ئالىي مەكتەپلەر ئۈچۈن دەرسلىك

20- ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى

شىنجاڭ پەن - تېخنىكا سەھىيە نەشرىياتى (W)
شىنجاڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى

ئالىي مەكتەپلەر ئۈچۈن دەرسلىك

20 ـ ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى

تۈزگۈچى: جۈمە قاسىم

تەكشۈرۈپ بېكىتكۈچىلەر: دولقۇن ئوسمانجان
يۇنۇس مۇھەممەت

شىنجاڭ پەن ـ تېخنىكا سەھىيە نەشرىياتى (W)
شىنجاڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى

«20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى» توغرىسىدا قىسقىچە چۈشەنچە

بۇ دەرسلىكنى فاكۇلتېتىمىزنىڭ دوتسېنتى جۇمە قاسىم ئۆزىنىڭ ئۇزۇن يىللىق چەت ئەل ئەدەبىياتى دەرسىنى ئۆتۈش تەجرىبىلىرى ۋە توپلىغان ماتېرىياللىرى ئاساسىدا تۈزۈپ چىققان.

مەزكۇر دەرسلىكتە 20 - ئەسىردىن بۇيان غەرب دۇنياسىدا بارلىققا كەلگەن تۈرلۈك ئەدەبىي ئېقىملار، شۇ ئېقىمغا تەۋە بولغان يازغۇچى، شائىر ۋە دراماتورگلار ۋە ئۇلارنىڭ ۋەكىل خاراكتېرلىك ئەسەرلىرى ئۈستىدە ئەتراپلىق تەتقىق ئېلىپ بېرىپ، ھەر بىر ئەسەرنىڭ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكىنى دىئالېكتىك ماتېرىيالىزم ۋە تارىخىي ماتېرىيالىزملىق تەھلىل ئۇسۇلى بويىچە ئىنچىكە، چوڭقۇر مۇھاكىمە قىلغان.

دەرسلىكتە ماركسىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىسىگە مۇخالىپ كېلىدىغان كۆز قاراش، ئىدىيىلەر يوق ھەمدە دۆلىتىمىزنىڭ سىياسەت - فاڭجېنلىرى ۋە ئەمىر - پەرمانلىرىغا، ۋەتىنىمىزنىڭ بىرلىكىگە، مىللەتلەرنىڭ ئىتتىپاقلىقىغا زىيانلىق تەركىبلەر كىرگۈزۈلمىگەن. شۇڭا، مەزكۇر دەرسلىكنى ئالىي مەكتەپلەرنىڭ ئەدەبىيات فاكولتېتلىرىدا تولۇق كۇرس دەرسى قىلىپ ئۆتۈشكە بولىدۇ.

شىنجاڭ مائارىپ ئىنستىتۇتى ئەدەبىيات
فاكولتېتى: ئابدۇرېھىم قاسىم
2002 - يىلى 7 - ئاينىڭ 8 - كۈنى

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪西方文学/居买·哈斯木编著.—乌鲁木齐：新疆科技卫生出版社(W),2002.11
ISBN 7-5372-3518-X

Ⅰ.二… Ⅱ.居… Ⅲ.文学评论-西方国家-20世纪-维吾尔语(中国少数民族语言) Ⅳ.I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 092596 号

责任编辑：阿地力江·阿布都拉
责任校对：热依汗·努尔

二十世纪西方文学
编著：居买·哈斯木

新疆科技卫生出版社(W)
新疆大学出版社出版
(乌鲁木齐市龙泉街 66 号 邮编 830001)
新疆教育学院印刷厂印制
新疆新华书店发行
850×1168 毫米 32 开本 15.25 印张 358 千字
2002 年 11 月第一版 2002 年 11 月第 1 次印刷

印 数：1-3000 册 定价：26.00 元

دەرسلىكنىڭ تۈزۈلۈشى ھەققىدە

ئاپتونوم رايونىمىزدىكى ھەرقايسى ئالىي مەكتەپلەرنىڭ تىل - ئەدەبىيات كەسپىدىكى چەت ئەل ئەدەبىياتى ئوقۇتۇشىدا، ئون نەچچە يىلدىن بۇيان «20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى» دېگەن دەرس تەسىس قىلىنىپ، ئاساسلىق كەسپىي دەرس سۈپىتىدە ئۆتۈلۈپ كېلىۋاتقان بولسىمۇ، ئەمما كەڭ ئوقۇتقۇچىلار، ئوقۇغۇچىلار ۋە كۇرسانتلارنى مەزكۇر دەرس ھەققىدە مىللىي تىل - يېزىقتىكى مۇكەممەل دەرسلىك كىتابى بىلەن تەمىنلەش ئىشى تا ھازىرغا قەدەر ئەمەلگە ئاشماي كەلدى. مۇشۇ كەڭ ئېھتىياجنى كۆزدە تۇتۇپ، «20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى» دېگەن بۇ دەرسلىك تۈزۈپ چىقىلدى. بۇ دەرسلىك، 1990 - يىلى خۇاجوڭ پېداگوگىكا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى تەرىپىدىن نەشر قىلىنغان «20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى»، 1994 - يىلى خۇاجوڭ پېداگوگىكا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى تەرىپىدىن نەشر قىلىنغان «20 - ئەسىر دۇنيا ئەدەبىياتى تارىخى»، 1999 - يىلى بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى تەرىپىدىن نەشر قىلىنغان «20 - ئەسىر ياۋروپا - ئامېرىكا ئەدەبىياتى تارىخى»، 2000 - يىلى شاڭخەي فۇدەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى تەرىپىدىن نەشر قىلىنغان «دۇنيا ئەدەبىياتى تارىخى» قاتارلىق دەرسلىك ۋە مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللاردىن پايدىلىنىش ئاساسىدا تۈزۈلدى.

بۇ دەرسلىك ھەرقايسى ئۇنىۋېرسىتېت، ئىنستىتۇت، سۈنئىي ھەمرا تېلېۋىزىيە مائارىپى، خەت - چەك ئارقىلىق ئوقۇتۇش، ئۆزلىكىدىن ئۆگىنىش قاتارلىق ئوقۇتۇش ساھەلىرىدە دەرسلىك ماتېرىيالى قىلىنىدۇ. كۇرسانتلار، تەتقىقاتچىلار ۋە 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى ھەۋەسكارلىرىنىڭ بۇ ھەقتىكى ئېھتىياجىنى قاندۇرالايدۇ.

مۇندەرىجە

بىرىنچى باب 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالى

§1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (1)
§2 . 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى .... (14)
§3 . 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىي تەنقىدچىلىكى .... (24)

ئىككىنچى باب 20 - ئەسىر غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

§1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (32)
§2 . نېكسۆ ۋە «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى» .... (46)
§3 . ئاراگون ۋە «كوممۇنىست» .... (56)

ئۈچىنچى باب 20 - ئەسىر غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

§1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (72)
§2 . درېيسېر ۋە «ئامېرىكا پاجىئەسى» .... (108)
§3 . ھېمىڭۋاي ۋە «بوۋاي ۋە دېڭىز» .... (126)
§4 . مورىئاك ۋە «چار يىلان تۈگۈنى» .... (150)

§5 . ھېنرىخ بول ۋە «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما» .... (165)
§6 . گراھام گرىن ۋە «ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى» ... (179)

تۆتىنچى باب غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى

§1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (193)
1 . مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ پەيدا بولۇش ئاساسى ۋە ئەدەبىيات مەنبەئەسى .... (194)
2 . مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى .... (207)
3 . مودىرنىزم ئەدەبىياتىدىكى ئاساسى ئېقىملار .... (215)
§2 . كېيىنكى سىمۋولىزم ئەدەبىياتى .... (258)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (258)
2 . ئېلىئوت ۋە «باياۋان» .... (274)
§3 . ئىپادىچىلىك ئەدبىياتى .... (291)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (291)
2 . كافكا ۋە «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» .... (306)
§4 . ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتى .... (333)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (333)
2 . جامېس جويىس ۋە «ئۇلىسېس» .... (351)
§5 . مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى .... (368)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (368)
2 . سارتىر ۋە «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» .... (375)
3 . كامۇس ۋە «يىگانە ئادەم» ، «چۇما» .... (391)

§6 . بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى .... (406)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (406)
2 . بېككېت ۋە «گودونى كۈتۈش» .... (419)
§7 . قارا يۇمۇر ئەدەبىياتى .... (433)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (433)
2 . ھېللېر ۋە «ھەربى نىزامنىڭ 22 - ماددىسى» .... (442)
§8 . سېھرى رېئالىزم ئەدەبىياتى .... (455)
1 . ئومۇمىي چۈشەنچە .... (445)
2 . گارسىيە ماركۇس ۋە «يۈز يىل غېرىبلىق» .... (458)

بىرىنچى باب 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالى

§ 1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىدا 1 - دۇنيا ئۇرۇشى ھارپىسىدىن تارتىپ 90 - يىللارنىڭ ئاخىرىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى ياۋروپا ۋە ئامېرىكا ئەدەبىياتى سالماقلىق ئورۇن تۇتىدۇ. 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتى ئومۇمىي گەۋدە جەھەتتىن پرولېتارىيات ئەدەبىياتى (سوتسىيالىستىك رېئالىزممۇ بۇنىڭ ئىچىدە)، بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى (يەنى تەنقىدىي رېئالىزم) ۋە مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئىبارەت ئۈچ چوڭ تەركىبىي قىسمىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. 19 - ئەسىر ئەدەبىياتىغا سېلىشتۇرغاندا، 20 - ئەسىر ئەدەبىياتىنىڭ تۈزۈلمىسىدە نۇرغۇنلىغان يېڭى ئۆزگىرىشلەر يۈز بېرىپ، ئىلگىرىكى رومانتىزم ۋە رېئالىزم دەۋرىدىكىگە ئوخشاش بىرىنىڭ كەينىدىن بىرى «بەيگىگە چۈشىدىغان» ئۇنداق ھالەت قايتا كۆرۈلمىدى. 20 - ئەسىردىكى يېڭى تەرەققىياتقا ئەگىشىپ، غەرب ئەدەبىياتىنىڭ مۇساپىسى كۈندىن - كۈنگە مۇرەككەپلەشتى، ھەر خىل ئەدەبىيات - سەنئەت پىكىر ئېقىملىرىنىڭ نۆۋەتلىشىشى تېز، ئۆزگىرىشى كۆپ خىل بولدى. ھەرقايسى ئەدەبىي ئېقىملار بەزىدە بىر - بىرىنى چەتكە قېقىش رىقابىتىگە كىرىشىپ كەتسە، يەنە بەزىدە ئۆزئارا سىڭىشىپ - بىرلىشىپ كەتتى. ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىسى ۋە ئەدەبىي تەنقىد جەھەتتىمۇ ھەم شۇنداق بولدى.

ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات - سەنئەت قارىشىدىكى رېئالىزمنى «ھەممىدىن ئەلا بىلىش» نەزەرىيىسى، مۇتلەق پرىنسىپ قارشى نەزەرىيىسى ۋە مۇقىم ئەندىزە نەزەرىيىسى قاتارلىقلارغا ئەجەللىك زەربە بېرىلدى. بۈگۈنكى كۈندە كىشىلەر، رېئالىزملىق ئەدەبىياتنىڭ ئۆزلۈكسىز ئۆزگىرىش ۋە بېيىش داۋامىدا ئېچىۋېتىش سىستېمىسىنى شەكىللەندۈرگەنلىكىگە بارغانسېرى ئىشەنمەكتە ۋە رېئالىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىسىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇش ۋە تەرەققىي قىلدۇرۇشقا ئىنتىلمەكتە. 20 - ئەسىر ئەدەبىياتىدىمۇ رومانتىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىسى بىلەن رېئالىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىسىگە ئوخشاش، ھەم تىركىشىدىغان، ھەم سىڭىشىدىغان نازۇك مۇناسىۋەت مەۋجۇت.

20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادىيەت ۋە نەزەرىيە ساھەسىدە تۈرلۈك خۇش پۇراق گۈللەر پورەكلەپ ئېچىلىپ، كۆزنى قاماشتۇرىدىغان رەڭگارەڭ ئاۋات مەنزىرە شەكىللىنىش بىلەن بىرگە، بۇ مەنزىرە ئىچىدە يەنە كېسەللىك ھالىتىدىكى بىر مۇنچە سولغۇن گۈل - غۇنچىلار ۋە ياۋا ئوت - چۆپلەرمۇ ئۈنۈپ چىقتى. شۇنداقتىمۇ 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ تەنقىد نەزەرىيىسى دەۋر ئالاھىدىلىكىنى نامايان قىلىپ، ئۆز جەمئىيىتىنىڭ زىددىيەتلىرىنى، كىشىلەرنىڭ روھىي ھالىتىنى ۋە ئىستېتىك قىممەت قارىشىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى. شۇڭا، ئۇ 20 - ئەسىردىكى غەرب جەمئىيىتىنىڭ تارىخىي تەرەققىياتى ۋە ئىجتىمائىي تۇرمۇشىنىڭ مەھسۇلى بولۇپ، ئۇنىڭ مەيدانغا كېلىشى ۋە تەرەققىياتى 20 - ئەسىردىكى غەرب جەمئىيىتىنىڭ كۆپ مەنبەلىك مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە ئۆزگىرىشچان پەلسەپىۋى پىكىر ئېقىملىرى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك.

20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىدىكى ئىجتىمائىي ئاساس، مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە ئىدىيىۋى ئاساس

1. ئىجتىمائىي ئاساس

19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا، دۇنيا كاپىتالىزمى جاھانگىرلىك باسقۇچىغا كىردى. جاھانگىرلىكنىڭ ئەڭ تۈپ ئالاھىدىلىكى كاپىتالنى مونوپول قىلىش ھۆكۈمرانلىقى بولۇپ، مونوپولنىڭ پەيدا بولۇشى كاپىتالىستىك ئەركىن رىقابەت كەلتۈرۈپ چىقارغان ئىشلەپچىقىرىشنىڭ مەركەزلىك تەرەققىي قىلىپ، مۇئەييەن باسقۇچقا يەتكەنلىكىنىڭ مۇقەررەر نەتىجىسى ئىدى، ئەنگلىيە، فرانسىيە، گېرمانىيە، روسىيە، ئامېرىكا قاتارلىق دۆلەتلەردىكى كاپىتالىزمنىڭ تەرەققىيات تارىخىي بۇ نۇقتىنى تولۇق ئىسپاتلىدى. جاھانگىرلىكنىڭ چوڭقۇر ئىقتىسادىي كرىزىسى ۋە سىياسىي كرىزىسى ھەممىدە كۈچلۈك دۆلەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى خەلقئارا بازارنى تالىشىش توقۇنۇشلىرى 1 - دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ پارتلىشى (1914 — 1918) غا سەۋەب بولدى. روسىيە ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ غەلىبىسى، ھەرقايسى ئەل خەلقلىرىنىڭ ئىنقىلابىي كۈرەشلىرى بىلەن مىللىي ئازاتلىق ھەرىكەتلىرىنىڭ جۇش ئۇرۇپ يۈكسىلىشى ئاخىرى 1 - دۇنيا جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا خاتىمە بەردى. 20 - يىللارنىڭ دەسلىپىدىن 30 - يىللارغا قەدەر ئىككى قېتىملىق ئىقتىسادىي كرىزىس پۈتكۈل

غەرب جەمئىيىتىگە زەربە بەرگەچكە، گېرمانىيە، ئىتالىيە، ياپونىيە قاتارلىق خەلقئارا فاشىستلىرىنىڭ كېڭەيمىچىلىكى 2 - قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ پارتلىشىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ئۇرۇشتىن كېيىن پۈتكۈل دۇنيانىڭ سىياسىي تۈزۈلمىسىدە ناھايىتى چوڭ ئۆزگىرىش يۈز بەردى. ياۋروپا ۋە ئاسىيادا بىر يۈرۈش دېموكراتىك دۆلەتلەر مەيدانغا كەلدى، ئاسىيا، ئافرىقا، لاتىن ئامېرىكىسى خەلقلىرىنىڭ كونا - يېڭى مۇستەملىكىچىلەرگە قارشى تۇرۇپ مىللىي ئازادلىقنى قولغا كەلتۈرۈش كۈرەشلىرى كۈنسېرى ئەۋجىگە چىقتى. 50 - يىللاردا جاھانگىرلار گۇرۇھىنىڭ زاۋال تېپىشى بىلەن بىرگە، خەلقئارا كوممۇنىزم ھەرىكىتىدىمۇ پارچىلىنىش ئەھۋالى كېلىپ چىقتى. 60 - يىللارغا قەدەم قويغاندىن كېيىن، چوڭ داۋالغۇش، چوڭ بۆلۈنۈش، كەڭ كۆلەملىك قايتا ئۆزگەرتىپ قۇرۇشلار باشتىن كەچۈرۈلۈپ، ھەم ئۆزئارا مۇناسىۋەت، ھەم ئۆزئارا زىددىيەت ھالىتىدە بولغان ئۈچ دۇنيا تەدرىجىي ھالدا شەكىللەندى. پۈتۈن دۇنيا خەلقىنىڭ تىنچلىقنى قوغداش كۈرىشىنىڭ ۋە ئۈچىنچى دۇنيانىڭ باش كۆتۈرۈپ چىقىشى، ئۈزلۈكسىز كۈچىيىۋاتقان ئامېرىكا ۋە سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ دۇنيا زومىگەرلىكىنى تالىشىش كۈرىشىگە نىسبەتەن چەكلەش رولىنى ئوينىدى. 80 - يىللارغا كەلگەندە، سوۋېت ئىتتىپاقى ۋە شەرقىي ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەر غەرب ئەللىرىنىڭ ئىسلاھاتىغا بولغان يۈزلىنىشىنى تېزلەتتى، شۇ ئاساستا 90 - يىللارنىڭ دەسلەپىدىكى «سوتسىيالىزمنىڭ پارچىلىنىشى» كېلىپ چىقتى. 70 - يىللار ۋە 80 - يىللارنى بېسىپ ئۆتۈش داۋامىدا بەزىدە جىددىيلىشىپ، بەزىدە ئىللىقلىشىپ كېلىۋاتقان خەلقئارا ۋەزىيەتنىڭ ئۆزگىرىشچان ھالىتى ئالدىدا، بارغانسېرى

كۆپ سانلىق دۆلەتلەر خەلقئارا نىزالارنى ئۇرۇش ۋاستىسى بىلەن ئەمەس، بەلكى تىنچلىق ئۇسۇلى بىلەن ھەل قىلىپ، دۇنيا ۋەزىيىتىنى مۇقىملاشتۇرۇش كېرەك، دەپ قارىدى. خەلقئارا ۋەزىيەتنىڭ جىددىي قارشىلىق كۆرسىتىشىدىن ئىللىق سۆھبەتكە بۇرۇلۇشى قۇدرەتلىك دۇنيا ئېقىمىنى شەكىللەندۇردى.

2. مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشى

ئىجتىمائىي مەۋجۇدىيەت كىشىلەرنىڭ ئىجتىمائىي ئېڭىنى بەلگىلەيدۇ. بۇ خىل ئىجتىمائىي ئاڭ كىشىلەرنىڭ پەلسەپە قارىشى، سىياسىي قارىشى، دىن قارىشى، مەدەنىيەت قارىشى ۋە ئەدەبىيات - سەنئەت قارىشىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. كەڭ مەنىدىن ئېيتقاندا، ھازىرقى زامان غەرب ئەللىرى مەدەنىيىتى ھازىرقى زامان غەرب ئەللىرى كىشىلەرنىڭ بارلىق ئەخلاق ئۆلچىمىنى، بارلىق ماددىي مەدەنىيىتى ۋە مەنىۋى مەدەنىيىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەللىرى مەدەنىيىتى يەنىلا «ئىلىم - پەن» بىلەن «ئادەم»نى ئاساسىي تېما قىلغان بولۇپ، كىشىلەر يەنىلا يۇقىرىقى ئىككى تېمىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇشنىڭ يولى ئۈستىدە ئىزدەنمەكتە. بىراق 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەللىرى كىشىلىرى تەبىئەتتىن ۋە تاشقى مۇھىتتىن ئەركىنلىك ئەندىزىسى ئېلىش داۋامىدا بۇنىڭ ئۆزىنى قۇربان قىلىشنى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغان ئەركىنلىككە تۆلەنگەن يۇقىرى بەدەل ئىكەنلىكىنى بارغانسېرى ھېس قىلىپ يەتتى. شۇنىڭ بىلەن كىشىلەرنىڭ كىرىزىس تۇيغۇسى ۋە غەمكىنلىك تۇيغۇسى چوڭقۇرلىشىپ، ئۆزلۈك ئېڭى، تراگېدىيە ئېڭى كۈچىيىپ كەتتى، ئىلگىرى ئىدراكى جەھەتتە يول قويۇلغان

نۇرغۇن نەرسىلەرگە (مەسىلەن: گۇمانىزم، دېموكراتىك روھ قاتارلىقلارغا) نىسبەتەن گۇمانىي قاراش شەكىللەندى. «مەدەنىيەتنىڭ ئانىسى» ھېسابلانغان پەلسەپە كىشىلەرنىڭ ئۆزلىرىنىڭ ئەقىل - پاراسەتلىك بولۇپ قالغانلىقى تۈپەيلىدىن ئازابلانغان چوڭقۇر ئوي - خىياللىرىنى ساقلانغىلى بولمايدىغان دەرىجىدە ئەكس ئەتتۇردى. ئومۇمەن، 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەللىرىنىڭ مونوپول كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ماددىي ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇللىرى غەرب جەمئىيىتىدىكى تۈرلۈك پەلسەپىۋى پىكىر ئېقىملىرىنىڭ پەيدا بولۇش، شەكىللىنىش ئاساسى بولۇپ قالدى. دېمەك، بۇ خىل تۈرلۈك پەلسەپىۋى پىكىر ئېقىملىرىنىڭ مەيدانغا كېلىشىنى غەرب جەمئىيىتىنىڭ ئوبيېكتىپ تارىخىي شەرت - شارائىتى بەلگىلىگەن. 20 - ئەسىردىن ئىبارەت بۇ تارىخىي باسقۇچتىكى پرولېتارىيات ئىنقىلابى ۋە قۇرۇلۇشى داۋامىدا يەنە ماركسىزملىق پەلسەپە ئۆزلۈكسىز بېيىدى ۋە راۋاجلاندى. 20 - ئەسىر غەرب بۇرژۇئا جەمئىيىتىدىكى پەلسەپىۋى ئىدىيىۋى ئېقىملار ماركسىزملىق پەلسەپىگە قارىمۇ قارشى شەيئى سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا چىققان بولسىمۇ، بىراق ئۇلار يەنىلا مۇئەييەن بىلىش ئەھمىيىتىگە ئىگە، ھېچ بولمىغاندا ئۇلار ئىدراكقا قارشى تۈرىدىغان تۈرلۈك پەلسەپىۋى ئېقىملارغا ئوخشاش، رېئال تەبىئەت دۇنياسىنى ۋە جەمئىيەتنى بىر تەرەپلىمە، ئۆزگىچە ئەكس ئەتتۇردى. بۇلار مەلۇم جەھەتتىن 19 - ئەسىرنىڭ 70 - يىللىرىدىن 20 - ئەسىرنىڭ دەسلەپكىچە بولغان ئارىلىقتا مەيدانغا كەلگەن ئىدېئالىستىك پەلسەپىۋى ئېقىملار (يېڭى كانتىزم، ھاياتلىق پەلسەپىسى، يېڭى گېگىلىزم، ماخىزم، پراگماتىزم، پېرسونالىزم، رېئالىزم، ھادىسەشۇناسلىق) غا نىسبەتەن ۋارىسلىق

ھەم بېيىتىش مۇناسىۋىتىگە ئىگە.

3. ئىدىيىۋى ئاساس

20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى، بولۇپمۇ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى 20 - ئەسىرنىڭ ئالدىنقى مەزگىللىرىدە غەرب جەمئىيىتىدە مەيدانغا كەلگەن ھەر خىل پەلسەپە ئېقىملارنىڭ ئىدىيە سىستېمىسىنى ئۆزىگە نەزەرىيىۋى قورال قىلغان بولۇپ، بۇ خىل پەلسەپىۋى ئېقىملارنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسى 19 - ئەسىرنىڭ 70 - يىللىرىدىن 20 - ئەسىرنىڭ دەسلەپكىچە بولغان ئارىلىقتا غەرب جەمئىيىتىدە ئىدراكقا قارشى روھ بىلەن ئوتتۇرىغا چىققان تۈرلۈك ئىدېئالىستىك پەلسەپە ئىدىيىلىرىدۇر. شوپېنخاۋېر، نىتسشې، بېرگسون، سپېنسېر قاتارلىقلارنىڭ تەلىماتلىرى دەل مۇشۇ خىل ئىدراكقا قارشى پەلسەپىۋى ئېقىملاردا ناھايىتى گەۋدىلىك ئورۇن تۇتقان بولۇپ، بۇلارنىڭ پەلسەپە ئىدىيىلىرى 20 - ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدا مەيدانغا كەلگەن غەرب پەلسەپە ئېقىملىرى تەرىپىدىن ۋارىسلىق قىلىندى ۋە بېيىتىلدى، شۇ ئارقىلىق غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىۋى قورالى ۋە ئىدىيىۋى ئاساسىغا ئايلاندى. ئالدى بىلەن گېرمانىيە پەيلاسوپى شوپېنخاۋېر (1788 — 1860) نىڭ نوقۇل ئىرادىچىلىك پەلسەپىسى كېيىنكى دەۋر كىشىلىرىنىڭ ئالاھىدە قەدىرلىشىگە ئېرىشتى. شوپېنخاۋېرنىڭ قارىشىچە، ئىدراكتىن خالىي ھاياتلىق ئىرادىسى دۇنيادىكى بارلىق شەيئىلەرگە ھۆكۈمرانلىق قىلىدۇ ۋە ئۇنى ئىگىلەيدۇ. ئۇ دۇنيادىكى ھەممە مەۋجۇداتلارنىڭ ماھىيىتى ۋە ئاساسى بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئۇچىغا چىققان ياۋۇزلۇق ۋە ئازابنىڭ

مەنبەسى. شەخسنىڭ «هاياتلىق ئىرادىسى» بىلەن «دۇنيا ئىرادىسى» ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش مەڭگۈ توختىمايدۇ. شۇڭا، ئازاب مەڭگۈ ئاخىرلاشمايدۇ، بەخت دېگەن بىر خىل مەڭگۈلۈك خام خىيال. شوپېنخاۋېرنىڭ بۇ خىل ئۈمىدسىزلىك پەلسەپىسى 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا كەڭ تارقىلىپ، جاھانگىرلىك ئىدىيە سىستېمىسىنىڭ تەركىبىي قىسمى بولۇپ قالدى. نېتسىي (1844 — 1900) گېرمانىيىنىڭ ئەركىن كاپىتالىزمدىن جاھانگىرلىككە بۇرۇلۇش دەۋرىدىكى پەيلاسوپى بولۇپ، ئۇ شوپېنخاۋېرنىڭ هاياتلىق ئىرادىسى نەزەرىيىسى ۋە ئەنگلىيە پەيلاسوپى سپېنسېر (1820 — 1903) نىڭ بىلگىلى بولماسلىق نەزەرىيىسى، نىسپىيلىك نەزەرىيىسى ۋە چاكىنا تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيىسىگە ئاساسلىنىپ تۇرۇپ، مونوپول بۇرژۇئازىيىنىڭ ئارزۇسىغا ئۇيغۇن كېلىدىغان «ئادەتتىن تاشقىرى كىشىلەر پەلسەپىسى» نى ئىجاد قىلدى، ئۇ: هاياتلىق دېمەكلىك هوقۇق ئىرادىسى دېمەكلىكتۇر، هوقۇق بارلىق مەۋجۇدلۇقنىڭ ئاساسى ۋە هەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى دەپ جاكارلاپ، ئاز ساندىكى «ئادەتتىن تاشقىرى كىشىلەر» كەڭ مىقياستىكى « ئادەتتىكى كىشىلەر» گە هۆكۈمرانلىق قىلىدۇ، چۈنكى «ئادەتتىن تاشقىرى كىشىلەر» تارىخنىڭ ياراتقۇچىلىرى، شۇڭا ئۇلار ئادەتتىكى كىشىلەرنى قۇل قىلىشقا هوقۇقلۇق، «ئادەتتىكى كىشىلەر» بولسا «ئادەتتىن تاشقىرى كىشىلەر» نىڭ هوقۇق ئىرادىسىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇشتىكى قورالى بولۇپ، «كۈچلۈكلەرنىڭ ئاجىزلارنى يۇتۇپ كېتىشى» بىر خىل تەبىئىي قانۇنىيەت دەپ تەكىتلىدى. بۇ خىل «ئادەتتىن تاشقىرى كىشىلەر پەلسەپىسى» ئىمپېرىيالىستلار تەشەببۇس قىلغان «تاجاۋۇزچىلىق كېڭەيمىچىلىك ئەدەبىياتى» غا

نەزەرىيىۋى ئاساس تىكلەپ بەردى. فرانسىيە پەيلاسوپى هېنرى بېرگسون (1859 — 1941) تەشەببۇس قىلغان هاياتلىق پەلسەپىسى ۋە بىۋاستە سېزىمچىلىك پەلسەپىسى روشەن ئىستېتىك (سىرلىقچىلىق) تۈسىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ ئىنساننىڭ سۇبيېكتىپ بىلىش رولىنى ۋە «هاياجان» ئۇنۇمىنى تەشەببۇس قىلدى، ئۇ فرانسىيە دەلىلچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بايراقدارى ئاۋگۇست كومت (1798— 1857) نىڭ ۋارىسلىرىدىن بىرى بولغان فرانسىيىلىك پەيلاسوپ تاينا (1828 — 1893) نىڭ ئىجتىمائىي هادىسىلەر ۋە تەبىئىي هادىسىلەرنى ئىلمىي تەجرىبە ئۇسۇلى ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشكە قارشى تۇردى. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، دۇنيا «هاياتلىق هاياجىنىنىڭ جەريانى»، هاياتلىق ئېقىمى بىردىنبىر رېئاللىق. ئادەم پەقەت بىۋاستە سېزىمگە، تەبىئىي تۇيغۇغا ۋە هېسسىيلىككە تايانغاندىلا، ئاندىن دۇنيانى بىلىدۇ. بۇ خىل بىۋاستە سېزىم ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتتىن ئايرىلغان، ئىدراكقا ۋە ماتېرىيالىزمغا قارشى تۇرىدىغان «ئىچكى كەچۈرمىش» تىن ئىبارەتتۇر. بېرگسوننىڭ بۇ خىل بىۋاستە سېزىمچىلىك پەلسەپىسى ۋە فروئىدنىڭ روهىي ئانالىز تەلىماتى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادىيەت نەزەرىيىسىنىڭ مۇهىم تەركىبىي قىسمى بولۇپ قالدى.

سىگموند فروئىد (1856—1939) ئاۋىستىرىيىلىك مەشهۇر پسىخولوگ بولۇپ، ئۇ روهىي كېسەللەر دوختۇرى ۋە روهىي ئانالىز ئېقىمىنىڭ ئاساسچىسى. ئۇ ئۆزىنىڭ «چۈش تەبىرى»، «روهىي ئانالىزغا مۇقەددىمە»، «ئۆزلۈك ۋە ئۆزسىزلىك» قاتارلىق بىر يۈرۈش ئەسەرلىرىدە ئادەمنىڭ خاراكتېر قۇرۇلمىسىنىڭ ئۈچ خىل بولىدىغانلىقىنى بايان قىلىپ، پسىخىك قۇرۇلمىنى

«ئۆزسىزلىك» (Id) ، «ئۆزلۈك» (ego) ، «ھالقىما ئۆزلۈك» (Superego) تىن ئىبارەت ئۈچ تەركىبى قىسىمغا ئايرىدى. ئۇنىڭ قارىشىچە، «ئۆزسىزلىك» «ھاياتلىق تەبىئىي تۇيغۇسى» (ھەر خىل تەبىئىي تۇيغۇ) ھاياجىنىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ، بۇ يەردىكى تەبىئىي تۇيغۇ ھاياجىنى «راھەتپەرەسلىك پرىنسىپى» بويىچە (ئەيش - ئىشرەت، كەيپى - ساپا قاتارلىق بارلىق ھۇزۇرلىنىشلار بۇنىڭ ئىچىدە) ھەرىكەتلىنىدۇ. «ئۆزلۈك» «رېئاللىقلاشقان تەبىئىي تۇيغۇ» غا ۋەكىللىك قىلىدۇ، ئۇ ئوتتۇراھال ھالەتتە تۇرۇپ «رېئاللىق پرىنسىپى» بويىچە ھەرىكەتلىنىدۇ. ئۇ «ئۆزسىزلىك» قاتلىمىدىن كېلىدۇ ۋە يەنە «ئۆزسىزلىك» قاتلىمىنى كونترول قىلىدۇ ھەمدە خاراكتېرنىڭ تۈپ يادروسى بولۇپ شەكىللىنىدۇ. «ھالقىما ئۆزلۈك» بولسا «ئەخلاقلاشقان ئۆزلۈك»كە ۋەكىللىك قىلىدۇ، ئۇ «ئىجتىمائىي ۋىجدان» ۋە «ئۆزلۈك غايىسى» دىن ئىبارەت ئىككى تەرەپنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئۇ «ساخاۋەت پرىنسىپى» بويىچە ھەرىكەتلىنىدۇ، ئۇ «ئۆزلۈك» كە يېتەكچىلىك قىلىش ئارقىلىق «ئۆزسىزلىك»نىڭ ھەرىكىتىنى چەكلەشنى ئۆزىنىڭ ئاساسىي بۇرچى قىلىدۇ. فرويىدنىڭ قارىشىچە، «پەقەت ئاڭدىن خالىي بولغاندىلا روھنىڭ ھەقىقىي ئەمەلىيىتى ئەمەلگە ئاشىدۇ»، ئىدراك ئامالسىز ۋە ئىقتىدارسىز بولۇپ، ئۇنىڭ قولىدىن ھېچ ئىش كەلمەيدۇ، پەقەت تەبىئىي تۇيغۇلا بەلگىلەش (ھەل قىلغۇچ) رولىنى ئوينايدۇ، ئۇ «ھالقىما ئۆزلۈك»نى ئادەمنىڭ ھەرىكىتىگە تەسىر كۆرسەتكۈزەلەيدۇ، شۇڭا ئۇ دائىملا ئاڭنىڭ كونتروللۇقىدا بولۇۋەرمەيدۇ. فرويىدنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ئېڭى «ئۆزسىزلىك» ۋە «ئۆزلۈك» نىڭ «ھالقىما ئۆزلۈك» بىلەن

بولغان كۈرىشىدىن كېلىپ چىقىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ خىل كۈرەش توختىماي داۋام قىلىدۇ، شەخسنىڭ ئارزۇ - ئارمىنى بىلەن ئىجتىمائىي مۇھىتنىڭ توقۇنۇشىدىن ساقلانغىلى بولمايدۇ، ھەتتا بۇ خىل توقۇنۇشنىڭ ئاخىرلىشىش چېكى بولمايدۇ.
فرويىدنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ پسىخىك جەريانى ئاڭ — يوشۇرۇن ئاڭ — ئاڭدىن خالىيلىق — دېگەن ئۈچ قاتلامغا بۆلۈنىدۇ. بۇلارنىڭ ئىچىدە، يوشۇرۇن ئاڭدىكى ماتېرىياللار ئەركىن ھالدا ئاڭغا كىرەلەيدۇ، لېكىن ئاڭدىن خالىيلىقتىكى ئالاھىدە ماتېرىياللار ئاڭغا كىرمەكچى بولغاندا، ئاڭدىكى ئەدەب - ئەخلاق، قائىدە - پرىنسىپ قاتارلىق ئىدىيىلەرنىڭ قاتمۇ قات توسالغۇسىغا ئۇچرايدۇ.

فرويىد ھەمىشە ئۆزىنىڭ «ئاڭدىن خالىيلىق» ، «چۈش» ، «خىيالىي تۇيغۇ» نەزەرىيىسىنى قوللىنىپ ۋە ئۆزىنىڭ كلىنىكىلىق تەجرىبىلىرىنى بىرلەشتۈرۈپ بەدىئىي ئىجادىيەت مەسىلىسىنى مۇھاكىمە قىلىدۇ. ئۇ ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ مەنبەسىنى ئاڭدىن خالىيلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈۋېتىدۇ. ئۇنىڭ «ئىجادىيەتچى ۋە ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش» ، «تۆتېم ۋە پەرھىز» ، «مەدەنىيەت ۋە نارازىلىق» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىن مەلۇمكى، ئۇنىڭ قارىشىچە، ئىجادىيەت مۇددىئاسى ئوقۇرمەن بىلەن ئاپتورنىڭ بوغۇلغان تەبىئىي تۇيغۇسى ئىستىكىنى بىر خىل «قانائەت» كە ئېرىشتۈرسە، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ ئالاھىدىلىكى ۋە زوقلىنىش ھەر ئىككىلىسى «ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش» بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. فرويىدنىڭ نەزەرىيىسى دەستەكچىلىك تۈسىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ ئىجاد قىلغان «ئاڭدىن خالىيلىق» چۈشەنچىسىنىڭ تۆھپىسى ۋە تەسىرىنى تۆۋەن چاغلىغىلى بولمايدۇ. ئۇنىڭ روھىي

ئانالىزلىرىدا دەرۋەقە نۇرغۇنلىغان سۇبيېكتىپ ئىدېئالىزملىق نۇقسانلار بار بولسىمۇ، لېكىن ئۇ غەرب ئەدەبىي ئىجادىيىتى ۋە ئوبزورچىلىقىغا كەڭ زېمىن هازىرلاپ، كىشىلەرنىڭ ئىنسانىيەتنىڭ ئاڭدىن خالىي پسىخىكىسى ۋە ئىجادىيەت پسىخىكىسى ئۈستىدە چوڭقۇرلاپ ئىزدىنىشىگە تۈرتكە بولدى.

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى - كەينىدە، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى غەرب ئەللىرىگە كەڭ تارقالدى. ئۇ 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا گېرمانىيىدە رەسمىي شەكىللەنگەن بولۇپ، ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فرانسىيىگە تارقالدى، ئۇرۇشتىن كېيىن ئامېرىكا ۋە باشقا غەرب ئەللىرىگە سىڭىپ كىرىپ، تەدرىجىي هالدا بۈگۈنكى دەۋر غەرب پەلسەپىسىدىكى مۇهىم ئېقىملارنىڭ بىرى بولۇپ قالدى. 70 - يىللاردىن ئېتىبارەن، قۇرۇلمىزم قاتارلىق كېيىن باش كۆتۈرۈپ چىققان پەلسەپىۋى ئېقىملارنىڭ زەربىسى ئاستىدا، ئۇنىڭ ئەۋج ئېلىش داغدۇغىسى پەيدىنپەي ئاجىزلاشتى. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ۋەكىللىك شەخسلىرى گېرمانىيىلىك مارتىن هېيدېگېر (1889 — 1976)، كارل جاسپېر (1883—1969)، فىرانسىيىلىك سارتىر (1905—1980) قاتارلىقلاردۇر. مەۋجۇدىيەتچىلەر ئادەمنىڭ مەۋجۇدلىقىنى بارلىق پەلسەپىنىڭ ئاساسى ۋە چىقىش نۇقتىسى قىلىدۇ، بىراق ئۇلار دەۋاتقان ئادەمنىڭ مەۋجۇدلىقى رېئاللىقتىكى ئادەمنىڭ مەۋجۇتلىقى بولماستىن، بەلكى بۇرمىلانغان، سىرلىقلاشتۇرۇلغان «ئۆزلۈك ئېڭى» غا ئىگە روهىي پائالىيەتتۇر. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، كىشىلىك هاياتتىكى بىزارلىق، قورقۇنچ ۋە ئۆلۈم «مەۋجۇدلۇق» تىن كېلىپ چىقىدۇ، بەلكى بۇ مەڭگۈلۈك بولىدۇ؛ بۇ خىل پسىخىكىلىق ئاڭنىڭ

ئىجتىمائىي مەۋجۇتلۇقى بىلەن شەخسنىڭ رېئال مەۋجۇتلۇقى مەڭگۈ توقۇنۇش هالىتىدە تۇرىدۇ. مەۋجۇدىيەتچىلەر كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى كىشىلەرنىڭ ياتلىشىشىنى ئىزاهلاپ، بۇ خىل ياتلىشىش هادىسىلىرىنى سۈرەتلىدى، پاش قىلدى ۋە تەنقىد ئېلىپ باردى. ئۇلار ئۆزلىرىنى شەخسنىڭ كىشىلىك خاراكتېرىنى ئۈزۈل - كېسىل ئازادلىققا ئېرىشتۈرىدىغان گۇمانىستلارنىڭ ئورنىغا قويۇپ تۇرۇپ، هەر قانداق ئىجتىمائىي تۈزۈمدە ئادەمنىڭ ياتلىشىش هادىسىسى مۇقەررەر مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ، بارلىق ئىجتىمائىي تۈزۈم ۋە ئاڭ فورمىلىرى شەخسنىڭ خاراكتېر ئەركىنلىكىنى بوغىدىغان سىرتماق دەپ قارىدى. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئەمەلىيەتتە غەرب كاپىتالىزمىنىڭ كىرىزىسى دەۋرىدىكى ئۈمىدسىزلىك پەلسەپىسى بولۇپ، ئۇ 20 - ئەسىر غەرب بۇرژۇئازىيىسىنىڭ چۈشكۈن روهىي هالىتىنى ۋە نارازىلىق كەيپىياتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ تارىخىي ئەهمىيىتى ۋە پاسسىپ رولى مۇشۇ خىل روه بىلەن يېزىلغان ئەدەبىي ئەسەرلەر ۋە ئەدەبىي تەنقىدلەردە خېلى روشەن هالدا ئۆز ئىپادىسىنى تاپتى.

20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتى دەل يۇقىرىقىدەك ئىجتىمائىي ئاساس، مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە ئىدىيىۋى ئاساسلار نەتىجىسىدە تەرەققىي قىلدى. مۇرەككەپ ئىجتىمائىي سىنىپىي مۇناسىۋەتلەر، ماركسىزمنىڭ كەڭ تارقىلىشى ۋە بۇرژۇئا پەلسەپە ئىدىيىۋى ئېقىملارنىڭ ئالمىشىپ تۇرۇشى بۇ مەزگىلدىكى ئەدەبىي ئىجادىيەتتە كۈچلۈك ئىنكاس قوزغىدى. مەيلى بۇرژۇئا ئەدەبىياتى ياكى پرولېتارىيات ئەدەبىياتى بولسۇن، مەيلى مودېرنىزم ئەدەبىياتى، ئەنئەنىۋى رېئالىزم ئەدەبىياتى ياكى سوتسىيالىستىك

رېئالىزم ئەدەبىياتى بولسۇن، ھەممىسى رېئال تۇرمۇشنى ئۆزىنىڭ ئېستېتىك پرىنسىپى بويىچە تەسۋىرلىدى ياكى ئىپادىلىدى ھەم ھازىرقى زامان جەمئىيىتىگە باھا بەردى. ئۇلارنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت چىگىش ۋە مۇرەككەپ بولۇپ، ھەم بىر - بىرىگە باغلىق بولغان، ھەم بىر - بىرىنى چەتكە قاقىدىغان ھادىسىلەر بەدىئىي ئۇسۇل جەھەتتىلا كۆرۈلۈپ قالماي، يەنە ئىدىيىۋى مەزمۇن جەھەتتىمۇ كۆرۈلدى. ئوخشاش بىر يازغۇچىنىڭ ئوخشىمىغان مەزگىللەردە ئوخشىمىغان ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ يېزىقچىلىق قىلغان ئەھۋاللارمۇ كۆرۈلدى، ئەنگلىيىلىك جويىس، فرانسىيىلىك ئاراگون، ئامېرىكىلىق ئونېيل قاتارلىقلار شۇلارنىڭ جۈملىسىدىندۇر.

§ 2 . 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى

1. پۈتكۈل جەريانغا باسقۇچلۇق نەزەر

20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى تۆت باسقۇچقا بۆلۈنىدۇ: بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدىن روسىيە ئۆكتەبىر ئىنقىلابىدىن كېيىنگىچە بىرىنچى باسقۇچ؛ 20 - يىللار ۋە 30 - يىللار ئىككىنچى باسقۇچ؛ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن تارتىپ 50 - يىللارغىچە ئۈچىنچى باسقۇچ؛ 60 - يىللاردىن كېيىنكىسى تۆتىنچى باسقۇچ. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى ئالدىنقى ئىككى باسقۇچ ھازىرقى زامان باسقۇچى، كېيىنكى ئىككى باسقۇچ بۈگۈنكى دەۋر باسقۇچى ھېسابلىنىدۇ. دۇنيا سىياسىي،

ئىقتىسادىي ۋەزىيىتىنىڭ تېز ئۆزگىرىشىگە ئەگىشىپ، ھەرقايسى ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ گۈللىنىش - چۈشكۈنلىشىش ۋە ئۆزگىرىشى بىر قەدەر مۇرەككەپ ھالەتنى شەكىللەندۈردى.

1) بىرىنچى باسقۇچ:

بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى پارتلاشنىڭ ئالدى - كەينىدە پرولېتارىيات ئەدەبىياتى تېز ئۆسۈپ يېتىلدى. ياۋروپا ۋە ئامېرىكا پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى يېڭى دەۋرگە مۇناسىپ ھالدا مول ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلىپ، دۇنيا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىغا زور تۆھپە قوشتى. بۇ باسقۇچتا بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىمۇ بىر قەدەر قانائەتلىنەرلىك تەرەققىي قىلىپ، دۇنياۋى ئابرۇيغا ئىگە بىر بۆلۈك تەنقىدىي رېئالىزم يازغۇچىلىرى ئىجادىيەتتە شانلىق ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. بۇ باسقۇچتا يەنە، مودېرنىزم ئەدەبىياتىمۇ بىخلىنىپ چىقىپ، رېئالىزم ئەنئەنىسىگە قارشى ئاڭ ئۆز كارامىتىنى كۆرسىتىشكە باشلىدى.

2) ئىككىنچى باسقۇچ:

20 — 30 - يىللاردا ياۋروپا - ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتى مىسلىسىز تەرەققىياتلارغا ئېرىشتى، پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى بىلەن ئىلغار بۇرژۇئا يازغۇچىلىرى خەلقئارالىق ئالاقىنى كۈچەيتىپ، جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا ۋە فاشىست كۈچلەرگە قارشى كۈرەش قىلىش ئۈچۈن زىچ ئىتتىپاقلاشتى. «قىزىللاشقان 30 - يىللار» دا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى ئۆز كۈچىنى تولۇق نامايان قىلدى. بىراق سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ ئەكسىلئىنقىلابچىلارنى تازىلاش ھەرىكىتىنى بەك

كېڭەيتىلىشى ۋە ياۋروپا، ئامېرىكا كومپارتىيىلىرىنىڭ ئىچكى زىددىيىتى تۈپەيلىدىن، ئىنقىلابىي ئەدەبىيات ھەرىكىتىدە 30 - يىللارنىڭ ئاخىرىغا كەلگەندە چوڭقۇر بۆلۈنۈش كېلىپ چىقتى. 20 — 30 - يىللار يەنە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭمۇ ئىنتايىن جانلانغان مەزگىلى بولۇپ، رېئالىزم ئەنئەنىسىگە قارشى ئاڭ تېخىمۇ كۈچەيدى.

3) ئۈچىنچى باسقۇچ:

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە، ئۇرۇشنىڭ بۇزغۇنچىلىقى ۋە فاشىست كۈچلەرنىڭ بوغۇشى ئاستىدا، ھەرقايسى ئەل ئەدەبىيات ئىجادىيىتىنىڭ تەرەققىيات قەدىمى ئالدىنقى باسقۇچتىدىكىگە يەتمىدى. ئىنقىلابىي ئەدەبىيات ھەرىكىتى كۈنسايىن پارچىلىنىۋاتقان مەزگىلدە، ھەر خىل مودېرنىزملىق ئەدەبىيات تۈرلىرى ئوتتۇرىغا چىقتى. ئۇرۇشتىن كېيىن تاكى 50 - يىللارغا قەدەر دۇنيا ئەدەبىيات مۇنبىرىدە ئىلگىرىكىدىن تېخىمۇ بەك مۇرەككەپ ئەھۋال كۆرۈلدى، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئىدىيىۋى ئاساس قىلغان مودېرنىزملىق ئەدەبىيات ئېقىملىرى ياۋروپا ۋە ئامېرىكىدا ئەۋج ئېلىپ، پرولېتارىيات ئەدبىياتى بىلەن ئەنئەنىۋى رېئالىزم ئەدەبىياتىغا ئۈزلۈكسىز زەربە بەردى.

4) تۆتىنچى باسقۇچ:

60 - يىللار بولسا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ يەنە بىر گۈللەنگەن مەزگىلى بولدى، كۆپلىگەن يازغۇچىلار قوللانغان ئەدەبىي شەكىللەر تېخىمۇ «زامانىۋى»لاشتى. 70 - يىللاردىن ئېتىبارەن، مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەدرىجىي زاۋاللىققا يۈز تۇتتى،

بىر قىسىم مۇدېرنىست يازغۇچىلار يەنە بۇرۇلۇپلا رېئالىزملىق ئۇسۇلنى قوللىنىپ ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللاندى.

20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ قىسقىچە تارىخىدىن شۇنى كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئەدەبىياتنىڭ ھەرقايسى باسقۇچلىرىدا، ھەرقايسى رايون ۋە ئەللەردە، ئىلگىرىكى ئەدەبىياتقا ھەم ۋارىسلىق قىلىش ھەم يېڭىلاش ئېلىپ بېرىلدى. ھەرقايسى ئېقىمدىكى يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدا چوڭ پەرقمۇ بولدى، ئارىلاشمىلىق — سىڭىشىشمۇ بولدى. ئەدەبىيات كۆپ مەنبەلىك ئىجادىيەتتە بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇش ھالىتى شەكىللىنىپ، يازغۇچىلار «قارىمۇ قارشى» ھالەتتىن بىرلىشىش ھالىتىگە قاراپ ماڭدى، كىشىلەرنىڭ تاشقى ئالاقىسىنى تەسۋىرلەشتىن، كىشىلەرنىڭ قەلب دۇنياسىنى ئىپادىلەشكە قاراپ ماڭدى، بۇ، ۋەزىيەتنىڭ تەقەززاسى ئىدى.

2. يۈتكۈل جەريانغا تۈرلەر بويىچە نەزەر

1) پرولېتارىيات ئەدەبىياتى:

20 - ئەسىر پرولېتارىيات ئەدەبىياتى ياۋروپانىڭ دەسلەپكى پرولېتارىيات ئەدەبىياتى (مەسىلەن: ئەنگلىيىنىڭ ئاساسىي نىزامچىلار شېئىرىيىتى، فرانسىيىنىڭ پارىژ كوممۇناسى ئەدەبىياتى) نىڭ كۈرەش ئەنئەنىسىگە ۋە بۇرژۇئازىيىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ دېموكراتىك روھىغا ۋارىسلىق قىلىپ، سوۋېت ئەدەبىياتىدىن ئىدىيىۋى ئوزۇق ۋە ئىجادىيەت تەجرىبىسى ئالدى. ئۇ ئاساسەن سوتسىيالىستىك رېئالىزملىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ۋە ئىشچى يازغۇچىلار ئىشچىلار سىنىپىنىڭ تۇرمۇش ۋە كۈرەشلىرىنى

تەسۋىرلىگەن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. ئۇ 20 - ئەسىر ئەدەبىياتىدا ئالاھىدە ئورۇن تۇتۇپ، كەسكىن ئىجتىمائىي زىددىيەت ۋە ئىدىيىۋى كۆرەشلەر ئىچىدە تەرەققىي قىلىپ زورىيىپ، زور ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. ئەنگلىيىدىن جاك لىندىساي، فرانسىيىدىن لوئىي ئاراگون (1897—1982)، گېرمانىيىدىن ئاننا سېگېرس (1900 -)، ئامېرىكىدىن ئالبېرت مالتىس (1908 -) قاتارلىق نۇرغۇنلىغان مۇنەۋۋەر پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى ئۆزلىرىنىڭ ئىجادىيىتى ئارقىلىق ئىجتىمائىي ئىنقىلاب ئىدىيىسىنى كەڭ تۇردە تارقاتتى. ئۇلار ئۆز دەۋرىنىڭ زىددىيەتلىرىنى چوڭقۇر تەتقىق قىلىپ، ئەسەرلەرنىڭ تەنقىدىي كۈچىنى ئۈزلۈكسىز چوڭقۇرلاشتۇرۇپ، پارلاق سوتسىيالىستىك كېلەچەكنى تەشۋىق قىلدى. ئۇلار سوتسىيالىستىك رېئالىزملىق بەدىئىي ئۇسۇلنى قوللىنىپ ھازىرنى ۋە كېلەچەكنى ئەكس ئەتتۇردى، بۇ جەرياندا ئۇلار ھەرقايسى ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ يېڭىچە بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوبۇل قىلدى. پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىغا ئەگىشىپ، ماركسىزملىق ئىستېتىكا ۋە ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىسىمۇ خېلى زور تەرەققىياتقا ئېرىشتى. ئەنگلىيىدىن فولكېس، لىندىساي قاتارلىقلار سوتسىيالىستىك رېئالىزمنىڭ تۈپ پرىنسىپى ئۈستىدە تەتقىقات ئېلىپ باردى. گېرمانىيىدىن ھېيلىنگ ئەدەبىياتنىڭ مۇقەررەر ھالدا تۇرمۇشنى ۋە سىنىپىي كۆرەشنى ئەكس ئەتتۇرۇشى لازىملىقىنى تەكىتلىدى. ھەتتا بەزى يازغۇچىلار ئەدەبىياتنىڭ پارتىيىۋىلىكى، خەلقچىللىقى ۋە پرولېتارىيات مەدەنىيىتى مەسىلىسىنى ئوتتۇرىغا قويدى. ئامېرىكىدا 1911 - يىلى «ئامما» ژۇرنىلى نەشر قىلىنىپ، خېلى ئۇزاق مەزگىلگىچە ماركسىزملىق ئىستېتىكا ئىدىيىلىرى تەشۋىق

قىلىنىپ، بىر تۈركۈم پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى ۋە سوتسىيالىزمغا مايىل يازغۇچىلارنى تەربىيىلەپ ئىتتىپاقلاشتۇردى. پرولېتارىيات ئەدەبىياتى ھازىرغىچە بەزى ئەگرى - توقايلىقلارنى باشتىن كەچۈرگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇ ھازىرقى كۈندە يەنىلا خەلقنى ئىتتىپاقلاشتۇرۇپ تەربىيىلەيدىغان، زۇلمەت ئىچىدىكى خەلققە قۇتۇپ يۇلتۇزىنى كۆرسىتىپ بېرىدىغان مۇھىم تارىخىي ۋەزىپىنى زىممىسىگە ئېلىپ كەلمەكتە.

2) بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى:

20 - ئەسىردىكى بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى تېخىمۇ مۇرەككەپ ھالەتنى شەكىللەندۈردى. ئۇ بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم بولماستىن، ئۇنىڭ تەركىبىدە پاسسىپ ھالدا ئۈمىدسىزلىكنى تەشۋىق قىلىدىغان چۈشكۈنلۈك ئەدەبىياتىمۇ بار. ئاكتىپ ھالدا ئۈمىدۋارلىقنى تەشۋىق قىلىدىغان رېئالىزملىق ئىلغار، مۇنەۋۋەر ئەسەرلەرمۇ بار، بۇ خىل ئەسەرلەردە مودېرنىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنىڭ تەسىرىمۇ يوق ئەمەس. مەيلى قانداق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئۇلار يەنىلا رېئاللىققا يىلتىز تارتقان بولۇپ، ئۇلار ئوخشىمىغان نۇقتىدىن ئوخشىمىغان شەكىللەردە كاپىتالىزم جەمئىيىتىنى بىر قەدەر چوڭقۇر ئەكس ئەتتۇرۇپ بەردى. بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى 19 - ئەسىر تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىلغار ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلدى. ئەنگلىيىدىن گراھام گرېن (1904—1980)، فرانسىيىدىن مارتېن دۇگار (1881—1958)، فرانسۇۋا مورىئاك (1885—1970)، گېرمانىيىدىن ھېنرىخ بول (1917—1980)، ئامېرىكىدىن سېئودور درېيسېر (1871—1945)، ئېرنېست ھېمىڭۋاي (1899—1961) قاتارلىق

ھازىرقى زامان رېئالىزمچى يازغۇچىلار ئىنسانپەرۋەرلىك ۋە دېموكراتىيىنى مۇھىم ئىدىيىۋى قورال قىلىپ تۇرۇپ، كاپىتالىزم دۇنياسىنىڭ قاراڭغۇلۇقى ۋە رەزىللىكىنى ئېچىپ تاشلاپ ھەم تەنقىد قىلىپ، جاھانگىرلىك دەۋرىدىكى ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ بىر قاتار ماھىيەتلىك تەرەپلىرىنى چىنلىق بىلەن سۈرەتلەپ بەردى. ئۇلار خورلۇققا ۋە زىيانكەشلىككە ئۇچرىغان كىشىلەرگە ھېسداشلىق قىلىپ، كىشىنى ئەزمەيدىغان گۈزەل كەلگۈسى دۇنياغا ئىنتىلدى. بۇنى ئىلگىرىكى تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتىغا سېلىشتۇرغاندا، بۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلار (ئاساسلىقى زىيالىلار) نىڭ مەنىۋى تۇرمۇشى ۋە سۇبيېكتىپ تەسىراتلىرى روشەن گەۋدىلەندۈرۈلدى، ناتۇرالىزملىق تەسۋىر ۋە ئۈمىدسىزلىك تەشۋىقاتى كۆپەيدى. مودېرنىزمنىڭ بەزى بەدىئىي ماھارەتلىرىنى (مەسىلەن: ئاڭ ئېقىمىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى) قوبۇل قىلدى ھەم سىڭدۈردى. بۇ خىلدىكى ئەسەرلەردە غايىۋى، قەيسەر قەھرىمان پېرسوناژلار بارغانسېرى غايىپ بولۇپ، رېئال تۇرمۇشتىكى مۇھىم تېمىلار پەيدىنپەي زور دەرىجىدە ئەھمىيەت بېرىشكە ئېرىشتى. بىر قىسىم پەۋقۇلئاددە سەگەك رېئالىست يازغۇچىلار كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ زاۋاللىققا قاراپ ماڭغان ھالاكەتلىك تارىخىنى ۋە مۇقەررەر يۈزلىنىشىنى ئوبيېكتىپ ھالدا تەسۋىرلەپ بەردى.

3) مودېرنىزم ئەدەبىياتى:

ياۋروپا ۋە ئامېرىكا مودېرنىزم ئەدەبىياتى 80 يىلغا يېقىن ۋاقىتتىن بۇيانقى پاراكەندىچىلىك ۋە ئەنسىزلىككە تولغان غەرب جەمئىيىتىنىڭ سىياسىي، ئىقتىسادىي، ھەربىي، مەدەنىيەت،

مائارىپ، ئەدەبىيات - سەنئەت پىكىر ئېقىملىرى قاتارلىق جەھەتلەردىكى تەرەققىيات تارىخىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ ۋە بۇ جەرياندا غەرب جەمئىيىتىدە كەڭ تارقالغان بۇرژۇئا پەلسەپە ئىدىيىۋى ئېقىملىرىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىپ، 20 - ئەسىر دۇنيا ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم تەركىبىي قىسمىغا ئايلاندى. مودېرنىزم ئەدەبىياتى كۆپلىگەن ئەدەبىي ئېقىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولۇپ، ئاساسلىقلىرىدىن كېيىنكى سىمۋولىزم، ئىپادىچىلىك، كېلەچەكىزم، ھالقىغان رېئالىزم، ئاڭ ئېقىمى، مەۋجۇدىيەتچىلىك، يېڭى پروزىچىلار، بىمەنىچىلىك، قارا يۇمۇر ۋە سېھرىي رېئالىزم قاتارلىقلار بار. ۋاقىت جەھەتتىن ئېيتقاندا، مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئادەتتە بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپا مەزگىلىدە دۇنياغا كېلىپ، تاكى 70 - يىللارنىڭ ئوتتۇرلىرىغا قەدەر داۋاملاشتى دەپ قارىلىدۇ. ئۇنىڭ كېلىپ چىقىش مەنبەسى 19 - ئەسىرنىڭ ئوتتۇرلىرىدىكى ئىستېتىزم («ساپ سەنئەت» نى ياقىلاش ئېقىمى) دىن ئىزدەشكە توغرا كېلىدۇ. فرانسىيىدىن بودلېر (1821—1867)، ئامېرىكىدىن ئالانپوئې (1809—1849) قاتارلىقلار مودېرنىزمنىڭ يىراق ئاتا - بوۋىلىرى ھېسابلىنىدۇ. ئاۋستىرىيىدىن كافكا، ئەنگلىيىدىن جويىس، ئېلىئوت، فىرانسىيىدىن پروست قاتارلىقلار مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساس سالغۇچىلىرىدۇر. ئۇلاردىكى ئورتاق خاھىش بولسا كاپىتالىزم مەدەنىيىتىنى ئىنكار قىلىش، كىشىلەرنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى قېزىپ چىقىش، ئاڭدىن خالىي زېمىنغا نەزەر سېلىش، ئەنئەنىۋى بەدىئىي ئۇسۇللارنى چۆرۈپ تاشلاپ، غەلىتە، ئۆزگىچە ئىپادىلەش شەكىللىرىگە بېرىلىشتىن ئىبارەت. ئىدىيىۋى مەزمۇن جەھەتتە، غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ گەۋدىلىك

بولغان ماھىيەتلىك بەلگىلىرى (خۇسۇسىيىتى) كىشىلەرنىڭ ھازىرقى كاپىتالىزم جەمئىيىتىگە بولغان چوڭقۇر كىرىزىس تۇيغۇسىنى پۈتۈن كۈچى بىلەن گەۋدىلەندۈرۈش، ئادەم بىلەن ئادەم، ئادەم بىلەن جەمئىيەت، ئادەم بىلەن ھازىرقى زامان ماددىي مەدەنىيىتى ۋە ئىلىم - پەن تېخنىكىسى ۋە ئادەمنىڭ ئۆزى بىلەن ئۆزلۈك ئوتتۇرىسىدىكى بۇ تۆت خىل مۇناسىۋەتنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ياتلاشقانلىقىنى كۈچىنىڭ بېرىچە ئىپادىلەشتۇر. بۇنداق كىرىزىس ئېڭى بىلەن ياتلىشىش ئېڭى بەزىدە «قويۇلدۇرۇلغان»، «ئىخچاملانغان» ھالدىكى تۇتۇق، چۈشىنىكسىز بولغان سىمۋوللۇق شېئىر ھالىتىدە ئىپادىلەندى، مەسىلەن: ئەنگلىيىلىك ئېلىئوتنىڭ ئىپادىلىگىنى «باياۋانچە» ئۇمىدسىزلىك («باياۋان» داستانى)؛ بەزىدە ياتلاشقان ئادەمنىڭ ئېچىنىشلىق ھالدىكى سۆز بىلەن تەسۋىرلىگىلى بولمايدىغان بىۋاستە سېزىمى ھالىتىدە ئىپادىلەندى، مەسىلەن، ئاۋىستىرىيىلىك كافكانىڭ ئىپادىلىگىنى «قاسىراقلىق قۇرتلارچە» تەشۋىشلىنىش («شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» پوۋېستى)؛ بەزىدە مېخانىكىلىقتا، زورلۇقتا ۋە كاپىتالىزمنىڭ كېلەچەكىگە قارىغۇلارچە چوقۇنۇش ھالىتىدە ئىپادىلەندى. مەسىلەن: ئىتالىيىلىك فىلىپ توماسو مارىنېتتىنىڭ ئىپادىلىگىنى خۇددى مېخانىكىلىق ماشىنا كەبىي ۋەھشىيانە «كېلەچەك ئادىمى» ئوبرازى («كېلەچەكچى مافاركا» پروزىسى)؛ بەزىدە ئىختىيارىي ئەسلىمە كەلتۈرۈپ چىقارغان ئىدىيۋى ئاڭنىڭ تەرتىپىي ھالىتىدە ئىپادىلەندى. مەسىلەن: ئەنگلىيىلىك ۋىرگىنىيە ۋولفنىڭ ئايال باش قەھرىمانى تامدىكى قۇلۇلىدىن شېكىسپىرنى خىيالىغا كەلتۈرىدۇ («تامدىكى داغ ئىزى» پروزىسى)؛ بەزىدە تاشقى دۇنيادىن بىزار بولغان ئىچكى ئاڭنىڭ يۈز ئۆرۈشىدە ئىپادىلەندى،

مەسىلەن: فرانسىيىلىك ئاندىرې برېتوننىڭ ئىپادىلىگىنى رېئاللىقتىن ھالقىغان چۈش ۋە يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتى («شېئىرلار توپلىمى»)؛ بەزىدە «ماھىيەتتىن بۇرۇن» ۋە «رېئاللىقتىن چەتنىگەن» «ئۆزلۈك»نى ئىپادىلىدى، مەسىلەن: فرانسىيىلىك كامۇسنىڭ ئىپادىلىگىنى مۇلىسئۇ تىپىدىكى كىشىلەرنىڭ «يېگانىلىق تۇيغۇسى» («يېگانە ئادەم» پوۋېستى)؛ بەزىدە ئاجايىپ - غارايىپ بىمەنە سىيۇژىت ۋە شەكىللەردە ئىپادىلەندى، مەسىلەن: ئامېرىكىلىق ئالبىنىڭ ئىپادىلىگىنى كىرلىنىڭ پەۋقۇلئاددە ۋاستە ئارقىلىق «ئۆزى»نى ئويغىتىپ رېئاللىقنى تونۇغانلىقى («ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە»)؛ بەزىدە شەيئىنى ساپ ئوبيېكتىپ ھالدا خاتىرىلەپ، شەيئىي مەركەزچىلىكى ئارقىلىق ئادەم مەركەزچىلىكىگە قارشى تۇرۇشتا ئىپادىلەندى، مەسىلەن، فرانسىيىلىك ئالان روب گرىيېنىڭ ئىپادىلىگىنى ژىيولىنىنىڭ مادىجاتنىڭ جىنايەت سادىر قىلغانلىقىنى مارىغانلىقى («مارامچى» پروزىسى)؛ بەزىدە تراگېدىيىلىك تۈس ئالغان «ئۇمىدسىز كومېدىيە» ھالىتىدە ئىپادىلەندى، مەسىلەن: ئامېرىكىلىق كۇرت ۋوننېگۇتنىڭ ئىپادىلىگىنى تروۋتنىڭ يۇمۇرلۇق ھەم بىمەنە ھېكايىسى («غەلىبە قىلغۇچىنىڭ ئەتىگەنلىك تامىقى» پروزىسى). مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ ئىستېتىكىي ئومۇمىي جەھەتتە سۇبيېكتىپ ئىدېئالىزم دائىرىسىگە تەۋە بولسىمۇ، بىراق بىر قاتار كونكرېت مەسىلىلەر جەھەتتە ئۇنىڭدا يەنىلا ئەقىلگە مۇۋاپىق تەركىبلەر بار. ئۇلار «ئىپادىلەش نەزەرىيىسى»نى قەدىرلەپ، «ئىپادىلەش ئۇسۇلى» نى قوللاندى، «ئىنكاس نەزەرىيىسى»نى چەتكە قېقىپ، «تەسۋىرلەش ئۇسۇلى» نى قوللانمىدى. ئۇلار سىمۋول، ئاڭ ئېقىمى، بىمەنىچىلىك

قاتارلىق ماھارەت ۋە ئۇسۇللارنى قوللىنىشقا ماھىر بولغاچقا، بۇ ھال مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي خۇسۇسىيىتى بولۇپ شەكىللەندى. ئۇلارنىڭ ئۇسلۇب ۋە تىل جەھەتتىكى يېڭىلىق يارىتىشىمۇ كىشىنىڭ دىققىتىنى تارتىدۇ.

