’tirof qilar ekanmiz, sportdagi go‘zallikni san’atdan ko‘ra, tabiatga taalluqli deyishimiz mumkin, zero, sportdagi go‘zallik ko‘p hollarda tasodifiylik xususiyatiga ega»[1].

B. Lou aynan mana shu o‘rinda haqiqatga yaqin keladi, deb o‘ylaymiz: sportda san’at unsurlari mavjud, lekin u butunisicha olganda, san’at emas. Ya’ni, sport estetik ko‘rinishlarga ega, estetik zavq uyg‘ota oladigan nosan’at soha. Sport estetikasi uning ana shu xususiyatlarini tadqiq etadi.

Shunday qilib, biz bir bob mobaynida estetik nazariyalarning nosan’at obyektlar bilan bog‘liq asosiy turlarini imkon qadar ko‘rib chiqdik. Endi navbat san’at estetikasiga.

[1] *Лоу Б.* Красота спорта. М., «Радуга», 1984. С. 23–24.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati nashriyoti, 2010.
2. *Безмездин.* В мире дизайна. М., «Экономика», 2003.
3. *Казаринова В.* Красота, вкус, экономика. М., «Экономика», 1985.
4. *Кучерюк Д.* Эстетика труда. Киев. «Высшая школа», 1989.
5. *Лоу Б.* Красота спорта. М., «Радуга», 1984.
6. *Новикова Л.И.* Эстетика и техника. М., «Политиздат», 1976.

X BOB

SAN'AT VA UNING ESTETIK MOHIYATI

San'at – estetik faoliyatning o'ziga xos turi, sehrli ma'naviy ko'zgu. Sehri shundaki, san'at asarini idrok etayotgan odam unda ham shu asarni yaratgan inson dunyosini, ham o'z dunyosini qadriyatlar prizmasi orqali ko'radi; o'zining qandayligini va qayerdaligini, yutuqlarini va nuqsonlarini, aqlini va hissiyotlarini aniqlashtirib oladi. Uning estetik mohiyati makon va zamondagi voqelik vositasida go'zallik, ulug'vorlik, fojiaviylik, kulgililik, xunuklik, tubanlik va boshqa estetik xususiyatlarni in'ikos ettirishi hamda ularni baholashi bilan belgilanadi. San'at qadriyatlarning qadrlanishini va qadrsizlangan qadriyatlarni ko'rsatib beradi, bir odam yoki bir necha odam timsolida odam bilan olamning yaxlit, umumlashgan qiyofasini yaratadi, ularning uyg'unligini ta'minlaydi. U kishini yashashga o'rgatadi, go'zallikka da'vat etadi, ma'naviy yuksaltiradi. Shu sababli insoniyat tarixida san'atsiz yashab o'tilgan birorta ham davr yo'q.

1. SAN'ATNING KELIB CHIQISHI

Faylasuf-nafosatshunoslar o'rtasida san'atning kelib chiqishi muhim muammolardan bo'lib kelgan. San'atning kelib chiqishi deganda, ko'pchilik odamlar g'orlarning tosh devorlariga ibtidoiy davrlarda chizilgan ov manzalari va ov hayvonlarining tasvirlarini nazarda tutadi. Vaholanki, gap bu yerda san'atning qanday paydo bo'lganligi emas, balki nimadan paydo bo'lganligi to'g'risida borishi kerak. Ba'zilar uni taqliddan, boshqalar: erotik hissiyotlardan, kimlardir o'yindan, kimdir mehnatdan kelib chiqqan deb hisoblaydi. Bunday nazariyalar va konsepsiyalar anchagina, lekin ular orasidagi ikkitasining tarafdorlari ko'pchilikni tashkil etadi. Ulardan biri – insonni hayvonlik darajasidan odamlik pog'onasiga ko'targan narsa mehnat, san'at ham mehnatdan, insonning olamni o'zgartirishga bo'lgan ehtiyojidan kelib chiqqan, san'at faqat ijtimoiy hodisa degan moddiyatchilar ilgari surgan qarash. Ikkinchisi – san'at insonga berilgan ilohiy zavqning, ma'naviy olamning o'yin orqali namoyon bo'lishi, degan ma'naviyatchilar nazariyasi. Biz ana shu ikkinchi qarash tarafdorimiz. Buning sababi shuki, mehnatni qanchalik qadrlamaylik, qanchalik sharaflamaylik, u – majburiyat bilan bog'liq, maqsadga yo'naltirilgan ijtimoiy hodisa, o'yin esa, har

qanday majburiyatdan yiroq, maqsadga muvofiqlik bilan shartlanadigan individual-ijtimoiy hodisa. Demak, mehnat – zaruriyat, o'yin – erkinlik. Inson mohiyatan erkin va erkinlikka intilib yashaydigan mavjudot sifatida o'z erkinligini, eng avvalo, o'yinda namoyon qiladi. O'yinsiz insonning yashashi mumkin emas, usiz inson hayoti jahannam. Bu o'rinda yana bir bor Shillerning mashhur fikrini keltirish o'rinli: «Inson faqat tom ma'noda inson bo'lgandagina o'ynaydi va o'ynayotgan paytdagina to'liq insonga aylanadi[1].

O'yin nazariyasining XX asrdagi eng yirik namoyandasi niderlandiyalik faylasuf – nafosatshunos Yoxan Heyzinga o'zining «Homo ludens» («O'ynayotgan odam») asarida o'yin umumbashariy madaniyat vujudga kelishining va taraqqiy topishining sharti degan g'oyani ilgari suradi. Shopenhauer uchun «ixtiyor» atamasi qanday ahamiyatga ega bo'lsa, Heyzinga uchun «o'yin» tushunchasi shunday qamrovli, o'yin hayvonot olamida ham, insoniyat jamiyatida ham ibtidolar ibtidosi: «Huquq, go'zallik, haqiqat, ezgulik, ruh, Xudo singari deyarli barcha mavhum tushunchalarni inkor etish mumkin, – deb yozadi faylasuf. – Jiddiylikni inkor etsa bo'ladi. O'yinni esa, – yo'q»[2]. Boshqa bir o'rinda to'g'ridan to'g'ri «o'yin erkindir, o'yin erkinlikdir», degan fikrni bildiradi[3].

Shuni aytish kerakki, hayvonot olamidagi o'yinning insoniyat jamiyatidagi o'yindan farqi bor. Hayvonlarning o'yini sof biologik mohiyatga ega. Masalan, bo'ri bolalari o'ynar ekan, o'yin ularning, bir tomondan, chidamli, jismoniy baquvvat bo'lishlarini, ikkinchi tomondan, ov paytida yoki o'zining himoyasida chaqqonlikka erishishini ta'minlash uchun zarur tabiiy-biologik hodisa. Voyaga yetgan hayvon, parranda yoki darrandalarda o'yin o'zini boshqalardan ajratib ko'rsatish va shu bilan modasining diqqatini tortish uchun vosita bo'lib xizmat qiladi. Insonning o'yini esa, ma'naviy hodisa, to'g'rirog'i, ijtimoiylashgan ma'naviyat, u eng avvalo, estetik ehtiyojni qondirishga qaratilgan.

O'yinning inson hayotidagi barcha sohalarda ishtirok etishini, uning rang-barangligi, qamrovligi, universalligini va erkinlik bilan bog'liqligini o'zbek tilidagi «o'yin» o'zagidan yasalgan so'zlarning ko'pma'noliligida ham ko'rishimiz mumkin. Shu o'zakdan yasalgan so'z va iboralardan bir nechasini keltiramiz: shaxmat o'yini; so'z o'yini; «siyosatchining o'yini»; aktyor o'yini; «o'rtaga chiqib o'ynab ketdi»; «yuragi o'ynab ketdi»; «ko'zi o'ynab ketdi»; «dorbozlar yaxshi o'yin ko'rsatadi»; «Salim kechagi to'yda toza o'yin ko'rsatdi» va h.k.

---

[1] *Шиллер Ф.* Собр. соч. Т. 6. С. 331.

[2] *Хейзинга Ю.* Хомо луденс. М., «АСТ», 2004. С. 17.

[3] O'sha manba. 24-bet.

To‘g‘ridan to‘g‘ri va majoziy ma’noda ishlatilgan bu so‘zlarning eng muhim jihati shundaki, ular erkinlikni, belgilab qo‘yilgan majburiyat doirasidan chiqib ketgan xatti-harakatni ifodalaydi. Masalan, «so‘z o‘yini» – so‘zning qat’iy asl ma’nosini emas, erkin ko‘chma ma’noni anglatishini, «Salim o‘yin ko‘rsatdi» – Salimning to‘yda quyushqondan chiqib ketganini, «yuragi o‘ynab ketdi» – yurakning belgilangan me’yordan ortiqcha urishini, qattiq hayajonni bildiradi. Shunga ko‘ra, san’at o‘yindan – tasavvurlar o‘yini, so‘zlar o‘yini, ranglar o‘yini, tovushlar o‘yini va ohanglar o‘yinidan vujudga kelgan, desak yanglishmaymiz.

Hayotda bolalarning urush-urush o‘yinimi, futbol o‘yinimi, qaysi o‘yinda bo‘lmasin, yolg‘on ishlatish, ya’ni g‘irromlik qilish mumkin emas. Odamlar real turmushdagi yolg‘onni kechirishlari mumkin, lekin o‘yindagi yolg‘onni kechirmaydilar. Chunki g‘irromlik qilindimi – o‘yinda yolg‘on ishlatildimi, bas, shu zahoti o‘yin buziladi, oxiriga yetmay tugaydi, undagi qiziqarlilik va musobaqa ruhi yo‘qoladi. San’atda ham shunday: yolg‘onga – soxtalikka asoslangan, badiiy haqiqatga aylanmagan asar hech qachon haqiqiy asar bo‘lolmaydi. Shu sababli totalitar va avtoritar tuzumlar mafkurasiga bo‘ysundirilgan san’at, sun’iy tarzda ijtimoiylashtirilgan, go‘zallikni, ulug‘vorlikni emas, birgina tuzumning shiorlarini targ‘ib qilgan umumbashariy qadriyatlarni chetlab o‘tgan asarlar o‘limga mahkum. Bunga sho‘rolar davrida Ittifoq miqyosida yaratilgan minglab asarlarning bugungi taqdiri yorqin misol bo‘la oladi.

Ma’lumki, hech qanday o‘yin jarayoni bir kishi ishtirokida ma’noga ega bo‘lmaydi, u o‘yin emas. O‘yinning o‘yin bo‘lishi uchun kamida ikki odam kerak. Chunki unda inson o‘zini, biror bir sohadagi mahoratini boshqalarga ko‘rsatadi, o‘z imkoniyatlarini o‘zgalarga namoyish etadi. Demak, o‘yin – jamoaviylik bilan o‘yin; bir o‘zi uchun o‘ynagan odam esa, odatda, aqldan ozgan hisoblanadi. San’at ham shunday: u yo o‘quvchiga, yo tinglovchiga, yo tomoshabinga mo‘ljallangan bo‘ladi, bu – san’atning yashash sharti.

O‘yin beg‘arazlikni talab qiladi, g‘arazli manfaat aralashdimi, demak, o‘yin – yo‘qqa chiqadi, hatto, yuzaki qaraganda, maqsadga yo‘naltirilgan sport o‘yinlarida ham muhimi hisob emas, o‘yin ko‘rsatish. Masalan, «Paxtakor» yutqazsa ham, lekin yaxshi o‘yin ko‘rsatdi, yigitlar baraka topishsin!» yoki «Hisob 3:1 bo‘lgani bilan, afsuski, o‘yin bo‘lmadi», degan tomoshabinlarning gaplariga e’tibor qiling. Unda o‘yindagi hisobdan emas, o‘yinning o‘yinligidan qoniqish hosil qilish, ya’ni manfaat emas, beg‘arazlik birinchi o‘rinda turganini ko‘ramiz.

Bundan tashqari, o‘yinning inson uchun yana bir zaruriy jihati, unda odam real hayotda topolmagan narsasini topadi, bir muddat bo‘lsa-da, tasavvurdagi o‘zi uchun o‘ylab topgan, ya’ni reallikdagidan go‘zalroq,

ulug'vorroq hayotda yashaydi. Ana shunday o'yin – badiiy asarning shaklida ham, mazmunida ham erkin va beg'araz ifoda topadi. Ijodkor o'yin qoidalariga – badiiy asar talablariga bo'ysunishi shart, uning biror-bir narsani me'yoridan ortiq asar hujayrasiga tiqishtirishi o'yinni – asarni buzadi. Shunday qilib, san'at o'yinning ijtimoiylashgan shakli. Fitrat aytganidek, aql ishtirokida bajariladigan o'yin – tasavvur o'yini, tafakkur o'yini, so'z o'yini, rang o'yini, ohang o'yini va tovush o'yini.

Unda insonning barcha a'zolari yagona hissiy-intellektual yaxlitlik sifatida o'ynaydi. Mehnat esa, san'atning estetik faoliyat ekani bilan bog'liq, ya'ni o'yinga tayyorgarlik va uni amalga oshirish jarayoni mehnatni, ijodiy mehnatni taqozo etadi, u iste'dod bilan yonma-yon faoliyat ko'rsatadi.

2. SAN'ATNING ASOSIY XUSUSIYATLARI, TAMOYILLARI VA VAZIFALARI

O'yinning rang-barang xususiyatlari bo'lganidek, san'atda ham turli xususiyatlar mavjud. Ular juda ko'p, biz faqat asosiylarinigina keltirib o'tamiz.

San'atning birinchi galdagi o'ziga xos xususiyati – *majoziylik*. Boshqacha qilib aytganda, narsa-hodisalar yoki so'z-iboralarning ko'chma ma'nolarda, ko'p ma'noli tarzda qo'llanilishi san'atning san'atligini belgilab beradi. Majoziylik, keng ma'noda olganda, badiiy qiyofa yaratish, umumlashtirish, ramziylik, o'xshatish, sifatlash, jonlantirish, istiora, kinoya singari badiiy vosita va usullarni o'z ichiga oladi. Masalan, daryo. U aslida biologik hodisa sifatida bitta narsani anglatadi: manbayidan to quyilish joyigacha doimiy oqib turadigan katta suv. San'atda esa, u – inson umri, hayot beruvchi manba, insonning kengligi va h.k. Badiiy asarda u pishqiradi, o'ynoqlaydi, yuguradi, hikoya so'ylab beradi, ertak aytib beradi va boshqa sifatlar bilan jonlanadi, odamiylashtiriladi. Majoziylik xususiyati, xullas, san'atning yashash shartlaridan biri, u yo'q joyda – san'at ham yo'q.

San'atinng *demokratik* xususiyati ham uning yashash shartlaridan biridir. Bu xususiyat, eng avvalo, erkinlik bilan bog'liq. Ijodkor fikr erkinligi, so'z erkinligi, g'oya erkinligi, mavzu erkinligi, uslub erkinligi, rang erkinligi va boshqa ijodiy erkinliklar tizimiga ega bo'lsagina, ulardan o'z o'rnida foydalana olsagina, uning asarini san'at namunasi deb atash mumkin. Ijodkorga, siyosiy-mafkuraviy zo'ravonlik qilish, uni majburlash, qo'rqitish orqali ta'sir ko'rsatish kabi hodisalar san'at uchun o'lim demakdir. Shu bois totalitar tuzum shiorlarini, kommunistik yoki fashistik partiyaviylik g'oyalarini, dohiylar yoki fyurerlar shaxsiga sig'inishni

To‘g‘ridan to‘g‘ri va majoziy ma’noda ishlatilgan bu so‘zlarning eng muhim jihati shundaki, ular erkinlikni, belgilab qo‘yilgan majburiyat doirasidan chiqib ketgan xatti-harakatni ifodalaydi. Masalan, «so‘z o‘yini» – so‘zning qat’iy asl ma’nosini emas, erkin ko‘chma ma’noni anglatishini, «Salim o‘yin ko‘rsatdi» – Salimning to‘yda quyushqondan chiqib ketganini, «yuragi o‘ynab ketdi» – yurakning belgilangan me’yordan ortiqcha urishini, qattiq hayajonni bildiradi. Shunga ko‘ra, san’at o‘yindan – tasavvurlar o‘yini, so‘zlar o‘yini, ranglar o‘yini, tovushlar o‘yini va ohanglar o‘yinidan vujudga kelgan, desak yanglishmaymiz.

Hayotda bolalarning urush-urush o‘yinimi, futbol o‘yinimi, qaysi o‘yinda bo‘lmasin, yolg‘on ishlatish, ya’ni g‘irromlik qilish mumkin emas. Odamlar real turmushdagi yolg‘onni kechirishlari mumkin, lekin o‘yindagi yolg‘onni kechirmaydilar. Chunki g‘irromlik qilindimi – o‘yinda yolg‘on ishlatildimi, bas, shu zahoti o‘yin buziladi, oxiriga yetmay tugaydi, undagi qiziqarlilik va musobaqa ruhi yo‘qoladi. San’atda ham shunday: yolg‘onga – soxtalikka asoslangan, badiiy haqiqatga aylanmagan asar hech qachon haqiqiy asar bo‘lolmaydi. Shu sababli totalitar va avtoritar tuzumlar mafkurasiga bo‘ysundirilgan san’at, sun’iy tarzda ijtimoiylashtirilgan, go‘zallikni, ulug‘vorlikni emas, birgina tuzumning shiorlarini targ‘ib qilgan umumbashariy qadriyatlarni chetlab o‘tgan asarlar o‘limga mahkum. Bunga sho‘rolar davrida Ittifoq miqyosida yaratilgan minglab asarlarning bugungi taqdiri yorqin misol bo‘la oladi.

Ma’lumki, hech qanday o‘yin jarayoni bir kishi ishtirokida ma’noga ega bo‘lmaydi, u o‘yin emas. O‘yinning o‘yin bo‘lishi uchun kamida ikki odam kerak. Chunki unda inson o‘zini, biror bir sohadagi mahoratini boshqalarga ko‘rsatadi, o‘z imkoniyatlarini o‘zgalarga namoyish etadi. Demak, o‘yin – jamoaviylik bilan o‘yin; bir o‘zi uchun o‘ynagan odam esa, odatda, aqldan ozgan hisoblanadi. San’at ham shunday: u yo o‘quvchiga, yo tinglovchiga, yo tomoshabinga mo‘ljallangan bo‘ladi, bu – san’atning yashash sharti.

O‘yin beg‘arazlikni talab qiladi, g‘arazli manfaat aralashdimi, demak, o‘yin – yo‘qqa chiqadi, hatto, yuzaki qaraganda, maqsadga yo‘naltirilgan sport o‘yinlarida ham muhimi hisob emas, o‘yin ko‘rsatish. Masalan, «Paxtakor» yutqazsa ham, lekin yaxshi o‘yin ko‘rsatdi, yigitlar baraka topishsin!» yoki «Hisob 3:1 bo‘lgani bilan, afsuski, o‘yin bo‘lmadi», degan tomoshabinlarning gaplariga e’tibor qiling. Unda o‘yindagi hisobdan emas, o‘yinning o‘yinligidan qoniqish hosil qilish, ya’ni manfaat emas, beg‘arazlik birinchi o‘rinda turganini ko‘ramiz.

Bundan tashqari, o‘yinning inson uchun yana bir zaruriy jihati, unda odam real hayotda topolmagan narsasini topadi, bir muddat bo‘lsa-da, tasavvurdagi o‘zi uchun o‘ylab topgan, ya’ni reallikdagidan go‘zalroq,

ulug‘vorroq hayotda yashaydi. Ana shunday o‘yin – badiiy asarning shaklida ham, mazmunida ham erkin va beg‘araz ifoda topadi. Ijodkor o‘yin qoidalariga – badiiy asar talablariga bo‘ysunishi shart, uning biror-bir narsani me’yoridan ortiq asar hujayrasiga tiqishtirishi o‘yinni – asarni buzadi. Shunday qilib, san’at o‘yinning ijtimoiylashgan shakli. Fitrat aytganidek, aql ishtirokida bajariladigan o‘yin – tasavvur o‘yini, tafakkur o‘yini, so‘z o‘yini, rang o‘yini, ohang o‘yini va tovush o‘yini.

Unda insonning barcha a’zolari yagona hissiy-intellektual yaxlitlik sifatida o‘ynaydi. Mehnat esa, san’atning estetik faoliyat ekani bilan bog‘liq, ya’ni o‘yinga tayyorgarlik va uni amalga oshirish jarayoni mehnatni, ijodiy mehnatni taqozo etadi, u iste’dod bilan yonma-yon faoliyat ko‘rsatadi.

2. SAN’ATNING ASOSIY XUSUSIYATLARI, TAMOYILLARI VA VAZIFALARI

O‘yinning rang-barang xususiyatlari bo‘lganidek, san’atda ham turli xususiyatlar mavjud. Ular juda ko‘p, biz faqat asosiylarinigina keltirib o‘tamiz.

San’atning birinchi galdagi o‘ziga xos xususiyati – *majoziylik*. Boshqacha qilib aytganda, narsa-hodisalar yoki so‘z-iboralarning ko‘chma ma’nolarda, ko‘p ma’noli tarzda qo‘llanilishi san’atning san’atligini belgilab beradi. Majoziylik, keng ma’noda olganda, badiiy qiyofa yaratish, umumlashtirish, ramziylik, o‘xshatish, sifatlash, jonlantirish, istiora, kinoya singari badiiy vosita va usullarni o‘z ichiga oladi. Masalan, daryo. U aslida biologik hodisa sifatida bitta narsani anglatadi: manbayidan to quyilish joyigacha doimiy oqib turadigan katta suv. San’atda esa, u – inson umri, hayot beruvchi manba, insonning kengligi va h.k. Badiiy asarda u pishqiradi, o‘ynoqlaydi, yuguradi, hikoya so‘ylab beradi, ertak aytib beradi va boshqa sifatlar bilan jonlanadi, odamiylashtiriladi. Majoziylik xususiyati, xullas, san’atning yashash shartlaridan biri, u yo‘q joyda – san’at ham yo‘q.

San’atinng *demokratik* xususiyati ham uning yashash shartlaridan biridir. Bu xususiyat, eng avvalo, erkinlik bilan bog‘liq. Ijodkor fikr erkinligi, so‘z erkinligi, g‘oya erkinligi, mavzu erkinligi, uslub erkinligi, rang erkinligi va boshqa ijodiy erkinliklar tizimiga ega bo‘lsagina, ulardan o‘z o‘rnida foydalana olsagina, uning asarini san’at namunasi deb atash mumkin. Ijodkorga, siyosiy-mafkuraviy zo‘ravonlik qilish, uni majburlash, qo‘rqitish orqali ta’sir ko‘rsatish kabi hodisalar san’at uchun o‘lim demakdir. Shu bois totalitar tuzum shiorlarini, kommunistik yoki fashistik partiyaviylik g‘oyalarini, dohiylar yoki fyurerlar shaxsiga sig‘inishni

targ‘ib qilgan kechagi asarlarni bugun o‘lik deymiz. Aslida esa, ular avval-boshdanoq o‘lik tug‘ilgan edi.

Faqat ijod emas, badiiy asarni estetik idrok etish jarayoni ham erkin bo‘lishi kerak, bunda ham majburiylik, zo‘ravonlik mumkin emas. Zero, har qanday san’at asari erkin xohish-ixtiyor bilan idrok etilgandagina, u yashab qolish imkoniga ega bo‘ladi. Bu masalaning bir tomoni, ikkinchi tomoni – san’atni yaratuvchilar orasidagi demokratiya bilan bog‘liq. Ya’ni, badiiy ijod mutaxassislik yoki kasb emas, unda ixtisoslik diplomi hech narsani hal qilmaydi, iste’dod kerak. Ijodkor – erkak ham, ayol ham, qari ham, yosh ham bo‘lishi mumkin. Buni bir necha ming yil avval qadimgi Misrda yaratilgan, «Pxatotep o‘gitlari» deb atalgan pandnomada ko‘rib o‘tgan edik. Yana bir eslaylik:

San’at sira bilmas chegara,
Mahoratning cho‘qqisiga chiqolgaymi biror san’atkor?!
Gavhar kabi yashirindir oqilona so‘z,
Lekin uni topish mumkin don tuygan, huv, cho‘ridan[1].

Demak, san’at quldorlik davrimi, erkinlik davrimi, baribir, hech qachon o‘zining demokratik xususiyatini yo‘qotmaydi.

Shunday qilib, san’atning ichki estetik jihatlari bilan tanishdik. Endi uning tashqarida, o‘ziga o‘xshash ma’naviy hodisalar o‘rtasidagi mavqeiga qisqacha to‘xtalib o‘tamiz.

Ijtimoiylik ham san’atning muhim xususiyatlaridan hisoblanadi. Har bir san’at asari o‘z davrining dolzarb muammolarini, yetakchi g‘oyalarini, muayyan mafkurani ko‘tarib chiqmasligi mumkin emas. Faqat ular go‘zallik, ulug‘vorlik, kulgililik, ezgulik, ideal kabi estetik va axloqiy qadriyatlar bilan uyg‘un tarzda idrok etuvchiga yetkazib beriladi. Zero, san’at asarida asosiy voqealar markazida turuvchi badiiy qiyofani biz «asar qahramoni» – qahramon deb atashimiz ham shundan: ijtimoiylik yo‘q joyda qahramonlikning mavjud bo‘lishi mumkin emas. San’atning bu xususiyati uning zamonaviylik, mafkuraviylik, hozirjavoblik, dolzarblik, singari tamoyillari va sifatlari bilan bog‘liq.

Ayni paytda san’atni *individuallashtirish* xususiyati ham mavjud. U – voqelikdagi makon va zamon uchun umumiy bo‘lgan fazilatlar yoki illatlarni, go‘zallik yoki xunuklikni, ulug‘vorlik yoki tubanlikni va boshqa jihatlarni muayyan bir badiiy qiyofada, tasvirda, ifodada umumlashtirib berishi, ya’ni umumiylikni xususiylikda in’ikos ettirish bilan belgilanadi. Bunda har bir xususiylashgan umumiylik o‘zining individual tabiatiga,

[1] Поэзия и проза Древнего Востока. М., ИХЛ, 1973. С. 95.

fe'l-atvoriga, xatti-harakatiga, dunyoqarashiga, tashqi ko'rinishiga, so'zlashish odatiga, rangiga, ohangiga va boshqa o'ziga xosliklarga ega bo'lishi lozim. Aks holda, asar birxillikdan, bir qolipdagi odamlar va narsa-hodisalardan, bir xil ranglardan, bir xildagi ohanglardan iborat bo'lib qoladi, jonli voqelik emas, o'lik sxema vujudga keladi. Aynan individuallashtirish xususiyati san'atdagi har bir badiiy qiyofa, tasvir yo ifodani takrorlanmas estetik hodisaga aylantiradi. Ana shunday hodisagina o'zining mohiyatidagi umumlashtirishni idrok etuvchiga ishonchli tarzda yetkazishga, qator hayotiy haqiqatlardan yagona badiiy haqiqat yaratishga qodir bo'ladi. Masalan, Abdulla Qodiriyning «O'tkan kunlar» romanidagi O'zbek oyim o'sha davrning beshafqat urf-odatlariga mukkasidan ketgan begoyimlar, shaddod onalar uchun umumiy bo'lgan xislatlarni o'zida umumlashtirgan ayol, romanda tasvirlangan qizlar bazmi – «qiz majlis» esa, an'anaviy marosimning umumlashmasi. Lekin ayni paytda ular – O'zbek oyim qiyofasi ham, «qiz majlis» tasviri ham individuallashtirilgan, takrorlanmas badiiy estetik hodisalardir. Romandagi O'zbek oyim – boshqa ayollarga, romandagi «qiz majlis» – boshqa qiz majlislarga o'xshamaydi. Shunisi bilan ular qiziqarli badiiy haqiqatlar sifatida bizni rom etadi.

San'at, bundan tashqari, tarixiylik xususiyatiga ham ega. Har bir haqiqiy san'at asari, vaqt nuqtayi nazaridan zamonaviy yoki tarixiyligidan qat'i nazar, u – tarix, badiiylashtirilgan tarix. Masalan, Firdavsiyning «Shohnoma» asari X–XI asrlarda yaratilgan, milodgacha va miloddan keyingi dastlabki davrlardagi Eron ijtimoiy-siyosiy hayotidan olib yozilgan tarix, faqat badiiylashtirilgan, umumlashtirilgan tarix. Ayni paytda «Shohnoma»ning yaratilishi bilan bog'liq tarix ham mavjud. «Shohnoma» o'z ibtidosidan tarixiy asar sifatida qabul qilinadi. Tarixiylikning yana bir boshqa jihati borki, unda asar dastavval zamonaviy san'at namunasi sifatida namoyon bo'ladi va keyinchalik u o'z davrining badiiy qiyofalar vositasida yaratilgan tarixiga aylanib qoladi. Masalan, Abdulla Qodiriyning «Obid ketmon» qissasi 1934-yilda yozilgan va o'sha paytda O'zbekistonda eng avjiga chiqqan kolxozlashtirish jarayonini ayni shu jarayon davom etayotgan paytning o'zida ko'rsatib bergan, nihoyatda zamonaviy asar hisoblangan. Hozirgi kunda u tarixga aylangan – kolxozlashtirish davrining «mayda-chuydalarigacha» o'zida aks ettirgan, badiiylashtirilgan tarix. San'atning tarixiylik xususiyati ana shu ikki jihatda o'z aksini topadi.

San'atning yana bir muhim jihati, uning *milliylik* va *umumbashariylik* xususiyati bilan izohlanadi. Bu o'rinda biz, e'tibor qilsangiz, milliylikni umumbashariylik bilan birga, ajralmagan holda keltiryapmiz. Gap shundaki, ularni boshqa barcha sohalarda alohida-alohida olib qarash mumkin, faqat san'atda emas. San'atda ular dialektik yaxlitlikda namoyon bo'ladi.

Ya'ni, haqiqiy milliy qadriyatga aylangan badiiy asargina asl umuminsoniylikni va, aksincha, haqiqiy umumbashariy qadriyatga aylangan asargina tom ma'nodagi milliylikni o'zida mujassam etadi. Chunki inson ravnaq topib, taraqqiy qilishi uchun milliylikdan umuminsoniylikka qarab borishi kerak, tarixda ham doimo shunday bo'lib kelgan. Inson esa, san'atning badiiy tadqiqot obyekti. Shu sababli milliy mahdudlikni targ'ib etgan yoki hech qanday milliy ildizga ega bo'lmagan «umuman» insonni, milliy-mintaqaviy hududlardan tashqaridagi «muallaq» odamni tasvirlagan badiiy asar hech qachon san'at darajasiga ko'tarila olmaydi. Masalan, Chingiz Aytmatovning Jamilasi chinakam milliy tabiatga ega qirg'iz ayoli, ayni paytda uni o'zbek, ingliz, fin, hind va boshqa ayollar «o'ziniki» hisoblaydi, undan yashashni o'rganishga intiladi. Shunday qilib, qirg'iz adabiyotidagi «Jamila» qissasi umumjahon adabiyotining mulkiga, estetik qadriyatga aylandi. Chunki u milliyligi bilan umuminsoniy, umuminsoniyligi bilan milliydir.

Har bir ma'naviy hodisada bo'lganidek, san'atda ham uning asosini tashkil etadigan, tamal toshi vazifasini o'taydigan tamoyillar mavjud. Ulardan birinchisi – san'atning yangilik (originallik) yoxud *ijodiylik* tamoyili. Chunki ijod mahsuli, ijod qilish – kashf etish, shu kungacha mavjud bo'lmagan narsani yaratish demakdir. Bunday yangilik muayyan san'at asarining shakl, mazmun, uslub va boshqa jihatlari bilan o'zidan avvalgi asarlarni takrorlamasligini, o'sha asarlar bilan yonma-yon qo'yganda, ulardan ijodiy o'ziga xosligi tufayli ajralib turishini taqozo etadi. Masalan, buyuk o'zbek dramaturgi Hamza Hakimzoda Niyoziyning «Maysaraning ishi» pyesasini siz bir chekkadan ko'chirib, jamiyatga taqdim qilganingiz bilan hech kim sizni uning ijodkori deb atamaydi. Siz agar boshqacha shakl, mazmun, uslub va h.k. badiiy vositalar orqali yangi «Maysaraning ishi» degan pyesa yozsangiz, u, nomlanishidan qat'i nazar, sizning ijodingiz hisoblanadi, chunki siz uni takrorlamadingiz, balki xalqona ta'bir bilan aytganda, «ichingizdan chiqarib» yozdingiz.

Asosiy tamoyillardan yana biri, bu – *haqqoniylik*. U san'at asarida in'ikos etayotgan inson xatti-harakatlarining, ilg'or g'oyalarning, badiiy usullarning, butun ifodaviy-tasviriy vositalarning bir-biri bilan uyg'un, maqsadga muvofiq tarzda berilishini ta'minlaydi. Zero, umumiylikni xususiylikda aks ettirish, makon, zamon va inson yaxlitligini badiiy qiyofalarga ko'chirish san'atkor uchun eng murakkab ish. Bunda iste'dod, xayolot, tasavvur va mahorat katta rol o'ynaydi. Asardagi har bir epizod, har bir rang, har bir misra, har bir tovush idrok etuvchini ishontirishi, unda shubha uyg'otmasligi kerak. San'atkor uni, qadimgi yunonlar ta'biri bilan aytganda, «go'zal yolg'on»ga ishontirishi, ro'y bermagan, lekin ro'y berishi

mumkin bo‘lgan voqelikni ro‘y bergan deb idrok etishga «majbur qilishi» lozim. Shu sababli haqqoniylikni faqat real hayotga yaqinlik – hayotiylik bilan izohlash uni jo‘nlashtirish demakdir. Muayyan hayotiy reallik badiiy asarda mohirona umumlashtirilgandagina, bir kishidagi hayotiy haqiqatga aylantirilgandagina haqqoniylik vujudga keladi. Haqqoniylik tamoyiliga amal qilinmasa, asarlar juda oz muddat yashaydi, haqqoniylikning yo‘qligi sxematizm va soxtalikni barqaror etadi.

Xalqchillik tamoyili ham san’atning mavjudlik shartlaridan biri. San’at asari xalq uchun yaratiladi. Lekin xalq degani, bu – aholi emas, aholining fikrlaydigan, milliy qadriyatlarga befarq qaramaydigan, afkor, tinglay olish, tomosha qila bilish va o‘qish qobiliyatiga ega qismi. Asardagi xalqchillik ana shu ko‘pchilikning shodligu qayg‘usini, dardlarini, intilishlarini, muammolarini qay darajada tushunarli tarzda ifodalay olishi bilan belgilanadi. Haqiqiy san’at asari «qoralar» (omma) uchun ham, «saralar» (elita) uchun ham yaratilmaydi, tabaqaviylik, mahalliychilik, millatchilik singari salbiy yo‘nalmalardan yiroq bo‘ladi, boshqacha qilib aytganda, podsholar haqidagi asarni – fuqarolar, fuqarolar haqidagi asarni – podsholar tushunganida, unday asarni xalqchil deyish mumkin. Masalan, Navoiyning «Farhod va Shirin», «Sab’ayi sayyor» dostonlari podsholar-u malikalar haqida, lekin xalqqa tushunarli. Chunki ular xalqning vakillari sifatida badiiy qiyofaga ega qahramonlardir. Yoki Sulaymon Yudakovning «Maysaraning ishi» operasi xalq orasida shuhrat qozongani hech kimga sir emas. Bu asar orqali bizda yotsirabroq qaraladigan opera san’ati ham ruhimizga singib ketdi. Xalqchillikda muhimi – san’atkor tomonidan xalq ruhini anglay bilish va uni in’ikos ettira olish, millatni millat qilgan qadriyatlar mohiyatini badiiy qiyofalar orqali aks ettirish. Xalqchillik tamoyilining yana bir muhim jihati shuki, san’at asari u – tarixiymi, zamonaviymi, – xalqning orzu-ideallarini ifodalashi, ya’ni kechani yoki bugunni emas, ertani kuylashi lozim, xalqdan ortda qolmasligi, u bilan yonma-yon ham turmasligi, balki undan va zamondan bir qadam oldin yurishi kerak.

Biz imkon qadar tahlildan o‘tkazgan san’atning xususiyatlari va tamoyillari ma’lum ma’noda uning asosiy vazifalarini ham belgilab beradi. Endi ana shu vazifalarni qisqacha ko‘rib o‘tishga harakat qilamiz.

Insoniylashtirish – san’atning eng asosiy vazifasi. U san’atning deyarli barcha asosiy xususiyatlarini va o‘ziga xosligini namoyon etadi. Zero, har bir san’at asari markazida inson turadi. Insoniylashtirish vazifasini san’at ham bevosita, ham bilvosita amalga oshiradi. Bevosita deganimizda, insonning badiiy qiyofalar shaklida in’ikos ettirilishini nazarda tutamiz. Ya’ni, qahramonlarning shakli-shamoyili, fe’l-atvori

va xatti-harakatlari asarda taqdim etilayotgan zamonaviy yoki tarixiy voqelikni insoniylashtiradi, ularda inson ishtirokini ta'minlaydi. Bilvosita insoniylashtirish esa, birinchidan, san'atkor vositasida ro'y beradi. Bunda to'g'ridan to'g'ri inson qiyofasi tasvirlanmagan esa-da, asar hujayrasiga singdirilgan inson ruhi uni ichdan nurlantirib, ranginlantirib turadi. Masalan, rassomlikdagi naturmort janrida yaratilgan asarlarda ko'pincha biz faqat meva, idish-oyoq va dasturxonni ko'ramiz, tasvirda inson yo'q. Lekin biz uning ishtirokini his qilib turamiz: u endigina chiqib ketgan yoki mana, hozir kelib qolishi kerak. Biz odamni jisman ko'rmasak-da, uning ruhini, hissiyotlarini, kechinmalarini yaxshi ilg'aymiz: manzaraga aylangan insonni yoxud insoniylashgan manzarani kuzatamiz.

San'atning insoniylashtirish vazifasi bu bilan cheklanmaydi. U yana o'z badiiy qiyofalari, manzaralari, rangi, ohangi va h.k.lar bilan idrok etuvchi qalbini yumshatadi, uni muruvvatli, shafqatli, diyonatli bo'lishga da'vat etadi. Ya'ni, o'zining forig'lashtirish qudrati bilan odamdagi hayvoniy xislatlarni yo'qotishga va uni insoniylashtirishga xizmat qiladi.

San'at eng kuchli *forig'lantirish* vazifasini bajaradi. Forig'lantirish nima ekanini, dastlab Arastu san'atga nisbatan qo'llaganini biz avvalgi boblar orqali yaxshi bilamiz. Qo'shimcha qilib shuni aytish mumkinki, san'atning bu vazifasi muayyan badiiy asarni idrok etish mobaynida ro'y beradi. Uni shartli ravishda uch qismga ajratish mumkin. Dastavval haqiqiy san'at asari inson qalbini ochadi, kalit vazifasini o'taydi. Keyin uni tozalaydi – poklaydigan ma'naviy modda vazifasini o'taydi. Undan so'ng, uchinchi galda, ochilgan va barcha mayda, g'arazli, salbiy hislardan tozalangan qalbni yuksak tuyg'ular, ulug'vor intilishlar, buyuk orzular bilan to'ldiradi, o'zingiz hali yaxshi ilg'ab yetmagan, ma'naviyatga bo'lgan ichki bir botiniy-ruhiy tashnalikni qondiradi. San'atning «ruh ozig'i» deb atalishi ham shundan. Aynan ana shu vazifa san'atdagi boshqa barcha vazifalarning amalga oshuvini ta'minlaydi, forig'lantirish vazifasini bajarmagan asar – san'at asari emas.

Insonni bilimli, ma'rifatli qilish ham san'atning asosiy vazifalaridan. Uni, odatda, *ma'rifiy* – evristik vazifa deb atashadi. Har qanday haqiqiy san'at asari insonga turli xil bilim beradi, uni birvarakay ko'p sohalar bo'yicha ma'rifatli qiladi. Masalan, Jyul Vernning «O'n besh yoshli kapitan» romanini o'qir ekansiz, siz dengiz haqida, kemalar, qayiqlar, yelkanlar, kit ovi, Afrika qit'asining o'ziga xosliklari, u yerdagi qabilalarning odatlari, qul savdosi va boshqalar to'g'risida ma'lumot olasiz. Ya'ni, bir asar orqali bir yo'la geografik, navigatsion, etnografik, tarixiy va h.k. ilmlardan xabardor bo'lasiz. To'g'ri, bu bilimlaringiz mazkur fanlarni maxsus o'rganganlik – mutaxassislik darajasida bo'lmasa ham, lekin siz bundan

buyon o‘zingizga va mintaqangizga xos bo‘lmagan ijtimoiy hodisalar to‘g‘risida yaxshigina ma’rifatli kishi hisoblanasiz. Agar bordi-yu, Jyul Vern asosiy asarlarining barchasini o‘qib chiqsangiz, siz har qanday geograf olim bilan bahslasha olasiz. Umrida biror-bir mamlakatga sayohat qilmagan bu yozuvchining badiiy asarlari uning ko‘pgina mamlakatlar geografiya jamiyatlari faxriy a’zosi etib saylanishiga, hatto o‘zining ham geografiyadan ilmiy ishlar qilishiga sabab bo‘ldi, ko‘pdan ko‘p olimlarning ilmiy kashfiyotlariga turtki berdi. Yoki mashhur rejissorimiz Komil Yormatovning «Alisher Navoiy» filmini olaylik. Tomoshabin undan zavqlanishi barobarida Navoiy haqida, Husayn Boyqaro haqida, o‘sha davr ziyolilari, Hirot adabiy maktabi, shoh saroyi hamda undagi muhit, temuriylar orasidagi o‘zaro urushlar va h.k.lar to‘g‘risida yaxshigina ma’lumot oladi, ma’rifiy jihatdan bir bosh baland ko‘tariladi. San’atning ana shu ma’rifatchilik, bilim berish vazifasi uchun uni «hayot darsligi» deb ham ataydilar.

Tarbiyaviylik – san’at uchun ustuvor vazifalardan biri. Tarbiyachi sifatida san’at inson hissiyotlariga ta’sir qiladi, estetik kechinmalar uyg‘otadi va shu orqali bizda ezgulikdan yovuzlikni farqlay bilish ko‘nikmasini shakllantiradi. Bu jarayon ikki yoqlama ta’sir tufayli ro‘y beradi. Birinchisi – bevosita, ikkinchisi – bilvosita. Birinchisi – to‘g‘ridan to‘g‘ri didaktik usul orqali amalga oshiriladigan tarbiya. Bunda san’at asarining o‘zi, shakli va mazmuni bilan, butunisicha nasihat ruhidagi tarbiyaga qaratilgan bo‘ladi. Misol tariqasida Shayx Sa’diyning «Guliston», Ahmad Yugnakiyning «Hibbat ul-haqoyiq» pandnomalarini, Maxtumqulining she’rlarini, Ezopning masallarini keltirish mumkin. San’at tarbiyaviyligining ikkinchi – bilvosita tomoni real hayot tajribasi sifatida asardan idrok etuvchi o‘ziga «yuqtirgan», ya’ni qalb prizmasidan o‘tkazib, o‘zi uchun zarur deb qabul qilgan axloqiy-estetik qadriyatlar bilan bog‘liq. Bunda san’at asari ijtimoiylashgan badiiyat, undagi qahramon g‘oyaviy-badiiy yaxlitlik tarzida tarbiyaviy rol o‘ynaydi. Masalan, Hamid Olimjonning «Muqanna» dramasidagi:

Xalqqa ayting, men aslo o‘lganim yo‘q,
Yov qo‘liga taslim ham bo‘lganim yo‘q.
Men elimning yuragida yashayman,
Erk deganning tilagida yashayman! –

deb hayqirgan Muqanna qiyofasi, erksevarlikning, vatanparvarlikning ajoyib namunasi sifatida idrok etuvchini yuksak axloqiylikka chorlaydi, jasorat va matonatga o‘rgatadi[1].

[1] *Hamid Olimjon.* Tanlangan asarlar. Uch tomlik, 2-t. T., «O‘zadabiynashr», 1958, 300-bet.

San'atning yana bir o'ziga xos vazifasi, bu – uning *ijtimoiy aloqachilik (kommunikativ)* faoliyati. Haqiqiy san'at asari idrok etuvchini muayyan makonda va zamonda «birga olib yuradi», biz uchun yangi bo'lgan voqelik bilan «tanishtiradi», hozirgi zamon odamini boshqa bir zamonga, boshqa tarixiy voqealar joyiga, boshqa mentalitetga, boshqa mintaqaga «olib boradi». Masalan, Shekspirning «Romeo va Julyetta» asari orqali o'rta asrlar Italiyasidagi voqealar bilan bog'lanamiz. Zamonaviy san'at asarida ham shunday holatni ko'rishimiz mumkin. Bundan tashqari, san'at ijodkor va jamiyat, ijodkor va asar, asar va uni estetik idrok etuvchi orasidagi uch yoqlama aloqani ham amalga oshiradi.

San'atning yana bir vazifasi *huzurbaxshlik*. Biz yuqorida san'atning kelib chiqishini o'yin bilan bog'lagan edik. Shunday ekan, huzurbaxshlik vazifasini uning tabiiy burchi deb atash mumkin. Chunki o'yin «bir maza qilish», bir muddat zavqqa berilib, huzur olish uchun kerak. San'atda ham, u ilk bor bunyodga kelgan paytidan boshlaboq, huzurbaxshlik asosiy vazifa hisoblangan. Biroq, taraqqiyot davomida insonning, qo'polroq bo'lsa ham, Arastu ta'biri bilan aytganda, «ijtimoiy hayvon»ligi ustuvorlik kasb etib borgani sayin, bu vazifaga juda ko'p hollarda yetarli e'tibor berilmay qo'yiladigan bo'ldi: g'oyaviylik, mafkuraviylik, zamonaviylik, dolzarblik kabi «ijtimoiy yuk»lar «san'at yelkasiga» me'yoridan ortiq yuklanadi. Natijada san'at bunday og'ir yuk ostida ezilib qoladi va huzurbaxshlik vazifasini kerakli darajada bajara olmaydi. Bundan na zamon, na mafkura, na g'oya, na san'atkor, na san'at asari foyda ko'radi. Chunki bularning hammasi muayyan asarni idrok etuvchiga huzurbaxshlik orqali etib boradi. Huzurbaxshlik yo'qolgan joyda san'atning o'zi yo'qoladi. U bir marta o'qiladigan, bir marta ko'riladigan, bir marta tinglanadigan, g'oyaviyligi bilan badiiyligi orasida Xitoy devori ko'tarilgan soxtalik namunasiga aylanadi. Zero, huzurbaxshlik vazifasi san'atning g'oyaviy-badiiy yaxlitligini ta'minlashi barobarida uni ajdoddan avlodga asrab yetkazishni ham o'z bo'yniga oladi.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov.* Xavfsizlik va tinchlik uchun kurashmoq kerak. T., «O'zbekiston», 2002.
2. *Islom Karimov.* Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.
3. *Fitrat.* Adabiyot qoidalari. T., «O'qituvchi», 1995.
4. *Cho'lpon.* Adabiyot nadir. T., «Cho'lpon», 1994.
5. *Борев Ю.* Эстетика. М., «АСТ»–«Астрел», 2003.
6. *Хейзинга Ю.* Хомо луденс. М., «АСТ», 2004.
7. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., ГИХЛ.

XI BOB

SAN'ATNING IJTIMOIY-MA'NAVIY TIZIMDAGI O'RNI

San'at ma'naviyatning uzviy qismi, u qism sifatida yaxlitlikdan tashqarida yashay olmaydi. Ya'ni, san'at o'ziga o'xshash, ayni paytda, ta'sir qilish usullari jihatidan farqlanadigan ma'naviyatning qismlari bilan doimiy aloqada bo'ladi. Bunday qismlarni biz, odatda, ma'naviyat sohalari deb ataymiz. Endi ana shu sohalar bilan san'atning o'zaro aloqalarini ko'rib chiqamiz.

San'at va falsafa. Falsafani qadimda (Aflotun, Arastu) san'at deb atashgan. Falsafa fanmi yoki san'atmi, degan muammo o'shandan buyon bahs maydonini tark etmagan: vaqti-vaqti bilan o'rtaga qo'yilib turadi. Masalan, Shopenhauerning biz ko'rib o'tgan, falsafaning san'atga munosabati vinoning uzumga bo'lgan munosabatidek gap, degan qanotli fikrini yoki mashhur XX asr mutafakkirlarining XXI asrda falsafa san'at bilan mustahkam aloqada bo'lsagina yashab qoladi, deganga o'xshash mulohazalari mazkur muammoning yangicha o'rtaga tashlanishi, xolos.

Bularning hammasi shunchaki gaplar emas, aksincha muayyan ildizga ega, ma'lum ma'noda asoslangan fikrlardir. Chunki falsafa bilan san'at mohiyat nuqtayi nazaridan bir-biriga o'xshash. Avvalo, buni ularning tadqiq usulida ko'rish mumkin. Falsafa, voqelikning faqat bir qisminigina ajratib o'rganadigan fandan farqli o'laroq, olamni yaxlitligicha olib tekshiradi. San'at ham xuddi shunday: olam yaxlitligini badiiy qiyofa yaxlitligida ifodalaydi, voqelikni butunisicha badiiy tadqiq etadi. Xullas, har ikkisining ildizi asotirlarga – miflarga borib taqaladi: dastlab dunyoning yaxlit manzarasini ko'rish uchun «tasavvur o'yini»dan foydalangan qadimgi odam, asta-sekin bu yaxlitlikni «tafakkur o'yini» vositasida mushohada qilishga o'tgani shubha tug'dirmaydi, deb o'ylaymiz. Shunday qilib, falsafada nihoyatda muhim ahamiyatga ega bo'lgan bilish san'atda o'zining eng mukammal va universal shaklini topadi.

San'at bilan falsafaning yana bir o'xshashligini ularning demokratik tabiatida ko'ramiz. Chunonchi, «fizik», «tarixchi», «geolog» va h.k. degan kasblar bor, bu kasblarni egallash uchun maxsus o'quv maskanlarida tahsil ko'riladi, ixtisoslik diplomlari olinadi. San'at bilan falsafada «mutaxassis», «mutaxassis emas» degan qat'iy gapning o'zi

yo‘q. Hamma gap iste’dodda, Xudo bergan iste’doding bo‘lsa, Navoiy yoki Kantsan, «filolog» yoki «faylasuf» degan diploming – bor-yo‘g‘i chiroyli muqovalangan, muhr bosilgan, yuqori navli qog‘oz, xolos. Oddiy fermer ham, farrosh ham falsafiy asarlarni mutolaa qilishi mumkin, falsafiy fikrlay oladi, san’atni tushunadi, uning biror turida, havaskor darajasida bo‘lsa-da, nimanidir ijro eta biladi. Lekin ular geologlik yoki fiziklik qila olmaydilar. Chunki bular kasb sifatida xususiylik tabiatiga ega, fanlarning amaliyoti. San’at bilan falsafa esa, hamma uchun umumiy, ayni paytda har bir odam uni o‘zicha tushunadi va o‘zicha talqin qiladi.