§3 . 20 ـ ئەسىر غەرب ئەدەبىي تەنقىدچىلىكى

20 ـ ئەسىر غەرب ئەدەبىي تەنقىدچىلىكى ئۆزىنىڭ تەنقىد نەزەرىيىسى ۋە تەنقىد مېتودى جەھەتتىكى ئۆزگىچىلىكى ۋە تەنقىد ئېقىملىرىنىڭ كۆپ خىللىقى بىلەن 20 ـ ئەسىر ئەدەبىياتىدا ئالاھىدە مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ. بۇ، 20 ـ ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىيات تارىخىنىڭ دەل ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن ئەدەبىي تەنقىدچىلىكنىڭ بىر ـ بىرىنى تەقەززا قىلىش، بىر ـ بىرىنى ئىلگىرى سۈرۈش داۋامىدىكى تەرەققىيات تارىخىي ئىكەنلىكى بىلەنمۇ بىۋاستە مۇناسىۋەتلىك. ئەدەبىيات ھادىسىلىرى ۋە ئەدەبىيات مەسىلىلىرىنى، يازغۇچىلارنى ۋە ئەسەرلەرنى باھالاش، تەتقىق قىلىشتا جەزمەن دەۋر روھىغا مۇۋاپىق كېلىدىغان مېتودولوگىيىنى قوللىنىش كېرەك. 20 ـ ئەسىر داۋامىدا، ئەدەبىي تەنقىدچىلىكنىڭ تەسىرى كۈنسايىن چوڭقۇرلىشىپ ۋە كېڭىيىپ، كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىدى. مەلۇمكى، ئەدەبىي تەنقىد بىلەن تەتقىقات مېتودىنىڭ تەنقىدچىلىكى «ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ مەلۇم مېتودى» بولۇپ شەكىللىنىپ بولدى ھەمدە ئەدەبىيات تەتقىقاتى مېتودىمۇ ئەمەلىيەتتە ئەدەبىي تەنقىدنىڭ رولىنى ئۆزىدە ھازىرلاپ بولدى دەپ قارايدۇ، تۈپ جەھەتتىن ئېيتقاندا، 20 ـ ئەسىر غەرب

ئەدەبىي تەنقىدچىلىكى غەرب ئەللىرىنىڭ 20 ـ ئەسىر جەمئىيىتىدىكى ئىجتىمائىي مەۋجۇدىيەتنىڭ مەسئۇلى، شۇنداقلا ئۇ غەرب ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىۋى يەكۈنى، ئۇ يەنە تەتقىقات مېتودىنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. 20 ـ ئەسىردە، دەۋرنىڭ ئۆزگىرىشى ۋە ئەدەبىيات ئەمەلىيىتىنىڭ كۈنسايىن يېڭىلىنىشىغا ئەگىشىپ، ئەدەبىي تەنقىدچىلىكتىمۇ ئىلگىرىكى مۇقىم ئەندىزىلەرنى ئۈزلۈكسىز بۇزۇپ تاشلاپ، نەزەرىيە ۋە مېتود جەھەتتە كۆپ خىللىشىش كېلىپ چىقتى. ئۇلار ھازىرقى زامان ئېڭىنى قوللىنىپ، ئىجادىيەتتىكى يېڭى تەجرىبە ۋە نەزەرىيەت تەتقىقاتىدىكى يېڭى ئۇسۇل ئۈستىدە ئىزدىنىپ، يېڭىچە ئىستېتىكا زېمىنىنى ئېچىش ۋە يېڭى بىر تەنقىد ئۇسلۇبىنى تېپىپ چىقىشقا پۈتۈن كۈچى بىلەن تىرىشتى. ئەگەر 19 ـ ئەسىر ئەدەبىياتى ئاساسەن ئىجادىيەتنى مەركەز قىلغان بولسا، 20 ـ ئەسىردە ئىجادىيەت بىلەن تەنقىد ئوخشاش قەدەمدە ئىلگىرىلەپ، تەنقىدمۇ مۇستەقىل بىر پەنگە ئايلاندى.

20 ـ ئەسىر غەرب ئەدەبىي تەنقىدچىلىكىدە كۆپ خىل تەنقىد ئېقىملىرى ئوتتۇرىغا چىققان بولسىمۇ، ئەمما ئومۇمىي جەھەتتىن، ئۇلار تۆۋەندىكىدەك 3 خىل ئورتاق خۇسۇسىيەتكە ئىگە بولدى: بىرىنچىسى شەكىلگە ئەھمىيەت بېرىش؛ ئىككىنچىسى، روھىي ھالەتكە ئەھمىيەت بېرىش؛ ئۈچىنچىسى، باشقا پەنلەر بىلەن سىڭىشىش. فورمالىزم (شەكىلنى ئەلا بىلىش)، يېڭى تەنقىدچىلىك، روھىي ئانالىز، ئەپسانە — ئەندىزە تەنقىدچىلىكى قاتارلىقلاردىن تارتىپ، دەسلەپكى قۇرۇلمىزم، كېيىنكى قۇرۇلمىزم ۋە قۇرۇلمىزم بىلەن زىچ ئالاقىدار بولغان قوبۇللانما

ئىستېتىكا قاتارلىق ئېقىملارغىچە ھەممىسى ئۆزلىرىنىڭ مەۋقەسىدە تۇرۇپ، يۇقىرىقى خۇسۇسىيەتلەرنىڭ ئىچىدىكى مەلۇم بىر نۇقتىنى ياكى بىرلا ۋاقىتتا بىرلىشىپ كەتكەن ئۈچ خىل خاراكتېرنى (خۇسۇسىيەتنى) ئۆلچىدى. بۇ ئېقىملارنىڭ نەزەرىيىسىدە ساقلانغىلى بولمايدىغان دەرىجىدە ئۇنداق ياكى مۇنداق يېتەرسىزلىكلەر ساقلاندى. بىراق ئەشۇ ھەرقايسى ئېقىملارنىڭ يەنىلا ئۆزىگە چۇشلۇق ئارتۇقچىلىقلىرى بار، بۇنى بىزنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيىمىزگە پايدىلىق نىسبەتتە سىڭدۈرۈشتۇرما قىلىپ پايدىلىنىشقا بولىدۇ. بۇنى تۆۋەندىكى بىر نەچچە مىسال ئارقىلىق شەرھلەشكە بولىدۇ.

1. روسىيە فورمالىزم تەنقىدچىلىكى

روسىيە فورمالىزم تەنقىدچىلىكى ئۆكتەبىر سوتسىيالىستىك ئىنقىلابنىڭ ئالدى - كەينىدە دۇنياغا كېلىپ، 20 - يىللاردا گۈللەندى. بۇنىڭ ۋەكىللىرى تەنقىدچى رومان جاككىبسون ۋە ۋىكدو شېكلوۋىسكى قاتارلىقلاردۇر. ئۇلار: «ئەدەبىياتنىڭ تەتقىقات قىلىدىغان ئوبيېكتى قارا - قويۇق ئەدەبىيات بولماستىن، بەلكى ئەدەبىيلىك، يەنى بىر پارچە ئەسەرنى ئەسەر قىلىپ تۇرغان نەرسىلەر» (جاككىبسون: «يېقىنقى روس شېئىرلىرى»)؛ «ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئالاھىدە خۇسۇسىيەتلىرى مەزمۇنىدا ئەمەس، بەلكى ئەدەبىي شەكلىدە، يەنى تىلنىڭ ئىشلىتىلىشى ۋە ئىستىلىستىكىنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشىدا (شېكلوۋىسكى: «بەدىئىي

پروزا ھەققىدە ئويلىنىش ۋە باھا») دەپ كېسىپلا ئوتتۇرىغا قويدى. ناھايىتى روشەنكى، بۇ يەردە ئوتتۇرىغا قويۇلغان «ئەدەبىيلىك» ئۇقۇمىدا، تىل ئالاھىدىلىكى جەھەتتىن ئەدەبىياتنى غەيرىي ئەدەبىياتتىن پەرقلەندۇرگەن. شېكلوۋىسكى يەنە «ياتلاشتۇرۇش» چۈشەنچىسىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ (شېكلوۋىسكى: «ماھارەت ھېسابلانغان بەدىئىيلىك»)؛ يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا «بەدىئىيلىكنىڭ مۇددىئاسى كىشىلەرگە شەيئىلەرنى ھېس قىلدۇرۇش»، «بەدىئىيماھارەت دەل ئوبيېكتنى ياتلاشتۇرۇش»، مۇھىم بولغىنى ئوبيېكتنىڭ ئۆزى ئەمەس، بەلكى بەدىئىيلىكنىڭ كونكرېت شەكلى، دەپ تەكىتلىدى.

روسىيە فورمالىزمنىڭ بەدىئىيلىككە بولغان يېڭى تەنقىدچىلىك چاقىرىقى ۋە «ئەدەبىياتنىڭ ئۆز قانۇنىيىتىگە خاس رولى»، «يېڭىچە ئىستېتىك ئۆلچەم»، «ماھارەت — قۇرۇلما — سىستېما» قاتارلىقلارغا بولغان ئىزدىنىشى ۋە تەشەببۇسى ئەدەبىي ئىجادىيەت ۋە ئەدەبىي تەنقىدكە نىسبەتەن، شۈبھىسىزكى كونىنى بۇزۇپ، يېڭىنى تىكلەشكە ئوخشاش ناھايىتى پايدىلىقتۇر. بىراق ئۇ «بەدىئىيلىك تۇرمۇشتىن مۇستەقىل تۇرىدۇ» دېگەننى ھەددىدىن ئارتۇق تەكىتلەپ، بەدىئىيلىك بىلەن رېئاللىقنىڭ ماھىيەتلىك پەرقىنى مۇتلەقلەشتۇرۇۋەتكەن، ھەتتا ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى پۈتۈنلەي ئۈزۈپ تاشلىغان ئىدى. 1930 - يىلى نەزەرىيىۋى ئېقىم ھېسابلانغان فورمالىزم تەنقىدكە ئۇچراپ، شۇندىن كېيىن زاۋاللىققا يۈزلەندى. 50 — 60 - يىللارغا كەلگەندە، ئۇ يەنە ئامېرىكا ۋە غەربىي ياۋروپادا كەڭ تۈردە

تارقالدى، ھەتتا سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ دۆلەت ئىچىدە قايتىدىن ئەھمىيەت بېرىشكە ئېرىشتى. بەزىلەر ئۇنى، غەرب ئەللىرىنىڭ ھازىرقى زامان تەنقىدچىلىكىنىڭ «بېشارىتى» دەپ قارايدۇ.

2. يېڭى تەنقىدچىلىك

يېڭى تەنقىدچىلىك ئېقىمى غەرب ئەللىرىدە، بولۇپمۇ ئامېرىكا ئەدەبىيات نەزەرىيىسى ئىچىدە ناھايىتى زور تەسىرگە ئىگە. ئۇ 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا ئەنگلىيىدە باش كۆتۈرۈپ چىقىپ، 30 - يىللاردا ئامېرىكىدا پىشىپ يېتىلگەن، 40 — 50 - يىللاردا غەرب ئەللىرىدە گۈللەنگەن. مۇشۇ گۈللەنگەن مەزگىلدىكى ۋەكىللىرى ئەنگلىيىدىن ئا. ئا. رىچاردىس ۋە ت. س. ئېلىئوت؛ ئامېرىكىدىن رانسوم ۋە كرۇئاك قاتارلىقلاردۇر. ئۇلار ئەدەبىياتنىڭ ئىچكى (ئۆزىگە خاس) قىممىتىنى تەكىتلەپ، شۇ ئاساستا، ئەسەر مۇستەقىل ھاياتلىققا ئىگە، ئۇنىڭ ئىجتىمائىي تارىخىي ئەھۋاللار بىلەن ۋە يازغۇچىنىڭ ھاياتى، ئىجادىيەت مۇددىئاسى بىلەن قىلچە ئالاقىسى يوق، دەپ كۆرسەتتى. ئۇلار ئەسەرنىڭ ئۆزىگىلا قارىتىلغان «خاس تەنقىدچىلىك»نى تەشەببۇس قىلىپ، ئەدەبىيات بىر خىل تىل شەكلى بولغان ئىكەن، ئوبزورچىلىقنىڭ ۋەزىپىسىمۇ پەقەت تىل ئۇستىدىلا ئىنچىكىلىك بىلەن تەھلىل ئېلىپ بېرىش كېرەك، دەپ قارىدى. يېڭى تەنقىدچىلىك ئېقىمىنىڭ ئەدەبىي تەنقىدچىلىكتىكى چاكىنا جەمئىيەتشۇناسلىق (سوتسولوگىيە) كۆز قارىشىغا ۋە ئەسەرنىڭ ئۆزىنىلا كونكرېت ھەم ئىنچىكە تەتقىق قىلىش دېگەنلەرگە قارشى تۇرۇش قاتارلىق جەھەتلەردە كۆرۈنەرلىك تۆھپىسى بار. لېكىن ئۇنىڭ ئەڭ بىر تەرەپلىمىلىكى — ئەدەبىي

ئەسەر بىلەن جەمئىيەت ۋە تارىخ ئوتتۇرىسىدىكى باغلىنىشنى، ئاپتور بىلەن ئوقۇرمەن ئوتتۇرىسىدىكى باغلىنىشنى ئۈزۈپ تاشلىغانلىقىدا.

3. قۇرۇلمىزم تەنقىدچىلىكى

قۇرۇلمىزم تەنقىدچىلىكى يېڭى تەنقىدچىلىك ئېقىمىغا ۋارىسلىق قىلىش ئاساسىدا غەرب ئەللىرىدە پەيدا بولۇپ گۈللەنگەن يەنە بىر مۇھىم ئەدەبىيات نەزەرىيىسى ئېقىمى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ مەنبەسى ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىقىنىڭ ئاساس سالغۇچىسى سوسۇرنىڭ تىلشۇناسلىق نەزەرىيىسىدىن ئىبارەت بولۇپ، 50 - يىللاردا فرانسىيىدە پەيدا بولۇپ، گۈللىنىپ، 60 - يىللاردا ياۋروپا ۋە ئامېرىكىدا كەڭ تارقالغان ۋە ئەدەبىيات نەزەرىيىسى دائىرىسىدىن زور دەرىجىدە ھالقىپ، ئىجتىمائىي پەننىڭ ھەرقايسى ساھەلىرىگە سىڭىپ كىردى. دەسلەپكى قۇرۇلمىزمدا جاككىبسون، موكاروۋىسكى ھەر ئىككىسى ئاساسلىق شەخسلەر بولۇپ، جاككىبسون بۇ ئېقىمغا روسىيە فورمالىزمىنىڭ تەسىرىنى ئېلىپ كىردى، كېيىنكى قۇرۇلمىزمنىڭ ۋەكىللىك شەخسلىرى فرانسىيىدىن لېۋى — ستروۋىس، بالتېر، تودوروف، گېنىيې ۋە ئەنگلىيىدىن خاروۋى قاتارلىقلاردۇر. ئوخشاش بولمىغان قۇرۇلمىزمچىلارنىڭ نەزەرىيىلىرى زور دەرىجىدە پەرقلەنسىمۇ، بىراق ئۇلارنىڭ ھەممىسى «پۈتۈنلۈك قارشى»، «ئۆزگىرىش قارشى»، «ئۆز ئارا شەرت قىلىش قارشى» قاتارلىقلارنى ئۇلۇغلىدى. قۇرۇلمىزمچىلار بىر سىستېما ئىچىدىكى ئامىللارنىڭ مۇناسىۋىتىنى تەكشۈرۈش ۋە مۇھاكىمە قىلىشقا كۆچ سەرپ

قىلدى، ئىجتىمائىي پەنلەرگە قارىتا ئومۇمىي تەتقىقات ئېلىپ بېرىشنى بۇرۇنقىدەك «مۇناسىۋەتشۇناسلىق»، «ئىنسانشۇناسلىق» دېگەن ناملاردا ئاتاشنى تەشەببۇس قىلدى. قۇرۇلمىزم ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئانالىز سېلىشتۇرمىسىغا، ئەقىلگە مۇۋاپىق پايدىلىنىش قىممىتىگە ئېتىبار بەردى. ئۇنىڭدا ئىدېئالىزمچىلىق، فورمالىزمچىلىق خاھىشىمۇ بار بولۇپ، ھەمىشە بىر سىستېمىنىڭ ئىچكى قىسىم مۇناسىۋىتىنى تەكىتلىگەندە، مەزكۇر سىستېما بىلەن باشقا سىستېمىلارنىڭ باغلىنىشىنى چەتكە قاقتى. 80 -يىللارغا كەلگەندە، قۇرۇلمىزم ئۆزىنىڭ تارىخىي ۋەزىپىسىنى ئورۇنلاپ، بەلگەشۇناسلىق بىلەن ئاجراتمىزم (分解主义) غا ئورۇن بوشاتتى.

4. ئەپسانە — ئەندىزە تەنقىدچىلىكى

ئەپسانە — ئەندىزە تەنقىدچىلىكى بولسا، يېڭى تەنقىدچىلىكنىڭ «ئۇششاق - چۈششەك»لىك خاھىشىغا قارشى ھالدا مەيدانغا كېلىپ گۈللەنگەن. ئۇ يېڭى تەنقىدچىلىكنىڭ مۇھىم نامەيەندىسى بولغان كانادالىق ئالىم نورسلوپ فلېينىڭ «تەنقىد ئوپراتسىيىسى» (1957) دېگى قاراشنىڭ ئورنىنى باستى. فلېي يېڭى تەنقىدچىلىكنىڭ ئۇ خىل «ئۇششاق - چۈششەك» تەتقىقات ئۇسۇلىغا قوشۇلمايتتى، ئۇ: تەنقىدچى ئەدەبىيات بىلەن دۇنيانىڭ باغلىنىشىنى ئىگىلەشكە ئىنتىلىدىكەن، جەزمەن ماكرو جەھەتتە پۈتكۈل ئەسەرنى بىر مۇكەممەل قۇرۇلما ئىچىگە كىرگۈزۈشى كېرەك، دەپ قارايتتى. فلېي يېڭى بىر ئەندىزىدىكى ئەدەبىيات چۈشەنچىسىنى بەرپا قىلىپ، ئەندىزىنىڭ ئەدەبىي ئەسەردىكى مۇھىم

ئەھمىيىتىنى چۈشەندۈردى. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەندىزە ئۇستىدە ئىزدىنىش ئەمەلىيەتتە بىر تۈرلۈك «ئەدەبىياتتىكى ئىنسانشۇناسلىق» بولۇپ، كىشىلەر «ئەدەبىيات پەيدا بولۇشتىن ئىلگىرىكى نەرسىلەردىن — دىنىي مۇراسىم، ئەپسانە ۋە خەلق رىۋايەتلىرى قاتارلىقلاردىن ئەدەبىياتتىكى ئەھۋاللارنى چۈشىنىۋالالايدۇ». ئۇ بىر قاتار ئەنئەنىۋى شەكىللەرنى ئەدەبىيات دەپ ھۆكۈم قىلدى، شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە «شېئىر پەقەت باشقا بىر شېئىردىن پەيدا بولىدۇ، ھېكايىمۇ پەقەت باشقا بىر ھېكايىدىن مەيدانغا كېلىدۇ. ئەدەبىياتتىكى شەكىلنىڭ ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى مۇمكىن ئەمەس، خۇددى سوناتا، فۇگا ۋە قايتارمىلىق مۇزىكا شەكىللىرىنىڭ مۇزىكىنىڭ سىرتىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرالىشى مۇمكىن بولمىغىنىدەك» («تەنقىد ئوپېراتسىيىسى»).

ئەپسانە — ئەندىزە تەنقىدچىلىكى ئۇنىۋېرساللاشقان سىستېما نەزەرىيىسىگە ئېتىبار بىلەن قاراپ، ئوبيېكتىپ ئىلمىي پوزىتسىيىسىنى تەكىتلەپ، ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ يېڭى زېمىنىنى كېڭەيتتى. ئۇنىڭ يېتەرسىزلىكى چولتىلىقىدا بولۇپ، تەنقىد داۋامىدا ئىستېتىك باھا ئۆلچىمى ھەققىدە ئېغىز ئاچمىدى، شۇڭا ئۇلۇغ ئەسەرلەر بىلەن ناچار ئەسەرلەرنى بىر تاياقتا ھەيدەپ، ئوخشاش مۇئامىلە قىلىدىغان نامۇۋاپىق ئەھۋال كۆرۈلدى.

ئىككىنچى باب 20 - ئەسىر غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

§ 1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

20 - ئەسىر غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتى كۈچلۈك دەۋر پۇرىقىغا، روشەن ئىدىيىۋى خاھىشقا، يېڭىچە ئىجادىيەت ئۇسلۇبىغا ئىگە بولۇشتەك ئالاھىدىلىكلىرى بىلەن 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ۋە دۇنيا ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم تەركىبى قىسمىغا ئايلاندى. 20 - ئەسىر غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتى ئاساسلىقى سوتسىيالىستىك رېئالىزملىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ۋە ئىشچى يازغۇچىلار ئىشچىلار سىنىپىنىڭ تۇرمۇش ۋە كۈرەشلىرىنى تەسۋىرلىگەن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ ئەسەرلەر ئەنگلىيە ئاساسىي نىزامچىلار شېئىرىيىتى ۋە پارىژ كوممۇناسى ئەدەبىياتى قاتارلىق دەسلەپكى پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ كۈرەش ئەنئەنىسىگە ۋە بۇرژۇئازىيىنىڭ تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ دېموكراتىك روھىغا ۋارىسلىق قىلىپ، سوۋېت ئەدەبىياتىدىن ئىدىيىۋى ئوزۇق ۋە ئىجادىيەت تەجرىبىسى ئېلىپ، ئىجتىمائىي ئىنقىلاب ئىدىيىسىنى كەڭ تەشۋىق قىلىپ، خەلقنى ئىتتىپاقلاشتۇرۇش ۋە تەربىيىلەشتە، شۇنداقلا پرولېتارىيات ئىنقىلابى نىشانىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇش جەھەتلەردە ناھايىتى زور رول ئوينىدى. بۇ جەھەتتە ئەنگلىيە، فرانسىيە، گېرمانىيە، ئامېرىكا

قاتارلىق دۆلەتلەرنىڭ پرولېتارىيات ئەدەبىياتى مۇھىم ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. ھەرقايسى دۆلەتلەرنىڭ سىياسىي، ئىجتىمائىي ئەھۋالى ئوخشاش بولمىغانلىقتىن، ھەرقايسى ئەللەر پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى ئوخشاش بولمىغان — ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكلەرنى نامايان قىلدى. بۇ جەرياندا ئۇلار يەنە ماركسىزم ئىدىيىسىنى يېتەكچى قىلىپ، دۇنيا سوتسىيالىزم لاگېرىدىكى ھەرقايسى مىللەت ۋە ھەرقايسى ئەل خەلقلىرىنىڭ سوتسىيالىزم قۇرۇش ۋە سوتسىيالىزمنى ھىمايە قىلىش يولىدىكى ئۇلۇغۋار كۈرەشلىرىنى ئەكس ئەتتۇرۇپ، بىر يۈرۈش پرولېتارىيات قەھرىمانلىرىنىڭ ئوبرازىنى يارىتىپ، سوتسىيالىستىك رېئالىزمدىن ئىبارەت يېڭىچە ئىجادىيەت مېتودىنى شەكىللەندۈردى.

1. ئەنگلىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ تەسىرى ئاستىدا ئەنگلىيىدە 1920 - يىلى كوممۇنىستىك پارتىيە قۇرۇلدى. 20 - يىللارنىڭ ئاخىرىدىن 30 - يىللارنىڭ دەسلەپكىچە بولغان ئارىلىقتا پۈتكۈل كاپىتالىزم دۇنياسىنى قاپلىغان ئىقتىسادىي چوڭ كرىزىس ئەنگلىيە ئىشچىلار سىنىپىنىڭ تۇرمۇشىنى تېزلىكتە يامانلاشتۇرۇۋەتتى. 1929 - يىلىنىڭ دەسلىپىدە ئىشسىز قالغان ئىشچىلارنىڭ سانى ئۈچ مىليونغا يېتىپ، 1933 - يىلىنىڭ بېشىدا ئومۇمىي ئىشچىلار سانىنىڭ 23% نى ئىگىلىدى. ئەنگلىيە ئىشچىلار سىنىپى ۋە ئەمگەكچى خەلقى ئەنگلىيە كومپارتىيىسىنىڭ رەھبەرلىكىدە، ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ مەملىكەت خاراكتېرلىك ئىش تاشلاش ۋە ئاچ - يالىڭاچلىققا قارشى تۇرۇش ھەرىكىتىنى ئېلىپ باردى.

مانا مۇشۇ ئەھۋاللار ئەنگلىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىنى مول ماتېرىيالغا ۋە ئىجتىمائىي ئاساسقا ئىگە قىلدى. شۇنداق قىلىپ 20 - ئەسىرنىڭ 20 — 30 - يىللىرىدىن 20 - ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىغىچە بولغان ئارىلىقتا ئەنگلىيىدە بىر تۈركۈم تالانتلىق پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى ۋە ماركسىزملىق ئەدەبىي تەنقىدچىلەر يېتىشىپ چىقتى. ئۇلارنىڭ ئىچىدىكى مەشھۇرلىرى فوكېس، ئوكاسېي، جاك لىندساي، كالدۋېل قاتارلىقلاردۇر.

لارف فوكېس (1900— 1937) يازغۇچى ۋە ماركسىزملىق ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ «ئاسمانغا ئۆرلۈش»، «يايلاقتىكى كىشىلەر» ناملىق پروزا ئەسەرلىرى ۋە «پروزا ۋە خەلق» ناملىق ئىلمىي نەزەرىيىۋى ئەسىرى بار.

شئېن ئوكاسېي (1884 — 1964) ئىرلاندىيەلىك بىر ئىشچى ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، مول ھوسۇللۇق دراماتورگ ۋە يازغۇچىدۇر. 14 يېشىدا جىسمانىي ئەمگەك بىلەن تىرىكچىلىك قىلىپ، 10 يىل تۆمۈريول ئىشچىسى بولغان. 1926 - يىلى لوندونغا كۆچۈپ كېلىپ، 1930 - يىلى كومپارتىيىگە كىرگەن. ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى: «مەرگەننىڭ كۆلەڭگىسى» (1923)، «جۇنو ۋە توز» (1924)، «ساپان ۋە يۇلتۇز» (1926)، «كۇمۇش قەدەھ» (1929) قاتارلىق دراملاردىن ئىبارەت. بۇلاردا ئاچچىق ھەجۋى ئۇسۇل ئارقىلىق جەمئىيەتتىكى رەزىللىكلەر ئېچىپ بېرىلىدۇ. ئۇنىڭ ئوتتۇرا مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى: «يۇلتۇز قىزاردى» (1940)، «ماڭا قىزىل ئەتىرگۈل بەر» (1943) قاتارلىق دراملاردىن ئىبارەت. ئاپتورنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى ئۇنىڭ 1939 - يىلدىن 1954 - يىلغىچە بولغان

ئارىلىقتا يازغان «مەن ئىشىك چېكىمەن» (1939)، «زالدىكى رەسىم» (1942)، «دېرىزە تۈۋىدىكى دۇمباق ئاۋازى» (1945)، «ئەلۋىدا، ئىرلاندىيە» (1949)، «ئەتىرگۈل ۋە تاج» (1952)، «كەچكى قۇياش ۋە ئاخىرقى يۇلتۇز» (1954) ناملىق ئالتە قىسىملىق ئاپتوبىئوگرافىك رومانلىرىدۇر.

جاك لىندساي (1900—) ئەنگلىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى، شائىر ۋە ئەدەبىي تەنقىدچى بولۇپ، ئۇ ئاۋىستراليىدە بىر سەنئەتكار ئائىلىسىدە تۇغۇلۇپ، 1926 - يىلى ئەنگلىيىدە ئولتۇراقلاشقان. ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدە «1649 - يىل، بىر يىل ھەققىدە ھېكايە» (1938)، «1848 - يىلىدىكى كىشىلەر» (1948) قاتارلىق تارىخىي رومانلىرى ۋە «سېتىۋېتىلگەن باھار» (1953) ناملىق رېئال ئىجتىمائىي مەسىلىلەرنى، يەنى ئىشچىلار سىنىپىنىڭ تۇرمۇش ۋە كۈرەشلىرىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن رومانى ناھايىتى مۇھىم ئورۇننى تۇتىدۇ.

كالدۋېل (1907—1937) ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىدا خېلى زور تەسىرگە ئىگە ماركسىزملىق ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىچىسى ۋە تەنقىدچىسى بولۇپ، 1935 - يىلى ئەنگلىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن. ئىسپانىيىدە ئىچكى ئۇرۇش پارتلىغاندىن كېيىن، ئۇ ئىسپانىيە خەلقىنىڭ فاشىستلارغا قارشى كۈرىشىگە قاتنىشىپ، 1937 - يىلى ئالدىنقى سەپتە قۇربان بولغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى ئۇنىڭ ۋاپاتىدىن كېيىن ئېلان قىلىنغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «خىيال ۋە رېئاللىق: شېئىرنىڭ مەنبەئەسى ھەققىدە تەتقىقات»، «سەكراتتىكى مەدەنىيەت ھەققىدە مۇھاكىمە»، «سەكراتتىكى مەدەنىيەت ھەققىدە قايتا مۇھاكىمە»، «رومانتىزملىق ئەدەبىيات ۋە رېئالىزم»

قاتارلىقلاردۇر. ئۇنىڭ نەزەرىيىسى گەرچە ئانچە مۇكەممەل بولمىسىمۇ، لېكىن ئەنگلىيە ئەدەبىياتىدا ماتېرىيالىزملىق كۆز قاراشنى تىكلەپ، بۇ جەھەتتە خېلى زور تۆھپە قوشتى.

2. فرانسىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

فرانسىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتى پارىژ كوممۇناسى ئەدەبىياتىنىڭ ئىلغار ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلىش ئاساسىدا، ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ۋە سوۋېت پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىدە تەرەققىي قىلىپ، داۋاملىق زورايدى.

فرانسىيىدە بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى - كەينىدە بىر تۈركۈم ئىلغار يازغۇچىلار ماركسىزم ئىدىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ، پرولېتارىيات مەيدانىدا تۇرۇپ ئىجادىيەت ئېلىپ بېرىشقا باشلىدى. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن فرانسىيە كومپارتىيىسى ياش يازغۇچىلارنى تەربىيىلەشكە ئەھمىيەت بېرىپ، پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىنى ئىلگىرى سۈردى. سىنىپىي كۈرەش ۋە ئەدەبىي ئېقىملار ئوتتۇرىسىدىكى كۈرەشنىڭ مۇرەككەپلىكى تۈپەيلىدىن، فرانسىيە پرولېتارىيات يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجادىيەت يولى ئىزچىللىققا ئىگە بولالمىدى. بەزى يازغۇچىلار ئىلگىرىكى تەنقىدىي رېئالىزمدىن سوتسىيالىستىك رېئالىزمغا يۈزلەندى، بەزى يازغۇچىلار باشتىن - ئاخىر مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىلەن چەمبەرچەس باغلىنىپ كەتتى، بەزى يازغۇچىلار ئوخشىمىغان ئىجادىيەت باسقۇچلىرىدا ئوخشىمىغان ئىجادىيەت ئۇسۇللىرىنى قوللاندى. فرانسىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ مۇنەۋۋەر ۋەكىللىرى بابىسسي، گۇجۇرى، ئېلۇئارد، ئاراگون،

ستېل قاتارلىقلاردۇر.

هېنرى بابىسسي (1873 — 1935) فرانسىيىنىڭ پرولېتارىيات يازغۇچىسى، كۆزگە كۆرۈنگەن ئىنقىلابچىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى 19 - ئەسىرنىڭ 90 - يىللىرىدىن باشلانغان. «ئۇرۇش» (1916)، «نۇر» قاتارلىق رومانلار ئۇنىڭ ئەڭ مۇھىم ئەسەرلىرى بولۇپ، ئاپتور بۇ ئەسەرلىرى بىلەن فرانسىيە سوتسىيالىستىك رېئالىزم ئەدەبىياتىغا يول ئېچىپ بەردى. «ئۇرۇش» ناملىق ئەسىرى جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا بولغان كۈچلۈك قارشىلىق روھى بىلەن يۇغۇرۇلغان. «نۇر» بولسا «ئۇرۇش» نىڭ داۋامى ۋە چوڭقۇرلىشىشى بولۇپ، لېنىن بۇ ھەقتە توختىلىپ: «ئۇرۇش» ۋە «نۇر» دېگەن ئەسەرلەر خەلق ئاممىسىنىڭ ئىنقىلابىي ئېڭىنىڭ تېز يېتىلىۋاتقانلىقىنى ھەقىقىي ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن، دېگەن ئىدى.

پائۇل ۋايان گۇجۇرى (1892 — 1937) فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ رەھبەرلىرىدىن بىرى، تالانتلىق ئاخبارات خىزمەتچىسى ۋە يازغۇچى. ئۇ روسىيە ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنى ۋە سوۋېت خەلقىنىڭ كۈرەش ھاياتىنى مەدھىيىلەيدىغان «قىزىل پويىز» (1923)، «شېئىرلار» (1938) قاتارلىق نۇرغۇن شېئىرلارنى يازغان. ئۇنىڭ يەنە «ئەمالار تانسىسى» (1927) ناملىق رومانى، «ئۈچ نەپەر يېڭى ئەسكەر» (1929) ناملىق درامىسى، «قىزىل پايتەخت موسكۋادىكى بىر ئاي» ناملىق ئۆچېرىكى بار.

پول ئېلۇئارد (1895 — 1952) فرانسىيىنىڭ مەشھۇر ھازىرقى زامان شائىرى، شۇنداقلا تىنچلىق ۋە دېموكراتىيە جەڭچىسى. 20 - يىللاردا ئۇ بىر دادائىزمچى ئىدى، كېيىن ھالقىما

رېئالىزم سېپىگە قوشۇلدى. 30 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدا ئىجادىيەتتە ئۆزگىرىش ھاسىل قىلىپ، ھالقىما رېئالىزمدىن ئالاقىسىنى ئۈزدى، ھەممە خەلقئارا فاشىزىمغا قارشى كۈرەشكە قاتناشتى. ئۇنىڭ ھاياتى ۋە ئىجادىيەت يولى ئۇنىڭ ئۆز تىلى بويىچە ئېيتقاندا «شەخسىنىڭ ئۇپۇق سىزىقىدىن ئاۋامنىڭ ئۇپۇق سىزىقىغا» باتۇرلارچە ئۆتۈشتىن ئىبارەت جاپالىق ۋە ئەگرى - توقاي مۇساپىنى بېسىپ ئۆتتى. ئۇنىڭ نۇرغۇن مۇنەۋۋەر شېئىرلىرى كىرگۈزۈلگەن «شېئىر ۋە ھەقىقەت» (1942)، «گېرمانىيىلىك بىلەن ئۇچرىشىش» (1942—1945) قاتارلىق توپلاملىرى بار بولۇپ، بۇنىڭدا گېرمانىيە فاشىستلىرىنىڭ زوراۋانلىقىنى ئېچىپ تاشلاپ، ۋەتەنپەرۋەرلىك ۋە ئىنتېرناتسىئونالىنى تەشۋىق قىلدى. ئېلۇئارد شېئىرلىرىنىڭ شەكلى نەپىس، ئىنتوناتسىيىسى ئاددىي - ساددا، تىلى سۈزۈك، مەنىسى چوڭقۇر بولۇپ، كىشىگە گۈزەللىك تۇيغۇسى بەخش ئېتىدۇ.

لوئى ئاراگون (1897—1982) فرانسىيىنىڭ مەشھۇر شائىرى، يازغۇچىسى، ئەدەبىي ئوبزورچىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ «20 - ئەسىردىكى ھېيوگو» دېگەن نامى بار. ئۇ ئاساسەن شائىرلىقى بىلەن دۇنياغا مەشھۇر. ئۇ دەسلەپتە دادائىزىمنى تەشۋىق قىلىپ، كېيىن ھالقىما رېئالىزم سېپىگە قوشۇلغان ۋە مۇشۇ خىل روھ بويىچە «پارىژدىكى سەھرالىق» قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان. 1930 - ۋە 1934 - يىللىرى سوۋېت ئىتتىپاقىنى ئىككى قېتىم زىيارەت قىلىپ، سوتسىيالىستىك رېئالىزملىق ئىجادىيەت يولىغا قەدەم قويغان. ئۇنىڭ «باسېلدىكى قوڭغۇراق ئاۋازى» (1933) ناملىق رومانى

بىلەن «ھۇررا! ئورال» ناملىق شېئىرلار توپلىمى ئۇنىڭ سوۋېت ئەدەبىياتىدىن ئۆگەنگەنلىكىنىڭ مەھسۇلىدۇر. ئۇ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فاشىزمغا قارشى مەزمۇندىكى «نادامەت» (1941)، «ئېلىسانىڭ كۆزلىرى» (1942)، «فرانسىيىدە يۈرۈك بۇرجەك» (1945) قاتارلىق شېئىرلار توپلاملىرىنى ۋە ئۇرۇشتىن كېيىن «كوممۇنىست» (1948—1951) رومانىنى قاتارلىق كۆپلىگەن شېئىر، ھېكايە، رومان ۋە نەزەرىيىۋى ماقالىلەرنى يازدى. 60 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىغا كەلگەندە، ئۇ سوتسىيالىستىك رېئالىزمدىن قول ئۈزۈپ، يەنە ھالقىما رېئالىزمغا بېرىلدى. شۇندىن تارتىپ تاكى ئۇنىڭ ئۆمرىنىڭ ئاخىرىغا قەدەر بولغان ئارىلىقتا يېزىلغان كۆپلىگەن ئەسەرلىرى ھالقىما رېئالىزم روھىي بىلەن يۇغۇرۇلدى. ئۇنىڭ «كوممۇنىست» ناملىق رومانى ئاراگوننىڭ «رېئال دۇنيا» سىستېمىسىدىكى ئەسەرلىرىنىڭ بىرى بولۇپ، بۇ زور ھەجىملىك ئەسەر سوتسىيالىستىك رېئالىزمنىڭ فرانسىيىدىكى غەلىبىسىنىڭ نامايەندىسىدۇر.

ئاندرې ستىل (1921 —) فرانسىيە ئىشچىلار ھەرىكىتىنىڭ قەيسەر جەڭچىسى ۋە ئۇرۇشتىن كېيىن ئەدەبىيات سېپىگە قەدەم باسقان كوممۇنىست يازغۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتىدە «سۇ مۇنارى يېنىدا» (1951)، «زەمبىرەكنىڭ چۆكۈپ كېتىشى» (1952)، «پارىژ بىز بىلەن بىللە» (1953) قاتارلىق ئۈچ پارچە ئەسىردىن تەشكىل تاپقان «بىرىنچى قېتىملىق زەربە» ناملىق تىرىلوگىيىسى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

3. گېرمانىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، گېرمانىيىدە كومپارتىيىنىڭ قۇرۇلۇشى ۋە ئىشچىلار ھەرىكىتىنىڭ تېز سۈرئەتتە راۋاجلىنىشىغا ئەگىشىپ، گېرمانىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ كۈچى كۈنسايىن زورىيىپ، بىر تۈركۈم مۇنەۋۋەر پرولېتارىيات يازغۇچىلىرى مەيدانغا كەلدى. ئۇلاردىن ئاساسلىقلىرى ۋولف، ۋېنېت، بېشېر، بلېدېر، برېخت، ئاننا سېگېرس قاتارلىقلاردۇر. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى ماركسىزملىق مەيدان ۋە نۇقتىئىنەزەر ئارقىلىق ئىجتىمائىي زىددىيەت ۋە سىنىپىي كۈرەشنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئەمگەكچى خەلقنىڭ چوڭقۇر ئازابلىرىنى تەسۋىرلەپ، ئىشچىلار سىنىپىنىڭ ئىرادىسىنى ئىپادىلەپ بەردى. گىتلېر تەختكە چىققاندىن كېيىن، ئۇلار چەت ئەللەردە سەرسان بولۇشقا مەجبۇر بولغان مەزگىللىرىدىمۇ فاشىستلارنىڭ جىنايى قىلمىشلىرىنى داۋاملىق ئېچىپ تاشلاپ، خەلققە پارلاق ئىستىقبالنى كۆرسىتىپ بېرىدىغان، چوڭقۇر تەنقىدىي مەناغا ۋە ئىنقىلابىي روھقا ئىگە ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلدى. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن گېرمانىيە ئىككىگە پارچىلانغاندا، ئۇلارنىڭ كۆپىنچىسى دېموكراتىك گېرمانىيىگە قايتىپ كەلدى. شۇڭا خېلى ئۇزۇن ۋاقىتقىچە ئىتتىپاقداش گېرمانىيىدە تەشكىللىك ئاساستىكى پرولېتارىيات ئەدەبىيات ھەرىكىتى جەۋجۇت بولمىدى. پەقەت 60 - يىللارغا كەلگەندىلا، ئىقتىسادنىڭ يۈكسىلىشىگە ئەگىشىپ، ئىشچىلار ھەرىكىتى قايتىدىن يۇقىرى دولقۇنغا كۆتۈرۈلدى، ئىشچىلارنىڭ تۇرمۇشى ۋە ئەمگەك شارائىتى جەمئىيەتنىڭ دىققىتىنى تارتتى. شۇ ئاساستا ئىتتىپاقداش گېرمانىيىدە

پرولېتارىيات ئەدەبىياتى تەشكىللىك ئاساستا تەرەققىي قىلىپ زورايدى.

فرىدرىخ ۋولف (1888—1953) 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدا ئەدەبىيات سېپىگە قەدەم بېسىپ تونۇلۇشقا باشلىغان گېرمانىيە ئىنقىلابىي يازغۇچىلىرىنىڭ بىرى. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى پروزا، شېئىر ۋە سەھنە ئەسەرلىرىدىن تەشكىل تاپقان بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسىي مۇۋەپپەقىيىتى دراما ئىجادىيىتىدە كۆرۈلىدۇ. ئۇنىڭ فاشىزمغا قارشى مەزمۇندىكى «پروفېسسور مامېن» (1933—1943) ناملىق دراممىسى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

ئېرىچ ۋېنېت (1890—1953) گېرمانىيە شائىرى بولۇپ، ئۇ گېرمانىيە «پرولېتارىيات ئىنقىلابىي يازغۇچىلار ئىتتىپاقى» (1928) نىڭ قۇرغۇچىلىرىدىن بىرى. ئۇ فاشىستلارنىڭ كوممۇنىستلارنى قىرغىن قىلغان زوراۋانلىق قىلمىشىنى پاش قىلىدىغان «گېرمانىيىنىڭ ئانىسى»، «دىمىتروف»، «تېلمان» قاتارلىق شېئىرلارنى يازغان. ئۇنىڭ يەنە «قارا تۈنگە چاقىرىق» ناملىق شېئىرلار توپلىمىمۇ بار.

يوھاننېس بېشېر (1891—1958) گېرمانىيىنىڭ مەشھۇر شائىرى ۋە سوتسىيالىستىك رېئالىزمنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بىرى بولۇپ، ئۇ دەسلەپكى ئىجادىيىتىدە ئىپادىچىلىك ئېقىمىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، كېيىن ئىشچىلار سىنىپىنىڭ ئازادلىق كۈرەشلىرىگە قاتنىشىش داۋامىدا، ئىشچىلار سىنىپىنىڭ ئىدىيىۋى ئارزۇسىنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان ئىنقىلابىي شائىر بولۇپ يېتىشىپ چىققان. ئۇنىڭ «لېنىننىڭ تاۋۇتى يېنىدا» (1924)، «ستالىنگرادقا تەشەككۈر» (1943) قاتارلىق شېئىرلىرى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

ۋىللى بلىدېر (1901—1964) كەسپىي مۇخبىر ۋە داڭلىق يازغۇچى بولۇپ، ئۇ كوممۇنىستىك روھ ئارقىلىق خەلقنى تەربىيىلەشنى ۋە خەلقنى كۈرەش قىلىشقا چاقىرىق قىلىشنى ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسى قىلغان. ئۇنىڭ ئىجادىيەت مۇۋەپپەقىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللىسى «سىناق» (1934) ناملىق رومانى بىلەن «تۇغقانلار ۋە دوستلار» ناملىق ترولوگىيىلىك داستانىدۇر.

ئاننا سېگېرس (1900—1983) گېرمانىيىنىڭ مەشھۇر ئايال يازغۇچىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچىسى بولۇپ، ئۇ بۇرژۇئا ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان، لېكىن ئىشچىلار ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، 1928 - يىلى گېرمانىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن، ئۇ يەنە گېرمانىيە دېموكراتىك جۇمھۇرىيىتى يازغۇچىلار جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى بولغان. ئۇنىڭ پۇتكۈل ئىجادىيىتىدە «ئۇلپەتلەر» (1932)، «يەتتىنچى كرېست» (1939)، «ئۆلگۈچىنىڭ ياشلىق باھارى ئۇزۇن» (1949) ناملىق رومانلىرى ئالاھىدە مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

بېرتولت برېخت (1898—1956) گېرمانىيىنىڭ داڭلىق دراماتورگى، دراما نەزەرىيىچىسى، يازغۇچىسى ۋە شائىرى بولۇپ، ئۇ بىر زاۋۇت خوجايىنى ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغا قاتنىشىپ دوختۇرلۇق قىلغان. كېيىن ئىشچىلار ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، فاشىستىك ھاكىمىيەتكە نارازىلىق بىلدۈرگەنلىكى ئۈچۈن 1933 - يىلى دۆلەتتىن قوغلىنىپ چەت ئەللەردە سەرسان بولغان. 1948 - يىلى شەرقىي گېرمانىيىگە قايتىپ كېلىپ دراما ئىجادىيىتى ۋە درىراما تەتقىقاتى بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇنىڭ 40 نەچچە پارچە دراممىسى ۋە شۇنىڭدەك

ھېكايىلىرى بىلەن ئەدەبىي ماقالىلىرى ناھايىتى زور تەسىرگە ئىگە. ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرىدىن «ئەسكەر دېگەن ئەسكەر» (1930)، «ئۈچ موچەنلىك دراما» (1928)، «ئۈچىنچى ئىمپېرىيىنىڭ ۋەھىمىسى ۋە ئازابى» (1933—1938)، «جەسۇر ئانا ۋە ئۇنىڭ بالىلىرى» (1939)، «گالىلېينىڭ تەرجىمھالى» (1939) ناملىق دراملىرى ۋە «كالېندارلىكى ھېكايە» (1949)، «ئۈچ موچەنلىك ھېكايە» (1943) ناملىق ھېكايىلەر توپلاملىرى بار.

4. ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتى

ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ بىۋاسىتە تەسىرى ۋە دۆلەت ئىچىدىكى ئىشچىلار ھەرىكىتىنىڭ ئۈزلۈكسىز تەرەققىياتى ئاستىدا، ئامېرىكىدا 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدا زور كۆلەملىك پرولېتارىيات ئەدەبىيات ھەرىكىتى مەيدانغا كەلدى، 30 - يىللاردا يۇقىرى دولقۇنغا كۆتۈرۈلۈپ، ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ بىرىگە ئايلاندى. 30 - يىللارنىڭ ئاخىرى ۋە 40 - يىللارنىڭ دەسلىپىدە تېخىمۇ تەرەققىي قىلىپ، فاشىزمغا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت جۇشقۇن مەزمۇن بىلەن خاراكتېرلىنىپ، ئۆزىنىڭ مەزمۇنى ۋە تېما دائىرىسىنى تېخىمۇ كېڭەيتتى. ئۇنىڭ تەسىرى 50 - يىللارغا قەدەر داۋاملاشتى. 50 - يىللارنىڭ ئوتتۇرلىرىغا كەلگەندە خەلقئارا كۈرەش ۋەزىيىتىنىڭ مۇرەككەپلىشىشى ۋە ئامېرىكىدىكى فاشىزمچى ئىچكى ئەكسىيەتچى كۈچلەرنىڭ غالجىرانە ھۇجۇمى ھەم ئىچكى ئىدىيىۋى قالايمىقانچىلىق تۈپەيلىدىن، ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتى زاۋاللىققا يۈزلىنىپ، كېيىن ئۇن - تىنسىز غايىپ بولدى. ئامېرىكا

پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ باشلامچىسى ۋە گۈللەنگەن مەزگىللەردىكى مۇھىم ۋەكىللىرى يوھان رىد، سىمېدلېي، گاۋلد، مالتىز قاتارلىقلاردۇر.

يوھان رىد (1887—1920) ئامېرىكا كومپارتىيىسىنىڭ قۇرغۇچىلىرىدىن بىرى ۋە خەلقئارا دوكلات ئەدەبىياتىنىڭ كۆزگە كۆرۈنگەن ۋەكىلى، مۇنەۋۋەر سىياسىئون ۋە شائىر. ئۇ 1917 - يىلى روسىيىگە بېرىپ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنى ئۆز بېشىدىن كەچۈرۈپ، كېيىنكى يىلى ئامېرىكىغا قايتقان. ئۇزۇن ئۆتمەي چوڭ ھەجىملىك ئەدەبىي ئاخباراتى «دۇنيانى زىلزىلىگە سالغان ئون كۈن» (1919) نى ئېلان قىلىپ، ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىدا پارلاق سەھىپە ئاچقان.

ئاگنېس سىمېدلېي (1890—1950) ئامېرىكىنىڭ مەشھۇر ئايال مۇخبىرى ۋە يازغۇچىسى. ئۇ دەسلەپتە ئۆزىنىڭ «زېمىننىڭ قىزى» (1929) ناملىق ئاپتوبىئوگرافىك رومانى بىلەن داڭ چىقارغان. بۇ ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدا ئاياللارنىڭ ئىجابىي ئوبرازىنى تۇنجى قېتىم مۇۋەپپەقىيەتلىك ياراتقان ئەسەر بولۇپ، بۇنىڭدا ئاپتور ئۆزىنىڭ نامرات ئىشچى ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەندىن تارتىپ كېيىنكى ئازاب - ئوقۇبەتلىك تۇرمۇشىنى ۋە مۇستەھكەم ئىرادىلىك كۈرەشچان ھاياتىنى بايان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئېچىنىشلىق ھاياتىنىڭ تەربىيىسى ئاستىدا سوتسىيالىزم ئىدىيىسىنى قوبۇل قىلىش جەريانىنى گەۋدىلەندۇرۇپ بەرگەن. بۇ ئاپتورنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ. ئاپتور 20 - يىللارنىڭ ئاخىرىدا جۇڭگوغا مۇخبىرلىققا كېلىپ 13 يىللىق مۇخبىرلىق ۋە كۈرەش ھاياتىنى باشتىن كەچۈرۈپ، 1941 - يىلى ئامېرىكىغا قايتقان. بۇ جەرياندا جۇڭگو خەلقىنىڭ ئازادلىق

كۈرەشلىرىگە دائىر «جۇڭگولۇقلارنىڭ تەقدىرى» (1933)، «جۇڭگو قىزىل ئارمىيىسى ئىلگىرىلىمەكتە» (1934)، «جۇڭگودىكى جەڭ ناخشىسى» قاتارلىق نۇرغۇنلىغان ئەسەرلەرنى يازغان.

مىخائىل گاۋلد (1894—1967) ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ مۇنەۋۋەر ۋەكىلى، يازغۇچى ۋە دراماتورگ. ئۇنىڭ پۈتكۈل ئىجادىيىتىدە ئۇنىڭ «پۇلى يوق يەھۇدى» ناملىق ئاپتوبىئوگرافىك رومانى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە بولۇپ، بۇ ئەسەر ئامېرىكا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىدا دەۋر بۆلگۈچ ئەھمىيەتكە ئىگە. بۇنىڭدا كاپىتالىستىك ئىجتىمائىي تۈزۈمنىڭ جىنايەتلىرى پاش قىلىنىپ، ئىشچىلار سىنىپى پەقەت ئىتتىپاقلىشىپ كۈرەش ئېلىپ بارغاندىلا، ئاندىن ئۇلارنىڭ ئۈمىدى ئەمەلگە ئاشىدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بەرگەن.

ئالبېرت مالتىز (1908 —) ئامېرىكىنىڭ داڭلىق پرولېتارىيات يازغۇچىسى ۋە دراماتورگ بولۇپ، ئۇنىڭ بارلىق ئىجادىيىتىدە «يوشۇرۇن ئېقىم» (1940) ناملىق رومانى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. بۇنىڭدا 30 -يىللارنىڭ ئاخىرقى مەزگىللىرىدە ئامېرىكا پرولېتارىياتىنىڭ بارلىق فاشىست ئەكسىيەتچى كۈچلەر بىلەن ئېلىپ بارغان باتۇرانە كۈرەشلىرىنى تەسۋىرلەپ، ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدا تۇنجى بولۇپ كوممۇنىستلارنىڭ ئوبرازىنى مۇۋەپپەقىيەتلىك يارىتىپ بەرگەن.

20 - ئەسىردىكى غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتىدا شىمالىي ياۋروپا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىمۇ گەۋدىلىك ئورۇن تۇتقان بولۇپ، دانىيە يازغۇچىسى نېكىس دانىيىنىڭ، شۇنداقلا پۈتكۈل شىمالىي ياۋروپا پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسچىسى ۋە مەشھۇر ۋەكىلى

بولۇپ، ئۇ «دانىيەنىڭ گوركىسى» دېگەن نامغا ئېرىشكەن. ئۇ ئۆزىنىڭ 60 نەچچە يىللىق ئىجادىيەت ھاياتىدا زور تۈركۈمدىكى ئەسەرلەرنى يېزىپ، دانىيە ئەدەبىياتىنىڭ گۈللىنىشى ۋە تەرەققىياتىغا زور تۆھپە قوشقان. ئۇنىڭ پۈتكۈل ئىجادىيىتىدە «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى» ناملىق تىرىلوگىيىسى ناھايىتى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

2 § . نېكسى ۋە «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى»

نېكسى دانىيە پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسچىسى بولۇپ، «دانىيىنىڭ گوركىسى» دېگەن نامغا ئىگە. ئۇ بىر ئۇلۇغ پرولېتارىيات يازغۇچىسى بولۇش سۈپىتى بىلەن، ئۆزىنىڭ 60 نەچچە يىللىق ئىجادىيەت ھاياتىدا زور تۈركۈمدىكى ئەسەرلەرنى يېزىپ، دانىيە ئەدەبىياتىنىڭ گۈللىنىشى ۋە تەرەققىياتى ئۈچۈن، شۇنداقلا ئىنسانىيەتنىڭ ئازادلىق ئىشلىرى ئۈچۈن غايەت زور تۆھپىلەرنى قوشقان.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

مارتىن ئاندېرسېن نېكسى (1869—1954) نىڭ ئەسلى ئىسمى مارتىن ئاندېرسېن بولۇپ، «نېكسى» ئۇنىڭ ئەدەبىي تەخەللۇسى. ئۇ 1869 ـيىلى 6 ـ ئاينىڭ 26 ـ كۈنى كوپېنھاگىن شەھىرى ئەتراپىدىكى بىر نامرات تاشچى ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇ 8 ياشقا كىرگەندە دادىسى ئىشسىز قالغانلىقتىن،

پۈتۈن ئائىلىسى يېرىم ئارالدىكى كىچىككىنە نېكسى شەھىرىگە كۆچۈپ بېرىپ ئولتۇراقلاشقان. بۇ يەردە ئۇ ئائىلىسىگە ياردەملىشىش ئۈچۈن، ئوقۇشسىز قېلىپلا قالماستىن، يەنە پادىچى ۋە گېزىت ساتقۇچى بولغان. 14 يېشىدىن باشلاپ بالا ئىشچى بولۇپ، تاكى 24 يېشىغىچە داۋاملاشتۇرغان. بۇ جەرياندا ئۇ بالا ئىشچى، مۇزدوز، تامچى بولۇپ ئىشلىگەن.

نېكسىنىڭ بىلىم ئېلىش ئارزۇسى ئىنتايىن كۈچلۈك بولۇپ، چىدىغۇسىز ئېغىر ئەمگەك شارائىتىدىمۇ ئۆگىنىشنى تاشلىمىغان. ئاخىرى 1891 ـ يىلىدىن 1893 ـ يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتا، دوستلىرىنىڭ ياردىمىدە ئالىي مەكتەپتە ئوقۇش پۇرسىتىگە ئېرىشكەن. بىراق ئۇنىڭ ئاساسلىق بىلىمى يەنىلا ئۆزلۈكىدىن ئۆگىنىش ئارقىلىق قولغا كەلگەن. ئۇ ئالىي مەكتەپنى پۈتتۈرگەندىن كېيىن، بىر مەكتەپتە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان، ئارىدىن ئۇزۇن ئۆتمەي ئۆپكە كېسىلىگە گىرىپتار بولۇپ، جەنۇبىي ياۋروپاغا بېرىپ ئۈچ يىل داۋالانغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ ئىسپانىيە، ئىتالىيە، ئەنگلىيە، گېرمانىيە قاتارلىق جايلارنى ئايلىنىپ، نەزەر دائىرىسىنى كېڭەيتكەن. 1896 ـ يىلى دۆلىتىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، كوپېنھاگىندىكى ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىدە يەنە بىر يىل ئوقۇغان. ئوقۇشنى تۈگىتىپ، شەھەر سىرتىدىكى مەكتەپتە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان. 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئۇ سوتسىيالىزم ئىدىيىسى بىلەن ئۇچرىشىپ، 1905 ـ يىلىدىكى روسسىيە ئىنقىلابىنىڭ ئىلھامىدا ئىشچىلار ھەرىكىتىگە قاتناشقان. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە، ئۇ شىمالىي ياۋروپادا ئەۋج ئالغان پۇرسەتپەرەسلىك ئىدىيىۋى ئېقىملىرى بىلەن كەسكىن كۈرەش ئېلىپ بارغان؛ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ غەلىبىسىدىن ئۇ يەنىمۇ

ئىلهاملىنىپ، دانىيە كومپارتىيىسىنى قۇرۇش كۈرەشلىرىگە ئاكتىپ قاتنىشىپ، دانىيە كومپارتىيىسىنىڭ قۇرغۇچىلىرىدىن بىرى بولۇپ قالغان، 20 - يىللارنىڭ دەسلىپىدىن ئېتىبارەن، ئۇ دانىيە ھۆكۈمىتىنىڭ مەنئى قىلىشىغا پەرۋا قىلماي، كۆپ قېتىم سوۋېت ئىتتىپاقىنى زىيارەت قىلىپ، گوركى بىلەن قويۇق ئالاقە باغلىغان ھەمدە «يېڭى كۈنلەرنى كۈتۈۋالايلى» (1923)، «ئىككى دۇنيا» (1934) قاتارلىق ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلىپ، بۇ ئەسەرلىرىدە ئۆزىنىڭ سوۋېت ئىتتىپاقىنى زىيارەت قىلغاندىكى تەسىراتىنى بايان قىلىش ئارقىلىق، سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ سوتسىيالىستىك تۈزۈمىنى ۋە مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى مەدھىيىلىگەن ۋە ئۇنى تەشۋىق قىلغان. ئۇ يەنە 1934 - يىلى سوۋېت ئىتتىپاقى يازغۇچىلىرىنىڭ 1 - قېتىملىق ۋەكىللەر قۇرۇلتىيىغا قاتناشقان. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدا، ئۇ گوركى قاتارلىق مۇنەۋۋەر يازغۇچىلار بىلەن بىر سەپتە تۇرۇپ ئۆزىنى دۇنيا تىنچلىقىنى قوغداش كۈرۈشىگە بېغىشلاپ، پۈتۈن دۇنيادىكى بارلىق ئىلغار كۈچلەرنى فاشىستلارغا قارشى كۈرەش ئېلىپ بېرىشقا چاقىرغان. 1940 - يىلى ناتسىستلار گېرمانىيىسى دانىيىنى ئىشغال قىلغاندىن كېيىن، ئۇ ئەكسىيەتچى ھۆكۈمەت تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىپ تۈرمىگە تاشلانغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ ياشىنىپ تېنى ئاجىزلاپ كەتكەن بولسىمۇ، لېكىن تۈرمىدە يەنىلا كۈرەشنى داۋاملاشتۇرۇپ، ترولوگىيىسىنىڭ 3 - قىسمىنى يېزىشقا باشلىغان. 1943 - يىلى، ئۇ ئايالى ۋە دوستلىرىنىڭ ياردىمىدە تۈرمىدىن قويۇپ بېرىلگەن، شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ شۋېيتسارىيىدە پانالىنىپ، پرولېتارىياتنىڭ ئازادلىق ئىشلىرى ئۈچۈن داۋاملىق كۈرەش ئېلىپ بارغان. 1944 - يىلى كۈزدە فىنلاندىيە ئارقىلىق

موسكىۋاغا بارغان. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن دۆلىتىگە قايتىپ ئۇزۇن ئۆتمەي گېرمانىيە دېموكراتىك جۇمھۇرىيىتىدە مۇھاجىر بولۇپ ئولتۇراقلاشقان. 1954 - يىلى 6 - ئاينىڭ 1 - كۈنى درېزدون شەھىرىدە مېڭىسىگە قان چۈشۈپ ئالەمدىن ئۆتكەن.

نېكسىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى 24—25 ياشلىرىدا باشلانغان بولۇپ، ئۇنىڭ پۈتكۈل ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى چوڭ جەھەتتىن ئىككى باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ. 1906 - يىلىدىن ئىلگىرىكىسى بىرىنچى باسقۇچ، ئۇنىڭدىن كېيىنكىسى ئىككىنچى باسقۇچ ھېسابلىنىدۇ.

نېكسىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىغا قەدەم بېسىشى ئۇنىڭ بىر يازغۇچى بولۇشىدىن ئىبارەت كۈچلۈك ئارزۇسىدىن ئايرىلمايدۇ. ئۇنىڭ 1898 - يىلى نەشر قىلىنغان تۇنجى ھېكايىلەر توپلىمى «كۆلەڭگە» ئۇنىڭ ئەشۇ خىل ئارزۇسىنىڭ دەسلەپكى مېۋىلىرىنىڭ بىرىدۇر. شۇڭا بىر قىسىم بۇرژۇئا ئەدىبلىرى مۇشۇ ئەسەر تۈپەيلى ئۇنىڭغا زەھەرخەندىلەرچە ھۇجۇم قىلغاندىمۇ، ئۇ قىلچە پەرۋا قىلماستىن، ئۆز ئىجادىيەت يولىغا قاراپ داۋاملىق ئىلگىرىلىدى. نەتىجىدە ئۇ ئۆزىنىڭ 60 نەچچە يىللىق ئىجادىيەت ھاياتىدا كۆپلىگەن ھېكايە، پوۋېست، رومان، شېئىر، دراما، سىياسىي ئوبزور، ئوچېرك ۋە ئەسلىمىلەرنى يازدى. ئۇنىڭ دەسلەپكى باسقۇچتىكى ئىجادىيىتىدە «كۆلەڭگە» دىن باشقا يەنە، «ھاياتنىڭ بەدىلى» (1890)، «ئانا» (1900)، «فرانكا ئائىلىسى» (1902)، «سىم - سىم يامغۇر» (1902) قاتارلىق مۇھىم پوۋېستلىرى بار بولۇپ، بۇ ئەسەرلەردە رېئالىزملىق ئۇسۇلدا ئىشسىزلار، سەرگەردانلار، دېڭىزچىلار، كاسىپلار قاتارلىق تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىنىڭ تۇرمۇشىنى تەسۋىرلەپ، جەمئىيەتكە بولغان

تەنقىدىي پوزىتسىيىسىنى ۋە ئىسلاھاتچىلىق تەشەببۇسىنى، سىنىپىي زۇلۇمغا بولغان غەزەپ - نەپرىتى ۋە ئېزىلگۈچىلەرگە بولغان ھېسداشلىقىنى ئىپادىلەپ، دانىيە جەمئىيىتىنىڭ ئىجتىمائىي قىياپىتىنى بىر قەدەر كەڭ ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى. بىراق، ئاپتور ئىدىيە جەھەتتە تېخى تولۇق پىشىپ يېتىلمىگەچكە، پونتوپىدان نىڭ① تەسىرىگە ئۇچراپ، ئەسەرلىرى روشەن ناتۇرالىزملىق خاھىشتىن ۋە ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتىدىن خالىي بولالمىدى. بولۇپمۇ «ئانا»، «سىم - سىم يامغۇر» قاتارلىق ئەسەرلىرىدە بۇ خىل ئەھۋال بىر قەدەر گەۋدىلىك بولدى. بۇلارنىڭ ھەر ئىككىسىدىكى باش قەھرىماننىڭ ئاخىرىدا ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالماقچى بولغانلىقى بۇنىڭ جۈملىسىدىندۇر. 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا، نېكسى ئىلمىي سوتسىيالىزم ئىدىيىسىنى قوبۇل قىلغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى يېڭى باسقۇچقا قەدەم قويدى. «بويسۇندۇرغۇچى پېللى» (1906—1910) رومانىنىڭ دۇنياغا كېلىشى بۇنىڭ روشەن بەلگىسىدۇر. بۇ رومان، نېكسى دانىيە پرولېتارىيات ھەرىكىتىنى تەسۋىرلىگەن تىرىلوگىيىنىڭ 1 - قىسمى بولۇپ، بۇ ئەسەر دۇنيا ئەدەبىيات تارىخىدا گوركىينىڭ «ئانا» رومانىدىن كېيىنلا مەيدانغا كېلىپ تەشكىلىمۇ، رەھبىرىمۇ بولغان ئىشچىلار ھەرىكىتىنى تەسۋىرلىگەن مۇنەۋۋەر ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئەسەر تەنقىدىي رېئالىزملىق ئەسەرلەردەك پەقەت ئىشچىلارنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىك تۇرمۇشىنىلا تەسۋىرلىمەستىن، بەلكى نۇقتىلىق ھالدا ئىشچىلارنىڭ ئويغىنىشى ۋە كۈرەشلىرىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. شۇڭا لېنىن 1912 - يىلى بۇ كىتابنى

① ئىزاھات: ھېنرىك پونتوپىدان (1857—1943) — 1917 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن دانىيە يازغۇچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىمۇ روشەن ئۈمىدسىزلىك تۈسىگە ئىگە.

كۆرگەندىن كېيىن ئىنتايىن ھاياجانلىنىپ، «ھەقىقەت گېزىتى» تەھرىر بۆلۈمىدىكىلەرگە دەرھال ئۇنى تەرجىمە قىلىپ چىقىش ھەققىدە كۆرسەتمە بېرىدۇ. دانىيە ئەدەبىي تەنقىدچىسى گېئورگ براندېس بۇ رومانغا باھا بېرىپ: «بۇ دانىيە ئەدەبىياتىدىكى تۇنجى ئۇلۇغ پرولېتارىيات رومانى، بىر غايەت زور سىياسىي پارتىيىنىڭ سەرگۈزەشتىلىرى توغرىسىدىكى رومان»① دەيدۇ. نېكسى بۇ باسقۇچتا يەنە تىرىلوگىيىنىڭ 2 - ۋە 3 - قىسىملىرى بولغان «تېتور: ئادەمنىڭ قىزى» (1917—1921)، «قىزىل موۋلتون» (1945—1948) قاتارلىقلارنى يېزىپ چىقىدۇ. بۇ ئۈچ رومان «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى» دېگەن نام ئاستىدىكى تىرىلوگىيە بولۇپ، نېكسىنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ تىرىلوگىيە دانىيە پرولېتارىيات ھەرىكىتىنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈپ، دانىيە ئەدەبىياتىدا پرولېتارىيات پروزا ئېقىمىغا يول ئېچىپ، دانىيىدە ئىلغار يازغۇچىلارنىڭ مەيدانغا كېلىشىگە ئىجابىي تەسىر كۆرسىتىدۇ. نېكسى بۇ باسقۇچتا يەنە «تۆمۈر قوراللار دەۋرى» (1929) ناملىق رومانىنى، «قارا قۇش» (1930)، «تاڭ ئالدىدا» (1938) ناملىق ھېكايىلەر توپلاملىرىنى ۋە تۆت توملۇق «ئەسلىمىلەر» (1932—1939) نى يازدى.

2. «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى»

«بويسۇندۇرغۇچى پېللى»، «تېتور: ئادەمنىڭ قىزى» ۋە

① ئىزاھات: جىمۇلىتىنىڭ «نېكسى» ناملىق ئەسىرىنىڭ 14 - بېتىدىن ئېلىندى، يېڭى ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى 1957 - يىلى نەشرى.

«قىزىل موۋلتون» دانىيىنىڭ «پرولېتارىيات ھەرىكىتى ئېپوسى» ترىلوگىيىسى بولۇپ، بۇ ترىلوگىيە 19 - ئەسىرنىڭ 70 - يىللىرىدىكى دانىيە ئەمگەكچى خەلقىنىڭ پاجىئەلىك تۇرمۇشىنى يېزىشتىن باشلىنىپ، 90 - يىللاردا پرولېتارىياتنىڭ ئويغىنىشقا باشلىغانلىقى ۋە باتۇرلارچە ئىش تاشلاش كۈرەشلىرىدىن تاكى ئۇلارنىڭ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ تەسىرى ۋە ئىلھامى ئاستىدا ئۆزلىرىنىڭ ئىنقىلابىي سىياسىي پارتىيىسى — كوممۇنىستىك پارتىيىنى قۇرغانغىچە بولغان ئەھۋاللار يېزىلىدۇ. دانىيە پرولېتارىياتىنىڭ ئويغىنىشى ۋە كۈرەشلىرى ترىلوگىيىنىڭ ئومۇمىي باش تېمىسىدۇر.

ترىلوگىيىنىڭ بىرىنچى قىسمى «بويسۇندۇرغۇچى بىللى» تۆت جىلد بولۇپ، ئالدىنقى ئىككى جىلد بولغان «بالىلىق» ۋە «شاگىرتلىق تۇرمۇشى»دا بىللىنىڭ ئۆسمۈرلۈك ۋە ياشلىق دەۋرىدىكى تۇرمۇشى لىنىيە قىلىنىپ، دانىيە شەھەر - يېزا ئەمگەكچىلىرىنىڭ 19 - ئەسىرنىڭ 70 -، 80 - يىللىرىدىكى نامرات تۇرمۇشى تەسۋىرلىنىدۇ؛ ئۈچىنچى جىلد «ئۇلۇغۋار كۈرەش» بىلەن تۆتىنچى جىلد «تاڭ سەھەر» دە بىللىنىڭ ئىشچىلارنىڭ داھىسىغا ئايلىنىپ، ئىشچىلارنىڭ ئىش تاشلىشىغا رەھبەرلىك قىلىشى، كېيىن پۇرسەتپەرەسكە ئايلىنىپ كېتىش جەريانى لىنىيە قىلىنىپ، دانىيە پرولېتارىياتىنىڭ 90 - يىللاردىكى باتۇرانە ئىش تاشلاش كۈرىشى تەسۋىرلىنىدۇ.

ترىلوگىيىنىڭ ئىككىنچى قىسمى «تېتور: ئادەمنىڭ قىزى» دا باش قەھرىمان بىلىقچىنىڭ قىزى تېتور بولۇپ، بۇنىڭدا بىللى ۋە بىللىنىڭ دوستى موۋلتون («بويسۇندۇرغۇچى بىللى»دىكى يەنە بىر باش قەھرىمان) ئارقا كۆرۈنۈشكە چېكىنگەن ئىككىنچى

ئورۇندىكى پېرسوناژلار ھېسابلىنىدۇ. تېتور ئاتا - ئانىسى تاشلىۋەتكەن نىكاھسىز تۇغۇلغان قىز بولۇپ، ئۇ يىللارنىڭ جاپا - مۇشەققىتىنى ۋە تۇرمۇشنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىرىنى يەتكىچە تارتىدۇ، 25 يېشىدا ئادەمخور جەمئىيەت ئۇنى يۇتۇپ كېتىدۇ. ئاپتور تېتورنىڭ تۇغۇلۇشىدىن ئۆلۈشىگىچە بولغان پاجىئەلىك كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، دانىيە شەھەر - يېزا ئەمگەكچىلىرىنىڭ پاجىئەلىك ئەھۋالىنى ۋە ئەمگەكچى خەلقنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىش ئېڭىنىڭ ئويغىنىشىنى كەڭ تۈردە تەسۋىرلەپ بېرىدۇ. بۇ رومان گەرچە سيوژىت جەھەتتە ترىلوگىيىنىڭ باشقا ئىككى قىسمى بىلەن مۇناسىۋىتى بولمىسىمۇ، بىراق ئۇ بېرىپ چېتىلىدىغان دەۋر ۋە باش تېما ئىدىيىسىدىن قارىغاندا، ئۇ يەنىلا باشقا ئىككى قىسىم بىلەن بىردەكلىككە ئىگە. ئەگەر بۇ رومانىدىكى دانىيە خەلقىنىڭ كۈلپەتلىك تارىخىدىن ئىبارەت بۇ ئاساس بولمىغان بولسا، ئۈچىنچى قىسىمدا ئىچكى بەدىئىي كۈچ كەمتۈك بولۇپ قالاتتى.

ترىلوگىيىنىڭ ئۈچىنچى قىسمى «قىزىل موۋلتون» دا نۇقتىلىق ھالدا دانىيە پرولېتارىياتىنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىشى ۋە كۈرەشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ. بۇنىڭدىكى باش قەھرىمان موۋلتون بولۇپ، ئاپتور ئۇنىڭ 1914 - يىلىدىن 1923 - يىلىغىچە بولغان ئىنقىلابىي پائالىيەتلىرىنى ۋە كۈرەش تۇرمۇشىنى يازىدۇ.

ترىلوگىيىدە سۈرەتلەنگەن پېرسوناژلار ئوبرازى غايەت زور ئىجتىمائىي ئەھمىيەتكە ئىگە بولۇپ، ئۇنىڭ بىرىنچى قىسمىدا باش قەھرىمان بىللىنىڭ بىر ئاڭسىز ھالەتتىن ئىشچىلار ھەرىكىتىنىڭ ئاڭلىق رەھبىرىگە ۋە ئىنقىلابچىغا ئايلانغان ئوبرازى يارىتىلىدۇ. بۇ جەھەتتە ئۇ بىر «بويسۇندۇرغۇچى» قىياپىتىدە ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. ئەمما بىرىنچى قىسمىنىڭ ئاخىرىدا ئۇنىڭدا ئۆزگىرىش

يۈز بېرىپ، ئۇ بىر پۈرسەتپەرەسكە ئايلىنىپ كېتىدۇ. ئىككىنچى قىسمىدا ئۇ قوشۇمچە پېرسوناژ سۈپىتىدە تەسۋىرلىنىدۇ، ئۈچىنچى قىسمىدا، ئۇ موۋلتوننىڭ قارشى مەۋقەسىدە تۇرىدۇ، بۇ قىسمىدا ئاپتور ئۇنى سەلبىي پېرسوناژ قىلىپ تەسۋىرلەپ، ئۇنىڭغا نىسبەتەن چوڭقۇر تەنقىد ئېلىپ بارىدۇ. ئەسەردە بېللىنىڭ ئۆزگىرىپ كېتىشى بىر ئۇششاق خۇسۇسىي مۇلۇكدارنىڭ دۇنيا قارشى ئەگەر پرولېتارىياتنىڭ ئىنقىلابىي ھەرىكىتى داۋامىدا ئۆزگەرمىسە، ئۇنىڭ مەيلى قانچىلىك كۈچلۈك رەھبەرلىك قىلىش ۋە تەشكىللەش ئىقتىدارىغا ئىگە بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئۇنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىش ئېڭىنىڭ ھەرگىزمۇ ھەقىقىي پرولېتارىيات ئېڭىغا ئايلىنالمايدىغانلىقىنى، ئۇنىڭ شەپقەتسىز كۈرەش ئالدىدا ياكى توختاپ قېلىپ، ياكى ئارقىغا چېكىنىپ، ياكى مۇرەسسە قىلىپ ۋە ياكى تەسلىم بولىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

ئېپوستىكى تېتور ئوبرازى تېپىك ئەمگەكچى خەلقنىڭ مۇجەسسەملىنىشى بولۇپ، ئۇنىڭ قىسقىغىنە ھاياتى ئەمگەكچى خەلقنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك بەختسىز سەرگۈزەشتىسىگە ۋەكىللىك قىلىدۇ. ئۇنىڭ ۋۇجۇدىدا ئەمگەكچى خەلقنىڭ ئەڭ ئېسىل پەزىلەتلىرى ئىپادىلىنىدۇ. ئۇ ئەمگەكچان، ئاقكۆڭۈل ۋە مۇھەببەت - نەپرىتى ئېنىق بولۇپ، ئۆزىنى قۇربان قىلىش روھىغا ئىگە. بولۇپمۇ ئۇنىڭدا بىر مېھرىبان ئانىلىق قەلب بار. ئاپتور ئادەتتىكى ئاياللار ۋۇجۇدىدىكى تار ياكى شەخسىيەتچىل ئانىلىق مېھرىنى ئۇنىڭ ۋۇجۇدىدا سەممىمىي، شەخسىيەتسىز بولغان كەڭ ھېسسىيات يۈكسەكلىكىگە كۆتۈرۈپ، ئۇنى «ئىنسانىيەتنىڭ ئانىسى» دېگەن شەرەپلىك نامغا ئېرىشتۈردى.

ئېپوستىكى موۋلتون يېڭى دۇنيادىكى شەخس بولۇپ، يۈكسەك

ئاڭغا ئىگە كوممۇنىست ۋە ئىنقىلابىي يازغۇچى. ئۇ نۇرغۇن جەھەتلەردە ئاپتوبىئوگرافىيە خاراكتېرىنى ئالغان بولۇپ، ئۇ 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى بىر ئىنقىلابچى ۋە پرولېتارىيات يازغۇچىسى بولۇش سۈپىتى بىلەن، ئەينى چاغدىكى ياۋروپادا ئۇ روشەن تىپىكلىككە ئىگە. چۈنكى ئۇنىڭ ئىدىيىۋى مۇساپىسى ياۋروپا پرولېتارىيات ھەرىكىتى تارىخىي بىلەن بىردەكلىككە ئىگە. مەسىلەن، ئۆكتەبىر ئىنقىلابىدىن ئىلگىرى ئۇ بىر ئىنقىلابچى بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭدا ماركسىزم - لېنىنىزملىق نەزەرىيىۋى قورال كەمچىل بولغاچقا، پۈرسەتپەرەسلىككە قايتۇرما زەربە بېرىشنىڭ بىر ئېنىق ئىنقىلابىي پروگراممىسىنى ئوتتۇرىغا قويالماي، تىت - تىتلىق ئىچىدە قالىدۇ. پەقەت ئۆكتەبىر ئىنقىلابىدىن كېيىن سوۋېت ئىتتىپاقىنى زىيارەت قىلغاندىلا، ئاندىن روھلىنىپ، ھەقىقىي ئىنقىلابىي يولنى تاپىدۇ. دۆلىتىگە قايتقاندىن كېيىن، ئۇ دەرھال سوتسىيال دېموكراتلار پارتىيىسىنىڭ ئوڭ قانات ھۆكۈمرانلىق گۇرۇھى بىلەن ئادا - جۇدا بولۇش، دانىيە كوممۇنىستىك پارتىيىسىنى قۇرۇشقا تۇتۇش قىلىش ۋە ئىشچىلار ئارىسىدا پۈرسەتپەرەسلىكنىڭ تەسىرىنى تازىلاش كۈرىشى پىلانىنى تۈزۈپ چىقىدۇ.

ترىلوگىيىدە دانىيە پرولېتارىيات ھەرىكىتىنىڭ تەرەققىيات جەريانى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ، كەڭ ئەمگەكچى خەلقنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىش ئېڭىنىڭ ئويغىنىشى، بولۇپمۇ دانىيە پرولتارىياتىنىڭ قانداق قىلىپ تار شەخسىيەتچىلىك ئېڭىدىن كوللېكتىۋىزملىق ئاڭغا ئىگە سىنىپقا ئايلىنىشتىن ئىبارەت بۇ بىر تارىخىي خاراكتېرلىك ئۆزگىرىش جەريانى، پرولېتارىيات ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى ماركسىزم بىلەن پۈرسەتپەرەسلىك

ئوتتۇرىسىدىكى كۈرەش ئېچىپ بېرىلىدۇ. روماندا تەسۋىرلەنگەن ئىجتىمائىي تۇرمۇش كۆرۈنۈشلىرى ئىنتايىن كەڭ، ھېكايە سيۇژىتى مول ۋە ئەگرى - توقاي بولۇپ، پېرسوناژلار خاراكتېرى، مۇھىت ۋە مەنزىرە تەسۋىرىدە كۆپ خىل ئۇسۇل قوللىنىلىدۇ. بۇلارنىڭ ھەممىسى تىرىلوگىيىنى «پرولېتارىيات ھەرىكىتىنىڭ ئېپوسى» غا ئايلاندۇرۇپ، مەزمۇنى مول، ئەھمىيىتى چوڭقۇر بولغان بىر نادىر بەدىئىي ئەسەرنى ۋۇجۇدقا چىقىرىدۇ.

3 § . ئاراگون ۋە «كوممۇنىست»

لوئى ئاراگون (1897—1982) نىڭ ئەسلى ئىسمى لوئى ئاندرو بولۇپ، فرانسىيىنىڭ مەشھۇر شائىرى، يازغۇچىسى ۋە ئەدەبىي ئوبزورچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ «20 - ئەسىردىكى ھيوگو» دېگەن نامى بار. ئۇ ئاساسەن شائىرلىق بىلەن دۇنياغا مەشھۇر. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى شېئىرى بىلەن باشلىنىپ، شېئىر بىلەن ئاخىرلاشقان. ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ئەسىرىنىڭ ئىسمىمۇ «خەير - خوش» ناملىق شېئىرلار توپلىمى بولۇپ، ئۇنىڭ پىروزىلىرى، نەسىرلىرى ۋە ئوبزورلىرىمۇ ناھايىتى كۆپ. ئۇنىڭ «كوممۇنىست» ناملىق زور ھەجىملىك رومانى سوتسىيالىستىك رېئالىزمنىڭ فرانسىيىدىكى غەلبىسىنىڭ نامايەندىسى بولۇپ، ئۇ ئاپتورغا دۇنياۋى شان - شۆھرەت ئېلىپ كەلدى. ئاراگون ياشىغان ۋە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان 20 - ئەسىر يول ئەگرى - توقاي، كۈرەش كەسكىن بولغان كۆپ مەنبەلىك ئۆزگىرىشچان دەۋر ئىدى.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ئاراگون 1897 - يىلى 10 - ئاينىڭ 3 - كۈنى پارىژنىڭ 16- رايونىدا دۇنياغا كەلگەن. ئۇ ئاپىسى مارگىرىتتىن نىكاھسىز تۇغۇلغان بولغاچقا، ئاپىسى ئائىلىدە ئۇنىڭغا يېتەرلىك ئانىلىق مېھرىنى بەرگەن بولسىمۇ، ئەمما باشقىلارغا ئۇنى «بېقىۋالغان بالام» دەپ يالغان ئېيتىپ، ئۇنىڭغا ئۆزىنى «ئاچا» دەپ چاقىرىشنى ئۆگەتكەن. يېشىنىڭ چوڭىيىشىغا ئەگىشىپ، باشقىلارنىڭ ئۇنى «ھارامدىن بولغان» دېگەن ئاھانەتلىرى ئۇنى ئازابلاپ، ئۇنىڭ قەلبىگە مەڭگۈلۈك جاراھەت ئىزى قالدۇرغان. ئۇ ئەينى چاغدىكى پارىژنىڭ داڭلىق ساقچى ئىدارىسى باشلىقى ۋە پارلامېنت ئەزاسى لوئى ئاندرودىن بولغان بالا بولغاچقا، ئاپىسى ئەشۇ كىشىدىن خىراجەت ئېلىپ ئۇنىڭ مەكتەپتە ئوقۇشىنى كاپالەتلەندۈرگەن. ئۇ ئۈسمۈرلۈك دەۋرىدە دېككىنس ۋە گوركىنىڭ ئەسەرلىرىنى ياقتۇرۇپ ئوقۇغان. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغان يىلى ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرۈپ، ئاپىسىنىڭ ئۆتۈنۈشى بىلەن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ مېدىتسىنا كەسپىگە ئوقۇشقا كىرگەن. شۇنداقتىمۇ ئۇ يەنىلا ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلاپ، ژىئوم ئاپولىنىر ۋە ئۇنىڭ شېئىرلىرىغا ئىنتايىن چوقۇنغان. 1917 - يىلى ئۇرۇش ۋەزىيىتى جىددىيلىشىپ، ئۇ ئەسكەرلىككە قاتنىشىپ قۇرۇقلۇق ئارمىيە دوختۇرخانىسىدا دوختۇرلۇق قىلغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ ئاندىرى برېتون ۋە سۇبور قاتارلىقلار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇلار بىلەن قويۇق دوستلۇق ئورناتقان. كېيىن بۇ ئۈچى ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋالىرى بولۇپ قالدۇ. ئۇ 20 ياشقا كىرگەن يىلى ئاپىسىدىن ئۆزىنىڭ نىكاھسىز تۇغۇلۇش ئەھۋالىنى ۋە

«ھېلىقى دادىسى» نىڭ كىملىكىنى بىلگەندە، ئۇنىڭ قەلبى مىسلىسىز ئازابلىنىدۇ. شۇڭا، ئۇ «لوئى ئاندرو» دېگەن بۇ فامىلىدىن ئىنتايىن بىزار بولۇپ، شۇندىن كېيىنكى تۇرمۇشى ۋە ئەدەبىي ئىجادىيىتىدە پەقەت «ئاراگون» دېگەن مۇشۇ ئىسىمنىلا قوللىنىدۇ. ئۇنىڭ قەلبىدىكى بۇ خىل روھىي ئازابى ۋە ئىسيانكارلىق روھىي تەدرىجىي ھالدا پۈتكۈل جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىققا ئايلىنىپ، يىرگىنىشلىك رېئاللىق ۋە قاباھەتلىك ئۆرۈش ئۇنىڭ قارشىلىق ئوبيېكتى بولۇپ قالىدۇ. 1919 - يىلى 6 - ئايدا ئۇ ھەربىي سەپتىن چېكىنىپ مېدىتسىنا كەسپىدە ئوقۇشنى داۋاملاشتۇرغان بولسىمۇ، ئەمما ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشنى ئۆزىنىڭ ئۆمۈرلۈك چىقىش يولى قىلىپ تاللىۋالىدۇ.

ئاراگوننىڭ ئىدىيىۋى تەرەققىياتى ۋە ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىگە ئاساسەن، ئۇنىڭ ئىجادىيەت جەريانىنى تۆت باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ.

1) دەسلەپكى باسقۇچ (1920—1930)

بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئاراگون ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلاپ، 1917 — 1919 - يىللىرىدا يازغان شېئىرلىرىدا «ئۆزگە بولغان چوقۇنۇش» نى، پارىژغا ۋە كەلگۈسىگە بولغان مەدھىيىسىنى ئىپادىلىدى. بۇ باسقۇچتا ئاراگون تولىمۇ جاپالىق ۋە ئەگرى - توقاي ئىزدىنىشنى باشتىن كەچۈردى. 20-يىللارنىڭ دەسلىپىدە ئۇ كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى رېئاللىقتىن ئىنتايىن سەسكىنىپ، «سول» مايىللىقنى ئىپادىلىدى. ئۇ كونا دۇنيانى ۋە ھەممە نەرسىنى ئىنكار قىلىپ، «دادا ئىزىم» نى

ئەشەببۇس قىلدى. 1921 - يىلى ئاراگون شائىر ئېلۇئارد بىلەن بىرلىكتە دادا ئىزىمدىن ۋاز كېچىپ، برېتون بىلەن بىرلىكتە ھالقىما رېئالىزملىق ئەدەبىيات ھەرىكىتىنى باشلىدى. ئۇ 1920 - يىلى «خۇشاللىق ئۇچقۇنى» ناملىق تۇنجى شېئىرلار توپلىمىنى ۋە «ئانسەي» ناملىق رومانىنى ئېلان قىلدى. 1926 - يىلى ھالقىما رېئالىزملىق پروزا ئەسىرى «پارىژدىكى[1] سەھرالىق» نى ئېلان قىلىپ داڭ چىقاردى. 20 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدا ئاراگوننىڭ ئىدىيىسىدە روشەن ئۆزگىرىش يۈز بېرىپ، پەيدىنپەي ئۇششاق بۇرژۇئازىيىچە ئىنكارچىلىق قارىشىدىن قۇتۇلۇپ چىقىپ، يېڭى ھايات يولىغا قەدەم قويدى. 1927 - يىلى ئۇ فرانسىيە كومپارتىيىسىگە كىرىپ، پارتىيىنىڭ تەربىيىسىدە تەدرىجىي پىشىپ يېتىلدى. 1928 - يىلى ئۇ ماياكوۋىسكى بىلەن تونۇشۇپ، شۇ ئارقىلىق سوۋېت ئەدەبىياتىنى چۈشەندى. شۇ چاغدا ئۇ يەنە، كېيىنكى مەشۇقى ۋە ئۆمۈرلۈك ھەمراھى ئېلىسا بىلەن تونۇشتى.

2) 30 - يىللاردىكى ئىجادىيىتى (1930—1939)

1930 - يىلى ئاراگون سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ خاركوۋ شەھىرىدە ئېچىلغان خەلقئارا ئىنقىلابىي يازغۇچىلار يىغىنىغا قاتنىشىپ، چوڭقۇر تەسىراتقا* ئىگە بولدى. بۇ مەزگىل ئۇنىڭ ئەدەبىيات - سەنئەت ئىدىيىسىدە تۈپتىن ئۆزگىرىش يۈز بەرگەن بۇرۇلۇش نۇقتىسى بولۇپ قالدى. 1934 - يىلى ئۇ سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ 1 - قېتىملىق يازغۇچىلار قۇرۇلتىيىغا قاتنىشىپ فرانسىيە يازغۇچىلىرىغا ۋاكالىتەن سۆز قىلدى. ئۇ فرانسىيىگە

---

① ئىزاھات: بۇ ئەسەر «چەت ئەل ئەدەبىياتى قوللانمىسى» دا، شېئىرىي يۇراقتا ئىگە «نەسىرلەر توپلىمى» دېيىلگەن.

قايتىپ بارغاندىن كېيىنمۇ ھەرقايسى جايلاردا قىزغىن، ئارامبەخش نۇتۇق سۆزلىدى. ئۇنىڭ بۇ نۇتۇق تېكىستلىرى 1935 - يىلى نەشر قىلىنغان «سوتسىيالىستىك رېئالىزم ئۈچۈن» دېگەن كىتابقا كىرگۈزۈلدى. شۇ چاغدا ئۇ يەنە روسىيە ئەدەبىياتى ۋە سوۋېت ئەدەبىياتىنى فرانسىيەدە ئاكتىپلىق بىلەن تارقىتىپ، سوۋېت ئەدەبىياتى ۋە يازغۇچىلىرى تونۇشتۇرۇلغان كۆپلىگەن ماقالىلەرنى يازدى. ئۇنىڭ «باسېلدىكى قوڭغۇراق ئاۋازى» (1933) ناملىق رومانى، «ھۇررا! ئورال» (1934) ناملىق شېئىرلار توپلىمى ئۇنىڭ سوۋېت ئەدەبىياتىدىن ئۆگەنگەنلىكىنىڭ تۇنجى مېۋىسىدۇر. ئاراگون 30 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىن باشلاپ «رېئال دۇنيا» سىستېمىسىدىكى رومانلارنى يېزىشقا كىرىشتى.

3) ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن 50 - يىللارنىڭ ئوتتۇرلىرىغىچە بولغان مەزگىل (1939—1956)

«قارشىلىق ھەرىكىتى» مەزگىلىدە ئاراگون پارتىزانلار بازىسىدا گېزىت چىقاردى، كېيىن پارتىيە تاپشۇرغان مۇھىم ۋەزىپىنى قوبۇل قىلىپ، دۈشمەن قولىدا قۇربان بولغان ۋەتەنپەرۋەرلەرنىڭ قولىيازما، ۋەسىيەتنامىلىرىنى رەتلەپ، «كوممۇنىزمچىلار» (1946) ناملىق نەسرلەر توپلىمىنى تۈزۈپ چىقتى. ئۇرۇشتىن كېيىن «بۈگۈنكى كەچلىك گېزىت»، «فرانسىيە ئەدەبىياتى گېزىتى» قاتارلىق مەتبۇئاتلارنىڭ باش مۇھەررىرى بولۇپ ئىشلىدى. 1950 - يىلى فرانسىيە كومپارتىيىسى مەركىزى كومىتېتىنىڭ كاندىدات ھەيئىتى بولۇپ سايلاندى، 1954 - يىلى مەركىزي كومىتېتىنىڭ ھەيئىتى بولدى.

ئۇرۇش جەريانىدا فاشىزمغا قارشى «نادامەت» (1941)، «ئېلسانىڭ كۆزلىرى» (1942)، «فرانسىيىدىكى يورۇق ئۈرجەك» (1945) ناملىق شېئىرلار توپلاملىرى، «فرانسىيىلىكلەرنىڭ خورلىنىشى ۋە ئۇلۇغلىقى» (1945) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى قاتارلىق ۋەتەنپەرۋەرلىك روھ بىلەن يۇغۇرۇلغان نۇرغۇن ئەسەرلەرنى يازدى. ئۇرۇشتىن كېيىنكى بىر قانچە يىل ئىچىدە ئاراگون يەنە «كېيىنكى نادامەت» (1948) ناملىق شېئىرلار توپلىمىنى، «كوممۇنىست» (1948—1951) ناملىق رومانىنى ئېلان قىلدى.

4) 50 - يىللارنىڭ ئوتتۇرلىرىدىن 80 - يىللارنىڭ باشلىرىغىچە بولغان مەزگىل (1956—1982)

سوۋېت كومپارتىيىسىنىڭ 20 - قېتىملىق قۇرۇلتىيىدىن كېيىن ئاراگوننىڭ ئىجادىيەت ئىدىيىسىدە ئۆزگىرىش يۈز بېرىپ، سوتسىيالىستىك رېئالىزمدىن تەدرىجىي ۋاز كەچتى. ئۇنىڭ مۇشۇ مەزگىلدە يېزىلغان قويۇق رومانتىزم پۇرىقىغا ئىگە «جاپالىق ھەپتىلەر» (1958) ناملىق رومانى ئۇنىڭ يېڭى بىر ئىجادىيەت باسقۇچىنىڭ باشلانغانلىقىدىن دېرەك بەردى. ئاپتور رەڭدار ئۇسلۇبى ئارقىلىق بۇ روماندا كىشىنىڭ ئۆز يولىنى ئەركىن تاللاش ھوقۇقى ۋە ئۆز تەقدىرىنى بەلگىلەش ھوقۇقىنىڭ بارلىقىنى تەشۋىق قىلدى. 60 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىغا كەلگەندە ئاراگون يەنە ھالقىما رېئالىزمغا بېرىلدى. ئۇنىڭ ئۆمرىنىڭ ئاخىرقى يىللىرىدا يازغان «شائىرلار» (1960)، «ئېلسانىڭ مەجنۇنى» (1963) ناملىق شېئىرلار توپلاملىرى، «رەسىمدە قىز» (1965)، «بىلانىرو ياكى ئۇنتۇش» (1967) ناملىق رومانلىرى، «يالغان ئېيتىش —

چىنلىق» (1980) ناملىق ھېكايىلار توپلىمى قاتارلىق ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى ھالقىما رېئالىزم تۇسىگە ئىگە. ئۇ ئۆزىنىڭ پۈتكۈل ئىجادىيىتىدە 20 نەچچە شېئىرلار توپلىمى بىلەن شائىرلىقتا گەۋدىلىك داڭ چىقارغان بولسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ «كوممۇنىست» رومانى غەرب پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنىڭ زور ئۇتۇقلىرىدىن بىرى بولۇش سۈپىتى بىلەن ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ.

2. «كوممۇنىست»

رومانىنىڭ سىيوژېت قۇرۇلمىسى:

ئاراگوننىڭ «رېئال دۇنيا» سىستېمىسىدىكى ئەسەرلىرىنىڭ بىرى بولغان «كوممۇنىست» رومانى ئەسلىدىكى پىلاندا 3 توم، ھەر بىر تومى بىر قانچە قىسىم بولماقچى ئىدى. ئەمەلىيەتتە ۋۇجۇدقا چىققىنى 1 - توم بولۇپ، جەمئىي 5 بۆلۈمدىن تەشكىل تاپىدۇ. روماندىكى ۋەقەلىك 1939 - يىلى 2 - ئايدىن 1940- يىلى 6- ئايغىچە بولغان ئارىلىقتا يۈز بەرگەن ئىشلارنى ئاساسىي گەۋدە قىلغان بولۇپ، ئەسەردە پېرسوناژلار كۆپ ھەم لىنىيىلىرى مۇرەككەپ، ئەسەردىكى ئاساسلىق پېرسوناژلار ژان دې مونىبې بىلەن ساشىر بولۇپ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇھەببەت يىپ ئۇچى پۈتۈن ئەسەرگە سىڭدۈرۈلگەن. بىرىنچى بۆلۈمدە، فرانسىيە جەمئىيىتىدىكى ھەرقايسى تەبىقىلەرنىڭ سوۋېت - گېرمانىيە ئوتتۇرىسىدا ئىمزالانغان ئۆزئارا تاجاۋۇز قىلىشماسلىق كېلىشىمىگە بولغان ئىنكاسى تەسۋىرلەنگەن. فرانسىيە دائىرىلىرى سوۋېت - گېرمانىيە كېلىشىمىنى باھانە قىلىپ، سوۋېت ئىتتىپاقىغا ۋە

كومپارتىيىگە قارشى غالجىرانە دولقۇن قوزغايدۇ. ژان بىلەن ساشىر تونۇشۇپ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدا بىر - بىرىگە مۇھەببەت پەيدا بولىدۇ. ئىككىنچى بۆلۈمدە، فرانسىيە دائىرىلىرىنىڭ فرانسىيە كوممۇنىستلىرىنى باستۇرغانلىقى ۋە كوممۇنىستلارنىڭ زىيانكەشلىككە قارشى كۈرەشلىرى نۇقتىلىق تەسۋىرلەنگەن. ژان ئېببىي ئىنىستىتۇتتا ئوقۇشقا كىرىدۇ، ساشىر ئېرى فىلايت ۋە ئۇنىڭ تۇرمۇش مۇھىتىدىن يىرگىنىدۇ. ئۈچىنچى بۆلۈمدە، پارلامېنت كوممۇنىستلارنىڭ پارلامېنت ئەزالىق سالاھىيىتىنى ئېلىپ تاشلاش ھەققىدىكى تەكلىپىنى قاراپ چىقىشقا كىرىشكەنلىكى، پارلامېنتتىكى كوممۇنىستلارنىڭ نۇتۇق سۆزلەپ فرانسىيە دائىرىلىرىنىڭ كوممۇنىستلارغا قارشى سۇيىقەستىنى ئېچىپ تاشلىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. ژان بىلەن ساشىر پارلامېنت يىغىنىدا ئۇچرىشىپ قالىدۇ. ساشىر ژاننى يۈز ئۆرىدى دەپ قاراپ، غەزەپ ئىچىدە ئۇنىڭدىن «ئادا - جۇدا» بولىدۇ. تۆتىنچى بۆلۈمدە، بۇرژۇئا سىياسەتۋازى رىنو بىلەن داراد ئوتتۇرىسىدىكى ئىچكى توقۇنۇش ۋە فرانسىيە دائىرىلىرىنىڭ كوممۇنىستلارنى سوت قىلىشى جىددىي بايان قىلىنىدۇ. ژان دىۋىزىيە سەھىيە ئەترىتىگە قاتنىشىپ، دىۋىزىيە قوشۇنى بىلەن بىرلىكتە بېلگىيە چېگرىسىغا كىرىدۇ. ساشىر ئېرىدىن ئايرىلىپ، مېيىپ ئىشچى جىگوۋاغا تەشەببۇسكارلىق بىلەن ياردەم قىلىدۇ. بەشىنچى بۆلۈم پۈتكۈل ئەسەرنىڭ يۇقىرى پەللىسى ھېسابلىنىدۇ. گېرمانىيە بىلەن فرانسىيە بېلگىيىگە تاجاۋۇز قىلىپ ھەل قىلغۇچ جەڭ قىلىدۇ، جەڭدە فرانسىيە ئارمىيىسى مەغلۇپ بولۇپ، پارىژ ھالاكەت گىردابىغا بېرىپ قالىدۇ. ساشىر ئالدىنقى سەپتىكى ژاننى سېغىنىدۇ ھەم ئۆزۈن بىر پارچە خەت يېزىپ قەلبىدىكى يالقۇنلۇق

مۇھەببەت ھېسسىياتىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇزۇن ئۆتمەي ژان ۋەتەنگە قايتىپ كېلىدۇ، كىچىك بىر بازاردا ژان بىلەن ساشىر تاسادىپىي ئۇچرىشىپ قېلىپ، بۇ ئىككىسى ئاخىرى مۇرادىغا يېتىدۇ.

پېرسوناژلار ئوبرازى ۋە ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى:

مونىېي ۋەيران بولغان ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، ئائىلە ئەھۋالى نامرات ئىدى. ئۇ ئوتتۇرىغا چىققاندا تېخى پىشىپ يېتىلمىگەن ياش بولۇپ، ئۇنىڭ ئىدىيىسى ۋە تۇرمۇشى ھەممىشە ئەكسىيەتچىل دائىرىلەرنىڭ سىياسىي تەشۋىقاتىنىڭ تەسىرىگە ۋە بۇرژۇئا تۇرمۇش ئۇسۇلىنىڭ چىرىتىشىگە ئۇچرايتتى. ئۇ بىر مەھەل تۇيۇق يولغا مېڭىپ قېلىپ، ئازاب چېكىپ دەردمۇ تارتتى، خاتالىقمۇ ئۆتكۈزدى. ئۇ ئەنە شۇنداق «ئوڭۇشسىزلىقلار»غا بەرداشلىق بېرىپ تاۋلاندى. رومانىنىڭ ئاخىرىدا ئۇ خېلىلا پىشقان قەيسەر جەڭچى بولۇپ يېتىلىپ، بۇرژۇئا ئىدىيىۋى ئېڭىنىڭ ئاسارىتىدىن ئاساسىي جەھەتتىن بۆسۈپ ئۆتۈپ، كوممۇنىزمغا قاراپ بۇرۇلۇش ياسىدى. ئۇنىڭ ئىدىيىۋى ئېڭىنىڭ تەرەققىياتى ۋە خاراكتېرىنىڭ شەكىللىنىشى بىر قانچە باسقۇچنى ۋە بىر قانچە قېتىملىق «كىشىلىك ھايات لېكسىيىسى»نى باشتىن كەچۈردى. ئۇ پارىژدا ساشىر بىلەن ئەمدىلا مۇھەببەتلىشىۋاتقان مەزگىللىرىدە، ئۇنىڭ ساشىرغا بولغان مۇھەببىتى پاك بولسىمۇ، ئەمما قارىغۇلارچە ئىدى. ئۇ ئاچىسى يېئىنانىڭ ئۆيىدە فرانسىيە كومپارتىيىسى چىقىرىدىغان «ئىنسانپەرۋەرلىك گېزىتى» بىلەن ئىلغار كىتاب - ژۇرناللارنى ئوقۇپ، سىياسىي مەسىلىلەر ئۈستىدە باش قاتۇرۇشقا باشلايدۇ. ئۇ دىنىي خۇراپاتلىقنى تەدرىجىي ئىرغىتىپ تاشلاپ، پۈتۈن زېھنى بىلەن بېرىلىپ چىقىش يولى ئىزدىمەكچى بولىدۇ. ئۇ ئۇنىۋېرسىتېتتا ئوقۇۋاتقان ۋە دوختۇرخانىدا پراكتىكا قىلىۋاتقان

مەزگىللىرىدە ئىككى خىل «جەلپ» ئارىسىدا قالىدۇ. ئۇ تۇرمۇشتا ساشىر ۋە پاھىشە قىز روسېتىنىڭ جەلپىدە قالىدۇ. سىياسىي جەھەتتىن نىكولاي ۋە باسدوخېل (ئىلغار پىكىرلىك ساۋاقدىشى)نىڭ جەلپىدە قالىدۇ. باسدوخېلنىڭ دۆلەتنىڭ ئىچى - سىرتىدىكى ھەربىي سىياسىي كۈرەشلەر ھەققىدىكى تەھلىلى ئۇنىڭ دىققىتىنى جەلپ قىلىپ، ئۇنى چوڭقۇر ئويغا سالىدۇ. ئۇ پارلامېنت يىغىنىدا فرانسىيە كومپارتىيىسى مەركىزىي كومىتېت ئەزاسىنىڭ مۇھىم نۇتۇقىنى ئاڭلاپ، فرانسىيە ئەكسىلئىنقىلابچىلىرىنىڭ ۋە گېتلېرنىڭ كومپارتىيىگە، سوۋېت ئىتتىپاقىغا، خەلققە قارشى ماھىيىتىنى تېخىمۇ چۈشىنىپ يېتىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ يەنە دۈشمەننىڭ تەھدىتى ۋە قىزىقتۇرۇشى ئاستىدا پارتىيىگە ئاسىيلىق قىلغان پارلامېنتتىكى خائىن كوممۇنىستلارنىڭ رەزىل ئەپتى - بەشىرىسىنى كۆرۈپ يېتىپ، ئۇنىڭ ئىدىيىسىدە زور بۇرۇلۇش بولىدۇ. بۇ ئۇنىڭ ھاياتىدىكى ئەڭ مۇھىم بىر دەرس بولۇپ قالىدۇ. مونىېي «كوممۇنىستلارنىڭ تەشۋىق ۋارىقى دېلوسى» بىلەن قولغا ئېلىنىپ تۈرمىگە كىرىپ قالغان مەزگىللىرىدە، بىر جەھەتتىن، ئۇ «لايغەزەللىك» تۇرمۇشىدىن قۇتۇلىدۇ، يەنە بىر جەھەتتىن، سىياسىي جەھەتتىن تېز پىشىپ يېتىلىدۇ. ئۇ دېۋزىيە سەھىيە ئەترىتىگە قاتنىشىپ ھەربىي قوشۇن بىلەن بىرگە ئالدىنقى سەپكە بارغان مەزگىلىدە نەزەرىيە ۋە ئەمەلىيەت جەھەتتە كوممۇنىزمغا بولغان تونۇشىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇپ، ئېتىقادىنى كۈچەيتىدۇ؛ ئۇ ساشىر بىلەن بولغان قىسقىغىنە ئۇچرىشىشىدا ئۆزىنىڭ قەتئىي خاراكتېرىنى نامايان قىلىپ، سەمىمىي ھېسسىياتىنى ئىپادىلەپ، گۈزەل كېلەچەكنى سۈرەتلەپ بېرىدۇ.

ساشىرمۇ بىر مەزگىللىك ئوڭۇشسىز ھايات يولىنى بېسىپ ئۆتكەن بولۇپ، ئۇنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنىڭ ئۆزگىرىشىمۇ بىر مەزگىللىك جاپا - مۇشەققەتلىك مۇرەككەپ جەريانغا ئىگە. ئۇ سىياسىي ئارقا كۆرۈنۈشكە ئىگە چوڭ بۇرژۇئا ئائىلىسىنىڭ خېنىمى بولۇش سۈپىتى بىلەن، بۇرژۇئازىيە بىلەن ھەمنەپەس بولسا تامامەن مۇمكىن ئىدى. لېكىن ئۇ قەتئىيلىك بىلەن خەلق يولىغا قاراپ ماڭدى، ساشىر بىلەن ئارىلىشىپ ئۆتىدىغان بىر بۆلەك سەلبىي، ئىجابىي ئوقۇتقۇچىلار ئۇنىڭ توغرا تۇرمۇش يولىنى تاللىۋېلىشقا تۈرتكە بولدى. ئىجتىمائىي سىنىپلارنىڭ زىددىيەت كۆرۈشى ئۇنى تەربىيىلەپ، ئۇنىڭ ھەق بىلەن ناھەقنى، گۈزەللىك بىلەن خۇنۇكلۇكنى پەرقلەندۈرۈش ئىقتىدارىنى يۇقىرى كۆتۈردى. دەسلەپتە ساشىر سىياسىيدىن ئىنتايىن نەپرەتلىنەتتى، بۇ ئۇنىڭ سىياسىي دېگەن فىلايت ۋە نىكولايغا ئوخشاش، كومپارتىيىگە ۋە خەلققە قارشى تۇرۇش دېمەكلىك دەپلا بىلگەنلىكىدىن ئىدى. ئۇ بىر مەزگىل ئەكسىيەتچىل تەشۋىقاتنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ، ھەتتا كوممۇنىستلاردىن ۋە كوممۇنىزمدىن ۋەھىمە ھېس قىلدى، ئەمما بۇنىڭ سەۋەبىنى چۈشەنمەيتتى. لېكىن ئۇ ئىزچىل تىرىشىپ ھەقىقەت ئىزدىدى. ئۇ پارلامېنتتا سۆزلەنگەن نۇتۇقنى ۋە «ئىنسانپەرۋەرلىك گېزىتى»گە بېسىلغان ماقالىلەرنى ئەستايىدىل مۇلاھىزە قىلىپ كۆردى؛ بولۇپمۇ ئۇ، يارىلىنىپ مېيىپ بولۇپ قالغان كوممۇنىست جىگوۋانىڭ ھالىتىدىن خەۋەر ئېلىۋاتقان مەزگىلدە ئۇنىڭدىكى كۈچلۈك ئۈمىدۋارلىقنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىدى. شۇندىن كېيىن، ئۇ كىشىلىك ھاياتقا بولغان كونىچە قارىشىنى چۆرۈپ تاشلاپ، يېڭىچە قاراشنى تىكلەشكە بەل باغلىدى. ئۇ يېڭى تۇرمۇش يولىنى تاللىغاندا ناھايىتى قەيسەر، پاراسەتلىك،

مۇھەببەت - نەپرىتى ئېنىق، باشقىلارنى تەنقىدلەشكىمۇ، ئۆزىنى تەھلىل قىلىشقىمۇ جۈرئەت قىلىدىغان بولۇپ كەتتى. ساشىرنىڭ مونسىيغا يازغان ئۇ ئۇزۇن بىر پارچە خېتى ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ ئىدىيىۋى تەرەققىياتىنىڭ قىسقىچە يەكۈنى ئىدى. ئۇنىڭ يېئېنانى قوللىغانلىقى كومپارتىيىنى قوللىغانلىقى، ئىنقىلابنى ۋە ئىلغارلىقنى قوللىغانلىقى ئىدى. ساشىر بىلەن مونسىي ئاخىرى ئۆز سىنىپىدىن ۋاز كېچىپ، ئىنسانىيەتكە بەخت كەلتۈرىدىغان كوممۇنىزمغا يۈزلەندى. بۇ خىل يۈزلىنىش ئۇلارنىڭ تەرەققىپەرۋەر زىيالىيلاردىن بولۇش سۈپىتى بىلەن ۋەتەن ۋە خەلقنىڭ تەقدىرى ئۈستىدە ئۇزاق مەزگىللىك ئويلىنىشتىن كېيىنكى نەتىجە ئىدى.

«كوممۇنىست» رومانى فرانسىيە ئىنقىلابىي ھەرىكىتى خاتىرىلەنگەن ئېپوس خاراكتېرلىك زور ھەجىملىك ئەسەر بولۇپ، ئۇنىڭ تەسۋىرلىگىنى فرانسىيىدىكى ھەر بىر ئادەم دۇچ كەلگەن كۆلپەتلىك تارىخ ۋە كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ چىرىكلىشىش تارىخىدۇر. ئاراگوننىڭ بۇ رومانىنى يېزىشتىكى مەقسىتى «مىللەت ۋە ئۇنىڭ رەھبەرلىك كۈچى كومپارتىيىنى نامايان قىلىش»تىن ئىبارەت. ئاپتور بۇ روماندا فرانسىيە خەلقىنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىرىنى، ئىنتىلىشلىرى ۋە قارشىلىق كۆرسىتىش كۈرەشلىرىنى تەسۋىرلەپ، فرانسىيىنىڭ مۇنەۋۋەر كوممۇنىستلىرىنىڭ ئۇلۇغ تۆھپىلىرىنى ۋە ئۇلارنىڭ قەھرىمانلىق بىلەن ئالغا باسىدىغان كۈرەش روھىنى مەدھىيىلىگەن، شۇنداقلا خەلقنىڭ كۈچ - قۇدرىتىنى نامايان قىلىپ، كومپارتىيىنىڭ مىللەتنىڭ ئۈمىدى ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ مىللەت ۋە خەلقنى كرىزىستىن قۇتۇلدۇرۇپ، ۋەتەننى گۈللەندۈرىدىغان ئاساسىي كۈچ ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. بۇ رومان بىزگە، فرانسىيە

ھايات - ماماتلىق گىردابىدا تۇرىۋاتقان جىددىي پەيتتە، دەل فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ تۈرلۈك قىيىنچىلىقلارنى يېڭىپ، خەلقنى ھەرىكەتلەندۈرۈپ ۋە تەشكىللەپ، دۆلەت ئىچىدىكى ئەكسىيەتچى كۈچلەر بىلەن ھارماي - تالماي كۈرەش ئېلىپ بارغانلىقىنى، شۇنىڭدەك خەلققە رەھبەرلىك قىلىپ فاشىستلار گېرمانىيىسى ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشتىن ئىبارەت ئېغىر تارىخىي مەسئۇلىيەتنى زىممىسىگە ئالغانلىقىنى ئۇقتۇرىدۇ. فرانسىيە كومپارتىيىسىدىكى كەڭ پارتىيە ئەزالىرى ۋە پارتىيە كادىرلىرى خەۋپتىن قورقماي، ھەركىم ئۆز ئورنىدا جان پىدالىق بىلەن كۈرەش ئېلىپ باردى. فرانسىيە ھەربىي ئىشلىرىنىڭ پارلامېنتتىكى تالاش - تارتىشى، ۋارىيېنىڭ پارتىيە ئىشلىرىغا بولغان سادىقلىقى، جىگوۋانىڭ ئۆزى مېيىپ بولسىمۇ، ئىرادىسىنىڭ قەتئىيلىكى، بېلوكىنىڭ ئالىيجاناپ خىسلىتى، بىرووۋنشانىڭ پاراستى ۋە جاسارىتى ئومۇمەن، كوممۇنىستلارنىڭ ئوچۇق - يورۇق ھەرىكىتى ۋە ئۆزىنى قۇربان قىلىش روھى كىشىنى چوڭقۇر ئىلھاملاندۇرىدۇ ۋە تەربىيىلەيدۇ. دېمەك، بارلىق ۋەتەنپەرۋەر زاتلار فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ ئەتراپىغا زىچ ئۇيۇشسىلا، زۇلۇمەت ئۈستىدىن بىر يولىلا غەلىبە قىلىپ، يورۇقلۇقنى كۈتىۋالالايدۇ، دېگەن ئىدىيىنى ئالغا سۈرۈش، پارتىيىگە ۋە خەلققە مەدھىيە ئوقۇش — «كوممۇنىست» رومانىنىڭ باش تېما ئىدىيىسىدۇر.

بۇ روماندا يەنە ناھايىتى كۆپ سەھىپە ئاجرىتىپ، چوڭ بۇرژۇئازىيىنىڭ ئىچكى جەھەتتە كوممۇنىستلارنى باستۇرۇپ، تاشقى جەھەتتە تەسلىمچىلىك، ۋەتەن ساتقۇچلۇق قىلىشتىن ئىبارەت چېكىدىن ئاشقان جىنايى قىلمىشلىرى پاش قىلىنغان ۋە تەنقىد قىلىنغان. روماندا ئاپتور ئۇرۇشنىڭ ئادالەتسىزلىكىنى ۋە ئۇنىڭ

مەنبىيىنى چوڭقۇر ئېچىپ تاشلاپ، ئۇرۇشنى يوقىتىشنىڭ ۋە فرانسىيىنى قۇتقۇزۇشنىڭ توغرا يولىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. ئەسەردە «ئىنسانپەرۋەرلىك گېزىتى» نىڭ مۇخبىرى باربونىدانى ئىش تاشلىغان ئىشچىلارغا مۇنداق دەيدۇ: گېرمانىيە ۋە فرانسىيە ھوقۇقدارلىرى «ئۆزلىرىدىكى ئىچكى زىددىيەتكە پېتىپ قېلىپ، ئۆزلىرىنى قۇتۇلدۇرۇشقا ئامالسىز قالغانلىقتىن، بۇ ئۇرۇشنى قوزغىغان». ئەينى چاغدا گېرمانىيە تاجاۋۇزچىلىرى پارىژغا يېقىنلاپ كەلگەندە فرانسىيە كومپارتىيىسى: «پۈتكۈل خەلقنىڭ ئومۇمىي سەپەرۋەرلىكىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇش»، «خەلقنى قوراللاندۇرۇش»، «ئۇرۇشنىڭ خاراكتېرىنى ئۆزگەرتىش» چاقىرىقىنى چىقارغان ئىدى. ئەسەر سىيوژىتىنىڭ لوگىكىلىق تەرەققىياتىدىن قارىغاندا، ئوقۇرمەنلەرنىڭ فرانسىيە خەلقى فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ توغرا رەھبەرلىكى ئاستىدا، خەلق ئۇرۇشىنىڭ كۈچ - قۇدرىتىگە تايىنىپ تۇرۇپ فاشىستلارغا قارشى ئۇرۇشنىڭ ئەڭ ئاخىرقى غەلىبىسىنى جەزمەن قولغا كەلتۈرەلەيدۇ، دېگەن يەكۈننى چىقارمىقى تەس ئەمەس.

بەدىئىي ئالاھىدىلىكى:

«كوممۇنىست» روماندا بايان قىلىنغان ئاساسلىق ۋەقەلەر ئەمەلىيەتتە يۈز بەرگەن ئىشلار بولۇپ، ئەسەردىكى خېلى كۆپ پېرسوناژلارمۇ ھەقىقىي كىشىلەر ئىدى، شۇڭا ئەسەردىكى ۋەقەلىك ۋە پېرسوناژلارنىڭ بۇ خىل ھەقىقىيلىق خاراكتېرى كىشىگە كۈچلۈك چىنلىق تۇيغۇسى بېرىدۇ. يەنە بىر جەھەتتىن، ئاپتور پەقەت ھەقىقىي ئادەم ۋە ھەقىقىي ئىشلار بىلەنلا چەكلىپ قالماستىن، يەنە بەدىئىي توقۇلمىمۇ يۈزگۈزگەن. شۇنىڭ بىلەن ھەقىقىي ئادەم ۋە ھەقىقىي ئىشلار بىلەن توقۇلما قىلىنغان ئادەم

ۋە ئىشلار ئەسەردە ئورگانىك هالدا بىرىكىپ كەتكەن. شۇڭا، ئوقۇرمەن بۇنىڭدىن هەم مول تارىخىي بىلىمگە ئىگە بولالايدۇ، هەم خېلى زور دەرىجىدە بەدىئىي لەززەتكە ئېرىشەلەيدۇ. بۇ روماننىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى مۇھىم ئالاھىدىلىكى بولۇپ، بۇ ئاپتورنىڭ بەدىئىي مېھنىتىنىڭ ئىپادىسىدۇر.

روماننىڭ ۋەقەلىكى كۆپ لىنىيە بويىچە قانات يايدۇرۇلغان بولۇپ، ئاپتور فرانسىيە جەمئىيىتىدىكى ھەرقايسى قاتلام ۋە ھەرقايسى كەسىپتىكى كىشىلەرنىڭ ھەممىسىگە دىگۇدەك ئۆز ئەسىرىدىن ئورۇن بېرىپ، سىدام تەسۋىرلەش ئۇسلۇبى ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئوخشاش بولمىغان سەرگۈزەشتىسى ۋە ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ئىپادىلەپ، «ئەنىسىز يىللار» دىكى فرانسىيىنىڭ ئىجتىمائىي تۇرمۇشىنى قايتا گەۋدىلەندۇرۇپ بەرگەن. ئاپتورنىڭ كۆڭۈل بۆلگىنى ئايرىم پېرسوناژلارنىڭ تەقدىرى بولماستىن، بەلكى فرانسۇز مىللىتىنىڭ ئىستىقبالى ۋە كوممۇنىستلارنىڭ كۆرىشىدىن ئىبارەت. شۇڭا ئاپتورنىڭ ئەسەردە مەركىزىي نۇقتىغا قويغىنىمۇ ئايرىم پېرسوناژلار بولماستىن، بەلكى ئىجتىمائىي، سىياسىي، تارىخىي ۋەقەلەردىن ئىبارەت بولۇپ، پېرسوناژلارنىڭ پائالىيىتى مۇشۇ ئاساستا شاخلاندۇرۇلۇپ قانات يايدۇرۇلغان. ئاپتور ئايرىم شەخسلەر تەسۋىرىگە ئەمەس، بەلكى كوللېكتىپ كىشىلەرنىڭ ھەرىكىتىگە بەكرەك كۆڭۈل بۆلۈپ، ئۇلارنىڭ ئوخشاش بىر ھادىسىگە نىسبەتەن ئوخشىمىغان ئىنكاسلىرى ۋە تەسىراتىنى ئىپادىلەش ئارقىلىق ئىجتىمائىي، سىياسىي، تارىخىي ۋەقەلەرنىڭ جەريانىنى ئىپادىلەپ، ئۇلارنىڭ خاراكتېرىنى ۋە ئەھمىيىتىنى ئېچىپ بەرگەن. پۈتكۈل رومان يەلپۈگۈچ شەكىللىك قۇرۇلمىغا ئىگە قىلىنغان بولۇپ، خېلىلا يېڭىچە مەناغا ئىگە.

روماننىڭ سەھىپىسى كەڭ، پېرسوناژلىرى كۆپ بولۇپ، ئاپتور ئەسەردە بىر توپ كوممۇنىستلارنىڭ قەھرىمانلىق ئوبرازىنى ۋە ئىلغارلىققا يۈزلىنىۋاتقان، ئىنقىلابقا يېقىنلىشىۋاتقان كىشىلەرنىڭ ئوبرازىنى سۈرەتلىگەن ھەم بىر توپ مەككار ۋە قەبىھ ئەكسىلئىنقىلابچىلارنىڭ ئوبرازىنىمۇ تەسۋىرلىگەن. لېكىن بۇ پېرسوناژلارنىڭ ھەممىسى ئۆزىگە خاس خاراكتېر ئالاھىدىلىككە ئىگە قىلىنغان. ئەسەردە پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى تەسۋىرلەشكە ئەھمىيەت بەرگەن، بۇنىڭدا ئانالىز ئۇسۇلى، ئۈچىنچى شەخس ئورنىدا تۇرۇپ تەسۋىرلەش ئۇسۇلى ۋە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى قوللىنىلغان، بۇنداق چاغدا ئاپتور ئۆزىنى ئەسەردىن سىرتتا قالدۇرۇپ، پېرسوناژلارنىڭ كۆپ قاتلاملىق مۇرەككەپ، ئۆزگىرىشچان ئاڭ پائالىيىتىنى نامايان قىلىپ بەرگەن. بۇ خىل ئۇسۇللار ئارىلاشما ھالەتتە قوللىنىلغاچقا، بايان قىلىش نۇقتىسىمۇ ئۈزلۈكسىز ئالمىشىپ تۇرغان. بۇنىڭدا ئاپتور بەزىدە ئۈچىنچى شەخس نۇقتىسىنى قوللانغان. لېكىن ئاخىرىدا بىۋاسىتە تىل بىلەن ۋاسىتىلىك تىل ئوتتۇرىسىدىكى پەرق، چەك - چېگرا يەنە پۈتۈنلەي غايىپ بولىدۇ. شۇڭا، بۇ ئەسەرنىڭ تىل ئۇسلۇبى ئادەتتىكى ئەنئەنىۋى رېئالىزملىق ئەسەرلەرنىڭكىگە خېلىلا ئوخشىمايدۇ.

ئۈچىنچى باب 20 - ئەسىر غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

§ 1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

1. 20 - ئەسىردىكى غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ ئالاھىدىلىكى

20 - ئەسىردىكى غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى 19 - ئەسىردىكى تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ يېڭى ۋەزىيەت ئاستىدىكى داۋامى ۋە راۋاجىدۇر. شۇڭا، ئۇ 19 - ئەسىردىكى تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتى بىلەن ئىدىيە ۋە بەدىئىي جەھەتتە نۇرغۇن ئورتاقلىقلارغا ئىگە. مەسىلەن، «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى قىياپىتى بويىچە تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈش» پرىنسىپىدا چىڭ تۇرۇش، ناھايىتى روشەن چىنلىققا ئىگە بولۇش، گۇمانىزمنى يېتەكچى ئىدىيە قىلىش، جەمئىيەت رېئاللىقىغا پاش قىلىش ۋە تەنقىدىي پوزىتسىيەدە بولۇش، رېئالىزملىق بەدىئىي ئۇسۇل ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلىش، رېئالىزملىق ئەدەبىياتنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى ئېھتىياتچانلىقىنى ساقلاش، بەدىئىي تىپ يارىتىشقا ئەھمىيەت بېرىش قاتارلىقلار ئۇلارنىڭ ئورتاقلىق تەرىپىدۇر. نۇرغۇنلىغان يازغۇچىلار ئەنئەنىۋى ئۇسۇلغا ۋارىسلىق قىلىپ ۋە ئۇنى راۋاجلاندۇرۇپ، سىيۇژىتنىڭ مۇكەممەللىكى، قۇرۇلمىنىڭ

زىچلىقى، پېرسوناژلارنىڭ تىپىكلىكى، تىلىنىڭ ساپلىقى قاتارلىقلارغا ئەھمىيەت بېرىپ، قىممەتلىك بەدىئىي ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلىپ، رېئالىزمنىڭ قۇدرەتلىك ھاياتىي كۈچىنى نامايان قىلدى.

بىراق، دەۋر ئۆزگەرگەن، جەمئىيەت تەرەققىي قىلغان يېڭى تارىخىي شارائىت ئاستىدا، 20 - ئەسىردىكى غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى يېڭى تەرەققىيات ۋە يېڭى ئالاھىدىلىكلەرگىمۇ ئىگە بولدى، بۇ ئالاھىدىلىكلەر تۆۋەندىكىچە:

بىرىنچى، رېئاللىقنى ئۆز ۋاقتىدا تېز ئەكس ئەتتۈردى. ھازىرقى زامان تۇرمۇش رىتىمىنىڭ تېزلىشىشى، ئىلىم - پەن تېخنىكىسىنىڭ تېز تەرەققىي قىلىشى، ماددىي بايلىقنىڭ زور مىقداردا كۆپىيىشى، شۇنداقلا سىنىپىي زىددىيەتنىڭ ئۈزلۈكسىز كەسكىنلىشىشى ۋە ئىجتىمائىي ئۆزگىرىشنىڭ كۈنسايىن يۈز بېرىپ تۇرۇشى يازغۇچىلاردىن بۇنداق تۇرلۇك - تۈمەن ۋە تېز ئۆزگىرىۋاتقان رېئاللىقنى ئۆز ۋاقتىدا تېزلىك بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈشنى تەلەپ قىلدى. كۆپلىگەن بۇرژۇئا يازغۇچىلىرى دەۋرنىڭ تەلىپىگە تەشەببۇسكارلىق بىلەن لايىقلىشىپ، ئىجادىيەت قەدىمىنى تېزلەتتى. مەسىلەن، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى تېخى داۋاملىشىۋاتقان مەزگىلدە، فرانسىيە يازغۇچىسى دۇيامېي 1917-يىلى «زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچى» ناملىق ئۇرۇشقا قارشى مەشھۇر پروزا ئەسىرىنى يېزىپ چىقتى؛ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئەمدىلا باشلىنىشىغىلا فرانسىيە يازغۇچىسى مالرو بۇ ئۇرۇشنى ئارقا كۆرۈنۈش قىلغان «ئۈمىد» (1937) ناملىق رومانىنى ئېلان قىلدى. ئامېرىكا يازغۇچىسى ھېمىڭۋاي 1938 - يىلى ئىسپانىيە خەلقىنىڭ جاسۇسلۇققا قارشى كۆرىشىنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان

«بەشىنچى كالوننا» ناملىق دراممىسىنى ئېلان قىلدى.

ئىككىنچى، ئىلغار ئىدىيىۋى خاھىشنى ئىپادىلىدى. كۆپلىگەن بۇرژۇئا يازغۇچىلىرى ئىلغار ئىدىيىۋى پىكىر ئېقىملىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقتىن، ئۇلارنىڭ دۇنيا قارىشىدا زور ئۆزگىرىش يۈز بەردى. بولۇپمۇ «قىزىللاشقان 30 - يىللار»دا، ئوتتۇرا قاتلامدىكى نۇرغۇن يازغۇچىلار ئىجادىيەتتە بۇرۇلۇش ياساپ، ئۆز ئەسەرلىرىدە ناھايىتى ئىلغار ئىدىيىۋى خاھىشنى، ھەتتا مۇئەييەن سوتسىيالىستىك ئىدىيىۋى مەزمۇننى ئىپادىلىدى. ئامېرىكا يازغۇچىسى يوھان ستېيىنبېك ئۆزىنىڭ «نەتىجىسى نائېنىق ئۇرۇش» (1936) ناملىق ئەسىرىدە يېزا ئىگىلىك ئىشچىلىرىنىڭ باغۋەنچىلىك خوجايىنىنىڭ ئېكسپولاتاتسىيىسىگە بەرداشلىق بېرەلمەي، كوممۇنىستلارنىڭ رەھبەرلىكىدە ئىش تاشلاش كۈرىشىنى قانات يايدۇرغان ئىش - ئىزلىرىنى تەسۋىرلىدى. ئۇنىڭ «ئادەم بىلەن چاشقان ئوتتۇرىسىدا» (1936)، «غەزەپلەنگەن ئۈزۈم» (1939) قاتارلىق رومانلىرىدىمۇ ئىشچىلارنىڭ بەختسىز سەرگۈزەشتىلىرى ۋە ئىش تاشلاش كۈرەشلىرى تەسۋىرلەندى. بەزى پەۋقۇلئاددە سەگەك رېئالىستىك يازغۇچىلار كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ زاۋاللىققا قاراپ ماڭغانلىقىنى ۋە ئۇنىڭ ھالاكەتلىك تارىخىي يۈزلىنىشىنى تەسۋىرلەپ بەردى. فرانسىيىدىن روميېن روللان، گېرمانىيىدىن ھېنرىخ مان قاتارلىقلار بۇنىڭ جۈملىسىدىندۇر.

ئۈچىنچى، ھەر خىل ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ بەدىئىي ئۇسۇلىنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىدى. ھازىرقى زامان تۇرمۇش مەزمۇنىنىڭ بېيىشى ۋە ئىجتىمائىي ئۆزگىرىشلەرنىڭ كەسكىنلىشىشى، ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ ئىستېتىك قىزىقىشىنىڭ كۆپ خىللىششى ۋە

ئىستېتىك ئىقتىدارىنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك يۇقىرى كۆتۈرۈلۈشى ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتقا بەدىئىي شەكىل جەھەتتە ئۈزلۈكسىز يېڭىلاش تەلىپىنى قويدى. يېڭى دەۋردىكى رېئالىست يازغۇچىلار بىر تەرەپتىن ئەنئەنىۋى ئۇسۇلغا ۋارىسلىق قىلىپ ۋە ئۇنى جارى قىلدۇرۇپ، سىيۇژىتنىڭ مۇكەممەل، قۇرۇلمىسىنىڭ زىچ، پېرسوناژلارنىڭ تىپىك، تىلىنىڭ ساپ بولۇشىغا ئەھمىيەت بەرسە، يەنە بىر تەرەپتىن، ھەر خىل ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى ئۆزىگە مۇجەسسەملەپ، بىئوگرافىيە، ئاخبارات قاتارلىق تۈرلەرنىڭ ئىجادىيەت شەكىللىرىدىن ۋە كىنو، تېلېۋىزىيە قاتارلىق يېڭى سەنئەت تۈرلىرىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىدىن پايدىلىنىپ، ئۆزىنىڭ ئىپادىلەش ئىقتىدارىنى ئاشۇردى. بولۇپمۇ مودېرنىزمنىڭ سىمۋول، ئاڭ ئېقىمى، غەلىتە سىيۇژىتلىق قىستۇرما، ئۇنىۋېرسال بايان، نوقۇل ئىپادىلەش، ستېرېئولۇق ئۆتتۇشتۇرۇش، «پسىخىك ۋاقىت» بويىچە ئىپادىلەش، قۇرۇلمىزم ۋە كۆپ خىل نۇقتا، كۆپ قاتلاملىق تېما تەشكىللەش قاتارلىق بەدىئىي ئۇسۇللارغا ئەھمىيەت بەردى. بۇ خىل بەدىئىي ئۇسۇللار كۆپلىگەن يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ئوخشىمىغان دەرىجىدە ئىپادە قىلىنىپ، 20 - ئەسىردىكى بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ كۆپ خىللاشقان بەدىئىي كارتىنىسىنى نامايان قىلدى.