Bundan tashqari, har bir haqiqiy san’at asari o‘zining falsafiy konsepsiyasiga ega bo‘ladi, unda g‘oyaviylik badiiylik bilan uyg‘unlashib ketadi, idrok etuvchini falsafiy mushohada yurgizishga, unda umumlashma fikr uyg‘otishga «majbur qiladi». Boshqacharoq aytganda, san’at ham o‘zini dunyoqarash sifatida namoyon etadi. XX asrning buyuk faylasuflaridan biri Martin Haydegger: «Falsafa faqat insoniy qilmish sifatidagina ma’noga ega. *Uning haqiqati mohiyatan insoniy ishtirokdan iboratdir.* Faylasuflik qilish insoniy ishtirokning taqdiriga ildiz otgan. Bu ishtirok esa, erkinlikda ro‘yobga chiqadi», – deganida tamomila haq edi[1]. Zero, fan bevosita insonning ishtirokini inkor etgani holda, falsafa san’at kabi insonning ishtirokisiz voqe’ bo‘lolmaydi, u, yuqorida aytganimizdek, insonning «tafakkur o‘yini». Inson ichki erkinligining dunyoqarash sifatida in’ikos etishidir.

Ma’lumki, san’atning asosida majoziylik yotadi. Majoz yo‘li bilan fikrlash falsafada ham mavjud. Misol tariqasida, Aflotunning «Davlat» asarida keltirilgan g‘or haqidagi falsafiy-ramziy masalni, Ibn Sinoning «Hayy ibn Yaqzon», «Qush risolasi» kabi falsafiy tafakkur namunalarini aytib o‘tish mumkin. Bundan tashqari, ko‘pgina ijodkorlar ayni paytda ham faylasuf, ham san’atkor bo‘lganlar. Masalan, Aflotun aslida shoir, Xayyom ham shoir, Shiller – dramaturg, R. Vagner – bastakor, Vl. Solovyov – shoir, S. Kirkegaard, L. Tolstoy, J-P. Sartr, A. Kamyu – yozuvchi va h.k. San’at bilan falsafaning aloqadorligini yana falsafiy asarlarning she’riy yo‘lda yozilganida ham ko‘rish mumkin. Masalan, Tit Lukresiy Karning «Narsalarning tabiati», Helvetsiyning «Baxt» asarlari doston shaklida yozilgan yirik falsafiy risolalardir. Xullas, san’at bilan falsafa bir-biri bilan doimiy aloqada bo‘lib kelgan va bu aloqalar hozir ham davom etmoqda.

San’at va axloq. Bu ikki ma’naviy hodisa shu qadar mustahkam aloqadaki, biri ikkinchisining ishtirokisiz to‘laqonli mavjud bo‘lolmaydi. Har ikkalasini ham insonshunoslik deb atash mumkin, faqat ular anatomiya

[1] *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики // «Вопросы философии», 1989, № 9. С. 129.

kabi odam a'zolarini emas, inson axloqiy-estetik-ruhiy murvatlarini, ya'ni, uning ezgulik va go'zallikka, yovuzlik va xunuklikka munosabatini aks ettiradi, o'rganadi. Shu sababli axloqdan tashqarida san'atning mavjudligi mumkin emas, ayni paytda san'atsiz axloq targ'ibotdan mahrum bo'lib qoladi va faollik xususiyatini yo'qotadi. Zero, san'atning azaliy va abadiy bosh mavzusi ezgulik bilan yovuzlik o'rtasidagi kurashdir, boshqa barcha insoniy muammolarning o'rtaga tashlanishi va hal etilishi badiiy asarda ana shu mavzuning ochib berilishi uchun yordamchi vazifasini o'taydi.

San'at, odatda, xulqiy go'zallik masalasini o'rtaga tashlaydi, ya'ni axloqiy ideal muammosi badiiy asarning shohtomiri hisoblanadi. U san'atda estetik mohiyat kasb etadi va ko'z oldimizda asar qahramoni – estetik ideal, uning qahramonligi – ulug'vorlik tarzida gavdalanadi. Xullas, ijtimoiy-axloqiy munosabatlar san'atda go'zallik, ulug'vorlik, fojiaviylik, kulgililik, mo'jizaviylik kabi estetik xususiyatlar orqali ifoda topadi. Masalan, Shekspirning «Otello» pyesasi fojiaviylik asosiga qurilgan. Ayni paytda biz Otelloda – ulug'vorlikni, Dezdemonada – go'zallikni, Yagoda – tubanlikni estetik idrok etamiz.

Axloqning san'atda in'ikos qilishi ikki xil yo'l bilan amalga oshadi. Birinchisi – bevosita, ya'ni asardagi badiiy qiyofalarda ijobiylik, axloqiy fazilatlar ustun bo'ladi, axloqiy idealni yaqqol ko'rib turamiz. Ikkinchisida esa, biz asarda axloqiy ideal tugul, hatto biror-bir ijobiy qahramonni ham uchrata olmaymiz. Lekin ularni baholash imkoniga ega bo'lamiz. Chunki muallif illatlarni o'z zamonasi erishgan axloqiy yuksaklik darajasidan turib fosh qiladi. Masalan, Gulxaniyning «Zarbulmasal», Gogolning «Revizor», Abdulla Qahhorning «Mayiz yemagan xotin» asarlari shular jumlasidan.

Bundan tashqari, san'at bilan axloq aloqadorligini maxsus «axloqiy» adabiy janrlarning mavjudligida ham ko'rish mumkin. Og'zaki va yozma adabiyotdagi maqol, matal, hikmat, rivoyat, pandnoma, masal kabi janrlar bunga misol bo'la oladi.

Shunday qilib, san'at va axloqning aloqadorligi, xalqona aytganda, et bilan tirnoq darajasidagi yaqinlikda, asardagi axloqiy-estetik yaxlitlikda namoyon bo'ladi.

San'at va din. Biz umumjahoniy dinlarning vujudga kelishi va ularning san'at bilan aloqadorligini kitobning tarixiy qismida ko'rib o'tgan edik. Yana qo'shimcha qilib, shuni aytish mumkinki, san'at, avvalo, axloqiylikni targ'ib etish nuqtayi nazaridan din bilan bog'liq. Buni barcha umumjahoniy dinlar uchun so'ng maqsad – yuksak axloq egasi bo'lmish komil insonni, solih bandani tarbiyalash ekanida ko'rsa bo'ladi. Zero, juda ko'p diniy tushunchalar axloqiy ma'noga, axloqiy tushunchalar esa, diniy ma'noga ega. Masalan, imon, diyonat, halollik, poklik, muhabbat, vijdon

kabi tushunchalar har ikki ma'naviy hodisaga ham tegishlidir. Ayni paytda din ezgulik, muruvvat, shafqat, jo'mardlik, rostgo'ylik, vatanparvarlik kabi axloqiy fazilatlarni targ'ib qiladi va qotillik, o'g'rilik, poraxo'rlik, xiyonat, yolg'onchilik singari illatlarni taqiqlaydi. Bularning hammasi asarda o'z ifodasini topar ekan, birvarakay uch yoqlama – din, axloq va san'at aloqadorligi vujudga keladi.

Bundan tashqari, san'atning din bilan bog'liq maxsus yo'nalishi mavjud. Biz uni diniy-badiiy asar sifatida ko'rib o'tgan edik. Unda din san'atning ravnaqiga, san'at esa, dinning yoyilishiga xizmat qiladi, har ikki hodisa qo'lni-qo'lga berib faoliyat ko'rsatadi. Masalan, «Hazrat Ali qissasi», «Mashrab qissasi», Kyoln jomesi, Toj Mahal maqbarasi, Al-Humro masjidi, Imom Buxoriy maqbarasi, qadimgi Buddha haykallari, hazrati Iso va havoriylar tasvirlangan rangtasvir namunalari singari diniy-badiiy asarlar shular jumlasidan. Ular allaqachon umuminsoniy ma'naviy qadriyatlarga aylanib bo'lgan. Demak, san'at bilan dinning hamkorlik aloqalari natijasida ko'p hollarda ma'naviy qadriyatlarning vujudga kelishi ro'y beradi.

San'at umumjahoniy dinlarning e'tiqodiy kitoblarida ham keng o'rin egallagan. Musulmonlar e'tirof etishi kerak bo'lgan Tavrot, Zabur, Injil va Qur'onda ko'plab badiiylashgan qissalarni, rivoyatlarni uchratamiz. Masalan, Qur'ondagi Yusuf qissasi (3-sura) buning yaqqol dalilidir.

To'g'ri, muayyan davrlarda din san'atni taqiqlashga, uning ba'zi turlarini man etishga uringan. Masalan, nasroniylik dastlab san'atning barcha turlarini, islom esa, haykaltaroshlikni ta'qib ostiga oldi. Lekin san'atni bo'ysundirishdan ko'ra, undan foydalanish, u bilan hamkorlik qilish din uchun maqbul ekani tezda ma'lum bo'lib qoldi.

Shunday qilib, san'at va din bevosita hamda bilvosita bir-biri bilan mustahkam aloqada faoliyat olib boradigan ma'naviy hodisalardir.

San'at va fan. Insoniyat madaniyat tarixida san'at va fan kabi bir-biriga yaqin ma'naviy hodisa kam uchraydi. Ularning har ikkisi ham bir vazifani bajaradi, voqelikni in'ikos ettiradi. Faqat san'at buni – muayyan, fan – mavhum tarzda amalga oshiradi. Ya'ni, san'at voqelikdagi umumiylikni xususiylashtirish, fan esa, xususiylikni umumlashtirish – mavhumlashtirish orqali ish ko'radi. Shu sababli, san'atda badiiy qiyofalar, fanda tushunchalar muhim o'rin egallaydi. Masalan, axloqshunoslik fanidagi muhabbat tushunchasini olib ko'raylik. U bizga insonlar o'rtasidagi, ma'naviy-ruhiy tuyg'uni, «men» va «sen»ning bir-biriga o'tib ketar darajadagi yaqinligini anglatadi, tushuntiradi, u orqali barcha asrlar va barcha odamlarga taalluqli muhabbat haqida umumiy, mavhum, tushunchaga ega bo'lamiz. «Mehrobdan chayon» romanida Abdulla

Qodiriy tasvirlagan Anvar va Ra'no o'rtasidagi muhabbat esa, muayyan xususiy muhabbat. U boshqalarning, Romeo va Julyettaning, Otabek va Kumushning muhabbatiga o'xshamaydi, lekin, ayni paytda, biz undan muhabbat qanday bo'lishi mumkinligini bilib olamiz. Bu o'rinda bizga fan ham, san'at ham bilim berayotir: faqat fan – tushuntirish orqali (umuman), san'at – tasvirlash vositasida (xususan). Demak, fan tufayli muhabbat nima ekanini, san'at orqali uning qanday ekanini bilamiz: fan – tushuntiradi, san'at – ko'rsatadi; fanda muhabbat – tushuncha, san'atda esa, qadriyatdir.

San'at bilan fanning yana bir o'xshashlik tomoni bor, bu – ularning ro'y beradigan voqelikni avvaldan ko'ra bilish, karomat qilish xususiyatida ko'rinadi. Uni fanda – ilmiy taxmin, faraz, san'atda – xayolot, tasavvur deb ataydilar. Masalan, Beruniy globus yasar ekan, o'z ilmiy nazariy hisob-kitoblariga tayanib, dunyoda yana bir qit'a mavjud bo'lishi kerak, degan farazni ilgari suradi va u qit'ani xaritada qayd etadi. Bir necha asrdan so'ng Amerika qit'asi kashf etiladi va Beruniyning taxmini amaliyotda tasdiqlangan ilmiy xulosa tusini oladi. San'atda ham shunday: Sharq adabiyotidagi boshqa yerda bo'layotgan voqealarni ko'rsatuvchi mo'jizaviylik bilan bog'liq uzuk, jom, ko'zgular, ilmiy-xayolot janridagi asarlarda fazo kemalarida uchish, o'zga sayyoralarga qo'nish singari juda ko'p hodisalar hozir reallikka aylangan. Faqat bunday hodisalar san'atda fandagiga nisbatan keng miqyosli va katta hajmlarda namoyon bo'ladi. Bu – san'atkor shaxsining alohidaligi, onglanmagan ruhiy holatning transsendental aloqadorlikka ega ekanligi, ilhom va uning ilohiyligi kabi xususiyatlar bilan bog'liq. Xullas, san'at, ma'lum ma'noda fanni boshqarib boradi, unga yangi ilmiy g'oyalar tizimini, muammolarni, hatto muammolarni hal etish yo'llarini taklif qiladi. U fanga o'xshab «shunday qilishing kerak», demaydi, «shunday qilish mumkin emasmi?» degan taklifni o'rtaga tashlaydi va «demokratik asosda» fanni ilgari yetaklaydi. Shuningdek, fanning san'atga ta'siri borligini ham ta'kidlash joiz. U olimlar hayoti va faoliyatini, yangi ilmiy muammolarning badiiy asarlarda in'ikos topishida, fan taraqqiyotining san'at turlari ravnaqiga, yangi san'at turlarining vujudga kelishiga ko'rsatgan ta'sirida ko'zga tashlanadi. Ayni paytda san'atni o'rganadigan, uni ilmiy tadqiq etadigan o'zining maxsus fanlari bor.

San'at ham, fan ham mantiq bilan ish ko'radi. Lekin san'atdagi mantiq o'ziga xos – oddiy mantiqdan farqlanadi. Chunki fan tushuncha sifatida so'zlarni faqat asl ma'nosida, ya'ni bir ma'noda qo'llaydi, san'at esa, ularni ko'p ma'noli tarzda, ko'chma ma'nolarda ishlatadi. Zero, ramziylik, majoziylik san'atning yashash sharti. Masalan, «suv kimyoviy formulasi N^2O bo'lgan hidsiz, ta'msiz, rangsiz suyuqlik», fanda shunday qabul

qilingan, uni boshqacha, ikkinchi xil izohlash mumkin emas. San'atda esa, suv – obi hayot, bolday shirin, moviy, tiniq, loyqa, qora, o'tayotgan umr, tuproqning joni kabi yuzlab sifat, xususiyat va ma'nolarga ega so'z. Ko'rinib turibdiki, fan san'at darajasidagi erkinlikka ega emas. Bir marta uzil-kesil hal qilingan muammoga yoki birov kashf etgan qonunga ikkinchi bir olim qaytmaydi. Masalan, Faradey qonunlarini boshqa hech kim qaytadan kashf etmaydi. San'atda bir mavzu, bir muammo har xil yo'l bilan ochib beriladi va, eng qizig'i shundaki, har bir badiiy talqin boshqasini takrorlamaydi. Masalan, «Vatan» deb nomlangan yuzlab she'rlar bor yoki Navoiy qiyofasini tasvirlagan rangtasvir asarlari ham shunaqa. Lekin ularning birortasi ikkinchisini aynan bizga qayta taqdim etmaydi, hammasi yangi va o'ziga xos.

Ular orasidagi yana bir farq taraqqiyot masalasi bilan bog'liq. Fan – tadrijiy taraqqiy topib, jamiyat intellektuallashgan, iqtisodiyot rivojlangan sari rivojlanib boradi. San'at esa, bu omillar bilan ish ko'rmaydi, uning o'z ichki taraqqiyot qonunlari bor. Ular jamiyatning ma'naviy olami bilan, qadriyatlar qanday anglanganligi va qadrlanganligi, tarixiy davrlar aro ro'y beradigan ruh yangilanishi, daholarning dunyoga kelishi kabi sabablar bilan bog'liq.

Shunday qilib, san'at va fan barcha o'zaro o'xshashliklari hamda tafovutlaridan qat'i nazar, bir-birini to'ldirib boruvchi ma'naviy hodisalar sifatida muntazam, dialektik aloqada faoliyat olib boradi, inson ma'naviyat olamining yanada boyishiga, rang-baranglashishiga xizmat qiladi.

San'at va texnika. Texnika qadimgi yunonchada «techne» – san'at, mahorat ma'nolarini anglatadi. Hozir ham o'sha ma'nosini saqlab qolgan: san'atning biror-bir turida muayyan mahorat egasi bo'lgan kishiga nisbatan qo'llaniladi. Masalan, «Hamza Umarov aktyorlik texnikasini yaxshi egallagan buyuk san'atkor edi», deymiz. Shuningdek, rangtasvir texnikasi, she'r texnikasi, raqs texnikasi va boshqalar haqida ham gapirish mumkin. Ayni paytda u ishlab chiqarish va xizmat ko'rsatish jarayonlarini amalga oshirish uchun yaratilgan vositalar majmui sifatidagi ma'nosi nuqtayi nazaridan ham san'at bilan aloqador. Uni jamiyat moddiy va ma'naviy madaniyatining o'zaro munosabatlari tarzida talqin qilish mumkin. Zero, hozir texnika inson hissiyotlari va san'at bilan kelisha olmaydigan temir jism, insoniy nazokatga, nafosatga putur yetkazuvchi mashinalar dunyosi emas. Texnika ravnaqi natijasida estetik faoliyatning yangi turi – dizayn va uning nazariyasi – texnika estetikasi vujudga keldi. Atrof-muhitni go'zallashtirishda, shaharsozlikda, me'morlikda texnikadan unumli foydalanilmoqda.

So‘nggi paytlarda san’at bilan texnikaning o‘zaro aloqalari tobora mustahkamlanib, kengayib bormoqda. U. deyarli hamma san’at turlariga «kerak bo‘lyapti». Teatrdagi aylanadigan sahna, musiqadagi klip-lar, fonogrammalar, elektron cholg‘u asboblar, kitob nashridagi texnik quvvatlar, yozuvchilarning kompyuter vositasida ishlashlari, audio va video yozuvlar va h.k.lar. bunga yaqqol misol bo‘la oladi. Bularning hammasi badiiy asarni qulayroq shaklda idrok etuvchiga yetkazib berish orqali texnika san’at targ‘iboti va rivojiga katta hissa qo‘shayotganini ko‘rsatadi. Demak, texnikaviy ravnaq tufayli san’at turlari takomillashib bormoqda. Bundan tashqari, yana eng muhimi shundaki, bu ravnaq yangi – «texnikaviy» san’at turlarining paydo bo‘lishiga olib kelmoqda. Badiiy suratkashlik (fotosan’at), kino va televideniye ana shunday san’at turlaridir. Bir so‘z bilan aytganda, texnika san’at uchun beminnat xizmatkor vazifasini o‘tamoqda va o‘zi ham asta-sekin san’atning «parda ortidagi» uzviy qismiga aylanib bormoqda.

San’at va mehnat. Ma’lumki, mehnat insonning maqsadga muvofiq tarzda aql yoki jismoniy kuch vositasida amalga oshiriladigan faoliyati. Ibtidoiy davrlarda mehnat asosan majburiylik tabiatiga ega bo‘lgan: qadimgi odam qorin to‘ydirish uchun ko‘p va og‘ir mehnat qilgani bizga yaxshi ma’lum. Keyinchalik ish qurollarining takomillashuvi, yangidan yangi ishlab chiqarish vositalarining vujudga kelishi mehnatni muayyan kasblar bo‘yicha bo‘linishiga olib keldi. Fan-texnika taraqqiy topgan hozirgi davrda odamlar asosan muayyan kasbiy tayyorgarlikdan keyin mehnat faoliyatini boshlaydilar. Kasb-hunar kollejlaridan tortib, to oliy o‘quv yurtlarigacha turli ixtisosliklar bo‘yicha jamiyat uchun mutaxassislar yetkazib beriladi. Bunda muayyan ixtisoslikka moyil odamlar o‘zlari yoqtirgan mehnat faoliyati turlarini avvaldan tanlaydilar, tayyorgarlikni (o‘quv yurtini) tugatgach, o‘sha sevgan kasbida ishlaydilar. Natijada mehnat qadimgidagidek og‘ir majburiyat emas, balki jamiyat a’zosining o‘zi tanlagan kasbiga, sevimli yumushiga aylanadi, ijodiylik kasb etadi, zavq bilan amalga oshiriladi.

Mehnat ibtidoiy davrlarda ish qurollarini bezashdan boshlab, bugungi kundagi dizayngacha san’at bilan yonma-yon keladi. Ishlab chiqarish makoni, vositalari va jarayonlarining go‘zallashib borishi mehnatni insondan, insoniylikdan naridagi faoliyat emas, balki uni tobora ichki ehtiyojga, ma’naviy hodisaga aylanib borayotganligidan dalolat beradi. Ana shu yaratish ehtiyoji mehnatni nafaqat ijtimoiy, balki estetik ehtiyoj darajasiga ham ko‘taradi.

Mehnatning bunday ijodiylik, bunyodkorlik xususiyatlari san’atda o‘z aksini topib kelgan. Mehnat va mehnatkashlik ulug‘langan badiiy asarlarni

barcha san'at turlarida uchratishimiz mumkin. Chunonchi, xalq og'zaki ijodidagi maqol, matal, ertak va dostonlarda mehnat ma'naviy-axloqiy hodisa, mehnatkash inson yuksak ma'naviyat egasi sifatida namoyon bo'ladi. Dangasa, mehnatdan o'zini olib qochadigan bekorchi odamlar esa, kulgililik orqali tanqid qilinadi, hajviy qiyofalarda tasvirlanadi. Hozir ham barcha san'at turlarida mehnat – baxt manbayi, mehnatsevarlik – yuksak axloqiylik tarzida in'ikos ettiriladi.

Mehnatning san'at bilan bilvosita bog'liqligi, ularning bevosita aloqadorligi ham mavjud. San'atkorning mehnati bunga yaqqol misol bo'la oladi. Masalan, Shukur Burhon ijro etgan «Shoh Edip» spektaklidagi Edip roli buyuk aktyorning ulkan iste'dodi bilan birga juda katta mehnatining ham mahsulidir. Yoki mashhur koreys seriali «Saroy javohiri» filmi sakkiz yillik mehnatning mevasi ekani buning dalilidir. Bunday o'rinlarda iste'dod va mehnat bir-biri bilan uyg'unlashib ketadi, bir-birini to'ldiradi. Ijodiy mehnat, qanchalik og'ir bo'lmasin, u muallifga zavq bag'ishlaydi. «Iste'dodning to'qson foizi – mehnat» degan gap bejiz aytilmagan, unda ma'lum darajada haqiqat bor.

To'g'ri, tarixdagi qullar yoki chorikor-dehqonlar, yo bo'lmasam, ilk kapitalizm davridagi yollanma ishchilar mehnatini ijodiy deb bo'lmaydi, ular og'ir, tinkani quritadigan majburiyat edi. Chunki mehnatning ijodiyligi, eng avvalo, mehnatkash o'z faoliyatiga erkin munosabatda bo'lgandagina ro'y beradi. Demak, mehnat ham, san'at ham birinchi galda erkinlikni talab qiladi. Mehnatning san'at kabi qadriyat darajasiga ko'tarilishi har qanday ijod, har qanday qadriyatning erkin voqe' bo'lishi asosida yuz beradi.

San'at va siyosat. San'at bilan siyosat o'rtasidagi aloqalar o'ziga xos murakkab, ba'zan ko'zga yaqqol tashlanmaydigan tarzda, ba'zan yaqqol bo'rtib namoyon bo'ladi. Lekin barcha zamonlarda ham ular o'zaro aloqada bo'lgan. Chunki san'at ijtimoiy-estetik hodisa sifatida har qanday voqelikni in'ikos ettirar ekan, undagi siyosiy qarashlarni, kurashlarni bir chetga surib qo'ya olmaydi. Siyosat esa, o'ziga mos keladigan qarashlarnigina san'at tomonidan ustuvor tarzda aks ettirilishini xohlaydi va shu bois uni, dinga o'xshab, o'ziga bo'ysundirishga intiladi. Bunda u o'zining «suyangan tog'i» bo'lmish mafkuradan foydalanadi, san'atni iloji boricha mafkuraviylashtirishga harakat qiladi, bu harakat ba'zan zo'ravonlik bilan, ijodkorlarni majburlash, ulardan siyosiy shiorlarni badiiylashtirish asosida asar yaratishni talab qilish orqali amalga oshiriladi. Bunday yondashuv totalitar davlatlar tuzumlarida qo'llaniladi va ularda siyosat o'z maqsadiga erishish uchun badiiy asarni senzuradan o'tkazish, maxsus komissiyalar orqali qabul qilib olish, «gapga kirmagan» ijodkorlarni surgunga yuborish, qamash, jisman yo'qotish usullaridan foydalanadi. Natijada muayyan siyosiy

tuzumning tashviqot-targ'ibot vositalari, matbuoti, sudlari, huquq-tartibot organlari, davlat xavfsizligi tizimi – hammasi san'atning ustiga yopirilib, uni bo'ysundirishga qaratiladi. Ammo bu yo'l bilan vujudga kelgan badiiy asarlar hech qachon san'at namunasi bo'la olmaydi, ular muayyan siyosiy yolg'onning ifodasi sifatida vaqtinchalik «san'at» rolini bajarib turuvchi, o'tkinchi, soxtalashtirilgan ijodiy xatti-harakat mahsulidan boshqa narsalar emas. Totalitar tuzum o'zgarishi va demokratik insonparvar tartiblarning o'rnatilishi bilan, ular xalq, millat, shaxs tomonidan o'limga mahkum etiladi, ularni hech kim o'qimaydi, ko'rmaydi, tinglamaydi. Chunki san'at, erkinlik mevasi, uni ijodkor majburan boshqara olmaydi, aksincha, badiiy asar, ko'rib o'tganimizdek, shakllanishi jarayonida ijodkorni boshqarib boradi. Ana shu sabablarga ko'ra, fashistcha va kommunistcha mafkura mahsuliga aylangan badiiy asarlar bugun yolg'ondan iborat soxta tarixlar bo'lib qoldi.

Ayni paytda san'at demokratik davlat siyosatini, umuminsoniy va milliy ma'naviy qadriyatlarga asoslangan mafkurani targ'ib etadi, vatanparvarlik, qahramonlik, fidoyilik g'oyalarini ilgari suradi, lozim bo'lsa, jangovarlik kasb etadi. San'at tarixida muayyan g'oyalarni, ayniqsa, umumbashariylikni inkor qilmaydigan milliy g'oyani ifodalamagan san'at asari kam topiladi.

Shunday qilib, san'at va siyosat bir-birining ishiga aralashmay rosmana mavjud bo'lolmaydi. Lekin bu aralashuv hech qachon bir tomondan – zo'ravonlikka, ikkinchi tomondan – g'oyasizlikka asoslanmasligi kerak; haqiqiy san'at asari hech qachon «sof badiiy» bo'lmaydi. U faqat g'oyaviy-badiiy yaxlitlik sifatidagina ma'naviy qadriyat maqomiga ega.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov.* Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.
2. *Islom Karimov.* Bizdan ozod va obod Vatan qolsin. T., «O'zbekiston», 1996.
3. *Андреев А.Л.* Место искусства в познании мира. М., «Политиздат», 1980.
4. *Корпушин И.И.* Искусство и религия. М., «Педагогика», 1991.
5. *Толстых В.И.* Искусство и мораль. М., «Политиздат», 1973.
6. Эстетика. Словарь. М., «Политиздат», 1990.

XII BOB

SAN'AT TURLARI VA JANRLARI

San'at – estetik tadqiqot obyektining umumiy nomi, mushtarak tushuncha. Xususiy tushuncha sifatida u voqelikni go'zallik va xunuklik, ulug'vorlik va tubanlik kabi qadriyatlar va aksilqadriyatlar orqali muayyan xil, tur hamda janrlar doirasida in'ikos ettiradigan badiiy ijod mahsulini anglatadi. Shu bois san'atni xil, tur va janrlarga bo'lib, estetik tadqiq etish odat tusiga aylangan. Biroq ana shu «bo'lib o'rganish», ya'ni tasniflashtirish, turkumlashtirish bir qarashda osondek ko'rinsa-da, aslida estetikadagi murakkab va chalkashliklarga to'la muammo sanaladi. Bu borada o'nlab nuqtayi nazarlar bor. Biz hammasini bir chekkadan tahlildan o'tkazish imkoniga ega emasmiz va bunga hojat ham yo'q, faqat ular orasida muhim deb hisoblaganlarimizni umumiy tavsiflash bilan cheklanamiz.

1. SAN'AT XILLARI VA TURLARINI TASNIFLASHTIRISH MUAMMOSI

Tasniflashtirish, avvalo san'atni xillashdan boshlanadi. San'at an'anaviy tarzda uch xilga bo'lib kelinadi: 1) epos; 2) lirika; 3) drama.

Epos qadimgi yunonchada so'z, hikoya, qissa ma'nolarini anglatadi. Unda muallifning o'zi aralashmagan holda voqeanavislik qilishi, ya'ni ijodkor – subyektdan voqelik – obyekt alohidalik tabiatiga egaligi eng muhim belgi hisoblanadi. U dastlab badiiy adabiyot doirasida qo'llanilgani uchun hozir ham ba'zilar uni faqat og'zaki va yozma adabiyot namunalariga nisbatan tatbiq etishga urinadilar. Bunga qo'shilib bo'lmaydi. Chunki san'at turlari ravnaq topib borishi natijasida hozir eposni epiklik ma'nosida qo'llash, boshqa san'at turlariga ham nisbat berish mumkin. Endilikda faqat Homerning «Iliada»si, «Alpomish», «Kalevala» dostonlarigina emas, balki roman janrining vujudga kelishi bilan, L. Tolstoyning «Urush va tinchlik», Abdulla Qodiriyning «O'tkan kunlar» romanlari singari asarlar ham san'atning epos xiliga kiradi. Bugina emas, keyingi paytlarda rangtasvir, musiqa va boshqa san'at turlariga ham eposni tatbiq etish mumkin bo'lib qoldi. Masalan, Rixard Vagnerning «Nibelunglar uzugi» operasini, Bahodir Jalolovning panno-polotnolarini,

xalq qahramonligiga bag‘ishlangan haykaltaroshlik majmularini va boshqa shu kabi miqyosli asarlarni misol qilib keltirish mumkin.

Lirika eposdan ko‘pincha qat’iy syujet chiziqlariga ega emasligi, voqelikni obyektda emas, subyektda berilishi, bevosita muallifning «aralashuvi» bilan shartlanganligi tufayli ajralib turadi. Ayni paytda ko‘lam nuqtayi nazaridan ham uni farqlash mumkin; lirikadagi voqelik muallifning hissiyotlari prizmasidan o‘tib, idrok etuvchiga etib boradi; unda hajm eposdagidek katta ham bo‘lishi mumkin, lekin miqyos, ko‘lam subyektlashtirilgan obyekt tarzida, subyektning bir qismi sifatida nisbatan torayadi va kichrayadi. Lekin idrok etuvchi dunyosini eposdagidan kam boyitmaydi, voqelikning kambag‘allashuvi hissiyotlarning mo‘lligi orqali o‘z rasamadini topadi. Xullas, eposda muallif idrok etuvchini olisdan kuzatib borsa, lirikada u bilan yonma-yon «suhbatlashib» boradi. Shuning uchun muallifni, odatda, «lirik qahramon» deb ataydilar. Lekin lirik qahramonni muallif «men»i bilan hamma vaqt ham aynanlashtirish maqsadga muvofiq emas. Bu «men» – umuman inson, masalan, u yo kosib, yo keksa, yoki yosh, yo o‘tkinchi, yo bevafo sevgilisini o‘ldirgan kishi va h.k. Muallif esa, aslida ularning birortasi ham emas, butunlay boshqa odam bo‘lishi mumkin. Bu yerda «men»ning kimligi masalani hal qilmaydi, balki uning idrok etuvchiga beradigan lirik kayfiyati muhim. Zero, lirikaning asosiy vazifasi aynan ana shu. Mohiyatan lirik kayfiyat bag‘ishlashga qaratilgan asarlarni biz faqat she’riyatda – badiiy adabiyotdagina emas, san’atning rangtasvir, qo‘shiqchilik, musiqa kabi turlarida ham uchratamiz. Ya’ni, lirikani yaratishda so‘zdan tashqari rang, ohang, ovoz singari badiiy asar «tillari»ning ishtirok etishini e’tirof qilmoq lozim.

Drama (yunonchada harakat degani) sahnada ijro etishga mo‘ljallangan, matni qatnashuvchilarning dialog va monologlari asosiga qurilgan, voqelikdagi hayotiy qarama-qarshiliklarni ziddiyatli holat (konflikt) orqali ifodalaydigan, san’atning nisbatan «sof» adabiy xili. Dramada lirikadagi subyektivlashish hodisasi yo‘q, eposdagi voqeanavislikni ham uchratmaymiz: hamma narsani ishtirok etuvchilarning xatti-harakatlari va nutqlari hal qiladi. Shuningdek, unda eposdagi «og‘ir karvonlikni», lirikadagi «oniy kayfiyatni» ham ko‘rmaymiz: qahramonlar taqdiri dinamik tarzda rivojlanib boradigan fojiaviy azob-uqubatlar, og‘ir ko‘rgiliklar yoki tanqidiy kulgi vositasidagi yechim bilan nihoya topadi. Kino san’ati vujudga kelganidan keyin kinokomediya, kinodramaturgiya kabi atamalar ham estetikaga kirib keldi.

San’at o‘ziga xos yaxlitlikka ega ekanini ko‘rib o‘tgan edik. Shu jihatdan olganda, uning bu uch xilini juda qat’iy chegaralab, ajratib tashlash mumkin emas: ular muayyan yaxlitlikning uch qismi sifatida harakat

qiladi, bir-biri bilan dialektik aloqada voqe' bo'ladi. Eposda lirika va drama unsurlarini, lirikada epik va dramatik holatlarni, dramada lirizmni ko'p uchratamiz. Chunonchi, «liro-epik doston», «lirik drama», «dramatik doston», «she'riy dorama» singari janriy ko'rinishlar, epik asarlardagi lirik chekinishlar ularning o'zaro aloqadorligini ta'kidlab turadi.

Shunday qilib, san'atni xillash borasida qisqacha fikrlashib oldik. Endi eng og'ir muammo – san'at turlarini tasniflashtirishga o'tamiz. Bu haqda o'nlab ilmiy taklif-mulohazalar mavjud. Ba'zi olimlar – voqelikning in'ikos ettirilishi, boshqalar – asarning idrok qilinishi, yana birovlar – badiiy mazmunning o'ziga xos «til»da ifodalanishi nuqtayi nazaridan tasniflashtirishga yondashganlar. Masalan, so'z san'ati, plastik san'at, tomoshaviy san'at, tasviriy san'at, ifodaviy san'at va h.k. Eng so'nggi yangilik sifatida ularning bor-yo'g'i ikki turkumga bo'linishini keltirish mumkin: tasviriy san'at va notasviriy san'at. Afsuski, bularning birortasini ham turkumlashtirishdagi to'g'ri yo'l deb atash qiyin. Masalan, badiiy adabiyot – so'z san'ati. Lekin mohiyatan u so'z orqali tasvirlash san'ati. Xuddi shuningdek, musiqa – ohang orqali, haykaltaroshlik – substrat orqali, raqs – harakat orqali tasvirlash san'ati emasmi?! Yoki boshqa bir misol. Teatr, kino – tomosha san'ati. Lekin tasviriy san'at turkumiga kiradigan rassomlikni, haykaltaroshlikni tomosha qilmaymizmi?! Yoki bemalol hamma san'at turlarini ifodaviy degan bir turkumga kiritish mumkin emasmi?! Axir, hammasi muayyan mazmunni «o'z tili» – rang, ohang, so'z, substrat va h.k.lar bilan ifodalamaydimi?! Xullas, bunday tasniflashtirishda manaman degan estetik-faylasufning ham, motorni yechib, bir chekkadan ochib, so'ng yig'gan paytida ancha-muncha gayka, bolt, vint kabi murvatlari ortib qolib, ularni qayoqqa joylashtirishni bilmay boshi qotgan haydovchining ahvoliga tushishi hech gap emas. Bizning nazarimizda, bu borada mantiqiy yondashuv tamoyili yaxshi ish bermaydi. Chunki san'atda shartlilik ustuvor rol o'ynaydi, uning alohida o'z mantiqi – badiiy mantiq bor, shu bois doim ham unga doir mulohazalar, oddiy mantiq ilmi qoidalariga amal qilavermaydi.

Mazkur mulohazalarni hisobga olgan holda, biz san'atning mavjudlik shartidan, ya'ni uning ma'naviy borliq sifatida namoyon bo'lish holatidan kelib chiqib, ko'pchilik tomonidan qabul qilingan makon (me'morlik, haykaltaroshlik va h.k.), zamon (badiiy adabiyot, musiqa va h.k.) va makon-zamon (teatr, sirk va h.k.) bo'yicha tasniflashtirishni ma'qul deb hisoblaymiz. Biroq san'at tarixiy hodisa ekanini, u qadimdan tadrijiy rivojlanib kelganini, o'z taraqqiyoti mobaynida o'zgarishlarga uchraganini va ma'lum bir tarixiy davrda muayyan san'at turi faol, yetakchi bo'lganini nazarda tutib, ayni paytda yuqoridagi birgina turkumlashtirish hamma

tomonni qamrab ololmasligini hisobga olib, masalaga tarixiylik tamoyili asosida yondashuvni ham maqsadga muvofiq deb o'ylaymiz. Shundan kelib chiqqan holda, biz taklif etayotgan tasnif, san'at turlarini uch turkumga bo'lib o'rganishni taqozo qiladi. Bular: 1) arxaik – endilikda tarixga aylangan, hozirgi paytda real hayotda amalda bo'lmagan; 2) an'anaviy – qadimdan hozirgi kungacha o'z o'rnini va ahamiyatini yo'qotmay kelayotgan; 3) zamonaviy – ilmiy-texnik taraqqiyot natijasida vujudga kelgan «texnikaviy», yangi san'at turlari.

Ushbu tasnifga ko'ra, arxaik san'at turlari – badihago'ylik va xattotlikni; an'anaviy san'at turlari – badiiy adabiyot, baxshilik, me'morlik, ko'rgazmali amaliy san'at, haykaltaroshlik, rangtasvir, grafika, musiqa, teatr, raqs, qo'shiqchilik, estrada, sirk va askiyani; zamonaviy san'at turlari – fotosan'at (badiiy suratkashlik), kino, televideniyeni o'z ichiga oladi.

Mazkur yo'nalishdagi turkumlashtirish, ma'lum ma'noda, san'at turlarini tasniflashtirishni estetik boshqotirmaga aylanib ketishdan saqlashga xizmat qiladi, deb o'ylaymiz.

2. ARXAIK SAN'AT TURLARI

Arxaik turga qaysi san'at turlari kirishi sizga ma'lum. Shu bois to'g'ridan to'g'ri ularga, imkon doiramizdan kelib chiqqan holda, qisqacha to'xtalib o'tamiz.

Badihago'ylik. Bu san'at turi asosan lirik yoki didaktik she'rlarni o'z ichiga oladi. Badihago'ylarni ba'zan maddohlar deb ham atashgan. U, asosan, Sharqda vujudga kelgan va taraqqiy topgan. Uni G'arb adabiyotidagi improvizatsiya yoki ekspromt san'atlari bilan chalkashtirish kerak emas. Chunki ular muayyan san'at turi ichidagi hozirjavoblik, xolos. Badihago'ylik – og'zaki ijod qiluvchi san'atkor. Lekin uning baxshidan farqi bor. Bu farq badihago'y ijodining o'z mustaqil mavzuyiga ega ekanligi, she'rlarning jamoaviy, xalq og'zaki ijodi variantlari yoki versiyalari emas, balki individual asar sifatida idrok etilishi bilan bog'liq. Badihago'y buyurtmaga binoan ko'pincha bozorlarda, ba'zan saroylarda she'r o'qigan, goho she'rni musiqa asbobi jo'rligida ijro etgan. Badihaning bahosi uning qay darajada originalligi, tashbehlarning quyuqligi, buyurtma egasining qalbiga etib borishi, ya'ni ta'sirchanligi kabi xususiyatlariga qarab belgilangan. Idrok etuvchi (buyurtmachi) ba'zi misralar yoqmasa, uni badihago'ydan o'zgartirishni talab qilgan va uning talabi albatta bajarilishi kerak bo'lgan. Bu qoidaning azaldan mavjudligini Imom G'azzoliy «Ihyo ulum ad-din» asarida Qur'on oyatlari bilan she'riy misralarni solishtirish asnosida misol tariqasida keltirganini eslaylik. Badihago'ylik faqat

musulmon Sharqida emas, balki buddhaviylik mintaqasida ham qadimdan keng yoyilgan. U nafis, inja bir san'at turi tarzida zodagonlar oilasida katta e'tibor qozongan, yuqori baholangan. Shu sababli badihago'ylik iste'dodiga ega bo'lgan a'yonlar Xitoy xoqonlari saroyida g'oyatda qadrlangan. Biroq yozma adabiyotning keng yoyilishi natijasida badihago'ylik mustaqil san'at turi sifatidagi mavqeyini asta-sekin yo'qota bordi, keyinchalik baxshilik san'ati bilan singishib ketdi. Afsuski, u jamoaviy ijod emas, balki individual og'zaki ijod bo'lgani uchun uning namunalari saqlanib qolmagan, faqat tarixiy va falsafiy-tasavvufiy asarlarda saqlanib qolgan parchalarni uchratishimiz mumkin.

Xattotlik. Yozma adabiyotning keng yoyilishi, bir tomondan, badihago'ylik ravnaqiga chek qo'ygan bo'lsa, ikkinchi tomondan, yangi san'at turi xattotlikni vujudga keltirdi. Xattotlik Xitoy, Yaponiya, musulmon mintaqasi va Ovro'pada keng yoyildi, dastlab unga qimmatbaho kitoblarni chiroyli yozuv bilan ko'chirib ko'paytirish hunari sifatida qaralgan. Keyinchalik u mustaqil san'at turiga aylandi. Xattotlik quroli sifatida musulmon Sharqida qamish qalam, Buddha Sharqida mo'yqalam, Ovro'pada – patqalam qo'llanilgan. Xattotlikda harf yoki iyeroglif ham aniq, ham chiroyli yozilishi bilan go'zallikni namoyon etadi. Har bir xattot san'atkor sifatida o'z yozish uslubiga ega bo'lgan. Bizning mintaqamizda ushbu san'at tufayli arab yozuvining turli xil go'zallashgan ko'rinishi vujudga keldi. Nasta'liq, nasx, suls, kufiy, rayhoniy va boshqalar shular jumlasidandir.

Hukmdorlar devonlaridagi mirzalar ham chiroyli yozuv sohiblari bo'lgan. Lekin ular farmonlar, ko'rsatmalar, rasmiy maktublar bilan shug'ullanganlar, real, diplomatik talablarni ifoda etganlar. Xattotlikda harflar go'zalligi birinchi o'rinda turgan. Bunga misol tariqasida Sultonali Mashhadiy ko'chirgan Navoiy devonlarini keltirish mumkin. Xattotlik san'atining ravnaqi o'rta asrlarga to'g'ri keladi. Tabriziy, Sultonali Mashhadiy, Majnun ibn Kamoliddin Rafiqiy, Munis Xorazmiy singari husnixatning yirik san'atkorlari ayni paytda xattotlik san'ati to'g'risida estetik risolalar ham bitganlar.

Xattotlikning san'at tarixidagi yana bir muhim xizmati shuki, u musulmon Sharqida rangtasvir san'ati rivojiga, xususan, uning miniatyura janri taraqqiyotiga ulkan hissa qo'shdi. Asta-sekin kitoblar nafaqat o'simliksimon tasvirlar bilan bezatila boshlandi, balki ko'chirilayotgan asar sujetlariga mos miniaturalar ham rusum bo'lib bordi. Bularning hammasi Navoiy davrida Hirotda «Nigoriston» miniatyura maktabining vujudga kelishiga olib keldi. Shuningdek, keyinchalik Buxoro, Hindiston, Sheroz miniatyura maktablari ham paydo bo'ldi va endi miniatyura

alohida, faol janr sifatida ma'naviy hayotda katta o'rin egalladi. Masalan, Shafiiy Abbosiyning «Uxlayotgan darvish» (Isfahon, 1650), Mirza Alining «Shaxmat o'yini» (Mashhad,1556–1565), Buxoro maktabida yaratilgan «Ustoz va shogird kurashi» (XVI asr), «Chashma bo'yidagi bazm» (1578) kabi miniaturalar ana shunday mustaqil maktablar namunalaridir.

Ko'rib o'tganimizdek, xattotlik san'ati kitobat, ya'ni kitobni o'quvchiga go'zal shaklda etkazish bilan bog'liq. Shu bois bosma tarzda kitob chop etish vujudga kelgach, xattotlikka ehtiyoj qolmadi va tez orada u san'at sifatida faollikni yo'qotib, tarixga aylandi. Hozir xattotlik kamdan kam uchraydigan havaskor-ishqibozlik sohasiga aylangan.

3. AN'ANAVIY SAN'AT TURLARI

Avval aytganimizdek, barcha san'at turlari dastlab vujudga kelganida, ularda bevosita manfaatdorlik, foydalilik jihatlari ustuvor bo'lgan, hunar sifatida qabul qilingan: yuqoridagi badihago'ylik ham, xattotlik ham tekinga bajarilmagan. Keyinchalik ularda estetik xususiyatlar, xususan, go'zallik asosiy maqsadga aylangan. An'anaviy san'at turlarining ba'zilarida ana shu ikki tomon baravar, bevosita tarzda saqlanib qolgan. Bunday san'at turlari sirasiga me'morlik va ko'rgazmali san'at kiradi.

Me'morlik. Bu san'at turining paydo bo'lishi insonning turar joyga ehtiyojidan kelib chiqqan va odamning estetik tabiati uni tobora go'zallashtirib borishni talab etgan. Keyinchalik bu talab o'limdan keyingi «turar joyga» – maqbaralarga tatbiq etilgan. Undan so'ng hukmdorlar saroylari, devonxonalar, turli rasmiy va norasmiy xizmat binolari, ibodatxonalar ham ana shu go'zallik qonuniga binoan qurilgan. Ispaniyadagi Al-Humro masjidi, Olmoniyadagi Kyoln jomesi, Xivadagi Nurillaboy saroyi va boshqalar shular jumlasidan.

Me'morlik – mavjudligi makon bilan shartlangan san'at turi. Unda hajm, makonni egallash xususiyati birinchi o'rinda turadi, deyishadi odatda. Aslida «hajm» emas, «mahobat» atamasini qo'llash maqsadga muvofiq, zero, mahobat ulug'vorlik ifoda topgan hajmdir. Me'morlikning san'at sifatidagi estetik mohiyati uning kulgililik xususiyatini inkor qilishi va ulug'vorlik xususiyatini barqaror etishi bilan bog'liq, hech bir san'at turida ulug'vorlik bu qadar o'zini yaqqol namoyon qila olmaydi. Ayni paytda unda tasviriylik, noziklik, injalik kabi go'zallik unsurlari katta ahamiyatga ega, ular mahobatning tarkibiy qismini tashkil etgani holda, handasaviy yoki bargsimon naqshlarda, sirkor parchinlarda, devoriy yozuvlarda, peshtoqiy tasvirlarda o'z aksini topadi. Masalan, Samarqanddagi Registon majmuiga kiruvchi Sherdor madrasasini (1619–1939) olib ko'raylik.

Madrasa peshtoqidagi koshinkorli bezak orasida qora zaminli koshinga oq harflar bilan me'mor Abdujabbor nomi bitilgan. Peshtoq ravog'ining tepasida qizg'ish zarhal tusli sher oq kiyikni quvib bormoqda. Quyosh bodomqovoq, qiyiq ko'zli tarzda tasvirlanib, yuzi zarhal yog'duga yo'g'rilgan[1]. Binoga sinchkovlik bilan qarar ekanmiz, uning bir paytlar mullavachchalar (talabalar) o'qiydigan oliy o'quv yurtlaridagi madrasa bo'lganiga hatto ishongingiz kelmaydi.

Albatta, zamonaviy me'morlikda bunday jihatlarning hammasini, tasviriy to'kislikni uchratish qiyin. Ayniqsa, sho'rolar davridagi o'quv yurtlari, rasmiy va turar joy binolari qurilishlari vaqt nuqtayi nazaridan an'anaviy me'morlikdan qanchalik uzoqlashgan sari, shunchalik san'atlik xususiyatini yo'qotib bordi. Masalan, ikkinchi jahon urushi davridagi me'morlik qurilishlari (Alisher Navoiy nomidagi katta akademik drama teatri binosi) bilan 1960–80-yillarda tiklangan binolarni solishtirishda bu farq yaqqol ko'rinadi. Ayniqsa, turarjoy binolarining bir xilligi, xususan, to'qqiz qavatli «quti»larga qarab, me'morlik san'ati haqida o'ylashning o'zi g'ayritabiiy tuyuladi. Buni mashhur rus kinorejissori E. Ryazanov o'zining hammamiz yaxshi biladigan «Qushday yengil bo'ling» filmida ko'rsatib bergan. Filmning premyerasida dastlab ekranda meksikancha soyabonli shlyapa kiygan, qo'lida ulkan qamchi tutgan, qovog'i soliq haybatli kishi paydo bo'lardi. U me'morlik san'ati qo'llangan turli ko'rinishdagi binolarni har qamchilaganida yalang'ochlab, (avval tomlardagi va peshtoqlardagi, keyin derazalardagi va devorlardagi bezaklarni ko'chirib tushirish asnosida) bir xildagi «quti»larga aylantirib chiqardi (keyinchalik «qamchili hukmdor» olib tashlandi). Ana shundan so'ng, bir xildagi «qutilarga joylashgan» sovet kishilarining kulgili sarguzashtlari boshlanar edi.

Insonga asosan ishlab chiqaruvchi kuch sifatida qaragan, har bir shaxsning noyob hodisa, takrorlanmas oliy qadriyat ekanligi tan olinmagan totalitar tuzum me'morlikka san'at, ya'ni ma'naviy qadriyat tarzida munosabatda bo'lmasdi ham. Ne-ne me'moriy yodgorliklarning – yuzlab qadimgi, takrorlanmas san'at namunalari hisoblangan madrasalar, maqbaralar va cherkovlarning portlatib tag-tugi bilan yo'q qilib tashlanganini eslang. Mustaqillikka erishganimizdan so'ng me'morlik yana o'zining san'atligiga qaytdi. Respublikamiz Prezidenti Islom Karimov tashabbusi bilan qator me'moriy majmualar, loyihalar yaratildi, qadimgi yodgorliklar ta'mirlandi. Shuning natijasi o'laroq, bugun biz Imom Buxoriy me'moriy majmuyi kabi ulug'vor san'at namunalariga egamiz. Yakka tartibdagi binolar ham, jamoat binolari ham, ishlab chiqarish inshootlari ham endilikda har xil

[1] Qarang: *Po'lat Zohidov.* Me'mor olami. T., «Qomus», 1996, 128-bet.

original loyihalar asosida, me'morlik san'ati qoidalariga binoan bunyod etilmoqda.

Zero, har bir binoning umumiy qolip asosida emas, alohida me'mor – arxitektor taklif qilgan loyiha vositasida bunyod etilishi me'morlikning san'at ekanini belgilaydigan eng muhim omil hisoblanadi. Chunki me'mor – quruvchi-muhandis emas, san'atkor. Uning uchun bino loyihasi shunchaki hisob-kitob qilingan chizmalar emas, ilhom, iste'dod natijasi bo'lgan ijodiy ish, bo'lajak asarning g'oyasi va rejasidir. Shu bois ba'zi bizgacha etib kelgan ulug'vor, go'zal me'moriy obidalarning Amir Temur (Samarqanddagi Amir Temur jome masjidi), Ulug'bek (Ulug'bek madrasasi, Rasadxona) kabi hukmdorlar loyihalari asosida qurilgani bejiz emas.