تۆتىنچى، پېرسوناژلارنىڭ روھىي دۇنياسىنى قېزىشقا ئەھمىيەت بەردى. بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى بارغانسېرى كىشىلەرنىڭ (ئاساسلىقى زىيالىيلارنىڭ) مەنىۋى تۇرمۇشى ئۈستىدە ئىزدىنىشكە يۈزلىنىپ، ئۇلارنىڭ سۇبيېكتىپ تەسىراتىنى ۋە ئوي - خىياللىرىنى ئىپادىلەشكە ئېتىبار بىلەن قارىدى.

ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىلگىرىكىدەك مۇستەھكەم، قەيسەر خاراكتېرگە ئىگە غايىۋى پېرسوناژلار تەدرىجىي غايىپ بولۇپ، بىر قەدەر قويۇقلاشتۇرۇلغان ناتۇرالىزملىق ۋە ئۈمىدسىزلىك تۈسى پەيدا بولدى. بولۇپمۇ 20 - ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن بۇيان، بىر قىسىم يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە بۇ خىل خاھىش تېخىمۇ روشەنلەشتى. مەسىلەن، ئامېرىكا يازغۇچىسى بېللوۋنىڭ «ھولسورگ»، «قەلئە ھەققىدە ھېكايە»، ئوتىزنىڭ «ئەۋلىيا - ئەنبىيا ئەمەسلەر جەمەتى» قاتارلىق ئەسەرلىرى بۇنىڭ جۈملىسىدىن بولۇپ، بۇ ئەسەرلەردە ئامېرىكا يازغۇچىلىرى ۋە زىيالىيلىرىنىڭ كاپىتالىستىك يۇقىرى تەرەققىيات ۋە ماددىي تۇرمۇشنىڭ بېيىشى ئاستىدىكى روھىي كرىزىسى ئەكس ئەتتۈرۈلدى.

2. 20 - ئەسىردىكى غەرب بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ ھەرقايسى ئەللەردىكى تەرەققىياتى

1) ئەنگلىيە بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

20 - ئەسىردىكى ئەنگلىيە بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ بىرىنچى مۇۋەپپەقىيىتى ئۇنىڭ دراما ئىجادىيىتىدە بۆسۇش ياراتقانلىقىدا كۆرۈلىدۇ. دراماتورگ بېرناردشاۋ دەل ئەشۇ بۆسۇش ۋەزىيىتىنىڭ باشلامچىسى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ مول دراما ئىجادىيىتى بىلەن ئەنگلىيە دراماچىلىقىنىڭ يۈز نەچچە يىلدىن بۇيانقى قاتمال ۋەزىيىتىنى تۈپتىن ئۆزگەرتىۋەتتى. ئۇ ۋېللىس، گالىسۋورسى قاتارلىق كىشىلەر بىلەن بىرلىكتە 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگىللىرىدىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ

سەركەردىلىرىدىن بولۇش سۈپىتى بىلەن، 20 - ئەسىرگە قەدەم قويغاندىن كېيىنمۇ، يەنىلا رېئالىزم سېپىدە چىڭ تۇرۇپ، ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەتلىرى ئارقىلىق، 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئەنگلىيە تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ گۈللىنىشىنى ئورتاق ئىلگىرى سۈردى.

گېئورگى بېرناردشاۋ (1856—1950) ئىرلاندىيىنىڭ دوبلىن شەھىرىدە تۇغۇلغان بولۇپ، ئۇ ئەنگلىيىنىڭ ئەڭ كۆزگە كۆرۈنگەن رېئالىزملىق دراما پېشۋاسى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ دراما ئىجادىيىتى 1885 - يىلدىن باشلانغان بولۇپ، تاكى 1949 - يىلغىچە بولغان 60 نەچچە يىل جەريانىدا جەمئىي 51 پارچە دراما يېزىپ، 20 - ئەسىر ئەنگلىيە دراماچىلىقىنىڭ تەرەققىياتىغا غايەت زور تۆھپە قوشتى. ئۇ ئەنە شۇنداق ئىجادىيەت ئۇتۇقلىرى بەدىلىگە 1925- يىلى نوبېل مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

بېرناردشاۋ ئۆز ئىجادىيىتىنىڭ دەسلىپىدە «ئىشتىن سىرتقى سوتسىيالىزمچىلار» (1884)، «كېشۈل بايروننىڭ كەسپى» (1885—1886)، «ئاساسسىز تۇگۇن» (1885—1887) قاتارلىق رومانلىرى بىلەن ئۆزىنىڭ كېيىنكى ئىجادىيىتىگە يول ئاچتى. 90 - يىللارغا قەدەم قويغاندىن كېيىن ئۇ ئىبسېن ۋە چېخوپنىڭ ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئىجتىمائىي مەسىلىلەرنى تېما قىلغان درامىلىرى بىلەن ئەينى چاغدا ئەۋج ئالغان شەھۋانىيلىق درامىلىرى، چۈشكۈنلۈك درامىلىرى ۋە ئەرۋاھلار، جىن - شەيتانلار درامىلىرىغا قارشى جەڭ ئېلان قىلىپ، «كۆڭۈلسىز دراما»، «كۆڭۈللۈك دراما»، «پۇرىتان[1] ئۈچۈن

① ئىزاھات: پۇرىتان — 16 — 17 - ئەسىرلەردە ئەنگلىيە بۇرژۇئازىيىسى ئۇيۇشتۇرغان دىنىي سىياسىي ھەرىكەتكە قاتناشقۇچى.

يېزىلغان دراما» قاتارلىق درامىلارنى ئېلان قىلدى. 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئۇ يەنە «ئادەم ۋە خاسىيەتلىك ئادەم» (1903)، «ئەنگلىيىلىك خوجايىنىنىڭ يەنە بىر ئارىلى» (1904)، «مايور باربارا» (1905)، «نىكاھلىنىش» (1908)، «قانداقلا بولمىسۇن قۇدىلىشىش» (1910)، «فانىنىنىڭ تۇنجى درامىسى» (1910)، «سونېتلار توپلىمىدىكى قاراماتاق ئايال» (1910)، «دوختۇرنىڭ نامراتلىقى» (1911)، «گۈل ساتقۇچى قىز» (1913)، «قايغۇلۇق ئائىلە» (1919) قاتارلىق كۆپلىگەن درامىلارنى يازدى. «مايورباربارا» بۇ مەزگىلدىكى ۋەكىللىك ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدىن كېيىن بېرناردشاۋ درامىلىرىنىڭ تەنقىدىي خاھىشى تېخىمۇ كۈچەيدى. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم درامىلىرى «ماتسېۋسىرا دەۋرىگە قايتىش» (1921)، «مۇقەددەس ئايال جېنىد» (1923)، «ئالما ھارۋىسى» (1923)، «ھەقىقىي قىياپىتىنىڭ ئاشكارىلىنىشى» (1932)، «كۈتۈلمىگەن ئارالدىكى سارالڭ» (1936)، «مىليونلىغان ئايال بايلار» (1936) قاتارلىقلار بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە «ئالما ھارۋىسى» ناملىق سىياسىي ھەجۋىي دراما ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

جون گالسۋورىسى (1867—1933) ئەنگلىيە رېئالىزم ئەدەبىياتى ئەنئەنىسىنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر ۋارىسچىسى ۋە ئەڭ مول ھوسۇللۇق يازغۇچىلىرىنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇ «ئارالدىكى فارسېيلار» [1] (1904) ناملىق تۇنجى رومانىنى ئېلان قىلغاندىن تارتىپ، ئالەمدىن ئۆتكىچە بولغان 30 يىلغا يېقىن ۋاقىت ئىچىدە

[1] ئىزاھات: فارسېيلار — قەدىمكى ئىئودېيە شەھەر بايلىرى ئۇيۇشتۇرغان دىنىي سىياسىي پارتىيىنىڭ ئەزالىرى.

كۆپلىگەن پروزا ۋە سەھنە ئەسەرلىرىنى يازغان، 1932 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇ مودېرنىزملىق ئەدەبىيات باش كۆتۈرۈپ چىقىۋاتقان يىللاردا ياشىغان بولسىمۇ، ئەمما يەنىلا ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇلىدا چىڭ تۇرغان. ئۇنىڭ ئېپوس خاراكتېرلىك ئىككى ترىلوگىيىسى ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئىككى ترىلوگىيىنىڭ بىرسى «فولسېيې بايۋەچچىلىرى» (1906—1921) بولۇپ، بۇ «مۈلۈكدار»، «گاڭگىراش»، «ئىجارىگە بېرىش» قاتارلىق ئۈچ رومانىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. ترىلوگىيىنىڭ يەنە بىرسى «ھازىرقى زامان كومېدىيىسى» (1924—1928) بولۇپ، بۇ «ئادەمسىمان ئاق مايمۇن»، «كۈمۈش ئاچقۇچ»، «ئاققۇ ناخشىسى» قاتارلىق ئۈچ روماندىن تەشكىل تاپىدۇ. بۇ بىر يۈرۈش رومانلاردا پۈتكۈل ئەنگلىيە جەمئىيىتى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىپ، فولسېيې بايۋەچچىلىرى (ئېسىلزادىلىرى) نىڭ بىر نەچچە ئەۋلادلىق تۇرمۇشىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، ئەنگلىيە بۇرژۇئازىيىسىنىڭ مەيدانغا كېلىش، گۈللىنىش ۋە چىرىكلىشىپ زاۋاللىققا يۈزلىنىشتەك ئوبرازلىق تارىخىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئەنگلىيىنىڭ 40 يىلغا يېقىن ۋاقىت ئىچىدىكى ئىجتىمائىي ئەھۋالىنى ۋە سىنىپلار مۇناسىۋىتىدىكى ئۆزگىرىشلەرنى نامايان قىلىپ بېرىدۇ. ئاپتورنىڭ بۇنىدىن باشقا يەنە، «كۈمۈش قۇتا» (1906)، «كۈرەش» (1909)، «ھەققانىيەت» (1907)، «كەپتەر» (1912)، «ساداقەت» (1922)، «قېچىپ كېتىش» قاتارلىق 20 نەچچە درامىسى بار بولۇپ، بۇ درامىلىرىدا كاپىتالىزم جەمئىيىتى ۋە بۇرژۇئا قانۇنى ئۈستىدىن چوڭقۇر تەنقىد ئېلىپ بارىدۇ.

ھېبېرت گېئورگې ۋېللىس (1866—1946) ئىلمىي

فانتازىيىلىك رومانلارنى يېزىش بىلەن دۇنياغا داڭ چىقارغان بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ۋاقىت ماشىنىسى» (1895)، «نىقاپلىق ئادەم» (1897)، «پىلانىتلار ئارا ئۇرۇش» (1898)، «ئاي شارىدىكى تۇنجى كىشىلەر» (1901)، «ئەركىنلىككە ئېرىشكەن دۇنيا» (1914) قاتارلىقلار بار. ۋېللىسنىڭ ئەسەرلىرى كىشىنى زوقلاندۇرىدىغان ئىلمىي كارامەت (پەرەز) ۋە تۈرلۈك غارايىپ فانتازىيە بىلەن تولغان بولۇپ، فانتازىيىلىك مۇھىت، بىمەنە سيۇژېت ۋە ئاجايىپ - غارايىپ پېرسوناژلار ئارقىلىق، رېئال ئىجتىمائىي زىددىيەتلەر ۋە سىياسىي كۆرەشلەر ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ، ھازىرقى زامان ئىجتىمائىي تۈزۈمدىكى نامۇناسىپ ھادىسىلەر ئاچچىق مەسخىرە قىلىنىدۇ.

20 - ئەسىردىكى ئەنگلىيە بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىدا، يەنە بىر تۈركۈم ياش، تالانتلىق يازغۇچىلار يېتىشىپ چىقتى. ئۇلار ماۋگام، فوست، لاۋرېنس، مانسفىلد، ئوۋلدىتون، كرونىن قاتارلىقلاردۇر.

ۋىليام سومېرسېت ماۋگام (1874 —1965) يازغۇچى ۋە دراماتورگ بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ 30 نەچچە پارچە درامىمىسىدا ئەنگلىيە يۇقىرى تەبىقە جەمئىيىتىنىڭ تۇرمۇش كارتىنىلىرىنى سۈرەتلەپ، تاماشىبىنلارنىڭ قىزغىن ئالقىشلىشىغا ئېرىشكەن. ئۇ رومان ئىجادىيىتىدىمۇ زور ئۇتۇق قازانغان بولۇپ، ئۇ 21 ياش چېغىدىلا «لامبىستىكى رىشا» (1895) ناملىق تۇنجى رومانىنى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئادەتتىن تاشقىرى بەدىئىي تالانتىنى نامايان قىلغان. بىراق ئۇنىڭ ھەقىقىي داڭقىنى چىقارغان ئەسەر كېيىن يازغان «ئىنسانىيەتنىڭ بويۇنتۇرۇقى» (1915) بولۇپ، ئۇنىڭ

بۇندىن باشقا مەشھۇر رومانلىرىدىن يەنە «ئاي ۋە ئالتە پېنس»① «پىچاق بىسى» (1944)، «كاتالىننا» (1948) قاتارلىقلار بار. بۇندىن باشقا، ئۇ يەنە 150 نەچچە پارچە ھېكايە يازغان بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە «ئۇسۇلچى يىگىت ۋە ئۇسۇلچى قىز» (1940) ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

داۋىد ھېربېرت لاۋرېنس (1885—1930) ئەنئەنىگە ۋارىسلىق قىلىش بىلەن ئەنئەنىدىن ۋاز كېچىش ئوتتۇرىسىدا بەس - مۇنازىرە قىلغان يازغۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسىي ئىجادىيەت خاھىشىدىن قارىغاندا، ئۇ يەنىلا رېئالىزمچىلارغا تەۋە. ئۇ ھاياتىدا 12 رومان، 9 ھېكايە — پوۋېستلار توپلىمى، 9 ساياھەت خاتىرىسى، 3 دراما، مىڭ پارچىغا يېقىن شېئىر ۋە ئوبزور، نەسرىي ئەسەر قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە ئۇنىڭ رومانلىرى كىشىنى ئەڭ جەلپ قىلىدۇ. ئۇنىڭ تەسىرى چوڭراق رومانلىرى «ئاق توز» (1911)، «ئوغلى ۋە مەشۇقى» (1913)، «ھەسەن - ھۈسەن» (1915)، «يولدىن ئېزىپ قالغان قىز» (1920)، «مۇھەببەتلىشىۋاتقان ئايال» (1921)، «ئالوننىڭ ھاسىسى» (1922)، «كېنگورۇ» (1923)، «پۆپۈكلۈك يىلان» (1926)، «چاتىرى خانىمنىڭ ئاشىقى» (1928) قاتارلىقلار بولۇپ، ئۇنىڭ رومانلىرىدا ئاساسەن دېگۈدەك «جىنسىي مۇھەببەت» باش تېما قىلىنىدۇ.

فوست (1879—1970) مەشھۇر پروزىك ۋە ئەدەبىي تەنقىدچى بولۇپ، ئۇنىڭ پروزىلىرى ئىچىدە «ھىندىستانغا سەپەر» (1924) ناملىق ئەسىرى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. بۇ ئەسەردە ئەنگلىيە مۇستەملىكىچىلىرى بىلەن ھىندىستان خەلقى ئوتتۇرىسىدىكى

① ئىزاھات: پېنس — ئەنگلىيىنىڭ ئەڭ كىچىك پۇل بىرلىكى.

چوڭقۇر زىددىيەت ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بولۇپ، ئەسەر ئاچچىق مەسخىرە، گۈزەل لىرىكا، چوڭقۇر سىمۋول ۋە مول پەلسەپۋى تەسەۋۋۇرغا ئىگە بولغاچقا، ئوقۇرمەنلەرنىڭ ياخشى باھاسىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئەدەبىي تەنقىدكە دائىر ئەسەرلىرى ئىچىدە «پروزىغا ئومۇمىي نەزەر» (1927) («小说面面观») ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە بولۇپ، بۇنىڭدا پروزا ئىجادىيىتىدىكى نۇرغۇنلىغان مۇھىم مەسىلىلەر ئۈستىدە مۇپەسسەل تەھلىل ۋە مۇھاكىمە ئېلىپ بېرىلغاچقا، بۇ ئەسەر 20 ـ ئەسىر غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە رېئالىزملىق پروزىنىڭ تەركىب نەزەرىيىسى ھەققىدىكى مۇھىم ئەسىرىگە ئايلىنىپ، رېئالىزملىق پېروزا سەنئىتىنىڭ تەرەققىياتىغا مۇھىم تۆھپە قوشقان.

كاسېرىن مانسفىلد (1888—1923) يېڭى زېلاندىيىدە تۇغۇلۇپ كېيىن ئەنگلىيە تەۋەلىكىگە ئۆتكەن ئايال يازغۇچى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ ھېكايە ئىجادىيىتى بىلەن داڭ چىقارغان. ئۇنىڭ مەشھۇر ھېكايىلىرىدىن «گېرمانىيىدىكى سارايدا» (1911)، «بەخت» (1920)، «باغ سەيلىسى» (1922)، «كەپتەر چاڭگىسى» (1923)، «گۆدەكلىك» (1924) قاتارلىقلار بار بولۇپ، ئۇ ئىجادىيەتتە روسىيە يازغۇچىسى چىخوپنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. شۇڭا ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاجايىپ ـ غارايىپلىق ۋە ئەگرى ـ توقاي دىتاللاردىن خالىي ھالدا، ئەڭ ئاددىي تۇرمۇش كارتىنىسى ئىچىدە پېرسوناژلار كەيپىياتىدىكى ئۆزگىرىشلەرنى يورۇتۇپ بېرىدۇ.

ئوۋلدىتون (1892—1962) يەنە بىر مەشھۇر رېئالىست يازغۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدە «قەھرىمانىنىڭ ئۆلىمى» (1929) ناملىق رومانى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. بۇ ئەسەردە

كاپىتالىزم تۈزۈمى ۋە جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا نىسبەتەن شەپقەتسىز تەنقىد ئېلىپ بېرىلغان بولۇپ، ئەسەر روشەن سىياسىي خاھىشقا ئىگە.

كرونىن (1896—) بىر مول ھوسۇللۇق يازغۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «يۇلتۇزلار ئېگىشىپ قارىدى» (1935)، «قەلئە» (1937)، «پادىشاھلىقنىڭ ئاچقۇچى» (1941)، «ياشلىق چاغلار» (1944) قاتارلىقلار بار بولۇپ، ئۇنىڭ پروزىلىرىدا ئاساسەن ئىجتىمائىي نىزالار ئىپادىلىنىپ، ئىجتىمائىي مەسىلىلەر پاش قىلىنغاچقا، ئۇ «20 ـ ئەسىردىكى دىككىنس» دېگەن نامغا ئېرىشكەن.

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى ـ كەينىدە، ئەنگلىيە ئەدەبىيات ساھەسىدە كونا بىر ئەۋلاد رېئالىستىك يازغۇچىلار داۋاملىق داغ ـ دۇغا قوزغىغاندىن باشقا، يەنە بىر ئەۋلاد مۇنەۋۋەر رېئالىستىك يازغۇچىلار يېتىشىپ چىقىپ، ئەنگلىيە رېئالىزم ئەدەبىياتىغا تېخىمۇ يېڭىچە ھۆسىن قوشتى. بۇلار گرىن، ئالدىرىچ، لېسسىنگ قاتارلىقلاردۇر.

گراھام گرىن (1904—) ئەنگلىيىنىڭ 20 ـ ئەسىردىكى ئەڭ تالانتلىق پروزىكىلىرىنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ئەنگلىيە مېنى يېتىلدۈردى» (1935)، «ھوقۇق ۋە شەرەپ» (1940)، «مۇھەببەتنىڭ ئاقىۋىتى» (1950)، «ئېغىر ـ بېسىق ئامېرىكىلىق» (1955)، «بىز ھاۋارادىكى كىشىلەر» (1958)، «پەخرىي كونسۇل» (1973)، «ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى» (1978)، «بومبا زىياپىتى» (1980) قاتارلىق 20 نەچچە رومان ۋە كۆپلىگەن ھېكايىلىرى بار.

جامېس ئاندرىچ (1918—) 40 ـ يىللارنىڭ باشلىرىدا

ئەدەبىيات سېپىگە كىرىپ كەلگەن بولۇپ، ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ۋە ئۇرۇشتىن كېيىن ئىنسانىيەت دۇچ كەلگەن بىر قاتار مەسىلىلەرنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن. ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «شەرەپلىك ئىش» (1942)، «دىپلومات» (1949)، «باياۋاندىكى قەھرىمان» (1954) قاتارلىقلار بار.

دورىس لېسسىنگ (1919—) ئەنگلىيىنىڭ 20 - ئەسىردىكى مۇنەۋۋەر ئايال يازغۇچىلىرىدىن بىرى بولۇپ، ئۇنىڭ «مارتا كۋىست» (1952) ناملىق رومانى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

2) فرانسىيە بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

20 - ئەسىردىكى فرانسىيە ئەدەبىياتى يازغۇچىلار نۇرغۇن، ئەدەبىي ئېقىملار كۆپ بولغان ئەدەبىيات بولسىمۇ، ئەمما ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن ئىلگىرى رېئالىزملىق ئەدەبىيات يەنىلا ئاساسلىق ئېقىم ئىدى. رومېن روللان ۋەكىللىكىدىكى كونا بىر ئەۋلاد يازغۇچىلار يەنىلا رېئالىزم بايرىقىنى ئىگىز كۆتۈرۈپ داۋاملىق ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىپ، بىر قاتار مۇھىم ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلدى. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، يېڭى بىر ئەۋلاد تەنقىدىي رېئالىزمچى يازغۇچىلارمۇ تېزلىكتە پىشىپ يېتىلدى.

رومېن روللان (1866—1944) تەسىرى چوڭ بولغان رېئالىزملىق سەنئەت ئۇستىسى بولۇپ، ئۇ 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدىلا فرانسىيە زور ئىنقىلابىنى ئاساسىي مەزمۇن قىلغان بىر خىل يېڭىچە درامىلارنى — «ئىنقىلاب درامىلىرى»نى ئىجاد قىلدى. بۇ درامىلارنىڭ ئىچىدە مۇھىملىرى «توپ بۆرىلەر» (1898)، «دانتون» (1900)، «14- ئىيۇل» (1902)

قاتارلىقلار بولۇپ، ئاپتور بۇ درامىلىرى بىلەن ئەينى چاغدا ئەۋج ئالغان بۇرژۇئا ئۈمىدسىزلىك دراممىلىرىغا جەڭ ئېلان قىلدى.

20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىغا قەدەم قويغاندا، ئۇ يەنە «بېتخوۋېن تەرجىمھالى» (1903)، «مىكران جىلو تەرجىمھالى» (1906)، «تولىستوي تەرجىمھالى» (1911) قاتارلىق ئۈچ مەشھۇر شەخسنىڭ تەرجىمھالىنى ۋە «يوھان كىرىستوف» (1904—1912) ناملىق مەشھۇر رومانىنى يازدى. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە، ئۇ بۇرژۇئا ئىنسانپەرۋەرلىكى مەيدانىدا تۇرۇپ، ئاكتىپ ھالدا ئۇرۇشقا قارشى پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللاندى. «يوھان كىرىستوف» رومانى ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، بۇ ئېپوس خاراكتېرىگە ئىگە زور ھەجىملىك رومان 20 - ئەسىردىكى تۇنجى بۈيۈك تەنقىدىي رېئالىزملىق نادىر ئەسەر دەپ قارىلىپ، 1915 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى. ئۇرۇشتىن كېيىن، رومېن روللان يەنە 12 يىللىق يۈرەك قېنىنى سەرپ قىلىپ يەنە بىر مەشھۇر رومانى «ئانا ۋە بالا» (يەنە بىر نامى «شاتلانغان قەلب») (1922—1933) نى يېزىپ تاماملىدى.

روگېر مارتىن دۇ گارد (1881—1958) 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئەدەبىيات ساھەسىگە كىرىپ كەلگەن مەشھۇر يازغۇچى بولۇپ، ئۇ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئەسكەرلىككە ئېلىنغان، ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۆز كەچۈرمىشى ۋە جەمئىيەتكە بولغان كۆزىتىشى، تەسىراتى ئاساسىدا «تىبو ئائىلىسى» (1922—1940) ناملىق 8 توملۇق مەشھۇر رومانىنى يېزىپ چىقىپ، 1937 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. روماندا ئاتا - بالا ۋە ئاكا - ئۇكىلار ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەتلەرنى ۋە ئۇلارنىڭ قىسمەتلىرىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدىكى بۇرژۇئا دۇنياسىنىڭ سىياسىي، ئىقتىسادىي ۋە

مەنىۋى تۇرمۇشىدىكى تۈرلۈك زىددىيەتلەرنى ۋە زىيالىيلارنىڭ روھىي ھالىتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، بۇرژۇئا ئىنسانپەرۋەرلىكىنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا قارشى تۇرىدۇ. ئەسەرنىڭ سيۇژېتى ئەگرى - توقاي، ئوبرازلىرى جانلىق، ئۇسلۇبى راۋان بولۇپ، زور بەدىئىي تەسىرلەندۈرۈش كۈچىگە ئىگە.

گېئورگې دۇيامېي (1884 — 1966) 1906 - يىلى ئوتتۇرىغا چىققان «مۇناستىر ئېقىمى»غا تەۋە يازغۇچى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ «ئازاب چەككۈچى» (1917) ناملىق ئۇرۇشقا قارشى رومانى بىلەن داڭ چىقارغان. ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسەرلىرى «سالاۋاننىڭ ھاياتى ۋە كەچۈرمىشى» (1920—1932)، «پاسكايىنىڭ ئائىلە تارىخى» (1933—1945) قاتارلىق كۆپ قىسىملىق رومانلىرى بولۇپ، ئاپتور بۇ رومانلىرىدا ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى فرانسىيىنىڭ جەمئىيەت ئەھۋالىنى ۋە زىيالىيلارنىڭ مەنىۋى قىياپىتىنى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ.

ئاندرې مورىيى (1885—1967) مەشھۇر تەرجىمىھال ئەدەبىياتى يازغۇچىسى ۋە فرانسىيە تەرجىمىھال ئەدەبىياتى ژانىرىنىڭ باشلامچىسى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ جانلىق ئەدەبىي ئۇسلۇبى بىلەن تارىختىكى كۆپلىگەن سىياسىئونلار، پەيلاسوپلار، يازغۇچىلار ۋە شائىرلارنىڭ تۇرمۇش كەچۈرمىشلىرىنى ۋە مەنىۋى قىياپىتىنى تەسۋىرلەپ بەرگەن. ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «شېللېينىڭ تەرجىمىھالى» (1923)، «بايروننىڭ تەرجىمىھالى» (1930)، «ۋولتېر» (1935)، «شاتوبرىئان» (1937)، «پروست» (1949)، «گېئورگې سان» (1952)، «ھيوگونىڭ تەرجىمىھالى» (1954)، «بالزاكنىڭ تەرجىمىھالى» (1965) قاتارلىقلار

بار.

رۇل رومېن (1885—1972) بالزاكنىڭ رېئالىزملىق ئەنئەنىۋى ئۇسلۇبىنى قوللىنىپ «ئۇزۇن ئېقىم پروزىلىرى» دەپ ئاتالغان 27 توملۇق «دوستانە كىشىلەر» (1932—1946) ناملىق رومانىنى يېزىپ داڭ چىقارغان. بۇ روماندا 1908 - يىلىدىن 1933 - يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى فرانسىيىنىڭ سىياسىي، ئىقتىسادىي جەھەتتىكى تۈرلۈك ئۆزگىرىشلىرى ۋە كەڭ ئىجتىمائىي تۇرمۇش كارتىنىسى ئىنتايىن جانلىق سۈرەتلەنگەن بولۇپ، ئەسەر خېلىلا يۇقىرى بىلىش قىممىتىگە ئىگە. بۇ ئەسەر ھەجىمىنىڭ چوڭلۇقى ۋە مەزمۇنىنىڭ موللۇقى جەھەتتە بالزاكنىڭ «ئىنسان كومېدىيىسى» ۋە زولانىڭ «راگون ماكار جەمەتى» بىلەن تەڭلىشەلەيدۇ.

ئاندرې مالرو (1901—1976) 20 - ئەسىردىكى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا تەسىرى چوڭ يازغۇچى ۋە ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن 1928 - يىلىدىن 1933 - يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتا يېزىپ چىققان «بويسۇندۇرغۇچى»، «ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرى»، «خان جەمەتىنىڭ داغدام يولى» ۋە 1937 - يىلى يېزىپ چىققان «ئۈمىد» قاتارلىق رومانلىرى بار. بۇلاردىن «بويسۇندۇرغۇچى» روماندا 1925 - يىلى گۇاڭجۇ ۋە شياڭگاڭدا يۈز بەرگەن چوڭ ئىش تاشلاش ماتېرىيال قىلىنىپ، جۇڭگو خەلقىنىڭ ئىنقىلابىي كۈرەشلىرىگە ھېسداشلىق قىلىنىدۇ؛ «ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرى» روماندا 1927 - يىلىدىكى شاڭخەي ئىشچىلىرىنىڭ قوزغىلىڭى ۋە جياڭ جيېشىنىڭ خەنكو ئىشچىلار ھەرىكىتىنى باستۇرۇش ۋەقەسى تەسۋىرلىنىدۇ، ئەمما رومانىنىڭ مەقسىتى بۇ ئەمەس، بەلكى بۇ ئارقىلىق «ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرى» ئۈستىدە ئىزدىنىشتىن ئىبارەت؛

«ئۈمىد» رومانىدا بولسا ئىسپانىيىدىكى ئىچكى ئۇرۇش ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىدۇ.

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، فرانسىيە ئەدەبىيات ساھەسىدە كۆپلىگەن يېڭى ئېقىملار مەيدانغا كېلىپ، نۇرغۇن يازغۇچىلار مودېرنىزملىق ئېقىملارنىڭ ئەۋجىگە ئۆزىنى ئاتقان بولسىمۇ، ئەمما يەنە ئاز بولمىغان يازغۇچىلار مۇدېرنىزملىق ئەدەبىيات ئېقىملىرىنىڭ كۈچلۈك زەربىسى ئاستىدىمۇ رېئالىزم ئەنئەنىسىدە داۋاملىق چىڭ تۇرۇپ ئىجادىيەت ئېلىپ بېرىپ، رېئاللىقتىكى تۈرلۈك ئىجتىمائىي مەسىلىلەرنى بىر قەدەر چوڭقۇر ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى. ھېنرى ترويا دەل مۇشۇ خىلدىكى مۇۋەپپەقىيەتلىك گەۋدىلىك بولغان يازغۇچىلارنىڭ بىرىدۇر.

ھېنرى ترويا (1911—) رېئالىزملىق ئەدەبىياتنىڭ قۇدرەتلىك ھاياتىي كۈچىنى نامايان قىلىپ، ئەسەرلىرى كۆپ نەشر قىلىنغان ۋە ئوقۇرمەنلەرنىڭ قىزغىن قارشى ئېلىشىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ئۆمۈچۈك» (1938)، «يەر - جاھان يەنىلا مەۋجۇد بولىدىغانلا بولسا» (1947—1950)، «ماتەم كىيىملىك ئاپپاق قار» (1952)، «ئەتىيازدا تېرىم، كۈزدە يىغىم» (1953—1958)، «ھەققانىيەت نۇرى» (1959—1963)، «موسكىۋالىق» (1974) قاتارلىق رومانلىرى بار.

3) گېرمانىيە بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا، گېرمانىيىنىڭ جاھانگىرلىك دەۋرىگە قەدەم بېسىشىغا ئەگىشىپ، گېرمانىيە ئەدەبىيات ساھەسىدە تۈرلۈك ئەدەبىي ئېقىملار ئارقا - ئارقىدىن مەيدانغا كەلگەن بولسىمۇ، تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتى

يەنىلا جۇش ئۇرۇپ راۋاجلاندى. پىشقەدەم يازغۇچىلاردىن ھېنرىخ مان ۋە توماس مان ئاكا - ئۇكىلار گېرمانىيە 20 - ئەسىر رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىجادىيىتى گېرمانىيە ئەدەبىياتىنى دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە قىلدى. شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە، خوپتمان، كېللېرمان، رېمارك ۋە ئاۋستىرىيە يازغۇچىسى زۋېگ قاتارلىقلارنىڭ ئىجادىيىتىمۇ ئالاھىدە تەسىر قوزغىدى. بولۇپمۇ زۋېگنىڭ تەسىرى ھەممىدىن چوڭ بولدى. يەنە ھېنرىخ بولنىڭ مۇۋەپپەقىيىتىمۇ گەۋدىلىك بولدى.

ھېنرىخ مان (1871—1950) ئۆزىنىڭ يېرىم ئەسىردىن كۆپرەك ئىجادىيەت ھاياتىدا 19 رومان، 55 ھېكايە - پوۋېست، 11 دراما كۆپلىگەن سىياسىي ئوبزور ۋە نەسرىي ئەسەرلەرنى يېزىپ، ئىنسانىيەتكە ئىنتايىن مول بولغان قىممەتلىك ئەدەبىي مىراسلارنى قالدۇرۇپ كەتتى. ئۇ بەدىئىي جەھەتتە فرانسىيىنىڭ ئىلغار ئەدەبىيات ئەنئەنىسىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، ئىدىيە جەھەتتە بۇرژۇئا ئىسيانكارى مەۋقەسىدىن تەدرىجىي ھالدا رادىكال دېموكراتىزمغا قاراپ بۇرۇلۇش ياساپ، كاپىتالىزم جەمئىيىتىگە نىسبەتەن كەسكىن تەنقىدى پوزىتسىيىدە بولدى. ئۇ ئۆزىنىڭ تۇنجى ئەسىرى «بىر ئائىلىدە» (1894) ناملىق رومانىدىلا تەنقىدى خاھىشنى ئىپادىلىگەن بولۇپ، 1900 - يىلى ئېلان قىلغان «ھۇرۇن ئادەمنىڭ شاتلىق بېغىدا» ناملىق ھەجۋىي رومانىدا يۇقىرى قاتلام جەمئىيىتىنى رەھىمسىزلىك بىلەن پاش قىلىپ، تەنقىدىي ئىدىيىسىنىڭ ئۈزلۈكسىز چوڭقۇرلىشىۋاتقانلىقىدىن دېرەك بەردى. 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئۇ «ئىلاھە» (1903) ناملىق تىرىلوگىيىسىنى ۋە «مۇھەببەت كويىدا» (1904)، «ئەخلەت پروفېسسور» (1905)، «ئىرقلار ئوتتۇرىسىدا» (1907)، «كىچىك شەھەر» (1909) قاتارلىق رومانلىرىنى ئارقا - ئارقىدىن

ئېلان قىلدى. شۇندىن كېيىن ئۇ يەنە 14 يىل (1911—1925) ۋاقىت سەرپ قىلىپ، «ئەمەلدار ۋە چاكار» (1914)، «نامراتلار» (1917)، «باشلىق» (1925) قاتارلىق ئۈچ رومانىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان «ئىمپېرىيە» ناملىق ئەڭ نادىر ترىلوگىيىسىنى يېزىپ تاماملىدى. بۇنىڭغا ئۇلاپلا ئۇ يەنە «چوڭ ئىشلار» (1930)، «جىددى تۇرمۇش» (1932) قاتارلىق رومانلارنى يازدى. 40 - يىللاردا ئامېرىكىدىكى مەزگىلىدە يەنە «بىر دەۋرنى كۆزىتىش» (1944) ناملىق بىئوگرافىك ئەسىرىنى ۋە «نەپەس» (1949) ناملىق رومانىنى يازدى. بۇندىن باشقا يەنە، كۆپلىگەن ھېكايىلىرىمۇ بار. «ئىمپېرىيە» ناملىق ترىلوگىيىسىنىڭ بىرىنچى قىسمى «ئەمەلدار ۋە چاكار» ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ.

توماس مان (1875—1955) ھېنرىخ ماننىڭ ئىنىسى بولۇپ، گېرمانىيە بۇرژۇئا ئىلغار ئەدەبىياتىنىڭ ھېنرىخ ھېينىدىن كېيىنكى يۈز يىلغا يېقىن ئەگرى - توقاي تەرەققىياتىدىن كېيىن مەيدانغا كەلگەن يەنە بىر مۇنەۋۋەر ۋەكىلى ھېسابلىنىدۇ. ئۇ 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدىلا «چۈشكۈنلىشىش» (1894)، «پاكىنەك ئەپەندى فرېدمان» (1898) قاتارلىق پوۋېستلىرىنى ئېلان قىلىپ ئۆزىنىڭ خېلىلا يۇقىرى ئەدەبىي تالانتىنى نامايان قىلدى. 1901 - يىلى ئېلان قىلىنغان «بودېنبلوك ئائىلىسى» ناملىق رومانى ئۇنى پۈتكۈل ياۋروپاغا تونۇتتى. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «ترىستان» (1903)، «ۋېنىسىنىڭ ئۆلۈمى» (1912) قاتارلىق پوۋېست ۋە «پادىشاھ ئالىيلىرى» (1909) ناملىق رومانىنى ئارقا - ئارقىدىن ئېلان قىلدى. 1924 - يىلى يەنە بىر مەشھۇر رومانى «ئالۋاستى تېغى» نى يېزىپ تاماملاپ، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدىكى گېرمانىيە بۇرژۇئازىيىسىنىڭ تۈرلۈك ۋەكىللىك شەخسلىرىنىڭ مەنىۋى قىياپىتىنى ئەكس

ئەتتۈرۈپ بەردى. توماس مان ئۆزىنىڭ ئەنە شۇ بىر قاتار ئىجادىيەت ئۇتۇقلىرى بەدىلىگە، ئەڭ مۇھىمى «بودېنبلوك ئائىلىسى» ناملىق رومانى ئۈچۈن 1929 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى. توماس مان 1930 - يىلى ئېلان قىلغان «مارئو ۋە سېھرىگەر» ناملىق پوۋېستىدا فاشىستلارنىڭ مۇقەررەر ھالاك بولىدىغانلىقىدىن بېشارەت بەرگەچكە، ئەكسىيەتچى كۈچلەر بۇنىڭدىن ۋەھىمە ھېس قىلدى، شۇ سەۋەبتىن ئۇ، گىتلېر تەختكە چىققاندىن كېيىن زىيانكەشلىككە ئۇچراپ، ئۇزۇن مەزگىل چەت ئەلدە قېچىپ يۈرۈشكە مەجبۇر بولدى. ئەنە شۇ قېچىپ يۈرگەن مەزگىللىرىدە ئۇ «ياكوب ھەققىدە ھېكايە» (1933)، «يوسېفنىڭ ياشلىق دەۋرى» (1934)، «يوسېف مىسىردا» (1936)، «باشپاناھ يوسېف» (1944) قاتارلىق تۆت رومانىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان «يوسېفنىڭ ئاكا - ئىنىلىرى» ناملىق زور ھەجىملىك ترىلوگىيىسىنى يېزىپ تاماملىدى. بۇ ترىلوگىيىدە «ئىنجىل. كونا ئەھد» تىكى مەشھۇر تارىخىي ھېكايە ماتېرىيال قىلىنىپ، يەھۇدىيلارنىڭ ئاقكۆڭۈل خاراكتېرى ۋە ئېسىل پەزىلىتى مەدھىيىلىنىپ، فاشىستلار تەرغىپ قىلغان ئىرقچىلىق سەپسەتىسىگە رەددىيە بېرىلىدۇ ۋە گىتلېر قۇتراتقان يەھۇدىيلارغا قارشى تۇرۇش ۋە يەھۇدىيلارنى چەتكە قېقىش ھەرىكىتىگە قارشى تۇرۇلىدۇ.

خوپتمان (1862—1946) گېرمانىيىنىڭ ئەڭ كۆزگە كۆرۈنگەن دراماتورگلىرىدىن بىرى بولۇپ، ئۇ ھاياتىدا 40 تىن ئارتۇق دراما يازغان. ئۇنىڭ مەشھۇر درامىلىرىدىن «كۈن چىقىش ئالدىدا» (1889)، «قاما تېرىسى» (1893)، «كۈن پېتىش ئالدىدا» (1932) قاتارلىقلار بار. ئۇ دراما سەنئىتىگە قوشقان غايەت زور تۆھپىسى بەدىلىگە 1912 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

كېللېرمان (1879—1951) رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈشكە قابىللىقى ۋە كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ تۈرلۈك زىددىيەتلىرىنى ئاشكارلاشقا دادىللىقى بىلەن داڭ چىقارغان يازغۇچى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ دەسلەپكى ئىجادىيەتلىرىدىن بىرى بولغان «تونېل» (1913) ناملىق رومانى بىلەن دۆلەتنىڭ ئىچى - سىرتىدا كىشىلەرنىڭ كۈچلۈك دىققىتىنى قوزغىغان. ئۇنىڭ پۈتكۈل ئىجادىيىتىدە «ئەرۋاھلار ئۇسۇلى» (1948) ناملىق ئەسىرى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە.

رېمارك (1898—1978) «ئۇرۇش پروزىلىرى» نى يېزىپ دۇنياغا تونۇلغان يازغۇچى. ئۇ 18 يېشىدا ئەسكەرلىككە ئېلىنىپ، غەربىي سەپتە كۆپلىگەن ئۇرۇشنى باشتىن كەچۈرگەن، بەش قېتىم يارىلانغان. ئۇ ئۇرۇشتا ئۆز بېشىدىن كەچۈرگەن كەچۈرمىشلىرى ۋە كۆرگەن ئاڭلىغانلىرى ئاساسىدا، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان «غەربىي سەپتە ئۇرۇش يوق» (1929) ناملىق رومانىنى يېزىپ چىققان. بۇ روماندا بىر ئەترەتتىكى سەككىز نەپەر ئاددىي ئەسكەرنىڭ ئۇرۇشتىكى تۈرلۈك كەچۈرمىشلىرى، ئۇلارنىڭ روھىي ۋە جىسمانىي جەھەتتىكى غايەت زور ئازابلىرى، ھەتتا ئۇلارنىڭ ئېچىنىشلىق ھالدا ئۆلۈپ كەتكەنلىكى تەسۋىرلىنىپ، جاھانگىرلىك ئۇرۇشنىڭ شەپقەتسىزلىكى چىنلىق بىلەن ئېچىپ تاشلىنىپ، بۇ ئۇرۇشنىڭ خەلققە ئېلىپ كەلگەن ئېغىر بالايىئاپەتلىرى ئۈستىدىن شىكايەت قىلىنىدۇ. ئاپتور بۇ روماندىن كېيىن يەنە «قاچقۇنلۇق كۈيى» (1941)، «زەپەر دەرۋازىسى» (1946)، «ھاياتلىق ئۇچقۇنى» (1952)، «ھايات - ماماتلىق دەۋر» (1954)، «رىسبىن كېچىسى» (1956) قاتارلىق 10 نەچچە رومانىنى ئېلان قىلدى. رېمارك ئەسەرلىرىدىكى ئاساسلىق پېرسوناژلارنىڭ كۆپىنچىسى جەڭ مەيدانىغا جېنىنى سېلىپ

بېرىشكە مەجبۇرلانغان ئەسكەرلەر ۋە ئەكسىيەتچى كۈچلەرنىڭ ئۇرۇش بۇيرۇقى ئاستىدا جېنىنى ئېلىپ قېچىپ يۈرگەن سەرگەردانلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى مىللىتارىزم ۋە فاشىزمنىڭ دەپسەندە قىلىشىغا، زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچىلىرى ۋە قۇربانلىرىدۇر. ئاپتور ئۇلارنى پىششىق بىلگەچكە، ئۇلارغا ھېسداشلىق قىلىپ، ئۇلار مۇپتىلا بولغان تۈرلۈك بەختسىزلىكلەر ۋە ئازاب - ئوقۇبەتلىرىنى چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەپ بەرگەن. گەرچە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە بەزى بىر ئۈمىدسىز كەيپىيات پات - پات ئايان بولۇپ تۇرسىمۇ، بىراق جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا ۋە فاشىستىك ئىستىبدات ھاكىمىيەتكە بولغان پاش قىلىشى ئىنتايىن چوڭقۇر، تەنقىدى ئىنتايىن كەسكىن بولۇپ، ئەسكەرلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىنىڭ بەختلىك تۇرمۇشقا بولغان ئارزۇسىنى ۋە ئىنتىلىشىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ.

ستېفان زۋېگ (1881—1942) 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە تەسىرى ئىنتايىن چوڭ بولغان ئاۋستىرىيە يازغۇچىسى بولۇپ، ئۇ دۆلەتنىڭ ئىچى - سىرتىدا ئوقۇرمەنلىرى ئەڭ كۆپ بولغان نېمىس تىلىدا يازىدىغان يازغۇچىلارنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. ئۇ ۋېنا ئۇنىۋېرسىتېتىدا نېمىس تىلى ۋە نېمىس ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن، كېيىن يەنە بېرلىن ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە كەسپىدە ئوقۇپ، 1903 - يىلى دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. ئۇ ئۆزىنىڭ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن ئىلگىرىكى ئىجادىيىتىدە سېنتىمېنتالىزم ئەدەبىياتى ۋە فرانسىيە تەسىراتچىلار ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، بۇ باسقۇچتىكى ئىجادىيىتىدە ئۇ شېئىر، دراما ۋە ھېكايىلەرنى يازغان. بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «كۈمۈش تار توپلىمى» (1901)، «بالدۇرقى گۈل چەمبىرەك» (1906) ناملىق شېئىرلار توپلاملىرى ۋە «دەسلەپكى

كەچۈرمىشلەر» (1911) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى بار. ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى 30 نەچچە يىل ۋاقىت زۋېيگ ئىجادىيىتىنىڭ ئەڭ گۈللەنگەن مەزگىلى بولۇپ، بۇ مەزگىلدە ئۇ تىنچلىقپەرۋەرلىك ۋە بۇرژۇئا ئىنسانپەرۋەرلىكى مەۋقەسىدە تۇرۇپ، كۆپلىگەن تەرجىمھال، دراما ۋە پروزا ئەسەرلىرىنى يېزىپ، ئىجادىيەتتە غايەت زور ئۇتۇق قازاندى. بولۇپمۇ تەرجىمھال ۋە پروزا ئىجادىيىتىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ناھايىتى گەۋدىلىك بولدى.

بىئوگرافىك ئەسەرلىرى ئىچىدە مۇھىملىرىدىن «ئۈچ بۈيۈك ئۇستاز» (بالزاك تەرجىمھالى، دىككىنس تەرجىمھالى ۋە دوستويېۋسكى تەرجىمھالى، 1920)، «رومېن روللان» (1921)، «ئالۋاستىلار بىلەن كۈرەش قىلىش» (خۆلدېرلىن تەرجىمھالى، كلېيىست تەرجىمھالى ۋە نېتسىي تەرجىمھالى، 1925)، «ئۆز رەسىمىنى سىزىشتىكى مەشھۇرلار» (كاسانوۋا تەرجىمھالى، ستېندال تەرجىمھالى ۋە تولستوي تەرجىمھالى 1928)، «روھىي داۋالاش ئۇسۇلى» (ئۇيقۇ كەلتۈرۈش ئۇسۇلىنى كەشىپ قىلغۇچى ئاۋىستىرىيە دوختۇرى مېرسمېرل تەرجىمھالى)، «خىرىستىئان دىنى ئىلمى»نىڭ ئاساس سالغۇچىسى مارى بېك تەرجىمھالى ۋە مەشھۇر روھىي كېسەللەر ئالىمى فروئىد تەرجىمھالى، 1931)، «يوسېف فوچ» (1929)، «مارىيە ئانتونىنىت» (1932)، «مارىيە ستوئارت» (1933)، «ئەنگلىيە خانىشى مارى تەرجىمھالى» (1935)، «كاستېلىئونىڭ كارۋىنغا قارشى تۇرۇشى» (1936) قاتارلىقلار بار. زۋېيگ گېرمانىيە- فرانسىيە ئىككى دۆلەت خەلقىنىڭ چۈشىنىشى ۋە دوستلىقىنى ئىلگىرى سۈرۈش، شۇنداقلا 20 - ئەسىرگە زور تەسىر كۆرسەتكەن يېڭى پىكىر ئېقىملىرىنى تارقىتىش مەقسىتىدە يۇقىرىقىدەك كۆپلىگەن بىئوگرافىك ئەسەرلىرىنى يازغان بولۇپ، يېزىش ئۇسلۇبى جەھەتتە

ۋەقەلىك تەسۋىرىگە ۋە تارىخىي چىنلىققا ئانچە ئەھمىيەت بەرمەي، بەلكى پېرسوناژلار خاراكتېرىگە ۋە پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى سۈرەتلەشكە ئېتىبار بىلەن قاراپ، بەدىئىي جەھەتتە ئۆزىگە خاس ئۆزگىچە ئۇسلۇب شەكىللەندۈرگەن. ئاپتور بۇ باسقۇچتا يازغان ئەسەرلەردىن يەنە «پەيغەمبەر» (1917) «فوللېرپون» (1927)، «كەم سۆز ئايال» «1935» قاتارلىق دراما ۋە «بىر ئايالنىڭ ھاياتىدىكى 24 سائەت» (1922)، «ئىنسان تەقدىرىنىڭ بۇرۇلۇش نۇقتىسى» (1927)، «تەلۋە» (1922)، «ئايدىڭ تاركوچا» (1922)، «بىر ناتونۇش ئايالدىن كەلگەن خەت» (1922)، «ۋەھىمە» (1925)، «تۇيغۇ پاراكەندىچىلىك» (1927)، «كالېيدوسكوپ »① (1934)، «شاھمات ھەققىدە ھېكايە» قاتارلىق ھېكايە - پوۋېستلىرى ھەمدە «سەۋرىسىز يۈرەك» (1938) ناملىق رومانى بار. «شاھمات ھەققىدە ھېكايە» ناملىق پوۋېستى ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ. زۋېيگ پروزىلىرىنىڭ ئىدىيە ۋە بەدىئىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە جەھەتتىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇ. بىرىنچى، ئۇرۇشقا قارشى تۇرۇش، ئاجىزلارغا ھېسداشلىق قىلىش ۋە ئىنسانپەرۋەرلىك روھىنى چىقىش نۇقتىسى قىلىش — ئۇنىڭ پروزىلىرىنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكىدۇر. ئاپتور زۋېيگ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنى بىۋاسىتە ئۆز بېشىدىن كەچۈرۈپ، ئۇرۇشنىڭ ئىنسانىيەت جەمئىيىتىگە ئېلىپ كەلگەن مىسلىسىز بالايىئاپەتلىرىنى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەچكە، ئۇرۇشنىڭ كىشىلەرنى نورمال تۇرمۇش يولىدىن ئايرىپ تاشلاپ، چۈشىنىكسىز تەقدىرنىڭ تېگى يوق ھېڭىغا

① ئىزاھات: ئوپتىك ئەينەك ۋە قاراش تۇرۇبىلىرىدىن تەشكىل تاپقان بالىلار ئويۇنچۇقى.

ئىنتېرۋېتىدىغانلىقىنى ئېنىق تونۇپ يەتكەنلىكتىن، ئۆز پروزىلىرىدا ئۇرۇشنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىرىنى يېتىپ ئاشقىچە تارتقان كىشىلەرگە بولغان چوڭقۇر ھېسداشلىقىنى ئىپادىلەيدۇ. ئاپتورنىڭ ئىنسانپەرلىك ئىدىيىسى يەنە كىشىلەر ئوتتۇرىسىدا نامايان قىلىنغان ھېسداشلىقتىمۇ ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان بولۇپ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى باش قەھرىمانلار ھەرگىزمۇ ئادەتتىكى غالىبىيەتچى قەھرىمانلار بولماستىن، بەلكى تەقدىرنى ئۆزگەرتىشكە ئامالسىز قالغان ياكى تەقدىر مۇھاسىرىسى ئىچىدە قېلىپ ئۆزلۈك ئېڭىدىن تەسەللىگە ئېرىشكەن ئاددىي كىشىلەردۇر. ئۇلارنىڭ كەچۈرمىشلىرى ۋە مونولوگى ئارقىلىق ئاپتور ئۆزىنىڭ دۇنيادىن بىزار بولغان ئىدىيىۋى تۇيغۇلىرىنى ئىپادىلەيدۇ. ئىككىنچى، پسىخىك ئانالىزغا ماھىرلىق ۋە پېرسوناژلارنى كۆڭۈل قويۇپ سۈرەتلەش زۋېگ پروزىلىرىنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلىرىدىن بىرىدۇر. زۋېگ 19 - ئەسىردىكى تەنقىدىي رېئالىزم ئەدەبىياتى يازغۇچىلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلىدىن قانائەت ھاسىل قىلماي، ئۆز ئەسەرلىرىدە رېئال تۇرمۇشنىڭ ئوبيېكتىپ تەسىرىگە ئانچە ئېتىبار قىلىپ كەتمەي، بەلكى پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى قېزىپ چىقىشقا ئەھمىيەت بېرىدۇ. ئۇ فرويدنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغاچقا، روھىي ئانالىزلىق كۆزىتىش ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ پېرسوناژلارنىڭ قەلب چوڭقۇرلۇقىدىكى ئەڭ يوشۇرۇن ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ئېچىپ بېرىدۇ. گويا دوختۇر ئۆز بىمارلىرىغا مۇئامىلە قىلىۋاتقاندەك مەۋقەدە تۇرۇپ جەمئىيەتنىڭ تۆۋەن قاتلىمىدىكى زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچىلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى ئوپېراتسىيە قىلىپ، ئۇلارنىڭ تۇيغۇ پاراكەندىچىلىكى ھالىتىدىكى ئەسەبىي ھاياتىنى ۋە ئىنتىلىشىنى، ۋەھىمە، ئازاب ۋە

ئۈمىدسىزلىكلىرىنى نامايان قىلىپ، ئىرادىنىڭ كونتروللىقىدا بولمىغان تۈرلۈك ئارزۇ - ئىستەكلىرىنىڭ قانداق قىلىپ ئۆز تەقدىرىنىڭ جازا شارابىغا ئايلىنىپ كەتكەنلىكىنى تەسۋىرلەپ بېرىدۇ. ئۈچىنچى، پىكىر يۈرگۈزۈشنىڭ ئۆزگىچە، ۋەقەلىكنىڭ تەسىرلىك بولۇشى ۋە كونا ئەندىزىلەر ئىچىدە چەكلىنىپ قالماسلىقى زۋېگ پروزىلىرىنىڭ يەنە بىر ئالاھىدىلىكىدۇر. زۋېگنىڭ كۆپلىگەن پروزىلىرىدا تەسۋىرلەنگەن ۋەقەلەر كۈندىلىك تۇرمۇشتا كۆپ ئۇچرايدىغان، قىلچە يېڭىلىق تۇيۇلمايدىغان ئىشلار بولسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ پاساھەتلىك قەلىمى ئاستىدا كىشىنى ئاجايىپ ھەيران قالدۇرارلىق تۈسكە كىرىدۇ. ئومۇمەن، زۋېگ ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتىدە دوستويېۋسكىي ۋە رومېن روللان قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلغاچقا، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ئاساسىي جەھەتتىن ئەنئەنىۋى رېئالىزمغا تەۋە بولسىمۇ، ئەمما ئۇ تۈرلۈك ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقتىن، ئۆزلۈكسىز تۈردە يېڭىچە يېزىقچىلىق ماھارىتى ۋە ئۇسلۇبىنى قوبۇل قىلىپ، كۆپرەك مودېرنىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوللانغانلىقتىن، ئۇنىڭ پروزىلىرىدا رېئالىستىك مەزمۇن بىلەن مودېرنىزملىق ئىپادىلەش ماھارىتى ئۆزئارا سىڭىشىپ، ئىدىيە ۋە بەدىئىي جەھەتتە تەدرىجىي ھالدا ئۆزگىچە خاس ئالاھىدىلىكىنى شەكىللەندۈرگەن.

ھېنرىخ بول (1917—1985) 20 - ئەسىردىكى گېرمانىيە ئەدەبىياتىنىڭ، ھەتتا پۈتكۈل نېمىس تىلى ئەدەبىياتىنىڭ كۆزگە كۆرۈنگەن ۋەكىللىرىدىن بىرى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت ھاياتىدا 100 پارچىغا يېقىن ھېكايە، 10 رومان، كۆپلىگەن رادىئو درامىسى ۋە يۇمۇرىستىك ئېتوتلارنى يازغان، ئۇ يەنە فېدېراتىپ گېرمانىيە قەلەمكەشلەر جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1970) ۋە

خەلقئارا قەلەمكەشلەر جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1971—1974) بولغان، 1972 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدە «ئابرۇيى تۆكۈلگەن كاتالىنىنا بلوم» (1974) ناملىق پوۋېستى بىلەن «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما» (1971) ناملىق رومانى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

سېگفرېد لېنز (1926—) ھېنرىخ بولغا ئوخشاشلا غەربىي گېرمانىيىنىڭ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن ئىجادىيەت سېپىگە كىرىپ كەلگەن مۇھىم رېئالىست يازغۇچىلاردىن بىرى بولۇپ، ئۇ ئىجادىيەتتە توماس مان، فولكنېر، دوستويېۋسكى ۋە ھېمىڭۋاي قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدە «ئاسماندىكى سار» (1951)، «نېمىس تىلى دەرسى» (1968) قاتارلىق رومانلىرى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

4) ئامېرىكا بۇرژۇئا ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى

غەربىي ياۋروپا دۆلەتلىرىگە سېلىشتۇرغاندا، ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتى سەل كېيىنرەك باش كۆتۈرۈپ چىقتى. 20 - ئەسىرگە قەدەم قويغاندىن كېيىنمۇ، رېئالىزم يەنىلا ئامېرىكا ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىي ئېقىمى بولدى. 20 - ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى ئامېرىكا ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىي سەركەردىلىرى درېيسېر، لېۋىس، ستېينبېك قاتارلىق رېئالىست يازغۇچىلار بولۇپ، ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ ھەقىقىي كارتىنىسىنى ۋە ئاددىي كىشىلەرنىڭ پاجىئەلىك تەقدىرىنى بىر قەدەر كەڭ ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى؛ يەنە سىنكلاير ۋەكىللىكىدىكى «قاراڭغۇلۇق پەردىسىنى ئاچقۇچىلار» مەخسۇس جەمئىيەتنىڭ قاراڭغۇلۇقلىرىنى ۋە چوڭ كارخانىلاردىكى چىرىكلىك ھادىسىلىرىنى ئېچىپ تاشلىدى. بۇندىن باشقا يەنە، ھېمىڭۋاي

ۋەكىللىكىدىكى «گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد» ئەدەبىياتىمۇ خېلىلا يۇقىرى ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتى تۈرلۈك مودېرنىزملىق ئەدەبىيات ئېقىملىرى بىلەن ئۆزئارا تىركىشىش ۋە ئۆزئارا سىڭىشىش، داۋامىدا يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا تەرەققىي قىلىپ، بىر تۈركۈم يېڭى يازغۇچىلار تېز سۈرئەتتە پىشىپ يېتىلدى. بۇلارنىڭ ئىچىدە مۇۋەپپەقىيىتى بىر قەدەر گەۋدىلىك بولغانلىرى ئامېرىكا يەھۇدىي يازغۇچىسى سىنگېر، بېللوۋ، مەشھۇر دراماتورگ مىللېر ۋە مول ھوسۇللۇق ئايال يازغۇچى ئوۋتېس قاتارلىقلاردۇر.

درېيسېر (1871—1945) 20 - ئەسىردىكى ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ باشلامچىسى بولۇپ، ئۇ يەنە 20 - ئەسىردىكى غەربنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر رېئالىزمچى يازغۇچىلىرىدىن بىرى ھېسابلىنىدۇ. ئۇ ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت ھاياتىدا سەككىز رومان، تۆت ھېكايىلەر توپلىمى، ئىككى درامىلار توپلىمى، ئۈچ سىياسىي ئوبزورلار توپلىمى ھەمدە تەرجىمىھال، نەسىر قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ «كاررى سىڭىل» (1900)، «جېننىي قىز» (1911)، «ئامېرىكا پاجىئەسى» (1925)، «ئىستەك تىرىلوگىيىسى» (1912—1945) ناملىق مۇھىم رومانلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بىر يۈرۈش ئىجادىيەتلىرى بىلەن ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىغا يېڭى يول ئېچىپ بەردى.

سىنكلاير (1878—1968) «قاراڭغۇلۇق پەردىسىنى ئېچىش» پروزىلىرىنى يېزىپ داڭ چىقارغان بولۇپ، ئۇنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرىدىن بىرى بولغان «قۇشخانا» (1906) رومانى 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئامېرىكا ئەدەبىيات - سەنئەت ساھەسىدە ئېلىپ بېرىلغان «قاراڭغۇلۇق پەردىلىرىنى ئېچىش ھەرىكىتى» دە

تۇنجى بولۇپ مەيدانغا كەلگەن تەسىرى چوڭ ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. روماندا ئاساسلىقى چىكاگو گۆش پىششىقلاپ ئىشلەش زاۋۇتىنىڭ ئەمگەك شارائىتىدىكى ناچار ئەھۋاللار ئېچىپ تاشلىنىدۇ، شۇنداقلا باش قەھرىمان يوگىس ئائىلىسىنىڭ بەختسىز كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، ئىشچىلارنىڭ جاپا - مۇشەققەتلىك تۇرمۇشى ۋە بوزەك قىلىنغان ئېچىنىشلىق ئەھۋالى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. روماندا يەنە قۇشخانا كاپىتالىستىنىڭ مەنپەئەتپەرەستلىك قىلىپ، سېسىپ پۇراپ كەتكەن گۆشنى كونسېرۋا ئىشلەپ ساتقانلىقى يېزىلىدۇ. رومان ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن جەمئىيەتتە كۈچلۈك ئىنكاس قوزغىدى، ھەتتا مۇشۇ مۇناسىۋەت بىلەن ئامېرىكا ھۆكۈمىتى يېمەكلىكلەر تازىلىقىغا ئالاقىدار قانۇن لاھىيىسى تۈزۈپ چىقتى. 1906 - يىلىدىن كېيىن، ئاپتور سىنكلايىر كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ قاراڭغۇلۇق پەردىلىرىنى ئېچىپ تاشلايدىغان بىر قاتار رومانلىرىنى ئارقا - ئارقىدىن يېزىپ چىقتى. بۇلارنىڭ ئىچىدە ئاساسلىقلىرى «كۆمۈر پادىشاھى» (1917)، «نېفىت» (1927)، «بوستون» (1928) قاتارلىقلاردۇر. ئۇ يەنە 1940 - يىلىدىن ئېتىبارەت، «دۇنيانىڭ ئاخىرقى نۇقتىسى» دېگەن ئومۇمىي نام ئاستىدىكى 11 پارچە رومانىنى يېزىپ چىقتى.

سىنكلايىر لېۋىس (1885—1951) ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدا تۇنجى بولۇپ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ 40 يىللىق ئىجادىيەت ھاياتىدا 20 نەچچە رومان يازدى. ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «چوڭ كوچا» (1920)، «بابىت» (1922)، «ئارروۋسمىت» (1925) قاتارلىقلار بولۇپ، ئۇ ئەسەرلەر ئارقا - ئارقىدىن ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە كۈچلۈك تەسىر قوزغاپ، 1930 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا

ئېرىشتى. ئۇ يەنە ئامېرىكا جەمئىيىتىنى كەڭ دائىرىدە تەتقىق قىلىش نەتىجىسىدە، 1947 - يىلى ئىرقىي كەمسىتىش مەسىلىسىنى ئەكس ئەتتۈرگەن «بايۋەچچىلەرنىڭ چۈشى» ناملىق رومانىنى يېزىپ، ھەرقايسى ساھە - ھەرقايسى قاتلام كىشىلىرىنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ئالقىشىغا ئېرىشتى.

جون ستېيىنبېك (1902—1968) قويۇق ئانا يۇرت پۇرىقىغا ئىگە يازغۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ كۆپىنچە ئەسەرلىرىدە يېزا - قىشلاق تۇرمۇشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىپ، كاپىتالىزم تۈزۈمى ئاستىدىكى ئاددىي كىشىلەرنىڭ (ئاساسلىقى نامرات دېھقانلارنىڭ) ئازاب ئوقۇبەتلىرى ۋە كۈرەشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى «غەزەپلەنگەن ئۈزۈم» (1939) ناملىق رومانى بولۇپ، بۇنىڭدا ۋەيران بولغان دېھقان تام يودېر ئائىلىسىنىڭ ئۈچ ئەۋلاد ۋەيرانچىلىقى سەرسانلىق كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، ئامېرىكىنىڭ 30 - يىللاردىكى ئىقتىسادىي كرىزىس دەۋرىدىكى يېزا ئىگىلىك ئىشچىلىرىنىڭ ئېچىنىشلىق قىسمەتلىرى ۋە ئۇلارنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىش كۈرەشلىرى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. ستېيىنبېك ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى گەۋدىلىك ئۇتۇقلىرى بەدىلىگە 1962 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

ھېمىڭۋاي (1899—1961) 20 - ئەسىردىكى ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ يەنە بىر مۇھىم ۋەكىلى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ شېئىر، ھېكايە، پوۋېست، رومان، ئەسلىمە قاتارلىق ژانىرلاردا يازغان ئەسەرلىرى بىلەن ۋە ئۆزىنىڭ «مۇزلۇق تاغ» ئىجادىيەت پرىنسىپى بىلەن، ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئۈزلۈكسىز تەرەققىي قىلىپ يۈكسىلىۋاتقانلىقىدىن، ئىپادىلەش ماھارىتى جەھەتتە يېڭىلىق يارىتىۋاتقانلىقىدىن ۋە پەلسەپىۋى تېمىلار بىلەن سىڭىشىۋاتقانلىقىدىن دېرەك بەردى. «قۇياش بۇرۇنقىدەكلا چىقتى»

(1926)، «ئەلۋىدا، قورال!» (1929) قاتارلىق رومان ۋە «بوۋاي ۋە دېڭىز» (1952) ناملىق پوۋېستى قاتارلىقلار ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرى بولۇپ، ئۇ «بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستىدا نامايان قىلغان بەدىئىي ئۇتۇقى بەدىلىگە 1954 ـ يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

ئىساك باشېۋىس سىنگېر (1904—) پولشادا تۇغۇلۇپ، 1935 ـ يىلى ئامېرىكىدا ئولتۇراقلاشقان، 1943 ـ يىلى ئامېرىكا گىراژدانلىقىغا ئۆتكەن. ئۇ ئامېرىكا يەھۇدىي يازغۇچىلىرىنىڭ كۆزگە كۆرۈنگەن ۋەكىللىرىدىن بىرى بولۇپ، ئۇنىڭ رومان، ھېكايىلار توپلىمى، دراما ۋە ئەسلىمە قاتارلىق ژانىرلاردا نەشىر قىلدۇرغان ئەسەرلىرى 30 دىن ئاشىدۇ. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاساسلىقى پولشا ۋە ئامېرىكىدىكى يەھۇدىيلارنىڭ مۇھەببەت، ئېتىقاد، تۇرمۇش ۋە قىسمەتلىرى ئەكس ئەتتۇرۇلىدۇ. ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى «لۇبلىندىكى سېھىرگەر» (1960) ناملىق رومانى بولۇپ، بۇنىڭدا سېھىرگەرلىك ۋە سېرىكچىلىكنى كەسىپ قىلغان يەھۇدىي ياشا مېلىنىرنىڭ شەھۋانىي ئىستەك ۋە قارا نىيىتىنىڭ تۈرتكىسىدە قانداق قىلىپ جىنايەت يولىغا مېڭىپ قالغانلىقى، كېيىن يەنە يەھۇدىي دىنىنىڭ ئىخلاسمەنلىكىگە قايتىپ، زاھىتلىقتا جاپالىق ئىستىقامەت قىلىپ ئەۋلىياغا ئايلانغانلىق ھېكايىسى يېزىلىدۇ. روماندا ئۇنىڭ جىنايەت ئۆتكۈزۈش جەريانى ۋە ئۇنىڭ تراگېدىيىلىك تەقدىرى ئارقىلىق، پولشا يەھۇدىيلىرىنىڭ ئېچىنىشلىق ئەھۋالىنى بىر قەدەر چوڭقۇر ئەكس ئەتتۇرۇپ بېرىدۇ. شۇڭا بۇ ئەسەر يەھۇدىيلارنىڭ تۇرمۇشىنى ۋە ئۇلارنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۇرۇپ بەرگەن دەپ قارىلىپ، ئاپتور 1978 ـ يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

سائۇل بېللوۋ (1915—) ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن ئەدەبىي ئىجادىيەت ساھەسىگە كىرىپ كەلگەن يېڭى بىر ئەۋلاد يازغۇچى بولۇپ، ئۇ ئامېرىكا يەھۇدىي ئەدەبىياتىنىڭ باش كۆتۈرۈپ چىقىشىغا ۋە گۈللىنىشىگە ئەگىشىپ ئىجادىيەتتە ئۇتۇق قازىنىپ، ئامېرىكا يەھۇدىي ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرى قاتارىدىن ئورۇن ئالغان. ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن بولغان «ئېسىپ قويۇلغان ئادەم» (1944) ناملىق پوۋېستى بىلەن «زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچى» (1947) ناملىق رومانى قويۇق مەۋجۇدىيەتچىلىك پۇرىقىغا ئىگە ئەسەرلەر بولۇپ، 20 ـ ئەسىر ئەدەبىياتىدا خېلى زور تەسىرگە ئىگە. 50 ـ يىللاردىن كېيىن ئۇ «ئوگى ماچىنىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى» (1953)، «ياغدۇرۇش شاھى ھاندېرسون» (1959)، «ھېرسورگ» (1964)، «ھورن بورگىنىڭ سوۋغىتى» (1975) قاتارلىق رومان، «ئاخىرقى ئانالىز» (1964) ناملىق دراما، «مىنۇت ـ سىكۇنتىنىمۇ قولدىن بەرمەسلىك» (1956) ناملىق ھېكايە، «موسبىنىڭ ئەسلىمىسى» (1969) ناملىق ھېكايىلار توپلىمى قاتارلىق مۇھىم ئەسەرلىرىنى ئارقا ـ ئارقىدىن ئېلان قىلدى. «ھورن بورگىنىڭ سوۋغىتى» ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ. بېللوۋنىڭ پروزىلىرىدا رېئالىزملىق تەپسىلاتلارنىڭ تەسۋىرى، رومانتىزملىق كۈچلۈك سېلىشتۇرما ۋە مودېرنىزملىق ئەدەبىياتنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبى بىرلا ۋاقىتتا ئارىلاش قوللىنىلىدۇ. پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىغا بولغان تەسۋىرى ئىنچىكە، تىلى يۇمۇرلۇق بولۇپ، ھەمىشە تراگېدىيىلىك ئامىل بىلەن كومېدىيىلىك ئامىلنى ئۆزئارا كىرىشتۇرۇپ، كىشى يا يىغلاشنى، يا كۈلۈشنى بىلمەي قالىدىغان ھالەت شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ ھال ئاپتورنىڭ بەدىئىي جەھەتتە ئۆزىگە خاس ئۇسلۇبىنى

ۋۇجۇدقا چىقىرىدۇ. شۇڭا ئۇ «ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنى مول ئىنسانىي تۇيغۇدا چۈشەنگەنلىكى ۋە نازۇك ئانالىزى» ئۈچۈن 1976 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

ئارتۇر مىللېر (1915—) 20 - ئەسىردىكى ئامېرىكىنىڭ مەشھۇر دراماتورگى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ھەممىسى مېنىڭ ئوغۇللىرىم» (1947)، «سەييارە مال ساتقۇچىنىڭ ئۆلۈمى» (1949)، «كۆۋرۈك بېشىدا يىراققا نەزەر» (1957)، «چۈشكۈنلەشكەندىن كېيىن» (1964) قاتارلىقلار بار. ئۇنىڭ درامىلىرىدا 20 - ئەسىردىكى ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ زىددىيەتلىرى ۋە مەسىلىلىرى ھەر جەھەتتىن ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ بېرىلىدۇ. بۇلارنىڭ ئىچىدە «سەييارە مال ساتقۇچىنىڭ ئۆلۈمى» ئامېرىكىنىڭ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن بۇيانقى ئەڭ نادىر درامىسى دەپ قارىلىدۇ.

جويىس كارول ئوۋتېس (1938—) 20 - ئەسىردىكى ئامېرىكىنىڭ خېلى چوڭ تەسىرگە ئىگە ئايال يازغۇچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى 60 - يىللاردىن باشلانغان، ھازىرغىچە بولغان ئارىلىقتا ئۇنىڭ 13 رومانى، 200 دىن ئارتۇق ھېكايىسى، 4 درامىسى، بەش شېئىرلار توپلىمى ۋە باشقا ئەسەرلىرى نەشر قىلىنىدى. ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئاساسلىق ئەسەرلىرى «پانىي دۇنيادىكى شاتلىق بېغى» (1967)، «ئۇلار» (1969)، «تاسادىپىي ئۇچرىشىش» (1971) قاتارلىق رومان ۋە «شىمالىي ئىشىك ئالدىدا» (1963)، «كەلكۈن ئېغىزى» (1966) قاتارلىق ھېكايىلىرىدۇر. ئۇنىڭ يۇقىرىقى ئۈچ رومانىدا 30 - يىللاردىكى ئىقتىسادىي كرىزىستىن 60 - يىللاردىكى ماددىي باياشاتچىلىق، ئەمما مەنىۋى نامراتلىق بىلەن تولغان مەدەنىيەت جەھەتتىكى كرىزىس دەۋرىگىچە بولغان 40 يىلغا يېقىن ۋاقىت مابەينىدىكى

ئامېرىكا جەمئىيىتىدىكى تۈرلۈك ئۆزگىرىشلەر بىر قەدەر چوڭقۇر ۋە بىر قەدەر كەڭ ئومۇملاشتۇرۇپ بېرىلىدۇ. 70 - يىللاردىن كېيىن، ئۇ ئىجادىيەتتە تېخىمۇ پىشىپ يېتىلدى، زېھنىي كۈچى تېخىمۇ ئۇرغۇپ، ئىجادىيىتى ئارقا - ئارقىدىن مېۋە بەردى. «پەرمانىڭغا بەردارمەن» (1973)، «چاردۋورد» (1976)، «تاڭ ئىلاھەسىنىڭ ئوغلى» (1978)، «نامۇقەددەس مۇھەببەت» (1979) قاتارلىق رومان ۋە «مۇھەببەتنىڭ دەۋر قىلىشى» (1970)، «نىكاھ ۋە ساداقەتسىزلىك» (1972)، «ئىلاھە ۋە باشقا ئاياللار» (1974)، «ئالداپ نومۇسىغا تېگىش ۋە باشقا ھېكايىلار» (1975)، «زەھەرلىك لەۋ ۋە پورتۇگالىيە ھەققىدە باشقا ھېكايىلار» (1975)، «چېگرىدىن ئۆتۈش» (1976) قاتارلىق ھېكايىلىرى ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدۇر. بۇ پروزىلىرىنىڭ كۆپىنچىسىدە زوراۋانلىق ۋە مۇھەببەت باش تېما قىلىنىپ، ئەر - ئايال، قىز - يىگىتلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇھەببەت ۋە نىكاھ تىراگېدىيىسى ئارقىلىق 20 - ئەسىر جەمئىيىتىدىكى تۈرلۈك زىددىيەتلەر ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ، كىشىلەرنىڭ روھىي ھالىتى ئېچىپ بېرىلىدۇ. ئاپتور ئوۋتېس ئەدەبىياتتىكى ئەنئەنىگە ئەھمىيەت بېرىپ، بالزاكقا چوقۇنغان، سەنئەت ئىجتىمائىي تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈشى كېرەك دەپ قارىغان. ئۇ ئۆزىدە پۈتكۈل دۇنيانى بىر پارچە ئەسەر ئىچىگە يېزىپ سىغدۇرۇۋەتمەكچى بولىدىغان بالزاكچە ئىستەكنىڭ بارلىقىنى تىلغا ئالغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ يەنە جامېس جويىس، كافكا قاتارلىق مودېرنىست يازغۇچىلىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ، ئاڭ ئېقىمى قاتارلىق يېڭىچە بەدىئىي ئۇسۇللارنى قوللىنىشنى تەشەببۇس قىلغان ۋە پسىخىك ئۇقتىدا - مەنىۋى تۇرمۇش نۇقتىسىدا تۇرۇپ جەمئىيەتتىكى «پسىخىك رېئاللىق»نى سۈرەتلەش ۋە ئەكس ئەتتۈرۈشكە ئەھمىيەت

بەرگەن. شۇڭا غەرب ئوبزورچىلىرى بۇ خىل بەدىئىي ئۇسۇلنى رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتىدىكى «پسىخىك رېئالىزم» دەپ ئاتىدى.

5) ئىتالىيە يېڭى رېئالىزمى

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئىتالىيىدە يېڭى رېئالىزم ئېقىمى مەيدانغا كېلىپ، تاكى 50 - يىللارنىڭ ئوتتۇرلىرىغا قەدەر دەۋر سۈردى. يېڭى رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى ئىنسانپەرۋەرلىك ئىدىيىسىنى ئىپادىلەش ۋە «چىنلىقنى يېزىش» ئىجادىيەت پرىنسىپى بولۇپ، ئۇ پروزا ۋە كىنو ئەدەبىياتى ساھەسىدە بىر قەدەر چوڭ ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. ئۇ بىر تۈركۈم ئىلغار ئۇششاق بۇرژۇئا يازغۇچىلىرىنىڭ فاشىستلارغا قارشى تۇرۇش ۋە مىللىي مۇستەقىللىقنى قولغا كەلتۈرۈش بايرىقى ئاستىدا، ئىجتىمائىي تەرەققىيات، دېموكراتىيە ۋە باراۋەرلىكنى تەلەپ قىلىش ئارزۇسىنى ئىپادىلىدى. ئىتالىيىدە مەيدانغا كەلگەن بۇ رېئالىزمنىڭ «يېڭى» لىقى ئۇنىڭ 20—30 - يىللاردىكى فاشىزم ئەدەبىياتىدىن ۋە سۆلەتۋازلىق (تېشى پال - پال، ئىچى غال - غال) ئەدەبىي ئىستىلىدىن ۋاز كېچىپ، «يېڭىۋاشتىن رېئالىزم يولىغا قايتقىنىغا قارىتىلغان. ئۇلار ھەممىشە ھەقىقىي ئادەم، ھەقىقىي ئىشلاردىن ياكى گېزىت خەۋەرلىرىدىن ماتېرىيال ئېلىپ، كاپىتالىزمنىڭ ئىجتىمائىي مەسىلىلىرىنى ئېچىپ تاشلىدى. 40 - يىللاردىكى يېڭى رېئالىزملىق ئەسەرلەر فاشىستلار ھۆكۈمرانلىقىدىكى جىنايى قىلمىشلارنى ۋە ئۇلارنىڭ خەلققە ئېلىپ كەلگەن بالايىئاپەتلىرىنى تەسۋىرلەپ، فاشىستلارغا قارشى كۆرەشنى ۋە جەنۇبىي ئىتالىيە دېھقانلىرىنىڭ ئاقسۆڭەك پومېشچىكلار بىلەن ئېلىپ بارغان كۆرەشلىرىنى ئىپادىلەپ، پارتىزانلارنىڭ ۋە ئاقسۆڭەك - پومېشچىكلارغا قارشىلىق كۆرسەتكەن

قوزغىلاڭچىلارنىڭ روھىي پەزىلىتىنى مەدھىيىلىدى. 50 - يىللاردىكى يېڭى رېئالىزملىق ئەسەرلەر بولسا ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئىتالىيە جەمئىيىتىدىكى نامراتلىق، ئاچارچىلىق ۋە تەڭسىزلىك ھادىسىلىرىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئەمگەكچى خەلقنىڭ ئېچىنىشلىق تۇرمۇشىغا چوڭقۇر ھېسداشلىق قىلدى. شۇڭا يېڭى رېئالىزم ئەدەبىياتى تەنقىدىي رېئالىزمنىڭ ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئىتالىيىدىكى بىر خىل يېڭى تەرەققىياتى بولۇپ قالدى. ئۇ بەدىئىي ئۇسلۇب جەھەتتە پېرسوناژ، ۋەقە ۋە مۇھىت تەسۋىرىنىڭ چىن ۋە ئېنىق بولۇشىغا ئەھمىيەت بەردى. ئەنئەنىۋى دراماتىك ئۇسۇلنى چۆرۈپ تاشلاپ، پۈتۈن كۈچى بىلەن ئاددى كىشىلەرنىڭ ئادەتتىكى، ئەمما ھەقىقىي كۈندىلىك تۇرمۇشىنى تەسۋىرلىدى. خەلق ئېغىز تىلىنى ۋە يەرلىك دىئالېكتىنى كەڭ كۆلەمدە قوللىنىپ، ئاددىي - تەبىئىي ئۇسلۇبنى شەكىللەندۈردى. بىراق، بەزىدە تەپسىلاتلارنى ھەددىدىن ئارتۇق ئىنچىكە تەسۋىرلەپ، ئەزمىلىك ۋە زېرىكىشلىك كەيپىيات شەكىللەندۈرۈپ قويدى. ئىتالىيە يېڭى رېئالىزم كىنوچىلىقىنىڭ ھەقىقىي سەھىپىسىنى ئاچقان تۇنجى ئەسەر «رىم، مۇداپىئەسىز شەھەر» بولۇپ، بۇندىن باشقا مەشھۇر كىنو فىلىملىرىدىن يەنە، «ۋېلىسىپىت ئوغرىلىغان ئادەم»، «ساقچى ۋە ئوغرى»، «رىم، سائەت 11» قاتارلىقلار بار. بۇ ئېقىمدا مەيدانغا كەلگەن مەشھۇر پروزا يازغۇچىلىرى ۋە ئەسەرلەر لېۋىنىڭ «خىرىستىيوس ئېبولدا تۇرۇپ قالدى» (بەزى ماتېرىياللاردا بۇ ئەسەر «خىرىستىيوس بارمىغان جاي» دەپ ئېلىنغان) (1945)، بېرتونىڭ «ئاسماننى قاپلىغان قىزىللىق» (1947)، «قاراقچى» (1951)، ۋېگانونىڭ «ئاننېسنىڭ ئۆلۈمى» (1949)، مونېيچېلىنىڭ «ساقچى ۋە ئوغرى» (1951) (بۇ كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن)، موراۋىيانىڭ «رىم ھېكايىلىرى» (1954)، يوۋېنىنىڭ «مۇقەددەس زېمىن»،

بېرنالنىڭ «سىپىلانسايران»، بارلونپونىڭ «باجگىر» قاتارلىقلاردۇر. ئومۇمەن، يېڭى رېئالىزم يازغۇچىلىرى ئىتالىيە ئەدەبىيات تارىخىدا فاشىستلارغا قارشى جەڭچىلەر، پارتىزانلار ۋە يەر ئىگىدارچىلىق ئۈچۈن كۆرەش قىلغان قوزغىلاڭچىلاردىن ئىبارەت بۇ يېڭى باش قەھرىمانلارنىڭ ئوبرازىنى تۇنجى قېتىم مۇۋەپپەقىيەتلىك يارىتىپ، ئۇلارنىڭ تۇرمۇشى، ئەمگىكى، ئازاب - ئوقۇبەتلىرى ۋە كۆرەشلىرىنى تەسۋىرلەپ، رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ 20 - ئەسىر ئىتالىيە ئەدەبىياتىدىكى يېڭى بىر تەرەققىياتىنى نامايان قىلدى.

§ 2 . درېيسېر ۋە «ئامېرىكا پاجىئەسى»

درېيسېر 20 - ئەسىر ئامېرىكا رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ باشلامچىسى بولۇپ، ئۇ يەنە 20 - ئەسىردىكى غەربنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر رېئالىزمچى يازغۇچىلىرىدىن بىرى ھېسابلىنىدۇ.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

سېئودور درېيسېر (1871—1945) ئامېرىكىنىڭ ئىندىئانا شىتاتىدا تۇغۇلغان بولۇپ، دادىسى گېرمانىيىدىن كۆچۈپ كەلگەن كۆچمەن ئىدى. ئۇ گېرمانىيىدە ئەسكەرلىككە ئېلىنىشتىن قېچىپ 1844 - يىلى ئامېرىكىغا كۆچۈپ كەلگەن ۋە ئوخىئو شىتاتلىق بىر يېزا قىزى بىلەن توي قىلىپ، توققۇز باللىق بولغان. درېيسېر بولسا ئەڭ كەنجىسى ئىدى. درېيسېرنىڭ دادىسى دەسلەپتە كىچىك بىر قوي يۇڭى زاۋۇتى قۇرۇپ تىجارەت قىلغان، ئەمما كېيىن ۋەيران بولغان، درېيسېر ئەنە شۇ ۋەيران بولغان ئائىلە مۇھىتىدا

تۇغۇلغان، شۇڭا ئۇنىڭ باللىق ۋە ئۆسمۈرلۈك ۋاقتى ئىنتايىن نامراتلىقتا ئۆتكەن، ھەتتا ئۇنىڭ ئوتتۇرا مەكتەپنى تاماملىشىغىمۇ مۇمكىن بولماي، 14 يېشىدىلا مەكتەپتىن ئايرىلىپ جىسمانىي ئەمگەك بىلەن تىرىكچىلىك قىلغان، بەزىدە كىرخانا ئىشچىسى بولغان، بەزىدە تۆمۈر ئەسۋابلار شىركىتىدە ئىشچى بولغان. 16 يېشىدا چىكاگوغا كېلىپ قاچا - قۇچا يۇغۇچى، بېكەتتە بېلەت تەكشۈرگۈچى ۋە دۇكان خىزمەتچىسى بولۇپ ئىشلىگەن. 17 يېشىدا يېرىم كۈن ئىشلەپ، يېرىم كۈن ئوقۇيدىغان ئۇسۇل بىلەن ئىندىئانا ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ ئوقۇغان، ئەمما ئىقتىسادىي يار بەرمەي، بىر يىل توشمايلا ئوقۇشتىن قالغان. شۇندىن كېيىن ئۇ يەنىلا جىسمانىي ئەمگەك بىلەن تىرىكچىلىك قىلغان. ئۇ 21 يېشىدا «تالانتنىڭ قايتا ئايان بولۇشى» ناملىق تۇنجى ئىلمىي ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ بەلگىلىك تەسىر قوزغىغان، شۇنىڭ بىلەن ئۇ چىكاگودىكى ئىككى گېزىتخانىدا مۇخبىرلىق قىلغان. 24 يېشىدىن باشلاپ نيو - يوركتىكى بەش - ئالتە ژۇرنال بۆلۈمىدە تەھرىر ۋە باش مۇھەررىر بولۇپ ئىشلىگەن. ئۇ 27 يېشىدا توي قىلغان بولۇپ، تويدىن كېيىنلا ئەدەبىي ئىجادىيەتنى رەسمىي باشلىغان. 1945 - يىلى 8 - ئايدا ئامېرىكا كومپارتىيىسىگە كىرگەن. شۇ يىلى 12 - ئايدا كېسەللىك سەۋەبىدىن لوس ئانژېلېستا ئالەمدىن ئۆتكەن.

درېيسېر ئۆمرىدە جەمئىي سەككىز رومان، تۆت ھېكايىلار توپلىمى، ئىككى درامىلار توپلىمى، ئۈچ سىياسىي ئوبزورلار توپلىمى ھەمدە تەرجىمھال، نەسىر قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئىدىيىسى ۋە ئىجادىيەت يولىنى 1917 - يىلىنى چېگرا قىلغان ھالدا ئالدىنقى ۋە كېيىنكى مەزگىل دەپ ئىككى باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ.

1) ئالدىنقى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

1900 - يىلى درېيسېر ئۆزىنىڭ تۇنجى رومانى «كاررى سىڭىل»نى ئېلان قىلىپ، ئەدەبىيات ساھەسىدە ئۆز تالانتىنى ئاشكارلىدى. بۇ روماندا بىر ساددا قىزنىڭ كاپىتالىستىك مەدەنىيەت مۇھىتى ئىچىدە چۈشكۈنلىشىپ خارابلىشىش ھېكايىسى بايان قىلىنىدۇ. ئەسەردىكى باش قەھرىمان كارولىنا مىبىر (ئەركىلەتمە ئىسمى كاررى سىڭىل) تىرىكچىلىك ئۈچۈن يېزىدىن ئايرىلىپ چىكاگوغا كېلىدۇ. بۇ چاغدا ئۇنىڭ ئارزۇسى ئىنتايىن ساددا بولۇپ، ھالال ئەمگەك ۋە مۇھەببەت ئارقىلىق بەختكە ئېرىشمەكچى بولىدۇ. شۇڭا ئۇ ئاياغ فابرىكىسىدا ئىشچى بولۇپ ئىشلەيدۇ. ئەمما بۇنىڭلىق بىلەن ئۆز تۇرمۇشىنى قىلچە قامدىيالمايدۇ. يۇقىرى ئىستېمال قىممىتىگە تولغان چوڭ شەھەر تۇرمۇشى ئۇنىڭغا، بۇ ئادەمخور جەمئىيەتتە سەمىمىي يول بىلەن ھېچنەرسىگە ئېرىشكىلى بولمايدىغانلىقىنى ناھايىتى تېزلا ھېس قىلدۇرىدۇ. ئۇ ياشاش ئۈچۈن ۋە «مەدەنىيەت» پاراغەتلىرىدىن ئاز - تولا رەھەتلىنىش ئۈچۈن، باشتا مال ساتقۇچى بولىدۇ، كېيىن قاۋاقخانا خوجايىنىغا ئاشنا بولىدۇ. ئاخىرىدا نيو - يوركتا سەھنىگە چىقىپ ئارتىس بولىدۇ، ھەتتا ئاجايىپ جۇلا بىلەن دەۋر سۈرگەن داڭلىق ئارتىسقا ئايلىنىپ، نۇرغۇن پۇل تاپىدۇ. ئەمما پۇل ئۇنىڭغا ھېچقانداق بەخت ئېلىپ كېلەلمەيدۇ. ئۇنىڭ يانچۇقىدا پۇلى قانچە كۆپەيگەنسېرى، ئۇ شۇنچە تىت - تىتلىق ۋە مەنىسىزلىك ئىچىدە قالىدۇ. ئاخىرقى ھېسابتا ئۇ ئۆزىنىڭ ھېچنەرسىگە ئېرىشەلمىگەنلىكىنى، ئۇ ئېرىشكەن نەرسىنىڭ ئۇنىڭغا ھەقىقىي بەختنى ئاتا قىلالمىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. كاررى تراگېدىيىلىك شەخس بولۇپ، ئۇنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئەخلاقتا چۈشكۈنلىشىش

بەدىلىگە كېلىدۇ. ئاپتور كاررىنىڭ ئەشۇ خىل تراگېدىيىلىك تەقدىرىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، ئامېرىكا جەمئىيىتىدىكى بايلىق ۋە نامراتلىق ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى چوڭقۇر ئېچىپ تاشلاپ، بۇرژۇئا تۇرمۇش ئۇسۇلىنىڭ كىشىلىك ئەخلاقىنى خارابلاشتۇرۇۋېتىدىغانلىقىنى ۋە ئىنسان خاراكتېرىنى ئۆزگەرتىۋېتىدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بېرىدۇ. بۇ ئارقىلىق كىشىلەرگە: ئامېرىكا جەمئىيىتىدە، سەمىمىيلىك بىلەن باي بولۇشنىڭ قىيىنلىقى ۋە ۋاستە تاللىماي تاپقان پۇل بىلەن ھەقىقىي بەختكە ئېرىشكىلى بولمايدىغانلىقىدەك بۇ خىل ھەل قىلىش مۇمكىن بولمايدىغان چوڭقۇر ئىجتىمائىي ۋە ئىدىيىۋى كرىزىسنى جاكارلاپ، ئامېرىكا بۇرژۇئا مەدەنىيىتى ئۈستىدىن غەزەپ بىلەن شىكايەت قىلىدۇ. شۇڭا رومان نەشر قىلىنغاندىن كېيىن، ئامېرىكا ھۆكۈمىتى ۋە بۇرژۇئا ئوبزورچىلىرىنىڭ تەنقىدىگە ئۇچراپ، كىتاب پېچەتلىنىپ، تارقىتىش مەنئى قىلىندى. درېيسېر ئازاب ۋە غەزەپ ئىچىدە ئىجادىيەتنى 10 يىل توختىتىپ قويدى. پەقەت 1911 - يىلىغا كەلگەندە، ئاندىن ئىككىنچى رومانى «جېننې قىز» نى ئېلان قىلدى.

1912 - يىلى درېيسېر ئۆز ئىجادىيىتىدە ناھايىتى مۇھىم ئورۇن تۇتىدىغان «ئىستەك ترىلوگىيىسى»نىڭ بىرىنچى قىسمى «پۇل مۇئامىلەشۇناس»نى ئېلان قىلدى. بۇنىڭدا بانكا خادىمىنىڭ ئوغلى كېپائۇنىڭ پۇل مۇئامىلەشۇناسقا ئايلىنىش جەريانى تەسۋىرلىنىدۇ، رومانىدىكى ۋەقەلىك يۈز بەرگەن ۋاقىت 19 - ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىغا توغرا كېلىدۇ. ئىككى يىلدىن كېيىن، درېيسېر يەنە ترىلوگىيىنىڭ ئىككىنچى قىسمى «گىگانت ئادەم» (1914) نى ئېلان قىلدى. بۇنىڭدا بېيىپ كەتكەن كېپائۇنىڭ چىكاگودا ئېلىپ بارغان پۇل مۇئامىلە ساھەسىنى مونوپول قىلىش

پائالىيىتى يېزىلىدۇ، بۇنىڭدىكى ۋەقەلىك يۈز بەرگەن ۋاقىت 19 - ئەسىرنىڭ 70—80- يىللىرىغا توغرا كېلىدۇ. ترىلوگىيىنىڭ ئۈچىنچى قىسمى «سېدوگى» نى ئاپتور هايات ۋاقتىدا يېزىپ تۈگىتەلمىگەن بولۇپ، داۋامىنى ئاپتورنىڭ ۋاپاتىدىن كېيىن ئۇنىڭ ئايالى داۋاملاشتۇرۇپ يېزىپ، 1947 - يىلى ئېلان قىلدى. بۇنىڭدا ئاجايىپ كاتتا بايغا ئايلىنىپ كەتكەن كىپائۇنىڭ لوندوندىكى تەۋەككۇلچىلىك پائالىيەتلىرى ۋە ئۇ قۇرۇپ چىققان پۇل مۇئامىلە پادىشاھلىقىنىڭ يىمىرىلىشى يېزىلىدۇ، بۇنىڭدىكى ۋەقەلىك يۈز بەرگەن ۋاقىت 19 - ئەسىرنىڭ 90 - يىللىرىغا توغرا كېلىدۇ. كىپائۇ ترىلوگىيىدىكى مەركىزىي پېرسوناژ بولۇپ، ئۇنىڭ پائالىيەتلىرى رومان سيۇژىت تەرەققىياتىنىڭ ئاساسلىق لىنىيىسى هېسابلىنىدۇ. ماكان ئۇقۇمى جەهەتتە فىلادېلفىيە، چىكاگو، نيو - يورك، لوندون، پارىژ، هىندىستان قاتارلىق جايلارغىچە يېزىلىدۇ. ئەسەردە كىپائۇ ۋە ئۇنىڭ باشقا پېرسوناژلار بىلەن بولغان ئۆزئارا مۇناسىۋىتىنىڭ جانلىق تەسۋىرى ئارقىلىق، بولۇپمۇ كىپائۇنىڭ پۇل، هوقۇق ۋە ئاياللارنى نىشان قىلىپ يۇقىرى ئۆرلەش جەريانى ۋە يىمىرىلىشى ئارقىلىق، جەنۇب - شىمال ئۇرۇشىدىن 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى ئامېرىكا ئىجتىمائىي تۇرمۇشىنى بىر قانچە تەرەپتىن ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئامېرىكا كاپىتالىزمىنىڭ تەرەققىيات تارىخىي قانلىق تالان - تاراج قىلىش تارىخ ئىكەنلىكىنى، كاپىتالىزم جەمئىيىتى يەڭگىلى بولمايدىغان زىددىيەتلەرگە هامىلدار ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ مۇقەررەر يىمىرىلىپ هالاكەتكە يۈزلىنىدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بېرىدۇ.

1915 - يىلى دۇنياغا كەلگەن «تالانت» رومانى درېيسېرنىڭ ئەڭ قانائەت هاسىل قىلىدىغان رومانى بولۇپ، بۇنىڭدا تالانت ۋە

سەنئەتنىڭ كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى تەقدىرى باش تېما قىلىنىدۇ. ئەسەردىكى باش قەهرىمان ئۆزىنى كىچىكىدىنلا «خېلىلا سەنئەتكار پۇرىقىغا ئىگە» ۋە «بىر خىل كۈچلۈك ئىستېتىك سېزىمى بار» بولۇپ، ئۇنىڭ دەسلەپتە سىزغان رەسىملىرى رېئاللىقنى پاش قىلىدىغان ۋە تەنقىد قىلىدىغان روشەن ئىلغار خاھىشقا ئىگە ئىدى، بىراق چوڭ شەهەرنىڭ راهەت - پاراغەتكە بېرىلىدىغان ۋە هەشەمەتچىلىك قوغلىشىدىغان تۇرمۇشى ئۇنى دوللارغا هەۋەس قىلىدىغان، هەشەمەتچىلىككە بېرىلىدىغان قىلىپ قويىدۇ، ئاخىرىدا ئۇ ۋىژدانىنى سېتىپ مىليونېرلار ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان چۈشكۈنلۈك ئېقىمىدىكى دەللال رەسسامغا ئايلىنىپ كېتىدۇ. ئاپتور بۇ ئوبراز ئارقىلىق، تالانت ۋە هەقىقىي سەنئەتنىڭ ئامېرىكا كاپىتالىزم تۈزۈمى بىلەن خۇددى ئوت بىلەن سۇدەك چىقىشالمايدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. بۇ ئەسەر ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ يىغىرىنى ئېچىپ قويغانلىقى ئۈچۈن، بۇرژۇئازىيىنىڭ هۇجۇمىغا ئۇچراپ، ئەسەرنىڭ تارقىلىشى مەنئى قىلىنىدۇ، تاكى 1923 - يىلىغا كەلگەندە ئاندىن قايتا نەشر قىلىنىش پۇرسىتىگە ئېرىشىدۇ.

2) كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

1917 - يىلى درېيسېرنىڭ ئىدىيە ۋە ئىجادىيىتىدە چوڭقۇر ئۆزگىرىش بولغان بىر يىل بولدى. مۇشۇ يىلى ئۇ رىد ۋە باشقا بىر قىسىم كوممۇنىزمچىلار بىلەن تونۇشۇپ، سىياسىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپلىق بىلەن قاتناشتى؛ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ئىلهامىدا ئۇ تەدرىجىي هالدا «غۇۋا سوتسىيالىزمچى ۋە ئىنسانپەرۋەر» گە ئايلاندى. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن ئۇ ئىجادىيەتتە يېڭى ئېنېرگىيىگە ئىگە بولۇپ، «ئەركىنلىك ۋە باشقىلار»

(1918)، «ئون ئىككى ئادەم» (1919) قاتارلىق ھېكايىلار توپلاملىرىنى، «كۆلالچى» (1918) ناملىق درامىسىنى «ياڭرا، دۇمباق!» (1920) ناملىق نەسىرلەر توپلىمىنى ۋە ئۆزىگە دۇنياۋى شان - شەرەپ ئېلىپ كەلگەن «ئامېرىكا پاجىئەسى» (1925) ناملىق رومانىنى ئارقا - ئارقىدىن ئېلان قىلدى. 1927 - 1928 - يىللىرى ئارىلىقىدا سوۋېت ئىتتىپاقىدا قىلغان زىيارىتى ئۇنىڭ ئىدىيىسى ۋە ئىجادىيىتىگە يەنە كۆرۈنەرلىك تەسىر كۆرسەتتى. كېيىنكى يىلى ئېلان قىلغان پوۋېست - ھېكايىلار توپلىمى «ئاياللارنىڭ كوللېكتىپ سۈرىتى» دە ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدىكى تۇنجى كوممۇنىست ئېيرىنتانىڭ شانلىق ئوبرازىنى ياراتتى. 30 - يىللارنىڭ باشلىرىدا ئېلان قىلغان «پاجىئەلىك ئامېرىكا» (1931)، «سەنئەتكارلارغا مۇراجىئەت» (1933) قاتارلىق سىياسىي ئوبزورلىرىدا، ئامېرىكا مونوپول كاپىتالىستلىرىنىڭ سىياسىي، ئىقتىساد، مەدەنىيەت قاتارلىق ھەرقايسى ساھەلەردە سادىر قىلغان جىنايى قىلمىشلىرىنى دادىللىق بىلەن ئېچىپ تاشلاپ ۋە تەنقىد قىلىپ، «كوممۇنىزمنى ھىمايە قىلىش پرىنسىپى» نى ۋە پەقەت ئامېرىكا خەلقىلا «ئامېرىكىنى قۇتقۇزالايدۇ» غانلىقىنى ئېنىق جاكارلىدى. ئۇ سەنئەتكارلار ۋە يازغۇچىلارنى خەلق ئاممىسى تەرەپتە تۇرۇپ، «ئۇلار ئۈچۈن يېزىش ۋە ئۇلار ئۈچۈن ئىجاد قىلىش» قا چاقىرىق قىلدى. 30 - يىللاردىكى ئىقتىسادىي كرىزىس مەزگىلىدە كان رايونىغا بېرىپ، ئىشچىلارنىڭ ئىش تاشلاش ھەرىكىتىنى قەتئىيلىك بىلەن قوللىدى. 1936 - يىلى ئىسپانىيىگە بېرىپ، فاشىستلار بىلەن جان تىكىپ كۈرەش قىلىۋاتقان ئىسپانىيە خەلقىگە ھېسداشلىق قىلدى ۋە ئۇلارنى قوللىدى. 1941 - يىلى درېيسېر ئامېرىكا يازغۇچىلار جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى بولدى. 1945 - يىلى 8 - ئايدا ئامېرىكا

كومپارتىيىسىگە كىرىپ، شۇ يىلىنىڭ ئاخىرقى ئېيىدا ئالەمدىن ئۆتتى. درېيسېر ھاياتىدا شېئىر، سىياسىي ئوبزور، نەسىر، دراما قاتارلىق كۆپ خىل ژانىردا ئەسەر يازغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭ پروزىلىرىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئەڭ گەۋدىلىك بولدى.

2. «ئامېرىكا پاجىئەسى»

سىيوژىت ۋە پېرسوناژ: درېيسېر باشقا پروزىلىرىغا ئوخشاشلا، «ئامېرىكا پاجىئەسى» رومانىنىمۇ رېئال تۇرمۇشتا ھەقىقىي يۈز بەرگەن ئىشلار ئاساسىدا يېزىپ چىققان بولۇپ، رومانىدىكى باش قەھرىمان كلەيت گرىففىس كىچىكىدىنلا دىندار ئاتا - ئانىسىغا ئەگىشىپ كوچىلاردا دىن تارقىتىدۇ، ئەمما كلەيت دىنىي تۇرمۇشتىن بىزار، بولۇپمۇ ئاچىسى تىياتىردا رول ئالىدىغان بىرسى بىلەن قېچىپ كەتكەندىن كېيىن تېخىمۇ بىزارلىق ھېس قىلىپ، ئۆزىگە باشقىچە چىقىش يولى تاپماقچى بولىدۇ. شۇنىڭ بىلەن دەسلەپتە بىر مىلىچمال دۇكىنىدا ئىشلەيدۇ، ئۇزۇن ئۆتمەي بۇ يەردىنمۇ ئايرىلىپ، ئەڭ ھەشەمەتلىك بىر مېھمانخانىدا كۈتكۈچى بولىدۇ. بۇ يەردە ئۇ خوجايىنىغا قانداق خوشامەت قىلىشنى، قانداق قىلىپ كىشىلەردىن كۆپرەك پۇل ئۇندۇرۇشنى، ئۆزىنى قانداق تۈزەشتۈرۈشنى ۋە ئاياللارنى قانداق ئىندەككە كەلتۈرۈشنى ئۆگىنىۋالىدۇ. بىر كۈنى ئۇ ھەمتاۋاق ئۆلپەتلىرى بىلەن ماشىنىدا شەھەر سىرتىغا ئوينىغىلى چىقىپ، قايتىشىدا ماشىنىسى بىر كىچىك بالىنى بېسىپ ئۆلتۈرۈپ قويىدۇ، كلەيت جاۋابكارلىقتا تارتىلىشتىن قورقۇپ بۇ يەردىن قېچىپ كېتىدۇ. ئۈچ يىلدىن كېيىن، كلەيت چىكاگودا چوڭ دادىسى بىلەن تاسادىپىي ئۇچرىشىپ قالىدۇ، چوڭ دادىسى بۇ جىيەن ئوغلىغا بىر «يۇقىرى ئۆرلەش»

پۈرستى بېرىشنى ئويلاپ، ئۇنى كىيىم ياقىسى زاۋۇتىنىڭ تامغا بېسىش سېخىنىڭ مۇدىرى قىلىدۇ. بۇ، قىزلار بىلەن تولۇپ كەتكەن جاي بولۇپ، لوبېيدا ئارتون ئىسىملىك ئىشچى قىز ئۇنىڭ دىققىتىنى تارتىدۇ، كلەيت ھەر خىل ۋاستىلارنى قوللىنىپ تېزلا ئۇنى ئىندەككە كەلتۈرىۋالىدۇ. لوبېيدا ئۆزىنىڭ بويىدا قالغانلىقىنى سەزگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ بىلەن رەسمىي توي قىلىش تەلىپىدە قەتئىي چىڭ تۇرىدۇ. بىراق بۇ چاغدا، كلەيتنىڭ خىيالى باشقا بولۇپ، ئۇ كاتتا باينىڭ ئەتىۋارلىق قىزى سانتىرانى جان تىكىپ قوغلىشىۋاتقان بولۇپ، نامرات ئىشچى قىز لوبېيدانى تاشلىۋېتىش نىيىتىگە كېلىدۇ. ئەتراپلىق پىلانلاش ئارقىلىق، ساياھەت سەيلىسىدە توي قىلىش نامى بىلەن لوبېيدانى چۆلدەرەپ قالغان تىمتاس كۆلگە ئاپىرىدۇ. قولۋاق كۆلنىڭ ئوتتۇرىسىغا كەلگەندە كۆپ ئارىسالدى بولۇپ، ئاخىرى ئۇنى كۆلگە ئىتتىرىۋېتىدۇ، قولۋاق قىيسىيىپ ، ئۇ كۆلگە چۈشۈپ كېتىدۇ ۋە تۇنجۇقۇپ ئۆلىدۇ. كلەيتنىڭ جىنايىتى تېزلا پاش بولۇپ، تۈرمىگە كىرىدۇ. بۇ دېلونى چۆرىدىگەن ھالدا جۇمھۇرىيەتچىلەر پارتىيىسى بىلەن دېموكراتلار پارتىيىسى ئۆز كارامەتلىرىنى كۆرسىتىپ، بىر - بىرى بىلەن بىر مەيدان سىياسىي قىمار جېڭىنى باشلايدۇ. كەسكىن كۈرەشلەر ئارقىلىق جۇمھۇرىيەتچىلەر پارتىيىسى غەلىبە قىلىپ، كلەيت توكلۇق ئورۇندۇقتا ئولتۇرغۇزۇلۇپ ئۆلۈم جازاسى ئىجرا قىلىنىدۇ.

روماندا تەسۋىرلەنگەن پېرسوناژلار ناھايىتى كۆپ بولسىمۇ، ئەمما كلەيت بىلەن لوبېيدا ئوبرازى بىر قەدەر گەۋدىلىك بولۇپ، بۇلاردىن كلەيت ئەسەردىكى مەركىزىي پېرسوناژ ھېسابلىنىدۇ. كلەيتنىڭ خاراكتېرى تەدرىجىي شەكىللەنگەن بولۇپ، باشتا ئۇ ئاتا - ئانىسىغا ئەگىشىپ چوڭ شەھەرلەردە دىن تارقىتىدۇ، رېئاللىققا

ھەرۋاسىز قارايدۇ. پۇلنىڭ سېھرىي كۈچىنى ۋە چەكسىز قۇدرىتىنى بايقىغاندىن كېيىن، بارچە ئاماللار بىلەن چىقىش يولى ئىزدەپ، ھەم پۇلى، ھەم تەسىر كۈچى بار ئادەم بولۇشنى كۆڭلىگە پۈكىدۇ. پۇلغا ئېرىشىشكە بولغان بۇ خىل ئىستەك چەكسىز زورىيىپ ئۇنىڭ پۈتۈن ۋۇجۇدىنى چىرمىۋالىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، نامرات ئىشچى لوبېيدا بىللە تۇرمۇش كەچۈرگەندە، مەڭگۈ پەقەت كىچىكىنە ئورۇنغا ۋە ئازغىنا مائاشقىلا ئىگە بولىدىغان گەپ؛ ئەگەر كاتتا سانائەتچىنىڭ قىزى سانتىرانى قولغا كەلتۈرەلىسە، نېمىگە ئېرىشىمەن دېسە شۇنىڭغا ئېرىشەلەيدىغان، جەمئىيەتنىڭ ئەركە بالىسىغا ئايلىنىدۇ، ئۇنىڭ ئىنتىزار بولغىنى دەل مانا مۇشۇ، مال دۇنياغا ئېرىشىپ ماددىي پاراغەتتىن بەھرلىنىش ئۈچۈن، كلەيت چۈشكۈنلىشىپ، بىر ساختىپەزگە، ئۈچىغا چىققان رەھىمسىز شەخسىيەتچىگە، ھەتتا ئۆز مەشۇقىنى ئۆلتۈرىدىغان قاتىلغا ئايلىنىپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ توكلۇق ئورۇندۇقتا ئولتۇرغۇزۇلۇشى دەل ئۇنىڭ جىنايىتىنىڭ جازاسىدۇر. بۇ ئاپتورنىڭ ئۇنىڭغا بولغان كۈچلۈك تەنقىدىي پوزىتسىيىسىنىڭ ئىپادىسىدۇر. بىراق، ئاپتورنىڭ بۇ رومانىنى يېزىشتىكى مۇددىئاسى كلەيتنىڭ ۋۇجۇدىدا ئىپادىلەنگەن بۇرژۇئا شەخسىيەتچىلىكىنى تەنقىد قىلىشتا ئەمەس، بەلكى ئۇنى جىنايەت ئۆتكۈزۈشكە مەجبۇرلىغان ئىجتىمائىي مەنبەنى كۆرسىتىپ بېرىشتە. كلەيت ھەرگىزمۇ تۇغۇلۇشىدىلا بۇزۇق ئەبلەخ بولۇپ تۇغۇلۇپ قالمىغان، ئۇنىڭ چۈشكۈنلىشىشى ۋە ھالاكىتىنى پۈتۈنلەي مۇھىتىنىڭ تەسىرى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ئەسەردىن قارىغاندا، كلەيتنىڭ خاراكتېرى ئاساسلىقى بىر نەچچە قېتىملىق جەمئىيەت تەربىيىسى داۋامىدا پەيدىنپەي شەكىللەنگەن. ئاچىسىنىڭ ھېلىقى تىياتىركەش تەرىپىدىن تاشلىۋېتىلىشى ئۇنىڭغا «كىشىلىك ھاياتنىڭ مۇشكۈللىكى، دۇنيانىڭ ھەقىقەتەن

قورقۇنۇچلۇقى، ھەممە ئىشنىڭ غەلىتىلىكى» نى تونىتىدۇ. كېيىن ئۇ لوبېيدانى تاشلىۋەتمەكچى بولغاندا، ئۇنى تاشلىۋېتىلگەن ئاچىسىدەك ئۆز يولىغا مېڭىشى كېرەك، ئۆزى بولسا ھېلىقى تىياتىركەشكە ئوخشاش، ئېغىرئاياغ لوبېيدانى تاشلىۋېتىپ كارى بولماسلىقى كېرەك دەپ قارايدۇ. دەۋېيسون مېھمانخانىسىدا كۆتكۈچىلىك قىلىۋاتقان مەزگىلدە، بۇرژۇئا يۇقىرى تەبىقە جەمئىيىتىدە يۈز بېرىۋاتقان ئاجايىپ ـ غارايىپ ھادىسىلەرنى كۆرۈپ، بۇرژۇئا كىشىلىك پەلەپىسىنىڭ سىرىنى چۈشىنىپ يېتىدۇ ۋە بۇرژۇئازىيىنىڭ تۇرمۇش ئۇسۇلىنى ئۆگىنىۋالىدۇ. چوڭ دادىسىنىڭ زاۋۇتىدا ئىشلەۋاتقان مەزگىلدە، خېلىلا مۇكەممەل جەمئىيەت تەربىيىسىگە ئىگە بولىدۇ. ئۇ بايلىق بىلەن نامراتلىق ئوتتۇرىسىدىكى غايەت زور پەرقنى ۋە جەمئىيەتنىڭ ئەخلاق ئۆلچىمىنى چۈشىنىپ يېتىدۇ. ئۇ چۈشەنگەن ئەخلاق ئۆلچىمى شۇكى: پۇلى بولۇش ئەڭ چوڭ گۈزەل ئەخلاق، پۇلى بولماسلىق ئەڭ چوڭ جىنايەت، بېيىپ كەتكىلى بولىدىغانلا بولسا، ئوغرىلىق، بۇلاڭچىلىق دېگەندەك ۋاستىلارنىڭ كارى چاغلىق. كىمنىڭ پۇلى بولسا، خالىغانچە ئويناپ، كۆڭۈل ئاچالايدۇ. بۇنداق قىلغاندا تېخى جەمئىيەتنىڭمۇ قوللىشىغا ئېرىشىدۇ. كاپىتالىزم دۇنياسىنىڭ رەزىل قىياپىتى كلەيتنىڭ كۆز ئالدىدا ئەنە شۇنداق تولۇق ئاشكارىلىنىدۇ، گەرچە ئۇ بەزىدە بۇ دۇنيانىڭ چىرىكلىكىنى تونۇپ يەتسىمۇ، بىراق ئۇ، بۇ چىرىك ئىپلاس دۇنياغا سۇقۇنۇپ كىرىۋېلىشنى كۈرەش نىشانى قىلىدۇ، نەتىجىدە كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ سېسىق پاتقاق ئازگىلىغا بارغانسېرى چوڭقۇر پېتىپ كېتىدۇ. ئېنىقكى، كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ پاسكىنا مۇھىتى كلەيتنى ھالاك قىلىدۇ، ئاندىن كلەيتمۇ باشقىلارنى ھالاك قىلىدۇ. ئاپتورنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى كلەيت يۇكسەك دەرىجىدىكى

ئومۇملاشتۇرۇش ئەھمىيىتىگە ئىگە بەدئىي ئوبراز بولۇپ، ئۇ ئامېرىكا بۇرژۇئازىيىسىنىڭ ماددىي مەدەنىيىتىگە ۋە تۇرمۇش ئۇسۇلىغا مەستانە بولغان ۋە بېرىلگەن ياشلارنىڭ تىپى. ئۇنىڭ خاراكتېرىنىڭ شەكىللىنىش جەريانى كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئىرادىسى ئاجىز ياشلارنى چۈشكۈنلەشتۈرۈپ ھالاكەتكە يۈزلەندۈرىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

ئەسەردىكى لوبېيدا خورلانغان ۋە زىيانكەشلىككە ئۇچرىغان ئاياللارنىڭ ئوبرازى بولۇپ، ئۇ روماندىكى بىردىنبىر ئىجابىي پېرسوناژدۇر. ئۇ نامرات ۋە قاقاس چەت بىر جايدىكى دېھقاننىڭ قىزى بولۇپ، قىزغىن ۋە ساددا قىز، ئۆزىگە قارىغاندا ھامان باشقىلارغا كۆپرەك كۆڭۈل بۆلىدۇ. ئۇ ساددا، ھېسسىياتچان ۋە كۆپ ئىش كۆرمىگەن قىز بولغاچقا، كلەيتنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى ئېنىق كۆرەلمەيدۇ؛ ئۇ يەنە خىيالپەرەس ۋە شۆھرەتپەرەس بولغاچقا، زاۋۇت خوجايىنىنىڭ جىيەن ئوغلى بولغان كلەيتنى كۆڭۈلدىكىدەك ئاشىقىم دەپ قاراپ، ھەممە ئىشتا ئۇنىڭ رايىغا بېقىپ، مۇرادىغا يېتىش ئۈچۈن ئازار يېسىمۇ دەردىنى ئىچىگە يۇتۇپ، ئۆلۈم گىرداۋىدىمۇ يەنىلا ئۇنى قەدىردانىم دەپ بىلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە ئۇنىڭ خاراكتېرىنىڭ بىر قەتئىيلىك تەرىپى بار، بۇ جەھەتتە ئۇ كلەيتنىڭ ئاچىسى خېسىداغا ئوخشىمايدۇ، بەلكى ئۆزىنىڭ قەدىر ـ قىممىتى ۋە ھوقۇق ـ مەنپەئىتىنى قوغداش ئۈچۈن، توي قىلىشتا قەتئىي چىڭ تۇرىدۇ، ئەگەر بۇنىڭغا كۆنمىسە ئۆزلىرىنىڭ مۇناسىۋىتىنى كىشىلەرگە ئاشكارىلايدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ؛ كلەيتنىڭ يۈز ئۆرۈش ھەرىكىتىگە بولسا قەتئىي قارشىلىق كۆرسىتىدۇ. روشەنكى، لوبېيدا كلەيتنىڭ مەنپەئەتپەرەسلىك پرىنسىپىنىڭ قۇربانى بولۇپ، ئۇنىڭ ئۆلۈمىنى تېگى ـ تەكتىدىن ئېيتقاندا ئامېرىكا كاپىتالىزم تۈزۈمى كەلتۈرۈپ

چىقارغان.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

درېيسېر «ئامېرىكا تۇرمۇشىنى تەسۋىرلىگەن ئىنتايىن ئۇلۇغ يازغۇچى»[1]. ئۇنىڭ «ئامېرىكا پاجىئەسى» رومانى 20-ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئامېرىكا ئىجتىمائىي تۇرمۇشىنىڭ روشەن كارتىنىسى بولۇپ، بۇ كارتىنىدا ئامېرىكىنىڭ ئىجتىمائىي تۈزۈمى، دېموكراتىيىسى ۋە تۇرمۇش ئۇسۇلىنىڭ چىرىكلىكتە ئۇچىغا چىققانلىقىنى، بۇنداق ئىجتىمائىي مۇھىتتا ياشلارنىڭ ھالاكەتكە يۈزلىنىپ، ئامېرىكا ئاددىي كىشىلىرىنىڭ ھەرگىزمۇ بەختلىك تۇرمۇشقا ئېرىشەلمەيدىغانلىقىنى ئوبرازلىق ھالدا ئىپادىلەپ بېرىدۇ. تېخىمۇ كونكرېت قىلىپ ئېيتقاندا، روماندا، ئامېرىكا جەمئىيىتىدىكى بايلىق بىلەن نامراتلىق ئوتتۇرىسىدىكى كەسكىن پەرقنى ۋە بۇ پەرق ئوتتۇرىسىدىكى غايەت زور زىددىيەتنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ھەممىنى ئۆز چاڭگىلىغا كىرگۈزۈۋالغان چوڭ بۇرژۇئازىيىنىڭ ئامېرىكا خەلقىنى تېگى يوق ھاڭغا ئىتتىرىدىغانلىقىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. ئەينى چاغدا، 1920—1921-يىللىرىدىكى ئىقتىسادىي كرىزىس ئۆتۈپ كەتكەندىن، ئامېرىكىدا ۋاقىتلىق مۇقىملىق ۋەزىيىتى شەكىللىنىپ، بۇرژۇئازىيە تەشۋىقات ماشىنىلىرىنى ھەيدەپ يۈرۈپ ئامېرىكىنىڭ مىسلىسىز گۈللەنگەنلىكىنى، «ئاياغ سۈرتىدىغان ھەر بىر بالىنىڭمۇ مىليونېرغا ئايلىنالايدىغانلىقى»نى تەشۋىق قىلغان. درېيسېر بۇ روماندا چىنلىق ئاساسىغا ئىگە بەدىئىي ئوبرازلار ئارقىلىق، ئامېرىكا بۇرژۇئازىيىسى توقۇپ چىققان يۇقىرىقى

① ئىزاھات: چۈي چيۇبەي: «ئامېرىكىنىڭ ھەقىقىي پاجىئەسى»، «چۈي چيۇبەي ئەسەرلىرى توپلىمى» 1-توم 390-بەت، خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى 1953-يىلى نەشرى.

ئەپسانىنىڭ ئەپتى-بەشىرىنى ئېچىپ تاشلايدۇ. بۇ ئەسەر كىشىلەرگە شۇنى ئۇقتۇرىدۇكى: ئەشۇ جەمئىيەتتە، ئاز ساندىكى كىشىلەر ھەممىنى ئىگەللىۋالغان، كۆپ ساندىكى كىشىلەر ھەممىدىن مەھرۇم قالغان، «بايلىق بىلەن نامراتلىق ئوتتۇرىسىدىكى پەرق گويا پىچاق بىلەن تىلىپ ئايرىۋېتىلگەندەك ئىنتايىن روشەن» بۇرژۇئازىيىنىڭ خەلققە سىڭدۈرگەن دوللار پەلسەپىسى بولسا: نامراتلىق ئەڭ چوڭ جىنايەت، پۇلدارلىق تەڭداشسىز گۈزەل ئەخلاق. دەل شۇنداق بولغانلىقى ئۈچۈن، چىرىك ئامېرىكا تۇرمۇش ئۇسۇلى كلەيتتەك بۇنداق ئىلاستىكلىقى ئىنتايىن كۈچلۈك بىر ياشنى قاتىللغا ئايلاندۇرۇپ قويىدى، لوبېيدادەك ئەمگەكچان، ساددا، قىزغىن بىر قىز تېخى ھەقىقىي تۇرمۇشقا قەدەم قويماي تۇرۇپلا ئۇنىڭ ياشاش ھوقۇقى تارتىپ كېتىلدى. روماندا بۇرژۇئا زەھەرخەندە ئېزىتقۇلىرىنىڭ نومۇسسىز يالغانچىلىقى موشۇنداق پۇخادىن چىققۇدەك دەرىجىدە دادىللىق بىلەن ئېچىپ تاشلىنىپ، كىشىلەرگە پەردە ئاستىغا يوشۇرۇنغان ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى ئېنىق كۆرسىتىپ بېرىدۇ ۋە ئامېرىكا كاپىتالىزم تۈزۈمىنىڭ جىنايەتلىرىنى تونۇتىدۇ. دەل ئاپتورنىڭ ئۆزى ئېيتقاندەك: «بۇ كىتاب ئومۇمەن ئامېرىكىنىڭ ئىجتىمائىي تۈزۈمى ئۈستىدىن قىلىنغان شىكايەت» بولۇپ، «رومانىنىڭ ئۇتۇق قازىنىشى ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ پاجىئە ئىكەنلىكىدە بولماستىن، بەلكى ئۇنىڭ ئامېرىكىنىڭ پاجىئەسى ئىكەنلىكىدە».

روماندا يەنە ئامېرىكا قانۇنىنىڭ ھەقىقىي ماھىيىتى ۋە ئەدلىيە ساھەسىدىكى قاراڭغۇلۇقلار ئېچىپ تاشلىنىدۇ. تەپتىش ئەمەلدارى مايسون ئەيىپلەۋېتىپ: «مەن نيو-يورك شتاتى خەلقىگە ۋەكىللىك قىلىمەن» دەپ تەپ تارتماي پو ئاتىدۇ. ئەمەلىيەتتە بۇ شۈبھىسىزكى ئۇنىڭ ئۆزىنى مەسخىرە قىلىشىدۇر. ئامېرىكا قانۇنى

بۇرژۇئازىيىنىڭ ئۆز ھۆكۈمرانلىقىنى قوغداش قورالى بولۇپ، سوت جۇمھۇرىيەتچىلەر ۋە دېموكراتلاردىن ئىبارەت بۇ ئىككى پارتىيىنىڭ قوراللىق توقۇنۇشۇش سورۇنىغا ئايلىنىپ قالغان. جۇمھۇرىيەتچىلەر پارتىيىسىگە مەنسۇپ بولغان مايسون بىلەن دېموكراتلار پارتىيىسىگە مەنسۇپ بولغان بورنابېي (كلەيتىنىڭ ئاقلىغۇچى ئادۋوكاتى) نىڭ بىر - بىرىگە ھۇجۇمغا ئۆتۈشى ھەرگىزمۇ ئۆلگۈچى لوبېيدا ئۈچۈن ياكى كلەيت ئۈچۈن بولماستىن، بەلكى تامامەن ئۇلار ئۆزلىرى مەنسۇپ بولغان پارتىيىنىڭ ۋە ئۆزلىرىنىڭ مەنپەئەتى مەقسەت قىلىنىدۇ. ئۇلار گەرچە پۇت تېپىشىپ كەسكىن قارشىلاشسىمۇ، لېكىن بۇرژۇئازىيىنىڭ مەنپەئەتىگە زىيان يەتكۈزمەسلىك مىزانىغا ئورتاق رىئايە قىلىدۇ. سانتىرا دېلودىكى ئىنتايىن مۇھىم ھالقىلىق شەخس بولسىمۇ، ئەمما يۇقىرىنىڭ كۆرسەتمىسىگە بىنائەن، ھېچكىم ئۇنى سوتتا گۇۋاھلىققا تارتمايلا قالماستىن، ھەتتا ئۇنىڭ ئىسمىنىمۇ تىلغا ئالمايدۇ. مۇشۇنىڭغا ئوخشاش سەۋەبتىن، ئۇلار يەنە، كلەيتىنىڭ چوڭ دادىسى گرىففىسنىڭ ئىسمىنى ئىمكانقەدەر ئاز تىلغا ئالىدۇ. ھەتتا ئۇلار ساختىپەزلىك قىلىپ ئاق - قارىنى ئاستىن - ئۈستۈن قىلىدۇ. تەپتىش ئەمەلدارى مايسون كلەيتنى ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىش ئۈچۈن، ياردەمچىسىنىڭ يالغان جىنايى پاكىت ياساپ چىقىشىغا يول قويىدۇ؛ ئاقلىغۇچى ئادۋوكات بورنابېي كلەيتىنىڭ ئادەم ئۆلتۈرۈش جىنايىتى ئۆتكۈزگەنلىكىگە ھەقىقىي ئىشەنسىمۇ، لېكىن بۇ مەزكۇر كاداراكى ئوبلاستىدا ئىككى پارتىيىنىڭ سايلام مۇسابىقىسى ئۆتكۈزۈۋاتقان مەزگىل بولغاچقا، ئۇ سايلام رەقىبى مايسوننى يېڭىپ سايلام بېلىتىدە ئۈستۈنلۈككە ئېرىشىش ئۈچۈن، كلەيت ئادەم ئۆلتۈرگەن قاتىل ئەمەس، پەقەتلا بىر ئەخلاق جەھەتتىكى قورقۇنچاق دەپ يالغان ئېيتىدۇ. بورنابېيمۇ

باش چېغىدا كلەيتكە ئوخشا بولمىغۇر ئىشلارنى قىلغان بولۇپ، پەقەت ئائىلىسى باي بولغاچقىلا، قانۇننىڭ جازاسىغا تارتىلمىغان. مانا بۇلاردىن ئامېرىكا قانۇنىنىڭ سىنىپىي ماھىيىتىنى ۋە ئەدلىيە ساھەسىنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. بۇلاردىن باشقا، روماندا يەنە دىنىنىڭ ساختىلىقى ۋە ئۇنىڭ خەلققە قارشى خاراكتېرىمۇ چوڭقۇر ئېچىپ تاشلىنىدۇ. «ئامېرىكا پاجىئەسى» رومانى بەدىئىي جەھەتتىمۇ ناھايىتى ئۇتۇق قازانغان ئەسەر بولۇپ، ئۇنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلىرىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

بىرىنچى، قۇرۇلمىسى پۇختا. رومان جەمئىي ئۈچ قىسىم، يۈز بابقا بۆلۈنگەن بولۇپ، كلەيت رومان قۇرۇلمىسىنىڭ مەركىزى قىلىنىدۇ، سيۇژېتنىڭ تەشكىللىنىشى ۋە ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى پۈتۈنلەي پېرسوناژلار خاراكتېرىنىڭ سۈرەتلىنىشى ۋە باش تېما ئىدىيىسىنىڭ ئىپادىلىنىشى ئۈچۈن خىزمەت قىلدۇرۇلىدۇ. 1 - قىسىمدا باش قەھرىماننىڭ مۇھىتنىڭ تەسىرىدە بۇرژۇئا كىشىلىك پەلسەپىسىنى قوبۇل قىلىشقا باشلىغانلىقى يېزىلىدۇ؛ 2 - قىسىمدا باش قەھرىماننىڭ مەنپەئەتپەرەسلىك پەلسەپىسىنىڭ يېتەكلىشى ئاستىدىكى ھەرىكەتلىرى يېزىلىدۇ؛ 3 - قىسىمدا باش قەھرىماننىڭ ئاخىرقى ھالاكىتى يېزىلىدۇ. بۇ خىل ئورۇنلاشتۇرۇشتىن ئوقۇرمەنلەر باش قەھرىمان خاراكتېرىنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى، ئۇنىڭ ھالاكەتكە يۈزلىنىشىنىڭ مۇقەررەرلىكىنى ۋە ئۇنىڭ پاجىئەسىنىڭ كېلىپ چىقىشىنىڭ ئوبيېكتىپ ۋە سۇبيېكتىپ سەۋەبلىرىنى ئېنىق كۆرۈۋالالايدۇ. 1 - بابتا گرىففىس ئائىلىسىنىڭ كوچىلاردا دىن تارقىتىپ يۈرگەن كۆرۈنۈشلىرى يېزىلىدۇ، ئەسەرنىڭ خاتىمە قىسمىدا يەنە ئۇلار ئائىلىسىنىڭ كوچىلاردا دىن تارقىتىپ يۈرگەن ئەھۋالى يېزىلىدۇ، قۇرۇلمىنىڭ باش

ئاخىرىدىكى بۇ خىل ئۆزئارا ماسلىق رومانىنىڭ پاجىئەلىك كەيپىياتىنى تېخىمۇ كۈچەيتىدۇ. 1 - باب بىلەن خاتىمىدە يۈز بەرگەن ئىشلار ۋاقىت جەھەتتە 10 يىل پەرقلىنىدۇ. 10 يىلنىڭ ئالدىدا، كلەيت تېخى بىر قەدەر ساددا ئۆسمۈر ئىدى، ئون يىلدىن كېيىن، ئۇ كىشىلىك دۇنياسىدىن غايىپ بولدى، بىراق ئۆتۈپ كەتكەن ئون يىل جەريانىدا ئامېرىكا جەمئىيىتىدە ھېچقانداق ئۆزگىرىش يۈز بەرمىدى، كلەيتنىڭ ئاتا - ئانىسىمۇ يەنە شۇ بۇرۇنقىدەك. بۇ، كلەيتنىڭكىدەك پاجىئەلەرنىڭ يەنە ئۈزلۈكسىز يۈز بېرىدىغانلىقىنى، ئامېرىكىنىڭ ئۇزۇن مەزگىللىك پاجىئە ئىچىگە پېتىپ قالغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئاپتور روماندىكى ۋەقەلىك يۈز بەرگەن ئورۇننى ئايرىم - ئايرىم ھالدا ئوتتۇرا قىسىمدىكى كانزاس شەھىرى، شەرقىي قىسىمدىكى نيۇ - يورك شتاتى ۋە غەربىي قىسىمدىكى سان فرانسىسكو شەھىرى قاتارلىق جايلارغا ئورۇنلاشتۇرغان بولۇپ، بۇ ماكان ئۇقۇمى جەھەتتە، ئامېرىكىنىڭ ھەرقايسى جايلىرىدا كلەيتنىڭكىدەك پاجىئەلەرنىڭ يۈز بېرىدىغانلىقىنى، پۈتكۈل ئامېرىكىنىڭ پاجىئە ئىچىگە پېتىپ قالغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

ئىككىنچى، سىلىشتۇرۇش ئۇسۇلىدىن ئۈنۈملۈك پايدىلانغان.