Hozirgi paytda zamonaviy materiallar asosida qurilayotgan binolar ham san'atlik xususi yatiga ega ekani bilan diqqatga sazovor. Ularda ko'rgazmali-amaliy san'at, atrof-muhitni go'zallashtirish estetikasi binoning mahobati bilan uyg'unlashib ketadi. Natijada bino yanada ulug'vorroq ko'rinish kasb etadi. Masalan, «Sheraton» mehmonxonasi, Oliy Majlis binosi kabi inshootlarni shunday zamonaviy me'morlik namunalari qatoriga kiritish mumkin.

Ko'rgazmali-amaliy san'at. Bu san'at turiga turli materiallardan turmushda foydalanish maqsadida yaratilgan, lekin bir paytning o'zida estetik ehtiyojni ham qondiradigan, go'zallik ruhi ufurib turadigan, bezaklilik xususiyatiga ega narsalar dunyosi kiradi. Narsalar dunyosi deyishimizning sababi shundaki, ko'rgazmali-amaliy san'at mohir zargar ishlagan jajji uzukdan tortib, Xiva gilami-yu, ulkan devoriy rasmlar – pannolargacha xilma-xil hajm va shakllarda kompozitsiya, marom, ranginlik orqali in'ikos etgan go'zallikni o'z ichiga oladi.

Bu san'at turining ko'rinishlari shu qadar xilma-xilki, ularni sanab chiqishning o'zi juda ko'p vaqtni oladi. Ayni paytda bu ko'rinishlar aslo bir-birining o'rnini bosolmaydi, bir-birini takrorlamaydi ham.

Ko'rgazmali-amaliy san'at qadimdan, mehnat qurollari, hunarmandchilikning rivojlanib borishi bilan kundalik turmush ehtiyoji uchun qo'llaniladigan ashyolarni bezash, me'morlik inshootlarini turli naqshlar va koshinlar vositasida go'zallashtirish orqali estetik talablarga javob berib keladi. Aynan ana shu san'at turida hunarmandchilikning san'atga aylanishi ro'y beradi. Masalan, aytib o'tganimizdek, XVIII–XIX asrlardagi Buxoro-Qo'qon uslubida naqshlangan go'zal mis qumg'onlar dastlab faqat o'zining muayyan maqsadga xizmat qilishi bilan diqqatga sazovor edi. Lekin hozirgi paytda ular har biri betakror san'at namunasi, miskar ustaning san'atkorlik mahorati tajassum topgan ma'naviy qadriyat tarzida

idrok etiladi. Yoki yog‘och o‘ymakorligini olaylik, uni biz hozirgi paytda hunar mahsuli emas, san’at asari tarzida qabul qilamiz.

Ko‘rgazmali-amaliy san’at turi deganda, yuqorida aytganimizdek, biz faqat xalq amaliy san’atini tushunmasligimiz kerak. Qadimlardan bizgacha etib kelgan devoriy rasmlarni ham unutmasligimiz lozim. Xalchayon, Fayoztepa, Bolalik tepa, Afrosiyobdan topilgan devoriy tasviriy san’at namunalari o‘zining monumentalligi bilan hanuzgacha kishini hayratga soladi. Ana shunday an’anaviy san’at namunalarini hozir zamonaviy binolarga tatbiq etish yaxshi natijalar berayotgani bizga ma’lum. Masalan, Chingiz Ahmarovning Navoiy teatri foyesi devorlariga ishlagan, Bahodir Jalolovning «Bahor» konsert zali devorlariga ishlagan monumental pannolari shunday go‘zal va ulug‘vor san’at asarlaridir.

Shunday qilib, bu qadimiy va doimo navqiron san’at turi atrofimizda, shaharsozlikda, oilaviy muhitimizda gulzor-u manzaralar, gulchin peshtoqlar, o‘ymakor ustunlar, devoriy rasmlar, me’moriy relyeflar, uzuklar-u sirg‘alar va h.k. shaklda namoyon bo‘lib, o‘zining xilma-xil estetik ko‘rinishlari bilan kundalik hayotimizni go‘zallashtirishga, badiiy-estetik didimizning yuksalishiga hissa qo‘shib turadi.

Haykaltaroshlik. Eng qadimgi, ibtidoiy davrlardan boshlab hozirgacha haykaltaroshlik o‘z maqeyini yo‘qotmay kelayotgan san’at turlaridan biri. Haykaltaroshlik materiali bo‘lib, yumshoq (ganch) va qattiq (tosh, yog‘och) substrat xizmat qiladi. Lekin haykalning tayyor holatida yumshoq materiallarning ham qattiqlashganini ko‘ramiz. Masalan, ganch, eritilgan mis, brinch avval suyuq – yumshoq holida bo‘lib, zarur qoliplarga solingandan keyin qattiqlashadi.

Bu san’atning asosida faqat oniy, bir lahzalik badiiy tasvir yotadi. Haykaltarosh tomonidan ana shu eng muhim harakatni topish hamda unga mos nur va soyani tanlash yuksak iste’dodni talab qiladi. Zero, o‘sha tanlangan oniy harakat bizga avvalgi harakatlar haqida estetik tasavvur beradi va bo‘lajak harakatlarga ishora qiladi. Shu uch (o‘tgan, hozirgi, kelasi) zamondagi harakat ifodasi joy, nur va soyaning o‘rin almashishi bilan o‘zgaradi, ya’ni haykal ma’lum ma’noda o‘zgacha tovlanish kasb etadi. Boshqacha aytganda, haykal nur va soya o‘yini bilan idrok etuvchini maftun qiladi. Unda estetik hissiyot uyg‘otadi.

Haykaltaroshlik monumental san’at deyiladi. Chunki ko‘pincha u katta hajmli haykallar yoki majmularni o‘z ichiga oladi. Ayni paytda uning kichik hajmdagi va har biri o‘ziga xos bo‘lgan holda muayyan yuzalikda shakllar uyg‘unligini tashkil etadigan ko‘rinishlari ham mavjud. Haykaltaroshlikning birinchi xiliga alohida makonni egallagan va har xil rakursda tomosha qilish mumkin bo‘lgan asarlar kiradi. Unga

qadimgi Yunonistonning Rodos orolidan chiqqan san'atkorlar Agesandr, Atenador va Polidor yaratgan mashhur «Lookon» haykallar majmuyi misol bo'la oladi. Ikkinchi xil haykaltaroshlik relyeflarda, peshtoqlar va devorlarni bezab turuvchi bo'rtma shakllarda, asosan me'morlik san'atiga singishib ketgan holda namoyon bo'ladi. Masalan, buddhachilik davriga oid «Ayritom musiqachilari» deb shartli nomlanadigan bo'rtma haykallar guruhi shular jumlasidan.

Haykaltaroshlik hayvonlarni, o'simliklarni ham tasvirlaydi. Lekin uning asosiy mazmuni – inson va uning ruhiyati. Haykaltarosh, sumba, iskana, qolip yoki lo'mboz vositasida bizga toshdagi, yog'ochdagi, birinch (bronza) yoki ganchdagi inson qiyofasini taqdim etadi. Badiiy qiyofa qanchalik jonli chiqsa, uni turli nuqtadan tomosha qilish imkoni qancha keng bo'lsa, o'sha asar shunchalik haqiqiy san'at namunasi deb qabul qilinadi. Haykallar san'at asari sifatida bir-birini takrorlamasligi kerak. Shu bois sho'rolar davrida bir qolipda quyilgan, har bir maydonga, guzarlarga, davlat idoralari oldiga o'rnatilgan ulug' rahbarning qiyofasi, bir qolipda quyilgan «dohiylar» haykallari hech qachon san'at asari bo'lolmaydi.

Ko'pgina san'at turlarida bo'lganidek, haykaltaroshlik ham o'zida deyarli barcha estetik xususiyatlarni namoyon etadi. Masalan, poytaxtdagi Motamsaro Ona haykali fojiaviylikni, D. Quttimurodov yog'ochdan ishlagan «Qoraqalpoq qizi» go'zallikni, Toshkent zilzilasiga bag'ishlangan me'morial – ulug'vorlikni, Buxorodagi eshak mingan Xo'ja Nasriddin haykali kulgililikni ifodalaydi va h.k.

Xullas, haqiqiy san'at asariga aylangan haykallar majmualari, peshtoqlar va devorlardagi bo'rtma tasvirlar bizning atrof-muhitimizni bezab, binolarga, maydonlarga estetik ruh va shukuh bag'ishlaydi.

Badiiy adabiyot. So'z san'ati yoki badiiy adabiyot eng qamrovli, eng sertasvir, eng rangin, badiiy vositalarga eng boy san'at turi hisoblanadi. Hegel uni me'morlik, haykaltaroshlik, musiqa va rangtasvir bilan solishtirib, u «... mutlaqo biror-bir muayyan badiiy shakl bilan bog'lanib qolmagan, biroq, umuman, xayolot tarkibiga kirishi mumkin bo'lgan har qanday mazmunni, har qanday shaklda ishlab chiqishga va ifoda qilishga qobil umumsan'atga aylangan, – deydi. – Zero, uning haqiqiy materiali xayolot, bu esa, san'atning barcha alohida shakllari va barcha san'at turlari uchun umumasosdir»[1].

Darhaqiqat, badiiy adabiyotdan boshqa yana bir xayolot o'zini bu qadar to'liq namoyon eta oladigan san'at turi yo'q. Chunki so'z shunday badiiy evrilishlarga egaki, uni ta'riflashning o'zi qiyin; unda rangni ham, ohangni

[1] *Гегель Г.* Эстетика в 4 т. Т. 3. М., «Искусство», 1971. С. 350.

ham birvarakay ko‘rish mumkin. So‘zning ildizi va qudrati ilohiylikka borib taqaladi. Islomda so‘z – Xudoning sifati. Injilning «Yahyo» kitobida esa, dastlabki oyatlar so‘z to‘g‘risida. Unda, jumladan, shunday deyiladi: 1. Ibtidoda So‘z paydo bo‘lgan edi. Va So‘z Xudoniki edi. Va So‘z Xudo edi. 2. U dastlab Xudoda mavjud edi. 3. Hamma narsa U orqali bunyod bo‘la boshladi va bunyod bo‘la boshlagan hamma narsa Usiz bunyod bo‘lmadi. 4. Unda hayot bor edi. Va hayot insonlarning ziyosi edi»[1].

So‘z san’atida badiiy asar yaratayotgan ijodkor hech qachon so‘zning ana shu ilohiyligini unutmasligi lozim. Zero, so‘zni isrof qilish, ortiqcha so‘z ishlatish, so‘zni noo‘rin qo‘llash badiiy adabiyot uchun yo‘l qo‘yib bo‘lmaydigan salbiy hodisa. Chunki u majoziylikni ko‘mib tashlaydi, badiiy qiyofani xiralashtiradi. Holbuki, so‘z vositasida jonli, takrorlanmas badiiy qiyofa (obraz) yaratish, ko‘chma ma’nolar va rang-barang ma’no urg‘ulari orqali mushohadani, fikrni, tasvirni idrok etuvchiga yetkazib berish badiiy adabiyotning eng asosiy xususiyati. Masalan, majoziylik vositasida badiiy qiyofa yaratish, ya’ni ko‘chma ma’noli so‘zlar orqali personaj xarakterini tasvirlash san’atini Abdulla Qahhorning asarlarida yaqqol ko‘rishimiz mumkin. Ularda bir necha so‘z vositasida qahramonning yorqin, esdan chiqmaydigan surati chizib beriladi: «Nusratilla yigirmaga kirganida ham ketidan pashsha ergashib yurardi». Ko‘z oldimizda yarq etib erkatoy, lapashang, shudsiz, isqirt, yigirmaga kirsa ham onasining bag‘ridan chiqmaydigan kimsaning qiyofasi gavdalanadi. Majoziy fikrlashning qudrati ana shunda. Bordi-yu, yozuvchi to‘g‘ridan to‘g‘ri Nusratilla yigirmaga kirsa ham, onasining erkasi, lapashang, shudsiz, isqirt edi, deb yozsa, biz uni qiziqish bilan o‘qimaymiz, unda «yarq etgan» qiyofani ko‘ra olmaymiz. Chunki bu tasvir emas, bayonchilik, ya’ni yozuvchi bizga Nusratilla haqida oddiy xabar beryapti, bizga esa, xabarning qizig‘i yo‘q, uning mohirona yaratilgan qiyofasi kerak.

Ana shu qiyofani yaratishda Abdulla Qahhorning so‘z tanlash, so‘z qo‘llash va «so‘zga xasislik»dagi mahorati, ulkan iste’dodi, so‘zga imkon boricha «ko‘proq yuk ortishga», ko‘pma’nolilikni yuksak darajaga olib chiqishga, majoziylikni yana ham bo‘rtib ko‘zga tashlanishiga intilishi muvaffaqiyatni ta’minlagan.

Bunday majoziylik vositasida badiiy qiyofa yaratish badiiy adabiyotning faqat yozma emas, og‘zaki xiliga ham birday taalluqli. Zero, bularning hammasi dastlab og‘zaki tarzda ifoda topgan, keyinchalik, yozuv kashf etilganidan so‘ng, tabiiy ravishda yozma adabiyotda aks etgan. Shu jihatdan qaraganda, badiiy adabiyotning xalq og‘zaki ijodi sifatidagi ko‘rinishi eng

[1] Новый завет. С. 100 // Библия. New file Campus Srusade For Christ International, 1991.

qadimgi davrlarga borib taqaladi. Aslini olganda, qadimgi miflar, asotirlar badiiy adabiyotning dastlabki namunalaridir.

Ilk kurtaklari asotirlarda namoyon bo‘lgan majoziylik tufayli, aytib o‘tganimizdek, badiiy adabiyotning falsafiyligi, falsafaning so‘z san’atiga aylanib ketish hodisalari ro‘y beradi. Buni biz, odatda, hikmatlar deb ataymiz. Hikmatlarda majoziylik idrok etuvchiga falsafiy ma’noni eng qulay ifoda usuli vositasida yetkazishga, falsafiy mazmun esa, majoziylikning katta ijtimoiy yuk bilan ta’minlanishiga xizmat qiladi. Fridrix Nitsshedan bir misol: «Men qaysi balandlikka ko‘tarilmayin, «Men» deb atalgan itim doimo ortimdan ergashadi»[1]. Bunda insonning o‘z «men»idan qochib qutula olmasligi, «men»dan yuqori ko‘tarilish nihoyatda mushkulligi va h.k.lar haqidagi falsafiy mazmun so‘z san’ati vositasida majoziy ifodasini topgan. Endi Hoja Ahmad Yassaviyning biz avval keltirgan she’ridagi quyidagi satrlariga e’tibor qiling:

Beshak biling, bu dunyo barcha xalqdin o‘taro,
Inonmagil molingga, bir kun qo‘ldan ketaro,
Ota-ona, qarindosh qayon ketti, fikr qil,
To‘rt oyog‘lig‘ cho‘bin ot bir kun senga yetaro...
Qul Hoja Ahmad toat qil, umring bilmam necha yil,
Asling bilsang obu gil, yana gilga ketaro![2]

Bu hikmatda ham badiiy adabiyotning falsafiylashuvi yaqqol ko‘rinib turibdi, butun dunyo faylasuflari qadimdan bosh qotirib kelayotgan tug‘ilgan kunidan boshlab, insonning o‘limga qarab borishi masalasi she’r shaklida idrok etuvchiga yetkazilmoqda. Har ikki misolning qay biri falsafa, qaysi biri so‘z san’ati ekanini ajratish qiyin va ajratib bo‘lmaydi ham.

Badiiy adabiyotning harakat doirasi juda keng, u ko‘pgina san’at turlari uchun «material» bo‘lib xizmat qiladi. Teatrda – drama, kinoda – ssenariy, rassomlikda – portret, grafik rasmlar, qo‘shiqda – matn kabi janrlar va shakllarda so‘z san’atining hal qiluvchi ishtirokini ko‘rish mumkin. Shu bois respublikamiz Prezidenti Islom Karimov: «... adabiyot masalasi – bu ma’naviyat masalasidir», – degan qat’iy fikrni bayon etgan[3].

Baxshilik san’ati. Odatda, baxshilikni estetikada san’at turiga kiritish qabul qilinmagan va xalq og‘zaki adabiy ijodi sifatida badiiy adabiyotning xili deb hisoblab kelinadi. Aslida «bunday kamsitish»ning sababi, o‘zbek estetikasida shu paytgacha Ovro‘paga, to‘g‘rirog‘i, ruslarga taqlidning

[1] *Ницше Ф.* Воля к власти. Посмертные афоризмы. Минск, «Попурри», 1999. Є. 431.

[2] *Ahmad Yassaviy.* Hikmatlar. T., G‘. G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa birlashmasi, 1992, 33-bet.

[3] *Islom Karimov.* Adabiyotga e’tibor – ma’naviyatga, kelajakka e’tibor. T., «O‘zbekiston», 23-bet.

nihoyatda kuchli bo‘lganida. Shunday qilib, biz uni to‘laqonli san’at turi deb bilamiz va buni isbotlashga harakat qilamiz.

Baxshilik san’ati asosan Sharq xalqlarida mavjud, kelib chiqishi qadimgi Hindiston bilan bog‘liq, sanskritchadagi «bhikshu» (qalandar, darvish) so‘ziga borib taqaladi. Keyinchalik «baxsha», «baxshi» va boshqa shakllarda Sharq xalqlarining ko‘pchiligida ustoz, ma’rifatchi degan ma’nolarda qo‘llanilgan. G‘arbda uni faqat qadimgi yunonlar madaniyatida ko‘rishimiz mumkin. Qadimgi Hindiston ta’sirida bo‘lsa kerak, baxshilar ularda dastlab, «ayedlar» (qo‘shiqchilar), keyinroq «rapsodlar» (qo‘shiq to‘quvchilar) deb atalgan, ular «Iliada», «Odisseya» kabi yirik epik dostonlarni torli soz jo‘rligida kuylaganlar.

Bizda baxshilik san’ati qadimdan mashhur bo‘lib kelgan. Ilmiy farazlarga ko‘ra (V. Jirmunskiy, X. Zarif v.b.), «Alpomish» dostonining idlizlari Homer eposlari bilan tutashib ketgani qayd etiladi. «Alpomish» ham, boshqa alohida dostonlar ham, dostonlar turkumlari ham mintaqamizda do‘mbira, qo‘biz va dutor jo‘rligida kuylanadi. Baxshi – xalq dostonlarini yodda saqlovchi, me’yoriga yetkazib kuylovchi, ularning o‘ziga xos variantlarini, versiyalarini yaratuvchi san’atkor. U, bir tomondan, shoirlik iste’dodiga ega bo‘lishi kerak, ikkinchi tomondan, mahorat bilan kuylay bilishi, «Xudo bergan ovozga» ega bo‘lishi lozim.

Baxshilik san’ati ibtidodan bizda sof og‘zaki ijod bo‘lib kelgan, XIX asrning ikkinchi yarmidan boshlab esa, baxshilar madrasalarda tahsil ko‘rib, ba’zi asarlarini yozma holda ham qoldirganlar. Lekin, asosan, folklorshunoslar tomonidan dostonlar va termalar yozib olingan, hozir ham bu an’ana ma’lum ma’noda davom etmoqda. Shuningdek, bu san’atning yana o‘ziga xos tomoni shundaki, unda ustoz-shogirdlik an’anasi qat’iy tarzda o‘rnatilgan, doimo shunga amal qilib kelinadi. Natijada biz baxshilik san’atining bir necha o‘ziga xos maktablariga egamiz. Masalan, Qo‘rg‘on dostonchilik maktabi, Bulung‘ur dostonchilik maktabi, Xorazm maktabi shular jumlasidan.

O‘zbek baxshilik san’atida ikki yo‘l bilan dostonlar kuylanadi. Biri – Surxondaryo, Qashqadaryo–Samarqand ijro usuli, unda doston yo terma do‘mbira jo‘rligida, ichki g‘arg‘ara ovoz bilan, ikkinchisi – Xorazm yo‘li, unda oddiy, ochiq ovoz orqali ijro etiladi. Baxshilik san’atining Ergash Jumanbulbul o‘g‘li, Fozil Yo‘ldosh o‘g‘li, Po‘lkan shoir kabi ulug‘ namoyandalari xalq dostonchiligi namunalarini yaratganlar. Ular an’anaviy sujet asosida o‘ziga xos go‘zal asarlar ijod etganlar.

Xalq dostonlaridagi tasvirlar, majoziylik ko‘p hollarda mubolag‘aga va alliteratsiyaga asoslanadi, natijada badiiy qiyofa afsonaviylashtirilgan, mo‘jizaviylashtirilgan tarzda gavdalantiriladi. Masalan, «Go‘ro‘g‘li»

turkumi dostonlaridagi bahodirlardan biri – Hasan Ko'lbar bir to'yning oshini yeb to'ymaydi, murtining ichiga kalamushlar in qurib tashlagan va h.k. Yoki Amin baxshining o'zbek bahodirlariga chaqiriqday yangraydigan mana bu mubolag'a satrlarini olaylik:

Ariq tubinda andiz,
Daryo tubinda Qunduz,
Tog'larni osmonga oting,
Tutday to'kilsin yulduz[1].

Dostonlarda ot ham asosiy qahramonlardan biri. «Alpomish»da Boychibor, «Go'ro'g'li» turkumi dostonlarida G'irot xuddi odamlarday tasvirlanadi. Ayni paytda ularning uchqurligi favqulodda va rang-barang o'xshatishlar vositasida ta'riflanadi. Masalan, G'irot «qulog'ini qalam, dumini alam qilib» yelib boradi. Ya'ni G'irot – muqaddas ot, uning qulog'i insoniyat uchun muqaddas bo'lgan, uchi uchlangan adl qamish qalamga, dumi qadimiy popukli muqaddas bayroqqa o'xshatiladi. Dostonlarda turli badiiy vositalarning qo'llanishi, baxshining ovozi va do'mbiraning ohanglari uyg'unlashib ketadi. Natijada uchqur otning yo'l bosishini tinglovchi nihoyatda yaqqol tarzda idrok etadi. Ergash Jumanbulbul kuylagan «Ravshan» dostonidagi mana bu parchaga e'tibor qiling:

Qulon yurmas yerlardan
Quvib o'tib boradi.
Bulon yurmas yerlardan
Buvib o'tib boradi.
Qarsoq yurmas yerlardan
Qalqib o'tib boradi.
Bo'ri yurmas yerlardan
Bo'zlab ketib boradi...[2]

Bu tasvirdagi alliteratsiyalar (ohangdosh tovushlar) soz va ovoz vositasida ot bilan yaxlitlashib ketgan chavandoz qiyofasi haqida tasavvur beradi.

Baxshilik san'atida nasr, nazm shakllari, barmoq vaznining turli ko'rinishlari o'z aksini topadi. Ular go'zallik, ulug'vorlik, mo'jizaviylik, kulgililik kabi estetik xususiyatlarning yanada bo'rtib ko'zga tashlanishini ta'minlaydi. Ayni paytda bu san'at turi maqol, matal va hikmatlarga boyligi bilan katta tarbiyaviy ahamiyatga ega. Fozil Yo'ldosh o'g'lidan yozib

[1] Bulbul taronalari. 5 tomlik, 5-tom. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1973, 110-bet.

[2] O'sha asar. 2-tom, 534-bet.

olingan «Alpomish» dostonidagi Boysari tilidan aytilgan mana bu satrlarni haqiqiy hikmat namunasi desak yanglishmaymiz:

Davlat qo'nsa bir chibining boshiga,
Semurg' qushlar salom berar qoshiga[1].

Baxshilik so'z va ijro san'atining uyg'unligi sifatida hozir ham o'z ahamiyatini yo'qotgani yo'q. XIX–XX asrlarda ustoz baxshilarning an'analarini davom ettirgan va davom ettirayotgan ulkan san'atkorlar yetishib chiqdi. Xorazmlik Bola baxshi, qashqadaryolik Qodir baxshi, surxondaryolik Shoberdi baxshilar shular jumlasidan.

Rassomlik san'ati. Bu san'at turi ham qadimdan mavjud, uning dastlabki namunalarini qadimgi tosh asridagi g'orlar devoriga ishlangan rasmlarda ko'rish mumkin. Ularda asosan ov hayvonlari va inson tasviri berilgan. Keyinchalik tasvirda tabiat ko'rinishlari ham aks ettira boshlangan. Dastlab, ular bir yo'lda – rangli va oq-qora rangtasvir sifatida Sharqda (Xitoy, Hindiston, musulmon mintaqasida) xattotlik, kitobat bezagi sifatida taraqqiy topgan, biz ularni hozirgi zamon tili bilan miniatyuralar deb ataymiz. Miniatyuralar odatda rangli bo'lgan va ko'pincha tabiat (daraxtlar, cho'llar, butoqlar) fonidagi inson, qushlar, hayvonlar tasvirini o'z ichiga olgan holda kitobdagi mazmunning bir qismini ifodalagan, boshqacha qilib aytganda, bosma texnikasi qo'llanila boshlangunga qadar ular grafika – kitobiy rasmlar vazifasini bajargan.

Rassomlik san'atining yana bir ko'rinishi qadimda saroy devorlariga ishlangan katta hajmli rangli tasvirlar bilan bog'liq. Ularni hozirgi davr pannolarining ibtidosi deyish mumkin. Masalan, Afrosiyobdagi to'y marosimini aks ettirgan yoki Varaxshadagi hayvonlar bilan olishayotgan bahodirning tasvirlari (VII–VIII asrlar) shular jumlasidan.

Keyingi paytlarda bosma texnikasining vujudga kelishi va san'at turlarining taraqqiy topib borishi natijasida rassomlik uch turga bo'lindi: devoriy rasmlar (ko'rgazmali-amaliy san'at), rangtasvir va grafika. Ko'rgazmali-amaliy san'at turini ko'rib o'tganimiz uchun rangtasvirga to'xtalamiz.

Rangtasvir – voqelikni san'atkor tanlagan nuqtayi nazardan mo'y-qalam va bo'yoqlar vositasida muayyan tekis materialga rasm tarzida tushirishdan iborat. Unda rassomning uslubi, bo'yoq tanlashdagi mahorati, nur va soyalar o'yini, yangicha kompozitsion yondashuv kabi san'atkor iste'dodini belgilaydigan jihatlar muhim ahamiyatga ega. Aynan ana shular tufayli rassom tabiat, jamiyat, shaxs hayotidagi voqea-hodisalarning

[1] *Alpomish*. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1979, 13-bet.

takrorlanmas serjilo manzaralarini bizga yetkazib beradi, voqelikdagi estetik xususiyatlarni rang vositasida tasvirlaydi. Rassom bularning hammasini faqat rasm yo‘li bilangina emas, balki rasmga o‘xshash, lekin aslida rasm bo‘lmagan havo, nur, tuman va h.k. singari asarning estetik ruhini belgilab beradigan chiziqli tasvirlar vositasida in’ikos ettiradi. Buning yorqin misoli sifatida iste’dodli o‘zbek rassomi V. Oxunovning «Tashlandiq odam» asarini ko‘rsatish mumkin. Unda rang, nur, soya fonida baland kunda va unga qo‘yilgan bosh tasviri berilgan, atrof bilan kunda bir olam, bosh o‘zi bir olam. Diqqat bilan kuzatsangiz, qaysi rakursdan qaramang, kundaga qo‘yilgan olamni ko‘rasiz va ekzistensiyachilar ta’biri yodingizga tushadi, o‘z holiga tashlab qo‘yilgan olamdagi tashlandiq odam. Tasvirning nochiziqligi, ranglarning kontrastlikka asoslangan tarzda qorishuvi, ko‘zi yumilgan bosh va hilpirashni xohlagan, lekin hilpirashga majoli yo‘q sochlarning tashqi olamga ulanib ketishida ulkan bir fojiaviylik ruhi ufurib turadi, asarni kuzatar ekansiz, seskanganingizni ham, xo‘rsinganingizni ham sezmay qolasiz[1].

Biz zamonaviy rangtasvir haqida mulohaza yuritdik. Mumtoz rangtasvir namunalarini esa, muzeylarda ko‘p uchratgansiz. Rembrand, Rubens, Rafael, Botichelli, Bryullov, Surikov, Levitan, O‘rol Tansiqbov, Chingiz Ahmarov, Rahim Ahmedov, Ro‘zi Choriyev va boshqa ulug‘ rassomlar asarlari shular jumlasidan.

Rassomlik san’atining yana bir ko‘rinishi bu grafikadir – ham rasm, ham bosma badiiy asar. Masalan, taniqli rassomimiz M. Reyx tomonidan V. Yanning «Chingizxon» romaniga ishlangan rasmlari, mashhur rus haykaltaroshi va rassomi V. Favorskiyning Robert Byorns asarlariga yog‘ochdan o‘yib ishlagan gravyuralari grafik asarlardir. Grafika rangtasvirga yaqin, lekin ayni paytda qat’iy chiziqlilik xususiyatga egaligi va rangdan ko‘ra, voqelikning muayyan tasvirini aks ettirishga qaratilgani bilan ajralib turadi. Ayni paytda, u doimo rangtasvirdagi asarlarga nisbatan hajman kichik bo‘ladi. Chunki grafika, eng avvalo, kitobda nashr etish uchun mo‘ljallanadi. Shu bois undagi rangtasvir unsurlari bosma texnikasiga moslangan bo‘ladi. O‘zbek rassomlari grafikaning nihoyatda go‘zal namunalarini yaratganlar. Ch. Ahmarovning «Ravshan» dostoniga, V. Kaydalovning o‘zbek xalq dostonlariga, I. Ikromovning Navoiy va Pushkin asarlari muqovalariga ishlagan rasm hamda bezaklari shular jumlasidan.

Hozirgi zamon o‘zbek rassomlik san’atida qadimgi miniatura janri yana tiklanayotganligini ham ko‘rish mumkin. Bunga iste’dodli

[1] Q a r a n g. «San’at» jurnali, 1991, 5-sonidagi zarvaraq.

dramalashtirilgan epik asar (roman, qissa) asosida undan ma'lum ma'noda farqlanadigan o'zining badiiy-estetik talqinidagi yangi asarni taqdim etadi, ya'ni drama – yozuvchining, spektakl esa, asosan rejissorning asari. Rejissorning mahorati, aktyor va rassom ko'magida sahnani o'ziga xos olamga aylantiradi: unda biz o'z zamonamizni ham, kechmish zamonlarni ham ko'ramiz, ularning eng muhim, xarakterli jihatlarini ilg'ab olamiz.

Rejissor o'ylagan g'oyani aktyorlar amalga oshiradi. Aktyor – sahnaning joni, uning har bir holati, yuz ifodasi, ovozidagi ohang, monolog va dialog paytlaridagi qo'l harakatlari badiiy qiyofani yaratadi. Zero, spektaklning o'zi boshdan-oyoq dinamik harakat mahsulidir. Shu bois ham aktyor mahorati, iste'dodi sahna asari darajasini belgilaydigan asosiy omillardan. Masalan, Otello rolini buyuk aktyor Abror Hidoyatov ijro etgan spektakl bilan T. Azizov garchand u ham iste'dodli aktyor bo'lsa-da, ijro etgan spektakl orasida juda katta, qiyoslab bo'lmaydigan darajada farq bor.

Teatr san'atining yana bir o'ziga xos jihati shundaki, unda sahna asari tomoshabin oldida yaratiladi, o'sha rejissor sahnaga qo'ygan, o'sha aktyorlar o'ynagan bugungi spektakl kechagisidan farq qiladi. Bu sahna san'atining doimiy ijodiyligini ko'rsatadi, bugungi ijroga aktyor nimanidir qo'shadi yoki undan olib tashlaydi. Bu uning ruhi, ijodiy kayfiyati, ikki yoki uch kunlik o'sishi bilan bog'liq.

Teatrning turlari ko'p: yoshga qarab bo'linadigan yoshlar teatri, bolalar teatri, jonli aktyor ishtirok etmaydigan qo'g'irchoq teatri bor. Shuningdek, musiqadan juda keng foydalanadigan, butun boshli pyesa yoki librettoga bastakor alohida, davomli kuy bastalaydigan balet, musiqali drama, operetta, opera singari estetik mohiyatiga qarab ajratiladigan teatr turlari ham mavjud. Lekin qaysi turdagi teatr san'ati bo'lmasin, u millat va shaxs estetik didini yuksaltirishda katta ahamiyatga ega.

O'zbek milliy teatri qadim zamonlarda avval qo'g'irchoq («chodir-xayol») tarzida mavjud edi. Faqat keyinchalik, XX asr boshlarida milliy drama paydo bo'lgach (M. Behbudiy, «Padarkush»), zamonaviy teatr vujudga keldi, deb aytishimiz mumkin. Teatr jadidchilik harakati bilan uzviy bog'liq bo'lib, favqulodda juda tez va keng yoyildi. O'zbekiston hududida XX asr 10-yillarining o'zida Samarqandda, Toshkentda va Qo'qonda teatr truppalari paydo bo'ldi, o'zbek xalqi ma'naviyati xazinasi yana bir go'zal san'at bilan boyidi. Behbudiy, Avloniy, Hamza kabi buyuk ziyolilar bunda katta xizmat qildilar. Keyinchalik Mannon Uyg'ur, Yetim Bobojondek ulkan rejissorlar, Abror Hidoyatov, Obid Jalilov, Shukur Burhon, Olim Xo'jayev, Sora Eshonto'rayeva, Nabi Rahimov, Hamza Umarov, Rahim Pirmuhamedov kabi buyuk dramatik aktyorlar yetishib chiqdi. Karim

Zokirov, Halima Nosirova, Bernora Qoriyeva, Odat Qobulova, Muyassar Razzoqova, Guli Hamroyeva singari opera ... ing mumtoz ustalari jahonga tanildilar. Hozirgi o'zbek teatri ... iy-axloqiy maskan, haqiqiy ibratxona sifatida diqqatga sazovor ... ki sahna san'atining odamlarga nafaqat zavq-shavq baxsh etishi ... aytda milliy g'urur, milliy iftixor manbayi, qudratli tarbiya vositasi ... o'la olishi – bu isbot talab qilmaydigan haqiqatdir»[1].

Sirk. Sirk eng qadimgi an'anaviy san'at ... dan biri. U Sharqda vujudga kelgan va dorbozlik san'ati deb ... talgan, ko'chma tomosha sifatida xalq orasida shuhrat qozongan. Uning ... da langar bilan yurishdan tashqari, dorboz chig'iriqda havo gimnastikasi ... vazifasini ham bajargan. Pastda albatta nog'ora dorbozning harakatlari ... ohangda yangrab turgan. Ayni paytda pastda qiziqchi, ko'zbo... akrobat (besuyak), ayiq o'ynatuvchi ishtirok etgan, ba'zan askiya ... foydalanilgan.

Hozirgi paytda zamonaviy sirk o's... nsurlarni asosan saqlab qolgani holda, yanada murakkablashgan, ... rakligini, tanasining egiluvchanligini, erishib bo'lmaydigan ... epchillikni aktyor mahorati orqali namoyon etadi, unutil... badiiy qiyofa yaratadi. Endilikda buning uchun maxsus aylana sh... qurilgan, tomoshabinlar o'rindiqlari ham aylana qilib joylashtirilga... va arena deb ataladigan aylana o'yin maydonidan foydalaniladi. U... tomoshalarda inson tanasi go'zalligini kuzatish bilan birga, biz aktyor ... vujudga kelgan insoniy mo'jizalarni ham ko'ramiz. Sirk ... nafaqat o'z a'zolari va hissiyotlari, balki hayvonlar, o'yin asbob... narsalar, makon, tomoshabinlar hissiyotlari, atrof-muhit usti... engiq ma'noda olganda, dunyo ustidan cheksiz hukmronligini nam... etishi bilan bizni doimo xavotirdan hayratga aylanadigan estetik ... etish jarayonini boshdan kechirishimizni ta'minlaydi. Zero, sirk «sof estetik» ... bir sapa ... stida ko'zboylog'ich uchirgan besh yoki o'nta kaptardan, olov ... halqa ichidan arslonning sakrab o'tishidan, hech qaysi sportchi bajarolmaydigan chig'iriq (gimnastik) yoki akrobatik (besuyak) o'yinlardan qanday m... bo'lishi mumkin? Chunki sirkda respublika yoki jahon birinchiligi uchun (manfaatli) musobaqa o'tkazilmaydi, umuman, sirk musobaqa de... shurchani inkor etadi.

Sirkning yana bir o'ziga xos xususiyati, ... doimiy masxaraboz-qiziqchining ishtirok etishi, ya'ni kulgililik ... muntazam mavjud bo'lishi bilan belgilanadi. Masxaraboz fa... sirkdagi barcha narsalarni (namoyishlarni), sirtdan bo'lsa-da, bog'l... tadigan, tomoshabinni bir

[1] *Karimov I.A.* Xavfsizlik va tinchlik uchun ku... kera... T., «O'zbekiston», 2002, 55–56-betlar.

dramalashtirilgan epik asar (roman, qissa) asosida undan ma'lum ma'noda farqlanadigan o'zining badiiy-estetik talqinidagi yangi asarni taqdim etadi, ya'ni drama – yozuvchining, spektakl esa, asosan rejissorning asari. Rejissorning mahorati, aktyor va rassom ko'magida sahnani o'ziga xos olamga aylantiradi: unda biz o'z zamonamizni ham, kechmish zamonlarni ham ko'ramiz, ularning eng muhim, xarakterli jihatlarini ilg'ab olamiz.

Rejissor o'ylagan g'oyani aktyorlar amalga oshiradi. Aktyor – sahnaning joni, uning har bir holati, yuz ifodasi, ovozidagi o'ting, monolog va dialog paytlaridagi qo'l harakatlari badiiy qiyofani yaratadi. Zero, spektaklning o'zi boshdan-oyoq dinamik harakat mahsulidir. Shu bois ham aktyor mahorati, iste'dodi sahna asari darajasini belgilaydigan asosiy omillardan. Masalan, Otello rolini buyuk aktyor Abror Hidoyatov ijro etgan spektakl bilan T. Azizov garchand u ham iste'dodli aktyor bo'lsa-da, ijro etgan spektakl orasida juda katta, qiyoslab bo'lmaydigan darajada farq bor.

Teatr san'atining yana bir o'ziga xos jihati shundaki, unda sahna asari tomoshabin oldida yaratiladi, o'sha rejissor sahnaga qo'ygan, o'sha aktyorlar o'ynagan bugungi spektakl kechagisidan farq qiladi. Bu sahna san'atining doimiy ijodiyligini ko'rsatadi, bugungi ijroga aktyor nimanidir qo'shadi yoki undan olib tashlaydi. Bu uning ruhi, ijodiy kayfiyati, ikki yoki uch kunlik o'sishi bilan bog'liq.

Teatrning turlari ko'p: yoshga qarab bo'linadigan yoshlar teatri, bolalar teatri, jonli aktyor ishtirok etmaydigan qo'g'irchoq teatri bor. Shuningdek, musiqadan juda keng foydalanadigan, butun boshli pyesa yoki librettoga bastakor alohida, davomli kuy bastalaydigan balet, musiqali drama, operetta, opera singari estetik mohiyatiga qarab ajratiladigan teatr turlari ham mavjud. Lekin qaysi turdagi teatr san'ati bo'lmasin, u millat va shaxs estetik didini yuksaltirishda katta ahamiyatga ega.

O'zbek milliy teatri qadim zamonlarda avval qo'g'irchoq («chodir-xayol») tarzida mavjud edi. Faqat keyinchalik, XX asr boshlarida milliy drama paydo bo'lgach (M. Behbudiy, «Padarkush»), zamonaviy teatr vujudga keldi, deb aytishimiz mumkin. Teatr jadidchilik harakati bilan uzviy bog'liq bo'lib, favqulodda juda tez va keng yoyildi. O'zbekiston hududida XX asr 10-yillarining o'zida Samarqandda, Toshkentda va Qo'qonda teatr truppalari paydo bo'ldi, o'zbek xalqi ma'naviyati xazinasi yana bir go'zal san'at bilan boyidi. Behbudiy, Avloniy, Hamza kabi buyuk ziyolilar bunda katta xizmat qildilar. Keyinchalik Mannon Uyg'ur, Yetim Bobojondek ulkan rejissorlar, Abror Hidoyatov, Obid Jalilov, Shukur Burhon, Olim Xo'jayev, Sora Eshonto'rayeva, Nabi Rahimov, Hamza Umarov, Rahim Pirmuhamedov kabi buyuk dramatik aktyorlar yetishib chiqdi. Karim

Zokirov, Halima Nosirova, Bernora Qoriyeva, Saodat Qobulova, Muyassar Razzoqova, Guli Hamroyeva singari opera va baletning mumtoz ustalari jahonga tanildilar. Hozirgi o'zbek teatri ma'naviy-axloqiy maskan, haqiqiy ibratxona sifatida diqqatga sazovordir. «Chunki sahna san'atining odamlarga nafaqat zavq-shavq baxsh etishi ayni paytda milliy g'urur, milliy iftixor manbayi, qudratli tarbiya vositasi ham bo'la olishi – bu isbot talab qilmaydigan haqiqatdir»[1].

Sirk. Sirk eng qadimgi an'anaviy san'at turlaridan biri. U Sharqda vujudga kelgan va dorbozlik san'ati deb ham atalgan, ko'chma tomosha sifatida xalq orasida shuhrat qozongan. Unda dorda langar bilan yurishdan tashqari, dorboz chig'iriqda havo gimnastikachisi vazifasini ham bajargan. Pastda albatta nog'ora dorbozning harakatlariga mos ohangda yangrab turgan. Ayni paytda pastda qiziqchi, ko'zboylog'ich, akrobat (besuyak), ayiq o'ynatuvchi ishtirok etgan, ba'zan askiyadan ham foydalanilgan.

Hozirgi paytda zamonaviy sirk o'sha unsurlarni asosan saqlab qolgani holda, yanada murakkablashgan, inson dovyurakligini, tanasining egiluvchanligini, erishib bo'lmaydigan darajadagi epchillikni aktyor mahorati orqali namoyon etadi, unutilmas badiiy qiyofa yaratadi. Endilikda buning uchun maxsus aylana shaklida qurilgan, tomoshabinlar o'rindiqlari ham aylana qilib joylashtirilgan bino va arena deb ataladigan aylana o'yin maydonidan foydalaniladi. Undagi tomoshalarda inson tanasi go'zalligini kuzatish bilan birga, biz aktyor harakatlaridan vujudga kelgan insoniy mo'jizalarni ham ko'ramiz. Sirk insonning nafaqat o'z a'zolari va hissiyotlari, balki hayvonlar, o'yin asbobi bo'lmish narsalar, makon, tomoshabinlar hissiyotlari, atrof-muhit ustidan, kengroq ma'noda olganda, dunyo ustidan cheksiz hukmronligini namoyish etishi bilan bizni doimo xavotirdan hayratga aylanadigan estetik idrok etish jarayonini boshdan kechirishimizni ta'minlaydi. Zero, sirk «sof estetik» san'at, unda bevosita manfaatdorlikni uchratmaymiz. Masalan, bir shlapa ostida ko'zboylog'ich uchirgan besh yoki o'nta kaptardan, olov halqa ichidan arslonning sakrab o'tishidan, hech qaysi sportchi bajarolmaydigan chig'iriq (gimnastik) yoki akrobatik (besuyak) o'yinlardan qanday manfaat bo'lishi mumkin? Chunki sirkda respublika yoki jahon birinchiligi uchun (manfaatli) musobaqa o'tkazilmaydi, umuman, sirk musobaqa degan tushunchani inkor etadi.

Sirkning yana bir o'ziga xos xususiyati, unda doimiy masxaraboz-qiziqchining ishtirok etishi, ya'ni kulgililik xususiyatining muntazam mavjud bo'lishi bilan belgilanadi. Masxaraboz faoliyati sirkdagi barcha narsalarni (namoyishlarni), sirtdan bo'lsa-da, bog'lab turadigan, tomoshabinni bir

[1] *Karimov I.A.* Xavfsizlik va tinchlik uchun kurashmoq kerak. T., «O'zbekiston», 2002, 55–56-betlar.

dramalashtirilgan epik asar (roman, qissa) asosida undan ma'lum ma'noda farqlanadigan o'zining badiiy-estetik talqinidagi yangi asarni taqdim etadi, ya'ni drama – yozuvchining, spektakl esa, asosan rejissorning asari. Rejissorning mahorati, aktyor va rassom ko'magida sahnani o'ziga xos olamga aylantiradi: unda biz o'z zamonamizni ham, kechmish zamonlarni ham ko'ramiz, ularning eng muhim, xarakterli jihatlarini ilg'ab olamiz.

Rejissor o'ylagan g'oyani aktyorlar amalga oshiradi. Aktyor – sahnaning joni, uning har bir holati, yuz ifodasi, ovozidagi ohang, monolog va dialog paytlaridagi qo'l harakatlari badiiy qiyofani yaratadi. Zero, spektaklning o'zi boshdan-oyoq dinamik harakat mahsulidir. Shu bois ham aktyor mahorati, iste'dodi sahna asari darajasini belgilaydigan asosiy omillardan. Masalan, Otello rolini buyuk aktyor Abror Hidoyatov ijro etgan spektakl bilan T. Azizov garchand u ham iste'dodli aktyor bo'lsa-da, ijro etgan spektakl orasida juda katta, qiyoslab bo'lmaydigan darajada farq bor.

Teatr san'atining yana bir o'ziga xos jihati shundaki, unda sahna asari tomoshabin oldida yaratiladi, o'sha rejissor sahnaga qo'ygan, o'sha aktyorlar o'ynagan bugungi spektakl kechagisidan farq qiladi. Bu sahna san'atining doimiy ijodiyligini ko'rsatadi, bugungi ijroga aktyor nimanidir qo'shadi yoki undan olib tashlaydi. Bu uning ruhi, ijodiy kayfiyati, ikki yoki uch kunlik o'sishi bilan bog'liq.

Teatrning turlari ko'p: yoshga qarab bo'linadigan yoshlar teatri, bolalar teatri, jonli aktyor ishtirok etmaydigan qo'g'irchoq teatri bor. Shuningdek, musiqadan juda keng foydalanadigan, butun boshli pyesa yoki librettoga bastakor alohida, davomli kuy bastalaydigan balet, musiqali drama, operetta, opera singari estetik mohiyatiga qarab ajratiladigan teatr turlari ham mavjud. Lekin qaysi turdagi teatr san'ati bo'lmasin, u millat va shaxs estetik didini yuksaltirishda katta ahamiyatga ega.

O'zbek milliy teatri qadim zamonlarda avval qo'g'irchoq («chodir-xayol») tarzida mavjud edi. Faqat keyinchalik, XX asr boshlarida milliy drama paydo bo'lgach (M. Behbudiy, «Padarkush»), zamonaviy teatr vujudga keldi, deb aytishimiz mumkin. Teatr jadidchilik harakati bilan uzviy bog'liq bo'lib, favqulodda juda tez va keng yoyildi. O'zbekiston hududida XX asr 10-yillarining o'zida Samarqandda, Toshkentda va Qo'qonda teatr truppalari paydo bo'ldi, o'zbek xalqi ma'naviyati xazinasi yana bir go'zal san'at bilan boyidi. Behbudiy, Avloniy, Hamza kabi buyuk ziyolilar bunda katta xizmat qildilar. Keyinchalik Mannon Uyg'ur, Yetim Bobojondek ulkan rejissorlar, Abror Hidoyatov, Obid Jalilov, Shukur Burhon, Olim Xo'jayev, Sora Eshonto'rayeva, Nabi Rahimov, Hamza Umarov, Rahim Pirmuhamedov kabi buyuk dramatik aktyorlar yetishib chiqdi. Karim

Zokirov, Halima Nosirova, Bernora Qoriyeva, Saodat Qobulova, Muyassar Razzoqova, Guli Hamroyeva singari opera va baletning mumtoz ustalari jahonga tanildilar. Hozirgi o'zbek teatri ma'naviy-axloqiy maskan, haqiqiy ibratxona sifatida diqqatga sazovordir. «Chunki sahna san'atining odamlarga nafaqat zavq-shavq baxsh etishi ayni paytda milliy g'urur, milliy iftixor manbayi, qudratli tarbiya vositasi ham bo'la olishi – bu isbot talab qilinmaydigan haqiqatdir»[1].

Sirk. Sirk eng qadimgi an'anaviy san'at turlaridan biri. U Sharqda vujudga kelgan va dorbozlik san'ati deb ham atalgan, ko'chma tomosha sifatida xalq orasida shuhrat qozongan. Unda dorda langar bilan yurishdan tashqari, dorboz chig'iriqda havo gimnastikachisi vazifasini ham bajargan. Pastda albatta nog'ora dorbozning harakatlariga mos ohangda yangrab turgan. Ayni paytda pastda qiziqchi, ko'zboylog'ich, akrobat (besuyak), ayiq o'ynatuvchi ishtirok etgan, ba'zan askiyadan ham foydalanilgan.

Hozirgi paytda zamonaviy sirk o'sha unsurlarni asosan saqlab qolgani holda, yanada murakkablashgan, inson dovyurakligini, tanasining egiluvchanligini, erishib bo'lmaydigan darajadagi epchillikni aktyor mahorati orqali namoyon etadi, unutilmas badiiy qiyofa yaratadi. Endilikda buning uchun maxsus aylana shaklida qurilgan, tomoshabinlar o'rindiqlari ham aylana qilib joylashtirilgan bino va arena deb ataladigan aylana o'yin maydonidan foydalaniladi. Undagi tomoshalarda inson tanasi go'zalligini kuzatish bilan birga, biz aktyor harakatlaridan vujudga kelgan insoniy mo'jizalarni ham ko'ramiz. Sirk insonning nafaqat o'z a'zolari va hissiyotlari, balki hayvonlar, o'yin asbobi bo'lmish narsalar, makon, tomoshabinlar hissiyotlari, atrof-muhit ustidan, kengroq ma'noda olganda, dunyo ustidan cheksiz hukmronligini namoyish etishi bilan bizni doimo xavotirdan hayratga aylanadigan estetik idrok etish jarayonini boshdan kechirishimizni ta'minlaydi. Zero, sirk «sof estetik» san'at, unda bevosita manfaatdorlikni uchratmaymiz. Masalan, bir shlapa ostida ko'zboylog'ich uchirgan besh yoki o'nta kaptardan, olov halqa ichidan arslonning sakrab o'tishidan, hech qaysi sportchi bajarolmaydigan chig'iriq (gimnastik) yoki akrobatik (besuyak) o'yinlardan qanday manfaat bo'lishi mumkin? Chunki sirkda respublika yoki jahon birinchiligi uchun (manfaatli) musobaqa o'tkazilmaydi, umuman, sirk musobaqa degan tushunchani inkor etadi.

Sirkning yana bir o'ziga xos xususiyati, unda doimiy masxaraboz-qiziqchining ishtirok etishi, ya'ni kulgililik xususiyatining muntazam mavjud bo'lishi bilan belgilanadi. Masxaraboz faoliyati sirkdagi barcha narsalarni (namoyishlarni), sirtdan bo'lsa-da, bog'lab turadigan, tomoshabinni bir

[1] *Karimov I.A.* Xavfsizlik va tinchlik uchun kurashmoq kerak. T., «O'zbekiston», 2002, 55–56-betlar.

hayratlanarli, keskin kechinmali, xavotirli holatdan ikkinchisiga o‘tishi uchun kulgili tanaffusni, muayyan ma’nodagi forig‘lantirishni o‘z ichiga oladi. Masxaraboz mantiqiylik ustidan nomantiqiylikning, absurdning shartli ravishdagi g‘alabasini ko‘rsatadigan va shu bilan tomoshabinda kulgi uyg‘otadigan, har bir davr uchun zamonaviy bo‘lgan, ya’ni har bir zamonning «o‘z kulgisini» topa oladigan o‘lmas badiiy qiyofa.