ئەسەردە ئاپتور سىلىشتۇرۇش ئۇسۇلىنى كەڭ كۆلەمدە قوللىنىش ئارقىلىق پېرسوناژلار خاراكتېرىنى ئېچىپ بەرگەن ۋە باش تېما ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن. ئاپتور كىشىلەرنىڭ مەنىۋى تۇرمۇشى بىلەن ماددىي تۇرمۇشىنى سېلىشتۇرما قىلىپ، ئامېرىكا مەنىۋى تۇرمۇشىنىڭ ئىنتايىن نامراتلىقىنى، ئامېرىكا ماددىي مەدەنىيىتىنىڭ ياشلارنىڭ ئەخلاقىنى خاراب‌لاشتۇرۇپ، تۈيۈق يولغا كىرگۈزۈپ قويىدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. يەنە بىر جەھەتتىن، نامراتلارنىڭ تۇرمۇشى بىلەن بايلارنىڭ تۇرمۇشىنى

سېلىشتۇرما قىلىپ، ئامېرىكا جەمئىيىتىدىكى نامراتلىق بىلەن بايلىق ئوتتۇرىسىدىكى غايەت زور پەرقنى ئاشكارىلاپ ۋە كلەيتنىڭ جىنايەت سادىر قىلىشتىكى مۇددىئاسىنى ئېچىپ بېرىپ، ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ جىنايەت مەنبىئى ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ بەرگەن.

ئۈچىنچى، پسىخىك تەسۋىرى ئىنچىكە. بۇ روماندا جەمئىيەتنىڭ تۆۋەن قاتلىمىدىكى ئاددىي بىر ياشنىڭ مۇھىتنىڭ تەسىرىدە قانداق قىلىپ قەدەممۇ قەدەم تېگى يوق ھاڭغا چۈشۈپ كېتىۋاتقانلىقى يېزىلىدۇ. ئاپتورنىڭ تەسۋىرلەشكە كۆڭۈل بۆلگىنى ھەرگىزمۇ زور، كەسكىن تاشقى زىددىيەتلەر ياكى پېرسوناژلار خاراكتېرى ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشلار بولماستىن، بەلكى باش قەھرىماننىڭ تاشقى دۇنياغا بولغان كۈچلۈك سۈبيېكتىپ تەسىراتى ۋە بۇ تەسىرات پەيدا قىلغان كەسكىن ئىچكى توقۇنۇشتىن ئىبارەت. ئاپتور پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى تەسۋىرلەشكە ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىپ، بۇ ئارقىلىق پېرسوناژ خاراكتېرىنىڭ شەكىللىنىش جەريانىنى نامايان قىلىپ، كىشىلەرگە مۇھىتنىڭ تەسىرىدە ئۇنىڭ خاراكتېرىگە بېسىلغان ئىزنالارنى ۋە پاجىئەنىڭ پەيدا بولۇش مەنبىيىنى ئېنىق كۆرسىتىپ بېرىدۇ. روماندىكى پسىخىك تەسۋىر ناھايىتى ئىنچىكە بولۇپ، ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىككە ئىگە. ئاپتور پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيىتىنى تەسۋىرلىگەندە، ئەنئەنىۋى ئانالىز ئۇسۇلىنى قوللانغاندىن سىرت، يەنە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنىمۇ قوللىنىدۇ. ئەمما ئاپتورنىڭ ئاڭ ئېقىمى ماھارىتىنى قوللىنىشى بىر ئاز چەكلىك بولۇپ، بۇنى ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش تەسىرى بىلەن ئەپچىللىك بىلەن بىرلەشتۈرۈپ ۋە بۇنى ئەنئەنىۋى ئانالىزغا نىسبەتەن ياردەمچى رولغا ئىگە قىلىپ، مۇشۇ ئاساستا ئەسەرنىڭ بەدىئىي تەسىرلەندۈرۈش كۈچىنى ئاشۇرىدۇ.

تۆتىنچى، ھۆججەت، سوت ماتېرىيالى، خەت - چەك، خەۋەر قاتارلىقلاردىن پايدىلىنىپ ئەسەرنىڭ چىنلىق تۇيغۇسىنى ۋە تەنقىدىي كۈچىنى ئاشۇرىدۇ. مەسىلەن، خەت -چەكتىن پايدىلىنىپ پېرسوناژ خاراكتېرىنى ئېچىپ بەرسە، سوت ماتېرىيالىدىن پايدىلىنىپ ئەدلىيە ساھەسىدىكى قاراڭغۇلۇقلارنى ئېچىپ تاشلايدۇ؛ «ئىنجىل» دىن نەقىل قىلىنغان سۆز - جۈملىلەر ئارقىلىق دىنىنىڭ ساختىلىقىنى پاش قىلىدۇ.

روماندا يەنە ناتۇرالىزملىق تەركىبلەرمۇ بار بولۇپ، ئىككىنچى ئورۇندىكى پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرى بىر قەدەر تۇتۇق.

§ 3 . ھېمىڭۋاي ۋە «بوۋاي ۋە دېڭىز»

ھېمىڭۋاي ئامېرىكىنىڭ 20 - ئەسىردىكى مەشھۇر يازغۇچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبى غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە ئۆزىگە خاس بايراق تىكلەپ، غەرب 20 - ئەسىر ئەدەبىياتىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن، ئۇ «ھازىرقى زامان بايان سەنئىتىگە كامىل» لىقى ئۈچۈن، 1954 -يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ئېرنېست ھېمىڭۋاي (1899—1961) 1899- يىلى 7 - ئاينىڭ 21 - كۈنى چىكاگو شەھەر ئەتراپىدىكى كاۋچۇكزارلىق دېگەن كىچىك بازاردا دوختۇر ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئاپىسى ناھايىتى ياخشى سەنئەت تەربىيىسى ئالغان ئايال بولغاچقا، ئاپىسىنىڭ تەسىرىدە ئۇ كىچىكىدىنلا مۇزىكا ۋە رەسساملىققا كۈچلۈك ئىشتىياق باغلىغان. دادىسى خېلى كۆزگە كۆرۈنگەن

دوختۇر بولۇپ، ئىشتىن سىرتقى ۋاقىتلىرىدا بېلىق تۇتۇش، ئوۋ ئوۋلاش، قارىغا ئېتىش، ھايۋان - ھاشاراتلارنىڭ ئەۋرىشكىسىنى يىغىش قاتارلىق ئىشلارغا قىزىققان. بۇ پائالىيەتلەرگە دائىم كىچىك ھېمىڭۋاينى بىللە ئېلىپ بارغاچقا، دادىسىنىڭ قىزىقىشلىرى تەبىئىي ھالدا بالىسىغا مىراس قالغان. بولۇپمۇ دادىسى ئۇنىڭغا بېلىق تۇتۇش ۋە ئوۋ ئوۋلاشنى كۆڭۈل قويۇپ ئۆگەتكەن ۋە تۈرلۈك تەنتەربىيە پائالىيەتلىرىگە قاتناشتۇرغان. ئۇ ئۈچ ياش ۋاقتىدىلا تۇغۇلغان كۈنىگە دادىسى قارماق سوۋغا قىلغان، ئۈچ ياشقا كىرگەندە يەنە ئۇنىڭغا ئوۋ مىلتىقى سوۋغا قىلغان. ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇۋاتقان مەزگىللىرىدە دەرستە ياخشى بولۇپلا قالماي، توپ تېپىش، سۇ ئۈزۈش، قارىغا ئېتىش، كالا سوقۇشتۇرۇش، بوكسيورلۇق پائالىيەتلىرىگە قاتناشقان. ئۇنىڭ بوكسيورلۇق كۇرسىغا قاتناشقان مەزگىلى 14 ياش ۋاقتى بولۇپ، بوكس سەھنىسىدە سول كۆزى ئېغىر زەخىملىنىپ، كۆرۈش قۇۋۋىتىنى يوقاتقان. ئۇ يەنە مەكتەپنىڭ مۇزىكا ئەترىتىدە چوڭ ئىسكىرىپكا چالغان، مەكتەپ ژۇرنىلى ئۈچۈن ماقالە يازغان ۋە تەھرىرلىك قىلغان. يازلىق تەتىلدە دائىم دادىسى بىلەن ئوۋ ئوۋلىغىلى ۋە بېلىق تۇتقىلى بارغان. بۇنداق مول مەزمۇنلۇق بالىلىق ھايات ئۇنىڭ كېيىنكى ئىجادىيىتىگە ياخشى ئاساس بولغان.

1917 -يىلى ئۇنىڭ ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەن ۋاقتى بولۇپ، بۇ دەل ئامېرىكىنىڭ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغا قاتنىشىش مەزگىلى ئىدى. شۇڭا ھېمىڭۋاي ئاكتىپلىق بىلەن ئەسكەرلىككە تىزىملىتىدۇ، ئەمما سول كۆزى سەۋەبلىك بەدەن تەكشۈرۈشتىن ئۆتەلمەي ئەسكەرلىككە قوبۇل قىلىنالمايدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئۇ كانزاس شەھىرىدىكى «ئۇچقۇن گېزىتى» دەپ پراكتىكانت مۇخبىر بولىدۇ. 1918 - يىلى 5 - ئايدا قىزىل كرېست جەمئىيىتىنىڭ

ماشىنا ئەترىتىدە شوپۇر بولۇپ ئىتالىيە ئالدىنقى سېپىگە بېرىپ، ئاشلىق، ئوق - دورا ۋە ياردارلارنى توشۇيدۇ، بەزىدە كىچىكرەك جەڭلەرگىمۇ قاتنىشىدۇ. شۇ چاغدا بىر ئىتالىيىلىك ياردارنى قۇتۇلدۇرۇۋاتقاندا بومبا پارتلاپ، ھېمىڭۋاي ئېغىر يارىلىنىدۇ ۋە مىلاندىكى دوختۇرخانىدا ئۈچ ئاي داۋالىنىدۇ، ئۇ جەمئىي 13 قېتىم ئوپېراتسىيە قىلىنىپ بەدىنىدىن 237 تال بومبا پارچىسى ئېلىنىدۇ. ئىتالىيە ھۆكۈمىتى ئۇنىڭ ئۇرۇشتا نامايان قىلغان قەھرىمانلىق جاسارىتىنى مۇكاپاتلاش ئۈچۈن ئۇنىڭغا ئەھلى سەلىپ تۆھپە ئوردىنى ۋە ئەھلى سەلىپ باتۇرلۇق ئوردىنى بېرىدۇ. 1919 - يىلىنىڭ بېشىدا ھېمىڭۋاي ئامېرىكىغا قايتىدۇ.

ھېمىڭۋاي ئۆزىنىڭ 40 يىلغا يېقىن ئىجادىيەت ھاياتىدا شېئىر، پروزا، دراما، نەسىر قاتارلىق ژانىرلاردا كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى يازغان بولۇپ، بۇنىڭ ئىچىدە ئۇنىڭ پروزا ئىجادىيىتىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئەڭ چوڭ، شۇڭا ئۇ 20 - ئەسىردىكى غەربنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر پروزا يازغۇچىلىرىنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنى چوڭ جەھەتتىن ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ.

1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (20 - يىللار)

20 - يىللار، ھېمىڭۋاي بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ شەكىللىنىشكە باشلىغان مەزگىل ھېسابلىنىدۇ. 1922 - يىلدىن ئېتىبارەن ھېمىڭۋاي «ئۇچقۇن گېزىتى» ۋە «ئۇچقۇن گېزىتى ھەپتىلىك ژۇرنىلى» قاتارلىق گېزىت - ژۇرناللارنىڭ ياۋروپادا تۇرۇشلۇق مۇخبىرى بولدى. ئۇ ياۋروپاغا بارغاندىن كېيىن، پارىژدا مۇھاجىر بولۇپ تۇرىۋاتقان ئامېرىكىلىق ئايال يازغۇچى گېترود ستېيىن، شائىر پوۋند قاتارلىقلار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇلارنىڭ

ئىلھاملاندۇرۇشى ۋە ياردىمىدە ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىغا قەدەم قويدى. شۇنىڭدىن كېيىنكى بىر نەچچە يىل ئىچىدە ئۇ «ئۈچ ھېكايە ۋە ئون شېئىر» (1923) ناملىق ئەبجەش توپلىمىنى، «بىزنىڭ دەۋرىمىزدە» (1924)، يەنە «بىزنىڭ دەۋرىمىزدە» (1925) قاتارلىق ھېكايىلار توپلاملىرىنى ۋە «باھار تاشقىنى» (1926) ناملىق رومانىنى ئېلان قىلدى. گەرچە بۇ ئەسەرلەرنىڭ تىراژى ۋە ئوقۇرمەنلىرى بىر قەدەر ئاز بولسىمۇ، ئەمما ئاپتورنىڭ ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبى ئوبزورچىلىق ساھەسىنىڭ دىققىتىنى قوزغىدى. بۇنىڭغا ئۇلاپلا ئاپتور يەنە «قۇياش بۇرۇنقىدەكلا كۆتۈرۈلدى» (1926)، «ئەلۋىدا، قورال!» (1929) قاتارلىق رومانلىرىنى ۋە «ئايالسىز ئەر» (1927) ناملىق ھېكايىلار توپلىمىنى ئېلان قىلدى.

«قۇياش بۇرۇنقىدەكلا كۆتۈرۈلدى» رومانى ھېمىڭۋاينىڭ تۇنجى مۇۋەپپەقىيەت قازانغان ئەسىرى بولۇپ، بۇنىڭدا ئەنگلىيىلىك ۋە ئامېرىكىلىق بىر توپ ياشلارنىڭ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن پارىژدا سەرسان بولۇپ يۈرگەن تۇرمۇشى تەسۋىرلىنىدۇ. روماندىكى باش قەھرىمان جېك بارنېس ئامېرىكىلىق ياش بولۇپ، خۇددى ئاپتورنىڭ ئۆزىگە ئوخشاشلا، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدا ئېغىر يارىلىنىپ، ئۇرۇشتىن كېيىن ئامېرىكىدىكى بىر گېزىتخانىنىڭ ياۋروپادا تۇرۇشلۇق مۇخبىرى بولىدۇ ۋە ئۇ يەردە ئەنگلىيىلىك چوكان بىلايت ئاشلېي بىلەن ياخشى كۆرۈشۈپ قالىدۇ. بىراق بارنېس ئۇرۇشتا يارىلىنىپ فىزىئولوگىيىلىك مېيىپ بولۇپ قالغان بولغاچقا، ئۇلارنىڭ مۇھەببىتى جىنسىي مۇھەببەتتىن مەھرۇم قالىدۇ. شۇنىڭ بىلەن يالقۇنلۇق مۇھەببەت ئۇلارغا بەخت ئېلىپ كېلەلمەيلا قالماستىن، بەلكى ئۇلارنى چەكسىز ئازابلايدۇ. ئەسەردىكى ئايال باش قەھرىمان بىلايت

ئىلگىرى سېستىرا بولغان، ئۇرۇش ئۇنىڭ ئېرىنىڭ جېنىغا زامىن بولۇپ، ئۇنىڭ قەلبىگە چوڭقۇر جاراھەت ئىزى قالدۇرغان. ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۇ پارىژدا سەرسان بولۇپ يۈرۈپ «پانىي دۇنيادىكى دوۋزاق كەبى تۇرمۇش»نى ئۇنتۇش ئۈچۈن شاللاق تۇرمۇش كەچۈرگەن. ئومۇمەن، روماندا گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد كىشىلىرىنىڭ ئازابلىق كەچۈرمىشلىرى ۋە چۈشكۈن - ئۈمىدسىز ئىدىيىۋى كەيپىياتى جانلىق ئەكس ئەتتۈرۈلگەچكە، بۇ رومان «گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد» ئېقىمىدىكى ۋەكىللىك ئەسەر، ئاپتور بولسا بۇ ئېقىمدىكى ۋەكىللىك يازغۇچى دەپ قارالغان.

«گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد» — 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدا ئاساسلىقى ئامېرىكىدا ئەۋج ئالغان ئەدەبىيات ئېقىمى بولۇپ، بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ئەزالىرى 20 - يىللاردا ياۋروپادا سەرسان بولۇپ يۈرگەن بىر تۈركۈم ياش ئامېرىكا يازغۇچىلىرى ئىدى. ئۇلارنىڭ كۆپىنچىسى بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنى باشتىن كەچۈرگەنلەر بولۇپ، ئۇرۇش ئۇلارنىڭ قەلبىدە چوڭقۇر جاراھەت ئىزى قالدۇرغان. ئۇلار ھەممە نەرسىدىن بىزار بولۇپ، پۈتۈنلەي گاڭگىراش ۋە ئازابلىنىش ئىچىدە كۈن كەچۈرگەن. ئۇرۇشقا قارشى تۇرۇش، ئۇرۇشنى ئەيىبلەش، ئۇرۇشنىڭ كىشىلەرگە ئېلىپ كەلگەن بالايىئاپەتلىرىنى كۈچىنىڭ بېرىچە گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىش ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئورتاق تېمىسىدۇر. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلار ئۇرۇش قاباھىتىنى ئۇنتۇشنى ئويلىسىمۇ، بىراق شەپقەتسىز ئۇرۇش ئاللىبۇرۇن ئۇلارنىڭ جىسمى ۋە روھىنى مەڭگۈلۈك جاراھەتلەندۈرگەچكە، ئۇلار مەيلى دوستلۇق ياكى مۇھەببەتتە تېخىمۇ چوڭقۇر ئازاب ۋە ئۈمىدسىزلىك ئىچىدە قالىدۇ.

«ئەلۋىدا، قورال!» رومانى «گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد» روھىدا

يېزىلغان ئۇرۇشقا قارشى مەزمۇندىكى يەنە بىر نادىر ئەسەر بولۇپ، بۇ رومان ئاپتورغا غايەت زور شان - شەرەپ ئېلىپ كەلدى. بۇ روماندا ئامېرىكىلىق ياش ھېنرى فېيتلىي لېيتېنانت (جۇڭۋېي) نىڭ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغا قاتنىشىشتىن ئاۋۋالقى ۋە كېيىنكى ئىدىيىسىدىكى ئۆزگىرىشلەر، ئۇنىڭ ئەنگلىيىلىك سېستىرا قىز باكلاير كاسالىن بىلەن بولغان مۇھەببەت تراگېدىيىسى ئاساسىي لىنىيە قىلىنىپ، ئۇرۇش ئوتى ئىچىدىكى قاراڭغۇلۇق، ۋەيرانچىلىق، چۆلدەرەش، خارابىلىق ۋە ئۆلۈم كۆرۈنۈشلىرى تەسۋىرلىنىپ، جاھانگىرلىك ئۇرۇشىنىڭ ۋەھىمىسى ۋە جىنايىتى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ ھەمدە ئۇرۇشنىڭ ئىنسانلارنىڭ ماددىي ۋە مەنىۋى دۇنياسىنى نابۇت قىلىپ، پۈتكۈل بىر ئەۋلاد كىشىلىرىگە كەلتۈرگەن ساقايتقىلى بولمايدىغان روھىي جاراھىتى ئېچىپ كۆرسىتىلىپ، ئۇرۇش كۈچلۈك تۈردە ئەيىبلىنىدۇ.

2) ئوتتۇرا مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (30 — 40 - يىللار)

بۇ مەزگىلدە ھېمىڭۋاي ئىدىيە جەھەتتە شەخسىنىڭ كىچىك ئالىمىدىن قۇتۇلۇپ چىقىپ، نەزەر دائىرىسى تېخىمۇ كېڭەيدى، بەدىئىي جەھەتتە تېخىمۇ پىشىپ يېتىلدى.

1927 - يىلى، ھېمىڭۋاي ياۋروپادىن دۆلىتىگە قايتىپ، فلورىدا شتاتىنىڭ كۈۋېت ئارىلىدا ئولتۇراقلاشقان ئىدى. ئۇ مۇشۇ يەرنى ئولتۇراق نۇقتىسى قىلغان ئاساستا، ئىسپانىيىگە بېرىپ كالا سوقۇشتۇرغانىنى كۆردى، شىر ئوۋلاش ئۈچۈن ئافرىقىغا باردى، بېلىق تۇتۇش ئۈچۈن كۇباغا باردى. ئۇ ئۆزىنىڭ كەچۈرمىشلىرى ۋە كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى ئاساسىدا «يەڭگۈچى ھېچنەرسىگە ئېرىشمىدى» (1933) ناملىق ھېكايىلار توپلىمىنى، «چۈشتىن

كېيىن ئۆلۈش» (1932) ناملىق ئىسپانىيىدىكى كالا بىلەن ئېلىشقۇچى ھەققىدىكى مەخسۇس ئەسەرنى، «ئافرىقىدىكى يېشىل تاغ» (1935) ناملىق ئافرىقىدىكى ئوۋچىلىق خاتىرىسىنى، «كىلىمانجارۇ تېغىدىكى قار» (1936) ناملىق ھېكايىسىنى ۋە «بارلىرى ۋە يوقلىرى» (1937) ناملىق رومانىنى ئېلان قىلدى. ھېمىڭۋاي «چۈشتىن كېيىن ئۆلۈش» ناملىق ئەسىرىدە ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت تەجرىبىسىنى يەكۈنلەپ، مەشھۇر «مۇزلۇق تاغ پرىنسىپى»نى ئوتتۇرىغا قويدى.

1936 - يىلى 7 - ئايدا ئىسپانىيىدە ئىچكى ئۇرۇش پارتىلىغاندىن كېيىن، ھېمىڭۋاي ئىسپانىيە خەلقىنىڭ فاشىستلارغا قارشى كۈرىشىنى ئاكتىپلىق بىلەن قوللاش پوزىتسىيىسىدە بولدى. كېيىنكى يىلى ئىسپانىيىگە مۇخبىرلىققا بېرىپ، ئۆزىنىڭ ئەمەلىي ھەرىكىتى بىلەن ئىسپانىيە خەلقىنىڭ كۆرىشىنى قوللىدى ھەمدە ئۆزىنىڭ بۇ ھەقتىكى كەچۈرمىشلىرى ۋە تەسىراتى ئاساسىدا، ئىسپانىيىدىكى ئىچكى ئۇرۇشنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان «بەشىنچى كالوننا» (1938) ناملىق دراممىسىنى ۋە «ئەجەل سىگنالى كىم ئۈچۈن چېلىنىۋاتىدۇ» (1940) ناملىق رومانىنى يېزىپ چىقتى.

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئۇرۇش ئوتلىرى ئەمدىلا تۇتاشقان مەزگىللەردە، ھېمىڭۋاي ھەربىي ئىشلار مۇخبىرى سالاھىيىتى بىلەن ياۋروپا ۋە ئاسىيادىكى جەڭ مەيدانلىرىغا باردى. 1941 - يىلى ئەتىيازدا ئايالى بىلەن جۇڭگونى زىيارەت قىلىپ، جۇڭگونىڭ ياپونغا قارشى ئۇرۇشى ھەققىدە ئالتە پارچە خەۋەر يازدى. ئۇ يەنە ئامېرىكىنىڭ ياپونىيىگە ئۇرۇش ئېلان قىلغان كۈنى ئامېرىكا دېڭىز ئارمىيىسىگە قاتنىشىپ، ئىككى يىلنى دېڭىزدىكى ھەربىي پاراخوتتا گېرمانىيە پاراخوتلىرىنى چارلاش ۋە ئىز قوغلاش بىلەن ئۆتكۈزدى. 1944 - يىلى 6 - ئايدا، ئامېرىكا دېڭىز

ئارمىيىسى بىلەن فرانسىيىنىڭ نورماندىيىدە قۇرۇقلۇققا چىقىپ ۋە دۈشمەن ئارقا سېپى ۋەزىيىتىنى چارلاپ، قوماندانلىق شتابىنى مۇھىم ھەربىي ئاخبارات بىلەن تەمىنلىدى. كېيىن ئۇ قۇرۇقلۇق ئارمىيىسىنىڭ پارىژنى قايتۇرۇۋېلىش ئۇرۇشىغا ۋە ھاۋا ئارمىيىسىنىڭ گېرمانىيىنى بومباردىمان قىلىشىغا قاتناشتى. شۇڭا بۇ يىللاردا ئۇنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى ئۈزۈلۈپ قالدى، لېكىن ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئىجادىيىتى ئۈچۈن مول خام ماتېرىيالغا ئىگە بولدى.

3) كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (50 - يىللار)

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئاخىرلىشىپلا، ھېمىڭۋاي كۇبادا ئولتۇراقلاشتى. ئەسلى 1940 - يىلدىن ئېتىبارەن ھېمىڭۋاينىڭ ئىجادىيىتى توپ - توغرا ئون يىل توختاپ قالغان ئىدى. 1950 - يىلى ئۇنىڭ «دەريادىن ئۆتۈپ ئورمانغا كىرىش» ناملىق رومانى نەشىردىن چىقتى. ئەمما بۇ ئەسەر ئوبزورچىلىق ساھەسى تەرىپىدىن ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا ھېمىڭۋاينىڭ مەغلۇپ بولغان ئەسىرى دەپ قارالدى. ئىككى يىلدىن كېيىن، ھېمىڭۋاينىڭ «بوۋاي ۋە دېڭىز» (1952) ناملىق مەشھۇر پوۋېستى دۇنياغا كەلدى. يەنە ئىككى يىلدىن كېيىن نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، ئافرىقىغا ئوۋ ئوۋلىغىلى باردى. 1959 - يىلى كۇبادا ئىنقىلاب پارتلاپ، ھېمىڭۋاي ئامېرىكىغا قايتىپ كېلىپ ئولتۇراقلاشتى. 1961 - يىلى 7 - ئاينىڭ 2 - كۈنى ئۇ ئۆز ئۆيىدە ئۆزىنىڭ ئوۋ مىلتىقى بىلەن ئۆزىنى ئېتىپ ئۆلتۈرىۋالدى. ئۇنىڭ ئۆلۈمىدىن كېيىن، ئايالى ئۇنىڭ يېزىپ تۈگىتەلمىگەن «قەرەلسىز بايرام» (1964) ناملىق ئەسلىمىسىنى ۋە «دېڭىز ئېقىمىدىكى ئارال» (1970) ناملىق رومانىنى رەتلەپ نەشر قىلدۇردى.

2. بەدىئىي ئۇسلۇبى

ھېمىڭۋاينىڭ غايەت زور تەسىرى ئۇنىڭ بەدىئىي جەھەتتە يېڭىلىق يارىتىشىدا ئىپادىلىنىدۇ. ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ شەكىللىنىشىدە ئۆزۈن يىللىق ئاخبارات مۇخبىرى بولغانلىقى پۇختا ئاساس بولغانلىقتىن باشقا، تېخىمۇ مۇھىمى ئۇنىڭ ئىزدىنىشكە ۋە ئىنتىلىشكە جۈرئەت قىلىدىغان روھىغا ئىگە بولغانلىقىدۇر. ئۇ مۇددىئانى بەلگىلەش، بەدىئىي پىكىر يۈرگۈزۈش ۋە جۈملىلەرنى تاۋلاش قاتارلىق جەھەتلەرگە ئىنتايىن ئەھمىيەت بەرگەن. ئۇ «ئەلۋىدا، قورال!» نىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر بېتىنى 39 قېتىم قايتا يازدىم، «بوۋاي ۋە دېڭىز» نى يېزىش جەريانىدا پۈتۈن ئورگىنالنى 200 نەچچە قېتىم باشتىن - ئاياغ ئوقۇپ چىقتىم دەيدۇ. ئىجادىيەتكە بۇنداق قىلچە بوشاشماستىن، ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلىش ۋە كونىغا ئېسىلۋالماسلىق روھىي ھېمىڭۋاينىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنى شەكىللەندۈرگەن ئاساسلىق ئامىللارنىڭ بىرىدۇر.

ھېمىڭۋاينىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنى ئاساسەن تۆۋەندىكى ئىككى جەھەتكە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

1) ئىخچام، ساپ ۋە پاكىز نەسرىي ژانىر ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ مۇھىم بىر تەرىپىدۇر. ئۇ تەسۋىر ۋاستىسىدىن چەتنەيدۇ. ئوخشىتىشلارنى ۋە ھەشەمەتلىك سۆزلەرنى ئىشلىتىشتىن ئۆزىنى قاچۇرىدۇ، ئۇدۇللا بىۋاستە بايان قىلىدۇ، جانلىق، روشەن دىئالوگلارنى، قىسقا جۈملىلەرنى، ئېنىق ۋە دەل سۆزلەرنى ئىشلىتىشكە ئەھمىيەت بېرىدۇ. مۇشۇنداق بىر بايان ژانىرى ئارقىلىق ۋەقە، كۆرۈنۈش (كارتىنا) ۋە پېرسوناژلارنى ئوقۇرمەنلەرنىڭ كۆز ئالدىغا جانلىق، ئەينەن گەۋدىلەندۈرۈپ

بېرىدىغان ھەقىقىي بەدىئىي ئۇنۇم پەيدا قىلىپ، كىشىلەرنى بەئەينى ئېكران ئالدىدا ئولتۇرغاندەك ھېسسىياتقا كەلتۈرىدۇ.

2) چوڭقۇر مەنىلىك تالانغان مەزمۇن مۇھىتى ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ يەنە بىر تەرىپىدۇر. ئۇ ئىجادىيەتنى مۇزلۇق تاغقا ئوخشىتىدۇ، ئۇ ئەسەر دېڭىزدا ئۈزۈپ يۈرگەن مۇزلۇق تاغقا ئوخشايدۇ، ئۇنىڭ سەككىزدىن يەتتە قىسمى سۇ ئاستىغا يوشۇرۇنغان بولۇشى، پەقەت بىر قىسمىلا سۇ ئۈستىدە لەيلەپ تۇرۇشى لازىم، دەيدۇ. بۇنىڭدىن ئۇنىڭ گەپنىڭ تېگىدە گەپ بولۇشى، مۇددىئا ئىچىدە مۇددىئا بولۇشتەك بەدىئىي ئۈنۈمگە ئېرىشمەكچى ئىكەنلىكىنى كۆرىۋالغىلى بولىدۇ. بۇنداق ئۈنۈمگە يېتىش ئۈچۈن، ئۇ سىمۋول ئۇسۇلىنى دەل جايىدا ئىشلىتىدۇ.

3) كۆچلۈك ئۆز تەرجىمھال تۈسى ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ يەنە بىر تەرىپىنى تەشكىل قىلىدۇ. ئۇنىڭ كۆپىنچە ئەسەرلىرىدىن ئاپتورنىڭ ھاياتلىق ئىزنالىرىنى كۆرگىلى بولىدۇ.

3. «بوۋاي ۋە دېڭىز»

«بوۋاي ۋە دېڭىز» ھېمىڭۋاينىڭ ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ئەسىرى بولۇپ، 1952 - يىلى «تۇرمۇش» ژۇرنىلىغا بېسىلغاندىن كېيىن، دەرھال غايەت زور تەسىر پەيدا قىلدى. دەسلەپكى ئىككى كۈندىلا بۇ ژۇرنالدىن 5 مىليون 300 مىڭدىن ئارتۇق سېتىلىپ بولدى. 1953 - يىلى بۇ ئەسەر پورىج مۇكاپاتىغا، 1954 - يىلى ئاپتورنىڭ «بايان سەنئىتىگە كامىللىقى، بۇنىڭ يېقىنقى ئەسىرى «بوۋاي ۋە دېڭىز» دە گەۋدىلىك ھالدا ئۆز ئىپادىسىنى تاپقانلىقى، شۇنداقلا ئۇنىڭ بۈگۈنكى زامان ئۇسلۇبىدا پەيدا قىلغان تەسىرى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى.

ھېمىڭۋاينىڭ ئەسلىدىكى پىلانى بويىچە، بۇ ئەسەر دېڭىز تەسۋىرلىنىدىغان بىر رومانىنىڭ بىر قىسمى بولۇپ، ئەسلى تېمىسى «شۇ چاغدىكى دېڭىز ئىدى»، ھېمىڭۋاي بۇنى ئايرىم تۈردە ئېلان قىلىپ، تېمىسىنى «بوۋاي ۋە دېڭىز» دەپ ئۆزگەرتكەن. بۇنىڭ ۋەقەلىكىنى كۇبالىق بىر بېلىقچىنىڭ ئېيتىپ بەرگەن كەچۈرمىشلىرىگە ئاساسەن يازغان بولۇپ، بەدىئىي پىكىر يۈرگۈزگەن چاغدا، ھېمىڭۋاي نۇرغۇنلىغان ئارقا كۆرۈنۈش ماتېرىياللىرى ئۈستىدە، بولۇپمۇ بېلىقچىلار كەنتىنىڭ تارىخىي ۋە ھازىرقى ھالىتى، كەنتتىكى بېلىقچىلارنىڭ تۇرمۇش ئادىتى، ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ھەر خىل پېرسوناژلار ۋە ئۇلارنىڭ مۇرەككەپ مۇناسىۋەتلىرى قاتارلىقلار ئۈستىدە ئويلاشقان بولسىمۇ، لېكىن كېيىن، بۇنداق ئۇششاق ۋە مۇرەككەپ ئارقا كۆرۈنۈشلەر تەسۋىرىنى يازماستىن، پەقەت بېلىقچى سانتىئاگونىڭ ھېكايىسىنىلا يازغان.

سيۇژېت ۋە ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى

مۇنداقچە قارىماققا، ئەسەردە سۆزلەنگەن ۋەقەلىك ئىنتايىن ئاددىي: بېلىقچى بوۋاي سانتىئاگو ئۇدا 84 كۈن دېڭىزغا چىقسىمۇ قۇرۇق قول ياندۇ، يەنە بىر قېتىم دېڭىزغا چىققاندا، ئۈچ كۈن، ئىككى كېچە ھايات - ماماتلىق ئېلىشىش ئارقىلىق، ئاخىرى ناھايىتى يوغان بىر مارلىن بېلىقنى تۇتىدۇ. قايتار يولدا بىر توپ ئاكۇلانىڭ ھۇجۇمىغا ئۇچراپ، ئاكۇلىلار بۇ بېلىقنى تەرەپ - تەرەپتىن ئورىۋالىدۇ. ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى ئېلىشىشتا، بوۋاي پۈتۈن كۈچى بىلەن ئېلىشقان ۋە بېلىقنى جان تىكىپ قوغدىغان بولسىمۇ، ئەمما ئۇ پورتقا قايتىپ كەلگەندە، شۇنداق يوغان بېلىقنىڭ گۆشىنى ئاللىقاچان ئاكۇلا يەپ تۈگەتكەن بولۇپ، پەقەت غايەت زور ئۇستىخىنىلا قالىدۇ.

ئەسەردە ئادەمنىڭ تەبىئەت بىلەن قارشىلىشىشى ۋە ئېلىشىشى رېئالىزملىق ئۇسۇل بىلەن يېزىلىپ، ئادەمنىڭ سىرلىق، چۈشەنگىلى بولمايدىغان تەبىئەت كۈچلىرى ئالدىدىكى تېز پۈكمەس قەيسەر جاسارىتى مەدھىيىلىنىدۇ. ئەسەردىكى باش قەھرىمان ئاددىي بىر بېلىقچىدەك كۆرۈنسىمۇ، ئەمەلىيەتتە ئۇ مۇكەممەل ۋە يۈكسەك ئىنساننىڭ سىمۋولى بولۇپ، ئۇنىڭ مارلىن بېلىقى ۋە بىر توپ ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىشى كىشىلىك ھاياتتىكى ئېلىشىشنىڭ سىمۋولىدۇر. ئەسەردىكى سانتىئاگو بېلىق تۇتۇش ۋە ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىشتىكى قەھرىمان بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە كىشىلىك ھاياتنىڭ ئېلىشىش مەيدانىدىكى قەھرىماندۇر. ئۇ گەرچە مەغلۇپ بولغان بولسىمۇ، لېكىن قەھرىمانلىق جاسارىتىنى يوقاتمايدۇ. ئاپتور مەغلۇپ بولغان بۇ قەھرىماننىڭ روھىي ۋە سالاپىتى جەھەتتىكى غەلىبىسىنى ئاڭلىق ھالدا تەسۋىرلەپ ۋە مەدھىيىلەپ، كۆلپەتلىك تەقدىر ۋە مەغلۇبىيەتنىڭ ھەرگىزمۇ قورقۇنۇچلۇق ئەمەسلىكىنى، قورقۇنۇچلۇق بولغىنى كۆلپەتلىك تەقدىر ۋە مەغلۇبىيەتتىن قورقۇش ئىكەنلىكىنى، شۇڭا دۇچ كەلگەن كۆلپەتلىك تەقدىر ۋە مەغلۇبىيەت ئالدىدا قىلچە قورقماي، ئۆزىنىڭ ئىنسانىي قەدىر - قىممىتىنى ساقلىغان ئادەمنىڭ يېڭىلمەس ئادەم ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بەرگەن. خۇددى بېلىقچى بوۋاي بىر توپ ئاكۇلا بىلەن پىداكارلىق بىلەن ئېلىشىۋاتقان ئەڭ مۇشكۇل ئەھۋالدا: «ئادەم تۇغۇلۇشىدىلا يەڭگۈچى بولۇپ تۇغۇلغان ئەمەس، سەن ئامال قىلىپ ئۇنى يوقىتىۋېتەلەيسەن، بىراق ئۇنى يېڭەلمەيسەن» دەپ توۋلىۋەتكىنىدەك، ئۇ جىسمانىي جەھەتتە تارمار قىلىنغان بولسىمۇ، لېكىن روھىي جەھەتتە مەڭگۈ غالىبتۇر. ئەسەردە بۇ ئاددىي بېلىقچىنىڭ باتۇرانە قەھرىمانلىق كەچۈرمىشلىرى، تەسىرلىك شىجائىتى ۋە قەيسەر، تېز پۈكمەس

جاسارىتى ئارقىلىق، كۆچلۈكلەر ئاجىزلارنى يۇتىۋېتىدىغان كاپىتالىزم دۇنياسىغا نىسبەتەن مەغرۇرلۇق پوزىتسىيىسىنى ئىپادىلەيدۇ. بولۇپمۇ سانتىئاگودەك بىر پۈتى گۆرگە ساڭگىلىغان مۇشۇنداق بىر بوۋاينى «قەيسەر ئەزىمەتلىك خاراكتېر» نىڭ تىپى قىلىپ تاللىۋېلىپ، ئۇنىڭ «ئۆلۈغ تۆھپە كۆرسىتىشكە ئىرادە باغلىغۇچىلار قېرىغاندىمۇ بۈيۈك ئىرادىدىن قايتمايدۇ» غان روھىنى ئالاھىدە گەۋدىلەندۈرۈپ، ئاسانلا كىشىنىڭ ھېسداشلىقىنى، ھاياجىنىنى، ھۆرمىتىنى قوزغايدۇ ۋە كىشىگە غايەت زور ئىلھام بەخش ئېتىدۇ. بىراق، ئاپتورنىڭ ئەسەردە مەدھىيىلىگىنى ئابستراكت «قەيسەر ئەزىمەتلىك خاراكتېر» بولۇپ، بۇ ئەسەرنىڭ باش تېما ئىدىيىسىگە يورۇق تۈس بېرەلىسىمۇ، ئەمما سانتىئاگونىڭ تەقدىرىنى تۈپ جەھەتتىن ئۆزگەرتىشكە ئامالسىز قالىدۇ. بۇ يەردە ئاپتور كامۇسنىڭ ئۈمىدسىز قارشىلىق تۇسىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە ياندىشىدۇ. بۇ سانتىئاگونىڭ پاجىئەسى بولۇپ، يەنە ھېمىڭۋاينىڭمۇ پاجىئەسىدۇر.

پېرسوناژ ۋە سىمۋوللۇق قاتلام

سانتىئاگو — ئەسەردىكى مەركىزىي پېرسوناژ بولۇپ، ئالدى بىلەن ئۇ تۆۋەن قاتلامدىكى نامرات ۋە جاپاكەش ئەمگەكچىنىڭ ئوبرازى. ئەسەردە ئاپتور ئىنتايىن ئاددىي بىر نەچچە جۈملە ئارقىلىقلا، بۇ ئەمگەكچىنىڭ ئوبرازىنى ناھايىتى جانلىق گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئۇ دېڭىز قولتۇقىدا بېلىق تۇتىدىغان يەككە - يېگانە بوۋاي بولۇپ، ئايالى بۇرۇنلا ئۆلۈپ كەتكەن. ئۇ ياش ۋاقىتلىرىدا ئافرىقىغا قاتنايدىغان پاراخوتتا ماتروس بولغان، كېيىن يەنە موسكىدو دېڭىز قولتۇقىدا دېڭىز تاشپاقىسى تۇتقان. مانا بۇ ئاددىي بايانلار ئوقۇرمەنلەرگە بۇ بوۋاينىڭ جەمئىيەتنىڭ ئەڭ تۆۋەن

قاتلىمىغا تەۋە ئىكەنلىكىنى، ئۆمۈر بويى جاپالىق ئەمگەك بىلەن ياشىغانلىقىنى، لېكىن يەنىلا قورساق ۋە كىيىمىنىڭ غېمىدىن قۇتۇلالمىغان ئادەم ئىكەنلىكىنى ئۇقتۇرىدۇ. گەجگىسىدىكى چوڭقۇر قورۇقلار، قۇياشنىڭ تەپتىدىن قارىداپ ئۆرلىگەن يۈزىدىكى مونەك گۆشلەر، قولىدىكى يىل، ئايلارنىڭ ئۆتۈشى بىلەن قېپقالغان جاراھەت ئىزلىرى بوۋاينىڭ سولغۇن، قېرىپ كەتكەن ھازىرقى ھالىتىنى تېخىمۇ يارقىن چۈشەندۈرىدۇ. ئۇنىڭ كوكىس قوۋزىقىدىن ياسالغان كىچىككىنە كەپىسى توغرىسىدىكى ئاددىي تەسۋىر (بىر كارىۋات، بىر تاماق شىرەسى، بىر ئورۇندۇق، يوتقان ئورنىدىكى كونا ھەرىبىي ئەديىال ۋە كۆرپە ئورنىدىكى بىر قانچە پارچە يىرتىق گېزىتلەر) ئاجايىپ سېھىرلىك قەلەم كۈچى ئارقىلىق بوۋاينىڭ جاپا - مۇشەققىتىنى كۆرسىتىپ بېرىدۇ. بۇ — پەقەت بوۋاي ئوبرازىنىڭ بىر تەرىپى. ئىنتايىن جاپالىق شارائىتتا بوۋاي قەيسەر ھاياتىي كۈچىنى ۋە ئۈمىدۋارلىق روھىنى نامايان قىلىدۇ: «ئۇنىڭ پۈتۈن ئەزايى - بەدىنىنىڭ ھەر بىر قىسمى، ئەشۇ كۆزىدىن باشقىسى قېرىپ كەتكەندەك كۆرۈنەتتى. ئۇنىڭ بىر جۈپ كۆزى خۇددى دېڭىز سۈيىدەك كۆپكۆك بولۇپ، خوشال كۆرۈنەتتى، زادىلا مەيۈسلەنمەيتتى». مانا بۇ تەسۋىرلەر ئۇنىڭغا جان كىرگۈزگەن بولۇپ، ئاپتور ئۇنىڭ «بىر جۈپ كۆزى» نى يېزىش ئارقىلىق ئۇنىڭ كۆتۈرەڭگۈ، نەزەر دائىرىسى كەڭ، ئۈمىدۋار روھىي دۇنياسىنى ئايان قىلىدۇ. بوۋاي ئىلگىرى ئۇدا 87 كۈنگىچە دېڭىزدا بېلىق تۇتالمىغان ئىدى، بۇ قېتىممۇ ئۇدا 84 كۈنگىچە بىر تالمۇ بېلىق تۇتالمايدۇ، شۇنداقتىمۇ زادىلا بوشاشمايدۇ، يەنىلا كۆتۈرەڭگۈ كەيپىيات بىلەن 85 - كۈنى يەنە دېڭىزغا چىقىدۇ. بۇ كۈنى غايەت

زور مارلىن بېلىقى قارماققا ئېلىنىدۇ، ئىككى يېرىم كۈنلۈك ئېلىشىش ئارقىلىق ئاخىرى بېلىقنى بويسۇندۇرۇپ، قايتىش سەپىرىدە بىر توپ ئاككۇلانىڭ ھۇجۇمىغا ئۇچرايدۇ. ئۇ ئاكۇلا بىلەن ئاجايىپ قەيسەرلىك بىلەن ئېلىشىدۇ. بۇ قېتىملىق جەڭ 87 - كۈنى چۈشتىن كېيىندىن يېرىم كېچىدىن ئاشقىچە داۋاملىشىدۇ. بىرىنچى ئاكۇلا ئۇنىڭغا ھۇجۇم قىلغان چاغدا، ئۇ بېلىق ئارىسى بىلەن سانجىپ ئۆلتۈرىدۇ، كېيىن بىر نەچچە ئاكۇلا قوغلاپ كەلگەندە، پالاقىغا باغلىغان پىچاق ئارقىلىق ئۇلارنى ئۇجۇقتۇرىدۇ. بۇ چاغدا قوللىرى قانغا بويىلىپ، ھېرىپ ھالى قالمايدۇ. بېلىق ئارىسى ئاكۇلا بىلەن كېتىپ قالغان، پىچاقلىرى سۇنۇپ كەتكەن ئەھۋالدا، يەنە نۇرغۇن ئاكۇلىلار قورشاپ ھۇجۇم قىلىدۇ. بوۋاي قەيسەرلىك بىلەن پالاق ئۇرىدۇ، ئۇ كۆڭلىدە: «پالىقىم، توقمىقىم، رولىملا بولىدىكەن، ئۇلارنى بىر ئامال قىلىپ ئۆلتۈرىمەن» دەپ ئويلايدۇ. كېچىدە بىر توپ ئاكۇلا يەنە ئۇنى ئورىۋالىدۇ، بوۋاي تىغلىق قوراللىرى يوق ئەھۋالدا، يەنىلا جان تىكىپ ئېلىشىدۇ. شۇنداقتىمۇ ئۇنىڭ يوغان بېلىقىنى ئاكۇلىلار يەپ بولىدۇ، بوۋاي ئاكۇلىلاردىن 4—5 نى ئۇرۇپ ئۆلتۈرىدۇ، بىر قانچە يوغان ئاكۇلىنى ئۇرۇپ زەخمىلەندۈرىدۇ، تاكى ئەڭ ئاخىرىغىچە تەن بەرمەي يېڭى جەڭگە تەييارلىنىدۇ. يەنە بىر جەھەتتىن ئېيتقاندا، بوۋاي تولىمۇ سەممىي ۋە ئاقكۆڭۈل بولۇپ، ئۆلۈپ كەتكەن مومىيىنى دائىم ياد ئېتىدۇ، ئۇنىڭ رەسىمى بىلەن ئۇنىڭدىن قالغان نەرسىلەرنى ئەتىۋارلاپ ساقلايدۇ؛ ئۇ مانولىن دېگەن كىچىك بالىنى ئىنتايىن ياخشى كۆرىدۇ، بەش ياش ۋاقتىدىن باشلاپ ئۇنى دېڭىزغا ئېلىپ چىقىپ، كېمىنى قانداق باشقۇرۇش،

بېلىقنى قانداق تۇتۇش تېخنىكىسىنى سەۋرچانلىق بىلەن ئۆگىتىدۇ. ئۇنىڭ بىلەن ئۇزۇن ۋاقىت بىللە تۇرۇپ، بىر - بىرىگە تايىنىپ ياشايدۇ، ئۇنىڭغا ئۆز ئاتىسىدەك مېھرىبانلىق كۆرسىتىدۇ؛ ئۇ بېلىقچىلار كەنتىدىكى ئادەملەر بىلەنمۇ ناھايىتى ئىناق ئۆتىدۇ، كىشىلەر ئۇنىڭغا چاقچاقلارنى قىلىسىمۇ، زادىلا خاپا بولمايدۇ؛ ئەڭ ئاخىرىدا ھېلىقى چوڭ بېلىقتىن قېلىپقالغان بېلىق بېشىنىمۇ باشقىلارغا بېرىۋېتىدۇ. بوۋاينىڭ قەلبى ئەنە شۇنداق ساپ ۋە قاشتېشىدەك سۈزۈك بولۇپلا قالماي، يەنە ئىناقلىق ۋە دوستانىلىققا باي قەلب بولۇپ، بۇ ئاساسلىقى كىچىك بالا مانولىن ۋە كەنتتىكى بېلىقچىلارنىڭ بوۋايغا بولغان پوزىتسىيىسىدە ئىپادىلىنىدۇ. مانولىننىڭ بوۋايغا بولغان ھېسسىياتى دادىسىغا بولغان ھېسسىياتىدىن كەم ئەمەس. ئۇ بوۋاينى ياخشى كۆرىدۇ، بوۋايغا ھەمراھ بولۇپ كۆپ قېتىم دېڭىزغا چىقىدۇ، بۇ ئارقىلىق بوۋاينى زېرىكتۈرمەيلا قالماستىن، بەلكى ئۇنىڭغا ياردەملىشىدۇ. دېڭىزغا چىقماي قالغىنىدا، بوۋاي قايتىپ كەلگەندە ئەسۋابلىرىنى يىغىشتۇرۇپ بېرىدۇ، ئاش - تامىقىنى تەييارلاپ بېرىدۇ، ئولتۇرۇپ بىللە پاراڭلىشىدۇ. بوۋاينىڭ ئۇتۇقلىرىدىن خۇشاللىنىپ، مەغلۇبىيىتىدىن ھەسرەتلىنىدۇ، يەنە بوۋاينى رىغبەتلەندۈرۈپ تۇرىدۇ، بوۋاي ئۇنىڭدىن ياشلىق باھارىنىڭ ھاياتى كۈچىنى ھېس قىلىدۇ، بوۋاينىڭ تۇرمۇش خۇشاللىقىغا ۋە كۈرەش ئىرادىسىگە يېڭى كۈچ قوشۇلىدۇ، بالا بوۋاينىڭ تۇرمۇشىدا كەم بولسا بولمايدىغان بىر قىسمىغا ئايلىنىدۇ. كەنتتىكى بېلىقچىلارمۇ ئاددىي - ساددا، ئاقكۆڭۈل ئادەملەر بولۇپ، بوۋاينىڭ ئەھۋالىغا چوڭقۇر ھېسداشلىق قىلىدۇ، ئۇ بېلىق تۇتالمىغان كۈنلەردە كۆڭلى

يېرىم بولىدۇ، بوۋاي دېڭىزغا چىقىپ كېتىپ ئۈچ كۈنگىچە خەۋىرى بولمىغاندا قاتتىق ئەندىشە قىلىدۇ. ئۇ تۇتىۋالغان چوڭ بېلىقنىڭ ئاكۇلاغا يەم بولۇپ كەتكەنلىكىنى ئاڭلىغاندا ئېچىنىدۇ، شۇنداقلا ئۇنىڭ قەيسەرلىكىدىن تەسىرلىنىدۇ. ھېمىڭۋاينىڭ قەلىمى ئاستىدا، دېڭىز بويىدىكى بېلىقچىلار كەنتىدىن ئىبارەت بۇ كىچىككىنە زېمىن تولىمۇ ساپ بىر دۇنيا بولۇپ، بۇ يەردىكى كىشىلەر كۈن چىقىشى بىلەنلا تىرىكچىلىك بىلەن مەشغۇل بولۇپ، كەچ كىرىشى بىلەنلا ئارام ئالىدۇ، تىنچ، ئىناق، دوستانە ياشايدۇ، ئۇلارنىڭ ھال-كۈنى جاپالىق بولسىمۇ، ھەقىقىي ئىنسانپەرۋەرلىك نۇرى چاقناپ تۇرىدۇ. بۇ بېلىقچىلار ۋە ماننورىننىڭ بوۋايغا بولغان ھېسداشلىق، ئىناقلىق ۋە دوستانىلىق پوزىتسىيىسى بوۋاينىڭ ئوبرازىنى تېخىمۇ يارقىنلاشتۇرۇپ، ئۇنىڭ روھىي دۇنياسىدىكى بىر پۈتۈنلۈكنى ۋە مۇكەممەللىكنى ۋۇجۇدقا چىقىرىدۇ. مانا بۇلار سانتىئاگو ئوبرازىنىڭ بىر پۈتۈن جەريانى ۋە «بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستىدا ئاپتور ئوقۇرمەنلەر كۆز ئالدىدا ئايان قىلىپ بەرگەن كونكرېت ئوبراز گەۋدىسى، شۇنداقلا ئاپتور قەغەز يۈزىدە بىۋاسىتە ھالدا ئوقۇرمەنلەرنىڭ دىققىتىگە تاپشۇرغان ئاشكارا بەدىئىي قۇرۇلما. يەنى ھېمىڭۋاينىڭ تىلى بويىچە ئېيتقاندا، يۇقىرىقىلار دېڭىزدا ئۈزۈپ يۈرگەن «مۇزلۇق تاغ»نىڭ سۇ يۈزىدە لەيلەپ-كۆرۈنۈپ تۇرغان قىسمىدۇر.

ئەمدى بىز ئەسەرنىڭ ۋە سانتىئاگو ئوبرازىنىڭ يۇقىرىقىدەك سۇ ئۈستىدە كۆرۈنۈپ تۇرغان بەدىئىي قۇرۇلمىسىنىڭ ئاستىغا چوڭقۇرلاپ شۇڭغىساق، ئۇنىڭ تەكتىگە بىر نەچچە قاتلاملىق يوشۇرۇن سىمۋوللۇق قۇرۇلمىنىڭ يوشۇرۇنغانلىقىنى بايقايمىز. بۇ

يوشۇرۇن سىمۋوللۇق قۇرۇلمىنىڭ بىرىنچى قاتلىمىدا شۇ نەرسە ئايانكى، ھېمىڭۋاي ياراتقان سانتىئاگو ئوبرازى مۇكەممەل ۋە يۈكسەك ئادەمگە سىمۋول قىلىنىدۇ، كىچىك بالا ماننورىن بۇ ئادەمنىڭ ياش-ئۆسمۈرلۈك دەۋرىگە ۋەكىللىك قىلىدۇ. سانتىئاگو ئوبرازى شۇنىڭ ئۈچۈن مۇكەممەل ۋە يۈكسەككى، ئۇ نۇقسانسىز پېرسوناژ بولماستىن، بەلكى ئۇ بارلىق ئادەتتىكى ئادەملەرنىڭ سەرگۈزەشتىسىگە ۋە ھېسسىياتىغا ئىگە بولغانلىقىدا، شۇنداقلا ئەمگەكچىلەرنىڭ يۈكسەك مەنىۋى كۈچىگە ئىگە ئادەم بولغانلىقىدىندۇر. ئادەتتىكى ئادەم بولۇش سۈپىتىدە، ئۇزاق ۋە جاپالىق تۇرمۇش يولىدا، ئۇنىڭ مۇۋەپپەقىيەتتىن خوشاللانغان، مەغلۇبىيەتتىن ئازابلانغان، ھەتتا مەيۈسلەنگەن ۋاقتى بولىدۇ. لېكىن ئەڭ ئاخىرى، ئۇ ئۆزىنىڭ ماھىيەتلىك كۈچىنى يىغىپ ھېچنىمىدىن قورقمايدىغان جاسارىتى ۋە كۈرەشچان روھىنى ئىپادىلەيدۇ. مەغلۇبىيەت ۋە ئۆلۈمگە توغرا قارىيالايدۇ، مانا مۇشۇ نۇقتىدىن، ئىنسانىيەت روھىدىكى ئەڭ قىممەتلىك نەرسىنى نامايان قىلىپ بېرىدۇ. مانا مۇشۇ مەنىدىن ئالغاندا، ئۇ ئىلغار ئىنسانلارنىڭ ئومۇمىيلىقىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ. ئەسەردىكى ئاكۇلا ۋە دېڭىز ئادەمنىڭ قارىمۇ قارشى تەرىپى بولۇش سۈپىتى بىلەن سىرلىق تەقدىر ۋە بىلگىلى بولمايدىغان تەبىئەت كۈچلىرىگە سىمۋول قىلىنىدۇ. بوۋاينىڭ دېڭىز ۋە ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىشى ئىنسانلارنىڭ تەبىئەت، تەقدىر ۋە بارلىق سىرلىق ياۋۇز كۈچلەرگە قارشىلىق كۆرسەتكىنىگە سىمۋول قىلىنىدۇ.

ئەسەرنىڭ ئىككىنچى بىر سىمۋوللۇق قاتلىمىغا شۇڭغىساق، ئەسەردە دىنىي سىمۋوللۇق مەنا بارلىقىنى بايقايمىز. بۇ قاتلامدا،

سانتىئاگو روشەنكى ئىسا خىرىستىئوسنىڭ سىمۋولىدۇر. ئەسەرنىڭ بېشىدىلا، ئۇنىڭ ئىلگىرى 87 كۈن دېڭىزدىن ھېچنېمىگە ئېرىشەلمىگەنلىكى، ئەمدىلىكتە يەنە 84 كۈن «تەلەيسىزلىك» كە ئۇچرىغانلىقى، ئۇنىڭغا دېڭىزدا ئېلىشقان ئۈچ كۈننى قوشقاندا توپتوغرا 87 كۈن بولىدىغانلىقى ئايان بولىدى. بۇ ئىككى «87 كۈن» نىڭ ئەيسا پەيغەمبەرنىڭ سەرگۈزەشتىلىرى بىلەن بىردەكلىك تەرىپى بار، ئەيسا پەيغەمبەر ھېچنېمە ئۈنمەيدىغان قاقاس باياۋانغا ئاپىرىلىپ، ئالۋاستىنىڭ سىنىقىغا ئۇچرايدۇ. 40 كۈن ئاغزىغا بىر تېمىم سۇ، بىر چىشلەم تاماق سالماي، قاتتىق ئاچارچىلىق ئازابىنى تارتىدۇ. كېيىنكى 40 كۈندە يەنە خىلمۇ خىل ئازابلارغا دۇچار بولىدۇ (يەنى ھازىرقى خىرىستىئان دىنىدا يىلدا بىر قېتىم كېلىدىغان پاسخا بايرىمىنىڭ ئالدىدىكى تۆت قېتىملىق ئون كۈنلۈك روزا)، ئاخىرقى يەتتە كۈندە، يەنە پاسخا بايرىمىنىڭ ئالدىدىكى بىر ھەپتىدە تېخىمۇ قاتتىق ئازابلارغا ئۇچرايدۇ. سانتىئاگو دېڭىزدا ئۈچ كۈن كۈرەش قىلىدۇ، بۇنى ئەيسا پەيغەمبەرنىڭ ئازاب تارتقانلىقى، كرېستقا مىخلاپ ئۆلتۈرۈلۈشتىن ئاۋالقى ئۈچ كۈن دەپ قاراشقا بولىدۇ. بوۋاي ئىككىنچى ئاكۇلانىڭ كەلگەنلىكىنى كۆرگەن ۋاقىتتا، ئەسەردە مۇنداق تەسۋىر بېرىلىدۇ: «"ۋاي" دەپ ۋاقىرىۋەتتى ئۇ. بۇ ئاۋازنى ئىپادىلەپ بېرىش مۇمكىن ئەمەس، ياكى بۇنى خۇددى بىر ئادەم بىر تال مىخ قولىنى تېشى ئۆتۈپ ياغاچقا قادالغان چاغدا ئىختىيارسىز ھالدا چىقارغان ئاۋازغا ئوخشايدۇ، دېسەك بولارمىكىن». بۇ يەردە سۆزلەنگىنى — دەل ئەيسا پەيغەمبەرنى كرېستقا مىخلاپ قويغان چاغدىكى ئەھۋال. كېيىن بوۋاي كىچىككىنە كەپىسىگە قايتىپ كېلىپ، كارۋىتىدا ياتقان

ۋاقتىدا، «يۈزىنى تۆۋەن قىلىپ گېزىتكە يېقىپ، ئالىقانلىرىنى ئۈستۈن قارىتىپ، بىلەكلىرىنى تۈپتۈز سوزۇپ ياتىدۇ»، بۇ — تامامەن ئەيسا پەيغەمبەرنىڭ كرېستقا مىخلانغان ھالىتى. ئاپتور ئىسا پەيغەمبەرنىڭ ئازابقا ئۇچرىشى ۋە تىرىلىشى ئارقىلىق، دىنغا ئېتىقاد قىلىدىغان بارلىق ئادەملەر كەلگۈسىدە غايەت زور ئازابلارغا ئۇچرايدۇ، لېكىن ئاقىۋەتتە روھىي جەھەتتە قايتا تىرىلىدۇ، دېگەندىن بېشارەت بېرىدۇ.

ئۈچىنچى قەدەمدە، يۇقىرىقى سىمۋوللۇق قۇرۇلمىنى بويلاپ تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ شۇڭغۇپ، ھەر تەرەپلىمە قېزىپ كۆرسەك، ئەسەردىكى سانتىئاگو بىلەن تۇتىۋالغان بېلىقى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت سەنئەتكار بىلەن ئۇنىڭ نادىر ئەسىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتكە، بېلىق تۇتۇش جەريانى دەل بەدىئىي ئىجادىيەت جەريانىغا سىمۋول قىلىنىدۇ، دەپ قاراشقا بولىدۇ. سانتىئاگو ئىككى قېتىم بېلىق تۇتقاندا «نۇرغۇن ماھارەتلەرنى بىلىۋالغان» لىقىنى تىلغا ئېلىپ ئۆتىدۇ. ئۇ يوغان بېلىققا ئىگە بولۇش ۋە ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىش جەريانىدا چەكسىز باتۇرلىقىنى نامايان قىلىپلا قالماستىن، يەنە ئاجايىپ تېخنىكىسىنىمۇ ئىپادىلەيدۇ. كىچىك بالا ماننۇرىننىڭ ئۇنى مۇشۇ ئەتراپتىكى «ناھايىتى ياخشى» بېلىقچى دېيىشى ئەجەبلىنەرلىك ئەمەس ئىدى، سانتىئاگو ئۇچرىغان جاپا - مۇشەققەتلەر دەل ئىجادىيەت جەريانىدا مۇقەررەر بېسىپ ئۆتىدىغان چېنىقىشتىن ئىبارەت. ئاكۇلا دۈشمەنلەشكۈچى كۈچلەر سۈپىتىدە سەنئەتكارنىڭ مۇۋەپپەقىيەت قازىنىشىغا توسقۇنلۇق قىلىدىغان ھەر خىل تاشقى كۈچلەرگە سىمۋول قىلىنىدۇ.

ئەسەر سىمۋوللۇق قۇرۇلمىسىنىڭ يەنە بىر قاتلىمى شۇكى،

ئۇ بولسىمۇ، سانتىئاگو — ھېمىڭۋاينىڭ ئۆزىنىڭ سىمۋولىدۇر. ئۇ خىلمۇ خىل ئازابلارنى باشتىن كەچۈرۈپ، ئاخىرقى يىللىرىغا قەدەم قويغان ھېمىڭۋايغا سىمۋول قىلىنىدۇ. ھېمىڭۋاي گەرچە «قېرىلىق» قا قەدەم قويۇپ، ئىجادىي كۈچى زور دەرىجىدە چېكىنگەن بولسىمۇ، يەنىلا قەيسەرلىك بىلەن تېز پۈكمەيدۇ، قىيىنچىلىقتا دۈچ كەلسىمۇ، باتۇرلۇق بىلەن ئالغا ئىلگىرىلەيدىغان جاسارەت ۋە غەيرىتىنى يوقاتمايدۇ. مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، «بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستى ئۇنىڭ سەنئەت دېڭىزىدىن تۇتۇۋالغان ئەڭ چوڭ، ئەڭ چىرايلىق مارلىن بېلىقىدۇر.

بەدىئىي ئالاھىدىلىك

«بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستى ھېمىڭۋاينىڭ ھايات ۋاقتىدا ئېلان قىلىنغان ئەڭ ئاخىرقى مۇھىم ئەسىرى بولۇپ، ئۇنىڭدا يېزىلغىنى سانتىئاگونىڭ بېلىق تۇتۇش ۋە ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىش ھېكايىسى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ تەبىئەت ۋە تەقدىر بىلەن ئېلىشقان سەلتەنەتلىك مەدھىيە ناخشىسى بولۇپلا قالماستىن، ئۇ يەنە ئاپتورنىڭ نەچچە ئون يىللىق ئىجادىيىتى داۋامىدا شەكىللەنگەن ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبىنىڭ تېخىمۇ پىشىپ يېتىلگەنلىكىدىن دېرەك بېرىدۇ. بۇ خىل ئۇسلۇبىنىڭ ئىپادىلىرى سىمۋوللۇق ئىشارە خاراكتېرىگە ئىگە مەنزىرە تەسۋىرى، دەل جايىدا قوللىنىلغان ئاددىي بايان. «تېلېگراما شەكىللىك» قىسقا دىئالوگ، تەسىرلىك ۋە جانلىق كۆندىلىك تۇرمۇش تىلى، پات - پات داۋاملىشىدىغان ئىچكى مونولوگ قاتارلىقلار بولۇپ، بۇلارنىڭ ھەممىسى ئىنتايىن دەل جايىدا قوللىنىلىدۇ. بۇلاردىن باشقا، ئەسەردە يەنە بىر نەچچە تۈرلۈك ئالاھىدىلىك ناھايىتى روشەن ھالدا ئۆز ئىپادىسىنى تاپىدۇ.