Shuningdek, sirk san’atida vorisiylik, birinchi navbatda oilaviy san’atkorlik, qolaversa, ustoz-shogirdlik an’analari hukmron. Masalan, o‘zbek sirkida Toshkenboyevlar oilasi bu san’atning deyarli barcha sohalarida faoliyat ko‘rsatdilar va ko‘rsatmoqdalar, hozir biz sirkka kirsak, «nevara va evara san’atkorlar» namoyishlaridan estetik zavq olamiz.

Umuman olganda, sirk san’ati millatni, ayniqsa, yoshlarni mo‘jizaviylikdan hayratlanib, kulgililikdan forig‘lanib, jismonan baquvvat, epchil, o‘z ruhi a’zoyi badani ustidan hukmronlik qila oladigan, katta tabiatning bir qismi bo‘lmish hayvonlar tabiatidan xabardor shaxs sifatida kamol topishida muhim ahamiyatga ega.

Askiya. Baxshilik san’atiga o‘xshab, askiya ham xalq og‘zaki ijodi mahsuli. U arab tilidagi «o‘tkir zehnli» ma’nosini anglatadigan «zakiya» (ko‘pligi – «azkiya») so‘zidan olingan bo‘lib, qadimgi, xalq sevgan san’at turlaridan biri. U – ikki va undan ortiq kishi tarafma-taraf bo‘lib, davrada, to‘g‘ridan to‘g‘ri, tomoshabinlar olqishi shaklidagi baholash usulida o‘tkaziladigan so‘z o‘yini.

Ammo askiya oddiy so‘z o‘yinidan qat’iy belgilangan mavzuyi bilan ajralib turadi. Uning bu xususiyati payrov janrida yaqqol ko‘zga tashlanadi. Bu janr nihoyatda izchillikni talab etadi, payrovdan chetga chiqish, uni chala qoldirib ketish mumkin emas. «To‘laqonli adabiy asarda, masalan, tabiat manzaralari, kishilar obrazi va xarakteri, ularning hayotga munosabatlari, voqealarning rivojlanishi va tugallanishi, g‘oya va harakatni to‘ldiruvchi detallar tasvir etilganday, – deb yozadi askiyashunos R. Muhammadiyev, – payrovda ham bu talablar amalga oshirilishi shart, aks holda u «chala», «xom» bo‘lib qoladi. Shu jihatdan qaraganda payrov syujetli yaxlit badiiy asar hisoblanadi»[1]. Masalan, «Imorat» payrovida olingan yer-u poydevorga qazilgan chuqurlikdan boshlab, to tom yopilib, imorat shuvog‘-u bo‘yoqdan chiqqunicha bo‘lgan jarayon aks etishi kerak.

Payrovdan farqli o‘laroq, o‘xshatdim, bo‘lasizmi, gulmisiz, rayhonmisiz qofiya, radif kabi kichik janrlarda askiyachi o‘z raqibining ba’zi sifatlarini, xislatlarini boshqa narsalarga o‘xshatish, nisbat berish orqali kulgi uyg‘otadi. Bunda, R. Muhammadiyev ta’kidlaganidek,

[1] Askiya. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1970, 6-bet.

ikki tarafning har safargi savol-javobidan keyin mavzu tugashi va ular ikkinchi savol-javobda boshqa mavzuga o‘tishi mumkin.

Askiyaning hamma janrlarida ham so‘z qo‘llashdagi mohirlik, mubolag‘a, kinoya, kesatiq, qo‘l, yuz harakatlari singari vositalardan foydalanish katta ahamiyatga ega. Lekin, eng muhimi, bu san’at turining hamma janrlarida belgilovchi xususiyatlardan biri – hozirjavoblik. Raqib tomonning savoliga yoki sifatlashiga sayoz, kulgi uyg‘otmaydigan tarzda javob bergan, «hujum»ni munosib rad etolmagan tomon yengilgan hisoblanadi, zero, favqulodda ko‘chma ma’no, majoziylik qonuniyatiga binoan izchil va nozik fikrlash hozirjavoblikning moyasi hisoblanadi.

Askiyaning yaxlit san’at turi sifatidagi yashash sharti – bu uning erotik tabiatga egaligi. Unda mazmun mehnat turlariga, kasbga, muomalaga doir so‘z va atamalarga nihoyatda nozik, pardali tarzda jinsiy ma’noni jolash orqali ochiladi. Aynan ana shu ko‘chma ma’no hozirjavobligi tomoshabinda kulgi uyg‘otadi. Zero, hozirjavoblik erotik-seksual urg‘uga ega bo‘lsagina, askiyaga aylanadi, aks holda, u topib aytilgan hazildan nariga o‘tmaydi. Ayni paytda askiyada laqab ishlatish ham o‘ziga xos o‘rin egallaydi. Lekin laqab askiyada shaxsning jismoniy nuqsini ochish, hajv uchun emas, balki zaminida mehr yotgan hazil tariqasidagi latifa, so‘z o‘yinlari vositasida kulgi qo‘zg‘otish uchun qo‘llaniladigan usul hisoblanadi.

Askiya o‘zbeklarda urug‘chilik-qabilachilik davrida vujudga kelgan, degan faraz bor. Zotan, darslikning tarixiy qismida ko‘rib o‘tganimizdek, Shrayber-Froyd nazariyasiga binoan qadimgi odam jinsiy munosabatlarga doir so‘zlarni mehnat turlariga qo‘llab, og‘ir mehnatga huzurbaxshlik berishga intilgan. Askiyaning kelib chiqishi ham ehtimol shundadir. Bu san’at turining eng ravnaq topgan davri ilmda XIV–XV asrlar deb tan olingan. O‘sha davrda Mavlono Burhon lang, Said G‘iyosiddin Sharfa, Mavlono Xalil Sahof, Mavlono Abdulvose’ Munshiy kabi askiyachilar bu boradagi eng kuchli san’atkorlar hisoblangan. Keyingi davrlarda ham askiya o‘zbek xalqining to‘y-tomoshalari, tantanali marosimlarida o‘z o‘rniga ega nazokatli san’at sifatida taraqqiy topib bordi. Biroq sho‘rolar davrida u «qayta ishlandi», ya’ni uning erotik san’at turi sifatidagi xususiyati inkor etildi. Natijada askiya zo‘raki kulgi asosiga qurilgan jiddiy «xalq og‘zaki ijodi janri»ga aylandi. Masalan, biz iqtibos keltirgan «Askiya» kitobida o‘sha davrlarda yozib olingan va «Mushtum» jurnalida e’lon qilingan payrovlar, askiyaning kichik janrlari, askiyachilarning mahoratiga qaramasdan, yoningizda birov qitiqlab tursa ham, sizda kulgi qo‘zg‘otishi mushkul. Chunki mazmunan sotsialistik, shaklan milliy bo‘lgan bu askiyalarda o‘q tomir – nihoyatda nozik pardalangan erotik xususiyat yo‘q. Aynan ana shu xususiyat tufayli boshqa san’at turlariga (masalan, badiiy

adabiyotga, teatrga v.b.) o‘xshab bolalar askiyasi, o‘smirlar askiyasi yoki yoshlar askiyasi degan tushuncha qo‘llanilmaydi. Askiya faqat balog‘atga yetgan kishilar uchun mo‘ljallangan san’at turi. Lekin alohida ayollar askiyasi, erkaklar bilan ayollar yonma-yon ishtirok etgan askiyalar mavjud. Masalan, Muhiddin Darvishov, Zaynobidin va Madaminjon Yusupoviar, Abdulhay mahsum Qozoqov kabi iste’dodli erkak askiyabozlar davrasida iste’dodli ayol askiyachi – Muhabbat Yo‘ldosheva ulardan qolishmagan holda ishtirok etib kelgan.

Hozir, mustaqillikdan keyin askiya yana o‘z asl qiyofasiga qaytdi. Haqiqiy askiyani keyingi paytlarda askiyabozlar musobaqalarida, respublika miqyosida katta tantanalarda, teleekranda tinglab, tomosha qilyapmiz. Bunday askiyalardagi kulgi o‘ziga xos tanqidiy ruhga ega. Askiya jamiyatimizning yanada ravnaq topishi, estetik didni yuksaltirish uchun xizmat qilib kelayotgan san’at turi. Lekin ba’zi bir bizning mashhur «professional» qiziqchilarimizning azbaroyi odamlarni kuldiraman deb bachkanalikka, bepardalikka yo‘l qo‘yayotgan holatlari ham uchrab turishi kishida afsus uyg‘otadi. Vaholanki, askiya, bir suhbatda ulkan yozuvchimiz Abdulla Qahhor aytganidek, usti bir qavat yupqa tuproq bilan yopilgan go‘ng uyumi ustida o‘sgan atirguldek go‘zal, uning rangidan, hididan bahramand bo‘lish lozim, tagidagi tuproqni ochib, go‘ngni titish kerak emas. Aks holda, askiyaning bor go‘zalligi-yu, nozikligi, hayo pardasi yo‘qoladi, u so‘kish yoki so‘kinishning madaniylashgan shakliga aylanadi-qoladi.

Estrada. Qadimda estrada bilan sirk yaxlit bir san’at turi hisoblangan. XIX asrga kelib, estrada sirkdan mustaqil tarzda faoliyat ko‘rsata boshlagan. O‘zbekistonda u Qo‘qon xonligida XIX asr boshlarida tashkil etilgan, keyinchalik «qiziqchilar» teatri deb atalgan[1]. Umuman olganda, u an’anaviy san’atlar ichida nisbatan yangisi va ba’zi jihatlari bilan zamonaviy-texnikaviy san’at turlariga ma’lum ma’noda yaqinligi bor (estrada musiqasining zamonaviyligi, elektron asboblar ijrosi va h.k.).

San’at turi sifatida estrada omuxtalik tabiatiga ega, unda teatr, musiqa, sirk, askiya unsurlari yaqqol ko‘zga tashlanadi. Masalan, unda drama va komediyaning kichik shakllari, intermediyalar, akrobatika, pantomima, jonglyorlik, qo‘shiq, badiiy o‘qish va boshqa janrlar muvaffaqiyatli ijro etiladi. Estradada zamonaviy muammolarning ko‘ngil ochish usullari va kulgi vositasidagi ifodasini, xilma-xil tanqid yo‘llarini ko‘rish mumkin. Falsafiylik, ijtimoiy-siyosiy mavzular, unda qisqa, lo‘nda, qiziqarli tarzda ochib beriladi. Estrada, sahnaviy san’at bo‘lsa-da, teatrdan aynan ana

[1] Q a r a n g: O‘sha manba, 129-bet.

shu «yengilligi», «ko'ptomonlamaligi» bilan farq qiladi. Mashhur rus estrada aktyori Ye. Petrosyan shuni nazarda tutgan holda, bu san'at turini «san'atdagi jurnalistika» deb ataydi.

Estrada namoyishlarini (nomerlarini) ko'pincha konferansye bir tizimga solib turadi. Ba'zan esa, buni aktyorning o'zi amalga oshiradi, estradada aktyor mahorati, uning xatti-harakatlari, yuz ifodasi, zarur paytdagi pauzasi va boshqa hodisalar muvaffaqiyatning asosiy omili hisoblanadi. Estrada aktyori tomoshabin bilan uzviy aloqada bo'ladi: sahna va zal ba'zan bir-birini to'ldiradi. Shu o'rinda yana Ye. Petrosyanni eslashga to'g'ri keladi, «Mening bosh rejissorim tomoshabin, u menga nima qilish kerakligini aytib berib turadi», deydi buyuk aktyor.

Hozirgi paytda maxsus estrada teatrlari mavjud. Rus va jahon estradasida aktyorlar, asosan, yozuvchilar maxsus yozib bergan yoki matbuotda e'lon qilingan eng yaxshi hajviyalar asosida ish ko'radi. Afsuski, bizning aktyorlar, asosan, matnlarni o'zlari to'qiydilar va jahon latifalarini o'zbekchalashtirib tomoshabinga taqdim etadilar. Natijada aktyorlarimiz qanchalik iste'dodli bo'lishmasin, (ularning ko'pi haqiqatan ham iste'dodli), ba'zi chiqishlari qiziqchilikdan ko'ra, bachkanalikka aylanib ketadi.

XX asrda jahon estradasida o'ziga xos estrada qo'shiqchiligi maxsus janr sifatida keng yoyildi. Jahonga mashhur estrada guruhlari va qo'shiqchilari katta shuhrat qozondilar («ABBA», «Yalla», M. Jekson, A. Pugachyova, Tarkan v.b.), ulkan stadionlarda o'tkaziladigan «gala konsertlar» paydo bo'ldi. Bularning hammasi estradaning zamon talablariga, jurnalistlar tili bilan aytganda, «operativ» javob beradigan jurnalistik ruhdagi san'at turiga aylanganini ko'rsatadi. Shundan kelib chiqadigan bo'lsak, bizning estradamizga qo'yiladigan talablar hozirgidan bir necha barobar yuksak bo'lishi kerak.

4. ZAMONAVIY SAN'AT TURLARI

Texnikaviy yutuqlar asosida vujudga kelgan zamonaviy san'at turlari insonning har qanday qulay sharoitdan yangi san'at turini yoki asarlarini yaratish uchun foydalanishini ko'rsatadi, insondagi san'atga bo'lgan azaliy va abadiy intilishdan dalolat beradi. Bir paytlar, o'ta ratsional, san'at bilan sig'ishmaydigan, qo'pol deb hisoblangan texnikadan hozirgi paytda inson ildizi noratsionallikka borib taqaladigan badiiy qiyofa yaratish uchun foydalanmoqda. Shuning natijasi o'laroq, keyingi bir yarim asr ichida bir necha zamonaviy (texnikaviy) san'at turlari paydo bo'ldi va rivojlandi. Endi shularni qisqacha ko'rib o'tamiz.

adabiyotga, teatrga v.b.) o‘xshab bolalar askiyasi, o‘smirlar askiyasi yoki yoshlar askiyasi degan tushuncha qo‘llanilmaydi. Askiya faqat balog‘atga yetgan kishilar uchun mo‘ljallangan san’at turi. Lekin alohida ayollar askiyasi, erkaklar bilan ayollar yonma-yon ishtirok etgan askiyalar mavjud. Masalan, Muhiddin Darvishov, Zaynobidin va Madaminjon Yusupoviar, Abdulhay mahsum Qozoqov kabi iste’dodli erkak askiyabozlar davrasida iste’dodli ayol askiyachi – Muhabbat Yo‘ldosheva ulardan qolishmagan holda ishtirok etib kelgan.

Hozir, mustaqillikdan keyin askiya yana o‘z asl qiyofasiga qaytdi. Haqiqiy askiyani keyingi paytlarda askiyabozlar musobaqalarida, respublika miqyosida katta tantanalarda, teleekranda tinglab, tomosha qilyapmiz. Bunday askiyalardagi kulgi o‘ziga xos tanqidiy ruhga ega. Askiya jamiyatimizning yanada ravnaq topishi, estetik didni yuksaltirish uchun xizmat qilib kelayotgan san’at turi. Lekin ba’zi bir bizning mashhur «professional» qiziqchilarimizning azbaroyi odamlarni kuldiraman deb bachkanalikka, bepardalikka yo‘l qo‘yayotgan holatlari ham uchrab turishi kishida afsus uyg‘otadi. Vaholanki, askiya, bir suhbatda ulkan yozuvchimiz Abdulla Qahhor aytganidek, usti bir qavat yupqa tuproq bilan yopilgan go‘ng uyumi ustida o‘sgan atirguldek go‘zal, uning rangidan, hididan bahramand bo‘lish lozim, tagidagi tuproqni ochib, go‘ngni titish kerak emas. Aks holda, askiyaning bor go‘zalligi-yu, nozikligi, hayo pardasi yo‘qoladi, u so‘kish yoki so‘kinishning madaniylashgan shakliga aylanadi-qoladi.

Estrada. Qadimda estrada bilan sirk yaxlit bir san’at turi hisoblangan. XIX asrga kelib, estrada sirkdan mustaqil tarzda faoliyat ko‘rsata boshlagan. O‘zbekistonda u Qo‘qon xonligida XIX asr boshlarida tashkil etilgan, keyinchalik «qiziqchilar» teatri deb atalgan[1]. Umuman olganda, u an’anaviy san’atlar ichida nisbatan yangisi va ba’zi jihatlari bilan zamonaviy-texnikaviy san’at turlariga ma’lum ma’noda yaqinligi bor (estrada musiqasining zamonaviyligi, elektron asboblar ijrosi va h.k.).

San’at turi sifatida estrada omuxtalik tabiatiga ega, unda teatr, musiqa, sirk, askiya unsurlari yaqqol ko‘zga tashlanadi. Masalan, unda drama va komediyaning kichik shakllari, intermediyalar, akrobatika, pantomima, jonglyorlik, qo‘shiq, badiiy o‘qish va boshqa janrlar muvaffaqiyatli ijro etiladi. Estradada zamonaviy muammolarning ko‘ngil ochish usullari va kulgi vositasidagi ifodasini, xilma-xil tanqid yo‘llarini ko‘rish mumkin. Falsafiylik, ijtimoiy-siyosiy mavzular, unda qisqa, lo‘nda, qiziqarli tarzda ochib beriladi. Estrada, sahnaviy san’at bo‘lsa-da, teatrdan aynan ana

[1] Q a r a n g: O‘sha manba, 129-bet.

shu «yengilligi», «ko'ptomonlamaligi» bilan farq qiladi. Mashhur rus estrada aktyori Ye. Petrosyan shuni nazarda tutgan holda, bu san'at turini «san'atdagi jurnalistika» deb ataydi.

Estrada namoyishlarini (nomerlarini) ko'pincha konferansye bir tizimga solib turadi. Ba'zan esa, buni aktyorning o'zi amalga oshiradi, estradada aktyor mahorati, uning xatti-harakatlari, yuz ifodasi, zarur paytdagi pauzasi va boshqa hodisalar muvaffaqiyatning asosiy omili hisoblanadi. Estrada aktyori tomoshabin bilan uzviy aloqada bo'ladi: sahna va zal ba'zan bir-birini to'ldiradi. Shu o'rinda yana Ye. Petrosyanni eslashga to'g'ri keladi, «Mening bosh rejissorim tomoshabin, u menga nima qilish kerakligini aytib berib turadi», deydi buyuk aktyor.

Hozirgi paytda maxsus estrada teatrlari mavjud. Rus va jahon estradasida aktyorlar, asosan, yozuvchilar maxsus yozib bergan yoki matbuotda e'lon qilingan eng yaxshi hajviyalar asosida ish ko'radi. Afsuski, bizning aktyorlar, asosan, matnlarni o'zlari to'qiydilar va jahon latifalarini o'zbekchalashtirib tomoshabinga taqdim etadilar. Natijada aktyorlarimiz qanchalik iste'dodli bo'lishmasin, (ularning ko'pi haqiqatan ham iste'dodli), ba'zi chiqishlari qiziqchilikdan ko'ra, bachkanalikka aylanib ketadi.

XX asrda jahon estradasida o'ziga xos estrada qo'shiqchiligi maxsus janr sifatida keng yoyildi. Jahonga mashhur estrada guruhlari va qo'shiqchilari katta shuhrat qozondilar («ABBA», «Yalla», M. Jekson, A. Pugachyova, Tarkan v.b.), ulkan stadionlarda o'tkaziladigan «gala konsertlar» paydo bo'ldi. Bularning hammasi estradaning zamon talablariga, jurnalistlar tili bilan aytganda, «operativ» javob beradigan jurnalistik ruhdagi san'at turiga aylanganini ko'rsatadi. Shundan kelib chiqadigan bo'lsak, bizning estradamizga qo'yiladigan talablar hozirgidan bir necha barobar yuksak bo'lishi kerak.

4. ZAMONAVIY SAN'AT TURLARI

Texnikaviy yutuqlar asosida vujudga kelgan zamonaviy san'at turlari insonning har qanday qulay sharoitdan yangi san'at turini yoki asarlarini yaratish uchun foydalanishini ko'rsatadi, insondagi san'atga bo'lgan azaliy va abadiy intilishdan dalolat beradi. Bir paytlar, o'ta ratsional, san'at bilan sig'ishmaydigan, qo'pol deb hisoblangan texnikadan hozirgi paytda inson ildizi noratsionallikka borib taqaladigan badiiy qiyofa yaratish uchun foydalanmoqda. Shuning natijasi o'laroq, keyingi bir yarim asr ichida bir necha zamonaviy (texnikaviy) san'at turlari paydo bo'ldi va rivojlandi. Endi shularni qisqacha ko'rib o'tamiz.

Badiiy suratkashlik (fotosan'at). XIX asrning 20–30-yillarida fransuzlar J. Nens, L. Dager, ingliz U. Tolbot tomonidan shahar manzaralari, mevalarning rassomlik san'atidagi ko'rinishlarini optika va kimyo yordamida suratga ko'chirish amalga oshirildi. Uni dastlab «fotogeniya», «fotogenik san'at» deb, keyinroq esa, uni rassomlik san'atidagi rangtasvir va grafikaga yaqinligi nazarda tutilib, «fotografiya» degan nom bilan atashdi. Muhimi shundaki, suratga tushirishni badiiylashtirish, fototexnika asosida san'at asari yaratish boshlandi. Ayni paytda, endi rangtasvirning kuni bitdi, degan, shoshib aytilgan fikrlar ham o'rtaga tashlandi.

Lekin tez orada uni rangtasvirning raqibi emas, balki janrlaridan biri sifatida qabul qilish odat tusiga kirdi. Nihoyat, XX asrning dastlabki yillarida u o'ziga xos tasviriy imkoniyatlarga ega alohida san'at turiga aylandi. Ayniqsa chex foto san'atkori Frantishek Drtikol (1883–1961) ijodi jahon madaniyatida alohida iz qoldirdi. U badiiy suratkashlikning Rafaeli degan nom oldi.

Keyingi davrlarda, fototexnika taraqqiyoti natijasida, A. Stilis (AQSH), E. Atje (Fransiya), A. Jumayev (O'zbekiston), M. Rodchenko (Rossiya) va boshqa badiiy suratkashlik san'ati namoyandalarining asarlari har qanday rangtasvir bilan bellashadigan darajaga ko'tarildi. Bu san'atkorlarda endi, Drtikoldan farqli o'laroq, rangtasvir uslublaridan foydalanish o'rnini, bir lahzalik fototasvirning ifodaviy vositalaridan kelib chiqqan holda, fotosan'atga nurtasvir san'ati sifatida qarash ijodiy tamoyili egalladi. Bunda suratkash lahzalik sahnaning rejissori bo'lishi, obyektdan badiiy qiyofaga aylanishi mumkin bo'lgan xususiyatni topishi, eng mos rakurs va suratga olish nuqtasini tanlashi, kompozitsion miqyosni ilg'ashi muhim. O'shanda fotosan'atkor «mangu lahza»ni tasvirga tushirishga, ya'ni lahzani mangulashtirishga erishishi mumkin.

Badiiy suratkashlikning, ya'ni nurtasvirning rangtasvirdan farqi va eng muhim belgisi – bu uning hujjatlilik xususiyati, undagi har bir suratga olingan hodisa real asosga ega. Rassom o'zi tanlagan sujet tasvirida tasavvur va xayolotga keng o'rin beradi, fotosan'atkorda bu imkoniyat yo'q, u tasvir obyektini real, hayotdagi holatida qanday bo'lsa, shunday suratga tushiradi. Lekin u obyektning «yalt» etgan jonli ko'rinishini topa bilishi va o'sha jonlilikni saqlab qoladigan nuqtadan turib ijod qilishi, ba'zan obyektning ishiga aralashishi, uni muayyan ruhiy yoki manzaraviy holatga kelishi uchun ko'maklashishi kerak bo'ladi. Biroq, u rassomning erkin aralashuvi imkoniga ega emas. Shu bois, biz fotosan'atda eng yuksak darajadagi jonlilikni ko'ramiz, tom ma'nodagi real borliqning qo'shig'ini tinglaymiz. Kinoshunos Z. Krakauer: «Fotografiya bilan bir qatorda kino ham materialni nisbatan qo'l tegmagan ko'rinishda yetkazib beradigan

yagona san'at turidir... Suratga tushirilgan tasvirni idrok etar ekan, tomoshabin ba'zan haqiqiy reallikning ovozini – «borliqning shivirini» tinglaydi», – deganida haqiqatni aytgan edi[1].

Fotosan'atning ham turli janrlari mavjud, ularning ko'pi rassomlikdan «o'tgan»: portret, manzara, natyurmort va h.k. Ammo har ikki san'at turidagi bir xil janr o'ziga xos tafovutga ega. Masalan, portret janrida rassomlik san'ati har qanday sujetdan yiroq, o'z dunyosiga o'zi shō'ng'igan individual inson tasvirini beradi. Badiiy suratkashlikdagi portret esa, aynan «odam ishtirokidagi sujetni» aks ettiradi, undagi individ o'z dunyosidan chiqib ketadi va o'zi ishtirok etayotgan jarayonning bir qismi sifatida gavdalanadi. Ya'ni, fotosan'atda insonning o'zi emas, uning tashqi dunyoga munosabati birinchi o'rinda turadi.

Fotosan'atda montaj katta ahamiyatga ega. Montaj orqali badiiy qiyofa yaratish imkoni nihoyatda keng. Fan va texnikaning ravnaqi tufayli u «mo'jizaviy» darajaga ko'tarildi. Hozirgi kunda tasvir tayyorlashning kompyuterlashtirilishi natijasida badiiy suratkashlik eng qamrovli san'atga aylanib bormoqda va boshqa san'at turlariga tobora katta ta'sir ko'rsatmoqda. Ayni paytda fotoreklama va fototanqiddagi o'ziga xos go'zallik hamda go'zallikka aylanishi kerak bo'lgan xunuklikning badiiy qiyofalar darajasidagi tasviri ham jamiyat taraqqiyotida muhim ahamiyatga ega.

Kino. Eng miqyosli zamonaviy san'at turi, bu – kino. Bugungi kunda u hamma yerda «hozir-u nozir». Uni kinoteatrlarda jamoaviy, televideniye va videomagnitofon orqali esa, oilaviy yoki individual tomosha qilish mumkin. Hozirgi paytda kino o'zining dastlabki «harakatdagi fotografiya» holatidan shu qadar uzoqlashib ketganki, endi uning ovozsiz davridagi montaj dramaturgiyasiga suyanib qolgan san'at sifatida tasavvur ham qilish qiyin. Hozir aktyorlar yaratgan, murakkab psixologizmga asoslangan badiiy qiyofalar, adabiy ssenariy zaminida ekranlashtirilgan real hayotni badiiy aks ettiradigan davomli, ko'pchiziqli syujet birinchi o'rinda turadi. Kinoda teatrdagidek dinamik dramatizm hamda uning asosini tashkil etgan harakat, harakat va yana harakat (bunda fikriy harakat ham nazardan qochirilmasligi lozim) asarning moyasini tashkil etadi. Biroq kino, teatrdan farqli ravishda, kadrlar orqali zamondan zamonga «sakrab» o'tish imkoniga ega, biroq bu «sakrash», agar film rejissurasi puxta bo'lsa, tomoshabinga sezilmaydi, u hozirgi voqealarning ibtidosi, sababchisi – avval bo'lib o'tgan voqealar ekanini his qilib turadi. Chunki o'tgan voqealarning eng muhim, qahramonlar taqdirini belgilaydigan holatlari kadrlarda bugungi

[1] *Михалкович В.И., Стигнеев В.Т.* Поэтика фотографии. М., «Искусство», 1989. С. 122.

voqealar bilan tabiiy ulanib ketadi, ya'ni kecha – bugunga, bugun – kechaga o'tib turishi ekran imkoniyati doirasidagi «oddiy gap», kino san'ati usullaridan biri. Sahnada esa, bunday imkoniyat yo'q, unda mazkur holatlar tomoshabinga to'g'ridan to'g'ri emas, balki dekoratsiya va musiqa o'zgarishlari yordamida, aktyorlar monologlarida, ba'zan dialoglarida nutq (so'z) orqaligina shartli ravishda yetkazib beriladi.

Ekranning imkoniyatlari, haqiqatan ham, nihoyatda keng: u rassomlik, teatr, adabiyot, sirk, musiqa, estrada va boshqa san'at turlaridan bemalol foydalana oladi, ularning zarur jihatlarini o'ziga «qo'shib oladi». Bundan tashqari, kinoda kinematografiya tili bilan aytganda «plan»lar bor: umumiy, o'rta, yirik. Masalan, umumiy planda film qahramonlari yoki asosiy obyekt atrof-muhitdan alohida ajratib olinmaydi, umumiy tasvirning bir qismi sifatida, o'rta planda – u ajratib, lekin atrof-muhit unga fon sifatida xizmat qilgan holda tasvirlanadi. Yirik planda esa, qahramon yoki obyektning faqat eng muhim tomonlari – inson yuz-ko'zi va undagi ruhiy evrilishlar yoki, deylik, bayroqning butun ekranni tutib hilpirashi kabi holatlar «tomoshabinga qarab keladi». Bunday holatlarda va umuman, kinoda rejissor g'oyasi bilan birga tasvirchi – operatorning roli katta. Agar muqim suratga olishda asosan rejissorning «degani-degan» bo'lsa, harakatdagi kamera orqali tushiriladigan tasvirlarda tasvirchining mahorati, tajribasi, ijodiy fikrlash qobiliyati muhim. Shu bois iste'dodli tasvirchilarning keyinchalik taniqli rejissorlarga aylanganini kino tarixida ko'p uchratishimiz mumkin. Mashhur rejissor Malik Qayumov ko'p yillar tasvirchi bo'lib ishlagani bunga misol bo'la oladi.

Jahon kinosi bilan deyarli bir vaqtda vujudga kelgan, Xudoybergan Devonov asos solgan o'zbek kinematografiyasi bugungi kunda katta tarix va salohiyatga ega. N. G'aniyevning «Tohir va Zuhra», K. Yormatovning «Alisher Navoiy», Sh. Abbosovning «Mahallada duv-duv gap» kabi filmlari kino san'atidagi mumtoz asarlar hisoblanadi. Bugungi kunda xususiy kinostudiyalarning ko'plab vujudga kelishi, ijod erkinligi tufayli o'zbek kinosi ravnaqi uchun har tomonlama yetarli sharoit mavjud.

Televideniye. Agar estrada «san'atdagi jurnalistika» bo'lsa, televideniyeni «jurnalistikadagi san'at» deyishimiz mumkin. Hozir uni faqat ommaviy axborot vositasi va san'at targ'ibotini texnikaning eng yangi yutuqlari asosida amalga oshiruvchi zamonaviy omil sifatida olib qarash uni kamsitishdan boshqa narsa emas. To'g'ri, telejurnalistika mavjud va uni inkor etish aqlga to'g'ri kelmaydi. Lekin ayni paytda ana shu real hayot, real voqealar va real odamlar ishtirokidagi «jurnalistik» sujetlarning san'at darajasiga ko'tarilganini, ularning estetik ahamiyat kasb etganini yaqqol ko'ramiz. Masalan, Farhod Bobojonning «Bir o'lkaki...» yoki Shah-

noza G‘aniyevaning rus tilidagi «Zvezdopad» turkumidagi ko‘rsatuvlarini olaylik. Ularni oddiy jurnalistik televizion reportaj deyish mumkinmi?! Bu ko‘rsatuvlarning deyarli har biri o‘ziga xos film, shunday filmki, oldiga oddiy «hujjatli» degan sifatlashni qo‘yish nohaqlik. Ularda real haqiqat telekamera orqali badiiy haqiqatga aylangani, real odamlar badiiy qiyofalar darajasiga ko‘tarilganini, ko‘rsatuvni olib boruvchining o‘zi qahramonlardan biri bo‘lib xotiramizda qolishi bilan ajralib turadi; teleko‘rsatuv muallifi, telerejissor, tasvirchi mahorati hamda harakatdagi kamera imkoniyatlari televideniyeni san’at, ta’bir joiz bo‘lsa, «hujjatli san’at» sifatidagi o‘rnini belgilab beradi.

Albatta, bu – televideniye faqat hujjatlilikka tayanadi, degan gap emas. Uning imkoniyatlari (agar bu san’at kelajagini ham inobatga olsak) tasavvur qilib bo‘lmaydigan darajada keng. Zero, televideniye oilaviy va individual estetik idrok etiladigan qorishma san’at turi, u bizning uydagi kinoteatrimiz, uydagi sirkimiz, uydagi teatrimiz va h.k. Ayniqsa, uning kinodasturlari alohida ahamiyatga ega. Masalan, davomli teleseriallarni, deylik, uch oy yoki yil mobaynida qaysi kinoteatrda ko‘rishimiz mumkin? Kinoteatrlarda bunday imkoniyat yo‘q. Bundan tashqari, telekamera hamma yerda – quruqlikda ham, suv ostida ham, osmonda ham ishlay oladi, qo‘limiz, oyog‘imiz, nigohimiz yetmaydigan joylardan badiiylik darajasiga ko‘tarilgan reallikni bizga yetkazib beradi. Biroq, buning uchun ko‘rsatuv muallifi yoki yolg‘iz teletasvirchi, Yu. Borev aytganidek, ham aktyor, ham jurnalist, ham rejissor bo‘lib ishlash xususiyatlarini o‘zida mujassamlashtirishi, bir so‘z bilan aytganda, katta iste’dod va bilimga, hozirjavoblik va o‘tkir nigohga ega bo‘lishi lozim[1].

Agar ta’bir joiz bo‘lsa, televideniyeni «tashviqotchi san’at» yoxud «estetik tashviqotchi» deyishimiz mumkin. Ekran orqali biz sho‘rolar davrida oddiy «urf-odatlar» atamasi ostida qolib ketgan asl ma’naviy qadriyatlarimizning qanday qadrlanishi zarurligini anglab yetamiz. Masalan, o‘zbek televideniyesining baxshilik san’atiga bag‘ishlangan dasturlari ko‘pchilik tomoshabinlar uchun xalq og‘zaki ijodi an’analaridan shunchaki bahramand bo‘lish emas, balki haqiqiy san’at bayrami sifatida qabul qilinadi yoki «Ming bir rivoyat» kabi «lahzalik» ko‘rsatuvlardagi falsafiylikning badiiylik bilan uyg‘unlashib ketishi katta taassurot qoldiradi. Shunday qilib, televideniye san’atlar ichida misli yo‘q qudratli tarbiya quroli.

Biroq, shuni taassuf bilan ta’kidlash kerakki, bu qurol «teskarisiga» ishlashi, ya’ni televideniye xalqning estetik didini hamma vaqt yuk-

[1] Qarang: *Борев Ю.* Эстетика. М., «АСТ – Астрел», 2005. С. 305.

saltirishga emas, balki pasaytirishga, jo‘nlashtirishga ham xizmat qilishi mumkin. Masalan, O‘zbek milliy televideniyesidagi (yuqoridagi yutuqlarini ta’kidlagan holda) ba’zi bir amallab ishga kirib olgan saviyasi past jurnalistlarning real voqelikni badiiylashtirib ko‘rsatish o‘rniga «o‘zini ko‘rsatish» uchun urinishlari shular jumlasidan. Ayniqsa, televideniyedagi estrada qo‘shiqchiligi saviyasining pastligi jihatidan ajralib turadi. Ekranda Xudo ovozdan qisgan (barmoq bilan sanarli iste’dod egalaridan tashqari) xorijiy qo‘shiqlar musiqalarini o‘g‘irlab, kompyuter orqali «ovoz yasab» mashhurlikka intilayotgan kimsalarni ko‘rib, hayratga tushasan. Chunki ular yoki tushunib-tushunmay, yoki surbetlarcha o‘zlarini «biz san’atkorlar» deb ataydilar va Nitsshe aytganidek, o‘zining suvarak darajasidagi kichginagina «men»ini butun O‘zbekistonga yoyishga harakat qiladilar. Ularning asosiy maqsadi «televizorda chiqib», shuhrat qozonish va shu orqali to‘ylardagi otarchiligiga balandroq narx so‘rashdan iborat. Bundaylar haqida suhbatlaridan birida iste’dodli xonandamiz Muyassar Razzoqova: «San’atni to‘ydagi qistiriqqa sotadigan kimsalardan hazar qilaman», degan edi. Afsuski, televideniyemiz ana shu «suvarak-san’atkorlar»ning ko‘payishiga xizmat qilayotgani bor gap.

Televideniyemizdagi yana bir nojoiz narsa, bu – klip muammosi. Klip, bir qaraganda, texnikaviy mo‘jiza, ammo, ikkinchi tomondan, san’at asarini idrok etishda zararli hodisa. Ya’ni klipda rejissor o‘z tasavvuridagi manzaralarni, (ba’zan xonandaning taklifini ham) qo‘shiqqa ilova qiladi, ko‘p hollarda qo‘shiqning o‘zi emas, ana shu «ilova» tinglovchi-tomoshabin diqqatini tortib ketadi. Demak, klipda estetik idrok etishdagi demokratiya yo‘qoladi, rejissor o‘zining tasavvurini tinglovchi-tomoshabinga «tiqishtiradi». Afsuski, ko‘pchilik hozir ishlanayotgan kliplar ana shunday salbiy tabiatga ega. Bundan tashqari, bizdagi kliplarning aksariyatini o‘ta beodoblik deb atash mumkin. Gap «go‘zal ma’shuqalar»ning ba’zan salkam yarim yalang‘och chiqishida emas, balki klipda «buyuk san’atkor»ning dang‘illama hovli-joyi, qimmatbaho ashyolari, avtomobili va h.k.lar ko‘z-ko‘z qilinadi. Endi o‘ylab ko‘ringchi, qishloqdagi qurbi bir mahallik issiq ovqat-u non-choyga yetadigan jo‘jabirday jon oilaning boshlig‘i bunday klipni ko‘rgandan keyin qanday ahvolga tushishi mumkin? Maqsad qo‘shiqmi yoki kimlarnidir o‘ksitishmi?

Xullas, televideniyening buyuk qudratidan qay tarzda foydalana bilish nihoyatda muhim masala. Uni ko‘pyoqlama, miqyosli san’at turi va estetik tarbiya maktabi darajasiga ko‘tarishi ham televideniye xodimlariga, ham biz – tomoshabinlarga bog‘liq.

5. SAN'AT TURLARINING O'ZARO ALOQADORLIGI VA ULARDA JANR MUAMMOSI

San'at turlarining o'zaro aloqadorligi. Biz estetikaning asosiy tushunchalari haqida fikr yuritganimizda, ularning o'zaro dialektik aloqadorligi mavjud ekanini aytib o'tgan edik. Shunday holatni san'at turlarida ham uchratamiz. O'z holicha «sof» mavjud bo'lgan san'at turi yo'q. Muayyan san'at turi boshqasidan yoki boshqalaridan nimalarnidir o'ziga oladi va nimalarnidir unga yoki ularga beradi, bu – san'at turlarining yashash sharti. Masalan, me'morlik san'ati haykaltaroshlikdan, rassomlikdan, ko'rgazmali-amaliy san'atdan «foydalanadi». Biz go'zal bino peshtoqida bo'rtma haykallarning, yaproqnusxa bezaklarning, devoriy rasmlar – pannolarning me'moriy uyg'unlik asosidagi yaxlitligini ko'rib, estetik zavq olamiz yoki Alisher Navoiy nomidagi Davlat akademik katta opera va balet teatri binosi foyesining devoriga buyuk rassomimiz Chingiz Ahmarov chizgan go'zal monumental rasmlarni xuddi «ikkinchi teatr»dek tomosha qilamiz. Musiqa bilan badiiy adabiyotning, teatr bilan rassomlikning va boshqa san'at turlarining ham o'zaro aloqadorligi shu tartibda.

Bunday aloqalarni estetikada sintezlashuv – omuxtalik deb ham atashadi. San'at turlari sintezida bir g'oyaviy niyat, bir uslub va bir ijro yaxlitligida uyushgan badiiy qiyofa yoki badiiy qiyofalar tizimi har xil san'at turlari qonun-qoidalariga binoan yaratilgan bo'ladi, ya'ni unda turli san'atlar badiiy vositalari va majoziylik unsurlari estetik idrok uchun uyg'un bir yaxlitlikni tashkil etadi. Hozirgi paytda biz san'at turlarining uch xil sintezini uchratishimiz mumkin. Bular: plastik san'atlar sintezi (ko'rib o'tganimiz me'morlikda haykaltaroshlik, rassomlik va ko'rgazmali-amaliy san'at turlarining omuxtaligi); san'atlarning teatrlashgan sintezi (musiqa, rassomlik, raqs san'atlarining teatr orqali sahnadagi omuxtalashuvi); san'atlarning kinematografik sintezi (deyarli barcha san'at turlarining montaj tamoyili asosida ekrandagi omuxtalashuvi).

Sintezlashuv jarayonlari fan-texnika taraqqiyoti natijasida ma'lum ma'noda yangi san'at shakllarini, yangicha ijod turlarini vujudga keltirdi. Ularni biz sintetik (qorishma) san'atlar deb ataymiz. Teatr, musiqa, raqs, estrada, sirk va boshqalar shular jumlasidan. Ularda deyarli boshqa barcha san'at turlari aktyor ijrosi, sahna dinamikasi asosida sintezlashadi. Kino va televideniye esa, «eng sintetik» san'at turlari hisoblanadi, zero, ularda sintetik badiiy qiyofa yaratiladi. Umuman, sintetik san'at turlarini estetik idrok etar ekanmiz, bir vaqtning o'zida ularni ham tomosha qilishimiz, ham tinglashimiz mumkin.

Shunday qilib, ko‘rib turibmizki, san’at turlarining o‘zaro aloqalari shu qadar mustahkam, xilma-xil va miqyosliki, bu aloqadorlik, hatto turli san’at unsurlaridan yangi san’at turini yaratish qudratiga ham ega.

San’atda janr muammosi. Biz yuqorida san’atning xillarga va turlarga bo‘linishini hamda har bir san’at turi voqelikni estetik in’ikos ettirishda o‘ziga xos mavqega ega ekanini ko‘rib o‘tdik. San’at turlarining o‘zi ham ana shunday muayyan qismlarga bo‘linadi – ularni biz janrlar deb ataymiz. Estetikaga doir adabiyotlarda janrni san’atshunoslik fanlarining muammosi deb hisoblash va uning estetik mohiyati to‘g‘risida yengil-yelpi to‘xtalib o‘tish hollari ko‘p uchraydi. Bu – noto‘g‘ri yondashuv: estetika san’at xilini, undan kelib chiqadigan turlarni, badiiy asarni atroflicha o‘rgangani holda, san’at turi bilan badiiy asar oralig‘idagi janr muammosiga jiddiy e’tibor qilmay, o‘tib ketolmaydi. Chunki hech bir san’at turi to‘g‘ridan to‘g‘ri o‘zini namoyon eta olmaydi, faqat janr vositasidagina muayyan san’at turiga oid badiiy asar vujudga keladi.

Avvalo, shuni aytish kerakki, janr san’atning ko‘zgusi, har bir janr-ko‘zgu voqelikni o‘z hajmi – in’ikos doirasida aks ettiradi. Masalan, romanning in’ikos doirasi – boshqa, hikoyaniki – boshqa. Biz yuzlab romanlarni, hikoyalarni, natyurmortlarni, qo‘shiqlarni bilamiz. Lekin ularning birortasi ikkinchisini takrorlamaydi. Masalan, o‘zbek adibi Shukur Xolmirzayevning hikoyalari o‘zaro bir-biridan ham, Said Ahmadning yoki Folknerning hikoyalaridan ham farq qiladi. Ayni zamonda biz ularning hammasini «hikoya» degan nom bilan ataymiz. Ana shu umumiy nom janr deb ataladi. Shundan kelib chiqib, janrni san’atning tarixiy taraqqiyoti mobaynida ko‘plab asarlarda takrorlanadigan, biroq voqelikni san’atkorning o‘ziga xos nigohi bilan, o‘ziga xos yo‘lda aks ettiradigan yagona kompozitsion tuzilma, desak xato qilmagan bo‘lamiz.

San’at turlarining janrlarga bo‘linishi ularni tasniflashtirish singari murakkab, «motorni yig‘ganda, doimo bir necha murvat ortib qoladigan» estetik muammo, sababi, bir tomondan, janrlarning nihoyatda rang-barangligi bo‘lsa, ikkinchi tomondan, ularning san’at turlaridagi mavqeyini belgilashdagi fikrlar xilma-xilligi, ya’ni ko‘p hollarda muayyan janr haqiqatan ham janrmi yoki uning ko‘rinishlaridan birimi, degan masala estetiklar oldida ko‘ndalang turadi. Masalan, badiiy adabiyotdagi – janrlar bo‘linishi eng murakkab bo‘lgan san’at turidagi she’r janrini olib ko‘raylik. She’r o‘zi, qissa yoki dostondan farqli o‘laroq, alohida janr, lekin ayni paytda u intim, ijtimoiy, falsafiy, manzaraviy, hajviy janrlarda yozilishi mumkin. Demak, she’r janri yana janrlarga bo‘linadi. Bunday janriy bo‘linish ko‘proq g‘oyaviy-hissiy tabiatga ega: intim she’r – lirik qahramonning ishqiy, subyektiv kechinmalarini aks ettiradi, falsafiy she’rda

– hikmatli xulosaga, donishmandlikka moyillik birinchi o‘rinda turadi va h.k. Ayni paytda bunday she’rlar har xil ko‘rinishlarda yozilishi mumkin; g‘azal, sonet, ruboiy, masal va b. Endi savol tug‘iladi: she’r – janr, falsafiy she’r – janr bo‘lsa, unda hikmatli satrlardan iborat g‘azal shaklidagi she’r nima? Uni janr nuqtayi nazaridan falsafiy she’r deymizmi yoki g‘azalmi? Shuningdek, Oybekning «Navoiy» asari romanmi yo tarixiy roman janridagi badiiy ijod mahsulimi?

Bu boradagi tadqiqotlarning so‘nggi xulosasi tizimli tahlil natijalari bo‘lib, unga ko‘ra, janrlar bosqichma-bosqich bo‘linish tabiatiga ega[1]. Ya’ni roman ham janr, tarixiy roman ham janr, hajviy roman ham janr va h.k. Darhaqiqat, hozircha san’at turlarining bundan qulayroq janriy bo‘linishini tasavvur qilish qiyin. To‘g‘ri, ba’zi estetiklar, janr va uning ko‘rinishlari degan atamani qo‘llashni taklif etishadi, komediya – janr, kinokomediya – janrning bir ko‘rinishi yoki shakli. Lekin bunday, deylik, tarixiy romanni – roman janrining tarixiy ko‘rinishi deb atashimiz noamaliy va sun’iy ekanini hamma yaxshi his qilsa kerak. Buning ustiga, shunday asarlar borki, ular bir necha janrga birvarakay taalluqli bo‘lishi mumkin. Masalan, Fitratning «Qiyomat» asarini ham hikoya, ham hajviy hikoya, ham xayoliy hikoya tarzida janrlarga bo‘lishimiz mumkin. Ba’zan ikki alohida, hatto bir-biriga qarama-qarshi janr birlashib, yangi janrni tashkil etganini ko‘ramiz. Masalan, teatr san’atida fojeiy kulgi – tragikomediya janri mavjud. Shuningdek, bir janr ikki va undan ortiq san’at turiga «xizmat» qilishi mumkin. Masalan, telefilm ham kino, ham televideniye san’atida, manzara janri esa, ham rassomlik, ham badiiy adabiyotda qo‘llaniladi. Farq shundaki, ular badiiy asarni o‘zlari taalluqli bo‘lgan san’at turlari talablari vositasida yaratilishini ta’minlaydilar.

Umuman, san’at tarixida janrlarning doimiy o‘zgarib turishi – yangilanishi, eskirishi, ko‘payishi, iste’moldan chiqib ketishi kabi hollarni tabiiy deb hisoblash kerak. Chunki jamiyat taraqqiyoti, inson shaxsining cheksiz darajadagi o‘zgarib borishi an’anaviy janrlardan kechish va yangilarini yaratishni talab qiladi. Masalan, keyingi ikki asr mobaynida she’riy roman, she’riy qissa, she’riy novella janrlari vujudga kelgani holda, o‘nlab «eskirgan» she’riy janrlar iste’moldan chiqib ketdi. Biroq, bunday hodisalarning hech biri qandaydir ko‘rsatmalar yoki qonunlar talabi asosida ro‘y bermaydi, balki san’atning demokratik xususiyatidan kelib chiqqan holda, san’atkor va badiiy asarni idrok etuvchi o‘rtasidagi bir-birini tushunishning pirovard natijasi sifatida voqe’ bo‘ladi.

[1] Q a r a n g: Эстетика. Словарь М., «Политиздат». 1989. С. 89.

Shunday qilib, biz mazkur bob mobaynida san'atning xillari, turlari va janrlarini tasniflashtirishdek murakkab masalalarni baholi qudrat ko'rib o'tdik. Bizning ba'zi mulohazalarimiz, ilmiy xulosalarimiz umumjahoniy ildizga ega bo'lgan milliy estetikamizda bu boradagi dastlabki nazariy yondashuvlardir. Biroq ularni mutlaqlashtirishdan yiroqmiz, asosiy maqsad talabalar va domlalarda mustaqil fikrlash malakasini yuksaltirishdan iborat.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov.* Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.
2. *Islom Karimov.* Xavfsizlik va tinchlik uchun kurashmoq kerak. T., «O'zbekiston», 2002.
3. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
4. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati nashriyoti, 2010.
5. *Po'lat Zohidov.* Me'mor olami. T., «Qomus», 1996.
6. *Борев Ю.* Эстетика. М., «АСТ–Астрел», 2005.
7. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., ИХЛ, 1980.
8. *Михалкович В.И., Стичнев В.Т.* Поэтика фотографии. М., «Искусство», 1989.
9. Эстетика. Словарь. М., «Политиздат», 1989.

XIII BOB

IJODKOR VA BADIIY IJOD JARAYONI

San'atkor badiiy ijodning muayyan turi bilan shug'ullanuvchi, ya'ni badiiy asar yaratuvchi ijodkor. U o'z mohiyatini badiiy ijod jarayoni va uning samarasi bo'lmish badiiy asarda namoyon etadi. Shu bois san'atkor, ijod jarayoni va badiiy asar – bir jihatdan botinan o'zaro bog'langan, bir-biridan ajratib bo'lmaydigan yaxlitlik. Ikkinchi jihatdan, zohiran qaraganda san'atkor – inson, ijod jarayoni – mehnat, badiiy asar – ijodiy mehnat mahsuli, nisbatan aniq tasavvur qilinadigan uch hodisa, bular ham o'zaro bog'langan, lekin mazkur bog'liqlik yaxlitlik ham emas, sirli ham emas, muayyan ma'noda hammaga ko'rinib turgan narsa. Ijodkor, ijod jarayoni va badiiy asarning bog'liqligini birinchi nuqtayi nazardan estetika fani o'rganadi. Ikkinchi nuqtayi nazardan, uni belgilangan idoralar, iqtisodiy voqelikning, mehnat turining namoyon bo'lish shakli sifatida moliyaviy hisob-kitob vositasida – maosh, qalam haqi, mukofotlar ko'rinishidagi pul birligi bilan baholaydilar. Estetika, uni o'rganar ekan, yolg'iz o'zi barcha muammolarni hal etish da'vosini qilmaydi, aksincha, falsafa, ruhshunoslik, sotsiologiya, din va mafkurani yordamga chaqiradi. Bu esa, masalaning g'oyat ko'p qirrali, murakkab va nozikligidan dalolat beradi. Zero, mazkur sirli yaxlitlik o'zini butunisicha emas, balki ilmiy yondashuv talablariga ko'ra, uch qismga bo'lib, ayni paytda uchala qism orasidagi bog'liqlikka putur yetkazmasdan o'rganishni taqozo etadi. Shunday qilib, dastlab uch halqadan iborat «oltin zanjir»ning birinchi halqasini – ijodkorni ko'rib chiqamiz.

1. IJODKOR

Har jihatdan yetuk, go'zal san'at asarini ilk bora ko'rganimizda, eshitganimizda yoki o'qiganimizda: «Zo'r! Noyob hodisa!» deymiz. Darhaqiqat, noyob asar – noyob hodisa. Aynan hodisa: U ijodkor deb atalgan noyob mohiyatning hodisasi. «Shoir bo'lish uchun shoir bo'lib tug'ilish kerak», degan qadimiy hikmat bor. U barcha san'atkorlarga taalluqli: bastakor bo'lish uchun bastakor bo'lib tug'ilish kerak, aktyor bo'lish uchun aktyor bo'lib tug'ilish kerak va h.k. Demak, san'atkorlik tug'ma xususiyat, har bir san'atkor o'z zamoni uchun alohida noyob voqelikdir. Unga berilgan iste'dod esa – ilohiy in'om. Yovuzlik saltanati

deb atalgan sho‘rolar tuzumi ijodkorning ilohiy, g‘ayritabiiy xususiyatlarga egaligini inkor etgan holda, uni hamma qatori «sovet kishisi» hisoblar va ko‘proq u yaratgan asar haqida fikr yuritishni talab qilar edi. Bu haqda asosan o‘sha davrda yashab, ijod etgan ulkan o‘zbek adibi Asqad Muxtor shunday degan edi: «Bizning dahshatli sivilizatsiyamizdan tashqari hamma zamonlarda shoir va she’riy so‘zning nechukdir g‘ayritabiiy bir ilohiy kuch bilan bog‘liqligini tan olganlar»[1].

Darhaqiqat, eng qadimgi davrlardan boshlab, ijodkor Osmon bilan Yerni, Yorug‘lik bilan Zulmatni bog‘lab turuvchi fazilat egasi (daochilar), ma’budlar bilan odamlar orasidagi vositachi (qadimgi hindlar) sifatida talqin qilingan va qadrlangan. Demak, san’atkor shaxsining favqulodda hodisa ekanini e’tirof etish, uning hamma qatori emasligi va buning sabablarini o‘rganish estetika uchun nihoyatda muhim. Holbuki, bizda tanqidchi va adabiyotshunoslar asosan asar haqida gapiradilar. Yozuvchi haqida esa...

Vaholanki, asar yozuvchidan unib chiqadi; farzandiday unda tug‘iladi, ulg‘ayadi, kamol topadi; u farzandini avaylaydi, himoya qiladi. Asar – yozuvchining taqdiri; kerak bo‘lganda yozuvchi qurbon bo‘lishga ham tayyor. Uning bu g‘ayritabiiy sadoqati, yozmasdan turolmasligi, ruhiyatga, falsafaga, mushohadaga moyilligi, shaxsi va o‘zgalarning shaxsi bilan birikib ketgan – asari uning subyekti. U boshqa ishda ham ishlashi mumkin (yozuvchi hech qachon badavlat bo‘lmagan), ammo uning mohiyati, ehtirosi – ijod. Qobiliyati qancha katta bo‘lsa, shuncha katta kuch sarf qiladi. U – beixtiyor fidoyi; ham baxtiyor, ham baxtsiz – bu uning irodasiga bog‘liq emas[2].

Bu ko‘chirmalarni ketma-ket keltirishimizdan maqsad shuki, biz hozir ham, afsuski, sho‘rolar davri estetikasi yo‘nalishida fikrlaymiz, hali ham o‘sha-o‘sha: san’atkorning – istisno ekanini, boshqalarga o‘xshamasligini e’tirof etishdan cho‘chiymiz, o‘zimiz o‘rganib qolgan «og‘a-kitoblar»dagi: «Burjuaziya estetiklari ko‘pincha san’atkorni istisnoli shaxs sifatida olib qaraydilar», degan «tanqid»ni rad etolmaymiz[3].

Bugun mustaqillikka erishganimizga yigirma bir yil bo‘ldi, siyosiy va iqtisodiy jihatdan qaramlikdan allaqachon qutulganmiz, lekin, afsuski, tafakkur qulligidan qutulish nihoyatda qiyin kechmoqda. Shu o‘rinda: «Fikr qaramligi, tafakkur qulligi esa, har qanday iqtisodiy yoki siyosiy

---

[1] *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. T., «Ma’naviyat», 2005. 24-bet.

[2] O‘sha manba, 39-bet.

[3] Эстетика. Словарь. С. 390.

qaramlikdan ham ko‘ra dahshatliroqdir», deganida Prezident Islom Karimov naqadar haq ekanini vaqt tasdiqlab turganini ko‘rishimiz mumkin[1].

Shunday qilib, ijodkor «hamma qatori» emas, istisnoli shaxs. Xo‘sh, uning nimasi istisnoli? Bu savolga hech kim to‘liq javob bera olmagan. Tabiiyki, bizning javobimiz, ya’ni mulohazalarimiz, fikrlarimiz va xulosalarimiz ham nisbiy, ulkan muammoning kichkina bir tomoninigina yoritishi mumkin, xolos.

Avvalo, shuni aytish kerakki, san’atkor shaxsi o‘ziga xos, alohida ruhiy tip. Uni o‘rganish – estetika va ruhshunoslikning yirik muammolaridan biri. U ijod qilayotgan paytida qandaydir noratsional, aql vositasida tushunib bo‘lmaydigan holatga, o‘zini o‘zi emas, boshqa nimadir boshqaradigan jarayonga kiradi, o‘zini zamon va makonning hukmdoridek his etadi. Bu holatni zikrga berilgan darvishning «hol» maqomigagina o‘xshatish mumkin. Uni, odatda ilhom deb atashadi. Ana shu paytda san’atkor odamlikdan, malak siyratli g‘aroyib jonzotga aylanadi, Aflotun aytganidek, ilohiylik bilan bog‘lanadi, ilohiy vaqt doirasiga tushadi. Natijada uning asarida bo‘lgan va bo‘layotgan voqealar bilan birga bo‘ladigan voqeliklar ham o‘z aksini topadi. Firdavsiy «Shohnoma»da Jamshidga jahon voqealarini ko‘rsatadigan ko‘zgu (teleekran) tutqazadi, Aleksey Tolstoyning injener Garini «o‘zidan» salkam yarim asr keyin kashf etiladigan lazer qurolini yasaydi, Jyul Vern o‘zi ko‘rmagan mamlakatlar tabiatini o‘sha mamlakatlar yozuvchilari va olimlaridan aniqroq tasvirlab beradi va h.k.

Faqat bugina emas. San’atkor, Asqad Muxtor aytganidek, fidoyi inson. Bu fidoyilik unga qimmatga tushadi. Uning g‘oyalari ko‘p hollarda zamonga sig‘maydi, natijada u zamon bilan kurashadi, millatni, insoniyatni yangi, o‘z zamonasidan yaxshiroq zamonga chaqirib yashaydi va baxtini shunda ko‘radi. To‘g‘ri, u ham badavlat, huzur-halovatda yashashni xohlaydi, lekin unga berilgan iste’dod uni o‘z yo‘liga soladi, inson baxti uchun, inson erki uchun kurashga chaqiradi va u Navoiyga, Bayronga, Pushkinga, Abdulla Qodiriyga aylanadi.

Shu o‘rinda Navoiyning bir asariga e’tibor qilaylik, unga ko‘pchilik buyuk shoiming shunchaki rassomlik borasidagi mashqi deb qaraydi. U «Zanjirband sher» asari. Undagi sher qafasda emas, ochiq havoda, lekin bog‘langan. Temir halqalardan iborat zanjir – zamon, turmush, saroy talablari va h.k. Zanjirband sher esa, – Navoiy. Hozircha u zanjirband, zamonga bog‘langan, lekin tezda zanjirni uzadi, nafaqat uzadi, balki zamon-zanjirini bir qancha masofaga olg‘a tortib boradi, insoniyatni yangi zamon tomon yaqinlashtiradi. Bu yaqinlashuv noreal voqelik emas, uni

[1] *Islom Karimov.* Biz kelajagimizni o‘z qo‘limiz bilan quramiz. T., «O‘zbekiston», 1999, 85-bet.

bilan yaxshi bo‘lsa, Xudo va odamlar uchun sevimlidir. Go‘zal yuz to‘rt fazilatga egadir. Ulardan biri shuki, go‘zal yuz uni ko‘rgan odamning shu kunini xayrli etadi, ikkinchisi, hayotdan bahramand bo‘lish onlarini shirin qiladi, uchinchisi, u odamni ochiq ko‘ngilli va oliyjanob etadi, to‘rtinchisi, boylikni ko‘paytiradi va yuqori mansab ato etadi»[1].

Xayyom go‘zallikka real, hayotiy-insoniy yondashuvni maqbul ko‘radi. Go‘zallik bu, avvalo, tabiatda, gullarda, lolalarda, bahorda. Lekin u – o‘tkinchi. Shu go‘zallikdan lazzatlanish uchun juda qisqa vaqt berilgan; go‘zallik umri bilan inson umri shu jihatdan o‘xshash. Buni Xayyom bir ruboiysida shunday ifodalaydi:

Sabodan bo‘libdi gul yoqasi chok,
Gul yuzidan bulbul bo‘lmish tarabnok,
Gul tagida o‘tir, chunki juda tez
Gul yerga to‘kilur, biz bo‘lurmiz xok[2].

Xayyom tabiat go‘zalligini idrok etish uchun albatta muayyan imkon va shart-sharoit zarurligini; faqat ular mavjud bo‘lgandagina inson o‘zi uchun shu zaminda ham jannatiy go‘zallik lazzatini tuyushi mumkinligini ta’kidlaydi:

Ko‘nglim ocholmaydi bahor pallasi
Bo‘lmasa may, ma’shuq, mashshoq yallasi.
Bog‘ ichra may, mashshoq, ma’shuqang bo‘lsa,
Jannat ham, kavsar ham shudir xullasi[3].

Ba’zi ruboiylarida esa, Xayyom go‘zallikni, shu jumladan xunuklikni ham «Avesto» talqinlariga yaqin nuqtayi nazardan olib qaraydi. Go‘zal yuz, go‘zal xulq egasi bo‘lmish nozanin vaqti kelib, gulga, maysaga, lolaga aylanadi:

Ariq labidagi har giyoh, ko‘kat –
Malakday go‘zalning yuzidagi xat.
Bu sabza loladek yuzlar tuprog‘i,
Sabzaga avaylab oyoq qo‘y g‘oyat[4].

Xunuk xulq egasi qo‘pol, go‘zallikdan bebahra insonning ruhi esa, xunuk jonzotlar qiyofasiga ko‘chib o‘tadi. Shu jihatdan Xayyomning o‘ziga xos bir ruboiysi bor. Uning yaratilishi bilan bog‘liq rivoyatda shunday

---

[1] *Umar Xayyom.* Navro‘znoma. T., «Mehnat», 1990, 54-bet.
[2] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 16-bet.
[3] O‘sha asar, 122-bet.
[4] O‘sha asar, 55-bet.

voqea bayon qilinadi: Xayyom o‘tib borar ekan, ko‘cha bo‘yidagi machitni ta’mirlayotgan odamlarga ko‘zi tushadi; bir necha kishi g‘isht yuklangan eshakni machit ostonasidan ichkariga kiritolmay halak edilar. Xayyom nima gapligini bilgach, borib eshakning qulog‘iga nimalardir deydi, eshak darhol ichkari kiradi. Odamlar buning sababini so‘raganlarida, Xayyom, bir vaqtlar shu machitda o‘ta badfe’l, xunuk xulq egasi mutavallilik qilgan, o‘lgach esa, uning xunuklikka yo‘g‘rilgan ruhi shu eshak qiyofasiga o‘tganini, hozir u o‘zini tanimayotganlari uchun ichkariga kirmay tixirlik qilib turganini, eshakning qulog‘iga «Biz seni tanidik» deb to‘rt satr she’r aytgach, tixirlikni to‘xtatganini aytadi. Mana o‘sha rivoyatga sabab bo‘lgan ruboiy:

Ketibsan, qaytibsan adashibroq yana ham,
Isming ko‘tarilgandi yodimizdan, ey odam,
Soqoling dum bo‘libdi, o‘sib chiqib ortingdan,
Tirnoqlaring qo‘shilib tuyoq bo‘lmishdir bu dam[1].

Endi Xayyom ruboiylarida doimiy bahsga sabab bo‘lib kelgan may tushunchasiga to‘xtalib o‘tamiz. Xayyom talqinidagi sharob, bu mutasavvif shoirlar kuylagan vahdat mayi emas. U real hayotdagi uzumdan tayyorlangan ichimlik. «Navro‘znoma» asarida Xayyom hatto qizil, sariq va qoramtir may turlarini tayyorlashga alohida boblar ajratgan hamda ularni tayyorlash, qiyomiga yetkazish usullari haqida batafsil ma’lumotlarni taqdim etgan. Biroq, ayni paytda, Xayyomning mayi ramziy ma’noga ham ega: u nazarda tutgan may go‘zallikni idrok etish vositasi. May, musiqa go‘zal yor jamoli bilan birgalikda insonda forig‘lanish (katarsis) hodisasini vujudga keltiradi – hayotning xunuk voqealaridan jamiyatdagi pastkashlik, maydakashlik, manfaatparastlik singari holatlaridan bir muddat forig‘ bo‘lish, ulardan bir bosh baland turish, bahor va yor go‘zalligidan, gul va ko‘ngil go‘zalligidan lazzatlanish imkonini beradi.

Zamonasozlarning so‘zlaridan kech,
Go‘zallar qo‘lidan sharob so‘rab ich, –

deydi bir ruboiysida shoir-faylasuf[2].

Yana bir e’tiborli jihat shundaki, Xayyom ruboiylaridagi may inson uchun ko‘zgu vazifasini o‘taydi: u – insondagi axloq va axloqsizlikni,

[1] *Umar Xayyom.* Ruboiylar. 87-bet.
[2] O‘sha asar, 84-bet.

juda ko‘p o‘tin talab qiladigan gulxan, ijodiy yonish unga yanada kattaroq baxt bag‘ishlaydi, lekin uni yanada tezroq yondirib tugatadi[1]. Aslida san’atkorning haqiqiy tarjimayi holi shundan iborat bo‘ladi.

Ijodkor shaxsining alohida ruhiy tip sifatidagi yana bir o‘ziga xosligi uning yolg‘izligi, u oila bilan yashaganda ham o‘zini yolg‘iz his qiladi, iloji boricha o‘zini odamlardan olib qochishga intiladi. Bunday hodisa oddiy odamlarda o‘z **Meni**dan yiroqlashishni, tushkunlikni, nevroz holatini paydo qiladi. San’atkor uchun esa, bu ixtiyoriy hodisa, ijodning sharti. U aynan mana shu yolg‘izlikda o‘zining mohiyati – ikkinchi **Men**i bilan topishadi. Ayni paytda bu **Men** go‘yo ijodkorning vujudidan uzilib chiqqandek, asar qahramonlari bilan birga, ularga o‘zini qiyoslab yashaydi va ko‘rinib turgan **Men**ning xatti-harakatlarini boshqarib turadi. Uni ruhiy tahlilchilar onglanmaganlik deb ataydilar. Shunday qilib, haqiqiy badiiy asarda onglanganlikdan ko‘ra onglanmaganlik, ko‘zga ko‘rinib turgan **Men**da ko‘rinmaydigan **Men** ko‘proq o‘zini namoyon etadi.

Biroq san’atkor shaxsini faqat onglanmaganlik – ichki **Men** bilan bog‘lab qo‘yish mumkin emas. Uning ustuvorligini tan olgan holda, ijodkor uchun tashqi omillarning ham ahamiyati borligini e’tirof etish lozim. Zero, ijodkor ruhiyatidagi onglanmaganlikning faoliyati ijodkor yashayotgan jamiyatni yanada yaxshilashga, go‘zallashtirishga qaratilgan. Shu sababli san’atkor hech qachon o‘z zamonini (u yaxshimi, yomonmi) nazardan qochirmaydi. Nafaqat zamonaviy asar yaratganida, balki tarixiy yoki xayoliy mavzuga qo‘l urganida ham, ya’ni kechmishdan yoki kelajakdan turib o‘z zamonasiga ta’sir ko‘rsatishga, uning muammolarini ramziylik orqali, bilvosita o‘rtaga tashlashga harakat qiladi. Bu san’atkor ruhida maylparastlikning oddiy odamlarnikiga qaraganda kuchliroq bo‘lishini, uning o‘zi istasa-istamasa, keskin g‘oyaviylashgan, mafkuraviylashgan shaxs sifatida ish ko‘rishini ta’kidlab turadi. Gap faqat san’atkorning qaysi mafkurani tanlashi va targ‘ib qilishiga bog‘liq. Agar u o‘z g‘oyalariga insonparvarlik mafkurasini asos qilib olsa (Navoiy, Motsart, Tolstoy, Pikasso va b.), uning asarlari butun insoniyat va barcha zamonlar uchun «yaroqli», kerakli bo‘lib yashaydi. Bordi-yu, san’atkorning mafkuraviyligi obro‘parastlik (avtoritarlik) g‘oyalari bilan cheklansa, uning asari faqat o‘sha davr va obro‘ egasining (dohiyning) umridan uzoq yashamaydi. Shu jihatdan san’atshunos T. Bachelisning «XX asr san’atida Hamlet qiyofasi» degan maqolasi e’tiborga sazovor. Muallif Ovro‘pa teatrlarida Ikkinchi jahon urushi oldidan va undan keyin o‘ynalgan Hamlet rollarining davr hamda mafkuraviylik bilan bog‘liq jihatlarini tahlil qilib, iste’dodli, mashhur olmon aktyori

[1] *Манн. Т.* Смерть в Венеции. М., 1984. С. 104.

Gustav Gryundgens Berlin teatrida 1936-yili yaratgan Hamlet qiyofasini fotosurat orqali shunday tasvirlaydi: «...mana, 1936-yilgi fotosuratdan bizga Hamlet – Gryundgens tikilib turibdi: askarning tund nigohi Yorik bosh chanog'ini ochiqchasiga, salkam professional qiziqishini yashirmay kuzatmoqda. Hamletning bosh kiyimini tushunib bo'lmaydi, u o'rta asrlar dubulg'asi bilan eseschining kaskasiga o'xshash narsa. Gryundgens qon to'kishga tayyor turgan Hamlet rolini o'ynamoqda edi. Fashistlar Olmoniyasi urush ochishga tayyorgarlik ko'rardi, Hamlet – Gryundgens uning qudratidan mast bo'lib, yovuzlik go'zalligini namoyishkorona va jo'shib qo'llab-quvvatlayotgan edi»[1]. Bu – buyuk aktyorning san'atni xor qilishi, atom kuchini o'tin yorishga sarflashi edi. Afsuski, bunday hodisalar yagona emas. Demak, san'atkordagi Xudo bergan narsani asrab qolish va o'z o'rnida ishlatishda u yashayotgan zamonning, tuzumning ahamiyati katta.

Katta san'atkorlarda buning aksi ham tez-tez uchrab turadi: o'z davrining grajdan-odamini san'atkor-odam yengib chiqadi. Masalan, ulug' rus rassomi V. Vereshchagin san'at talabi bilan Gryundgens qilolmagan ishni amalga oshira bildi. Chunonchi, Vereshchaginning «Urushning tantanali qo'shig'i» asarida jangdan keyingi manzara aks etgan: bosh chanoqlarining ulkan uyumi; atrofda jingirtob bo'lib ketgan yaproqsiz daraxtlar, jang maydonidan sal narida yarim xaroba qal'a, minora, uylar g'ira-shira ko'zga tashlanadi; boshchanoqlar ustida qarg'alar tantanasi, quzg'unlar moviy ufqdan chiqib kelmoqda, ular xuddi sanoqsizdek; jazirama, dahshatli kimsasizlik, faqat quzg'unlar, quzg'unlar, quzg'unlar... Quzg'unlardan uyulgan kalla suyaklari ko'p, lekin sizga quzg'unlar ko'proq tuyuladi. Vereshchagin shaxs sifatida rus ulug'davlatchilik shovinizmiga mukkasidan ketgan, beshafqat inson edi. U bu asarini dastlab «Temurlang tantanasi» deb atadi, keyin hozirgi nomi bilan atadi. U molbert oldiga kelganida o'zining kichkinagina «g'olib rus kishisi» ekanini unutib qo'yar va buyuk insonparvar rassomga aylanar edi. Bu asarda ham shunday bo'ldi. Asar joylangan romga u o'z qo'li bilan: «O'tgan, hozirgi va kelajakdagi barcha ulug' fotihlarga bag'ishlanadi» deb yozib qo'yadi. Dastlabki shovinistik noinsoniy g'oyani umuminsoniy g'oya yengganini ko'ramiz. «Urushning tantanali qo'shig'i» barcha bosqinchilik urushlariga, shu jumladan «Ulug' Rossiya grajdani» sifatida o'zi qo'llab-quvvatlagan Rossiyaning Turkistondagi bosqinchilik urushiga ham la'nat qo'shig'i bo'lib abadiy yangrab turadi. Bu hodisada biz, yuqorida aytganimizdek, san'atkor – beshafqat odam ustidan, san'at – shovinizm ustidan g'alaba qozonganini yaqqol ko'ramiz. Bunday

[1] Современное Западное искусство. XX век. М., «Наука», 1988. С. 133.

holatlar asl san'at va asl san'atkorlar hayotida deyarli doimo uchraydigan hodisalardir.

Hozirgina biz Xudo bergan narsa deganimiz yoki umumiy tarzda iste'dod deb ataladigan ilohiy in'om aslida hech qachon hammada bir xil bo'lmaydi. Odatda, uning uch darajasi haqida fikr yuritiladi: 1) qobiliyat; 2) iste'dod; 3) daho. Biz ham ularni shu tartibda ko'rib chiqamiz.

Badiiy qobiliyatga ega ijodkor mazmunni tegishli shaklga sola biladi, badiiy usullardan – majoziylikning ko'pgina ko'rinishlaridan o'rinli foydalana oladi, asar tuzilmasining yetarli darajadagi puxtaligini ta'minlaydi, o'z zamonasining muhim muammolarini badiiy qiyofalar orqali o'rtaga tashlaydi, zamon, tuzum nimani talab qilsa, labbay deb javob beradi. U yaratgan asar dastlab shov-shuvga ham sabab bo'lishi, o'n-o'n besh, hatto o'ttiz-qirq yil «umr kechirishi» mumkin. Biroq keyin u tarixga aylanadi. Masalan, Ibrohim Rahimning «Hilola» qissasi o'z vaqtida shov-shuv qozondi, bir necha bor nashr qilindi, lekin u hozir mutaxassislardan boshqa deyarli hech kimni qiziqtirmaydi. Chunki u o'z zamonasi bilan birga yashab, o'sha zamon bilan birga jamiyatdan ortda qolib ketdi. Ijodkorlar ichida ana shunday badiiy qobiliyat egalari ko'pchilikni tashkil etadi. Ularning asosiy xususiyati yomon ham, yaxshi ham deb bo'lmaydigan, o'rtamiyona asar yaratishga qobilligi, o'z jamiyatining o'rtacha estetik ehtiyojini qondirishga tez moslasha olishi bilan belgilanadi.

Darajalar pillapoyasidagi ikkinchi o'rinda iste'dod egalari turadi. Ular ijodkorlar orasida ozchilik bo'lganlari holda, o'z davri san'atining asosiy yo'nalishini belgilab beradilar. Ular bir-biridan o'ziga xosligi bilan keskin ajralib turadi: iste'dodli ijodkor doimo o'z tiliga, o'z uslubiga, o'z ovoziga ega bo'ladi, u yaratgan asar o'z zamonasi uchun ham, keyingi davrlar uchun ham eskirmaydi. Masalan, Shuhrat Abbosovning «Mahallada duv-duv gap» filmini olib ko'raylik. Unda ko'tarilgan muammolar, qahramonlarning yashash tarzi, «sovet voqeligi» eskirgan. Lekin undagi umuminsoniy axloqiy-estetik g'oyalar sifatida insoniy munosabatlarning o'rtaga tashlanganligi, montajdagi yangiliklar, rejissorning yuksak mahorati, aktyorlar ijrosining tabiiyligi, asar mualliflarining «mafkuraviy hudud»ni yorib chiqa olganliklari, tom ma'nodagi xalqchillikka erisha olganliklari biz uchun doimo yangi. Biz unda har gal «eskirmaydigan eskilikni», «bugunning umri bilan yashayotgan kechmishni», kechagi onalarimiz, akalarimiz va opalarimizning jonli qiyofalarini ko'ramiz. qadriyatlarimiz ulug'langan, estetik qadriyatga aylangan badiiy asar bilan uchrashamiz. «Kechagi va bugungi o'zimizdan» miriqib kulamiz, qalblarimiz forig'lanadi. Xullas, «Mahallada duv-duv gap» filmi haqiqiy iste'dod egalari yaratgan asar, u bizni doimo qiziqtira oladi, bizga estetik

zavq berib, yangicha yashashga chorlab turadi. Shuhrat Abbosovning iste'dodi va mahorati kecha bilan bugun o'rtasidagi badiiy ko'prik yarata olgan.

Eng yuksak darajadagi san'atkorni biz daho deb ataymiz. Daho san'atkorlar kamdan kam uchraydi. Daholarni zamondan yuksak qo'yishadi, zero, butun boshli tarixiy davrdan ko'ra bir shaxs insoniyat uchun qimmatliroq bo'lishi, ko'proq foyda yetkazishi mumkin. Lekin uning dunyoga kelishi zamondan tashqarida ro'y bermaydi, aksincha, biz tushunib yetolmaydigan qonuniyatlar asosida ular davrning istagi bilan paydo bo'ladilar. Davr – daho uchun urug' vazifasini o'taydi, shu urug'dangina mangu yam-yashil ulkan daraxt o'sib chiqadi, daraxt yuksaladi, davr esa, quyida qoladi. Qadimgi Xitoyda dahoni tabiatni tasvirlaydigan inson emas, balki o'zi tabiat bo'lgan mavjudot, karomat egasi sifatida baholaganlar. Daho, bu – Nitsshe ta'riflagan a'lo odam, qonunlarni buzib, o'zi yangi qonunlar yaratadigan, odamdan baland darajadagi odam. Deni Didro o'zining «Daho» maqolasida shunday deydi: «San'atda, fanda va amaliy faoliyatda daho, aytish mumkinki, narsalarning asl tabiatini o'zgartiradi; uning o'ziga xosligi nimagaki qo'l ursa, o'sha narsalarning hammasiga ko'chib o'tadi, uning bilimi kechmish bilan bugunning hududini ortda qoldirib, kelajakni nurlantirib turadi; u o'z asridan ilgarilab ketadi va asri uni quvib yetishga ojizlik qiladi... »[1].

Lekin boshqa bir guruh mutafakkirlar san'atkor dahosini ruhshunoslik nuqtayi nazaridan baholaydilar va uni insonning nosog'lom ruhiy holati sifatida ta'riflaydilar. Aflotun, Demokrit va Arastudan tortib Paskalgacha daholikning telbalik bilan chegaralanishini ta'kidlaydilar. Aflotun, hatto, alahsirashni ma'budlar bizga tuhfa qilgan ilohiy ne'mat deb ataydi. Ovro'paning mashhur psixiatrlaridan biri Chezare Lombrozo (1835–1909) o'zining «Daholik va telbalik» kitobida bu masalani atroflicha ochib berishga harakat qiladi. Undan keyin Zigmund Froyd va froydchilar bu masalaga ruhiy tahlil usuli bilan yondashib, ma'lum ma'noda Lombrozo xulosalarini tasdiqladilar. Ular nafaqat daholar, balki barcha iste'dodli san'atkorlarda nevroz, umuman, ruhiy xastalik mohiyat tarzida mavjudligini, lekin ular bu dardni badiiy asarga o'tkazib yuborish orqali o'zlarining sog'lomligini saqlab qolishlarini, lekin bu sog'lomlik boshqalarnikidan farqlanishini chuqur ilmiy va amaliy asosda isbotlab berdilar. Ayni paytda o'zimizning xalqona gapimiz ham bor: bunday odamlarni uchratganimizda «shoirtabiat ekan», «shoir ekan-ku!» deymiz. Bu iboralar aslida olimlarning fikrlaridek «qo'pol» emas, shakli chiroyli, lekin mohiyat o'sha-o'sha: gap

[1] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. С. 213.

hamma odamdan boshqacharoq, nozikta'b, «ko'rinib turgan narsalarni ko'rmaydigan, ko'rinmaydigan narsalarni ko'radigan», umum qabul qilingan qoidalardan tashqaridagi, ham qoyil qolish, ham ustidan kulish mumkin bo'lgan noodatiy shaxs haqida boryapti. Xullas, Demokritning, eshushi joyida odamni men hech qachon haqiqiy shoir deb hisoblamayman, degan so'zlari haqiqatga yaqin ekanini tan olmasdan ilojimiz yo'q[1].

Albatta, daho san'atkor ko'rinishidan boshqalardan unchalik farq qilmaydi. Lekin u o'zga bir olam. Biz olamni o'rganib, tagiga yetolmaganimizdek, daholarni ham hech qachon to'liq tushunib, to'liq talqin qilolmaymiz. Daho, u – Homermi, Dantemi, Navoiymi, Shekspirmi, Motsartmi, Rafaelmi, Gyotemi, Pushkinmi, Betxovenmi, Chaykovskiymi – insoniyat hamma davrlarda o'zini ko'rish uchun murojaat qiladigan abadiy ko'zgudir.

Biz, qisqacha bo'lsa-da, ijodkor shaxsi va uning o'ziga xos xususiyatlarini, iste'dod darajalarini ko'rib chiqdik. Endi san'atkorning sirli mehnati – badiiy ijod jarayonini nazardan o'tkazamiz.

2. BADIIY IJOD JARAYONI

Badiiy ijod jarayoni mehnat, lekin u boshqa barcha aqliy mehnat turlaridan katta farq qiladi. Unda mehnat qandaydir sirli ruh bilan amalga oshadi, shuning uchun, odatda, badiiy ijod jarayoni masalasiga yondashuvlar har xil: unda kimlardir ratsional, kimlardir noratsional jihatlarni ustuvor hisoblaydi, ba'zilar uni umuman tushunib va tushuntirib bo'lmaydigan, favquloddalik, sirli tasodif hamda har bir ijodkorning shaxsi bilan belgilanadigan o'ta xususiy hodisa sifatida talqin qiladilar. Bizningcha, har uchala fikrda ham asos bor, lekin ularning hech qaysisi o'zicha butun ijodiy jarayonni qamrab ham ololmaydi, to'liq ochib ham berolmaydi. Shuning uchun uni shartli ravishda qismlarga bo'lib o'rganish maqsadga muvofiq deb o'ylaymiz.

Eng avvalo, shuni aniqlab olish kerakki, ijodkor «oluvchi» emas, «beruvchi», ya'ni taklif qilingan san'at turlaridan xohlaganini, istagan paytida «olishga», «umuman idrok etishga» qobil madaniyatli kishi emas, balki, aksincha, muayyan san'at turi va janridagi muayyan asarni idrok etishga tayyor bo'lib, «kutib turgan» estetik did egasining ehtiyojini qondirishni o'z bo'yniga olgan shaxs. Demak, ijodkor birinchi navbatda mas'uliyatli shaxs, ijod jarayoni esa, nihoyatda mas'uliyatli jarayon. Shu sababli ba'zi bir yosh ijodkorlarning «Men o'zim uchun she'r yozaman»

[1] Qarang: *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. Минск, «Попурри», 1998. С. 8.

yoki «Men o‘zim uchun musiqa bastalayman» va h.k. kabi matbuotda beradigan intervyulari yoki davralardagi gaplari, ochiqchasiga aytganda, oliftagarchilikdan boshqa narsa emas. Har bir san’atkor asar yaratishga kirishar ekan, to asar bitgunicha uning ro‘parasida yoki yonida, yoki ortida o‘zi majhul, lekin talablari aniq-ravshan bo‘lgan idrok etuvchining ruhi, siymosi turadi; har bir asar albatta kim uchundir yaratiladi. Biz yuqorida aytib o‘tganimiz, «ikkinchi **Men**» ko‘p hollarda ana shu kuzatuvchi vazifasini, idrok etuvchi rolini bajaradi, ijod jarayoni uning nazorati ostida kechadi.

Badiiy ijod jarayonining ibtidosi san’atkorning muayyan g‘oyani yoki g‘oyalar tizimini badiiyat orqali boshqalarga yetkazish istagi bilan bog‘liq. Uni biz g‘oyaviy niyat deymiz. U ko‘zga ilg‘anmaydigan darajada nozik va ko‘z ilg‘amaydigan darajada miqyosiylikka ega. Chunki g‘oyaviy niyat o‘z nomi bilan g‘oyaga taalluqli, u ijodkor dunyoqarashining mevasi, butun asarning poydevori. U badiiy asarning mavzusi, shakli, mazmuni, «tili», badiiy vositalari qanday bo‘lishi kerakligini belgilab berish uchun ular bilan «kurash olib boradi». Ba’zan ularni o‘ziga bo‘ysundiradi, ba’zan esa, ularga bir oz yon berib, ma’lum nuqtalarda o‘zgaradi, «sharoitga moslashadi». G‘oyaviy niyatni shu bois hech qachon to‘liq amalga oshgan estetik hodisa sifatida tasavvur qilish mumkin emas.

G‘oyaviy niyat biror-bir yerda, boshqa ijodkorning asarida, estetika nazariyasida yoki real hayotda uchraydigan qandaydir tayyor narsa yoxud «qattiq o‘ylash», «teran fikrlash» natijasida vujudga keladigan badiiy hodisa emas. U reallikni in’ikos ettirishga qaratilgan esa-da, o‘zi reallik bo‘lmagan, ammo yaratilajak asarning ideali, san’atkor ruhidagi ideal sifatida vaqtincha – badiiy ijod jarayoni mobaynida real hukmronlik qiladigan noratsional ijodiy talab. Shuning uchun u tizimli yoki mantiqiy tarzda vujudga kelmaydi, balki birdan paydo bo‘ladi, har bir asar uchun alohida «tug‘iladi». Lekin hamma holatda ham uning asosida san’atkorning ta’sirlanishi yotadi. Ba’zan biror-bir tarixiy voqea qaysidir film, kitob yoki kim bilandir uchrashuv, gohida qandaydir ijtimoiy nohaqlik, goh kutilmagan hodisa, hatto yo‘lda ketayotib muallif qoqilib ketgan tosh ijodkor ruhiga chaqmoqdek ta’sir qilishi mumkin. Ta’sir ijodiy tasavvurni uyg‘otadi, tasavvur mavzuni tanlaydi. Masalan, Lev Tolstoyga ezilib-bosilsa ham bosh ko‘tarishga urinayotgan qushqo‘nmas o‘simligi – «yarador» bir giyohning holati qattiq ta’sir qiladi va u bu mardonavor o‘simlik qiyofasida Hoji Murod qismatini tasavvuriga keltiradi. «Hoji Murod» qissasining g‘oyaviy niyati ana shunday tug‘ilgan.

G‘oyaviy niyatning tashqi, ko‘zga ko‘rinadigan shakllari ham bor. Ularni odatda reja, kengaytirilgan reja, qaydlar, eskiz, etyud, dastur deb

ataymiz. Lekin ular ko‘proq tasavvurga kelgan asar «skelet»ini eslatadi, tasvirlanishi lozim bo‘lgan holatlarni yoki voqealarni san’atkor yodiga solib turish uchun xizmat qiladi. Masalan, Oybek «Quyosh qoraymas» romanini (1943–1957) dastlabki rejaga ko‘ra, doston janrida yozmoqchi bo‘lgan. Reja «Dostonning umumiy plani» deb ataladi va bir necha qaydlardan keyin nasriy asarga mo‘ljallangan, raqamlar bilan belgilangan taxminiy voqealar rivojini o‘zida aks ettiradi[1]. «Oltin vodiydan shabadalar» romaniga tuzilgan rejada esa, «Esga tushirish uchun» degan maxsus bo‘limda Oybek 1 dan 50 gacha bo‘lgan raqamlar ostida roman uchun o‘zi muhim deb hisoblagan voqealar va aniqlanadigan savollarni qog‘ozga tushirgan[2]. Yoki Rembrantning mashhur «Yuliy Sivillisning isyoni» (1661) deb nomlangan rangtasvir janridagi monumental asari to‘g‘ridan to‘g‘ri chizilishi mumkin emasdi. Dastavval, uning eskizi yaratilishi va u g‘oyaviy niyatning tashqi shakli sifatida ulug‘ rassomga «ranglardagi qahramonlik eposi» detallarini eslatib turishi kerak edi[3]. Shuni aytish kerakki, rassomlikdagi eskiz yoki etyud nafaqat g‘oyaviy niyat, balki asarning qoralamasi rolini ham bajarishi mumkin. Ayniqsa, yirik polotnolarni eskiz va etyudsiz yaratish kamdan kam uchraydigan hodisa.

Shunga qaramasdan, aytish kerakki, badiiy ijod jarayonida g‘oyaviy niyatning tashqi, zohiriy unsurlari emas, balki ichki, botiniy jihatlari muhim, hal qiluvchi ahamiyatga ega. Zero, badiiy asarning estetik mohiyati ijodkorning «yonib turgan dardi» vositasida namoyon bo‘ladi, boshqacharoq aytganda, avvalo mavzuning, qolaversa, butun asarning, shakl va mazmunning hissiy-axloqiy-falsafiy qudratini uning pafosi, muallifdagi ehtirosli g‘oyaviylik belgilab beradi. U juda ko‘p hollarda, ayniqsa, kichik janrlarda tabiiy ravishda hech qanday avvaldan tayyorlangan, ko‘zga tashlanadigan shakliy unsurlarsiz, ko‘zga ko‘rinmas, lekin haroratli shoironalik bilan yo‘g‘rilgan g‘oyaviy niyat sifatida badiiy ijod jarayonini boshlab beradi. Shopenning musiqiy etyudlari, Goyyaning tushdagi alahsirashni tasvirlagan rangtasviri, Ergash Jumanbulbulning dostonlari bunga misol bo‘la oladi. Zero, yirik hajmli asarlarda ham shunday holatni kuzatish mumkin. Uni ulug‘ rus yozuvchisi, Nobel mukofoti laureati Ivan Bunin «Hikoyalarimning kelib chiqishi» deb nomlangan qaydlarining birida, Monte-Karloda yozilgan «Styopa» hikoyasi muallif o‘zini yomg‘irli kunda olis Rossiyada izvoshda ketayotganini tasavvuriga keltirish bilan dabdurustdan boshlanganini aytib, shunday deydi: «... golgan hammasi o‘z-

---

[1] *Oybek.* Mukammal asarlar to‘plami, 8-tom. T., «Fan», 1977, 349–355-betlar.

[2] *O‘sha asar.* 7-tom. 510–512-betlar.

[3] Q a r a n g: Искусство Голландии XVII veka. M., «Искусство», 1971. C. 111–113.

o‘zidan, kutilmaganda paydo bo‘ldi; hikoyani boshlaganimda nima bilan tugatishimni bilmas edim.

... Doimo shunday bo‘ladi – hech narsadan hech narsa yo‘q, hadeganda tasavvurimda qandaydir qiyofa, qandaydir manzara, qanaqadir ob-havo lip etib, bir zum paydo bo‘ladi-yu yo‘qoladi, ba’zan esa, u daf’atan to‘xtab qoladi va o‘ziga diqqatni tortadi, bilinar-bilinmas tarzda rivojlantirishni, aniqlashtirishni talab qiladi, hayajonlantiradi...

Ko‘pchilik hikoyalarimning kelib chiqishi ana shunday ro‘y beradi.

Juda ko‘p hollarda hikoyaning tug‘ilishi o‘zim xayolan tasavvur qilgan qandaydir tabiat manzarasidan boshlanadi»[1].

Boshqa bir o‘rinda, «Men qanday yozaman», degan qaydida esa, u g‘oyaviy niyatning paydo bo‘lishi va uning, kattami, kichikmi, asarda nasriy yoki she’riy reallikka aylanishi haqida shunday deb yozadi: «... muhimi, ishning eng boshlang‘ich bosqichida butun asarning qandaydir umumiy ohangi qulog‘imda yangraydi.

Ha, ilk jumla hal qiluvchi ahamiyatga ega. U birinchi navbatda asarning o‘lchamini, butunisicha uning ovozini belgilab beradi. Yana bir gap. Agar o‘sha ibtidodagi ohang to‘g‘ri tanlanmasa, albatta yo chalkashib ketib, boshlagan ishingni chetga surib qo‘yasan, yo bo‘lmasam, bir ish chiqmaydigan narsadek uni tashlab yuborasan...»[2].

G‘oyaviy niyatga bir oz to‘xtalib, unga bir necha misollar keltirganimizning sababi shuki, Bunin qayta-qayta ta’kidlagan, «lahzalik lip etgan narsa», «ijodkor qulog‘ida yangragan ohang» juda ko‘p hollarda rangin manzaraga, sonataga, uvertyuraga, she’rga, qissaga, montajga aylanadi. Aslida uni rejalashtirish, bobma-bob yoki etudma-etud tasavvur qilish qiyin. Shu sababli «qog‘ozdagi» g‘oyaviy niyat ijodkor ruhidagi g‘oyaviy niyatning jonsiz, sovuq soyasi, xolos. U ba’zan muayyan vaqt mobaynida g‘oyaviy niyatni «ushlab turish» uchun, Oybek aytganidek, «esga tushirish uchun» qog‘ozda turishi mumkin.

Ijod jarayonining boshidan oxirigacha ishtirok etadigan ruhiy quvvat, bu – tasavvur. Ijodiy tasavvur, to‘g‘rirog‘i, badiiy tasavvur qidiruvchan hissiyot, biror-bir hodisa yoki hodisalarning keskin aniqlikka ega bo‘lmagan, lekin ayricha tovlanib, ijodkorni o‘ziga chaqirib turadigan ehtirosli, mavhum shakli. Tasavvurni ta’riflashning, nima ekanini aniqlashning qiyinligi, uning o‘zi aql-idrokni inkor qilishi barobarida aqlga mos estetik ko‘rinish topadi, u, mo‘jizaviylik, xayoliylik va karomat unsurlarini o‘zida mujassam etgani holda, aql-idrokni shartlilik bilan «aldaydi». Badiiy asarda shartlilik tarzida in’ikos etgan tasavvur mahsuli, u syujetmi, badiiy

[1] *Бунин И.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 9. М., ИХЛ, 1967. С. 373.

[2] *O‘sha asar.* 37–38-betlar.

ataymiz. Lekin ular ko‘proq tasavvurga kelgan asar «skelet»ini eslatadi, tasvirlanishi lozim bo‘lgan holatlarni yoki voqealarni san’atkor yodiga solib turish uchun xizmat qiladi. Masalan, Oybek «Quyosh qoraymas» romanini (1943–1957) dastlabki rejaga ko‘ra, doston janrida yozmoqchi bo‘lgan. Reja «Dostonning umumiy plani» deb ataladi va bir necha qaydlardan keyin nasriy asarga mo‘ljallangan, raqamlar bilan belgilangan taxminiy voqealar rivojini o‘zida aks ettiradi[1]. «Oltin vodiydan shabadalar» romaniga tuzilgan rejada esa, «Esga tushirish uchun» degan maxsus bo‘limda Oybek 1 dan 50 gacha bo‘lgan raqamlar ostida roman uchun o‘zi muhim deb hisoblagan voqealar va aniqlanadigan savollarni qog‘ozga tushirgan[2]. Yoki Rembrantning mashhur «Yuliy Sivillisning isyoni» (1661) deb nomlangan rangtasvir janridagi monumental asari to‘g‘ridan to‘g‘ri chizilishi mumkin emasdi. Dastavval, uning eskizi yaratilishi va u g‘oyaviy niyatning tashqi shakli sifatida ulug‘ rassomga «ranglardagi qahramonlik eposi» detallarini eslatib turishi kerak edi[3]. Shuni aytish kerakki, rassomlikdagi eskiz yoki etyud nafaqat g‘oyaviy niyat, balki asarning qoralamasi rolini ham bajarishi mumkin. Ayniqsa, yirik polotnolarni eskiz va etyudsiz yaratish kamdan kam uchraydigan hodisa.

Shunga qaramasdan, aytish kerakki, badiiy ijod jarayonida g‘oyaviy niyatning tashqi, zohiriy unsurlari emas, balki ichki, botiniy jihatlari muhim, hal qiluvchi ahamiyatga ega. Zero, badiiy asarning estetik mohiyati ijodkorning «yonib turgan dardi» vositasida namoyon bo‘ladi, boshqacharoq aytganda, avvalo mavzuning, qolaversa, butun asarning, shakl va mazmunning hissiy-axloqiy-falsafiy qudratini uning pafosi, muallifdagi ehtirosli g‘oyaviylik belgilab beradi. U juda ko‘p hollarda, ayniqsa, kichik janrlarda tabiiy ravishda hech qanday avvaldan tayyorlangan, ko‘zga tashlanadigan shakliy unsurlarsiz, ko‘zga ko‘rinmas, lekin haroratli shoironalik bilan yo‘g‘rilgan g‘oyaviy niyat sifatida badiiy ijod jarayonini boshlab beradi. Shopenning musiqiy etyudlari, Goyyaning tushdagi alahsirashni tasvirlagan rangtasviri, Ergash Jumanbulbulning dostonlari bunga misol bo‘la oladi. Zero, yirik hajmli asarlarda ham shunday holatni kuzatish mumkin. Uni ulug‘ rus yozuvchisi, Nobel mukofoti laureati Ivan Bunin «Hikoyalarimning kelib chiqishi» deb nomlangan qaydlarining birida, Monte-Karloda yozilgan «Styopa» hikoyasi muallif o‘zini yomg‘irli kunda olis Rossiyada izvoshda ketayotganini tasavvuriga keltirish bilan dabdurustdan boshlanganini aytib, shunday deydi: «... golgan hammasi o‘z-

---

[1] *Oybek.* Mukammal asarlar to‘plami, 8-tom. T., «Fan», 1977, 349–355-betlar.

[2] *O‘sha asar.* 7-tom. 510–512-betlar.

[3] Q a r a n g: Искусство Голландии XVII века. М., «Искусство», 1971. С. 111–113.

o‘zidan, kutilmaganda paydo bo‘ldi; hikoyani boshlaganimda nima bilan tugatishimni bilmas edim.

... Doimo shunday bo‘ladi – hech narsadan hech narsa yo‘q, hadeganda tasavvurimda qandaydir qiyofa, qandaydir manzara, qanaqadir ob-havo lip etib, bir zum paydo bo‘ladi-yu yo‘qoladi, ba’zan esa, u daf’atan to‘xtab qoladi va o‘ziga diqqatni tortadi, bilinar-bilinmas tarzda rivojlantirishni, aniqlashtirishni talab qiladi, hayajonlantiradi...

Ko‘pchilik hikoyalarimning kelib chiqishi ana shunday ro‘y beradi.

Juda ko‘p hollarda hikoyaning tug‘ilishi o‘zim xayolan tasavvur qilgan qandaydir tabiat manzarasidan boshlanadi»[1].

Boshqa bir o‘rinda, «Men qanday yozaman», degan qaydida esa, u g‘oyaviy niyatning paydo bo‘lishi va uning, kattami, kichikmi, asarda nasriy yoki she’riy reallikka aylanishi haqida shunday deb yozadi: «... muhimi, ishning eng boshlang‘ich bosqichida butun asarning qandaydir umumiy ohangi qulog‘imda yangraydi.

Ha, ilk jumla hal qiluvchi ahamiyatga ega. U birinchi navbatda asarning o‘lchamini, butunisicha uning ovozini belgilab beradi. Yana bir gap. Agar o‘sha ibtidodagi ohang to‘g‘ri tanlanmasa, albatta yo chalkashib ketib, boshlagan ishingni chetga surib qo‘yasan, yo bo‘lmasam, bir ish chiqmaydigan narsadek uni tashlab yuborasan...»[2].

G‘oyaviy niyatga bir oz to‘xtalib, unga bir necha misollar keltirganimizning sababi shuki, Bunin qayta-qayta ta’kidlagan, «lahzalik lip etgan narsa», «ijodkor qulog‘ida yangragan ohang» juda ko‘p hollarda rangin manzaraga, sonataga, uvertyuraga, she’rga, qissaga, montajga aylanadi. Aslida uni rejalashtirish, bobma-bob yoki etudma-etud tasavvur qilish qiyin. Shu sababli «qog‘ozdagi» g‘oyaviy niyat ijodkor ruhidagi g‘oyaviy niyatning jonsiz, sovuq soyasi, xolos. U ba’zan muayyan vaqt mobaynida g‘oyaviy niyatni «ushlab turish» uchun, Oybek aytganidek, «esga tushirish uchun» qog‘ozda turishi mumkin.

Ijod jarayonining boshidan oxirigacha ishtirok etadigan ruhiy quvvat, bu – tasavvur. Ijodiy tasavvur, to‘g‘rirog‘i, badiiy tasavvur qidiruvchan hissiyot, biror-bir hodisa yoki hodisalarning keskin aniqlikka ega bo‘lmagan, lekin ayricha tovlanib, ijodkorni o‘ziga chaqirib turadigan ehtirosli, mavhum shakli. Tasavvurni ta’riflashning, nima ekanini aniqlashning qiyinligi, uning o‘zi aql-idrokni inkor qilishi barobarida aqlga mos estetik ko‘rinish topadi, u, mo‘jizaviylik, xayoliylik va karomat unsurlarini o‘zida mujassam etgani holda, aql-idrokni shartlilik bilan «aldaydi». Badiiy asarda shartlilik tarzida in’ikos etgan tasavvur mahsuli, u syujetmi, badiiy

[1] *Бунин И.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 9. М., ИХЛ, 1967. С. 373.