بىرىنچى، ئەسەر يوشۇرۇن مەنىلىك بولۇپ، «سامانىنىڭ تېگىدىن سۇ يۈگۈرتۈش» ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. يەنى ئەسەردە ئاپتورنىڭ «مۇزلۇق تاغ پرىنسىپى» ئەپچىللىك بىلەن قوللىنىلغان بولۇپ ئاپتور: ئەدەبىي ئەسەرنىڭ قىممىتى ئۇنىڭ مەنىسىنىڭ يوشۇرۇنلۇقىدا، ئەدەبىي ئەسەر گويا بىر مۇزلۇق تاغقا ئوخشايدۇ، ئاپتورنىڭ يېزىپ چىقىدىغىنى پەقەتلا ئۇنىڭ سۇ يۈزىدە كۆرۈنۈپ تۇرغان سەككىزدىن بىر قىسمى بولۇپ، قالغان سەككىزدىن يەتتە قىسمى سۇ ئاستىغا يوشۇرۇنۇپ قېلىشى كېرەك، دەپ قارايدۇ. بۇ ھەقتە ئۇ يەنە مۇنداق دەيدۇ: «سەن، ئۆزەڭ بىلىدىغان ھەر قانداق نەرسىنى قىسقارتىۋەتسەڭ بولىۋېرىدۇ، بۇ پەقەت سېنىڭ مۇزلۇق تېغىڭنى تىرەنلەشتۈرۈپ بېرىدۇ»، «بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستىمۇ دەل سەككىزدىن يەتتە قىسىم مەزمۇنى سۇ ئاستىغا يوشۇرۇپ قالىدۇ. ئۇنىڭ سۇ ئاستىدىكى قىسمى ئاساسلىقى يوشۇرۇن باش تېما ۋە يوشۇرۇن سيۇژېتتىن ئىبارەت ئىككى جەھەتتىكى مەزمۇنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. مەسىلەن، ئەسەرنىڭ بېشىدىن ئاخىرىغىچىلا بوۋاينىڭ بېلىق تۇتۇش ۋە ئاكۇلا بىلەن ئېلىشىش ھېكايىسى يېزىلىدۇ، ئەمما ئاپتورنىڭ ئەسلى مۇددىئاسى ۋە ئەسەرنىڭ ھەقىقىي مەزمۇنى بىۋاستە يېزىلماي، ئۇنى سۇ ئاستىغا يوشۇرۇپ قالىدۇ. ئوقۇرمەنلەر پەقەت ئانالىز ۋە مەنتىقىلىق ئەسلەتمە تەسەۋۋۇر ئارقىلىقلا ئەسەرنىڭ يوشۇرۇن باش تېمىسىنى قېزىپ چىقالايدۇ ۋە يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا، بوۋاينىڭ قارشىلىق كۆرسەتكىنى پەقەت يوغان مارلىن بېلىقى ۋە ئاكۇلا بولۇپلا قالماستىن، يەنە تەبىئەتتىن تاشقىرى بىر خىل كۈچنىڭ سىمۋولى ئىكەنلىكىنى، ئاپتورنىڭ مەدھىيىلەۋاتقىنىمۇ

بوۋاينىڭ قەھرىمانلىق جاسارىتى ۋە بېلىق تۇتۇش ماھارىتى بولۇپلا قالماي، يەنە بىر خىل روھ، سالاپەت ۋە «يېڭىلمەس» ئۆزلۈك ئېڭىغا دارىتملاۋاتقانلىقىنى چۈشىنىپ يېتەلەيدۇ. بوۋاينىڭ ئاقىۋىتى گەرچە تراگېدىيىلىك بولسىمۇ، لېكىن ئۇ ئۆزىنىڭ روھىي كۈچى ئارقىلىق تەبىئەت ئۈستىدىن غالىب كېلىپ، مەغلۇبىيەت ئۈستىدىن غەلىبە قىلىپ، ئىنسانىيەتنىڭ يۈكسەك ۋە بۈيۈكلىكىنى نامايان قىلىدۇ. بۇ ھال سانتىئاگو ئوبرازىنى تېخىمۇ زور دەرىجىدە ئومۇمىيلىققا ۋە ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە قىلىپ، ئەسەرنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرىدۇ.

ئىككىنچى، پېرسوناژ خاراكتېرىنى ۋاستىلىك گەۋدىلەندۈرۈش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. يەنى قارشى تەرەپنىڭ كۈچلۈكلۈكىنى يېزىشتەك بۇ سەلبىي ۋاستە ئارقىلىق باش قەھرىماننىڭ «قەيسەر ئەزىمەتلىك خاراكتېر»ىدىكى «قەيسەر»لىكىنى گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدۇ. بەزى ئەسەرلەردە پېرسوناژلارنىڭ قەھرىمانلىقىنى گەۋدىلەندۈرۈش ئۈچۈن ھەمىشە دۈشمەننى «گۈلدۈرى بار، يامغۇرى يوق» ياكى «سامان تاغىرى» قىلىپ يېزىپ، دۈشمەننى بىر پەشۋاغا پايلىمايدىغان بۇنداق «ئىچى پوكپوك» قىلىپ تەسۋىرلەپ قويسا، ئۆز قەھرىمانىنىڭ قەيسەرلىكى ۋە باتۇرلىقىنىڭ تولۇق نامايان بولمايدىغانلىقىنى ھەم ئۇنىڭ ھەقىقىي قەھرىمانغا ئايلىنالمايدىغانلىقىنى ئويلاشمايدۇ. ئەمما ھېمىڭۋاينىڭ كۆپىنچە ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلارنىڭ «قەيسەرلىك ئەزىمەتلىك خاراكتېر»ىنى تولۇق نامايان قىلىش ئۈچۈن، ئۇلارغا قاتمۇ قات توسالغۇلارنى ئورۇنلاشتۇرۇپ، ئۈشتۈمتۇت يۈز بېرىدىغان ھەر تۈرلۈك كۆلپەتلىك تەقدىر ئىچىدە ئۇلارنىڭ

ئىرادىسىنى چېنىقتۇرۇش ئارقىلىق ئۇلارنىڭ خاراكتېرىنى ئېچىپ بېرىدۇ ۋە ئۈستى - ئۈستىلەپ كېلىۋاتقان كۈچلۈك زەربە ئاستىدا ئۇلارنىڭ قەيسەرلىكىنى ئاشۇرۇپ، ئۇلارنى شانلىق ئوبراز يۈكسەكلىككە ئىگە قىلىدۇ. «بوۋاي ۋە دېڭىز» پوۋېستىدا، ئاپتور باش قەھرىماننىڭ تاكى 80 نەچچە كۈنگىچە بېلىق تۇتالمىغان ئۇدا «تەلەيسىزلىكى» ۋە ئۇ تۇتىۋالغان مارلىن بېلىقىنىڭ غايەت زور دەرىجىدىكى چوڭلۇقى، ئۇ دۇچ كەلگەن بۇ دۈشمەننىڭ كۈچ - قۇدرىتى ۋە خەۋپ - خەتىرى جەھەتتىكى ئاجايىپ ئەشەددىيلىكى ئارقىلىق ئۇنىڭ قەھرىمانلىق جاسارىتىنى ۋە «قەيسەر ئەزىمەتلىك خاراكتېر»ىنى ئېچىپ بېرىدۇ. بۇنىڭدا ئاپتور خېلى كۆپ سەھىپە ئاجرىتىپ مارلىن بېلىقىنىڭ ئۇزۇنلۇقى، كەڭلىكى، ئېگىزلىكى، كۈچ - قۇدرىتى ۋە چىرايلىقلىقىنى پۈتۈن كۈچى بىلەن سۈرەتلىسە؛ يەنە بىر جەھەتتىن، «ھەم يوغان ھەم ئۇزۇن كۆپكۆك بېشى، بىر جۈپ يوغان كۆزى ۋە چىشلىسىلا كۈكۈم-تالقان قىلىۋېتىدىغان، ئۇزۇن چىقىپ تۇرغان، ھەممىنى يالماپ يۇتىۋېتەلەيدىغان ئىككى قوۋزى» بار ئاكۇلانى ۋە يەنە بىر «بىر تال پالاقنى ياكى كېمىنىڭ رولىنى چىشلىۋېتەلەيدىغان، سۇدا ئۈزۈۋاتقان ئادەمنىمۇ چىشلىۋېتەلەيدىغان، دېڭىز تاشپاقىلىرى ئۇخلاپ قالغاندا ئۇلارنىڭ پاچىقىنى ۋە پۇت - قوللىرىنى چىشلىۋېتەلەيدىغان» ئاكۇلانى ۋە ئۇنىڭ ئاچكۆزلىكىنى سۈرەتلەپ، بۇ ئارقىلىق بېلىقچى بوۋاينىڭ خەۋپكە دۇچ كەلسە قورقمايدىغان قەيسەر خاراكتېرىنى گەۋدىلىك ھالدا ئىپادىلەپ بېرىدۇ. چوڭ مارلىن بېلىقى قانچىكى قۇتراپ تاقابىل تۇرۇش قىيىنلاشقانسېرى؛ ئاكۇلىلار قانچىكى ئەشەددىيلىشىپ يەڭگىلى بولمىغانسېرى، بېلىقچى بوۋاينىڭ

قەھرىمانلىق ئوبرازى شۇنچە يۇكسەكلىشىپ، شۇنچە نۇرانە تۈس ئالىدۇ.

ئۇچىنچى، ئاددىي - ساددا، ئىخچام بولۇش ۋە ئاز ئارقىلىق كۆپنى ئىپادىلەش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە، ھېمىڭۋاي ئەزەلدىنلا ئىخچام ئۇسلۇبى بىلەن داڭ چىقارغان بولۇپ، ئۇ يېپىيېڭى ئىسلىسىكچە ھەممىنى تەپسىلىي بايان قىلىدىغان ئەدەبىي ئۇسلۇبقا قارشى تۇرىدۇ ۋە بىر تالاي ئارتۇقچە يان تەسۋىرلەرنى ياقتۇرمايدۇ، ئىجادىيەت داۋامىدا، ئۇ بولىسىمۇ بولىدىغان - بولمىسىمۇ بولىدىغان ھەر قانداق مەزمۇننى، تەكرار تىلغا ئېلىشلارنى ۋە توختىماي ئىزاھات بېرىشلىرىنى ھامان چىقىرىپ تاشلايدۇ. بۇ ھەقتە ئۇ مۇنداق دەيدۇ: «بوۋاي ۋە دېڭىز» نى ئەسلىدە مىڭ نەچچە بەتلىك ئۇزۇنلۇقتا يېزىشقا بولاتتى. ئەسەردە كەنتتىكى ھەر بىر شەخس ۋە ئۇلارنىڭ قانداق تىرىكچىلىك قىلىدىغانلىقى، قانداق دۇنياغا كەلگەنلىكى، تەربىيىلىنىشى، بالا تۇغۇشى قاتارلىق ھەممە جەريانلار بار ئىدى». بىراق، ئاپتور بۇ جەريانلارنىڭ ھەممىسىنى چىقىرىپ تاشلاپ، ھەقىقەتەن بىر رومانغا توغرا كېلىدىغان مەزمۇننى بىر پوۋېستقا سىغداپ، بۇ ئارقىلىق ئەسەردە كەمتۈكلۈك شەكىللەندۇرمەيلا قالماستىن، بەلكى ئەسەرنىڭ ئىدىيىۋى چوڭقۇرلۇقىنى ۋە بەدىئىي سېھرىي كۈچىنى ھەسسىلەپ ئاشۇرغان. بۇ دەل ھېمىڭۋاينىڭ دانالىقىدۇر.

§ 4 . مورىئاك ۋە «چار يىلان تۈگۈنى»

فرانسوۋا مورىئاك (1885—1970) فرانسىيە 20 - ئەسىر ئەدەبىيات مۇنبىرىدىكى مەشھۇر شائىر، يازغۇچى، دراماتورگ ۋە

ئوبزورچى بولۇپ، 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىغا زور تۆھپىلەرنى قوشقان. ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدە پروزا ئالاھىدە ئورۇن تۇتقان بولۇپ، ئۇ فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ پروزا مۇكاپاتى (1925) غا ۋە نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتى (1952) غا ئېرىشكەن. كىشىلەر ئۇنى «پروزىلىرىدا كىشىلىك تۇرمۇشتىكى دراماتىك توقۇنۇشلارنى چوڭقۇر تەسۋىرلەشتە نامايان قىلغان مەنىۋى كۆزىتىش ئىقتىدارى ۋە قايناق بەدىئىي ھېسسىياتى» ئۈچۈن ئالاھىدە تەرىپلىشىدۇ. مورىئاكنىڭ مۇتەئەسسىپ دىنىي (كاتولىك) ئېڭى بىلەن ئاكتىپ ئىجتىمائىي تەنقىدىي ئېڭى دائىم توقۇنۇشۇپ قالىدۇ، ئۇ ۋارىسلىق قىلغان ئەنئەنىۋى رېئالىزم بىلەن مودېرنىزم خاھىشى زىددىيەت ۋە ماسلىق ھالىتىدە كۆرۈنىدۇ. بۇ ئەھۋال ئۇنىڭ ھەرقايسى باسقۇچتىكى ئەسەرلىرىدە ئوخشىمىغان دەرىجىدە ئەكس ئەتتى.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

1) سىناق مەزگىلى (1909—1921)

مورىئاك فرانسىيىنىڭ غەربىي جەنۇبىدىكى بوردو شەھىرى ئەتراپىدىكى كاۋلدلاند بازىرىدا بىر باي مۈلۈكدار ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇنىڭ دادىسى بانكىر بولۇپ، يەنە يەر - مۈلۈكلىرى بار ئىدى ۋە ياغاچ ماتېرىياللىرى سودىسىنى قىلاتتى. مورىئاك بىر يېشىدا دادىسىدىن يېتىم قېلىپ، ئاقكۆڭۈل ۋە ئىخلاسمەن كاتولىك مۇخلىسى بولغان ئاپىسىنىڭ تەربىيىسىدە ئۆسكەن. ئۇ تۆت يېشىدا كۆز كېسىلىگە گىرىپتار بولۇپ، كۆز قاپىقى پەسكە ساڭگىلاپ، ئىنتايىن سەتلىشىپ كەتكەن، شۇڭا دائىم ئاكىلىرى ۋە ئاچىلىرىنىڭ مەسخىرىسىگە ئۇچراپ، ئۆزىنى تۆۋەن كۆرىدىغان،

جىمغۇر ۋە غەمكىن خاراكتېرنى شەكىللەندۈرگەن. يەتتە يېشىدا چېركوۋ باشلانغۇچ مەكتىپىگە ئوقۇشقا كىرىپ، ئىنجىل ئوقۇش، ئىبادەت ۋە توۋا ئىستىقبار تەربىيىسى ئالغان. شۇ چاغدا ئۇنىڭدا ئىپتىدائىي گۇناھ كۆز قارشى شەكىللەنگەن ۋە ئادەم تۇغۇلۇشىدىنلا گۇناھ بىلەن تۇغۇلغان دەپ قارىغان. 13 يېشىدا ئوتتۇرا مەكتەپكە ئوقۇشقا كىرىپ، ئەدەبىياتقا كۈچلۈك ئىشتىياق باغلىغان ۋە راسىننىڭ تراگېدىيىلىرىنى، بودلېرنىڭ شېئىرلىرىنى بېرىلىپ ئوقۇپ، ئۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. 15 يېشىدا بوردو شەھەرلىك ئوتتۇرا مەكتەپنىڭ پەلسەپە سىنىپىغا ئوقۇشقا كىرگەن، بۇ يەردە ئۇنىڭ دىنىي ئېڭى كۈچلۈك زەربىگە دۇچ كەلگەن ۋە خىرىستىيان دىنىنىڭ سولقانات تەشكىلاتى «ساپان ئېرىقى»غا قاتناشقان. 16 يېشىدا يەنە كاۋلدلاند بازىرىدىكى ئوتتۇرا مەكتەپكە قايتىپ كېتىپ ئوقۇغان. ئوقۇش پۈتتۈرىدىغان چاغدا پۈتۈن شەھەر بويىچە ئوقۇش پۈتتۈرۈش بىر تۇتاش ئىمتىھانىغا قاتنىشىپ، بوردو شەھەرلىك ئوتتۇرا مەكتەپنىڭ ئەدەبىيات باكلاۋېرلىقى ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. 21 يېشىدا پارىژغا كېلىپ ئىككى يىل تەييارلىق سىنىپتا ئوقۇپ (بۇ مەزگىلدە پارىژدىكى ئەدەبىيات سالونلىرىغا كىرىپ - چىقىپ يۈرۈپ، داڭلىق يازغۇچى - شائىرلار بىلەن تونۇشقان)، ئاخىرى 1908 - يىلى 11 - ئايدا پارىژدىكى ھۆججەت ماتېرىيال قەدىمىي كىتابلار تېخنىكومىغا ئوقۇشقا كىرگەن، ئەمما بىر يىلدىن كېيىن ئوقۇشتىن چېكىنىپ، ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىغا قەدەم قويغان.

ئۇ ئوقۇشتىن چېكىنگەن يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «قول ئېلىشىش» (1909) نى، كېيىنكى يىلى يەنە بىر شېئىرلار توپلىمى «خەيرى - خوش، ئۆسمۈرلۈك»نى ئېلان قىلدى. بۇ ئىككى توپلامدىكى شېئىرلىرى ئەسەبىي دىنىي ھېسسىيات ۋە

غەمكىنلىك بىلەن تولغان ئىدى. ياش شائىرنىڭ رېئاللىقنى پەدەزلىمەيدىغان «ئېقىنغا قارشى» روھىي بىر قىسىم ئوبزورچىلار ۋە ئوقۇرمەنلەرنىڭ ياخشى باھاسىغا ئېرىشتى. شۇندىن كېيىن مورىئاك يەنە تۆت پارچە رومان ئېلان قىلدى. بۇلار: «كىشەنلەنگەن بالا» (1913)، «ئاق خالات خاتىرىسى» (1914)، «گۆش بىلەن قان» (1920)، «ھازىرقى كىشىلەر» (1921) دىن ئىبارەت بۇ ئەسەرلەردە ئاساسەن دېگۇدەك ياش - ئۆسمۈرلەر روھىدىكى سىقىلىش تۇيغۇسى بايان قىلىنغان، بەزىلىرىدە دىن، مۇھەببەت ۋە جەمئىيەتتىكى ئالدامچىلىق، شۆھرەتپەرەسلىك ئادەتلىرى مەسخىرە قىلىنغان. ئەمما بۇ ئەسەرلەر بەدىئىيلىك جەھەتتە ئانچە پىشمىغان بولۇپ، قۇرۇلمىسى پۇختا ئەمەس، تىلى تاۋلانمىغان.

2) پىشىپ يېتىلىش مەزگىلى (1922—1932)

بۇ باسقۇچتا مورىئاكنىڭ ئىجادىيىتى پىشىپ يېتىلىپ ئەڭ يۇقىرى پەللىگە قاراپ ئىلگىرىلەپ، بىر قاتار مۇھىم رومانلارنى ئېلان قىلدى. ئۇنىڭ بۇ باسقۇچتا ئېلان قىلغان تۇنجى ئەسىرى «موخو كېسىلىگە گىرىپتار بولغان ئادەمنى سۆيۈش» (1922) ناملىق رومانى بولۇپ، بۇ ئەسەر مورىئاكنىڭ داڭقىنى چىقىرىپ، ئوقۇرمەنلەرنىڭ قىزغىن قارشى ئېلىشىغا ئېرىشتى. بۇ روماندا «پەرىشتىدەك» ئايال نوئېمىنىڭ بەختسىزلىكى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئۇ ئاچكۆز ئاتا - ئانىسىنىڭ مەجبۇرلىشى بىلەن ئادەتتىكى پۇلدار ئائىلىنىڭ يالغۇز ئوغلى مېيىپ، كۆرۈمسىز (بەتبەشرە) پىروئىلغا ياتلىق بولىدۇ. نوئېمى تويىدىن كېيىنكى تۇرمۇشىدىن رازى بولمايدۇ ھەم ئېرىنى ياخشى كۆرمەيدۇ. بىراق، ئۇ تەقۋادار كاتولىك مۇخلىسى بولغاچقا، ئېرىگە ئىچ ئاغرىتىپ، ئاياللىق مەجبۇرىيىتىنى ئادا قىلىشقا، ئەر - ئاياللىق مۇناسىۋىتىنى ساقلاپ

قىلىشقا مەجبۇرى بولىدۇ. پېروئىل ئۆز - ئۆزىدىن خىجىل بولۇپ، ئايالىنى «موخو كېسىلىگە گىرىپتار بولغان ئادەمنى سۆيۈش»تىن توساپ، ئىلاجى بار ئۆزىنى ئەر - خوتۇنلۇق تۇرمۇشتىن قاچۇرىدۇ، ئاخىرىدا ئۆزىگە قەستەن ئۆپكە كېسىلىنى يۇقتۇرۇۋېلىپ ئۆلىدۇ، بۇ ئارقىلىق ئايالىنىڭ ئازابتىن قۇتۇلۇشىنى ئۈمىد قىلىدۇ. پېروئىل ئۆلگەندىن كېيىن، نوئېمى بىر دوختۇرنىڭ نىكاھ تەلىپىنى رەت قىلىپ، يۈزىگە قارا نىقاب تارتىپ تەنھالىق ئىچىدە تۇل تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. كىشىنىڭ يۈرىكىنى ئېچىشتۇرىدىغان بۇ تراگېدىيە پۇل ئۈستىگە قۇرۇلغان نىكاھ ۋە ساختا ئادەتلەرگە بولغان كەسكىن تەنقىددۇر. ئەسەردىكى نوئېمىنىڭ موخو كېسىلىگە گىرىپتار بولغان بىر ئەرنى خۇددى مۇقەددەس مۇخلىسلاردەك سۆيۈشى ۋە كۆيۈنۈشى، ئۆزىنى پاك تۇتۇشى كىشىنى ئىنتايىن تەسىرلەندۈرىدۇ. بۇ يەردە دىنىي ئاڭنىڭ چەكلىمىسى، تەقدىرچىلىك ئېڭى ۋە تۇغما (ئىپتىدائىي) گۇناھ ئىدىيىسىنىڭ ئىزنالىرى ناھايىتى روشەن ھالدا گەۋدىلەنگەن.

مورىئاك شۇندىن باشلاپ ئۇدا 10 يىل ئىچىدە «ئاتەش ئېقىن» (1923)، «سۆيگۈ دەشتى» (1925)، «تەقدىر» (1928) قاتارلىق رومان، «تېرىس دىسكىرو» (1927)، «چار ئىلان تۇگۇنى» (1932) ناملىق پوۋېست ۋە بىر قىسىم شېئىر، ئەدەبىي ئوبزورلارنى ئېلان قىلدى. «چار يىلان تۇگۇنى» مورىئاكنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللىسى ھېسابلىنىدۇ. «سۆيگۈ دەشتى»مۇ بۇ باسقۇچتىكى مۇھىم ئەسەر بولۇپ، بۇنىڭدا رامونىڭ ئەسلىمىسى بىلەن رېئال تۇرمۇش كىرىشتۈرۈلگەن قۇرۇلما ئارقىلىق سيۇژېت قانات يايدۇرۇلغان.

ئەسەردىكى دوختۇر كولىرنىڭ ئائىلىسى قارىماققا ئىناق ۋە تىنچ ياشاۋاتقاندەك كۆرۈنسىمۇ، ئەمەلىيەتتە ئۇلار بىر - بىرىگە

ئىشەنمەيدۇ، ئائىلە كىرىزىسكە تولۇپ كېتىدۇ. كولىرى ئەر - ئايال قارىماققا ئىناق بولسىمۇ، روھىي جەھەتتە چىقىشالمايدۇ. كولىرى قىزى بىلەنمۇ ئىدىيە جەھەتتە چىقىشالمىغاچقا، ئۇلارنىڭ ئاتا - بالىلىق مۇناسىۋىتى ئۈزۈلىدۇ. ئۇ ئوغلى رامون بىلەن دائىم قارىشىپ ئولتۇرسىمۇ، ئورتاق گېپى يوق، ھەتتا ئۆزئارا چۈشىنىش ئارزۇسىمۇ يوق. كولىرى بىلەن رامون ھەر ئىككىسى تۇل ئايال مارىيەنى ياخشى كۆرۈپ قالىدۇ، بىراق مارىيە باشقا بىرىگە ياتلىق بولغاچقا، ئاتا - بالا ھەر ئىككىسى ھېچنىمىگە ئېرىشەلمەيدۇ.

كولىرى ئائىلىسىدىكىلەرنىڭ ھەممىسى روھىي يېگانىلەردىن بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئائىلىسىدە ھەقىقىي مۇھەببەت ۋە ئىللىقلىق يوق، بار بولغىنى مەنىسىزلىك ۋە چۆلدەرەش. بۇ ئەسەر كىشىلەرگە 20 - ئەسىر بۇرژۇئا جەمئىيىتىدىكى ئائىلىلەرنىڭ سۆيگۈ دەشتىگە ئايلىنىپ قالغانلىقىنى جاكارلىغان. «تېرىس دىسكىرو» يەنە بىر مۇھىم ئەسەر بولۇپ، ئۇ ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن فرانسىيىدە ئوخشاشلا زىلزىلە پەيدا قىلدى. بۇ ئەسەرنىڭ ئايال باش قەھرىمانى تېرىس ئېسىلزادە ئائىلىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، دادىسى بوردو شەھىرىنىڭ باشلىقى ۋە پارلامېنت ئەزاسى ئىدى. تېرىس زېرەك، گۈزەل، تەربىيە كۆرگەن، خىيالغا باي، تەبىئەت مەنزىرىسىنى ياخشى كۆرىدىغان، ئالىيجاناب ھېسسىياتقا ئىنتىلىدىغان، ھەمىشە ئۆزىنىڭ ئىچكى دۇنياسى ھەققىدە پىكىر يۈرگۈزىدىغان قىز ئىدى. ئۇ يېقىن ئەتراپتىكى بايۋەچچە بېرنا دىسكىرو بىلەن توي قىلسام تۇرمۇشۇم كۆڭۈللۈك ئۆتىدۇ، دەپ ئويلاپ، ئۇنىڭ بىلەن توي قىلىدۇ، لېكىن تويدىن كېيىن ئىش ئەكسىچە بولۇپ چىقىدۇ. ئۇنىڭ ئېرى چاكىنا ۋە ھاكاۋۇر بولۇپ، ئائىلە ئىچى رەزىللىك ۋە ساختىلىق بىلەن تولىدۇ. شۇڭا تېرىس بۇ يەردىكى ئادەم ۋە مۇھىتتىن كۈنسېرى يىراقلىشىدۇ، ھەتتا

ئۆزىنىڭ قىزىدىنمۇ يېقىنچىلىق مېھرى ھېس قىلمايدۇ. ئۇ تويدىن كېيىنكى بەختسىز تۇرمۇشىنىڭ ئىشكەنجىسىدىن قۇتۇلالماي، تۇيۇق يولغا كىرىپ قالىدۇ؛ ئۇ ئېرىنىڭ ئاشقازان دورىسى رېتسېپىنى ئۆزگەرتىپ، ئاستا خاراكتېرلىك زەھەرلەش ئارقىلىق ئېرىنى ئۆلتۈرمەكچى بولىدۇ. لېكىن دوختۇرنىڭ بايقاپ قېلىشى بىلەن تېرېسنىڭ پىلانى پاش بولۇپ قېلىپ، ئېرىنى قەستلىگەن دەپ ئەيىبلىنىدۇ. ئائىلىسىنىڭ شان - شەرىپى ۋە خۇسۇسىي پايدىسىنى قوغداپ قېلىش ئۈچۈن، تېرېسنىڭ ئېرى ۋە ئېرىنىڭ دادىسى تېرېس ھەققىدىكى ئەيىبلەش ۋە ئەرزىنى قايتۇرۇۋالىدۇ. تېرېس گەرچە قويۇپ بېرىلىپ ئائىلىسىگە قايتىپ كەلگەن بولسىمۇ، يەنىلا ئېرىنىڭ نەزەربەنت ئاستىدا بوغۇلۇپ ياشاپ، تىرىك جەسەتكە ئايلىنىپ قالىدۇ. بۇ بىر ئائىلە پاجىئەسى 20 - ئەسىر كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئەخلاق، قانۇن ۋە «ئىدراك» جەھەتتىكى ساختىلىقىنى، چىرىكلىكىنى ئاشكارىلاپ بەرگەن بولۇپ، بۇ ئارقىلىق ئاقسۆڭەكلەرچە ئائىلە قارشىنىڭ جىنايى ماھىيىتى تەنقىد قىلىنغان. ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى نازۇك بولۇپ، تەپسىلاتلار ئارىلىقىدا «پەردە ئېچىش» ئۇسۇلىنى قوللانغان، ئەسەرنىڭ باشلىنىشىدىنلا «ئائىلە سوتى» ئايان بولىدۇ. تېرېسنىڭ ئەنسىز روھىي ھەرىكەتلىرى جانلىق، چىن، ئىنچىكە ۋە چوڭقۇر تەسۋىرلەنگەن.

3) قايتا ئىزدىنىش مەزگىلى (1952—1933)

مورىئاك 1933 - يىلى فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ سايلاندى ۋە «يازغۇچى ۋە ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى پېرسوناژ» ناملىق ئىلمىي ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسى ھەققىدىكى تەسۋىرنىڭ چىن

بولۇشىنى، ئۇنىڭ رېئالىزملىق پرىنسىپ ئۈستىگە قۇرۇلغان بولۇشى لازىملىقىنى تەكىتلىدى. بۇ باسقۇچتا مورىئاك پروزا ئىجادىيىتى ۋە دراما ئىجادىيىتى جەھەتتىكى يېڭىچە ماھارەت ئۈستىدە تىرىشىپ ئىزدەندى ۋە يېزىقچىلىق ئىجادىيىتىنىڭ باشقا ساھەلىرىدىمۇ كەڭ دائىرىلىك تەجرىبە ئېلىپ باردى. ئۇنىڭ بۇ باسقۇچتىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «تۈننىڭ ئاخىرلىشىشى» (1935) ناملىق پوۋېستى، «فورۇنتىناكنىڭ سىرى» (1933)، «دېڭىز يولى» (1939)، «ساختىپەز ئايال» (1941)؛ «مەينەت مايمۇن» (1951) قاتارلىق رومانلىرى، «ئاستامونت» (1938)، «مۇھەببەتتە ئازغانلار» (1945)، «زېمىندىكى يالقۇن» (1950) قاتارلىق درامىلىرى، «ئاتىسىنىڭ ئىسسىق قېنى» (1940) ناملىق شېئىرلار توپلىمى ۋە «قارا تاشلىق قوللانما» (1943) ناملىق ئەبجەش توپلىمى بار. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى «تۈننىڭ ئاخىرلىشىشى» ناملىق پوۋېستى ئالدىنقى باسقۇچتا يازغان «تېرېس دىسگىرو» ناملىق پوۋېستىنىڭ داۋامى بولۇپ، بۇنىڭدا تېرېسنىڭ تەنھالىق ھاياتىدىكى كۆلپەتلىك تەقدىرى يولۇققان يەنە بىر قېتىملىق زەربە تەسۋىرلىنىدۇ. ئەسەردە 45 ياشلىق تېرېسنىڭ تەنھالىق ئازابىغا ۋە پۇشايمانغا تولغان قەلبى تېخى تىنچلانمىغان ھەم تېگىشلىك تەسەللىيگە ئېرىشەلمىگەن ئەھۋال ئاستىدا، تېرېسنىڭ 17 ياشلىق قىزى مارى ۋە ئۇنىڭ ئاشىقى — ستودېنت جورجى ئۇشتۇمتۇت ئۇنى يوقلاپ كېلىدۇ. جورجى تېرېسنى ئىنتايىن ياخشى كۆرۈپ قالىدۇ، تېرېسمۇ جورجىنى ياخشى كۆرۈپ قالىدۇ. تېرېس قىزىنىڭ بەختى ئۈچۈن كۆپ ئويلىنىش قىلىپ، ئاخىرى جورجىدىن ئايرىلىپ كېتىپ، ئۆزىنىڭ مال - مۈلكىنى قىزى مارىغا قىز مېلى ھېسابىدا ھەدىيە قىلىدۇ. بىراق، مارى ئاپىسىنىڭ «سەۋەنلىكى»نى يەنىلا كەچۈرمەيدۇ ھەم ئۇنى تاشلاپ كېتىپ

قالىدۇ. تېرىس تەنھالىق ۋە نامراتلىق ئازابىدا ئاغرىپ قېلىپ، ھاياتىنىڭ ئاخىرلىشىشىنى كۈتىدۇ. بۇ تېرىسقا نىسبەتەن ئېيتقاندا دەل «تۈنىنىڭ ئاخىرلىشىشى» بولۇپ، خۇددى ئاپتور ئېيتقاندەك، بۇ بەختسىز ئايال «پەقەت ھاياتى ئاخىرلاشقاندىلا ئاندىن تۈن زۇلمىتىدىن قۇتۇلالايدىغان كىشىلەر جۈملىسىدىن» بولۇپ، «بۇنداق ئادەملەر سان - ساناقسىز».

4) ئاخىرقى مەزگىلى (1953—1970)

1952 - يىلىدىن كېيىن، مورىئاكنىڭ يېزىقچىلىق نىشانى سىياسىي ئوبزور، فىلىيەتون، تەرجىمھال ۋە ئەسلىمىلەرگە يۆتكەلدى، شۇنداقتىمۇ ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيەتتىن توختىمىدى. ئۇنىڭ بۇ باسقۇچتىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «قوزا» (1954)، «ئۆتمۈشتىكى بىر ئۆسمۈر» (1969) قاتارلىق رومانلىرى، «ئەبجەش خاتىرىلەر» (1952—1970) نامىلىق سىياسىي ئوبزور-فىلىيەتونلار توپلىمى، «دې گولنىڭ تەرجىمھالى» (1964) نامىلىق بىئوگرافىيىسى، «كۆڭۈل ئەسلىمىلىرى» (1959)، «يېڭى كۆڭۈل ئەسلىمىلىرى» (1965)، «سىياسىي ئەسلىمىلەر» (1967) قاتارلىق ئەسلىمىلىرى بار. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى «ئۆتمۈشتىكى بىر ئۆسمۈر» نامىلىق رومانى قويۇق پەلسەپىۋىلىككە ئىگە ئەسەر بولۇپ، بۇنىڭدا 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى فرانسىيە ئىجتىمائىي تۇرمۇشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىپ، بىرىنچى شەخس تىلى ئارقىلىق ئەسەردىكى ئالان گاياكنىڭ ئۆزى ھەققىدىكى ھېكايىسى بايان قىلىنىدۇ؛ بۇنىڭدا ئاساسلىقى ئۇنىڭ 17 ياشتىن كېيىنكى سەرگۈزەشتىلىرى، كىشىلىك ھايات ھەققىدىكى ئوي - خىياللىرى ۋە ئىزدىنىشلىرى، خۇشاللىق ۋە ئازاب - ئوقۇبەتلىرى

بايان قىلىنىدۇ. ئەسەردە يەنە ئەينى ۋاقىتتىكى فرانسىيىنىڭ ئىجتىمائىي رىددىيىتى ۋە دىنىي جەمئىيەتلەرنىڭ ئىچكى رىددىيىتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. «دې گولنىڭ تەرجىمھالى» نامىلىق بىئوگرافىيىدە، فرانسىيە خەلقىنىڭ مەنپەئىتى ۋە مىللىي مۇستەقىللىقنى ئاكتىپ ھىمايە قىلىش مەيدانىدا تۇرۇپ، فرانسىيىنىڭ سابىق زۇڭتۇڭى دې گولنىڭ يېتەكچى پرىنسىپى ۋە سىياسەتلىرى تولۇق مۇئەييەنلەشتۈرۈلىدۇ. مورىئاك ۋاپات بولغاندا دېگول ئالاھىدە تەزىيە نۇتقى سۆلەپ، ئۇنى «فرانسىيە خان تاجىدىكى ئەڭ گۈزەل مەرۋايىت» دەپ تەرىپلىگەن. نۇرغۇنلىغان ئوبزورچىلار ئۇنىڭ سىياسىي ئوبزور ۋە فىلىيەتونلىرىنى ھەم ئەسلىمىلىرىنى 20 - ئەسىردىكى فرانسىيە جەمئىيىتىنىڭ ھەقىقىي خاتىرىسى دەپ قارايدۇ. مورىئاك ئالەمدىن ئۆتۈپ كېيىنكى يىلى، ئۇ يېزىپ تۈگىتەلمىگەن «مارتاۋاين» نامىلىق رومانى نەشر قىلىندى. بۇ، ئاپتورنىڭ بۇ باسقۇچتىكى يەنە بىر ئەسىرى ھېسابلىنىدۇ.

2. «چار ئىلان تۈگۈنى»

«چار ئىلان تۈگۈنى» (1932) پوۋېستى مورىئاكنىڭ ئىجادىيەتتە پىشىپ يېتىلىپ يۇقىرى ئۆرلەش باسقۇچى بىلەن قايتا ئىزدىنىش باسقۇچىنىڭ كېسىشمە نۇقتىسىدا مەيدانغا كەلگەن ئەسەر بولۇپ، ئۇ ھەم مورىئاك ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللىسىگە، ھەم ئۇنىڭ قايتا ئىزدىنىش روھىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ. چۈنكى بۇ ئەسەردە ئاپتورنىڭ رېئالىزملىق تەنقىد روھى بىلەن بەدىئىي جەھەتتە قەتئىي ئىرادە بىلەن يېڭىلىق يارىتىش جاسارىتى تولۇق

نامايان قىلىنغان. ئەسەردە بۇرژۇئا ئائىلىسىنىڭ ئىچكى تراگېدىيىسى كۆرسىتىلگەن بولۇپ، بۇنىڭدا كۆپ خىل بەدىئىي ۋاستىلار ئارقىلىق، بىر - بىرلەپ غۇژمەكلىشىۋالغان چار ئىلانلار (ئەر - ئايال، ئاتا - بالا) نى بىر يەرگە كەلتۈرۈپ، ئۇلارنىڭ بايلىق ۋە مەنپەئەت ئۈچۈن قىلىشقان جەڭگى - جېدەللىرى ۋە ئۆزئارا زىيانكەشلىكلىرى ئېچىپ بېرىلگەن.

سىيۇژىت

ئەسەر ئۈچ پارچە سالام خەتتىن تەشكىل تاپقان بولۇپ، ئۇنىڭ بىرىنچىسى، باش قەھرىمان لوئىنىڭ ئۆلۈشتىن ئىلگىرى بىر قانچە ئاي ۋاقىت سەرپ قىلىپ ئايالىغا يازغان خېتى، بۇ پۈتۈن ئەسەر ھەجىمىنىڭ % 94 ىنى ئىگەللەيدۇ؛ ئىككىنچىسى، لوئىنىڭ ئوغلى بېلىنىڭ سىڭلىسى رىناۋېيۋغا يازغان خېتى؛ ئۈچىنچىسى، رىناۋېيۋنىڭ قىزى يانىنانىڭ تاغىسى بېلگە يازغان خېتى. كېيىنكى ئىككى پارچە خەتنىڭ ھەجمى خېلىلا كىچىك بولۇپ، ئەسەردىكى ئومۇمىي 20 بۆلەكنىڭ ئەڭ ئاخىرقى يېرىم بۆلۈكىنى تەشكىل قىلىدۇ. ئەسەرنىڭ ئومۇمىي سىيۇژىت گەۋدىسى 19 - ئەسىرنىڭ 80 - يىللىرىدىن بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى مەزگىلگىچە قەدەر بولغان يېرىم ئەسىر ئەتراپىدىكى ئېچىنىشلىق ئائىلە پاجىئەسىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ.

ئەسەردىكى لوئى ئوتتۇراھال ھاللىق ئائىلىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، ئۇ بىر بۆلۈم باشلىقىدىن تۇل قالغان ئايالنىڭ ئوغلى ئىدى. بۇ تۇل قالغان ئايال ئوغلىنىڭ ۋۇجۇدىدا «پۇل ھەممىگە قادىر»، «ئۆزىنى باشقىلاردىن ئۈستۈن تۇتۇش»، «باشقىلارغا زىيان سېلىش ھېسابىغا ئۆزى پايدا ئېلىش» ئېڭىنى يېتىلدۈرۈپ، ئۇنى شۇ بويىچە تەربىيىلىگەن ئىدى. ئۇ ھەتتا ئوغلىنىڭ فۇدودىش

ئائىلىسى بىلەن تونۇشىشى، بۇ باي ئائىلىنىڭ قىزى يىخ بىلەن مۇھەببەتلىشىشى، چاي ئىچكۈزۈشى ۋە توي قىلىشقىچە قەدەر ئۆزى يېتەكچىلىك قىلىدۇ. لوئى ئادۋوكاتلىق قىلىپ داڭ چىقارغان ئۇرۇپمۇ، يەنە پاي چېكى ۋە زايۇم ھايانكەشلىكى بىلەن شۇغۇللىنىپ زور دەرىجىدە بېيىپ كېتىدۇ. يىخ بىلەن لوئى ئەر - خوتۇنلار قارىماققا بىر - بىرىنى ھۆرمەتلىشىپ ئىناق ياشاۋاتقاندەك كۆرۈنىدۇ. ئۇلار گەرچە ئارقا - ئارقىدىن بالىلىق بولۇپ، ئوغلى بېل، قىزلىرى رىناۋېيۋ ۋە مارى قاتارلىقلار تۇغۇلغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇلارنىڭ ئويلايدىغىنى ئەمەلىيەتتە باشقا - باشقا بولۇپ، ئۇلار بىر - بىرىدىن گۇمانلىنىدۇ. ئايالى ئىلگىرى سۆيگەن ئادەملىرىنى، ئۇلار بىلەن ئۆتكۈزگەن مۇھەببەتلىك كۈنلىرىنى سېغىنىدۇ، ئېرى بولسا سىرتلاردا نىكاھسىز بالا تاپىدۇ (نىكاھسىز تاپقان بالىسىنىڭ ئىسمى روبېل). كېيىن ئەر - ئايال ئىككىسى ئۆي ئايرىپ تۇرۇپ، ئەشەددىي رەقىبلەردىن بولۇپ كېتىدۇ. بالىلىرى دادىسىنىڭ بالدۇرراق ئۆلۈپ كېتىشىنى، ئائىلە مىراسىنى تېزراق قولغا كىرگۈزۈشنى ئارزۇ قىلىدۇ. يىللارنىڭ ئۆتۈشى بىلەن (يېشى 60 تىن ئاشقان) لوئىنىڭ ئايالى ۋە بالىلىرىغا بولغان نەپرىتى كۈنسېرى ئۇلغىيىپ، ھەر خىل ئاماللار بىلەن ئۇلارنىڭ مىراسقا ۋارىسلىق قىلىش ھوقۇقىنى يوق قىلىۋېتىشنى، ئۆز مىراسلىرىنى نىكاھسىز تاپقان بالىسى روبېلغا قالدۇرۇشنى ئويلايدۇ. لېكىن روبېل قورقۇنچاقلىق قىلىپ بۇ ئىشنى ئۇنىڭ باشقا بالىلىرىغا ئاشكارىلاپ قويغاچقا، لوئى بۇ پىلاننى ئەمەلگە ئاشۇرۇشقا ۋاقتىنچە ئامالسىز قالىدۇ. ئۇنىڭ بالىلىرى ۋە شۇنچە كۆپ نەۋرىلىرى بولسىمۇ، لېكىن ئۇ قەدىرلەنمەيدۇ. بەلكى ئۇلارنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭغا قەھرى - غەزىپىي بىلەن ئۆچلۈك

قىلىدۇ. بۇ شۆھرەتپەرەس، ئىشرەتخور، ئاچكۆز ۋە رەھىمسىز لوئى ئۆزى پەيدا قىلغان غەزەپ، ئۆچمەنلىك ۋە نەپرەتكە تولغان زەھەرلىك «چار ئىلان ئۇۋىسى» دا ئەنە شۇنداق ياشايدۇ. ئۇ ھەتتا ئۆز ئائىلىسىدىكىلەردىن ئۆچ ئالماقچى بولىدۇ. يىخ ئۆلۈپ كېتىدۇ، بالىلىرىنىڭ توسقۇنلۇق قىلىشى بىلەن لوئى ئايالى بىلەن ۋىدالىشالمايدۇ. ئۇ ئۆيگە قايتىپ، ئايالىدىن قالغان نەرسىلەرنى رەتلەۋاتقاندا، تېخى كۆيۈپ بولالمىغان خەتلەرنى بايقايدۇ ۋە ئۇنىڭدىن ئايالىنىڭ قەلبىدە ئۆزىگە نىسبەتەن مۇھەببەتنىڭ بارلىقىنى ئاندىن بىلىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ مال - مۈلۈكلىرىنى بالىلىرىغا بۆلۈپ بېرىدۇ. ئۇ پەقەت ئۆلۈمى يېقىنلاشقاندىلا ئاندىن ئۆز خاتالىقلىرىنى ھېس قىلىدۇ، قىزىدىن تۇغۇلغان بىر نەۋرىسىنىڭ ئۇنىڭغا بولغان ھېسداشلىقى ئارقىلىق، بىر خىل ئەقىدە ۋە قەدىر - قىممەتنى ئاخىرى ئىزدەپ تاپقاندەك بولىدۇ، ئۇ «مۇھەببەت» دېگەن سۆزنى ئاخىرى تونۇپ يېتىدۇ: «مەن ئاخىرى بۇ سۆزنىڭ نەقەدەر گۈزەل ئىكەنلىكىنى تونۇپ يەتتىم» دەيدۇ ئۇ.

پېرسوناژ ۋە ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى

لوئى 20 - ئەسىر كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى پۇلغا بۇزۇلغان ئاچكۆز، بېخىل ئادەملەرنىڭ تىپى. ئۇ مەنپەئەتپەرەسلىك، باشقىلارغا زىيان سېلىش ھېسابىغا ئۆزى پايدا ئېلىش تەربىيىسى ۋە جەمئىيەتنىڭ تەسىرى ئارقىسىدا، ئۇنىڭ ئاچكۆزلىكى ۋە بېخىللىقى كۈنسېرى كۈچىيىپ، ۋەھشىيلىك ۋە شەپقەتسىزلىكتە نېرۋىسىدىن ئاداشقان دەرىجىدە ئەسەبىيلىشىدۇ. بايلىقى كۆپەيگەنسېرى شۇنچە ئاچكۆزلىشىپ، ئىنسانىي تۇيغۇدىن شۇنچە يىراقلىشىدۇ. ئۇ بايلىقىنىڭ ئازراقمۇ قولدىن كېتىپ قالماسلىقى ئۈچۈن، ئايالى ۋە بالىلىرىغا ئۆچمەنلىك ساقلاپ، ئۇلارنىڭ

سىراسخورلۇق ھوقۇقىنى سۈيقەست بىلەن يوق قىلىۋېتىشكە ئۇرۇنۇپ، ئۇلارنى ئۈمىدسىزلەندۈرۈپ، مۈشكۈل ئەھۋالدا قالدۇرىدۇ. ئۇنىڭ ئۆزىمۇ «مەن پۇلنى سۆيىمەن، پۇل مېنى خاتىرجەم قىلىدۇ، مەن بايلىقىنىڭ خوجايىنى بولسامىلا، سىلەر مېنىڭ بىر تال مويۇمنىمۇ تەۋرىتەلمەيسىلەر» دەيدۇ: بۇ ئۇنىڭ «پۇل ھەممىگە قادىر» نەزەرىيىسىنىڭ قۇلى ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئۇ ئۆزىنى ئاقلاپ مۇنداق دەيدۇ؛ «قېرىپ قالغان بىر ئادەم پەقەت بايلىقنى قولىدا چىڭ تۇتۇپ تۇرالىسا، ئاندىن ياشىيالايدۇ، ئەگەر ئۇنىڭ ئىككى قولى قۇپقۇرۇق بولسا، ئۇ تېپىپ تاشلىنىدۇ». ئېنىقكى، ئۇنىڭ بۇ خىل ئاچكۆز، بېخىل، شەپقەتسىز خاراكتېرىنى جەمئىيەت كەلتۈرۈپ چىقارغان. ئۇ ئۆلۈش ئالدىدا قىلمىشىغا پۇشايمان قىلىشقا، نەپرەتنى مۇھەببەتكە ئايلاندۇرۇشقا باشلايدۇ، ئۇ ئۆزىنىڭ تەڭرىنىڭ يېتەكلىشىدە «يېڭى ھاياتقا ئېرىشكەنلىكى» دىن خوشال بولىدۇ. ئۇنىڭ خاراكتېرىدىكى بۇ خىل ئۆزگىرىشلەر سەل تاسادىپىيلىقتەك بىلىنىسىمۇ، لېكىن بۇ، لوئى ئوبرازىنىڭ مۇرەككەپلىكىنىڭ مەھسۇلىدۇر.

ئەسەردە ئاچكۆز لوئىنىڭ ئۆزى ھەققىدىكى بايانى بىلەن بېل ۋە يانىنىنىڭ خەتلىرىدىكى باھالارنى بىرلەشتۈرۈش ئارقىلىق، 20 - ئەسىر بۇرژۇئا ئائىلىلىرىدىكى پۇل رەزىللىكىنى ئېچىپ تاشلاپ، ئىلان ئۇۋىسىغا ئوخشاپ قالغان بۇرژۇئا ئائىلىلىرىدىكى قىپيالىڭاچ پايدا - زىيان مۇناسىۋىتى، ھايات - ماماتلىق تىركىشىش ۋە شەپقەتسىز ئېلىشىشنى قامچىلىغان. لوئى ۋە ئۇنىڭ ئائىلىسى، ھەتتا پۈتكۈل جەمئىيەت غۇژمەكلىشىۋاتقان چار ئىلان تۈگۈنى بىلەن تولغان بولۇپ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى ئوخشاشلا ئىنتايىن زەھەرلىك

ۋە قورقۇنۇچلۇقتۇر. ناھايىتى روشەنكى، مورىئاك دەل بالزاك، مۇپاسسانلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پۇل مەركەزلىكىدىكى ئىجتىمائىي رېئال مۇناسىۋەتلەرنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرغان ۋە ئۇنى 20 - ئەسىرگە خاس دەۋرلىككە ئىگە قىلغان. ئەسەردىكى لوئىي خاراكتېرىنىڭ بىردىنلا ئۆزگىرىشى دىنىي ساخاۋەت تەلىماتى خاراكتېرىنى ئالغان بولۇپ، بۇ ھەقتە ئۇ خېلى روشەن چەكلىمىلىككە ئۇچرىغان.

بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

«چار ئىلان تۈگۈنى» بەدىئىي ئۇسلۇب ۋە ئىجادىيەت ماھارىتى جەھەتتە مورىئاكنىڭ 20 - ئەسىرگە خاس رېئالىزملىق پروزا ئىجادىيىتى ئالاھىدىلىكىنى نامايان قىلغان بولۇپ، بۇنىڭدا لوئىينىڭ ھاياتى ۋە ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەرنى چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەپ، يېرىم ئەسىر ئەتراپىدىكى فرانسىيە ئىجتىمائىي تۇرمۇشىنى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىدۇ. لېكىن ئاپتور ئەنئەنىۋى تەسۋىرلەش ئۇسۇلىدىلا چەكلىنىپ قالماي، رېئاللىقنى كۆپ خىل نۇقتىدىن كۆزىتىش ۋە ئۇنى كۆپ قاتلاملىق بىرلەشمە شەكىل بىلەن ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئەسەردىكى ئۈچ پارچە خەت ئىچىدە لوئىينىڭ خېتى ئاساسىي گەۋدە بولۇپ، ئەسەردىكى بىر - بىرىگە ئوخشىمايدىغان نۇرغۇنلىغان پېرسوناژ، ۋەقە، ۋە مەنزىرە - كۆرۈنۈشلەر ئۇنىڭ خېتىگە سىڭدۈرۈۋېتىلگەن، بۇنىڭدا تۇرمۇش رېئاللىقى بىلەن پسىخىك رېئاللىق بىرلەشتۈرۈپ، بۇ ئىككى خىل رېئاللىقنىڭ ئۆزئارا گىرەلەشمىسى ئارقىلىق، مۇرەككەپ ھايات كارتىنىسىنى ئەپچىللىك بىلەن نامايان قىلىپ بەرگەن. ئىككىنچى، ئۈچىنچى پارچە خەتلەردە پېرسوناژ ۋە ۋەقەلەرنى يەنىمۇ ئوخشىمىغان نۇقتىدىن كۆزىتىپ ۋە باھا بېرىپ، ئوبيېكتىپ بىلەن

سۇبيېكتىپنىڭ ئۆزئارا سىڭىشتۈرمىسى ۋە دەلىللىمىسىنى ھاسىل قىلغان.

مورىئاك ئەسلىمە ۋە مونولوگ شەكلى بىلەن سۇبيېكتىپلاشقان تۇرمۇش تەسۋىرىنى بىرلەشتۈرۈپ قوللىنىش ئارقىلىق، پېرسوناژلارنىڭ نازۇك تەسىراتىنى ۋە يوشۇرۇن ئېڭىنى ئېچىپ بېرىشكە ماھىر بولۇپلا قالماي، مەنزىرە لېرىكىسى بىلەن پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسى تەسۋىرىنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇشقىمۇ ماھىر بولغانلىقى ئۈچۈن، ئۇ پسىخىك رېئالىزم ئۇستازى دەپ نام ئالغان. دېمەك، كۆپ خىل بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى قوللىنىش ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسى چوڭقۇرلۇقىنى قېزىشقا بولغان ماھىرلىق «چار ئىلان تۈگۈنى»نىڭ خاس بەدىئىي ئالاھىدىلىكىدۇر.

§ 5 . ھېنرىخ بول ۋە «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما»

ھېنرىخ بول ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى گېرمانىيە فېدراتىك جۇمھۇرىيىتىنىڭ ئەڭ مۇھىم رېئالىزمچى يازغۇچىسى ۋە «بۈگۈنكى زامان گېرمانىيە ئەدەبىياتىدىكى گيوتى» بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ رومان، پوۋېست ۋە ھېكايىلىرىدا ئۇرۇشنىڭ گېرمانىيە خەلقىگە ۋە ھەرقايسى دۆلەت خەلقلىرىگە ئېلىپ كەلگەن بالايىئاپەتلىرى ئۈستىدە ئىزدىنىپ، كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئىللەتلىرىنى ئېچىپ تاشلىغان ۋە گېرمانىيە ئەدەبىياتىنىڭ ئىپادىلەش ماھارىتىنى بېيىتقان. ئۇ يەنە گېرمانىيە يازغۇچىلار

جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1970) ۋە خەلقئارا يازغۇچىلار جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1971—1974) بولغان، شۇنداقلا ئۇنىڭ «ئەسەرلىرى دەۋرگە نىسبەتەن كەڭ دائىرىلىك كۆزىتىشكە ۋە پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشتا ئىنچىكە ماھارەتكە ئىگە بولغانلىقى ھەمدە گېرمانىيە ئەدەبىياتىنىڭ گۈللىنىشىگە پايدىلىق بولغانلىقى» ئۈچۈن 1972 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ھېنرىخ بول (1917—1985) گېرمانىيىنىڭ غەربىي جەنۇبىدىكى رېين دەرياسى بويىغا جايلاشقان مەشھۇر شەھەر كولىندا بىر ئويمىكار ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇنىڭ بوۋىسى ئېرلاندىيىدىن كۆچۈپ كەلگەن بولۇپ، دادىسى دىنىي بۇيۇملارنى ئويۇپ ياسايدىغان ئويمىكار ۋە نازۇك ياغاچچى ئىدى. 1937 - يىلى ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرگەندىن كېيىن كىتابخانىدا ئىشلىگەن. 1939 -يىلى كولن ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ گېرمانىيە تىل - ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن ۋە يېزىقچىلىققا كىرىشكەن. شۇ يىلى ئەسكەرلىككە ئېلىنغان. ئۇ گېرمانىيە فاشىست ئارمىيىسىنىڭ بىر ئەسكىرى سۈپىتىدە فرانسىيە، رومىنىيە، ۋېنگرىيە، سوۋېت ئىتتىپاقى قاتارلىق جايلاردا ئۇرۇش قىلغان. 1942 - يىلى ئاننېمارى زېيخ بىلەن توي قىلغان، ئايالى ئۇنىڭ ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئىجادىيىتىدە قابىل ياردەمچى بولۇپ قالغان. 1945 - يىلى 4 - ئايدا ئۇرۇش ئاخىرلىشىش باسقۇچىغا كىرگەندە، ئۇ ئىتتىپاقداش ئارمىيە تەرىپىدىن ئەسىرگە ئېلىنىپ، فرانسىيە ۋە ئەنگلىيىنىڭ ئەسىرلەر لاگېرىغا قامالغان. شۇ يىلى 12 - ئايدا

لاگېردىن قويۇپ بېرىلگەندىن كېيىن، يۇرتى كولنغا قايتىپ يەنە ئۇنىۋېرسىتېتتا گېرمان تىل - ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن ھەم يېزىقچىلىقنى داۋاملاشتۇرغان. 1950—1951- يىللىرى كولن شەھەرلىك ستاتىستىكا ئىدارىسىدا ئىشلىگەن. ئۇنىڭ بارلىق كەچۈرمىشلىرى ئۇنىڭ ئاددىي كىشىلەرنىڭ ۋە تۆۋەن قاتلامدىكى ئەسكەرلەرنىڭ جاپا - مۇشەققەتلىك تۇرمۇشىنى چوڭقۇر تونۇپ يېتىشىگە ئاساس بولغان.

ھېنرىخ بول رەسمىي ئەسەر ئېلان قىلىشقا باشلىغان 1947 - يىلىدىن ئالەمدىن ئۆتكىچە بولغان ئارىلىقتا 100 پارچىغا يېقىن ھېكايە، 10 پارچە رومان ۋە كۆپلىگەن رادىئو - درامىسى بىلەن يۇمۇرلۇق ئىتوتلارنى يازغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنى بىر قانچە باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ.

1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (40 - يىللارنىڭ ئاخىرى ۋە 50 - يىللارنىڭ باشلىرى)

40 - يىللارنىڭ ئاخىرى ۋە 50 - يىللارنىڭ باشلىرىدا، ھېنرىخ بول ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتىدە ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنى ماتېرىيال قىلىپ ئۇرۇشنىڭ گېرمانىيە خەلقىگە ئېلىپ كەلگەن تۈرلۈك بالايىئاپەتلىرى ۋە ئازاب - ئوقۇبەتلىرى ئۈستىدە ئىزدىنىپ، فاشىستلار گېرمانىيىسى قوزغىغان تاجاۋۇزچىلىق ئۇرۇشنىڭ جىنايەتلىرىنى ئېچىپ تاشلىدى ۋە تەنقىد قىلدى. «47 - يىل جەمئىيىتى»[①]نىڭ مۇھىم ئەزاسى بولۇش سۈپىتى بىلەن، ھېنرىخ بول «بۈگۈنكى زاماندىكى بارلىق مەسىلىلەر ئۈستىدە

[①] ئىزاھات: «47 - يىل جەمئىيىتى»— غەربىي گېرمانىيىنىڭ 20 - ئەسىردىكى ئەڭ داڭلىق ۋە يازغۇچىلار سانى ئەڭ كۆپ بولغان ئەدەبىيات تەشكىلاتى بولۇپ، ئۇ 1947 - يىلى 9 - ئاينىڭ 16 - كۈنى قۇرۇلغان.

ئىزدىنىش»تىن ئىبارەت بۇ ئاساسىي مەقسەتكە سادىق بولدى. كىشىلەر ئۇرۇشنى باشتىن كەچۈردى، ئۇرۇش ئىچىدىن يۇرتلىرىغا قايتىپ، كۆرگىنى بىر پارچە خارابىيلىق بولدى، بۇلارنى كۆرۈش كېرەكمۇ يوق؟ كىم ئۇرۇشقا مەسئۇل بولىدۇ؟ كىم «ھەممىنى خارابىيلىققا ئايلاندۇرىۋەتكەنگە مەسئۇل بولىدۇ؟» بەزىلەر مۇشۇ خىل قاراشتىكى يازغۇچىلارنىڭ مۇشۇ تۈردىكى ئەسەرلىرىنى «خارابە ئەدەبىياتى» (ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئەدەبىيات) دەپ ئاتىدى. ھېنرىخ بولمۇ بۇنىڭ سىرتىدا ئەمەس، چۈنكى، ھېنرىخ بولغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، يازغۇچىنىڭ كۆزىتىشكە ماھىر كۆزى جەزمەن ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئەڭ مۇھىم بولغان «بۈگۈنكى زامان مەسىلىلىرى»گە نەزەر سېلىشى كېرەك. ئۇ ئۆزىنىڭ «(خارابە ئەدەبىياتى) نىڭ ئىقرارى» ناملىق ماقالىسىدا، بۇ خىل ئەدەبىياتنىڭ دۇنياغا كېلىشى دەۋرنىڭ ئېھتىياجى بولۇپ، تۇرمۇش چىنلىقىغا تامامەن ئۇيغۇن كېلىدۇ: «بىز ئۇرۇشنى يازىمىز، يۇرتىغا قايتىشنى يازىمىز، ئۆزىمىزنىڭ ئۇرۇشتا كۆرگەن، ئاڭلىغانلىرىمىزنى يازىمىز، يۇرتىمىزغا قايتقان چاغدا بايقىغان خارابىيلىقلارنى يازىمىز؛ شۇنىڭ بىلەن بۇ خىل ياش ئەدەبىياتقا زىچ باغلىنىپ كەتكەن ئۈچ شۇئار ئوتتۇرىغا چىقىدۇ: ئۇرۇش ئەدەبىياتى، يۇرتىغا قايتىش ئەدەبىياتى، خارابە ئەدەبىياتى» دەپ چۈشەندۈردى. ئۇ يازغۇچىلارنىڭ رېئاللىققا يۈزلىنىشىنى تەشەببۇس قىلىپ، ياغۇچىلارنىڭ ئۆز زامانداشلىرىنى «يېزا - قىشلاق شېئىرلىرى ئىچىگە ئالداپ ئاپىرىشى»غا قارشى تۇردى. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «پويىز دەل ۋاقتىدا يېتىپ باردى» (1949) ناملىق پوۋېستى، «سەرگەردان، سەن ئەگەر سىباغا بارساڭ......» (1950) ناملىق ھېكايىلار توپلىمى، «ئادەم

ئاتا، سەن نەلەرگە بارغان؟» (1951) ناملىق رومانى قاتارلىقلاردۇر. بۇلارنىڭ ئىچىدە «پويىز دەل ۋاقتىدا يېتىپ باردى» پوۋېستى ھېنرىخ بولنىڭ داڭقىنى چىقارغان ئەسەر بولۇپ، ئۇ يەنە «خارابە ئەدەبىياتى»دىكى ۋەكىللىك ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. بۇنىڭدا ئەسكەر ئاندرېياسنىڭ «پارىژدىن پۇرېمشېل ئالدىنقى سېپىگە ماڭغان» مەخسۇس پويىزدىكى ھېسسىياتى ۋە شۇندىن كېيىنكى كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، ئۇرۇشنىڭ شەپقەتسىزلىكى، ئۇرۇشنىڭ ئىنسانىيەتنىڭ بەختىگە بۇزغۇنچىلىق قىلىپ، بارلىق ھاياتلىق ۋە ئۈمىدنى گۇمران قىلىدىغانلىقى ئۈستىدىن شىكايەت قىلىدۇ. ئەسەردە يەنە ئۇرۇش تەلۋىسى گېتلىر تەنقىد قىلىنىدۇ. ئەسەرنىڭ ئۇسلۇبى چۈشكۈن بولۇپ، ئەسەر سۇلغۇن ۋە ئۈمىدسىز كەيپىيات بىلەن تولغان. «ئادەم ئاتا، سەن نەلەرگە بارغان؟» ناملىق رومانىدا، ئەسكەر فېينخارس ئۆز ھاياتىنى ساقلاپ قېلىش ئۈچۈن قېچىپ كېتىدۇ. ئاپتور ئاددىي ئەسكەرلەرنىڭ تەقدىرىگە ھېسداشلىق قىلىسىمۇ، ئەمما بۇ خىل تىپتىكى ئەسكەرلەرنىڭ «قارشىلىق» كۆرسىتىشى تولىمۇ پاسسىپ. ھېنرىخ بولنىڭ بۇ مەزگىلدىكى پروزىلىرىدا ئۇرۇشنىڭ قورقۇنچلۇقلىقىنى ۋە شەپقەتسىزلىكىنى تەكىتلەپ، ئاساسىي ئۇسلۇبىنىڭ سۇلغۇن ۋە چۈشكۈن بولۇشىنى چۈشىنىشكە بولىدۇ. بۇ، ئۇنىڭ ئۆزى ئېيتقاندەك، ئۇنىڭ ئاساسىي مۇددىئاسى ئۇرۇش جاراھەتلىرىنى ئۇنتۇپ قالماسلىقنى كىشىلەرنىڭ ئېسىگە سېلىشتىن ئىبارەتتۇر.

2) 50—60 - يىللاردىكى ئىجادىيىتى

50 - يىللاردا، غەربىي گېرمانىيە ئىقتىسادى «جانلىنىش دەۋرى»گە كىردى. ئەمما بۇ خىل «جانلىنىش»قا تۆلەنگەن بەدەل

ئىنتايىن يۇقىرى بولدى، خەلق ئېغىر كۈلپەت ئىچىدە قېلىپ، تۇرمۇشى قىيىنلىشىپ، روھىي جەھەتتە گاڭگىراش ئىچىدە قالدى. ئىجتىمائىي زىددىيەتلەرنىڭ بۇرۇلۇش ياسىشى ۋە چوڭقۇرلىشىشى ھېنرىخ بۆلنىڭ ئىجادىيىتىنى يېڭى بىر باسقۇچقا ئېلىپ كىردى. ئۇنىڭ پروزىلىرىنىڭ ئەكس ئەتتۈرىدىغان تۇرمۇش دائىرىسى كېڭىيىپ، كەسكىن زىددىيەتلەر تەنقىد ئوبيېكتى قىلىندى، جەمئىيەتنى كۆزىتىش ۋە ئانالىز قىلىش چوڭقۇرلىشىپ، يېزىقچىلىق ماھارىتىمۇ پىشىپ يېتىلدى، ئۇ پروزىلىرىدا جەمئىيەتنىڭ تۆۋەن قاتلىمىدىكى «ئادەتتىكى كىشىلەر»نىڭ ئومۇمىي قىياپىتىنى سۈرەتلەپ، ئۇلارنىڭ قايغۇلۇق تەقدىرىنى تولىمۇ مۇڭلۇق كەيپىياتتا ئەكس ئەتتۈردى. ئۇنىڭ بۇ باسقۇچتىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «ئۈن - تىنسىز» (1953)، «ئىگىسىز ئائىلە» (1954)، «سائەت توققۇز يېرىمدىكى بىليارت» (1959)، «ھەزىلكەشنىڭ كۆز قارىشى» (1963)، «كاماندىروپكىنىڭ نەتىجىسى» (1966) قاتارلىق رومان ۋە «مەھەللىدىكى چېركوۋ» (1965) ناملىق ھېكايە - پوۋېستلار توپلىمى قاتارلىقلاردۇر. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى «ئۈن - تىنسىز» رومانى كۈچلۈك «خارابە ئەدەبىياتى» پۇرىقىغا ئىگە ئەسەر بولۇپ، بۇنىڭدا بىر جۈپ ئوتتۇرا ياش ئەر - ئايال (ئادەتتىكى خىزمەتچى فرېت ۋە ئۇنىڭ ئايالى)نىڭ ئۇرۇشتىن كېيىنكى خارابىلىق ئىچىدە ئۆي - ماكانلىرىنى قايتا قۇرغان چاغدىكى ئېچىنىشلىق ئەھۋالى يېزىلىدۇ. ئۇلار ئىككىسى ئىككى ياقتا ھىجران ئازابىغا، مۇھتاجلىققا ۋە كەمسىتىلىشكە بەرداشلىق بېرىدۇ. ئەسەر ۋەقەلىكى ئېرىنىڭ تىلىدىن ۋە ئايالىنىڭ تىلىدىن بايان قىلىنىپ، ئۇلارنىڭ كىشىنى چوڭقۇر ئېچىندۇرىدىغان قىسمەتلىرى ۋە قەلب ھەسرىتى يورۇتۇپ

بېرىلىدۇ. ئەسەرنىڭ رېئالىزملىق ئۇسلۇبىغا ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى، سىمۋوللۇق ئۇسۇل ۋە غەلىتە ئەسلەتمە خېلى كۆپ نىسبەتتە ئارىلاشتۇرۇۋېتىلىدۇ. «ھەزىلكەشنىڭ كۆز قارىشى» ناملىق رومانىدا تەتۈر بايان ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ئەسەر ۋەقەلىكى ئاخىرىدىن بېشىغا قاراپ بايان قىلىنىدۇ. ئەسەر باش قەھرىمانى ھانس شىنيېر ئەسلىدە كاتتا باينىڭ ئوغلى بولۇپ، بۇرژۇئا ئائىلە تۇرمۇشىدىكى ساختىلىقلارغا بەرداشلىق بېرەلمەي، ئۆيدىن چىقىپ كېتىدۇ ۋە ھەزىلكەش (كومېدىيە ئارتىسى) لىك قىلىپ ئىزا - ئاھانەتلىك تۇرمۇش كەچۈرىدۇ، ھەتتا سەرسان بولۇپ تىلەمچىلىك قىلىدۇ. ئەسەردە 20 - ئەسىردىكى غەربىي گېرمانىيە جەمئىيىتىنى ھەزىلكەشنىڭ نەزىرى بىلەن كۆزىتىپ، ھەزىلكەشنىڭ تىلى ئارقىلىق 20 - ئەسىردىكى غەربىي گېرمانىيە جەمئىيىتىگە باھا بېرىدۇ ۋە سىياسىي، قانۇن، دىن، ئەخلاق قاتارلىق جەھەتلەردىكى قاراڭغۇلۇقلارنى ئاچچىق مەسخىرە قىلىدۇ ۋە چوڭقۇر تەنقىد ئېلىپ بارىدۇ.