[2] *O‘sha asar.* 37–38-betlar.

qiyofami, majoziylikning turli ko‘rinishlarimi, qanday bo‘lmasin, sizni hayotiy reallik sifatida ishontira olmaydi, lekin uni badiiy reallik tarzida qabul qilasiz, undan hayratlanasiz, quvonasiz, qayg‘urasiz, xullas, aqlga quloq solmay, unga ishonasiz. Shunday qilib, tasavvur orqali ijodkor sizni bo‘lmagan narsaning bo‘lganligiga yoki uning shunday bo‘lishi kerakligiga ishontiradi. Masalan, olmon adibasi Anna Zegersning «Yo‘l-yo‘lakay uchrashuv» degan hikoyasida Parijdan qaytayotgan Gogol Pragada Hofmann bilan uchrashuv tayinlaydi. Ular uchrashgan qahvaxonadagi stollardan birida hayajonda berilib ishlab o‘tirgan adibni ko‘radilar. U – Kafka edi. Har uchala adib tanishadilar, o‘zlarining badiiy mahoratlari to‘g‘risida suhbatlashadilar. Xayrlashish paytida, gap hisob-kitobga kelganda, Gogolning rubli, Hofmanning taleri o‘tmaydi, hammasining haqini Kafka to‘laydi. Lekin hikoyadan siz qoniqasiz, adibaga qoyil, qotiribdi, deysiz. Vaholanki, hikoyadagi voqea 1920-yilda bo‘lib o‘tyapti, XIX asr o‘z tarixiy o‘rnidan qo‘zg‘alib XX asrga qo‘shilib ketyapti. Siz hikoyadagi bo‘lib o‘tgan voqeaga ishonmaysiz, ammo ijodkorga ishonasiz, u to‘g‘ri qilgan, shunday hikoya kerak edi, deysiz[1].

Anna Zegers bu hikoyada aql bilan ish qilganida hech narsaga erisholmasdi. U savqi tabiiy – intuitsiya orqali kitobxonni ham hayratga soladigan, ham qoniqtiradigan «variant»ni topgan. Zero, badiiy tasavvur savqi tabiiyning, yuksak darajadagi fahmning o‘ziga xos ko‘rinishi. «Tasavvur ham bir instinkt, – deb yozadi Asqad Muxtor. – Lekin bu – oliy savqi tabiiy. U idrokdan tashqarida nogoh paydo bo‘lib, nimanidir qamrashga intiladi-yu, nima ekani, nomi hali ongda yo‘q. Hali u xira bir ichki sezim. Ammo mavjudligi aniq, uni faqat ko‘chma ma’noda, obrazli yoki ramziy tarzda belgilash mumkin»[2].

Shunday qilib, badiiy tasavvur oliy fahmning, onglanmaganlikning, ijodiy ruhning mahsuli, uning badiiy asar chizgilariga, mazmuniga, shakliga aylanishi ijodkorning iste’dodi va mahorati bilan bog‘liq.

Badiiy ijod jarayonida tasavvur bilan birga ilhom ham hal qiluvchi ahamiyatga ega. Uni ilohiy, mo‘jizaviy pari (qadimgi yunonlarda muzalar) tarzida tasavvur qilish odatga aylangan. Lekin u asli ijodkorning ilmiy jihatdan nima ekanini aniqlab, xususiyatlarini belgilab bo‘lmaydigan ruhiy holati. To‘g‘rirog‘i, u nihoyatda ko‘tarinki ruh. U kishini shunchalik yuksaklikka olib chiqadiki, u yerdan turib, ijodkor hamma narsani haroratli nigoh bilan ko‘ra oladi va tasvirlash uchun kerak bo‘lgan shaklni, mazmunni, kompozitsiyani, umuman, asarni butunisicha tasavvur qiladi. Shu sababli ilhomni qadimgilar ilohiy hodisa, yangi va eng yangi davr mutafakkirlari

[1] Q a r a n g: *Гулыга А.* Принципы эстетики. М., «Политиздат», 1987. С. 195.

[2] *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. 37–38-betlar.

onglanmaganlik deb ta'riflaydilar. Ch. Lombrozo yuqorida biz ko'chirma keltirgan tadqiqotida badiiy ijod jarayonidagi ilhomning «kelishi» va «ketishi» to'g'risida shunday deb yozadi: «... avvaldan olingan taassurotlar va subyektning oliy darajadagi hissiyot bilan yo'g'rilganligi tufayli tayyorlangan mutafakkirlarning eng buyuk g'oyalari dal'atan tug'iladi va aqldan ozganlarning o'ylamasdan qilgan xatti-harakatlari qanday bo'lsa, shunday onglanmagan tarzda rivojlanadi... Biroq jazaba, kuchli qo'zg'alish lahzalari o'tishi bilanoq, daho oddiy odamga aylanadi yoki undan ham past tushadi, zero, mo'tadillikning yo'qligi daholik tabiatining belgilaridan biridir», – deydi Ch. Lombrozo va so'ngroq ulug' italyan shoiri T. Tassoning ilhomdan, ijod jarayonidan keyingi holatini qayd etgan shifokor Revele-Paratning so'zlarini keltiradi. – «Tomir urishi zaif va bir maromda emas, terisi rangpar, sovuq, boshi qizigan, peshanasi yonib turibdi, ko'zlari qonga to'lgan, bezovta, atrofga alang-jalang boqadi. Ijod jarayoni tugaganida ko'pincha muallifning o'zi bir daqiqa avval qanday yozganini tushunmaydi»[1].

Darhaqiqat, shifokorlar qoldirgan qaydlar va ko'plab buyuk ijodkorlarning o'zlari haqidagi, badiiy ijod jarayonida ro'y beradigan ruhiy holatlari to'g'risidagi fikrlari ilhom paytida har bir ijodkor o'ziga xos jazabaga tushishi, unda boshqalarnikiga o'xshamaydigan ruhiy va fiziologik o'zgarishlar namoyon bo'lishini tasdiqlaydi. Motsart musiqiy g'oyalar unga xuddi tush kabi beixtiyor kelishini, Hofmann ijod paytida qandaydir chetdagi sirli odamning aytganlarini qilishini, Gyote ko'pgina she'rlarini telbagazak (lunatik) holatida yozganini aytadi. Ba'zi ijodkorlarda ilhomning tushda kelishi ham tez-tez uchrab turadi. Chunonchi, S-T. Kolrij «Kublaxon» dostonini tushida yozgani, Sergey Yeseninning rafiqasi S.A. Tolstoy-Yesenina ulug' rus shoirining yarim kechada uni uyg'otib, tushida «kelgan» she'rlarini yoddan aytib yozdirgani adabiyot tarixidan bizga ma'lum. Badiiy ijod jarayonidagi yuqorida keltirilgan ilhomiy holatlar, shu jumladan tush ham onglanmaganlikning o'ziga xos ko'rinishi ekanligini ruhiy tahlil estetikasi ilmiy isbotlab bergan.

Umuman, ijod jarayonida ijodkorning hamma qatori emasligi, ko'pchilik kabi mo'tadil yashamasligi froydchilikni tan olmagan markschilikdan boshqa falsafiy yo'nalishlarda e'tirof etiladi. Hatto «Qayta qurish va oshkoralik» davridagi «Estetika» lug'atida: ...«ilhom istisnoli murakkablik va obyektiv tadqiqot uchun bo'y bermaydigan hodisa bo'lsa-da, uni bemalol bilish mumkin, u hech qanday ilohiylikning, g'ayritabiiylikning tajassumi emas», degan qat'iy fikr bildiriladi va unga g'irt moddiyatchilik,

[1] *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. С. 15–16.

sho‘rolarcha mafkurabozlik nuqtayi nazaridan noxolis yondashiladi, uni real kundalik mehnat, uzoq ijodiy izlanishlar mahsuli sifatida talqin etiladi[1].

To‘g‘ri, kundalik mehnat, ijodiy izlanish kabi omillarni hisobga olmaslik mumkin emas. Ular ijodkorning bir umrlik hamrohi, shuningdek, badiiy ijod jarayoni faqatgina onglanmaganlikdan, savqi tabiiydan, tasavvur va ilhomdangina iborat emas, unda ratsionallik ham ishtirok etadi. Lekin asosiy g‘oya sifatida noratsional omillar «masalani hal qiladi»: onglanmaganlik va onglanganlik, hissiyot va aql, savqi tabiiy va tajriba bahsida birinchi qatorda turgan xususiyatlar g‘olib keladi hamda ikkinchi qatorni tashkil etgan xususiyatlarni o‘ziga bo‘ysundiradi, faqat lozim bo‘lgandagina ulardan foydalanadi.

Badiiy ijod jarayoni davomli hodisa. Bunda biz uning har bir asar uchun alohida mavjud bo‘lishini nazarda tutayotganimiz yo‘q, bu – o‘z-o‘zidan tushunarli. Gap shundaki, bir zarb bilan yaratilgan asarlar (ayniqsa, yirik hajmdagi ijod mahsuli) san’at tarixida ko‘p uchramaydi. Odatda, badiiy ijod jarayoni uzoq davom etadi. Masalan, K. Bryullov «Pompeyning so‘nggi kuni» polotnosi ustida yigirma yil ishlagani, Lev Tolstoy «Urush va tinchlik» romanini deyarli yigirma marta, Abdulla Qahhor ba’zi asarlarini undan ham ko‘proq qayta ko‘chirgani va uning, mening mehnatimni maymun qilganida, mendan yomon yozuvchi bo‘lmas edi, degan gapi lof emas, ayni haqiqat. «Qayta ko‘chirish» tahrir degani. Muallif, ayni paytda o‘zi uchun kuchli muharrir ham bo‘lishi lozim. San’at tarixida ba’zi asarlar bir umr ishlanganini ko‘p eshitganmiz. Eng muhimi, ijodkor asarni qayta ko‘rib chiqayotganida, tahrir qilayotganida o‘sha asl ijodiy holatga – ilhomga qaytishi, juda bo‘lmaganda, o‘sha holatni «ruhan eslashi» kerak. Aks holda qayta ishlangan variant, keyin kiritilgan qo‘shimchalar yoki o‘zgartishlar uquvsiz aktyor yopishtirgan mo‘ylovdek asarning umumiy ruhini buzib turadi. Masalan, Sunnatilla Anorboyevning «Oqsoy shalolalari» qissasi o‘z vaqtida yaxshi kutib olindi va ijobiy baholandi, kitobxonlarning sevimli asarlaridan biriga aylandi. Lekin muallif, oradan uch-to‘rt yil o‘tgach, unga taxminan yana shuncha hajm qo‘shib, «Oqsoy» nomi ostida roman deb e’lon qildi. Oqibatda ilhomsiz, zo‘rma-zo‘raki shishirilgan kitob paydo bo‘ldi. U kishida endi lovullab turgan atlas ko‘ylakka bo‘zdan yoqa bilan yeng ulagandek taassurot qoldirardi. Buning ustiga asar kompozitsiyasi buzilgan, «tikilgan chok» qo‘pol tarzda kitobning umumiy mazmunini ikkiga bo‘lib turardi.

Biroq ijod jarayoni doim ham silliq kechavermaydi, bunda «ibtidodagi ohang»dan tashqari ijodkorning shaxsiy xislatlari – fazilatlari va illatlari

[1] Қаранг: Эстетика. Словарь. С. 37–38.

ham katta rol o‘ynaydi. Agar ijodkor mehnatkash, har bir kunini muayyan reja asosida tasavvur qiladigan, vaqtning qadriga yetadigan, dadil, qiyinchiliklardan cho‘chimaydigan bo‘lsa, u deyarli doimo muvaffaqiyat qozonadi, ijod jarayonini oxiriga yetkaza oladi. Bordi-yu, buning aksi bo‘lsa, g‘oyaviy niyat nari borsa yaxshi topilma sifatida, chiroyli reja tarzida qolib ketadi. Shu bois ijod jarayoniga xalaqit beradigan illatlar haqida qisqacha to‘xtalib o‘tamiz.

Ijod jarayonining kushandasi bo‘lgan birinchi illat, bu – ijodkorning qo‘rqoqligi, dadil emasligi. Qo‘rqoqlik ikki xil ko‘rinishda namoyon bo‘ladi. Avvalo, g‘oyaviy niyat ulkan salmoq va hajmdagi reallikni talab qilganida, uni eplay olmayman, men Navoiymidim, Shekspirmidim qabilidagi fikrlashda, qolaversa, g‘oyaviy niyatning zamon ko‘tarmaydigan ekanidan cho‘chishida, asarni bitirib tashlab qo‘ygandan ko‘ra, boshqasiga, e’lon qilinishi mumkin bo‘lganiga qo‘l urishni afzal deb bilishda ko‘rinadi. Ba’zan esa, buning aksi ro‘y berganda, g‘oyaviy niyat reallikka aylanmay qoladi. Bunda ijodkor ishni boshlash o‘rniga g‘oyaviy niyatni «shishirish» bilan shug‘ullanadi, hikoyani talab qilgan g‘oyaviy niyat roman-epopeya darajasiga ko‘tarilishi mumkin. Lekin o‘z vaqtida qog‘ozga tushmagan ehtiroslar so‘nadi, qamrab bo‘lmaydigan narsani qamrab olishga urinish g‘oyaviy niyatni yo‘qqa chiqaradi.

Ijod jarayonining yana bir kushandasi o‘ziga o‘zi keragidan ortiq talab qo‘yish, o‘ta injiqlik. Men me’mor ekanman, Rastrelli yoki Usta Shirin darajasida bino quraman, bo‘lmasa urinishimning nima keragi bor, deyish juda ko‘p qobiliyatli ijodkorlarning yo‘lini to‘sgan. Chunki bunda ham ijod jarayoni o‘z ibtidosidayoq halokatga uchraydi. O‘z ijodiy imkoniyatlariga bunday real yondasha olmaslik asta-sekin ijodkorni «tanqidchilik»dan nariga o‘tolmaydigan, iste’dodini boy bergan baxtsiz kimsaga aylantirib qo‘yadi.

Ijod jarayonini yo‘qqa chiqaradigan eng yomon illat – ijodkorning dangasaligi, turli bahonalar topib, mehnatdan qochishi, vaqtni his qilmaslik, bugun bo‘lmasa ertaga «qotirib tashlayman», degan xomxayol bilan o‘zini tinchitishi. Bunda ijodkor asta-sekin nafaqat g‘oyaviy niyatdan, balki butun ijod jarayonidan begonalashib boradi.

Yana bir illat, to‘g‘rirog‘i, zamonaviy illat, bu – ijodkorning mai-shatparastligi, ichkilikka berilib ketishi. Dastlabki muvaffaqiyatlardan esankirab qolgan yosh ijodkor, ularni «yuva boshlaydi», muntazam «yuvishlar» natijasida g‘oyaviy niyatlar reallikka aylanmaydi, badiiy ijod jarayoni so‘nggiga yetmaydi, oxir-oqibat ijodkorning iste’dodi ham butunlay «yuvilib» ketadi.

Shu sababli badiiy ijod jarayonini shartli ravishda ikki qismga bo‘lish mumkin. Uning birinchi qismida, har qanday sharoitda ham, kam deganda badiiy asarning ustuxoni – skeleti yaratiladi. Bir oz nafas rostlangach yoki ma’lum vaqt asar tashlab qo‘yilgach, badiiy jarayonning ikkinchi qismi – badiiy asarni asosan shaklan go‘zallashtirish davri boshlanadi. Unda muallif o‘z asariga yangicha, yuqorida aytilganidek, mahorat nuqtayi nazaridan yondashadi, tahrir qiladi, o‘zgartishlar kiritadi, qisqartiradi va h.k. Birinchi qismda onglanmaganlik ustuvor bo‘lsa, ikkinchi qismda onglanmaganlik va onglanganlik uyg‘un ravishda jarayonni boshqaradi. Asar tugagach, ijodkor o‘zining bo‘m-bo‘sh bo‘lib qolgani, qandaydir oddiylashib, zaiflashib, kichrayib qolganini his qiladi.

Badiiy ijod jarayonida esa, u o‘zini nafaqat kuchli sezadi, balki qudratli, chiroyli, yosh, hissiyoti hech qachon so‘nmaydigan olovtan inson kabi his qiladi. Shu o‘rinda yana bir bor Asqad Muxtorga murojaat qilishga to‘g‘ri keladi. U badiiy ijod jarayoni va undan keyingi ijodkor holatini o‘z tajribasidan kelib chiqib shunday tasvirlaydi:

«Yoshlik qaytib kelmaydi. Lekin go‘yo yoshlik kelgandagidek mo‘jizaviy bir hissiyotni ko‘p bor boshimdan kechirganman. Bunday hissiyot ko‘ngilda va xayolda yangi roman va qissa tug‘ila boshlagan chog‘larda vujudimni qamrar edi.

Ammo kitobni yozib tugatguncha yana qariysiz. Va uni ilon po‘st tashlaganday tashlab, orqada qoldirib, yangisiga intilasiz. Bu poyga, bu yangilanish, yoshlik ketidan quvishga o‘xshagan bu izlanish benihoyadir. Bu – ijobiy qanoatlanish, haqiqiy borliqni izlash bo‘lsa kerak»[1].

Darhaqiqat, badiiy ijod jarayonida ijodkor haqiqiy borliqni izlaydi, shu bois o‘zi ham, jarayon ham haqiqiy borliqqa monand sirli ko‘rinadi.

Shunday qilib, biz tushuntirib bo‘lmaydigan, chetdan ilg‘anmaydigan, o‘zbek estetikasida o‘rganilmagan badiiy ijod jarayoni xususida mulohaza yuritdik va baholi qudrat o‘z nazariy xulosalarimizni bayon etdik.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov.* Biz kelajagimizni o‘z qo‘limiz bilan quramiz. T., «O‘zbekiston», 1999-yil.

2. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.

3. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., «O‘zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010.

4. *Abdulla Sher.* Estetikada ijodkor muammosi // O‘zMU xabarlari. 2009-yil, 4-son.

[1] *A. Muxtor.* Uyqu qochganda, 23-bet.

5. *Asqad Muxtor.* Uyqu qochganda. T., «Ma'naviyat», 2005.
6. *Бунин И.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 9. М., ИХЛ, 1967.
7. *Гулыга А.* Принципы эстетики. М., «Политиздат», 1987.
8. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., ИХЛ, 1980.
9. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., Изд-во МГУ, 1987.
10. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. Минск, «Попурри», 1998.
11. *Манн Т.* Смерть в Венеции. М., 1984.
12. *Oybek.* Mukammal asarlar to'plami, 8-tom. T., «Fan», 1977.
13. Самопознание Европейской культуры XX века. М., «Политиздат», 1991.
14. Эстетика. Словарь. М., «Политиздат», 1989.

XIV BOB

BADIIY ASAR, UNING TUZILMASI VA BADIIY USLUB

1. BADIIY ASAR

Badiiy asar deganda biz estetikadagi eng va keng qamrovli tushunchalardan birini nazarda tutamiz. Chunki asosiy estetik xususiyatlar, birinchi navbatda, o'zining to'laqonli ifodasini aynan unda topadi. Ma'lumki, badiiy asar, yakka, majmua, turkum tarzida o'zini makonda yoki zamonda (muayyan vaqt mobaynida) namoyon etadi. Shuningdek, u vaqt nuqtayi nazaridan, ya'ni ijod jarayonining qisqa yoki uzoq davom etishi jihatidan har xil bo'lishi mumkin. Lekin bundan qat'i nazar, aytib o'tganimizdek, u ijodkorning botiniy olami, salomatligi, ruhiy holati kabi hodisalarning farzandi. Haqiqatan ham , uning uchun har bir asar farzanddek gap, shu bois biz ko'pincha estetikada, san'atshunoslikda va adabiyotshunoslikda «ijod dardi», «asarning tug'ilishi», «badiiy qiyofaning dunyoga kelishi» singari iboralarni ishlatamiz. Dastlab badiiy asarni umumiy tarzda, badiiy-estetik yaxlitlik sifatida ko'rib chiqamiz.

Ruhiy tahlil estetikasi yutuqlaridan kelib chiqib, xususan, Karl Yung ilgari surgan g'oyalarga asoslanib, ijod mahsulini ikki xilga ajratish mumkin: ekstravertlashgan va introvertlashgan badiiy asarlar. Ekstravertlashgan ijod mahsulida onglanmaganlik deyarli hech qanday rol o'ynamaydi, hamma narsa onglanganlik, aniq maqsad – zamon talabi bilan amalga oshiriladi. Bunday asarlar «g'oyaviy zo'r», lekin badiiy saviyasi nihoyatda past bo'ladi. Masalan, bir paytlar mashhur qo'shiqchi shoirimiz yozgan mana bu «Paxtakorim» deb nomlangan dolzarb she'rga e'tibor qiling:

Mehrim tushgan vafodorim,
Oq oltinga mirishkorim.
Sen-la yashnar hur diyorim,
Dovrug'i zo'r paxtakorim.

Halol mehnat xirmoni mo'l,
Chamanzorga aylandi cho'l.
Istiqboling yop-yorug' yo'l,
Dovrug'i zo'r paxtakorim.

Ipak paxta keng dalalar,
Quvnoq, shirin, shod pallalar,
Ohangrabo sho'x yallalar,
Dovrug'i zo'r paxtakorim[1].

She'r to'rtinchi bandda birinchi bandni takrorlash bilan xulosalanadi. Bu she'r sho'rolar davridagi shior va plakatlardagi chaqiriqlardan faqat hajmi (kattaroqligi) bilan farq qiladi. Qolgan hammasi – o'sha-o'sha, hatto qofiyalari ham. U o'sha davr jamiyati, to'g'rirog'i, tuzumi talablariga mos, «g'oyaviy puxta» hisoblangan, respublika markaziy matbuotida chop etilgan, radioda o'qilgan va kitobda bir emas, bir necha bor nashr etilgan. Unda hamma narsa ayon, uch bandning mazmuni quyidagi ibtidoiy arifmetik misolning yechimiga o'xshaydi: 1+1–2; 2×2–4; 4:2–2; vazn bor, qofiya bor, g'oya bor, dolzarblik bor, lekin ijodkorning shaxsi, lirik qahramon yo'q: subyekt to'liq obyektga singib ketadi. Obyekt esa, bir xil – «baxtiyor sovet tuzumidagi baxtiyor paxtakor». Muallif har xillikka yo'l qo'ymaydi, obyektning gapi – gap. Idrok etuvchi esa, she'rni (qo'shiq matnini) bir marta o'qisa-o'qiydi, o'qimasa – yo'q. Chunki u hech kimni o'ziga tortmaydi, boshdan oyoq hammaga ma'lum gaplar. She'r xuddi ko'r odamga o'xshaydi, hech narsani ko'rmaydi, uni faqat musiqa sahnaga yetaklab chiqishi mumkin, xolos. To'g'ri, uning ko'rdan bittagina farqi bor – ko'rning ko'zida hammayoq faqat qorong'ilik, bu she'rda esa, hammayoq faqat yop-yorug', boshqa hech narsa yo'q, ijodkor yorug'likdan boshqa hech narsani ko'rmaydi, ko'z o'ziniki emas, tuzumniki.

Ma'lumki, orzular ketidan quvib, umrini sarf etgan inson oxir-oqibat baribir ushalmagan orzular girdobida qoladi. Introvert ijodkor ana shu orzular ro'yobi inson uchun yetarli emasligini, ekzistensiyachilar tili bilan aytganda, inson hayoti absurd ekanini isbotlashga urinadi. Ayni paytda introvert ijodkorlar asarlari ko'p hollarda betakror, o'z davridan, jamiyatdan ilgarilab ketgan ijod mahsullari sifatida diqqatga sazovordir. Ular muayyan ma'noda mavhumlik tabiatiga ega, Yung tili bilan aytganda, noma'lum sohilga tashlangan ko'priklardir. Shu bois ularni darhol tushunish, «osongina» idrok etish qiyin, bunday asarlar ko'pincha o'z zamonasida yetarli bahosini olmaydi (E. Kannetining «So'qirlik» romani salkam yarim asrdan keyin Nobel mukofotini olganini eslang), ba'zan esa, to'g'ridan to'g'ri yoki «kosa tagida nim kosa» shaklida zamonga qarshi turadi (Cho'lponning «Binafsha»sini eslang).

[1] *Akmal Po'lat.* Kuylarim. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1980-yil, 121-bet.

Umuman olganda, introvert badiiy asarda majoziylik, ramziylik quyuq bo‘lishidan tashqari, ijodkor g‘oyasi biz kutmagan shaklda in’ikos etadi. Mana iste’dodli shoir Fahriyorning «Qayrag‘och» degan she’ri:

QAYRAG‘OCH

qaldiroqdan darz ketgan osmon
kuzga borib cho‘ka boshlar qarichma-qarich
yerga tegib qolar ba’zi chetlari

osmonni chetidan sindirib emas
och qolganlar ham
makruh

osmon yoriqlaridan
yog‘inlar to‘kilar qurg‘oqchilikdan
ustma-ust uch-to‘rt yil
qaqshab ketgan zarang yerlarga

kuzgi osmon bosib qolay deydi borliqni

hovlidagi yakka qayrag‘och
suyab turar cho‘kayotgan osmonni[1]

Avvalgi, misol keltirganimiz, ekstravert she’rda hammayoq yorug‘, nurafshon, hamma narsa jo-bajo, lekin muallif qanchalik qichqirmasin, hayqirmasin badiiy asar yo‘q, to‘g‘rirog‘i, badiiy asarni yelkasida ko‘tarib turgan odam (tasvirlanayotgan paxtakor) yo‘q edi. «Qayrag‘och» she’rida esa, kuzgi osmon ham, uni yemoqchi bo‘lgan-u, lekin makruhligidan cho‘chib yemaganlar ham, cho‘kayotgan osmonni suyab turgan yakka qayrag‘och ham – odamga o‘xshaydi, jonlanib ketgan. Siz nimanidir, bir oz mavhum yangilikni, ammo qandaydir haqiqatni ilg‘aysiz, biroq, u nimadan iborat ekanini aniq bilmaysiz. Natijada muallifning ishini o‘zingiz davom ettirasiz. Hatto muallifning bir umr xayoliga kelmagan hodisalarni «topib», undan xulosalar chiqarasiz (xulosa emas, xulosalar). Kichkinagina she’r tasavvuringiz uchun shu qadar katta maydon yaratadiki, she’r ustida «haqiqiy mehnat qilib» zavqlanasiz, so‘ng huzur olasiz. Qizig‘i shundaki, bu she’rni qayta o‘qiganingizda, yana avvalgi mutolaada «qolib ketgan narsalarni» topasiz. She’rning shakli ham sizni o‘ylatadi, nega sarlavhadan keyingi barcha misralar kichik harflar bilan boshlanadi, nega unda birorta tinish belgisi yo‘q? Bu savollarni o‘zingiz berib, o‘zingiz javob topishga urinasiz: ishlaysiz, ishlaysiz va yana ishlaysiz. Haqiqiy badiiy asar o‘zingizni ana shunday «ishlatgani» uchun sizga yoqadi.

[1] *Faxriyor.* Geometrik bahor (O‘ngarilgan tushlar). T., «Ma’naviyat», 2004, 60-bet.

Biz keltirgan misollarni «sof» ekstravert va «sof» introvert deb ata-shimiz mumkin. Lekin ko‘p hollarda ekstravertlashgan introvert va introvertlashgan ekstrovert asarga duch kelamiz. Bunday asarlar ham obyekt (jamiyat), ham subyekt (muallif) istaklariga javob beradi, umumqabul qilingan g‘oyalarni o‘ziga xos badiiy vositalar orqali in’ikos ettiradi va noyob, buyuk asarlar sifatida asosiy ko‘pchilikka maqbul bo‘ladi. idrok etuvchilar o‘zlari istagan go‘zallikni, ulug‘vorlikni ulardan topadilar, davrlar o‘tsa ham, bu asarlar o‘z ta’sirini, nafosatini, yangiligini saqlab qoladi. Shuningdek, muayyan ijodkor ma’lum paytlarda yoki bir asarida ekstravert, boshqa vaqtda, boshqa bir asarida introvert sifatida ijod qilishi ham mumkin. Bunga Oybek ijodidan yaqqol misol keltirsa bo‘ladi.

Oybekning ikki tipdagi ijod mahsulini chog‘ishtirish uchun bir davr-da – Ikkinchi jahon urushi yillarida Vatan mavzusida yozilgan she’rlarni olib ko‘raylik. Mana, «Qizil O‘zbekiston» gazetasining 1941-yilning 7-sentabrida e’lon qilingan va keyinchalik barcha asosiy to‘plamlarga kiritilgan «Vatanni sev» she’ridan parcha:

Vatanni sev, tuprog‘ini o‘p,
Har qarichi muqaddas bizga.
Cho‘lidagi hatto quruq cho‘p
Jondan yaqin yuragimizga.

Vatan – bizning ko‘zimiz nuri,
Baxtimiz shu, quvonchimiz shu.
Sevgi, mehnat dilimiz duri,
Qimmatlarning qimmatidir u[1].

Bu she’r, garchand teran she’riy xayolot, chuqur va favqulodda obrazlar tizimiga ega bo‘lmasa-da, o‘z vaqtida hamma – o‘zbek askarlari, ziyolilar, maktab o‘quvchilari tomonidan sevib o‘qilgan va yodlangan; adabiyot darsliklarida g‘oyaviy-badiiy yuksak asar sifatida zikr etilgan, xrestomatiyalardan joy olgan. Unda Vatanning purma’no tavsifi, go‘zal va muqaddas tashqi tasviri bor, davr ruhi tajassum topgan – hammasi o‘sha zamon ehtiyojiga, jamiyat talablariga mos. Zero, fashizmga qarshi kurashayotgan va urush qiyinchiliklarini boshdan kechirayotgan xalq qalbida Vatanga muhabbat tuyg‘usini, vatanparvarlik, fidoyilik hissini kuchaytirish lozim edi. She’r o‘z vazifasini vaqtida a’lo darajada bajardi, lekin endilikda u tarixga aylandi, uni hozir tom ma’noda harakatdagi she’r deb atash mushkul, bugungi o‘quvchining yuragini «jiz» ettirmaydi. Chunki XXI asrdagi she’rxon urush yillaridagi davr ruhidan juda uzoq, bu ruhni

[1] *Oybek.* Mukammal asarlar to‘plami. Ikkinchi tom. T., «Fan», 1975-yil, 104-bet.

his qila olmaydi, shoirning nega buncha jo‘shib-yonishini, kuyunganini, da’vatga, chaqiriqqa, xitobga zo‘r berganini tasavvuriga sig‘dira olmaydi. Natijada she’r unga zarur ma’naviy-estetik qoniqish bermaydi, qalbiga cho‘g‘ solmaydi; bugungi o‘quvchi uchun uning ta’sir kuchi yo‘q hisobi.

Endi Oybekning o‘sha urush paytlarida, 1943-yilning 17-fevralida yozilgan va birinchi marta oradan 12 yil o‘tgach e’lon qilingan Vatan haqidagi mana bu sarlavhasiz she’rini ko‘raylik. She’r bor-yo‘g‘i uch banddan iborat:

Yig‘i kelmaydi sira,
G‘azabdan qaqragan ko‘z.
Bu yo‘llarning yaxidek
Labimda qotibdi so‘z.

Qoshlar, kipriklar qirov –
Yuraman xushsiz, hayron.
Qornim och, esga kelmas
Xaltamdagi g‘ishtdek non.

Kuygan uylarda uvlar
Qish quyuni betinim.
Tanho kezaman. Yig‘lar
Yuragimda Vatanim...[1]

She’rda urushdan tinkasi qurigan, xarobaga aylangan Vatan manzarasi lirik qahramon yuragiga ko‘chgan; bu oddiy manzara emas, vatanparvar farzand yuragining surati, yurakning ichidagi Vatan yig‘isi. She’rdagi ulkan bir fojiaviylik o‘quvchini titroqqa soladi. Lirik qahramon – Vatan farzandi butun dunyoni unutgan, u yig‘layotgan Vatanidan boshqa narsani ko‘rmaydi. Bir burda non hamma narsadan aziz, tilladan ham qimmat bo‘lgan, odamlar ochlikdan shishib o‘layotgan bir payt, u – och, lekin xaltasidagi bo‘lka nonni yeyish esiga kelmaydi, biroq uni his qilib turadi – Vatan dardining kuchliligidan, hatto eng zarur, eng qadrli hisoblangan non ham keraksiz g‘ishtga o‘xshaydi, vatanparvar farzandga og‘irlik qiladi, chunki uning ona Vatani och, xarob. She’rda shoirning Vatani yurakka, uning yuragi esa, Vataniga aylanib ketadi, lirik qahramon shu dardmand Vatanning bir parchasi, xolos.

Bu she’r o‘sha paytlarda e’lon qilinganida, Oybekka baxtiyor va mardona sovet Vatanini yig‘loqi, ojiz bir mamlakat tarzida tasvirlagan, tushkun shoir, degan siyosiy ayb qo‘yilishi, hatto «xalq dushmani»,

[1] *Oybek.* Mukammal asarlar to‘plami. Ikkinchi tom, 173-bet.

«yot unsur» tamg‘asi bosilishi shubhasiz edi. Chunki davrga bu she’r kerak emasdi, zamon talabiga javob bermasdi. Biroq, u keyingi davrlar, keyingi jamiyatlar ehtiyojlariga mos, kelajak zamonlar talablariga javob berardi; u o‘tkinchi inson ruhini emas, mangu insoniyat ruhini aks ettirgan edi: Vatan o‘tkinchi – zamonaviy mafkuraviy hudud emas, inson yuragi sajda qiladigan muqaddas kenglik! Shu sababli bu, mashhur bo‘lishi u yoqda tursin, o‘sha davrdagi zamondoshlariga deyarli notanish she’r bugungi kunda na ohorini, na qimmatini yo‘qotdi, Oybekning go‘zal asarlaridan biri – ham fojiaviylik, ham ulug‘vorlik tajassumi sifatida qalblarni larzaga solib, forig‘lantirib, poklab yashamoqda.

Shunday qilib, «Vatanni sev» she’rini ajoyib ekstravert ijod mahsuli, «Yig‘i kelmaydi sira...» she’rini esa, introvert ruhdagi she’r deb atash mumkin. Zero, birinchi she’rda shoir qog‘oz-qalamning xo‘jayini, ikkinchi she’rda, daochi donishmandlar qadimda ta’kidlab o‘tganlaridek, u – bor-yo‘g‘i ilohiy epkin bo‘lmish ilhom bilan qog‘oz-qalam o‘rtasidagi jonli vosita. Asl iste’dod egasi o‘z xohish-istagidan qat’i nazar, ana shunday «kamtarin», «bor-yo‘g‘i vosita» bo‘lishga, boya aytganimizdek, qalami yetovida yurishga majbur. O‘shandagina u o‘z davrining tor doirasidan chiqib keta oladi. Oybek ana shunday iste’dod egalaridan biri[1].

Ma’lumki, badiiy asar qadriyatga aylangan muayyan estetik yaxlitlik. U haqda mulohaza yuritish nihoyatda murakkab yumush. Chunki, eng avvalo, bu yaxlitlikni buzib o‘rganish, bo‘laklarga bo‘lib tahlil qilish lozim. Uning qismlari esa, juda ko‘p va xilma-xil. Ikkinchidan, mazkur qismlarga yondashuv ham har xil; u majoziylik, til, uslub, badiiy qiyofa, kompozitsiya nuqtayi nazaridan bo‘lishi mumkin. Mazkur qismlarning, to‘g‘rirog‘i, murvatlarning soni har bir asarda uning qaysi san’at xiliga, turiga va janriga taalluqli ekanidan kelib chiqqan holda aniqlanadi. Biz ularni umumiy qilib badiiy xususiyatlar deb ataymiz. Ana shu badiiy xususiyatlarning joy-joyiga qo‘yilganligi badiiy asar darajalarini belgilab beradi (go‘zal shakl, chuqur mazmun, puxta kompozitsiya, o‘ziga xos uslub va h.k.). Ana shu darajalar xususida bir muddat to‘xtalamiz.

Badiiy asar darajalari ham biz ko‘rib o‘tgan ijodkorlar darajalariga o‘xshab uchga bo‘linadi. Birinchisi – badiiy qobiliyat egasi yaratgan asar, uni odatda «o‘rtamiyona» degan umumiy nom bilan ataymiz. Unda, aytib o‘tilganidek, shakliy puxtalikka qaramay, mazmun g‘oyaviy niyatni bir tomonlama qamrab oladi, g‘oyaviy niyatga nisbatan ijodkorning hissiy

[1] Q a r a n g: *Abdulla Sher.* Oybek, Oy, koinot va darvishlik rutbasi. «Sog‘lom avlod uchun» jurnali, 2005-yil, 4-son.

yondashuvidan ko‘ra intellektual yondashuvi faol namoyon bo‘ladi. Asar qahramonlari, garchand yangi g‘oyalarni ilgari sursalar-da, aslida bir-birlaridan unchalik farqlanmaydilar, ular umumiylikni aks ettirgan xususiylik darajasiga, ya’ni xarakter maqomiga ko‘tarila bilmaydilar, asarda ideal, idrok etuvchi bir umr taqlid qilib yashashi mumkin bo‘lgan badiiy qiyofa ko‘zga tashlanmaydi. O‘rtamiyona asar ana shu jihatdan zaifligi bilan uzoq yasholmaydi, ya’ni mavzu dolzarbligi, muallif tomonidan qahramonlar og‘ziga solib qo‘yilgan zamonning gapi idealni «yeb tashlaydi». Muayyan vaqt o‘tgach, dolzarbligi tugagan mavzu, hal bo‘lgan zamonaviy muammo hech kimni qiziqtirmay qo‘yadi, va tabiiyki, asarning ham hech kimga qizig‘i qolmaydi. Masalan, E. Solihovning «Otashin qo‘shiq» baleti, «Mirza» teatrining ko‘pchilik estrada nomerlari, Barot Boyqobilovning «O‘zbeknoma» dostoni kabi yuzlab asarlar ana shunday o‘rtamiyonalik darajasi bilan belgilanadi, ularni biz oddiy badiiy asarlar, haqiqiy san’at yuksakligiga ko‘tarila olmagan ijod mahsullari sifatida baholaymiz.

Yuksaklik darajasining ikkinchi pog‘onasini tom ma’nodagi san’at namunasiga aylangan asar egallaydi. Unda g‘oyaviy niyat, ilhom, tasavvur, qisqasi, iste’dod o‘zini erkin namoyon qiladi. Mavzu emas, mazmun dolzarbligi, shakliy puxtalik emas, shakl go‘zalligi, badiiy qiyofalar jonliligi, bosh qahramonlarning ideal sifatida idrok etilishi uchun yetarli imkoniyat mavjudligi birinchi o‘rinda turadi. U ham zamonning gapini aytadi, mafkuraviylikni chetga surib qo‘ymaydi, dolzarb muammolarni ko‘tarib chiqadi. Biroq bularning hammasi katta iste’dod ko‘zgusida, badiiy haqiqat darajasiga ko‘tarilgan holida in’ikos topadi: zamonning gapi kelgusi zamonlar gapi bilan ulanadigan nuqtaga chiqarib aytiladi, mafkuraviylik milliy va umumbashariy ma’naviy qadriyatlarning zohiriy ko‘rinishi sifatida taqdim etiladi, davrning dolzarb muammolari esa, mangulik muztog‘ining bizga ko‘rinib turgan qismini eslatadigan tarzda talqin qilinadi. Inson, takrorlanmas oliy qadriyat, alohida bir olam sifatida asar mehvarida turadi, boshqa hamma narsalar o‘sha mehvar atrofida aylanadi, uning go‘zalligi va ulug‘vorligini ochib berish uchun xizmat qiladi. Sizni muallifning mahorati, samimiyati, insonparvarligi, erkinligi o‘ziga rom etadi va asarni qayta-qayta idrok etishdan zerikmaysiz. Hamzaning «Maysaraning ishi» komediyasi, Sulaymon Yudakovning shu nomdagi operasi, Abdulla Oripovning «O‘zbekiston» she’ri, Odil Yoqubovning «Ulug‘bek xazinasi» romani, Muyassar Razzoqovaning «Jizel»dagi ariyalari, J. Quttimurodovning «Qoraqalpoq qizi» haykali, Ch.Ahmarovning «Yetti go‘zal»i, Shukur Burhon ijro etgan shoh Edip roli, Nabi G‘aniyevning «Tohir va Zuhra» kinofilmi, Turg‘un Alimatovning

tanburdagi ijrolari ana shu yuksak darajadagi san'at asarlaridir. Ularning bahosi «mumtoz» degan so'z bilan belgilanadi va kelgusi avlodlar uchun ham o'z dolzarbligini yo'qotmaydi.

Badiiy asarning eng yuksak darajadagi ko'rinishini biz dohiyona yoki noyob, buyuk, mukammal deb ataymiz. Dohiyona asar, odatda, daho yoki buyuk iste'dod egasi tomonidan yaratiladi. Unda qurch bir yaxlitlik, shakl va mazmun uyg'unligi yuksak nuqtaga chiqadi, tasvir mazmunning o'ziga mos shaklda abadiy tovlanib turishini ta'minlaydi, go'zallik, ulug'vorlik, fojiaviylik va boshqa estetik xususiyatlar faqat aynan shu asar uchun mavjuddek tuyuladi, ular ikkinchi bir buyuk asardagi ushbu aks etgan xususiyatlardan in'ikosdagi uslubi bilan ajralib turadi. Dohiyona asar badiiy ijod jarayonidagi takrorlanmas mukammallikdan paydo bo'ladi; u muallif g'oyaviy niyatining to'liq amalga oshishi, ilhomning ilohiylikka yaqinlashuvi va tasavvurning cheksizligi bilan belgilanadi. Natijada dohiyona asar orqali inson o'zining ilohiylik va hayvonlik o'rtasidagi mavjudot ekanini, uning asosiy burchi, vazifasi ilohiylik tomon muntazam ravishda ko'tarilib borishdan, transsendental kenglikka intilishdan iboratligini anglaydi. Bir so'z bilan aytganda, dohiyona asar inson tabiati yaratgan yangi tabiat sifatida bizni bir umr o'ziga chorlab, hayratlantirib yashaydi. Buyuk olmon romantik shoiri va faylasufi Novalis o'zining «Haynrix fon Ofterdingen» degan tugallanmagan falsafiy romanida qadimgi yunonlar yerida mislsiz daho shoirlar bo'lganini aytib, daho ijodkor va dohiyona asar qudrati haqida shunday deb yozadi: «...ular mo'jizaviy sozlarining g'aroyib ohanglari bilan o'rmonlarning, daraxtlar tanasida yashiringan ruhlarning sirli hayotini jonlantirganlar; kimsasiz joylardagi giyohlarning o'lik urug'larini tiriltirib, u yerlarda go'zal bog'lar yaratganlar; g'azabnok vahshiy hayvonlarni yuvoshlantirib, yovvoyi xalqlar qalbini hilmlilik va orombaxsh san'atlar bilan yumshatib, ularni tartib hamda ezgu a'mollarga o'rgatganlar... Aytishlaricha, ular bir paytning o'zida ham avliyo va ulamo, ham qonun chiqaruvchi va shifokor bo'lganlar; o'z san'atlarining mo'jizasi bilan oliy mavjudotlarni yerga chorlaganlar va bular esa, odamlarga kelajak sirlarini, yer yuzidagi borliqning uyg'unligi va tabiiy tuzilishining butun asrorini, shuningdek, raqamlar, giyohlar va barcha jonzotlarning sirli va shifobaxsh qudratini ochib berganlar. O'sha paytdan boshlab, rivoyatlarga ko'ra, tovushlarning xilma-xilligi, shuningdek, tabiatdagi narsalarning g'ayritabiiy tarzda o'zaro bir-biriga intilishi va go'zal omuxtaligi vujudga kelgan: bungacha hammasi yovvoyi, betartib va bir-biriga dushman bo'lgan ekan»[1].

[1] Избранная проза немецких романтиков в 2 т. Т. 1, М., ИХЛ. С. 222.

Bu parcha, sururiy balandparvozlik va shoirona mubolag‘adan xoli bo‘lmasa-da, qadimgi hind, xitoy, yunon mutafakkirlarining so‘zlarini tasdiqlab, dohiyona san’at asarining mohiyatini to‘g‘ri talqin etadi. Zero, san’atkorning a’lo odam, avliyo deb atalishi (Nitsshe), millatning muallimi degan nom bilan ulug‘lanishi (Gyote) singari fikrlar dohiyona asar ta’sir kuchining salkam ilohiy qudrat, karomat darajasida ekanidan dalolat beradi.

Shu munosabat bilan yodimga bir voqea tushdi. Bundan ancha yillar muqaddam, Erkin Vohidov G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyotga direktorlik qilgan paytida, uning xonasiga ish bilan kirdim. Erkin aka sal parishonxotirroq ko‘rinardi. Salom-alikdan keyin dabdurustdan so‘rab qoldi: «Abdullajon, men o‘ylab-o‘ylab o‘yimga yetolmayapman, nima deysiz, Navoiy haqiqatan ham odam bo‘lganmikan? – Men bu gapga jiddiy e’tibor bermay, nim istehzo bilan kulib qo‘ya qoldim. – Axir, odam bolasi oltmish yillik umrida shuncha dohiyona g‘azallar, «Xamsa», «Lison ut-tayr»ni qanday qilib yozishi mumkin?!. Nasr bo‘lganida ham boshqa gap edi, – dedi. So‘ng menga biroz tikilib turib davom etdi. – Chamasi, u avliyo bo‘lsa kerak. Bunday «ko‘b va xo‘b» asarlarni karomat tarzidagina shunchalik qisqa muddatda yaratish mumkin. Pirimiz buyuk shoir emas, avliyo ekaniga ishonchim komil, har holda u bizning nazarimizdagi odam bo‘lmagan». Bu suhbatimizga yigirma yildan oshdi, o‘sha paytda unchalik e’tibor qilmasam-da, u xotiramda mustahkam o‘rnashib qoldi. Keyinchalik tez-tez uni eslaydigan va ma’ruzalarimda misol qilib keltiradigan bo‘ldim.

Darhaqiqat, bunchalik «ko‘b va xo‘b» (Bobur) dohiyona asarlar qoldirgan san’atkorlar – insoniyat tarixida ko‘p emas. Navoiyning yoniga yana Homer, Firdavsiy, Sa’diy, Attor, Rustaveli, Dante, Nizomiy, Rafael, Botichelli, Mikelanjelo, Motsart, Rembrant, Shekspir, Bedil, Bah, Betxoven, Gyote, Bayron, Shiller, Hayne, Pushkin, Balzak, Chaykovskiy, Shopen, Tagor va shular darajasidagi yana o‘nlab nomlarnigina qo‘shish mumkin. Ularning dohiyona asarlari va ijrolari bizni, o‘zimiz anglamagan holda, karomat kabi chorlab turadi, yashashga o‘rgatadi. Bundan tashqari, xalq dahosi yaratgan muallifi yoki mualliflari noma’lum dohiyona asarlar borki, ular ham buyuk badiiy kashfiyot sifatida bizni doimo hayratga soladi. «Kalevala», «Nibelunglar dostoni», «Cho‘li iroq», «Alpomish», «Shashmaqom», Piza minorasi, «Manas», Registon majmuyi, Toj Mahal singari san’at namunalari shular jumlasiga kiradi.

Biroq, shuni alohida ta’kidlash lozimki, dohiyona va katta iste’dod bilan yaratilgan asarlardan ko‘ra o‘rtamiyonachilik doimo ko‘pchilikni tashkil etadi. Bu faqat qobiliyat egalarining, odatda, son jihatidan ko‘p

bo‘lgani uchungina emas. Shunisi afsuslanarliki, ko‘pchilik (ozchilik emas!) ulkan san’atkorlarning hamma asarlari ham muallifning iste’dodi darajasida dunyoga kelmaydi. Buning sabablari ko‘p ko‘rinsa-da, aslida bitta – nafs, manfaat. Ijodkor goh hamma qatori yashagisi kelib qoladi, pul kerak, obro‘ kerak, unvon kerak, mansab kerak, mukofot kerak va h.k. Natijada ijodkor «ikkinchi **Men**»ning ko‘zini bog‘lab qo‘yib, ish boshlaydi: o‘tkinchi muammolarning ko‘tarilishi, zamondan bir qadam oldin bo‘lish o‘rniga uning yetovida yurish, oliy darajali mansabdorlarga, katta-kichik «kerakli» odamlarga madhiyalar to‘qish, vaqtini bayramlar va to‘ylarni qizitishga ketkazish va shu kabi o‘z iste’dodini nafsiga qul qilish hodisalari ro‘y beradi. Bu – umumbashariy va umummilliy miqyosda san’atni kemiruvchi illat. Masalan, Komil Yormatovning buyuk asari «Alisher Navoiy» qatorida undan ancha past darajadagi «Nodira» filmini, Oybekning «Qutlug‘ qon»dek go‘zal asari yonida ko‘p o‘rinlari zo‘rma-zo‘raki yozilgan «Ulug‘ yo‘l» romanini, Abdulla Oripovning «O‘zbekiston», «Bahor», «Qarshi qo‘shig‘i» kabi o‘nlab buyuk asarlari bilan «O‘zbekman», «O‘zbekiston asri», «O‘zbekiston uchun o‘zimiz deymiz» kabi nochor she’rlarini aytishi kishini ranjitadi. Bularning hammasi idrok etuvchini emas, o‘zini o‘ylashdan kelib chiqadi. Vaholanki, san’atkor asarni o‘ylashi xuddi hayvonlar podshosi sher kabi yo‘l tutishi lozim. Sher bitta bola tug‘adi va uni qumursqa, chumoli singari mayda kemiruvchilarga yem bo‘lib ketmasligi uchun chor atrofi suvdan iborat kichik orolchada asraydi, shunday qilib ona sher, navqiron sherni bunyodga keltiradi. Iste’dodli ijodkor ham o‘z asarini badiiy ijod jarayonida, to voyaga yetgunga qadar asrab-avaylashi, mayda-chuyda, lekin juda ko‘p nafs turlaridan narida tutishi kerak. Yo‘qsa, iste’dod o‘ziga mos asar yaratolmaydi, aytilganidek, «o‘rtamiyonalik xazinasini» to‘ldirishga xizmat qiladi.

Ba’zan, ko‘p uchramasa-da, buning aksini kuzatish mumkin. Chunonchi, qobiliyatli ijodkorning bir lov etishi va iste’dodli san’atkor darajasida yuksak saviyali badiiy asar yaratishini ham ko‘rsa bo‘ladi. Masalan, Nazarmatning «Yurakdagi o‘q» dostoni, Abdulaziz Karimning «Qurbon bo‘laman» qo‘shig‘i kabi ajoyib asarlar bunga misol bo‘la oladi. San’at olamida «san’atkor bir asari tufayli podsho darajasiga ko‘tarilsa, ikkinchi asari bilan qulga aylanadi», degan o‘ziga xos qanotli gap bor. Atoqli fransuz adibi Alfred de Vinening quyidagi so‘zlari ham buni tasdiqlab turadi: «Adabiyot shunday mash’um xususiyatga egaki, unda hech qachon muayyan mavqeni muqim ushlab turish mumkin emas... Har bir yangi asar – deyarli debyut. Ana shu sababdan ham adabiy mansabni

egallab bo‘lmaydi»[1]. Albatta, bu fikrlar hamma san’at turlariga tegishli va, ayni paytda, hech bir san’atkorning zimmasidan o‘z nafsi va manfaati uchun Xudo bergan iste’dodini xor qilmaslikdek muqaddas majburiyatni olib tashlamaydi.

Badiiy asarning yana bir darajasi borki, u haqda ham to‘xtalib o‘tishga to‘g‘ri keladi. Chunki yuqoridagi uch darajadagi asarlardan ko‘ra, mana shu so‘nggi darajadagi «ijod namunalari» doimo ko‘pchilikni tashkil etadi, ularni teatr sahnasida, estradada, teleekranda, konsert zallarida, kitob do‘konlarida, kinoteatrlarda har kuni uchratamiz. Ular badiiy asar emas, lekin unga nihoyatda o‘xshaydi: hamma narsasi joyida, lekin bitta eng muhim narsa yetishmaydi – g‘oyaviy-badiiy asos yo‘q. Ularni badiiy asarning soyalari deyish mumkin. Bu soyalarda go‘zallik o‘rnida – bejamadorlik va yaltiroqlikni, ulug‘vorlik o‘rnida – hajm va quruq savlatni, fojiaviylik o‘rniga – motam va oh-vohni, kulgililik o‘rniga – maynavozchilik va bachkanalikni, jonli qiyofalar o‘rniga – bir xillik va yasamalikni, dinamik harakat o‘rniga – tavsif va bayonchilikni, ziddiyat o‘rnida – fitnani, o‘tkir sujet o‘rnida – jangaribozlikni ko‘ramiz. Eng yomon tomoni shundaki, ular badiiy asar deb taqdim etiladi va saviyasi past idrok etuvchilar tomonidan shunday qabul qilinadi, o‘tmas didni battar o‘tmaslashtiradi va jamiyat estetik tarbiyasi uchun chiroyli og‘u bo‘lib xizmat qiladi. Ularni muhokama qilish ham qiyin. Chunki ular har qanday tanqiddan tuban turadi, badiiy tanqidchilar, adabiyotshunos va san’atshunoslar ularni tahlil etishni o‘zlariga ep ko‘rmaydilar. Ammo bu bilan biror o‘zgarish ro‘y berishi mushkul, ularning mualliflari o‘z «asarlari»ning baholanmaganidan xafa ham bo‘lmaydilar, nihoyatda «kamtarin ijodkorlar»: badiiy asarga o‘xshatib yasalgan tovar bor, xaridor ham topiladi.

Shunday qilib, estetikadagi badiiy asar tushunchasi mohiyatan nimani anglatishini, badiiy asar xillari, darajalari va ularning o‘zaro tafovutlari to‘g‘risida baholi qudrat fikr yuritdik. Endi ana shu darajalarni belgilab beradigan badiiy asarning botiniy murvatlari, uning tuzilmasi borasidagi mulohazalarga o‘tamiz.

2. BADIIY ASAR TUZILMASI

Badiiy asar xuddi soatga o‘xshaydi. Biz soatga qaraganimizda, avval uning tashqi ko‘rinishiga ko‘zimiz tushadi: to‘rtburchak, aylana yoki ellips shaklini ilg‘aymiz, keyin siferblatni (millar va raqamlarni) ko‘ramiz

[1] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 28 т. Сочинения, Т. 9. М.–L., «Наука», 1965. С. 330.

va shundan so‘ng soat nechaligini bilib olamiz. Ammo, biz o‘sha paytda to‘rtburchak, aylana yoki ellips qobirg‘a ichida qanchadan qancha murvatlar borligi to‘g‘risida o‘ylab ham o‘tirmaymiz. Vaholanki, aynan ana shu murvatlar inson uchun kerakli asbobni, soat deb nomlanadigan chiroyli shakldagi umr o‘lchovini harakatga keltiradi, uning yashashini ta’minlaydi. Badiiy asarni idrok etar ekanmiz, biz uning ham ko‘pdan ko‘p va xilma-xil «murvatlar»dan tashkil topishini yaxshi tasavvur etolmaymiz. Holbuki, shu «murvatlar»siz asarning mavjud bo‘lishi mumkin emas. Lekin bu «murvatlar» soatdagidek moddiy narsalar emas, ko‘zga ko‘rinmaydigan, lekin daho, iste’dod va qobiliyat egasining mahorati tufayli shartli anglanadigan, bor deb hisoblanadigan badiiy ijodning muayyan qonuni estetik hodisalardir. Biz ularning eng muhimlarini imkon qadar tahlildan o‘tkazishga harakat qilamiz.

Shakl va mazmun. Estetikada, shu jumladan san’atshunoslikda ham shakl va mazmun muammosi eng muhim, ayni paytda eng bahsli, tarixan, ayniqsa, so‘nggi ikki-uch asr mobaynida, tinimsiz tortishuvlarga sabab bo‘lib kelayotgan masala. Moddiyatchilar mazmunni, ma’naviyatchilar shaklni ustuvor hisoblaydilar. Garchand, har ikki tomon uni badiiy asarning yaxlitlik qonuni sifatida e’tirof etsalar-da, doimo ikkiga bo‘lib o‘rganish yoki tahlil qilish an’anaga aylanib qolgan. Ya’ni, bir tomon (moddiyatchilar) asarning g‘oyaviyligini, ikkinchi tomon (ma’naviyatchilar) uning badiiyligini ustun qo‘yadilar. Markscha-lenincha yo‘nalishdagi nafosatshunoslar (ko‘pgina iste’dodli olimlar ham totalitar tuzum taqozosi bilan) nafaqat sho‘rolar Ittifoqi, balki butun sotsialistik lager san’ati uchun «mazmunan sotsialistik, shaklan milliy» degan umumiy shiorni o‘rtaga tashladilar. Biroq bu shiorda shakl deganda faqat til, kolorit, ohang va badiiy usullarning milliyligi nazarda tutilardi, xolos. Vaholanki, shakl nihoyatda keng va murakkab tushuncha.

Avvalo, shuni aytish kerakki, shakl qandaydir, mazmundan tashqaridagi narsa emas, u muayyan mazmunsiz mavjud bo‘lolmaydi. Biroq moddiyatchilar, shu jumladan markschilar zo‘r berib (ko‘pincha zo‘rlab) tushuntirmoqchi bo‘lganlaridek, ikkilamchi narsa ham emas, aksincha, mazmunga nisbatan birlamchilik xususiyatiga ega. Soddaroq qilib aytsak, shakl qolip ham, qobiq ham emas. Shakl va mazmunni danak bilan mag‘izga ham o‘xshatib bo‘lmaydi, danak sinib, mag‘zidan nihol unib chiqishi mumkin, lekin san’atda shakl buzilsa – mazmun o‘z-o‘zidan yo‘qoladi, undan badiiy asar unib chiqmaydi. Chunki shakl aslida shakllangan mazmundan iborat: birinchidan, u mazmunni o‘z ichiga olish, ikkinchidan,

uni idrok etuvchiga yetkazib berish xususiyatiga ega, uchinchidan, u, mazmun go‘zalligidan tashqari, o‘zining ham go‘zalligiga ega.

Shu o‘rinda mazmun go‘zalligi, umuman, mazmun haqida to‘xtalib o‘tishga to‘g‘ri keladi. Mazmun, ko‘pchilik san’at asarini idrok etuvchilar tasavvur qilganlaridek, sujet ya’ni asardagi tizimga solingan voqealar emas. Sujet kompozitsiya (asar tuzilishi) tarkibiga kiradi. Mazmun esa, asarni butunisicha qamrab oladi; san’at turlarining o‘ziga xosliklaridan kelib chiqqan holda sujet (boblar, dialoglar, monologlar, ariyalar, intermessolar, ohang, intonatsiya, ranglar, chiziqlar, odamlar, xatti-harakatlar, tabiat tasviri va boshqa ko‘rinishlarda) goh yaqqol, goh shartli ravishda ko‘zga tashlanib turadi; mazmun esa, muallif tomonidan shakllangan g‘oya, shakllangan his-hayajon, shakllangan da’vat sifatida asar to‘qimasiga mohirona singdirib yuboriladi. Biroq sujet, o‘zi mazmun bo‘lolmagani holida, mazmunga (ayni paytda shaklga ham) xizmat qiladi; mazmunsiz badiiy asar yo‘q, shunday ekan, mazmunning asosiy unsuri bo‘lmish sujetsiz badiiy asarning bo‘lishi mumkin emas.

Endi mazmun go‘zalligi tushunchasiga to‘xtalamiz. Mazmun go‘-zalligi deganda, biz, avvalo shakllangan g‘oyaning axloqiylik bilan bog‘liqligini nazarda tutamiz. Ya’ni, g‘oyaviy niyat, asarning bosh g‘oyasi, qahramonlarning xulqiy go‘zalligi, bosh qahramon yoki qahramonlar badiiy qiyofasining ulug‘vorligi, ideal sifatida talqin etilishi mazmun go‘zalligini tashkil etadi. Masalan, Aram Xachaturyanning mashhur «Spartak» baletidagi ulug‘vorlik, fojiaviylik, matonat singari axloqiy va estetik xususiyatlarning inson shaxsi ozodligi, erk uchun kurash g‘oyasi atrofida uyg‘unlashuvi, Spartak qiyofasining ideal sifatida taqdim etilishi – hammasi asar mazmunining go‘zalligini ta’minlagan. Tomoshabin, garchand balet fojiaviy pardalarda tugasa-da, asar qahramonining xulqiy go‘zalligiga, g‘oyalariga, kurashiga havas bilan qaraydi va uning hayotini o‘zi taqlid qilishi mumkin bo‘lgan go‘zal hayot deb baholaydi. Baletdagi qilichbozlar raqsi alohida bo‘rtib ko‘zga tashlanadi: unda qilichlar jang tilida erk haqida hapqirib, shoshib kuylayotgandek tuyuladi, quldorlik davrida bevaqt yangragan qilichlar qo‘shig‘i erkning mangu qo‘shig‘iga aylanib ketadi, u, qisqa umr ko‘rsa ham, har yili bahorni yetaklab keladigan binafsha kabi o‘lmaydigan go‘zallikni tarannum etadi.

Mazmun go‘zalligi mavjud ekan, albatta, uning xunukligi borligi ham inkor etilmasligi lozim. Ma’lumki, haqiqiy san’at hayotdagi xunuklikni inson tomonidan go‘zallik tarzida idrok etilishini ta’minlay olishi bilan alohida ajralib turadi, buni aytib o‘tganmiz.

Masalan, buyuk rus rassomi I. Ayvazovskiyning «To‘qqizinchi po‘rtana» asarida quturgan dengizda halokatga uchragan kema va uning parchalariga yopishib, omon qolishga intilayotgan odamlar tasvirlangan. Agar uni hayotda ko‘rsangiz, dahshatga tushishingiz, jonholatda parcha-purcha taxtalarga umid bog‘lagan, o‘limga mahkum odamlar uzoq yillar tushlaringizga kirib chiqishi, hatto sizni, ruhan zaifroq bo‘lsangiz, nevrozga yo‘liqtirishi mumkin. Biroq, ulug‘ marinist (ijodini asosan dengiz tasviriga bag‘ishlagan rassom) iste’dodi tufayli biz tasvirdan dahshatga tushmaymiz, aksincha, undan ham zavqlanamiz, ham qalbimizda chuqur forig‘lanish tuyg‘usini sezamiz. Chunki asar g‘oyasi idrok etuvchi insonda tasvirdagi insonlar qismatiga achinish hissini uyg‘otishga va ularning deyarli yo‘qqa chiqqan yashash ilinjini, umidvorligini ichdan qo‘llab-quvvatlashga qaratilgan. Ya’ni, asar insonparvarlik tamoyili asosiga qurilgan. Bu yerda muallif g‘oyaviy niyati, umuman, asar bosh g‘oyasining insoniyligi, yuksak axloqiyligi, buyuk iste’dod va mahorat mazmundagi xunuklikni go‘zallikka aylantira olgan. Bordi-yu, ana shu insoniylik, yuksak axloqiylik asarning bosh g‘oyasi bo‘lmas ekan, u holda mazmundagi go‘zallik, ulug‘vorlik yo‘qoladi, asar xunuklikning, tubanlikning tajassumiga aylanadi va idrok etuvchida jirkanchlik hissini uyg‘otadi. Masalan, Markiz de Sadning «Jyuletta» romanidagi bosh g‘oya insonni tabiat yovuz, axloqsiz qilib yaratgan, shu sababli uning barcha yovuzliklari tabiiy hodisa, uni qoralash kerak emas, degan fikrdan iborat. Bu yovuzliklarni u ikki jildlik asar sahifalarida turli xildagi jinsiy aloqalarni ochiqchasiga tasvirlash orqali yaqqol qo‘llab-quvvatlab turadi. Muallif uchun zo‘ravonlik, qotillik, shafqatsizlik, fahsh, yolg‘on, shahvoniy nafs eng ulug‘ fazilat hisoblanadi. Asar qahramonlaridan biri o‘z qizi, ikkinchisi o‘z otasi bilan jinsiy aloqaga kirishganida u yayrab ketadi, bachchavozlikni, xususan, ayollar bilan amalga oshiriladigan bachchavozlikni jinsiy aloqaning ideal turi tarzida jo‘shib tasvirlaydi. Roman bosh qahramoni Jyuletta xonim esa, aynan ana shu ma’noda muallifning sevimli ideali. «Jyuletta» pornografiya emas (aniq g‘oyasi bor), erotik asar ham emas (jinsiy muhabbat go‘zalligi tasvirlanmaydi), lekin u roman, shaklan badiiy asar. Unga faqat shunday ta’rif berish mumkin: «Jyuletta» hayvoniylikdan tuban noinsoniylikni tarannum etuvchi tom ma’nodagi shaytoniy mohiyatga ega aksil san’atdir. Albatta, «Jyuletta» romanining badiiy saviyasi baland emasligi (bayonchilik, tavsif, asar qahramonlari tili bilan ochiqchasiga muallif gapirayotgani) yaqqol sezilib turadi, lekin u o‘ziga xos «qora harorat» bilan yozilgan, sadizmni vujudga keltirgan asar, buni e’tirof etmaslikning iloji yo‘q. Demak, aynan

mana shunday (san'at tarixida kamdan kam uchraydigan) holatlarda shakl mazmunga bo'ysunishi mumkin ekan.

Endi mazmun go'zalligi yoki xunukligidan tashqari, shaklning «o'z» go'zalligiga egaligi to'g'risida ikki og'iz to'xtalamiz. Bu holatda asar mazmuni go'zal bo'lgani holda, shakliy go'zallik undan ham go'zalroq ekani ko'zga tashlanadi. Uni ko'proq badiiy adabiyotda yaqqol ko'rish mumkin. Masalan, Alisher Navoiyning mashhur tuyuqlaridan biriga diqqatni qarataylik:

Yo rab, ul shahd-u shakar yo labdurur,
Yo magar shahd-u shakar yolabdurur.
Jonima payvasta novak otqali
G'amza o'qin qoshig'a yolabdurur[1].

Ushbu tuyuqdagi mazmun ham go'zal: nozli, g'amzali ma'shuqa qiyofasi mohirona chizib berilgan. Ayni paytda ana shu «chizib berish» shu qadar go'zalki, go'zal ma'shuqa Navoiyga emas, sizga noz bilan nim kulib, ko'z qiri bilan qarayotgandek tuyuladi. Tuyuqning birinchi misrasida ma'shuqa labining shirinligi mubolag'a vositasida tasvirlanadi: bu lab shunchalik shirin bo'lmasa, u labmi o'zi yoki asal bilan shakardan iboratmi?! Ikkinchi misrada shoir uning lab ekaniga «ishonadi», lekin bu lab bol bilan shakarni yalagan bo'lsa kerak, chunki bunchalik shirin dudoq hech kimda yo'q. Endi ana shu ikki misraning shakliga e'tibor qiling: har bir misra bir-biridan mazmunan keskin farq qiladi. Lekin shaklan ikkala misra bir-biriga o'xshash, faqat, «rab», «ul», «magar» so'zlarigina tuyuqda bir oz jumlaviy o'zgarish borligini sezdirib turadi. Uchinchi va to'rtinchi misralar shakar dudoqli ma'shuqaning quyuq kipriklarini qoshiga yoylab, ya'ni chimirilgan egma qoshga ularni yoy o'qidek joylab, oshiq yuragiga otayotgani – ishq iztirobi tasvirlanadi. Tuyuq uchun muallif tanlagan bog'lovchi va omonim so'z («yo», «labdurur») hamda uch xil ma'no urg'usiga ega harf-so'z «yo» (xitob, bog'lovchi, yoy) shu qadar nozik va go'zal so'z o'yinini vujudga keltirganki, idrok etuvchi aynan ana shu shakliy go'zallikdan ko'proq hayratlanadi, shoirning til va badiiy vositalardan foydalanishdagi mahoratiga qoyil qoladi: Sharq adabiyoti uchun an'anaviy bo'lgan adabiy mazmunni yangicha shakl butunlay yangilab yuborgan. Bir so'z bilan aytganda, bu tuyuqda mazmun salmog'idan ko'ra, shakl salmog'i ko'proq tosh bosadi.

[1] *Alisher Navoiy.* Mukammal asarlar to'plami. 5-tom, 517-bet.

Shakliy go‘zallik namoyon bo‘ladigan badiiy vositalardan biri – kompozitsiyadir. Kompozitsiya (badiiy asarning tartibli tuzilishi) san’at asarining yaxlitligini belgilab beradi. Ma’lumki, badiiy yaxlitlik arastucha qisqacha ta’rifida ibtido, markaz va intihodan iborat. Agar shu uch xususiyatdan birortasi asar tuzilishida ishtirok etmasa, unday asar badiiy yaxlitlik hisoblanmaydi, uni chala yoki parcha deb ataymiz. Bu uch xususiyatni falsafiy tildan san’at tiliga o‘giradigan bo‘lsak, idrok etuvchiga taqdim etiladigan har bir badiiy asar tugun (asosiy voqealarning boshlanishi va rivoji), kulminatsiya (voqealar rivojining eng yuksak cho‘qqisi, keskinlashgan nuqtasi) va yechim (voqealar rivoji natijasida yuzaga kelgan qahramonlar holati, ular kurashining xotimasi, tugunning yechilishi)dan iborat bo‘lishi lozim. Bu uch holatni tabiat hodisalari bilan solishtirsak, tugun – bo‘ron oldidagi sukunat, kulminatsiya – bo‘ron payti, yechim – bo‘rondan keyingi narsalarning holati. Ular uchalasi yagona sujet yoki syujet chiziqlari (asar voqealari) asosida bir-birini keltirib chiqaradi. Asar sujetining qiziqarli bo‘lishi esa, qahramonlar bilan bog‘liq ziddiyatning (konflikt, kolliziya) chuqurligi va tabiiyligi bilan bog‘liq. Sujet ziddiyat o‘zini namoyon qiladigan maydondir. Agar sujet ziddiyatsiz bo‘lsa, u o‘z vazifasini bajara olmaydi – asar zerikarli va soxta ijod mahsuliga aylanadi. Har bir asardagi ziddiyatning miqyosiyligi va xilma-xilligi uning qaysi san’at turi va janriga mansubligi bilan bog‘liq. Asar kompozitsiyasining asosini tashkil etadigan bosh sujetdagi ziddiyat va sujet chiziqlaridagi ziddiyatlar bir-biridan farqlanadi. Bosh sujetdagi ziddiyat, odatda, bosh qahramon bilan davr, jamiyat, hukmron gurnhlar o‘rtasida kelib chiqadi, sujet chiziqlaridagi ziddiyatlar esa ko‘proq asar qahramonlari orasida ro‘y beradi. Shu sababli bosh sujetdagi asosiy ziddiyat ko‘p hollarda asardagi fojiaviylik xususiyatining moyasini tashkil etadi va kulgililikni sujet chiziqlaridagi «kichik ziddiyatlar» zimmasida qoldiradi. Sujet eng «yayrab» namoyon bo‘ladigan san’at turi – badiiy adabiyot.

Shunday qilib, sujetning puxtaligi, konfliktlar yoki kolliziyalarning keskinligi, yechimning tabiiyligi kompozitsiyani tashkil etadi. Kengroq olib qaraganda, bobdan bobga o‘tish, sujet chiziqlarining almashuvi (badiiy adabiyotda), montajning sezilmasligi, kadrdan kadrga o‘tishning «silliq»ligi (kinoda), sahnaviy ko‘rinishlarning o‘zaro bog‘lanishi, ranglar, nur va soya (teatrda) hamda boshqa botartib uzviyliklarni biz asar kompozitsiyasining tuzilishi deb ataymiz. U qancha puxta bo‘lsa, asar shuncha yutadi. Masalan, Oybekning «Qutlug‘ qon» romanida tugun – Yo‘lchining tog‘asi Mirzakarimboy uyiga kelishi, voqealarning

boshlanishi, kulminatsiya – mustamlakachilarga qarshi xalq qo‘zg‘oloni, yechim – Yo‘lchining qahramonona, ozodlik yo‘lida halok bo‘lishi. Tugundan to kulminatsiyagacha roman voqealari bir necha sujet chiziqlari orqali dinamik tarzda rivojlanib boradi. yechim Yo‘lchi bilan bog‘liq asosiy sujetning tugallanishi orqali ro‘y beradi va shu bosh sujet chizig‘ining nihoyasi romanga xotima yasaydi. Oybekning «Qutlug‘ qon» romani nafaqat muallifning boshqa asarlaridan, balki o‘zbek adabiyotidagi barcha romanlardan (Abdulla Qodiriyning «O‘tgan kunlar» va «Mehrobdan chayon» romanlarini mustasno qilganda) shakliy go‘zallik jihatidan ustun turadi. «Qutlug‘ qon»ning biror bobi yoki epizodini olib tashlash ham yoki unga biror bob yoki epizod qo‘shish ham mumkin emas.

Ayni paytda kompozitsiya mazmun go‘zalligi uchun ham xizmat qiladi. Sujet va sujet chiziqlari, rang, marom va boshqa unsurlar vositasida u idrok etuvchini qismdan butunga, dastlabki badiiy mantiqdan asarning umumlashgan falsafiy mazmuniga olib boradi. Puxta kompozitsiya doimo asarda shakl va mazmun go‘zalligini uyg‘unlashtirish xususiyatiga ega bo‘ladi. Misollarda ko‘rib o‘tganimizdek, kompozitsiya, odatda, har bir asar uchun uning muallifi tomonidan alohida yangidan yaratiladi. Biroq xalq og‘zaki ijodida bir xil mazmundagi ertaklar va dostonlarni uchratamiz. Masalan, «Zumrad va Qimmat», «Zolushka», «Ayoz bobo» va h.k. Ularda kompozitsiya bir xil: o‘gay ona, bechora ota, yaxshi qiz o‘gay ona tomonidan xo‘rlanadi, o‘zining tantiq qizini esa, u erkalab, papalaydi, biroq, yaxshilik tarafdori bo‘lgan sehrli kuchlar ko‘magida mo‘jiza tufayli ertak so‘nggida yaxshi qiz baxtga erishadi, yomon qiz baxtsizlikka yo‘liqadi. Karl Yung buni jamoaviy onglanmaganlik – arxetiplar bilan bog‘laydi. Natijada bir xil mazmun turli shakllarda, turli xalqlar og‘zaki ijodida, ba’zi nomuhim o‘zgarishlar (badiiy qiyofalardagi milliy xususiyatlar, urf-odatlar, geografik tasvirlar, diniy tasavvurlar v.b.) bilan o‘zini namoyon etadi. Lekin mazmun bir xilligi shakliy har xillik tufayli o‘z g‘oyaviy badiiy qimmatini, estetik ta’sir kuchini yo‘qotmaydi[1].

Ushbu mulohazalar, ko‘rib o‘tgan misollarimiz, shakl va mazmun munosabatlarining biz ilg‘aydigan hamda ilg‘ab bo‘lmaydigan jihatlari borligini ko‘rsatib turadi. Umumiy xulosa tarzida shuni aytish mumkinki, ijod jarayonining ibtidosida mazmun ustuvor maqomda turadi: u o‘ziga mos shaklni taqozo etadi. Lekin jarayon davomida, ya’ni mazmun o‘ziga mos shaklni topganidan keyin, shakl mazmunni (materialni ham) o‘ziga

[1] Qarang: *F. Obidjonova.* Ruhiy tahlil estetikasida arxetiplar muammosi // O‘zMU xabarlari, 2006-yil, 4-son.

moslashtira boshlaydi, aytganimizdek, mazmunning shakllanishi ro‘y beradi. Asar bitganida birinchi bo‘lib, ko‘zga shakl tashlanadi, u inson sezgilariga butunisicha ta’sir ko‘rsatadi (Shiller) va idrok etuvchini mazmunga tomon yetaklaydi. Biz shakl ustuvorligi deganda, badiiy asarni idrok etish bilan bog‘liq ana shu holatlarni ham nazarda tutgan edik. Shu bois estetikadagi ushbu juftlik tushunchani «mazmun va shakl» tarzida emas, balki «shakl va mazmun» deb qo‘llanilishini ma’qul ko‘ramiz. Lekin shakldagi bu ustuvorlik mazmunning ahamiyatini pasaytirishga, uning ikkinchi darajadagi badiiy vosita sifatida talqin etilishiga olib kelmaydi, bu mumkin ham emas: u faqat shartli ravishda namoyon bo‘ladigan va faqat san’at asari uchun taalluqli bo‘lgan ustuvorlikdir. Zero, shakl va mazmun bir-birining to‘qimasiga singib ketadigan estetik yaxlitlikdir.

Badiiy qiyofa. Badiiy asarda estetik xususiyatlarning nisbatan to‘liq in’ikos etishi unda badiiy qiyofalarning mavjudligi bilan bog‘liq. Tugundan tortib yechimgacha asar sujetining dinamik rivojini, mazmunning g‘oyaviy-badiiy mohiyatini asardagi badiiy qiyofalar xatti-harakatlari ta’minlaydi, desak xato bo‘lmas. Ayni paytda bosh qahramon yoki asosiy qahramonlarning badiiy qiyofalari asar ruhini va estetik idealni belgilab beradi.

Badiiy qiyofa ijodkor tasavvuri va xayolotining mahsuli. U tarixiy yoki zamonaviy shaxsmi, badiiy to‘qimami, qanday bo‘lmasin, muayyan ma’noda umumlashgan inson mohiyatining alohida shakllarda, yakka qiyofalarda jonlantirilishidir. Masalan, mashhur ozarbayjon bastakori Uzeir Hojibekovning «Ko‘ro‘g‘li» operasidagi bosh qahramon Ko‘ro‘g‘li (bizdagi Go‘ro‘g‘li) individual fazilatlarga ega, mard, adolatparvar xalq qahramoni, Vatan ozodligi, xalq erki uchun umrini tikkan buyuk inson, shuning barobarida u o‘zida barcha odil yo‘lboshchilar, xalq qahramonlarining umumlashgan qiyofasini mujassam qiladi. Opera uvertyurasining o‘zidayoq simfonik orkestr xalq qahramoni Ko‘ro‘g‘li va ayni paytda barcha xalq qahramonlari dunyosiga bizni olib kiradi, tinglovchi o‘zini qahramonlar olamida his qiladi, xalq ozodligi yo‘lida kurashgan buyuk insonlarga yangragan musiqiy sharafnomani beixtiyor dil-dildan takrorlab turadi, shunday qilib, bastakorning buyuk iste’dodi va mahorati opera muqaddimasidayoq Ko‘ro‘g‘li qiyofasining asosiy chizgilarini ohangdor sadolar vositasida yaratganiga guvoh bo‘lamiz. Zero, badiiy qiyofa muallifning olamga hissiy-intellektual va mafkuraviy munosabatini anglatishi bilan muhimdir: tarixiy, zamonaviy, afsonaviy yoki to‘qima shaxs ijodkorning hislari, aqli va dunyoqarashi bilan boyigan holda

qayta yaratiladi, ya'ni hayotdan olingan qiyofa boyitilgan holda hayotga qaytariladi. Shu bois badiiy qiyofa hamma vaqt tipiklik xususiyatiga ega, ya'ni bir xildagi (tipdagi) qiyofalarning tajassumi sifatida namoyon bo'ladi.

Shu jihatdan ulkan san'atkorimiz Ro'zi Choriyevning yon daftaridan olingan quyidagi «tazarru» e'tiborga molik:

«Yaqinda men bir kishining portretini chizishga majbur bo'ldim, – deb yozadi atoqli rassom. – Iltimos qilishgandi. Istar-istamas chizdim. Portret bitgach, o'xshatib chizibsiz, deyishdi. Mening «qahramonim» bilan ma'naviy yaqinligim yo'q edi. Shuning uchun ham uni xuddi fotograf singari suratga oldim, xolos. Rassom va tasvirlanuvchi orasida ma'naviy yaqinlik bo'lmasa, ish olg'a ketmaydi. Bu ma'naviy yaqinlik nimadan iborat? Rassom bo'lg'usi qahramonni bir ko'rishdayoq qalban his qilishi mumkin. Hamma gap shunda»[1].

Darhaqiqat, agar qiyofa to'g'ridan to'g'ri, qanday bo'lsa, shunday ko'chirib olinsa, ijodkor tomonidan boyitilmasa, u holda badiiy qiyofa emas, ikkinchi nusxa vujudga keladi: bitta odam – ikkita, bitta jiyda daraxti – ikkita (biri – hayotda, ikkinchisi – tasvirda) va h.k. bo'ladi, xolos. Holbuki, san'at uchun bunday taqlidiylik, «tabiiylik» o'lim bilan teng, unda bitta odam yuzlab, ehtimol minglab odamlarning, bitta jiyda daraxti – minglab jiyda daraxtlarining umumlashgan yagona qiyofasi tarzida gavdalanishi lozim, ana shundagina uni badiiy qiyofa deb atash mumkin. Buning ustiga daraxt – ham daraxt, ham daraxt emas, insoniylashgan bo'lishi kerak. Ya'ni, san'atkor o'z tasvir obyektiga befarq bo'lishi mumkin emas, unga muhabbat bilan, mehr bilan qarashi, Ro'zi Choriyev aytganidek, uni qalban his qila bilishi shart. Har ikki badiiy qiyofaga (odam va daraxtga) misol keltiramiz. Buyuk chex fotosan'at ustasi Frantishek Drtikolning 1972–1973-yillari Pragadagi ko'rgazmasiga qo'yilgan «Portret» asari ulug' rus rassomi I. Kramskoyning mashhur «Notanish go'zal» asariga hayratlanarli darajada o'xshash. Har ikki asarda noma'lum nimanidir kutayotgan, yuz tuzilishi bir-biriga o'xshash go'zal ayollar portreti yaratilgan, ular nigohidagi salgina befarqlik va, ayni paytda, ko'zlar tubidagi ma'yuslik kishida allaqanday achinish, hamdardlik tuyg'usini uyg'otadi, siz xuddi yolg'izlik simfoniyasini tinglagandek bo'lasiz. Ikkalasi ham ma'yusona go'zallikning tipik badiiy qiyofasi. Faqat I. Kramskoy uni izvoshda, o'rtik orqasidan, F. Drtikol esa, yirik planda, og'ir va salobatli darparda fonida tasvirga olgan.

[1] «San'at» jurnali, 1991-yil, 8-son, 17-bet.

«Notanish go‘zal» XIX asrning go‘zal ayoli qiyofasini bizga yetkazadi: birinchi ayolda qandaydir umidvorlik va zodagoncha mag‘rurlikni ilg‘ash mumkin. Ikkinchi ayolda umidsizlik, bir paytlar mag‘rurlik gupirib turgan, lekin hozir undan asar ham qolmagan fojeiy ma’yuslik aks etgan. Go‘yoki Kramskoy tugunni chizgan bo‘lsa, Drtikol yechimni ifodalagan, ikki portret bir-birining davomiga o‘xshaydi, lekin ikkalasi ham o‘ziga xos badiiy qiyofa. Ikkala asarda, garchand sujet o‘xshashligi bo‘lsa-da, ularda Kramskoy boshqa mazmunni, Drtikol boshqa mazmunni ko‘radi va har ikki muallif idrok etuvchiga ikki xil asarni – har biri «o‘zi topganini» taqdim qiladi. Natijada biz XIX va XX asr go‘zallarining umumlashgan, takrorlanmas badiiy qiyofalari bilan tanishamiz.

Endi bir she’rda ikki daraxtning buyuk olmon shoiri Haynrix Hayne yaratgan badiiy qiyofasini ko‘raylik:

Bir qarag‘ay turadi tanho
Zung cho‘qqida, biyday Shimolda.
Qor-qirovdan oqqa burkanib,
Chayqaladi mudragan holda.

Tushlariga kirar Kunchiqar,
Kunchiqarda o‘sar bir xurmo, –
Bozillagan cho‘g‘dek qoyada
Armon bilan yashar u tanho[1].

Ikki daraxtning badiiy qiyofasi ramziylik bilan yo‘g‘rilgan. Hayneshunoslar shoir qarag‘ayni – Shimol, xurmoni – Janub ramzi sifatida tasvirlagan, deya unga ijtimoiy mazmun berib sharhlashadi: Shimol va Janub bir-biriga intiladi-yu, lekin birlasha olmaydi, ikki xil sivilizatsiya bunga yo‘l qo‘ymaydi, ular abadiy hijronga mahkumdirlar. Bundan tashqari, uni muhabbat mavzuiga bag‘ishlangan she’r ham deyishadi. Unda bir-biriga mos, bir-birini jondan seva oladigan, lekin bir-biri bilan uchrasha olmaydigan, bir-birini faqat tushlardagina ko‘rish nasib etadigan fojiaviy qismatli oshiq va ma’shuqaning badiiy qiyofalari mujassamlashgan.

Shunday qilib, san’at olamdagi bor, ba’zan esa, yo‘q, lekin kelajakda mavjud bo‘lish ehtimoliga ega narsalarning ham badiiy qiyofalarini yaratish qudratiga ega. Ayni paytda badiiy qiyofasiz san’at asarining bo‘lishi mumkin emas, chunki badiiy qiyofa asar mazmunining moyasi, muallif «men»ining boshqacharoq, go‘zalroq, ulug‘vorroq, nafisroq va boshqa fazilatlarga ega maftunkor «men»ga aylanishidir. Zero, haqiqiy ijodkorning maqsadi o‘z

[1] *Heinrich Heine.* Gedichte. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1988. S. 77.

«men»ini, o‘z olamini idrok etuvchiga yetkazishdan, uni ezgulik, go‘zallik va haqiqatga da’vat etishdan iboratdir.

Badiiy asar tuzilmasida uning shakliy o‘ziga xosligini belgilaydigan va mazmunni idrok etuvchiga yetkazib beradigan «til» ham muhim ahamiyatga ega. Agar badiiy qiyofa ko‘proq «mazmunlashgan shakl» bo‘lsa, badiiy asar tili, «shakllangan mazmun»dir. Albatta, «til» deganda badiiy adabiyotdagi til tushunilmasligi kerak. Badiiy asar «tili» har bir san’at turiga xos bo‘lgan alohida tasvir usulini anglatadi. U badiiy adabiyotda so‘zdan, musiqada ohangdor tovushdan, rassomlikda rangdan, haykaltaroshlikda plastikadan va shu kabi boshqa san’at turlaridagi tasviriy-ifodaviy belgilardan iboratdir. Ijodkorning iste’dod va mahorat darajasi o‘zi ijod qilayotgan san’at turi «til»ini qay darajada yaxshi bilishi va u orqali muayyan mazmunni qanday ifodalay olishiga qarab baholanadi. Masalan, buyuk fransuz haykaltaroshi Ogyust Rodenning «Abadiy bahor» asari oq marmardan ishlangan ikki sevishganning bo‘sasi orqali shu qadar kuchli va yoniq intilishni ifodalaydiki, haykaldagi harakatdan hayratga tushasiz: sovuq oq marmar – qor yoniq muhabbatdan ularning oyog‘i ostida erib bormoqda: muhabbat – abadiy bahor! Siz plastik tilda muhabbat sha’niga aytilgan dunyodagi eng go‘zal qo‘shiqlardan birini tinglab, san’at sehridan yana va yana hayratga tushasiz. Roden «Abadiy bahor» asarida o‘z san’at turi tilini sehrli til ekanini isbotlab bergan, uning daho san’atkor ekani ham shunda.

San’at tarixida bir «til»dagi badiiy asarni ikkinchi «til»da ifodalash usuli ham ko‘p uchraydi. Masalan, «Boburnoma»ga ishlangan miniatyuralarni olib ko‘raylik. Ular asardagi voqealarga doir sujetlar asosida yaratilgan. Shuning barobarida bu miniatyuralar alohida badiiy asarlardir. Chunki ular bir tildan ikkinchi tilga qilingan badiiy tarjima emas (hatto badiiy tarjima ham asliyatga to‘liq mos kelmaydi), san’at turi «tili»ning o‘zgarishi albatta shakl va mazmun o‘zgarishiga olib keladi, bu – o‘sha mavzuda yangi badiiy asar yaratildi, degan gap. Shuningdek, bir «til»dagi badiiy asar ikkinchi bir «til»da bir necha marta qayta yaratilishi mumkin va ular ham hech qachon bir-birining takrori bo‘lib qolmaydi. Masalan, «Cho‘li iroq» kuyi xalq dahosi yaratgan dohiyona asar, u bu dunyodagi inson qismatiga aytilgan mungli qasida; g‘ijjakdami, naydami, orkestrda ijro etiladimi, bundan qat’i nazar, u faqat tarixninggina musiqiy ifodasi emas, balki odamzod karvonining ibtidodan intihogacha bo‘lgan og‘ir yo‘li haqidagi so‘zsiz qo‘shiq. Uni tinglagan har bir inson qalbini achinish, qayg‘urish, hamdardlik tuyg‘ulari qamrab oladi. Sababi –

tinglovchi sezmagan, anglab yetmagan holda kuy davomida jazirama sahroda ketib borayotgan, yordamga muhtoj qumlikdan yordam kutib, yo‘q umiddan umidvor bo‘lib yo‘l bosayotgan o‘zining ikkinchi «men»ini tasavvur qiladi. Bu kuy ijodkorlarga shu qadar kuchli ta’sir ko‘rsatganki, natijada «Cho‘li iroq» nomi bilan qissa (O‘. Umarbekov) va qator she’rlar yaratilgan. Lekin ularning birortasi bir-biriga o‘xshamaydi, har biri o‘ziga xos ijod mahsuli, qiyoslash uchun ikki muallifning she’rlarini keltiramiz.

Rauf Parfi

«CHO‘LI IROQ»

Ufq yonar, ufq. Uf-f!
Karvon borar qumlikda. Qum. Qum...
Tuyalarda hazin qo‘ng‘iroq:
Cho‘li iroq, cho‘li iroq.
Tun... Kun... Tun...
Poyoni yo‘q mungli bu sahro
uzra xurmo
O‘sadir tanho.
Xurmo osti lojuvard buloq:
Cho‘li iroq, cho‘li iroq,
Yurak chapak chaladi chanqoq.
Behuda sevinar karvon.
Karvon uchun eng shirin armon –
O‘sha buloq...
Qurigan biroq.
Cho‘li iroq, cho‘li iroq.
Yo‘li yiroq ko‘p yomon...
Tun... Kun... Tun...[1]

Saida Zunnunova

«CHO‘LI IROQ»

Tarixni so‘zlama menga, ey odam,
Bitta chalib bergin «Cho‘li iroq»ni.
Bitta chalib bergin, toki yana ham
Yaxshiroq ajratay qorani, oqni.
Bu kuy asrlarning baridan tortib,

[1] *Rauf Parfi.* Sabr daraxti. T., G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1986-yil, 58-bet.

Cho‘llarda toliqqan horg‘in karvonday.
Ming xil taqdirlarni ustiga ortib,
Qalbimdan jimirlab o‘tadi qonday.
Tarixning eng olis qatlamlarida
Armonda uxlagan orzu, alamlar,
Dunyo manglayiga ajin tushirgan,
Dardni, qarilikni yaratgan g‘amlar.
Sahro chechagining ayanch kulgisi,
Yomg‘irday jon kirgan tuproqning isi,
Hammasi o‘tadi qalbimni o‘yib.
Tuya bo‘ynidagi qo‘ng‘iroqlarning
Tashnalik eslatgan jarangi bo‘lib,
Hammasi o‘tadi qalbimni o‘yib.
Bitta chalib bergin «Cho‘li iroq»ni,
Bitta chalib bergin, toki yana ham
Yaxshiroq ajratay qorani, oqni.
Haddidan oshganga uni chalib ber,
Do‘stlar diydorini g‘animat bilmay,
Sarobga shoshganga uni chalib ber!
Chalib ber, chalib ber, andisha qilmay.
O‘tmishni so‘zlama, o‘git kerakmas,
Shu kuyni bir marta chalib bersang bas![1]

Ikkala ishq sarlavhasi ham qo‘shtirnoq ichiga olingan. Bu mazkur she’rlar «Cho‘li iroq» kuyining she’riy talqini ekanini anglatadi. Ular tashbehlarga boy, go‘zal she’rlar, haqiqiy ilhom, shoirona harorat bilan yozilgan. Lekin ikkalasi ikki xil talqin – ikki xil she’r, bir-biridan keskin farq qiladi. Birinchisi – umuman inson haqida, inson mavjudligining insoniy orzu-umid – mohiyat bilan chiqishmaslik fojiasi haqida, ikkinchisi – kechagi inson mavjudligining fojiasi to‘g‘risida: R. Parfining «karvoni» hozir ham ketib boryapti, u – abadiy, insoniyat qancha yashasa, u shuncha yo‘lda davom etadi. S. Zunnunovaning «karvoni» esa o‘tmishda qolib ketgan, bugun faqat qadimgi davrlar fojiasini eslatadigan xotiraga aylangan, hozirgi zamon kishisida shukronalik tuyg‘usini uyg‘otadigan voqelik. Ko‘rinib turibdiki, bir «til»ning o‘zida ikki xil falsafa – ikki xil asar.

[1] *Saida Zunnunova.* Nilufar. T., G‘. G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1972, 129-bet.

Shunday qilib, bir «til»dan ikkinchi «til»ga olib o'tilgan asarlar haqida muayyan tasavvurga ega bo'ldik. Bundan tashqari, «tillar»ning o'zaro aloqalari ham mavjud. Chunonchi, ikki san'at turining «tili», bir-biri bilan yonma-yon hamkorlik qilishi mumkin. Masalan, siz «Segoh» kuyini tinglab, huzurlanasiz, forig'lanasiz, ayni paytda xuddi shu kuy bilan betakror xonanda Karim Mo'minov ijro etgan «Segoh» qo'shig'idan ham bir dunyo estetik zavq olasiz, qalbingiz forig'lanadi. Ikki «til»ning uyg'unlashuvi Sizga Xurshid she'rini (so'zni) musiqa tilida, musiqani she'r (so'z) tilida tinglash imkonini beradi.

3. UMUMBADIIY VA INDIVIDUAL USLUB

Badiiy asarda muayyan yo'nalish, keng ma'nodagi uslub katta ahamiyatga ega. Yo'nalish yoki oqim deganda, biz muayyan davr ijodkorlarining umumiy bir g'oyaviy-estetik qarashlar asosida voqelikni in'ikos ettiradigan umumbadiiy uslubni tushunamiz. Bir davrda bir necha yo'nalish bo'lishi mumkin, ayniqsa, hozirgi paytda ularni sanab adog'iga yetish qiyin. Masalan, Yangi davrda mumtozchilik, sentimentalizm, romantizm, realizm asosiy yo'nalishlardan hisoblangan bo'lsa, Eng yangi davrda realizm, uning ko'rinishlari va realizmga qarama-qarshi bo'lgan modernizm yo'nalishlari yuzaga keldi. Chunonchi, ekspressionizm, kubizm, futurizm, konstruktivizm, imajinizm, syurralizm, abstraksionizm, pop-art, sos-art, bodi-art va h.k. yo'nalishlarning ba'zilari to'g'ridan to'g'ri realizmni inkor etsa, ba'zilari sirtdan qaraganda go'yo uni yangilagandek, lekin aslida unga parodiyadek tasavvur uyg'otadi.

Bugungi kunda yaratilayotgan badiiy asarlar, keng ma'noda olib qaraganda, asosan realizm, romantizm va modernizm uslubiga mansub. Lekin bu mansublik nihoyatda shartli. Masalan, ulkan musavvirlarimiz Rahim Ahmedov, Abdulhaq Abdullayev kabi san'atkorlar asosan realistik yo'nalishda ijod qilsalar, Bahodir Jalolov, Javlon Umarbekov ijodida bir necha yo'nalishlar unsurlarini ko'rishimiz mumkin. Yoki boshqa bir misol: modernistik uslubga mansub Vyacheslav Oxunovning «Ro'zi Choriyev olami» asari romantik yo'nalishda yaratilgan. U Ro'zi Choriyevning sururiy olamini: yer bilan tutashib ketgan oq bulutlarni, oq bulutlarga ulanib ketgan qora, mehnatkash zaminni, Ro'zi Choriyevning tiyrak va hayrat aks etgan teran nigohini, uning qahramonlarini o'ziga xos yaxlitlikda ifodalaydi. Umuman, ijodkorlarning doimo bir yo'nalishda «muqim» ijod qilishi mumkin emas. Chunonchi, butun sovet san'ati sotsialistik realizm yo'nalishida rivojlanishi kerak, degan totalitar talab bema'nilikdan iborat edi, xolos. Ijodkor uchun nihoyatda og'ir bo'lgan, ijod erkinligi inkor

etilgan o‘sha davrda ham turli yo‘nalishlarda asarlar yaratilaverdi va bu hol tabiiy edi. Chunki san’atkorlarni yo‘nalish emas, yo‘nalishlarni san’atkorlar yaratadilar. Sotsialistik realizm yo‘nalishi (metodi), aytib o‘tilganidek, realizmni toraytirish va soxtalashtirishdan, ya’ni san’atni to‘liq mafkuraviylashtirishdan iborat bo‘ldi. Ana shu soxta uslub asosida yaratilgan mingiab asarlar hozirgi paytda, afsuski, estetik qimmatini allaqachon yo‘qotib qo‘ygan.

Vaholanki, realizm hayotiy haqiqatni umumlashma badiiy qiyofalar vositasida badiiy haqiqatga aylantirishning eng samarali usulidir. Realizm XIX asrda vujudga kelgan, degan fikr hozirgacha estetikada hukmron. Lekin uni biz Rafaelda, Rembrantda, Boburda, Hogartda va boshqa ko‘plab mumtoz san’atkorlarda ko‘rishimiz mumkin. Ular ham voqelikni ijtimoiy reallik bilan bog‘liq holda in’ikos ettirganlar. Faqat «realizm» iborasi va uni nazariy asoslash bir necha asrga «kechikkan» deyish mumkin.

Ikkinchi yirik yo‘nalish bo‘lmish romantizm ham uzoq tarixga ega. Unda odatdagi hayotiy reallikdan chekinish, uni mukammalroq, go‘zalroq ko‘rishga intilish, insonni reallikdagidan ko‘ra ulug‘vor qilib tasvirlash yoki qachonlardir yo‘qotib qo‘yilgan go‘zallikni, ulug‘vorlikni qo‘msash asosiy ijodiy yo‘nalma hisoblanadi. Odatda, romantizm deganda, Novalis, Hofmann, Delakrua, Bayron, Vordsvort, Lermontov, Vagner singari buyuk san’atkorlar ko‘z oldimizga keladi. Lekin romantizmning ildizlarini, dastlabki ko‘rinishlarini biz Nizomiy, Petrarka, Bokachcho, Navoiy, Rable kabi Uyg‘onish davri san’atkorlarida ko‘rishimiz mumkin va bunda ham «ilmiy iboraning kechikkaniga» guvoh bo‘lamiz. Zero, inson qalbining olamga sig‘may qolishi (Hegel) va uning o‘zi bir olamga aylanishi o‘sha paytlardayoq badiiy asarda o‘z in’ikosini topgan edi.

Modernizm yuqorida aytib o‘tilganidek, realizm bilan muayyan aloqadorlikka ega. Ayni paytda u romantizmga ham daxldor: realizm va romantizmning eng ilg‘or (ba’zan eng nochor) jihatlarini o‘zida mujassam etadi. Modernizmda shartlilik o‘zining eng yuqori nuqtasiga chiqadi, badiiy qiyofa o‘rnida unga ishorani ko‘ramiz, ayrim hollarda (ayniqsa, rangtasvirda) rangli semiotik belgilar xilma-xilligi va quyuqligidan badiiy qiyofa haqida faqat taxmin qilish mumkin, xolos. Ba’zan esa, bir unsurda, bir rangga rang-barang ramziylik yuklab qo‘yiladi. Masalan, E. Malevichning mashhur «Qora kvadrat» asarini olaylik. Uni agar haqiqiy badiiy asar desak, tasavvurimizga nima kelsa, o‘shani qora kvadrat ichiga joylashimiz kerak bo‘ladi. «Qora kvadrat»ni ko‘pchilik san’atshunoslar noyob asar, o‘ziga xos topilma sifatida taqdim etishga qanchalik urinmasinlar, undan «buyuk» falsafiy ma’no topishga nechog‘lik harakat qilmasinlar, unga rangtasvir namunasi deb qarash

mushkul. Chunki san'atning qay turida bo'lmasin, ijodkor «hamma narsani» idrok etuvchining zimmasiga (uning sehrli ko'zi-yu, sehrli qulog'iga ishonib) yuklab qo'yishi mumkin emas, o'zi ham nimanidir, juda bo'lmaganda, mazmunga ishorani, shartli mazmunni ifodalashi lozim. Masalan, yuqorida qaysi ichida eslab o'tganimiz, 1935-yili birinchi marta e'lon qilinib, 60-yillardan boshlab qayta nashr etila boshlangan va 1981-yilda Nobel mukofotini olgan Elias Kanettining «So'qirlik» romani kuchli ramziylik, astarni avra, avrani astar tarzida tasvirlashi, insonni murakkab jumboq sifatida falsafiy-badiiy tahlil qilishi bilan alohida ajralib turadi. Undagi voqealarning reallikda bo'lib o'tganiga, bosh qahramon Peter Kin va boshqa qahramonlarning real hayotda yashayotgan yoki yashagan odamlar ekaniga ishonmaysiz. Lekin ich-ichingizdan «shunday bo'lishi ham mumkin-ku!» degan ovoz romanni o'qish jarayonida sizni doim o'qishni davom ettirishga chorlab turadi. Siz baribir, qancha noodatiy, murakkab va noqulay bo'lmasin, o'qib chiqqach, romanni tushunasiz, undagi g'oyaviy-badiiy ifodaning o'ziga xosligidan hayratlanasiz, to'g'rirog'i, undan hayron qolasiz, ammo asar haqida o'z tushunchangiz, o'z falsafiy xulosalaringiz shakllanadi, u sizni forig'lantiradi. Badiiy adabiyotda Frans Kafka, Velemir Xlebnikov, Anri Misho, Jak Prever, Jems Joys kabi san'atkorlarning asarlari, o'zimizda esa, Bahrom Ro'zimuhammadning she'rlari, Nazar Eshonqulning hikoyalari shunday xususiyatga ega. Yoki Faxriyor uchun geometrik bahor bo'lsa ham, uning bahor ekanini o'zingiz o'rganmagan, kutmagan shaklda va uslubda idrok eta olasiz[1].

Barcha modernizm yo'nalishlari uchun umumiy bo'lgan badiiy uslubning asosiy xususiyati shundaki, ular shaklni san'atning mohiyati deb biladilar. Modern ijodkor mazmun sifatida voqelikni emas, bir paytlar Hegel bashorat qilganidek, o'z uslubi va mahoratini taqdim etadi. Natijada ko'p hollarda shaklbozlik vujudga keladi.

Ayni paytda bu yo'nalishlardan – keng ma'nodagi uslublardan tashqari ijodkorning o'ziga xos, individual uslubi ham badiiy asar uchun katta ahamiyatga ega. Individual uslub, muayyan san'atkor mansub bo'lgan yo'nalish doirasida (albatta, shartli ravishda) voqelikni in'ikos ettirishi barobarida, o'zining takrorlanmas, boshqa hech bir ijodkornikiga o'xshamaydigan jihatlariga ega noyob hodisa. U o'z ichiga asar «til»ini o'ziga xos shakllantiradigan badiiy usullar va vositalar majmuini oladi; ijodkorning majoziylikdan, ramziylikdan foydalanish yo'llarini, badiiy qiyofalar yaratish mahoratini o'zida aks ettiradi, uni badiiy adabiyotda

[1] Q a r a n g: *Faxriyor.* Geometrik bahor (O'ngarilgan tushlar). She'rlar. T., «Ma'naviyat», 2004.

«ovoz» ham deb atashadi. Zero, san'atkor qaysi san'at «til»ida bo'lmasin, idrok etuvchini o'z ovozi bilan chorlaydi, da'vat etadi. Ovozlar bir-biriga o'xshamaganidek, uslublar ham yirik san'atkorlarda hech qachon bir-birini takrorlamaydi. Masalan, N. Pirosmanishvilidan D. Sikeyros, Navoiydan Bobur, L. Tolstoydan I. Turgenev, Baxdan Betxoven, Abror Hidoyatovdan Shukur Burhon o'z uslubi bilan farq qiladi, G'afur G'ulomning «ovozi» Hamid Olimjonning «ovozi»ga o'xshamaydi. Uslub ijodkorda birdaniga paydo bo'lmaydi, balki mahorat bilan yonma-yon shakllanib, takomillashib boradi. Juda ko'pchilik san'atkorlarning dastlabki asarlari uslubiy jihatdan nisbatan zaif ekanligiga asosiy sabab ham ana shunda.

Badiiy asar, uning tuzilmasi, badiiy vositalar, usullar, yo'nalishlar, uslublar va boshqa shunga o'xshash omillar to'g'risida yana ko'p gaplarni aytish mumkin. Biroq, imkon nuqtayi nazaridan biz bu boradagi mulohazalarga xulosa yasashimizga to'g'ri keladi. Shunday qilib, badiiy asar ijodkor ruhini, badiiy ijod jarayonida shakllangan takrorlanmas g'oyaviy-badiiy mazmunni idrok etuvchiga yetkazib berish vazifasini zimmasiga olgan o'ziga xos o'tkazgichdir, noyob iqtidor egasining inson qalbi tomon tashlagan ezgulik, go'zallik va haqiqat ko'prigidir.

Adabiyotlar

1. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
2. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati nashriyoti, 2010.
3. *Abdulla Sher.* Ilohiy nur: 1. Ijodkor. 2. Badiiy ijod jarayoni. «Tafakkur» jurnali, 2009-yil, 3-son.
4. *Rauf Parfi.* Sabr daraxti. T., G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti. 1986.
5. *Saida Zunnunova.* Nilufar. T., G'. G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1972.
6. *Feruza Obidjonova.* Ruhiy tahlil estetikasida arxetiplar muammosi // O'zMU xabarlari, 2006-yil.
7. *Мейлах Б.С.* Психология художественного творчества. М., «Наука», 1980.
8. *Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства и др. работы.
9. *Столович Л.Н.* Жизнь, творчество, человек. М., «Политиздат», 1985.
10. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 28 т. Сочинения, Т. 9. М.–Л., «Наука», 1965.
11. *Юнг К.* Психологические игры. М., «Попурри».
12. *Heinrich Heine.* Gedichte. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1988.

XV BOB

ESTETIK MADANIYAT

Estetik madaniyat deganda, ko'pchilik ilmiy adabiyotlarda, xususan, qomuslar va lug'atlarda jamiyat umumiy madaniyatining ixtisoslashgan qismi, jamiyatning san'atni va estetik munosabatlarni ta'minlash holati nazarda tutiladi[1]. Bunga estetik qadriyatlar va ulardan foydalanish tizimlari, texnik vositalar, estetik faoliyat turlari va ular namoyon bo'ladigan obyektlar (san'at, xalq ijodi, muzey, teatr, ko'rgazma zallari, nashriyotlar va b.) kiradi. Shuningdek, shaharsozlikdagi, atrof-muhitni go'zallashtirishdagi, dizayndagi va boshqa moddiy tizimdagi qadriyatlar ham, «estetiklashgan» ijtimoiy-maishiy sohalar (turmush, sport, shaxs, bayramlar estetikasi) ham estetik madaniyatni tashkil etishda katta ahamiyatga ega.

Biroq, bularning hammasini e'tirof etgan holda, biz diqqat-e'tiborni ko'proq ijtimoiylashgan individning, shaxsning, zamon kishisining nafosat olamiga, ichki estetik madaniyatiga qaratmoqchimiz. Negaki, har qanday estetik jihatdan yuksak jamiyat ham aynan o'sha shaxslar estetik madaniyatining darajasi bilan belgilanadi. Bu daraja esa, o'z navbatida, uning bir-biri bilan uzviy bog'langan nafosatni estetik idrok etishi va estetik tarbiyasidan vujudga keladi. Insondagi shu estetik ma'rifatlilikning ko'p hollarda nisbatan mavhum va umumiy bo'lgan jamiyat estetik madaniyati tushunchasi ostida qolib ketishi adolatdan emas. Shu bois, biz estetik madaniyatning tom ma'nodagi moyasi hisoblanadigan estetik idrok etish va estetik tarbiya muammolarini ko'rib chiqamiz.

1. ESTETIK IDROK ETISH

Biz estetik idrok etish deganda, odatda, san'at asarini «tushunishni» nazarda tutamiz. Vaholanki, insondagi bu ruhiy-didaktik holat estetik xususiyati yoki xususiyatlari mavjud bo'lgan barcha obyektlarni idrok etishni taqozo qiladi va o'zini to'laqonli estetik faoliyat sifatida namoyon etadi. Demak, estetik idrok etish faqat san'at bilan chegaralanmaydi, ya'ni u badiiy idrok etishga qaraganda, keng ko'lamli, badiiy idrok etishni ham

[1] Qarang: Эстетика. Словарь. С. 169.

o‘z ichiga oladi. Chunki badiiy idrok, asosan, ijodkor shaxsining faqat hayotiy voqelikni badiiy anglashi bilan bog‘liq, estetik idrok esa, badiiy asar yaratuvchisigina emas, balki unga ehtiyojmand shaxsga taalluqli idrok etish turidir. Shundan kelib chiqqan holda, bundan buyon estetik idrok etishni badiiy idrok etishga nisbatan tor deyish yoki har ikkisini aynanlashtirish, zamonaviy estetik madaniyat taraqqiyoti talablariga javob bermaydi. Aksincha, endilikda estetik idrok etishning bir-biridan jiddiy farq qiladigan ikki turi borligini aytish va bu fikrni ilmiy-nazariy isbotlash vaqti keldi. Ularning biri – nosan’at obyektni, ikkinchisi – san’at obyektini estetik idrok etish. San’atni estetik idrok etishni chuqurroq ko‘rib chiqish uchun avval nosan’at estetik obyektlarni idrok etish masalasiga to‘xtalib o‘tishni o‘rinli deb o‘ylaymiz.

Nosan’at estetik obyektlar deganda, biz inson estetik faoliyatining natijasi bo‘lmagan (tabiat) va estetik faoliyat turi o‘laroq, san’at darajasiga ko‘tarilmagan, lekin shaklan badiiy ifodaga ega (dizayn, sport kabi) voqelikni tushunamiz.

Nosan’at obyektni estetik idrok etish muammosi. Bilamizki, estetik idrok etish voqelikka estetik munosabatning bir ko‘rinishi sifatida subyekt bilan obyektning o‘zaro aloqasidan iborat. Bu aloqa nosan’at obyekt bilan bo‘lgan munosabatda bevosita amalga oshadi, unda subyekt obyektni to‘g‘ridan to‘g‘ri idrok etadi. Masalan, yuksak tog‘ ustidan otilib tushayotgan ulkan sharsharadagi ulug‘vorlik va go‘zallik: tovush, rang, zarralar, ko‘piklar o‘yinidan estetik zavq olmasligingiz mumkin emas. Yoki suv sportida har tomonlama kelishgan, qizil libosdagi qizlarning moviy suv yuzida qizil atirgulni o‘zlarining maromli, «ohangdor» harakatlari bilan tasvirlashlarini – gulbarglari bilinar-bilinmas hilpirab turgan jonli gulni mahliyo bo‘lib tomosha qilar ekansiz, harakatdagi inson badani go‘zalligining yuksak darajaga ko‘tarilganini his etasiz. Siz sharsharadagi ulug‘vorlikni, go‘zallikni, «jonli» qizil gulning moviy fondagi go‘zalligini, nafisligini va gulbarglarning uyg‘unligini rassom yoki yozuvchi tasvirida emas, balki «o‘rtaga hech kim tushmagan holda», ularga baqamti turib, tomosha qildingiz va bir dunyo estetik zavq oldingiz. Demak, nosan’at obyektni estetik idrok etishda faqat ikkiyoqlama, «obyekt – subyekt» tamoyili asosidagi munosabat ro‘y beradi.

Nosan’at obyektni estetik idrok etishning yana o‘ziga xos bir jihati shundaki, unda idrok etuvchi, san’at asariga nisbatan bo‘lganidek – avvaldan tayyorgarlik ko‘rmasdan, daf’atan, dabdurustdan munosabatga kirishadi, yoyibroq aytganda, nosan’at obyektni idrok etuvchi, birinchidan,

shu obyektga bir nazar tashlaganidan, bir zum quloq tutganidan keyin uni ko‘rishga yoki eshitishga jazm qiladi. Ikkinchidan, u estetik qonun-qoidalar, estetik anglash, san’at turlari, janrlari borasida muayyan (hatto ozgina) tushunchaga ega bo‘lmasligi ham mumkin. Demak, nosan’at obyektni estetik idrok etish savqi tabiiy – intuitsiyaga asoslangan tarzda, tasodifan amalga oshadi.

Ma’lumki, tasodif biz bilgan va bila olmagan o‘z qonuniyatlariga, zaruriyat bilan dialektik aloqadorlikka, zaruriyatning yarq etgan hodisasi sifatidagi ko‘rinishda namoyon bo‘lish xususiyatiga ega. Shu jihatdan olib qaraganda, nosan’at obyektni estetik idrok etishning tasodifiyligida ham muayyan mantiqiylikni, qulay sharoitda tasodif niqobi ostida namoyon bo‘ladigan zaruriyatni ko‘ramiz. Mazkur tasodifning ikki ildizi mavjud. Birinchisi – insonning tabiati bilan bog‘liq: unga estetik ehtiyoj ilohiy in’om tarzida tug‘ma berilgan (uni yo‘qotib qo‘yish yoki yuksak darajaga ko‘tarish o‘zimizga, tarbiyamizga bog‘liq), go‘daklikdanoq inson, dastlabki bobda aytib o‘tganimizdek, go‘zallikka intiladi. Ikkinchisi – insonning hayotiy tajribasiga borib taqaladi: u yillar mobaynida voqea-hodisalar, mehnat jarayonlari orqali, axloq nazariyasini bilmasa ham, nima yaxshi-yu, nima yomon ekanini ajratib olganidek, estetik qonun-qoidalardan bexabar bo‘lgani holda, go‘zallik bilan xunuklikni farqlash qobiliyatiga ega. Quyidagi bo‘lib o‘tgan voqeaga e’tibor qiling.

Ushbu satrlar muallifi bundan ko‘p yillar muqaddam ko‘klam paytida Toshkent – Angren yo‘nalishi bo‘ylab avtobusda yo‘lga chiqdim. Vaqt erta bo‘lsa-da, avtobus liq to‘la, yo‘lovchilar va haydovchi orasida dahanaki jang ham bo‘lib o‘tgan, kayfiyatlar unchalik baland emas. Yarim soatlardan so‘ng aholi yashamaydigan dasht o‘rtasidan o‘tgan yo‘lning o‘ng tomondagi manzarasi diqqatimni tortdi: lolazorlar boshlangan edi. Lolalar ikki xil – qizil va sariq. Ularning, xuddi ekib qo‘yilgandek, pol-pol bo‘lib yonib turishi, qizil maydon sariqqa, sariq maydon qizilga tabiiy mutanosiblik asosida ulanib ketganligi nihoyatda go‘zal edi. Shu payt orqamda o‘tirgan o‘rta yoshlardagi ayol haydovchiga: «Besh minutga to‘xtang, bolam, iltimos», dedi. Haydovchiga bu iltimos yoqinsiramasa ham to‘xtadi. Xuddi birov buyruq bergandek, hamma shu zahoti avtobusdan tushdi. Qarshimizdagi manzara shunaqa go‘zal ediki, ta’riflash qiyin. Lolalar shabadada tebranardi, quyoshda tovlanayotgan ranglar bizga nimalarnidir so‘zlayotgandek tuyulardi, men bunday miqyosli go‘zallikni birinchi ko‘rishim edi, o‘shanda ilk marta rassom emasligimga afsuslandim. Haligi ayol lolazorga ikki qadam chamasi kirib, lolalarni silayotganini,

yuzida ma'yus tabassumni va ayni paytda og'ir nimadandir qutulib, bir yengil tortgandek bo'lganini kuzatdim. Avtobusga chiqqanimizda birdaniga o'zgarib qolgan edik, kayfiyatlar baland, o'zimizni bir-birimiz bilan anchadan buyon qadrdondek his qilardik. Haligi ayolning gaplari qulog'imga chalindi: «Yoshligimda shunaqa lolazorlar biz tomonlarda ham ko'p bo'lardi, Zangi ota tomonlarda... Lolalarning ichida yurib, xayol surishni yaxshi ko'rardim, – dedi u. – Hozir hammayoq paxta dalasi bo'lib ketgan, o'sha joylardagi g'o'za chopig'ida, paxta terimida lolazorlarni har zamon eslab qo'yaman, xolos. Bugun o'sha lolazorlarimni yana ko'rgandek bo'ldim...» U yonidagi hamrohigami, mengami yo o'ziga gapirarmidi – bilolmadim...

Nari borsa, yettinchi sinf ma'lumotiga ega bo'lgan o'sha ayol tabiat go'zalligini idrok etishda siz-u bizdan kam emasdi. U lolazor bag'riga qadamlari emas, butun borlig'i bilan kirib ketgan, ilmiy til bilan aytganda, go'zallikka hissiy kirib borgan, o'zini bir zumga erkin o'sayotgan lolalardan biri deb his qilgan edi. Lolazor unda shirin xotiralarni uyg'otdi. Faqat undagina emas, hamma yo'lovchilar, yoshgina tajang haydovchi ham shirin nimalarnidir esladi, nimalarnidir orzu qildi. Tabiat go'zalligi o'zimiz sezmagan holda bizni ma'yuslik bilan uyg'unlashib ketgan quvonch vositasida avvalgi holatimizdan yuksaltirgan, xunuk gapga aylanishi mumkin bo'lgan fikrlardan, mayda his-tuyg'ulardan qalbimizni tozalagan, hayotga, tabiatga, odamlarga bo'lgan muhabbatimizni kuchaytirgan edi. Hammamiz «tasodifan» go'zallikka duch kelgan, uni «tayyorgarliksiz» idrok etgan va forig'lantirishni boshdan kechirgan edik.

Aytilganlardan xulosa chiqaradigan bo'lsak, shunday deyishimiz mumkin: nosan'at obyektni estetik idrok etish bevositalik va tasodifiylikka asoslangani holda, bizni, san'at asari darajasida bo'lmasa-da, forig'lantirish qudratiga ega. Demak, Arastudan boshlab, to shu kungacha forig'lantirish xususiyatini asosan san'atga nisbat berib kelishimiz maqsadga muvofiq emas. Estetik xususiyat yoki xususiyatlarga ega har qanday obyekt (nosan'atmi, san'atmi) idrok etuvchida forig'lantirish holatini yuzaga keltiradi. Shu bois, yuqorida aytilganidek, nosan'at estetik obyektlarni idrok etish muammosini jiddiy o'rganish vaqti keldi, deb o'ylaymiz.

San'at asarini estetik idrok etish. Muayyan shakl va mazmunga, o'z «tili»ga ega bo'lgan, tugallangan, o'zini biror darajada namoyon etgan har qanday badiiy ijod mahsulini san'at asari deyish mumkin emas. Bunda nosan'at obyektlar haqida gap ketayotgani yo'q, balki «san'at namunasi» sifatida taqdim etiladigan, lekin aslida iste'dodsiz yaratilgan, kishiga

estetik zavq bermaydigan umri qisqa badiiy asarlarni nazarda tutmoqdamiz. Haqiqiy san'at asari idrok etuvchini o'ziga ohanraboday tortadi, o'ylatadi, mushohadaga, muallif bilan hamkorlikka, uning ishini davom ettirishga chorlaydi. Shu sababli san'at asarini idrok etish, yuqorida aytganimizdek, inson estetik faoliyatining turlaridan biridir. U, nosan'at obyektni estetik idrok etishdan farqli o'laroq, ikkiyoqlama emas, uchyoqlama munosabatni o'z ichiga oladi. Unda ikki subyekt va bir obyekt ishtirok etadi: ijodkor (subyekt), ijod mahsuli (obyekt), idrok etuvchi (subyekt). Obyekt – o'ziga xos ma'naviy-estetik-mafkuraviy maydon, ikkala subyekt ana shu maydonda uchrashadi. Ulardan birini – san'atkorni birlamchi ijodkor desak, ikkinchisini – idrok etuvchini ikkilamchi ijodkor deb aytish mumkin. Chunki ularning har ikkisi ham estetik faoliyat sohibi, estetik faoliyat esa, ijod demakdir.

Estetik faoliyat sifatida san'at asarini idrok etish, aytib o'tilganidek, ruhiy-fiziologik hodisa, u bir necha darajalar va bosqichlarni, estetik masofani o'z ichiga oladi. Biz ularning eng asosiylarini ko'rib chiqishga harakat qilamiz.

San'at asari asosan uch darajada estetik idrok etilishini kuzatishimiz mumkin. Ular: hissiy, aqliy, hissiy-aqliy. His-tuyg'u darajasidagi idrok etishda tomoshabin yoki o'quvchi san'at asariga juda kuchli hayajon bilan munosabatda bo'ladi. Kuchli salbiy hayajon va ehtirosli ichki kechinmalar bunda inson ruhini «dovdiratib», yurakni hapriqtirib, kishini voqealar ketidan yugurtiradi. Natijada idrok etuvchi qadam-baqadam mazmunni quvish bilan ovora bo'lib, oldin aytib o'tganimizdek, go'zallik, ulug'vorlik va boshqa estetik xususiyatlarga butunlay e'tibor qilmay qo'yadi. Ya'ni, qiziqarlilik go'zallik yoki ulug'vorlikning do'sti emas, dushmaniga aylanadi. His-tuyg'u darajasidagi idrokda idrok etuvchi badiiy asarning sujet bosqichida qolib ketadi, u badiiy qiyofalarni, majoziylikni, iste'dodning mahoratini, falsafiy ildizni emas, balki «juda qiziq voqealar»ni esda saqlash va eslash bilan cheklanadi. Bunday idrok etish bolalarda, o'smirlarda yoki ibtidoiy sharoitlarda yashayotgan etnik guruhlarda voqe bo'ladi. Ular o'zlarini muayyan asar voqealari ichida ishtirok etayotgandek his etadilar, asarni hayotdagi reallik sifatida qabul qiladilar – oradagi estetik masofa yo'qoladi. To'g'ri, yuksak estetik madaniyat egasi bo'lgan kishi ham asarni ba'zan kuchli hayajonda idrok etar ekan (bunday hol ko'pincha sarguzasht, detektiv, ilmiy-xayoliy jangari asarlarni, mahobatli me'moriy yodgorliklarni idrok etish paytida ro'y beradi), ma'lum bir jihatlarni ilg'amay o'tib ketishi mumkin, lekin u eng muhimini – asar nima uchun va

qanday yaratilganini yaxshi anglaydi, estetik masofani unutmaydi. Ya'ni, mazmun bosqichida qo'llib ketmaydi, san'at turi «tilini» – semiotik idrok etish bilangina chegaralanmaydi.

San'at asarini aqliiy darajada idrok etishda yuqoridagilarning aksini ko'ramiz. Aqliy idrok etuvchi, eng avvalo, asardagi qiziqarlilik xususiyatini e'tiborga olmaydi, o'z qiziqishini bolalarcha shoshqaloqlikka yo'yadi va jiddiylik, bosiqlik bilan uni inkor etadi. Bunday idrok etuvchini asarda g'oyaviy-falsafiy asos, mavzu dolzarbligi, zamonaviyligi, muallifning badiiy-estetik ijod qonun-qoidalariga qanchalik amal qilgan-qilmaganligi, muayyan san'at turi «tili»dan foydalanishidagi yutuq-kamchiliklari singari jjihatlar ko'proq qiziqtiradi. U o'zini bilimdon ziyoli, har qanday san'aat asarini baholay oladigan estetik madaniyat egasi deb hisoblaydi, atrofdagilarga buni ko'rsatgisi keladi. Biroq, bunday idrok etuvchi san'at assari ichiga kirolmaydi, undan estetik zavq, huzur ololmaydi, uni «yaxshilab tahlil qilish» maqsadida, sovuqqonlik bilan, «begona odam» sifatida yondashadi, asarning hissiy qobig'ini bir chetga olib, «yalang'ochlab» qo'yadi. Natijada asardagi eng muhim xususiyat: hissiyotli shakliy yaxlitlik – ijodkorning asosiy mehnati e'tibordan chetda qoladi. U shakliy go'zallikni ko'rmasdan, mazmun bosqichidan g'oya bosqichiga sakrash qiladi. Umuman olganda, san'at asarini aqliy idrok etuvchi odamlar nafossatni, go'zallikni hisob-kitob asosida tushunishga urinadilar. Vaholanki, go'zallik va boshqa estetik xususiyatlar hisob-kitobni, «kavlashtirishni» yoqtirmaydi, ular to'g'ridan to'g'ri, umum qabul qilingan mantiq oqoidalariga bo'ysunmagan holda, idrok etiladi.

Shunday qilib, san''at asarini aqliy darajada idrok etadigan odamlarni yuksak estetik saviyali kishilar deb ayta olmaymiz. Ular xuddi go'zal guldastadagi gullarni silkitib-silkitib, bir bog'lam gulbarglarsiz poyaga ega bo'lgan odamga o'xshaydilar. Ularni «estetlar» deb ataladigan kishilar va badiiy tanqid bilan shug'ullanadigan shaxslar orasida ko'proq uchratish mumkin.

San'at asarini tushunishning eng yuksak darajasi hissiy-aqliy idrok etishdir. Unda idrok etuvchi mazmun bosqichidan shaklga, shakldan g'oyaviy bosqichga tabiiy ravishda o'tadi. Unda asarga hissiy kirib borish aqliylikni inkor etmayodi, hissiyot va tafakkur uyg'unlashib ketadi, hayrat hamda badiiy favqulodda lik aqliy mezonlar bilan izohlanadi. Boshqacharoq aytganda, bunday estetik idrok etuvchi asar sujeti hayotiy reallik emasligini anglagan holda, ularni hayotiy reallikdan go'zalroq, qiziqarliroq, balandroq ideal bilan bog'liq darajadagi reallik tarzida qabul qiladi. Uni asardagi

mazmun ham, badiiy usullar ham, badiiy qiyofalarning jonliligi ham qiziqtiradi, asarni qadriyat sifatida estetik baholay oladi, estetik masofani me'yorida ushlab turadi, hissiyot etagidan tutib, aql bilan ish ko'radi.

San'at asarini estetik idrok etish nosan'at estetik obyektni idrok etishga nisbatan ancha murakkab. Agar nosan'at estetik obyektga tasodifan, favqulodda, tayyorgarliksiz duch kelsak, san'at asarini avvaldan «estetik tayyorgarlik» ko'rmasdan idrok etish mushkul. Bu haqda biz oltinchi bobda to'xtalib o'tgan edik. Qo'shimcha qilib shuni aytish mumkinki, san'at asari orqali biz ijodkor dunyosi bilan tanishamiz. Biz idrok etayotgan rangtasvir, she'r, opera hayotdagi reallik emas, u – san'atkor qalbi prizmasidan o'tib shuurimizga kirayotgan go'zallik yoki xunuklik, muayyan g'oyaviy niyatga bo'ysundirilgan hayot. Ijodkor, uning ijodiy olamidan, uslubidan, u bizga taqdim etayotgan san'at asarining turi va janridan, asar yaratilgan davr kabi ma'naviy hodisalardan avvaldan xabardor bo'lsak, estetik idrok etish jarayoni yengil, maromida, «qiyinchiliklarsiz» kechadi. Chunki san'at asari ko'rinishidagi estetik obyektni idrok etar ekanmiz, aytib o'tilganidek, biz mohiyatan shu obyektni yaratgan subyekt – ijodkor bilan uchrashamiz. U voqealar, ranglar, tovushlar orqali bizga nima demoqchi – biz ana shuni bilib olishimiz kerak. Ijodkor qanchalik mahoratli, iste'dodli bo'lsa, u shunchalik bizga «o'z gapini o'tkazadi».

«Estetik tayyorgarlik» ijodkor ishini yengillatishi barobarida idrok etuvchini hamkorlikka chaqiradi. Zero, idrok etuvchi tasvirlangan hayotga – o'z hayotini, bosh qahramonga – o'zini, uning ideallariga – o'z ideallarini solishtirmay asarni to'liq ma'noda estetik idrok eta bilmaydi. U xayolan asarga nimalardir qo'shadi, nimalarnidir chiqarib tashlagisi keladi, ba'zan ijodkor bilan bahslashadi, goho esa, uning ishini davom ettiradi. Bularning hammasi so'zga, rangga, tovushga singdirilgan, bir paytlar jonli bo'lgan qahramonlarni, voqea-hodisalarni, manzaralarni o'z tasavvurida qaytadan jonlantiradi. Ana shu jarayonda idrok etuvchi ijodkorning «ishiga aralashadi», u bilan hamkorlik qiladi, ya'ni ijodkor emas, o'zi istagan tasvirni ko'rishni yo eshitishni xohlaydi. Natijada turli idrok etuvchilar tomonidan idrok etilgan bir asar va uning qahramonlari o'nlab, hatto yuzlab talqinlarga ega bo'lishi mumkin. Masalan, buyuk ingliz shoiri Jorj Bayronning «Don Juan» she'riy romanini olib ko'raylik: kimdir unda XXI asr Angliya, umuman, Ovro'pa jamiyatining tanqidini, kimdir bebosh yigitchaning sarguzashtlarini ko'radi, boshqa birov esa, uni axloqiy roman, ba'zilar esa, jazmanbozlikni tasvirlagan axloqsiz asar, yana birov falsafiy roman deb qabul qiladi. Estetik idrok etishdagi bunday xilma-xillik vaqt

bilan ham bog‘liq. Bolalikda ko‘rgan filmingizni o‘rta yosh paytingizda boshqacha «ko‘rasiz», uni endi hissiy darajada emas, hissiy-aqliy darajada idrok etasiz, uni dastlab ko‘rganingizdagidan o‘zgacha tushunasiz, o‘zgacha baholaysiz.

San’at asarini idrok etishda, yuqorida tilga olib o‘tganimiz – estetik masofa alohida ahamiyatga ega. U har bir badiiy asarning shartliligini, ya’ni undagi reallik hayotiy reallik emasligini eslatib turadi va idrok etuvchida ayni paytda hayotiy reallik haqida taassurot uyg‘otadi. Masalan, mashhur o‘zbek rassomi Ro‘zi Choriyevning «Surxondaryo taronasi» asarini olib ko‘raylik. Unda ulug‘vor tog‘lardan pastga enib tushgan ona zamin, o‘rtada irmoq, irmoqning ikki chetida o‘ychan uch yigit (tepada) hamda sochlarini qirqkokil qilib o‘rgan, orzular, armonlar, baxt va ma’yusona xayolga cho‘mgan uch qiz (quyiroqda) tasvirlangan. Rasmda haqiqatan ham Surxondaryoni ko‘rasiz, uning ming-ming yillik taronasini – ohanglarini bo‘yoqlar tilida tinglaysiz. Berilib ketasiz. Lekin u ayni zamonda to‘rtburchak ramkaga solingan rassom ijodi. Siz uni idrok etar ekansiz, «Surxondaryoga borib», yana ko‘rgazma zaliga «qaytib kelasiz», Surxondaryoda emasligingizni, tomosha qilayotganingiz rasm ekanini lahza-lahzada his qilib turasiz. Biroq bu estetik masofa asarni idrok etishingizga xalaqit bermaydi, siz ro‘parangizda haqiqatni ko‘rasiz, faqat u hayotiy haqiqat emas, badiiy haqiqat: tasvir obyektdan ko‘ra go‘zalroq, ranginroq va ko‘pma’noli, unda ham rasmni, ham rassomni ilg‘aysiz. Aynan ana shu ko‘zga ko‘rinmaydigan, lekin o‘zi mavjud va uning mavjudligini idrok etish jarayonida siz bot-bot his qiladigan rassom – ijodkor sizga estetik masofani eslatib turadi.

Biz estetik idrok etishni murakkab ruhiy-fiziologik hodisa ekanini aytib o‘tgan edik. Darhaqiqat, u faqat inson hissiyotiga, aqliga emas, balki butunisicha ruhiy dunyoga taalluqli, ya’ni onglanganlik, onglanmaganlik, nevrozlar, siqib chiqarilishi mumkin bo‘lmagan va ijobiy sublimatsiyaga aylanmaydigan ruhiy holatlar bilan ham bog‘liq. Shu sababli shaxs-jamiyat madaniy saviyasining pastligi tufayli yoxud ruhan u qadar baquvvat bo‘lmagan, «o‘ta ta’sirchan» odamlar yoki bolalar orasida estetik masofani unutib yuborish hollari ro‘y beradi. Bunday holat yaxshi oqibatlarga olib kelmaydi, unda inson «o‘zini yo‘qotib qo‘yadi». Misol tariqasida Angliyada keng tarqalgan, afsonaga aylanib ketgan bir voqeani keltirish mumkin: teatrda «Otello» spektakli borayotgan bir paytda Yagoning makkorligidan nihoyatda g‘azablangan, voqealar ichiga sho‘ng‘ib ketgan, soddadil bir tomoshabin sahnaga chiqib, Yago rolini o‘ynayotgan aktyorni otib o‘ldiradi

va shu zahoti, nima qilib qo‘yganini bilgach, o‘zini ham otib tashlaydi. Aytishlaricha, ularning ikkalasini bir qabrga qo‘yishadi va qabrtoshga «eng zo‘r aktyor va eng zo‘r tomoshabinga yodgorlik» degan bitikni yozib qo‘yishadi. Yu. Borev o‘zining «Estetika» kitobida ushbu afsonani keltirar ekan: «Biroq bu tomoshabin haqiqatan ham zo‘r tomoshabinmi?» degan savolni o‘rtaga tashlaydi[1]. Savol nihoyatda o‘rinli. Lekin unga javob berish qiyin.

Shunga yaqin holatning ba’zi bir ijodkorlarda ham ko‘rish mumkin. Goho ijodkor «rolga kirib ketadi» va undan chiqishi qiyin kechadi. Lev Tolstoy Anna Kareninani, Abdulla Qodiriy Kumushbibini «o‘ldirib qo‘ygach», yig‘laganlari yoki buyuk aktyor Abror Hidoyatov – Otello, Sora Eshonto‘rayeva – Dezdemonani «bo‘g‘ib o‘ldirayotganida» suflyor tinimsiz: «Abror aka, sahna! Abror aka, sahna!..» deb turgani, bunga yaxshi misol bo‘la oladi.

Xullas, estetik masofa san’at asarini idrok etishda, ba’zan uni yaratishda ham muallifning salomatligi muhim ahamiyatga ega. Umuman, estetik idrok etish jiddiy tadqiqotlarga loyiq muammolar silsilasidan iborat, desak adashmaymiz.

2. ESTETIK TARBIYA

Darslikning tarixiy qismida biz «estetik tarbiya» atamasini birinchi bo‘lib buyuk olmon shoiri, dramaturgi, tarixchisi va faylasufi Fridrix Shiller ilmiy muomalaga kiritganini aytib o‘tgan edik. U «Inson estetik tarbiyasi xususida maktublar» asarida estetik tarbiyaning mohiyatini ochib beradi. Estetik tarbiya, Shiller nazdida insonni hissiy darajadan hissiy-aqliy darajaga olib chiqadigan, uni o‘zi haqida fikrlashga, o‘zining hayotdagi asl faoliyati nima bo‘lishi kerakligini anglashga yetaklaydigan yo‘l. Insonning barcha yo‘llari ana shu go‘zallik yo‘li orqali o‘tgandagina u haqiqiy inson bo‘la oladi. «Faqat go‘zallikdangina biz bir paytning o‘zida ham individ, ham odamzod sifatida zavq ola bilamiz, – deb yozadi Shiller. – Hissiyot bandasi bo‘lgan insonni oqil insonga aylantirish faqat uni estetiklashtirish orqaligina ro‘y berishi mumkin»[2].

Demak, tom ma’nodagi «estetiklashtirish», ya’ni estetik tarbiya insonni inson qiladigan hodisa. Estetik tarbiyaning maqsadi, zamonaviy til bilan aytganda, muayyan shaxsning estetik qadriyatlarga munosabatini

---

[1] *Ю. Борев.* Эстетика. М. «Русь Олимп», АСТ. Апрель, 2005. С. 754–755.

[2] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 356.

davridan qolgan jerkishini eshitish mumkin. Shuning uchun ham Prezident Islom Karimov mustaqilligimizning dastlabki yillaridayoq bu masalaga jiddiy e'tibor bilan qarash kerakligini ta'kidlab, 1993-yili shunday degan edi: «Islohotlar strategiyasini amalga oshirishda biz uchun quyidagilar uzluksiz ustuvor yo'nalishlar hisoblanadi:

– ta'lim va madaniyatni rivojlantirish hamda isloh qilish;
– aqliy va ma'naviy salohiyatni mustahkamlash;
– va shubhasiz, aholini ijtimoiy himoya qilish»[1].

Darhaqiqat, mana, oradan yigirma yildan ortiq vaqt o'tganiga qaramay, bu uchala tamoyil uzluksiz ustuvor yo'nalish sifatida millat ma'naviy-estetik tarbiyasining asosi bo'lib xizmat qilib kelmoqda. Ishonchimiz komilki, ana shu fikrlarga tayanib, olib borilayotgan ishlar oiladagi va uzluksiz ta'lim tizimidagi estetik tarbiyani isloh qilishni ko'zlangan darajaga olib chiqadi.

Jamiyatda estetik tarbiyaning rosmana yo'lga qo'yilishida fan ham katta imkoniyatlarga ega. Gap bunda faqat estetika yoki unga yaqin bo'lgan san'atshunoslik fanlarining oliy o'quv yurtlarida o'qitilishida yoki ommaviy axborot vositalari tomonidan nafosat ilmini targ'ib etishning yaxshi yo'lga qo'yilishidagina emas, balki zoologiya, biologiya, geografiya, ekologiya kabi tabiat bilan bog'liq fanlarni o'rta va oliy tizimidagi o'qitilish saviyasini, amaliyotini o'quvchilar hamda talabalar tomonidan tabiatdagi estetik xususiyatlarni his etadigan darajada olib borilishida. Bundan tashqari, tabiiyot fanlaridagi go'zallik, nafosat, noziklik ularni bayon qilishdagi uslubda ko'zga tashlanadi. Zero, «fikran ishlashga, hozirjavoblikka, yumorga tafakkurning o'tkir va nozikligiga («spekulyativ»ligiga) bo'lgan ehtiyoj yuksak ma'naviy darajada o'zini namoyon qilgan estetik ehtiyojdir»[2]. Buni fanshunos olimlar «intellektual go'zallik» yoki «aqliy qonunlarning go'zalligi» deb ataydilar. Estetik tarbiyaning ayniqsa matematik fanlar bilan aloqasi o'ziga xos va qadimiy. Biz bugun go'zalligi va ulug'vorligidan hayratlanadigan obidalar (Registon majmuyi, Go'ri Mir, Toj Mahal, Piza minorasi) poydevoridan tortib, to tomigacha matematik hisob-kitoblar asosida qurilgan, ularning go'zal tashqi va ichki bezaklari «handasaviy (geometrik) naqshlar» deb ataladi. «Tasviriy san'atda «iskusstvometriya» – «san'at o'lchovi», «nafosat me'yori, o'lchovi» degan yo'nalish bor. Bu – nafosat bilan riyoziyotning tutash nuqtalarida paydo bo'lgan yirik ilmiy yo'nalish», – deb yozadi

[1] *Islom Karimov.* Bizdan ozod va obod Vatan qolsin. T., «O'zbekiston», 1996, 12-bet.
[2] Пути и средства эстетического воспитания. М., «Наука», 1989. С. 72–73.

taniqli matematik olimlarimizdan biri M. Mirzaahmedov[1]. Xullas, tabiiyot fanlari ham (hozirgi zamon texnikasi kabi) estetik tarbiya borasida san'atni qadimdan «qo'llab-quvvatlab» kelgan.

Biz tabiiyot fanlarining estetik tarbiyadagi rolini kamsitmagan holda, umuman, san'atga yordamchi, dedik. Chunki, san'at estetik tarbiyaning nafaqat asosiy vositasi, balki badiiy asosidir, zero, san'at demokratik tabiatga ega bo'lgani uchun u aholining barcha tabaqalarini, yoshidan qat'i nazar, o'z ta'sir doirasiga ola biladi. Bu – bir, ikkinchidan, san'at asarini idrok etish uchun bo'sh vaqtning hamma turlaridan foydalanish mumkin. Masalan, boshlig'i majlisga kirib ketgan haydovchi, metroda borayotgan talaba, bir shahardan ikkinchi shaharga ketayotgan yo'lovchi va h.k. badiiy adabiyot o'qish yoki musiqa tinglash imkoniga ega. Shunday sharoitlarda ham inson san'at vositasida ma'lum muddatga (agar diqqatini jamlay olsa) kundalik tashvishlardan forig'lanib, estetik zavq ola biladi.

San'atning estetik tarbiyadagi miqyosli hamda muhim roli shundaki, u odamlarning his-tuyg'ulariga va bu hissiyotlari esa, aqliga ta'sir o'tkazadi, bunday ta'sir oqibatida idrok etuvchida ruhiy evrilishlar vujudga keladi. San'at asarini muntazam idrok etish oila-yu ishxona muammolari, turmush chigalliklari, yetishmovchiliklar va boshqalar ostida ko'milib yotgan qalbdagi toza tuyg'ularning ochilishiga olib keladi. Inson bu dunyoda mo'jiza borligiga ishonib yashay boshlaydi. Ya'ni, san'at ruhni yangilash qudratiga ega. Ayni paytda bu ruh nimanidir go'zal va ulug'vor bo'lgani uchun yoqlaydi, nimanidir xunuk va tubanligi uchun inkor etadi. Ana shu nuqtada san'atning insonni g'oyaviy jihatdan tarbiyalashi ro'y beradi: san'at o'zini estetik zavq bilan idrok etayotgan individdan g'oya va ideal xizmatiga bel bog'lagan shaxsni shakllantiradi.

San'atning yana bir jihati shundaki, u o'z-o'zini yuksaltirish xususiyatiga ega, ya'ni idrok etuvchidagi yuksak didga asoslangan estetik ehtiyoj san'atning zamonaviy talablarga moslashuvini ta'minlaydi, uni darajama-daraja yuksalib borishga majbur qiladi. Masalan, kino san'atida dastlabki ovozsiz filmlardagi fotogeniya – ibtidoiy suratga olishdan, ovozga, montajga, so'ng harakatdagi kameraga, undan keyin esa – rangga, keng ekranlilikka va boshqa idrok etish uchun qulay holatlarga o'tish texnika yordamida idrok etuvchining estetik ehtiyojini qoniqtirishga intilish tufayli ro'y berdi, desak yanglishmaymiz.

---

[1] *M. Mirzaahmedov.* Riyoziyot va nafosat // «Toshkent universiteti» gazetasi, 1990-yil, 2-fevral.

Biroq, san'at vositasidagi estetik tarbiya nosan'at estetik obyektlar orqali amalga oshadigan tarbiyadan jiddiy farq qiladi. Bu farq uning, yuqorida ko'rib o'tganimiz, subyekt – obyekt – subyekt tarzida ro'y berishi bilan bog'liq. San'at asarida estetik obyekt ortiga «yashiringan» birinchi subyekt (ijodkor) o'zi yaratgan obyekti (san'at) orqali turli g'oyalarni badiiy qiyofa va ideallarning badiiyat bilan niqoblangan ko'rinishini ikkinchi subyekt – idrok etuvchi ongiga singdirishga urinadi. G'oyalar va ideallar esa, ma'lumki, faqat ijobiy emas, salbiy ham bo'lishi mumkin. Ayniqsa, totalitar tuzumlarda asl san'at namunalarining qoralanishi, ijodkorlarning qatag'on qilinishi oqibatida, qo'rquv ostida yaratilgan asarlar va iste'dodsiz, madhiyaboz, zamona zayli bilan ish ko'radigan o'tkinchi «san'atkor»lar «ijod»lari estetik tarbiya uchun aksil ta'sir ko'rsatadi. Masalan, Pavlik Morozov kabi o'z otasini sotadigan «Stalin bolalari»ni, fashistlashgan «fyurer bolalari»ni «yetishtirish» san'atning ishtirokisiz mumkin emasdi. Ammo bu – masalaning bir tomoni, g'oyaviy jihati. Uning ikkinchi tomoni san'at asari saviyasining pastligi bilan bog'liq. Ba'zan san'at, afsuski, millat estetik didining ayniqsa, yoshlar didining buzilishiga xizmat qiladi. Bunday holat eng yaqqol ko'zga tashlanadigan san'at turlari – televideniye va kino. Masalan, televideniyeda, xususan, o'zbek televideniyesida berilgan va berilayotgan xorijiy teleseriallar, jangari filmlar, ovozi ham, musiqiy ma'lumoti ham yo'q estrada xonandalarining «qo'shiqlari», ko'pgina xususiy kinostudiyalarda «konveyer usulida» ishlab chiqilayotgan, professional aktyorlar o'rniga mashhurligi bir soatlik xalifaga o'xshagan qo'shiqchi-artistlar rol o'ynagan, «sevdi-sevmadi», «o'ldim-kuydim» qabilidagi ssenariyga asoslangan kinofilmlar, bunday olib qaraganda, aytilganidek, tanqidga arzimaydi, lekin ular nafaqat mavjud, balki kundalik turmushimizning bir qismiga aylanib bormoqda. Ularni telefilmlar, qo'shiqlar, filmlar deb emas, «ma'naviy narkotika» deb atash to'g'riroq bo'lur edi. Shu bois televideniye, kinostudiya, nashriyot, muzey, ko'rgazma zallari va boshqa san'atni targ'ib qiladigan vositalar haqiqiy san'at asari bilan ommaviychilik ruhidagi usti yaltiroq, ichi qaltiroq «ijod namunalari»ning farqiga borgan holda ko'rsatilishi, eshittirilishi, nashr etilishi lozim.

Bularning hammasi estetik tarbiyani yo'lga qo'ymagan jamiyat hech qachon biron-bir yutuqqa erishishi gumonligini ko'rsatadi. Aslida ham shunday. Masalan, Yaponiya, ko'rib o'tganimizdek, eng estetik mamlakat, yaponlar jahondagi yuksak madaniyat egasi. Zamonaviy iqtisoddagi,

ilm-fandagi, texnikadagi yaponlar tutgan mavqening balandligi ulardagi estetik daraja bilan parallel chiziqlardek nisbatga ega. Faqat bu ikki chiziq davomiyligini ularning biri – estetika chizig'i boshqarib boradi. Ya'ni, yapon millatida estetik tarbiya, Shiller bashorat qilganidek, ham jismoniy, ham aqliy, ham axloqiy tarbiya uyg'unligidan iboratdir.

Shunday qilib, biz bir bob mobaynida estetik madaniyatning asosini tashkil etadigan estetik idrok etish va estetik tarbiya masalalarini imkon qadar tahlildan o'tkazdik. Umumiy manzara shuni ko'rsatadiki, estetik madaniyat shaxs – jamiyat – shaxs tizimida mavjud bo'lib, bunda shaxs madaniyati ustuvor ahamiyatga ega. Ya'ni, estetiklashgan shaxs jamiyatni estetiklashtiradi, estetiklashgan jamiyat esa, o'z navbatida, yangi darajadagi estetiklashgan shaxsni yaratadi va shu tartibdagi o'zaro ta'sir millatning qadam-baqadam komillik darajasiga ko'tarilishi uchun xizmat qiladi.

Adabiyotlar

1. *Islom Karimov* . Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.
2. *Islom Karimov.* Bizdan ozod va obod vatan qolsin. T., «O'zbekiston», 1996.
3. *Abdulla Sher, B. Husanov, E. Umarov.* Estetika. T., «Universitet», 2008.
4. *Abdulla Sher, B. Husanov.* Estetika. T., «O'zbekiston faylasuflari milliy jamiyati» nashriyoti, 2010.
5. *Mukarram Nurmatova.* Shaxs kamolotida xulqiy va estetik qadriyatlar uyg'unligi. T., «Universitet», 2009.
6. *Otabek G'aybullayev.* Shaxs ma'naviy kamoloti va estetik madaniyat. T., «Chashma print», 2008.
7. *Горын В.И.* Общественно-эстетический идеал. Киев, «Науково Думка», 1983.
8. *Кучерюк Д.Ю.* Эстетика труда. Киев, «Высшая школа», 1989.
9. *Абдуллаев М.* Эстетическая культура. Т., «Фан», 1991.
10. Пути и средства эстетического воспитания. М., «Наука», 1989.
11. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., ГИХЛ, 1957.

MUNDARIJA

So'zboshi 3

I bob. Estetikaning predmeti, tadqiqot doirasi, ahamiyati va vazifalari 6

1. Estetika fanining predmeti, tadqiqot doirasi va falsafiy mohiyati 6
2. Estetika fanining boshqa ijtimoiy fanlar bilan aloqadorligi 10
3. Estetika fanining ahamiyati va vazifalari 14

II bob. Qadimgi dunyo xalqlarining estetik qarashlari 18

1. Qadimgi Sharqdagi dastlabki estetik tasavvurlar 18
2. Qadimgi Eron-Turon mintaqasi xalqlarining estetik qarashlari 31
3. Qadimgi Hindistondagi estetik g'oyalar 35
4. Qadimgi Xitoy estetikasi 39
5. Qadimgi dunyoning mumtoz estetikasi 43

III bob. O'rta asrlar Sharq mutafakkirlarining estetik ta'limotlari 56

1. Umumjahoniy dinlar va estetika 56
2. O'rta asrlar Buddha Sharqi estetikasi 62
3. O'rta asrlar Musulmon Sharqi nafosat falsafasi 69
4. Temuriylar davridagi estetik qarashlar 85
5. O'rta asrlar Ovro'pa estetikasi 91
6. Uyg'onish davridan keyingi estetik yo'nalishlar 96

IV bob. Yangi davr estetikasi 103

1. Ovro'pa ma'rifatparvarlarining nafosat falsafasi 103
2. Olmon mumtoz estetikasi 112
3. Romantizm estetikasi 124
4. Realizm estetikasi 133
5. Rus mumtoz nafosat falsafasi 141

V bob. Eng yangi davr mutafakkirlarining estetik qarashlsri 145

1. Hayot falsafasi 145
2. Ruhiy tahlil estetikasi 148
3. Ekzistensiyachilik estetikasi 154
4. Yangikantchilik estetikasi 157
5. Eng yangi davr Sharq estetikasi 161

VI bob. Jadidchilik va undan keyingi davrlar o‘zbek estetikasi 173

1. Turkiston ma’rifatchi-jadidlar mutafakkirlarining estetik qarashlari 173
2. Jadidchilikdan keyingi davrlar o‘zbek estetikasi 180

VII bob. Estetik munosabat, nafosat va estetik anglash 187

1. Estetik munosabat 187
2. Nafosat 189
3. Estetik anglash va uning tuzilmasi 191

VIII bob. Estetikaning mezoniy tushunchalari 203

1. Estetik tushunchalarni tasniflashtirish muammosi 203
2. Go‘zallik va xunuklik 205
3. Ulug‘vorlik va tubanlik 210
4. Fojiaviylik va kulgililik 216
5. Mo‘jizaviylik va xayoliylik 223
6. Qiziqarlilik va zerikarlilik 227

IX bob. Estetik nazariyalar turlari 231

1. Tabiat estetikasi 231
2. Texnika estetikasi 234
3. Mehnat estetikasi 238
4. Turmush estetikasi 240
5. Sport estetikasi 243

X bob. San’at va uning estetik mohiyati 248

1. San’atning kelib chiqishi 248
2. San’atning asosiy xususiyatlari, tamoyillari va vazifalari 251

XI bob. San’atning ijtimoiy-ma’naviy tizimdagi o‘rni 259

XII bob. San'at turlari va janrlari 268

1. San'at xillari va turlarini tasniflashtirish muammosi 268
2. Arxaik san'at turlari 271
3. An'anaviy san'at turlari 273
4. Zamonaviy san'at turlari 293
5. San'at turlarining o'zaro aloqadorligi va ularda janr muammosi 299

XIII bob. Ijodkor va badiiy ijod jarayoni 303

1. Ijodkor 303
2. Badiiy ijod jarayoni 312

XIV bob. Badiiy asar, badiiy asar tuzilmasi va badiiy uslub 322

1. Badiiy asar 322
2. Badiiy asar tuzilmasi 332
3. Umumbadiiy va individual uslub 345

XV bob. Estetik madaniyat 349

1. Estetik idrok etish 349
2. Estetik tarbiya 357

O'quv nashri

ABDULLA SHER

ESTETIKA

Nafosat falsafasi

Darslik

Ikkinchi nashr

Muharrir *A. Ziyadov*
Badiiy muharrir *H. Qutlukov*
Rassom *B. Zufarov*
Texnik muharrir *L. Xijova*
Musahhih *G. Azizova*
Kompyuterda tayyorlovchi *L. Abkerimova*

Nashriyot litsenziyasi AI № 158, 14.08.2009.
2015-yil 27-aprelda bosishga ruxsat etildi. Bichimi $60\times90^{1}/_{16}$.
Ofset qog'ozi. «Times» garniturasida ofset
usulida bosildi. Shartli bosma tabog'i 23,0. Nashr tabog'i 25,39.
Adadi 2000 nusxa. Buyurtma № 15-375.

O'zbekiston Matbuot va axborot agentligining
«O'zbekiston» nashriyot-matbaa ijodiy uyi.
100129, Toshkent, Navoiy ko'chasi, 30.

Telefon: (371) 244-87-55, 244-87-20
Faks: (371) 244-37-81, 244-38-10.
e-mail: uzbekistan@iptd-uzbekistan.uz
www.iptd-uzbekistan.uz

Sher, Abdulla

Sh-47 Estetika (nafosat falsafasi): darslik/A. Sher; O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligi. – Toshkent: «O'zbekiston», ikkinchi nashr, 2015. – 368 b.

ISBN 978-9943-28-042-7

UO'K: 18(075)
KBK 87.8