3) 70—80 - يىللاردىكى ئىجادىيىتى

70 - يىللار ھېنرىخ بۆل ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللە مەزگىلى بولۇپ، ئۇ پروزىلىرىدا تېخىمۇ ئاكتىپلىق بىلەن ئىنسانپەرۋەرلىكنى قورال قىلىپ تۇرمۇشقا چۆكۈپ، تۈرلۈك بەدىئىي ئۇسۇللارنى تېخىمۇ جانلىق ھالدا ئومۇملاشتۇرۇپ قوللىنىپ رېئالىزمنىڭ يېڭى يولى ئۈستىدە ئىزدەندى. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما» (1971)، «ھامىيلىق» (1979) قاتارلىق رومان ۋە «ئابرۇيى تۆكۈلگەن كاتالىنا بلوم» (1974)، «دەريا

بويى مەنزىرىسى ئالدىدىكى خانىم» (1985) ناملىق پوۋېستلىرى قاتارلىقلاردۇر. ھېنرىخ بول بارلىق ئىجادىيىتىنىڭ جەۋھىرى دەپ قارالغان «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما» ناملىق رومانى بىلەن 1972 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، ئىككى يىلدىن كېيىن ئۇنىڭ «ئابرۇيى تۆكۈلگەن كاتالىننا بلوم» ناملىق پوۋېستىنىڭ ئېلان قىلىنىشى دۆلەتنىڭ ئىچى - سىرتىدا يەنە بىر قېتىم كۈچلۈك ئىنكاس قوزغايدۇ. بۇ پوۋېستنىڭ باشلىنىشىدىلا بايان قىلغۇچىنىڭ تىلىدىن «تۆۋەندىكى خەۋەر»نىڭ ئۈچ ئاساسلىق كېلىش مەنبەئى «ساقچى ئىدارىسىنىڭ سوراق خاتىرىسى؛ دوكتور ئادۋوكات خوبېتتې بلونېر؛ ۋە ئۇنىڭ ساۋاقدىشى — تەپتىش ئەمەلدارى پېتىر خارھېر»نى چۈشەندۈرۈپ ئۆتىدۇ. ئاندىن «بەزىبىر شەپقەتسىزلىك ئېھتىماللىقى» بولغان «خەۋەر پاكىتى»نى قىسقىچە بايان قىلىپ، بىر قاتار سوراق جەريانى ۋە تەكشۈرۈش ماتېرىياللىرىنى پۈتكۈل ۋەقەلىككە باغلايدۇ. ئەسەردە ئاپتور ئەسلىمە شەكلىنى، كىنو ئەدەبىياتىدىكى تەتۈر بايان ئۇسۇلىنى قوللىنىدۇ. ئەسەر ۋەقەلىكى 1974 - يىلى 2 - ئايدا يۈز بېرىدۇ. ئەسەردىكى كاتالىننا بلوم 27 ياشلىق ياش ئايال بولۇپ، ئىشچان، ۋىژدانلىق غوجىدار ئىدى. بىر قېتىملىق تانسا بەزمىسىدە، ئۇ لۇدۋىگ گورتون بىلەن تونۇشۇپ قېلىپ، ئۇنىڭغا كۆڭلى چۈشۈپ قالىدۇ ۋە ئۇنى ئۆز ئۆيىدە قوندۇرۇپ قېلىپ، ئەتىسى ئەتىگەندە يولغا سېلىپ قويىدۇ. گورتون ئەسلىدە ساقچى دائىرىلىرى ئىزدەپ يۈرگەن قاچقۇن بولۇپ، ساقچى دائىرىلىرى كاتالىننا بلومنى گورتوننىڭ شېرىكى دەپ ئاساسسىز ھۆكۈم قىلىپ، ئۇنىڭغا نىسبەتەن خورلاش خاراكتېرلىك ئاختۇرۇش ئېلىپ بارىدۇ ۋە ئۇنى سوراق قىلىپ، قاماپ قويىدۇ. ئاخبارات ساھەسىمۇ

ئوت قويۇرۇقلۇق قىلىشقا باشلايدۇ، «كۈندىلىك گېزىت» مۇخبىرى توتتېرگۇس بۇنى ۋاسىتە قىلىپ «پاھىشىۋازلىق خەۋىرى» ئويدۇرۇپ چىقىرىپ، كاتالىننا بلومغا تۆھمەت چاپلايدۇ، ھەتتا ئاق - قارىنى ئاستىن - ئۈستۈن قىلىپ، ھەق - ناھەقنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. ئابرۇيى تۆكۈلگەن كاتالىننا بلوم تامامەن ئىلاجىسىز ئەھۋالدا قېلىپ، قەھرى - غەزىپى قايناپ تېشىپ، توتتېرگۇسنى قورال بىلەن ئېتىپ ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ ۋە ساقچى دائىرىلىرىغا تەشەببۇسكارلىق بىلەن ئۆزىنى مەلۇم قىلىدۇ. كاتالىننا بلوممۇ ئۆزىنى قانۇن ئارقىلىق قوغداشقا تىرىشىدۇ، بلونېر ئەر - ئايال ئادۋوكات كاتالىننا بلومنى ئاقلايدۇ، بىراق قانۇن تۆۋەن قاتلامدىكى خەلقنى قوغدىمايدۇ. يۇقىرى تەبىقە جەمئىيىتى ۋە ئۇنىڭ جامائەت پىكرى يەنىلا كاتالىننا بلومغا تۆھمەت چاپلاش بىلەن بىرگە، رەزىل توتتېرگۇسقا پۈتۈن كۈچى بىلەن چاپان ياپىدۇ. ئەسەردە كاتالىننا بلومنىڭ كەچۈرمىشلىرى ۋە قارشىلىقى ئارقىلىق، ئاقكۆڭۈل كىشىلەرگە زىيانكەشلىك قىلىدىغان ناھەق قانۇن ۋە ناھەق جامائەت پىكرى تەنقىد قىلىنىدۇ.

ھېنرىخ بول ئەينى چاغدا ئۆزىمۇ «رەسمىلىك ژۇرنال»نىڭ ئاساسسىز زەربىسىگە ۋە ساقچى دائىرىلىرىنىڭ ئەسەبىيلەرچە ئاختۇرۇشىغا ئۇچراپ، بۇ جەھەتتە بىۋاسىتە تەسىراتقا ئىگە بولغاچقا، مەزكۇر ئەسەرنىڭ مۇقەددىمىسىدە، بۇ ئەسەردىكى پېرسوناژ ۋە سيۇژېتنىڭ توقۇلما ئىكەنلىكىنى، بۇنىڭدىكى مەلۇم ئادەم ۋە مەلۇم ۋەقەنىڭ «رەسمىلىك ژۇرنال»غا مۇناسىۋەتلىك مەلۇم ئادەم ۋە ئىشلار بىلەن «ئوخشاپ كېتىدىغان يەرلىرى» بارلىقىنى، «بۇنى قەستەن قىلمىغانلىقىنى، بۇنىڭ بىر تاسادىپىيلىقمۇ ئەمەسلىكىنى، بەلكى بۇ بىر مۇستەسنا بولغىلى

بولماي قالغان» ئەھۋال ئىكەنلىكىنى ئالاھىدە تەكىتلەيدۇ.

2. «بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما»

«بىر ئايالنى مەركەز قىلغان كوللېكتىپ سىما» (خەنزۇ تەرجىمانلار بۇنى «لانىي ۋە ئۆلار» دەپ ئاددىيلاشتۇرۇپ تەرجىمە قىلدى) رومانى ھېنرىخ بول پروزىلىرىنىڭ جەۋھىرى بولۇپ، بەزىلەر بۇ ئەسەرنى ھېنرىخ بول «پروزا ئىجادىيىتىنىڭ تاجىسى» دەپ تەرىپلىشىدۇ. بۇ ئەسەردە 20 - ئەسىرنىڭ 30 - يىللىرىدىن 60 - يىللىرىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى گېرمانىيە ئىجتىمائىي تۇرمۇشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىپ، ئاددىي ئايال لانىينىڭ تەقدىرى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىدىكى كىشىلەر بىلەن بولغان تۇرلۇك مۇناسىۋىتى ئېچىپ بېرىلىدۇ.

سيۇژىت ۋە پېرسوناژ

رومان جەمئىي 14 باب بولۇپ، بۇنىڭدا ئوڭ بايان بىلەن تەتۈر بايان بىرلەشتۈرۈلگەن ئۇسۇل ئارقىلىق، لانىينىڭ تۇرمۇش تارىخىنىڭ ئومۇمىي قىياپىتى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىغا توپلانغان «كوللېكتىپ سىما» تەسۋىرلىنىدۇ. ئەسەردىكى لانىي گېرمانىيىنىڭ رېين دەرياسى بويىدىكى بىر شەھەردە باي ئائىلىدە دۇنياغا كەلگەن بولۇپ، دادىسى گرۇيتېن قۇرۇلۇش ئەسلىھەسى زاۋۇتى بىلەن تىجارەت قىلىدۇ، كېيىن مال - دۇنياسى توزۇپ زاۋاللىققا يۈزلىنىدۇ، ئۇرۇشتىن كېيىن ئەسكى - تۈسكى پولات چىۋىقلارنى يىغىپ تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. لانىي كىچىكىدىنلا زېرەك ۋە چىرايلىق بولۇپ، باشلانغۇچ مەكتەپتە ئوقۇۋاتقاندا، «پۈتۈن مەكتەپ بويىچە ئەڭ ئۆلچەملىك نېمىس قىزى» دېگەن نامغا

ئېرىشىدۇ. چوڭ بولۇپ بويىغا يەتكەندە، كىشىنى مەپتۇن قىلىدىغان ساھىبجامال بولۇپ يېتىلىپ، ئەركىن ۋە بىمالال خاراكتېرلىك نەۋرە ئاكىسى ئاخاردقا ئاشىق بولۇپ قالىدۇ. ئۇزۇن ئۆتمەي، ئاخارد ۋە لانىينىڭ ئاكىسى ئالدىنقى سەپتە ئۆلۈپ كەتكەنلىك شۇم خەۋىرى كېلىدۇ، لانىي ۋە ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەر ئىنتايىن قايغۇرىدۇ. لانىي دائىم مۇناستىرغا بېرىپ نامرات يەھۇدىي ئايال ئوقۇتقۇچى رائېلنى يوقلاپ، ئۇنىڭغا يېيدىغان نەرسىلەرنى ئاپىرىپ بېرىدۇ. 1941 - يىلىنىڭ مەلۇم بىر ياز كېچىسىدىكى تانسا بەزمىسىدە، لانىي سۆلەتۋاز بايۋەچچە دۆلەت مۇداپىئە ئارمىيىسىنىڭ يۇقىرى دەرىجىلىك ئەسكىرى ئالويىس بىلەن ياخشى كۆرۈشۈپ قالىدۇ ۋە ئۇزۇن ئۆتمەي توي قىلىدۇ، تويىنىڭ ئۈچىنچى كۈنى ئالويىس ئالدىنقى سەپكە كېتىدۇ ۋە جەڭدە ئۆلۈپ كېتىدۇ، لانىي ئانچە قايغۇرۇپ كەتمەيدۇ، بۇ چاكىنا ۋە مىشچان ئېرىنى قەلبىمدە ئاللىبۇرۇن ئۆلگەن دەپ قارايدۇ. 1943 - يىلىدىن 1944 - يىلىنىڭ باشلىرىغىچە، لانىي بىر گۈلچەمبىرەك زاۋۇتىدا ئىشلەيدۇ، ئۇ كەشىپ قىلغان نورلاند گۈلچەمبىرىكى[①] ئىنتايىن قارشى ئېلىنىشقا ئېرىشىدۇ. بۇ يەردە، ئۇ سوۋېت قىزىل ئارمىيىسىدىن ئەسىرگە چۈشكەن بورىسقا ھېسداشلىق قىلىدۇ ھەمدە پىتنە - پاساتلارغا ۋە سىياسىي خەۋپ - خەتەرگە قارىماي ئۇنىڭ بىلەن ئەمەلىيەتتىكى ئەر - خوتۇنلاردىن بولۇپ ئۆتىدۇ. ئۇرۇشتىن كېيىن، بورىس كان قۇدۇقى ھادىسىسىدە ئۆلۈپ كېتىدۇ، لانىي ئوغلى لافنى بېقىپ چوڭ قىلىدۇ. تازىلىق ماشىنىسى شوپۇرلىقنى قىلىۋاتقان لاف پەۋقۇلئاددە ھادىسە تۈپەيلىدىن تۈرمىگە كىرىپ قالىدۇ. بۇ چاغدا، لانىي 48 ياشقا

① ئىزاھات: نورلاند— بىر خىل ئۇسلۇبلۇك.

كىرگەن بولۇپ، دائىم لافىنىڭ خىزمەتدىشى بىلەن بىرىش - كېلىش قىلىپ، تۆركىيىلىك تازىلىق ئىشچىسى بىلەن بىر ئۆيدە تۇرىدۇ ۋە بويىدا قالىدۇ. لانىي ھەمىشە كىشىلەرنىڭ: «بۇزۇق»، «ئىپلاس» دېگەن تىل - ئاھانەتلىرىنى ئاڭلايدۇ، بىراق قىلچە پەرۋا قىلماي، ئۆز مۇددىئاسىدىن تەۋرەنمەيدۇ.

ئەينى چاغدىكى گېرمانىيىگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، باش قەھرىمان لانىي ئوبرازى ئىنتايىن تىپىك ئەھمىيەتكە ئىگە بولۇپ، ئۇنى بارلىق ھاقارەت ۋە كەمسىتىشلەرگە چىداپ، ئېغىر چىلىقلارنى زىممىسىگە ئالغان گېرمانىيە ئاددىي ئەمگەكچى ئاياللىرىنىڭ ۋەكىلى دېيىشكە بولىدۇ. ئاپتورنىڭ تىلى بويىچە ئېيتقاندا، بۇ ئوبراز ئارقىلىق «1933 - يىلىدىن 1970 - يىلغىچە بولغان بۇ بىر دەۋردە ئېغىر چىلىقلارغا بەرداشلىق بەرگەن بارلىق گېرمانىيە ئاياللىرىنىڭ كەچۈرمىشلىرى سۈرەتلىنىدۇ». لانىي ئوبرازى گۈزەل، مۇلايىم، كەم سۆز، ئاقكۆڭۈل، باشقىلارغا ياردەم بېرىشنى خالايدىغان مۇستەقىل تۇرمۇش كۆز قارىشىغا ئىگە، كۆرەش قىلىشقا جۈرئەت قىلىدىغان ئوبراز. ئۇ چوڭقۇر ھېسداشلىق تۇيغۇسىغا ۋە ھەققانىيەت تۇيغۇسىغا ئىگە بولۇپ، ئاجايىپ زور باتۇرلۇق بىلەن سوۋېت ئىتتىپاقى ئۇرۇش ئەسىرىگە ياردەم بېرىدۇ. ئۇنىڭ ئۈچ ئەر بىلەن مۇھەببەتلىشىشى ۋە توي قىلىشى ھەرگىزمۇ پۇل ئۈچۈن ياكى راھەت كۆرۈش ئۈچۈن بولماستىن، بەلكى ھەقىقىي ھېسسىياتنى چىقىش قىلىدۇ. ئۇ باشقىلارنىڭ «بۇزۇق» دېگەن تىل - ئاھانىتىگە قېلىپ، چىدىغۇسىز دەرىجىدە ھاقارەتلىنىدۇ. ئۇ گەرچە فاشىستلار ئەسكىرىنىڭ تۇل قالغان خوتۇنى بولسىمۇ ۋە ناتسىس قىزلار تەشكىلاتىغا قاتناشقان بولسىمۇ، بىراق باشتىن - ئاخىر ئەكسىيەتچىلەرگە تىز پۈكمەيدۇ، ھەتتا

قىزىل بايراقنى كۆتۈرۈپ پرولېتارىيات سىياسىي پارتىيىسىگە قاتنىشىدۇ (ئەلۋەتتە ھەقىقىي كوممۇنىزم جەڭچىسى ئەمەس). ئۇنىڭ زۇلمەتلىك، ئىپلاس ئىجتىمائىي رېئاللىق ئالدىدا نامايان قىلغان مەغرۇر، قەيسەر روھىي كىشىنىڭ زوقىنى كەلتۈرىدۇ. ئۇنىڭ ئازابلىق قىسمەتلىرى ۋە كۈلپەتلىك تەقدىرى كىشىنى چوڭقۇر قايغۇغا سالىدۇ ۋە ئەينى دەۋرگە نىسبەتەن كۈچلۈك نەپرەت قوزغايدۇ. ئەسەردە لانىينى مەركەز قىلغان ھالدا نامايان بولىدىغان كوللېكتىپ سىما 60 كە يېقىن پېرسوناژدىن تەشكىل تاپىدۇ. ئۇلارنىڭ ئىچىدە گرۈيىس، رائېل، بورس قاتارلىق پېرسوناژلار ئوبرازىنىڭ كىشىگە بېرىدىغان تەسىرى ئىنتايىن چوڭقۇر.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدىئىي ئالاھىدىلىك

ئەسەردىكى لانىينىڭ پاجىئەسى ھەرگىزمۇ شەخسنىڭ پاجىئەسى بولماستىن، بەلكى بىر ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ پاجىئەسى ۋە پۈتكۈل دەۋرنىڭ پاجىئەسىدۇر. ئەسەردە لانىينى مەركەز قىلغان ھالدا، مول ۋە خىلمۇ خىل كوللېكتىپ سىما سۈرەتلەنگەن بولۇپ، بۇنى گېرمانىيىنىڭ 30 نەچچە يىللىق ئوبرازلىق تارىخىي دېيىشكە بولىدۇ، شۇڭا ئەسەر كۆرۈنەرلىك ئىجتىمائىي بىلىش ئەھمىيىتىگە ئىگە. ئەسەر كۈچلۈك پاش قىلىش ۋە تەنقىد قىلىش ئېڭىغا ئىگە بولۇپ، لانىينىڭ پاجىئەسى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىدىكى پېرسوناژلارنىڭ تەقدىرى ئارقىلىق، فاشىستىك ئۇرۇشنىڭ نېمىس مىللىتىگە ئېلىپ كەلگەن بالايىئاپەتلىرى ۋە ئازاب - ئوقۇبەتلىرى ئۈستىدىن شىكايەت قىلىنىدۇ. ئۇرۇش كەلتۈرۈپ چىقارغان تۇل خوتۇنلۇق ھازىرغا ۋەكىللىك قىلسا، ئۇرۇش كەلتۈرۈپ چىقارغان يېتىم بالىلىق كېلەچەككە ۋەكىللىك قىلىدۇ. روماندا تارىخ تەسۋىرلىنىپلا قالماستىن، بەلكى تارىخقا باھا بېرىدۇ (ناتسىسلارنىڭ باش

كۆتۈرۈشى، دۇنياۋى خاراكتېرلىك ئۇرۇش مالىمانچىلىقى، ئۇرۇشتىن كېيىنكى ۋەيرانچىلىق ۋە گۈللىنىش) ، شۇنداقلا نېمىس مىللىتىنىڭ 20 - ئەسىردىكى تارىخىي ئۈستىدە قايتا پىكىر يۈرگۈزۈپلا قالماستىن، بەلكى ئىنسان (لانېي) نىڭ «ئاڭلىق مەۋجۇدلىقى» ، «ئۆزلۈك ئېڭى» ۋە «ئەركىن تاللىشى» ئۈستىدە پەلسەپىۋى ئىزدىنىش ۋە مۇھاكىمە ئېلىپ بارىدۇ.

روماندا ئەنئەنىۋى پروزىنىڭ «ھەممىنى بىلىدىغان مەۋقە» دىكى ئىجادىيەت ئەندىزىسى بۇزۇپ تاشلىنىپ، مۇخبىر (ئاپتور) زىيارەت قىلىدىغان، زىيارەت قىلىنغۇچى جاۋاب بېرىدىغان شەكىلدىن ئەسەر قۇراشتۇرۇپ، كۆپ شەخسلىك مونولوگ بىلەن رومان بايان ئۇسۇلى جانلىق ھالدا كىرىشتۈرۈلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئەسەردە كۆپ مىقداردىكى بىۋاسىتە تىل ۋە چوڭقۇر سۇبيېكتىپ باھا - مۇلاھىزىلەر ئوتتۇرىغا چىقىپ، ئەسەرنىڭ ھەقىقىي ئادەم ۋە ھەقىقىي ۋەقە تۇيغۇسىنى كۈچەيتىدۇ. يەنە بىر جەھەتتىن، ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ئەپچىل ۋە يېڭى. روماندا لانېي كەمسۆز بولۇپ، ئۇ ئوقۇرمەنلەرگە بىۋاسىتە گەپ قىلىدىغان تەپسىلات يوق. بىراق ئۇنىڭ كەم سۆزلىكىگە ياڭراق سادا يوشۇرۇنۇپ كەتەن، چۈنكى ئەسەردە كىشىلەر ئۇنىڭغا ئوخشىمىغان نۇقتىدىن باھا بېرىدۇ. ئەسەردە ھەر خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش ئارقىلىق، لانېي ئوبرازىنى ئوقۇرمەنلەر كۆز ئالدىدا نامايان قىلىپ، بىر خىل ستېرېئو خىرە گۈزەللىك تۇيغۇسىنى ۋۇجۇدقا چىقىرىدۇ. تىل جەھەتتە، مەيلى زىيارەت قىلغۇچىنىڭ ياكى زىيارەت قىلىنغۇچىنىڭ بولسۇن، تىلى ئاددىي - ساددا، جانلىق، يۇمۇرلۇق ۋە چوڭقۇر مەنىلىك بولۇپ، قويۇق تۇرمۇش پۇرىقىغا ئىگە.

§ 6 . گراھام گرېن ۋە «ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى»

گراھام گرېن 20 - ئەسىردىكى ئەنگلىيىنىڭ ئەڭ كۆزگە كۆرۈنگەن يازغۇچىلىرىدىن بىرى بولۇپ، بۈگۈنكى دەۋر غەرب يازغۇچىلىرى ئىچىدىمۇ ناھايىتى گەۋدىلىك ئورۇن تۇتىدۇ. ئۇنىڭ كۆپ خىل ژانىردىكى ئىجادىيىتىدە پروزا ئىجادىيىتىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئەڭ چوڭ.

1. ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

گراھام گرېن (1904—) ئەنگلىيىنىڭ ئوتتۇرا قىسمىدىكى خېرتفۇدىيېزۋىننىڭ بېركېمۇستېد دېگەن يېرىدە تۇغۇلغان. دادىسى شۇ يەردىكى خۇسۇسىيلار قۇرغان ئوتتۇرا مەكتەپنىڭ مۇدىرى بولۇپ، گرېن ئەشۇ مەكتەپتە ئوقۇغان. ئۆسمۈرلۈك دەۋرىدە سەرگەردانلارچە ياشىنىپ، ئاكاردېئون چېلىپ جان بېقىپ ئەنگلىيىنىڭ ھەممە يېرىنى ئايلىنىپ چىقىپ، نەزەر دائىرىسىنى كېڭەيتكەن. 1921 - يىلى ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ تارىخ فاكولتېتىغا ئوقۇشقا كىرگەن، ئوقۇش جەريانىدا ئەنگلىيە كومپارتىيىسىگە كىرىپ، تۆت ھەپتىدىن كېيىن پارتىيىدىن چېكىنگەن ۋە بىر پارچە شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. 1925 -يىلى ئوقۇشنى پۈتتۈرۈپ مۇخبىر، تەھرىر ۋە كىنو ئوبزورچىسى بولغان. 1926 - يىلى كاتولىك دىنىغا كىرگەن. 1929 - يىلى «ئىچكى كۈچلۈك ئادەم» ناملىق تۇنجى رومانىنى ئېلان قىلىپ، كېيىنكى يىلدىن ئېتىبارەن تەھرىرلىك خىزمىتىدىن قول

ئۇزۇپ، كەسپىي يازغۇچىلىق ھاياتىنى باشلىغان. ئۇ كاتولىك دىنىغا كىرگەندىن كېيىن، دۇنيا تۈرلۈك رەزىللىككە تولغان، «ئىنساننىڭ ئەسلى تەبىئىتى رەزىل» ئىنساننىڭ رەزىللىك تەبىئىتى بىلەن تەڭرىنىڭ ئاقكۆڭۈللۈك ئىستىكى ھەل قىلغۇسىز توقۇنۇش ئىچىدە تۇرىدۇ، دەپ قارىغان، لېكىن دىنىي ئېتىقادىنىڭ مۇھىملىقىنى تەكىتلىگەن. ئۇ بىر مول ھوسۇللۇق يازغۇچى بولۇپ، 40 پارچىغا يېقىن ئەسەر يازغان (پروزا، دراما، ساياھەت خاتىرىسى، ئىلمىي ماقالە، بالىلار ئوقۇشلۇقى قاتارلىقلار)، بۇنىڭ ئىچىدە پروزا ئىجادىيىتى ئاساسىي ئورۇندا تۇرىدۇ. ئۇ ھېكايە سۆزلەشكە ماھىر بولۇپ، سيۇژىتنى ئورۇنلاشتۇرۇشقا ئەھمىيەت بېرىدۇ، «ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئەدەبىياتى» بىلەن «سۇرلۇك ئەدەبىيات»نى كىرىشتۈرۈپ، «سۇرلۇك»لىكنى «ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش» ئىچىگە ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. ئۇ 1957 - يىلى جۇڭگونى زىيارەت قىلىدۇ.

1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (30—40 - يىللار ۋە 50 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمى)

گراھام گرىننىڭ ئەدەبىياتنى تۈرگە ئايرىش قارىشىغا ۋە ئۇنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىگە ئاساسلانغاندا، بۇ باسقۇچتا ئۇ «سۇرلۇك ئەسەرلەر» نىمۇ، «ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئەسەرلىرى» نىمۇ يازدى. «سۇرلۇك ئەسەرلەر»گە كىرىدىغانلىرىدىن «ئىچى كۈچلۈك ئادەم» (1929)، «بۇ جەڭ مەيدانى» (1934)، «ئەنگلىيە مېنى يېتىلدۈردى» (1935)، «برىگتون سۇ ئاستى خادا تېشى» (1938)، «ھوقۇق ۋە شەرپ» (1940)، «مەسىلىنىڭ يادروسى» (1948)، «مۇھەببەتنىڭ

ئاقىۋىتى» (1950)، «ئېغىر - بېسىق ئامېرىكىلىق» (1955) قاتارلىق رومانلىرى ۋە «خەرىتىسىز ساياھەت» (1936)، «قانۇنسىز يول» (1939) قاتارلىق ساياھەت خاتىرىلىرى بار. «ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئەسەرلىرى»گە كىرىدىغانلىرىدىن «ئىستانبول پويىزى» (1932)، «بىر سېتىۋېتىلگەن مىلتىق» (1936)، «مەخپىي ئەلچى» (1939)، «تېررورلۇق تارمىقى» (1943) قاتارلىق رومانلىرى ۋە «مېھمانخانا» (1953) ناملىق دراممىسى بار. گراھام گرىننىڭ «سۇرلۇك ئەسەر» لىرى چوڭقۇر كىرىزىس ئېڭىغا ۋە قاراڭغۇلۇق تۈسىگە ئىگە بولۇپ، پۈتۈن كۈچى بىلەن پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىدىكى ئاقكۆڭۈللۈك بىلەن رەزىللىكنىڭ توقۇنۇشىنى ۋە روھ بىلەن تەننىڭ زىددىيىتىنى قېزىپ چىقىدۇ، بۇ جەرياندا كىشىنى چۆچۈتىدىغان ھالاكەت ۋە ئۆلۈم تىپىدىكى كۆرۈنۈشلەرمۇ پات - پات كۆرۈنۈپ تۇرىدۇ. «ئىچى كۈچلۈك ئادەم» دېگەن ئەسەرنىڭ نامى چوڭقۇر مەناغا ئىگە بولۇپ، بۇ يەردە باش قەھرىماننىڭ ئۆزى ئۆزىنى ئازابلىغان روھىي دۇنياسى كۆزدە تۇتۇلىدۇ. ئەسەرنىڭ باش قەھرىمانى بىر ئەتكەسچىلەر كاتتىۋېشىنىڭ ئوغلى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنى كەمسىتىش تۇيغۇسى بىلەن شېرىكلىرىگە ساتقىنلىق قىلىدۇ، شۇ سەۋەبتىن قولغا ئېلىنىپ، روھىدىكى رەزىللىك بىلەن تەڭرىنىڭ ئاقكۆڭۈللۈك دەۋىتى ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنى كېلىشتۈرۈشكە ئامالسىز قېلىپ، تىنجىتقۇسىز ئۆز - ئۆزىنى ئازابلاش ئىچىگە پېتىپ قالىدۇ. ئۇ بىر قىز بىلەن ئۇچرىشىپمۇ باققان، بىراق يەنىلا ئۆلۈمنى ئىستەيدىغان تەقدىرىدىن قۇتۇلالمايدۇ («ئۆلۈم» قۇتۇلۇش دېمەكتۇر). روماننىڭ ئاساسىي سيۇژىت قۇرۇلما ئەندىزىسى ئاپتورنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىگە خېلى چوڭقۇر تەسىر

كۆرسەتكەن. «بىرگتون سۇ ئاستى خادا تېشى» تۆت پارچە دىنىي رومانىنىڭ بىرىنچىسى بولۇپ، بۇنىڭدا بىرگتون رايونىدىكى لۈكچەكلەر گۇرۇھىنىڭ كاتتىۋېشى پىنكىنىڭ جىنايەت ئۆتكۈزۈشى ۋە تۆۋە قىلىشى بايان قىلىنىدۇ. پىنكى چۈشكۈنلەشكەن كاتولىك مۇخلىسى بولۇپ، خوتۇنىغا ۋە شېرىكلىرىگە زىيانكەشلىك قىلىپ قولغا ئېلىنىدۇ. ئۇ ئاقكۆڭۈللۈك بىلەن رەزىللىكتىن ئىبارەت بۇ ئىككى خىل ئەخلاق قارىشى ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنىڭ ئازابىنى تارتىپ، دىنىدىن تەسەللى ئىزدەيدۇ. روماندىكى پىنكىدىكى روھ بىلەن تەنىنىڭ خارابلىشىش ھېكايىسى ئارقىلىق، جەمئىيەتتىكى يامان ئادەتلەرنىڭ چىرىتىش رولى ئەيىبلىنىدۇ. روماندا ۋەھىمىلىك رومانلاردا كۆپ ئۇچرايدىغان «كۆرۈنۈش»لەرمۇ خېلى بار. خۇددى 20 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى بوۋېن ئېيتقاندەك، «سىيۇژىت تەرەققىياتى بەك تېز، كىشىلەرنىڭ كۆرۈش سەزگۈسىگە مۇراجىئەت قىلىدۇ، سوغۇق، قۇرغاق، ھېسسىياتسىز» رومان «تەشۋىش ۋە ۋەھىمىلىك يوشۇرۇن ئېقىم» بىلەن تولغان بولۇپ، ئۇنىڭدىكى «چېكىدىن ئاشقان ئورۇنلاشتۇرۇش» ئوقۇرمەننى بىراقلا «ۋەھىمىلىك كەيپىيات ئىچىگە باشلاپ كىرىدۇ». رومانىنىڭ باش تېمىسىنىڭ چوڭقۇر مەنىسى يەنە روھتىكى كىرىزىسنىڭ تەندىكى كىرىزىستىن ئېغىر بولىدىغانلىقىنى، روھتىكى ھالاكەتنىڭ تەندىكى ھالاكەتتىن پاجىئەلىك بولىدىغانلىقىنى، روھتىكى كىرىزىس ۋە ھالاكەت ئىچكىلىككە ئىگە بولۇپ، ئۇ مۇقەررەر تاشقى تەندىكى كىرىزىس ۋە ھالاكەتكە ئېلىپ بارىدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بەرگەنلىكىدە كۆرۈلىدۇ («پىروزىكنىڭ ماھارىتى»). بۇنداق باش تېمىدىكى چوڭقۇر مەنا ئۇنىڭ قالغان ئۈچ پارچە دىنىي روماندىكى باش

قەھرىمانلار ئوبرازلىرىدىمۇ ئوخشىمىغان دەرىجىدە «قايتا ئايان» بولىدۇ ۋە مۇئەييەن دەرىجىدە كېڭەيتىلىدۇ. «ھوقۇق ۋە شەرەپ»تىكى باستېر ۋىسكى، «مەسىلىنىڭ يادروسى»دىكى ھۆكۈمەت خىزمەتچىسى سكوبى، «مۇھەببەتنىڭ ئاقىۋىتى»دىكى دىنىي قائىدىگە خىلاپلىق قىلغان ئاشىق قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى بىچارىلىك ۋە ۋەھىمە، مۇھەببەت ۋە نەپرەت، جىنايەت ۋە جازانى باشتىن كەچۈرۈپ، ھەممىسى روھىي كىرىزىستىن قانداق قۇتۇلۇش ئۈستىدە ئىزدىنىپ ئازابلىنىدۇ. «ئېغىر ـ بېسىق ئامېرىكىلىق» بۇ باسقۇچتىكى يەنە بىر مۇھىم رومان بولۇپ، بۇنىڭدا ۋېيتنامنىڭ فرانسىيە تاجاۋۇزچىلىرىغا قارشى تۇرۇش مەزگىلى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىدۇ. رومانىنىڭ باش قەھرىمانى، يەنى ھېكايە بايان قىلغۇچى ئەنگلىيىلىك مۇخبىر توماس فولېر بولۇپ، ئۇ «مەن باشقا ئىشلارغا ئارىلىشىشنى ئۈمىد قىلمايمەن» دەپ قايتا ـ قايتا بايان قىلىدۇ، ئۇ بىر زىيارەت مۇخبىرى سالاھىيىتى بىلەن ۋېيتنامغا كەلگەن، ئۇنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنى «پەقەتلا ئەمەلىيەت». بىراق ئىش ئارزۇسىنىڭ ئەكسىچە بولۇپ، ئامېرىكىدىن دىپلوماتىيە ئەمەلدارى ئودېن پىل كېلىدۇ. بۇ ئادەم قارىماققا ئېغىر ـ بېسىق بولسىمۇ، ئەمما «ئەركىن دېموكراتىيە»نىڭ ئاغزاكى تەشۋىقاتىغا ۋە ئىقتىسادىي ياردەمگە تايىنىپ تاجاۋۇزچىلىق شۇملۇقى بىلەن شۇغۇللىنىدۇ. ئۇ ئوق ـ دورا يۆتكەپ كېلىپ بىر ئۈچۈم باندىتلارنى قوراللاندۇرۇپ، ئۇلارنى فرانسىيىنى سىقىپ چىقىرىدىغان «ئۈچىنچى خىل كۈچ» قىلىپ تەربىيىلەيدۇ، بىر قاتار قانلىق ۋەقەلەرنى پەيدا قىلىپ، ۋېيتنام خەلقىنىڭ ئازادلىق كۈرەشلىرىنى بېسىشقا ۋە ئۇنىڭغا بۇزغۇنچىلىق قىلىشقا ئۇرۇنىدۇ. بۇ خىل ئەمەلىيەت فولېرنىڭ «ئارىلاشماسلىق» تۇرمۇش ئەقىدىسىنى

تەۋرىتىپ قويىدۇ. ئۇ ئاخىرى قەبىھ تاجاۋۇزچىنىڭ جىنايى قىلمىشلىرىغا تاقەت قىلىپ تۇرالماي، ۋىيېتنام يەر ئاستى پارتىزانلىرىنىڭ ئۇدېن پىلنى ئۆلتۈرۈشىگە ياردەم قىلىدۇ. روماندا مۇستەملىكىچىلەر بىلەن ۋىيېتنام خەلقى ئوتتۇرىسىدىكى كېلىشتۈرگىلى بولمايدىغان زىددىيەتنى ئېچىپ بېرىپلا قالماي، يەنە جاھانگىرلار ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا پۇت تېپىشىش رەزىللىكلىرى ئېچىپ تاشلىنىدۇ. مەلۇم جەھەتتىن ئېيتقاندا، فولېرنى «گاڭگىرىغان بىر ئەۋلاد» كىشىلىرى قاتارىغا قويۇشقا بولىدۇ، ئۇنىڭ قىلغان ئەتكەنلىرى ئۇنىڭ ھەققانىي ۋە باتۇر ئادەم ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. رومانىنىڭ بەزى بايان ئۇسۇللىرى يازغۇچىلارنىڭ رازۋېدكا رومان ئۇسلۇبىغا ئوخشاپ كېتىدۇ، ئەمما بۇ رومان ئىنتايىن روشەن سىياسىي مەناغا ئىگە.

2) كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (50 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمى ۋە 60—80 - يىللار)

50 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمى ۋە 60 - يىللاردا گراھام گرىن «ئىككى تۈرلۈك ئەسەرلىرىنى» داۋاملىق ئىجاد قىلدى. «بىكار قىلىنغان كېسەللىك ئارخىپى» (1961) رومانىدا كونگو خەلقىنىڭ بېلگىيە مۇستەملىكىچىلىرىگە قارشى كۈرەشلىرى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بولسا، «كومېدىيە ئارتىسى» (1966) رومانىدا گايتى ئىنقىلابچىلىرىنىڭ ھۆكۈمرانلارنىڭ فاشىستىك زوراۋانلىقىغا ئاكتىپ ھالدا زەربە بەرگەنلىكى تەسۋىرلەندى. بۇ ئەسەرلەردە «سۈرلۈك ئەسەرلەر» نىڭ باش تېمىسى تېخىمۇ كېڭەيتىلىپ، تاجاۋۇزچىلىق ۋە زوراۋانلىق تەنقىد قىلىندى. بۇ مەزگىلدە ئۇ يەنە «بىز ھاۋارادىكى كىشىلەر» (1958)، «ھامىمىسى بىلەن ساياھەت

قىلىش» (1969) قاتارلىق رومان ۋە «ئوق ئېتىش لاپىسى» (1957)، «قىزغىن يار» (1959) قاتارلىق دراممىلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان «ئىچ پۇشۇقنى چىقىرىش ئەسەرلىرى» نىمۇ خېلى كۆپ يازدى. بۇ ئەسەرلەرنىڭ «ئىچ پۇشۇقنى چىقىرىش» پۇرىقى قويۇق بولۇپ، بۇلار ئاكتىپ ئىجتىمائىي ئەھمىيەتكە ئىگە. مەسىلەن، «بىز ھاۋارادىكى كىشىلەر» ناملىق قىزىقارلىق رازۋېدكا رومانىدا باتتىستا ھۆكۈمرانلىقىدىكى كۇبا ۋە جاھانگىرلارنىڭ جاسۇسلۇق پائالىيەتلىرى ئېچىپ تاشلىنىدۇ.

70—80 - يىللاردا، گراھام گرىنىنىڭ ئىجادىيىتى سان جەھەتتە ئىلگىرىكىگە قارىغاندا ئازلاپ كەتكەن بولسىمۇ، لېكىن سۈپەت جەھەتتە تېخىمۇ ۋايىغا يەتتى. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم رومانلىرىدىن «پەخرىي كونسول» (1973)، «ئىنسان ئەنئەنىسىنىڭ ئامىلى» (1978)، «بومبا زىياپىتى» (1980) قاتارلىقلار بار. «بومبا زىياپىتى» ئۆمرىنىڭ ئاخىرىدىكى يېڭى ئەسىرى بولۇپ، بۇنىڭ تولۇق ئىسمى «جەنۋەندىكى فىشېر دوكتور ۋە ئۇنىڭ بومبا زىياپىتى». رومان بىرىنچى شەخس تىلىدا يېزىلغان بولۇپ، ۋەزىيەتنى تەھلىل قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلىدۇ. باش قەھرىمان «مەن» يەنى ئالفرېد جونېس ئەنگلىيە دىپلوماتىيە ئەمەلدارىنىڭ ئوغلى بولۇپ، شۋېيتسارىيىنىڭ ۋېۋى دېگەن يېرىدە ئولتۇراقلاشقان، بىر بىلىكىدىن ئايرىلىپ قېلىپ، بىر رازۋۇدتا ئاددىي خىزمەتچى بولىدۇ. ئۇنىڭ ئايالى مىلىيونېر فىشېر دوكتورنىڭ يالغۇز قىزى بولۇپ، ئىسمى ئاننا لۇئىس. ئەر - خوتۇن ئىككەيلەن تاشقى قىياپىتىدە ۋە مال - دۇنياسىدا غايەت زور پەرق بولسىمۇ، ئامراق ئەر - خوتۇنلاردىن بولۇپ ئۆتىدۇ. فىشېر دوكتور ئايالىغا زىيانكەشلىك قىلغاچقا، ئاننا لوئىس دادىسىدىن

نەپرەتلىنىدۇ، فىشېر دوكتورمۇ قىزىغا كۆڭۈل بۆلمەيدۇ. ئاننا لۇئىس بىر قېتىملىق چاڭغا تېيىلىشتا يارىلىنىپ ئۆلۈپ كېتىدۇ. فىشېر دوكتور قىزىنىڭ دەپنە مۇراسىمىغا قاتناشمايدۇ. مۇھەببەت ھېكايىسى پەقەتلا روماننىڭ تاشقى كۆرۈنۈشتىكى سيۇژېتى بولۇپ، فىشېر دوكتورنىڭ ئىنسان تەبىئىتىدىن يىراقلىشىشى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىدىكى بىر توپ خوشامەتچىلەرنىڭ رەزىللىكلىرى روماننىڭ مەركىزىي مەزمۇنىدۇر. فىشېر دوكتورنىڭ ياش ۋاقىتتىكى بىر كەشپىياتى ئۇنى غايەت زور مال - دۇنياغا ۋە جەنۋەندىكى داڭلىق شەخسكە ئايلاندۇرغان. ئۇ ئۆز ئەتراپىدىكى خوشامەتچىلەرنى ياخشى كۆرمىسىمۇ، لېكىن ئۇلارنى خالىغانچە ئىشلىتىش ئۈچۈن، ئۇلارغا زوقلانغان قىياپەتكە كىرىۋالىدۇ. جونېس فىشېر دوكتورنىڭ ئىككى قېتىملىق زىياپىتىگە قاتنىشىدۇ، بىر قېتىملىقى «ئائىلە زىياپىتى» ، يەنە بىر قېتىملىقى «بومبا زىياپىتى» . فىشېر دوكتور قەھرىتان قىش كۈنى ئائىلە زىياپىتى ئۆتكۈزۈپ، «خوشامەت» چىلىرىگە ئۇنچە - مەرۋايىت مۇكاپاتى بەدىلىگە مۇزدەك سوغۇق سۇيۇق ئۇماچنى ئىچكۈزىدۇ، جونس ئۇماچ ئىچىشنى رەت قىلغان بىردىنبىر ئادەم. «بومبا زىياپىتى» دە فىشېر دوكتۇر تېخىمۇ بىمەنە ئويۇن ئويناپ، چېلەككە ئالتە ساليوتنى سېلىپ قويىدۇ، ئۇنىڭ بىرسىگە بومبا قاچىلانغان، قالغان بەشىگە ئايرىم - ئايرىم ھالدا ئىككى مىليون فرانكتىن پۇل چېكى قاچىلانغان بولۇپ، «خوشامەتچىلىرى» نى ئاچكۆزلۈك بىلەن تەۋەككۇل قىلىپ ساليوتنى ئېلىشقا قىزىقتۇرىدۇ. جونېسمۇ ئايالى ئۆلۈپ كەتكەنلىكتىن ياشىغۇسى كەلمەي، ساليوتنى ئالىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا، فىشېر دوكتور قورال بىلەن ئېتىپ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالىدۇ، بۇ ئىنسانىيەت ۋە دۇنياغا ئۆچمەنلىك قىلىدىغان

رەزىلنىڭ تېگىشلىك ئاقىۋىتىدۇر. روماندا، ئوقۇرمەنلەر بايان قىلغۇچىنىڭ كۆز قارشى ۋە ئۆي - پىكىرلىرى بويىچە جەمئىيەتنى كۆزىتىشكە ۋە مەسىلىلەرنى مۇلاھىزە قىلىشقا جەلپ قىلىنىپ، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى پۇل پايدا - زىيان مۇناسىۋىتى تەنقىد قىلىنىدۇ.

2. «ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى»

«ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى» گراھام گرىننىڭ 70 - يىللاردىن بۇيانقى پروزا ئىجادىيىتىدە رېئالىزمنىڭ چوڭقۇرلاشقانلىقىنى، پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسى بىلەن تۇرمۇش رېئاللىقى دۇنياسىنىڭ ئۆزئارا سىڭىشكەنلىكىنى بىر قەدەر تولۇق ئىپادىلەپ بېرىدۇ. بۇنىڭدا ھەم سۇرلۇك ئەدەبىياتنىڭ، ھەم ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئەدەبىياتىنىڭ تەركىبلىرى بار بولۇپ، روماندا ئەخلاقىي رومان، سىياسىي رومان ۋە جاسۇسلۇق رومانى بىر گەۋدىگە ئايلىنىدۇ. بۇنىڭدىكى پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسى تەسۋىرى ئەخلاقنىڭ مەنىۋى قۇدرىتىنى نامايان قىلسا، بۇنىڭدىكى ئىجتىمائىي تۇرمۇش كۆرۈنۈشلىرى سىياسىي خاھىشنى گەۋدىلەندۈرىدۇ، بۇنىڭدىكى خەلقئارا جاسۇسلۇق كۇرەشلىرى تەسۋىرىي ھېكايە بايان قىلغۇچىنىڭ بەدىئىي تالانتىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ.

سيۇژېت قۇرۇلمىسى

روماننىڭ جەمئىي 6 بۆلۈم، 23 باب بولۇپ، ھەر بىر باب يەنە بىر قانچە پاراگرافقا بۆلۈنىدۇ، ھەرقايسى باب - پاراگرافلارنىڭ مۇھىم نۇقتىسى بار. روماندا 20 - ئەسىرنىڭ 50—60 -

يىللىرىدىكى ئەنگلىيە جاسۇسلۇق ئورگىنىنىڭ مەخپىيەتلىكىنى ئاشكارىلىنىپ قېلىشى ۋە ئاخبارات خادىملىرى بىلەن دىپلوماتىيە خادىملىرىنىڭ ئاسىيلىق قىلىپ قېچىپ كېتىشى تېما قىلىنىپ، ئەگرى - توقاي ھېكايە سيۇژىتى خەلقئارا جاسۇسلۇق ئورۇشىنى ئارقا كۆرۈنۈش قىلغان ھالدا قانات يايدۇرۇلىدۇ. ئەنگلىيە ئاخبارات 6 - باشقارمىسى مەخسۇس ئافرىقا ئىشلىرىغا مەسئۇل بولۇپ، بۇ جاساسلۇق ئورگىنىدىكى A بۆلۈم جەنۇبىي ئافرىقىغا دائىر ئاخباراتلارنى بىر تەرەپ قىلىدىغان بۆلۈم ئىدى. بۇ بۆلۈمدىكى بىرسىنىڭ جەنۇبىي ئافرىقىنىڭ ئاخباراتىنى سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ ئاخبارات ئورگىنى «دۆلەت بىخەتەرلىك كومىتېتى» (يەنى ك گ ب) غا ئاشكارىلاپ قويۇشى ئەنگلىيە، ئامېرىكا ۋە جەنۇبىي ئافرىقىنىڭ جەنۇبىي ئافرىقا ئورانىنى قېزىپ ئېلىپ، ئۇنى ئاتوم بومبىسى ياساشقا ئىشلىتىش توغرىسىدا مەخپىي كېلىشكەن پىلانى ئىجرا قىلىنىش ئالدىدا «سۇغا چىلىشىش»تەك ئېغىر ئاقىۋەتنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. ئەنگلىيە ئاخبارات ئىدارىسى «ك گ ب» ئىچىگە يوشۇرۇنىۋالغان ئەنگلىيە جاسۇسىنىڭ «دوكلات»تىدىن مەخپىيەتلىكنىڭ ئاشكارىلىنىپ قالغانلىقىدىن خەۋەت تېپىپ ئىنتايىن ئالاقزادە بولۇپ، ئاشكارىلىغۇچىنى تېپىشقا دەرھال تۇتۇش قىلىدۇ. ئېھتىياتچان، مەسئۇلىيەتچان، ئاددىي - ساددا ۋە ئەستايىدىل A بۆلۈمنىڭ باشلىقى كاسسېل گۇمان ئوبيېكتىنىڭ سىرتىغا چىقىرىۋېتىلىدۇ، ئۇنىڭ ياردەمچىسى داۋىس باشباشتاق ۋە تەرتىپسىز، بەتخەج ۋە ئىسراپخور بولغاچقا، مەخپىيەتلىكنى ئاشكارىلاپ قويۇش ئېھتىماللىقى ئەڭ چوڭ بولغان گۇماندار قىلىنىدۇ. ئاخبارات ئىدارىسىنىڭ باشلىقى مەسلىھەتلىشىش ئارقىلىق، داۋىسنى ئاشكارا سوت قىلىشقا بولمايدىغانلىقىنى، پەقەتلا ئۇنىڭ «كېسەل سەۋەبىدىن ئۆلگەن» بولۇشىنى قارار

قىلىدۇ. ئەمەلىيەتتە، ھەقىقىي قوش تەۋەلىك جاسۇس دەل كاسسېل ئىدى. كاسسېل جەنۇبىي ئافرىقىدا ئىرقىي مەسىلىنى تەتقىق قىلىدىغان ئالىم سالاھىيىتى بىلەن تۇرىۋاتقان بولسىمۇ، ئەمەلىيەتتە ئۇ ئەنگلىيىنىڭ جەنۇبىي ئافرىقىدا تۇرۇشلۇق جاسوسى ئىدى. بۇ مەزگىلدە ئۇ نېگىر ئايال سارا بىلەن توي قىلغان. ئۇلارنىڭ تويى جەنۇبىي ئافرىقىنىڭ ئىرقىي ئايرىمچىلىق قانۇنىغا خىلاپ بولغاچقا، سارا قولغا ئېلىنغان. سارا دوستى كارسون (نېگىر كوممۇنىست)نىڭ ياردىمىدە جەنۇبىي ئافرىقىدىن قېچىپ چىقىپ كەتكەن. كاسسېل بۇ خىل ئىنسانىيەتسىز ئەھۋاللارنى ۋە مۇناسىۋەتلىك ئاخباراتنى لوندۇندىكى دوستى بورىس (سوۋېت ك گ ب ئەزاسى) قا ئېيتىپ بەرگەن. ئاخىرى كاسسېل ئۆزىنىڭ پايلاش ۋە كۆزىتىش ئاستىدا تۇرىۋاتقانلىقىنى، قولغا ئېلىنىش خەۋپى بارلىقىنى بايقاپ، گىرىم قىلىپ قېچىپ، ك گ ب نىڭ ياردىمىدە مۇسكۋاغا بېرىۋالىدۇ.

پېرسۇناژلار ئوبرازى

رومانىنىڭ باش قەھرىمانى كاسسېل بولۇپ، بۇ بەدىئىي ئوبراز يارىتىلىش جەريانىدا رېئال شەخس فوئېبېنى پىروتوتىپ قىلغان بولۇشى مۇمكىن. فوئېبې ئەسلىدە ئەنگلىيە مۇخبىرى بولۇپ، كېيىن ھەم ئەنگلىيە جاسۇسلۇق ئورگىنىغا ھەم ئامېرىكا مەركىزىي ئاخبارات ئىدارىسىغا كىرىپ، سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ قوش تەۋەلىك جاسۇسى بولغان، 1963 - يىلى سوۋېت ئىتتىپاقىغا قېچىپ بارغان، 1968 - يىلى ئۆزىنىڭ قىلغانلىرىنى ئاشكارا ھالدا ئاقلىغان. گراھام گرېن فوئېبېنى ناھايىتى چۈشىنەتتى، ھەتتا ئۇنى دوستۇم دەپ قارايتتى. شۇڭا كاسسېل ئوبرازىنى تەسۋىرلىگەندە، فوئېبېنى ياكى فوئېبې تىپىدىكى كىشىلەرنى ئازدۇر - كۆپتۇر ئەسلەپ ئۆتكەن بولۇشى مۇمكىن. بىراق 20 -

ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىكى ئەنگلىيە يازغۇچىسى ۋە ئەدەبىي تەنقىدچىسى پرىچېت ئېيتقاندەك: «بۇ كىتابنىڭ ئەر باش قەھرىمانى فوئېبې ئەمەس، بەلكى بىر ئومۇملاشتۇرۇلغان شەخس بولۇپ، ئۇنىڭ ۋۇجۇدىغا باشقا بىر جۇپ سۈيقەستچىنىڭ ئىزنالىرى سىڭدۈرۈلگەن». گراھام گرىننىڭ قەلىمى ئاستىدا، كاسسېل ياخشى تەربىيە كۆرگەن، خىزمەتتە ئەستايىدىل، ئىستىلدا ناھايىتى ئېھتىياتچان، ئەيش - ئىشرەت، كەيپى - ساپا ۋە جەڭگى - جېدەللەرگە زادىلا بېرىلمەيدىغان ئادەم سۈپىتىدە تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇ خۇداغىمۇ، كوممۇنىزمغىمۇ ئىشەنمەيدۇ، بەزى جاسۇسلاردەك ئۇنداق ئاچكۆزمۇ، رەھىمسىزمۇ ئەمەس. ئۇنىڭ قەلب چوڭقۇرلۇقىدا، يەنە ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىللىرى بار، ئۇنىڭ روھىي دۇنياسىدا ئىنسانپەرۋەرلىك نۇرلىرى ئاز ئەمەس. ئۇنىڭ قوش تەۋەلىك جاسۇس بولۇپ سوۋېت ك گ ب سىنى ئاخبارات بىلەن تەمىنلىشى سىياسىي ئېتىقاد ياكى مال - دۇنيا، شەخسىي مەنپەئەت ئىستىكى تۈپەيلىدىن بولماستىن، بەلكى ئۇ چوقۇنغان ئەخلاق پرىنسىپى بۇنىڭدىكى ئاساسلىق سەۋەبتۇر. ئۇ سارانىڭ زىيانكەشلىككە ئۇچرىشىدىن جەنۇبىي ئافرىقىنىڭ ئىرقىي كەمسىتىش سىياسىتىنىڭ قەبىھلىكىنى تونۇپ يېتىپ، جەنۇبىي ئافرىقا نېگىرلىرىغا ھېسداشلىق قىلىش ۋە كارسوننىڭ ساراغا قىلغان ياردىمىگە مىننەتدارلىقىنى بىلدۈرۈپ جاۋاب قايتۇرۇش يۈزىسىدىن، جەنۇبىي ئافرىقىنىڭ ئىنسانىيەتسىز ئەھۋاللىرىغا مۇناسىۋەتلىك ئاخباراتنى بورىسقا ئېيتىدۇ. ئۇنىڭ كارسون، بورس، داۋىسلار بىلەن دوست بولۇشىدا، ئۇلارنىڭ ئېتىقادىنى ياكى سالاھىيىتىنى ئەمەس، بەلكى ئىنسانىي پەزىلىتىنى كۆزدە تۇتقان. شۈبھىسىزكى، ئىنسانىي ۋىژدانىنى يوقاتمىغان بۇ ياشانغان قوش تەۋەلىك جاسۇس گەرچە جاسۇسلۇق ھاياتىدىن يىرگەنسىمۇ، بىراق

ئۇنىڭ بوي‌ئۇنتۇرىقىدىن تەلتۆكۈس قۇتۇلۇپ كېتەلمەي، روھىي دۇنياسى ھەل قىلغۇسىز زىددىيەتكە تولىدۇ.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

«ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى» نى يەنە «ئادەمگەرچىلىك» دەپ ئېلىشقىمۇ بولىدۇ، چۈنكى «ئادەمگەرچىلىك» بۇ رومانىنىڭ ئىدىيىۋى ماھىيىتىنى ناھايىتى دەل ئىپادىلەپ بېرىدۇ. گراھام گرىن كاسسېل ئوبرازىنى تولۇپ تاشقان ھېسداشلىق ۋە ئىچ ئاغرىتىش كەيپىياتى بىلەن تەسۋىرلەپ، كاسسېلدىكى ئىنسان تەبىئىتى ئامىللىرىنى ئىنسانپەرۋەرلىك نۇقتىسىدىن مەدھىيىلەيدۇ، كاسسېل سارا بىلەن ناھايىتى قىزغىن مۇھەببەتلىشىدۇ، ھەتتا سارانىڭ ئىلگىرى باشقا نېگىردىن بولغان ئوغلى سامغا ئۆز ئوغلىدەك كۆيۈنىدۇ. ئاپتورنىڭ نەزىرىدە، جاسۇسلار ئارىسىدىكى پۈت تېپىشىش تولىمۇ يىرگىنىشلىك ۋە قەبىھ بولىدۇ، بىراق كاسسېلنىڭ بورس ۋە داۋىس بىلەن بولغان دوستانە بېرىش - كېلىشى ۋە ئۆزئارا ئىشىنىشى قويۇق «ئادەمگەرچىلىك» ئۈستىگە قۇرۇلغان. رومانىدىكى «ئادەمگەرچىلىك» يەنە ياخشىلىققا ياخشىلىق بىلەن جاۋاب قايتۇرۇشتىن ئىبارەت ئەخلاق ئۆلچىمىدە ئىپادىلىنىدۇ. كاسسېل كوممۇنىزمغا ئىشەنمەيدۇ، بىراق كوممۇنىزم (كومپارتىيە ئەزاسى) دىن مىننەتدار بولىدۇ، چۈنكى كارسون سارانى ۋە سامنى قوغداپ قالىدۇ. ناھايىتى روشەنكى، روماندا رەھىمسىز جاسۇسلۇق گۈزەللەشتۈرۈلمەستىن، بەلكى ھەقىقىي ئىنسان تەبىئىتى ۋە كىشىلىك دۇنياسىدىكى ھەقىقىي مۇھەببەت ۋە دوستلۇق مەدھىيىلىنىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، روماندا ئەنگلىيە ئاخبارات ئىدارىسىنىڭ قاراڭغۇلۇقى، شەپقەتسىزلىكى تەنقىد قىلىنىدۇ، سوۋېت ك گ ب سىنىڭ ھەممىلا يەرگە تور يايىدىغان ھىيلە - مىكىرلىرى ئېچىپ تاشلىنىدۇ،

جەنۇبىي ئافرىقا ساقچى ئىدارىسىنىڭ قەبىھ ياۋۇزلۇقى قامچىلىنىدۇ. روماندا جەنۇبىي ئافرىقا ساقچى ئىدارىسى (ئامانلىقنى ساقلاش ئىدارىسى) دىكى ۋاندېنك بىلەن مارلېر ئادەمخور ۋەھشى زالىملار بولۇپ، ئۇلار ئىنسانىي تەبىئىتىنى تامامەن يوقىتىدۇ. روماندا، ئادەمگەرچىلىك بىلەن تەنقىدىي روھ بىر-بىرىنى ئۆزئارا تولۇقلاپ تېخىمۇ يۇقىرى ئۈنۈم ھاسىل قىلىدۇ.

«ئىنسان تەبىئىتىنىڭ ئامىلى» روماندا گراھام گرېنىنىڭ رومان ئىجادىيىتىدىكى ئاساسىي بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى ئۆز ئىپادىسىنى تاپىدۇ. بىرىنچىدىن، ئاپتور مۇھىتنى تەسۋىرلەشكە ۋە كەيپىياتنى گەۋدىلەندۈرۈشكە ماھىر بولۇپ، ھەممىشە تەپسىلاتلارنى چىنلىق بىلەن بايان قىلىش ۋە كۆرۈنۈشلەرنى مۇۋاپىق تەكرارلاش ئارقىلىق مۇھىت ۋە كەيپىياتنى بېيىتىدۇ. مەسىلەن، مارلېرنىڭ كاسسېلنى ۋە ئىتنى مەخسۇس يوقلاپ كېلىدىغان كۆرۈنۈشىنىڭ كۆپ قېتىم ئوتتۇرىغا چىقىشى بۇنىڭ جۈملىسىدىندۇر. ئىككىنچىدىن، روماندا پېرسوناژلار ئوبرازىنى سۈرەتلىگەندە روھىي ئانالىزغا ئەھمىيەت بېرىدۇ. ئاپتور «بىر دەملىك ئەسلىمە»، «ئارىلاش ئوي - پىكىر»، رېئاللىق بىلەن تەسىراتنى «گىرەلەشتۈرۈپ سىڭدۈرۈش» قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ مۇرەككەپ ھەم زىددىيەتلىك ئىچكى دۇنياسىنى ئېچىپ بېرىدۇ. ئوقۇرمەنلەرنىڭ كۈچلۈك قىزىقىشىنى قوزغاپ، ئوقۇرمەنلەرنىڭ دىققىتىنى جەلپ قىلالايدۇ. بۇ روماندا، ئاپتور يەنە كىنو ئۇسۇلىنى قوللىنىپ ھېكايىگە، ھەر بىر پېرسوناژ ۋە كۆرۈنۈشكە نىسبەتەن مۇنتاژلاش ئېلىپ بېرىپ، پېرسوناژلار خاراكتېرىنى تېخىمۇ روشەنلەشتۈرىدۇ ۋە ئەسەرنىڭ ئىچكى مەزمۇنىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرىدۇ.

تۆتىنچى باب مودېرنىزم ئەدەبىياتى

§ 1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىرلىككە كەلگەن بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم بولماستىن، بەلكى ئۇ 20 - ئەسىرنىڭ دەسلەپىدىن 60 - يىللارنىڭ ئاخىرىغىچە بولغان ئارىلىقتا ياۋروپا ۋە ئامېرىكىنى مەركەز قىلىپ بارلىققا كەلگەن، ئەنئەنە ۋە ئىدراككا قارشى بولغان ھەر خىل ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ ئومۇمىي نامىدۇر.

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدا باش كۆتۈرۈپ چىقىپ، 20 - يىللاردا مۇستەقىل بايراق تىكلەپ تېخىمۇ ئىلگىرىلەپ، يۇقىرى دولقۇنغا كۆتۈرۈلدى. 20 - يىللاردىن كېيىن خەلقئارا فاشىزمغا قارشى تۇرۇش ھەرىكىتى ۋە ئىنقىلابىي ھەرىكەتلەر ئۇلغىيىپ، پرولېتارىيات ئەدەبىياتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان «سولقانات ئەدەبىياتى» جۇش ئۇرۇپ راۋاجلاندى، بۇ مەزگىلدە مودېرنىستىك ئەدەبىيات بىر خىل ئەدەبىيات ھەرىكىتى بولۇش سۈپىتى بىلەن سۈكۈت ھالىتىگە كىردى. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، يېڭى ئېقىملار ئارقا - ئارقىدىن مەيدانغا كېلىپ ھەم تەسىر دائىرىسى ئۈزلۈكسىز كېڭىيىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىككىنچى قېتىملىق يۇقىرى دولقۇن ۋەزىيىتىنى شەكىللەندۈردى. 70 - يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىغا كەلگەندە مودېرنىزم ئەدەبىياتى زاۋاللىققا يۈزلىنىپ، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات بىلەن يېقىنلىشىش، ھەتتا بىرلىشىش يۈزلىنىشى كېلىپ چىقتى. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا نەزەرىيە ۋە ئىجادىيەت جەھەتتە ئوخشىمىغان

ئالاھىدىلىكلەر كۆرۈلدى، شۇڭا بەزىلەر بۇنى كېيىنكى مودېرنىزم دەپ ئاتىدى.

مەلۇم ئەدەبىيات پىكىر ئېقىمى ۋە ئەدەبىي ئېقىملار مەلۇم ئىجتىمائىي تارىخى دەۋرنىڭ مەسئۇلى بولۇپ، خۇددى ياۋروپا ئەدەبىيات تارىخىدىكى كلاسسىزم، رومانتىزم ۋە تەنقىدىي رېئالىزمغا ئوخشاش، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ پەيدا بولۇشى ۋە تەرەققىياتىمۇ ئىجتىمائىي، ئىدىيىۋى ئاساسقا ۋە ئەدەبىيات مەنبەئەسىگە ئىگە.

1. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ پەيدا بولۇش ئاساسى ۋە ئەدەبىيات مەنبەئەسى

1) ئىجتىمائىي ئاساس

مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەرب كاپىتالىزمىنىڭ جاھانگىرلىك باسقۇچىغا كىرگەنلىكىنىڭ مەسئۇلى بولۇپ، ئۇ بۇرژۇئازىيىنىڭ مەنىۋى كرىزىسى ۋە مەدەنىيەت كرىزىسىنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئىنكاسىدۇر. 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىن 20 ـ ئەسىرنىڭ دەسلەپكىچە بولغان ئارىلىقتا غەرب كاپىتالىزمى تەرەققىي قىلىپ مونوپول دەۋرىگە قەدەم قويدى، ئۇنىڭ ئىچكى زىددىيىتى تېخىمۇ كەسكىنلىشىپ، 20 ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى 30 يىلغا يەتمىگەن ۋاقىت ئىچىدە ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ پارتىلىشىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. بۇ ئىككى قېتىملىق ئۇرۇش ئىنسانىيەتكە مىسلىسىز بالايىئاپەت ئېلىپ كەلدى. سان ـ ساناقسىز كىشىنىڭ جېنىغا زامىن بولدى، ئەسىرلەر مابەينىدە يارىتىلغان مەدەنىيەت كۈلگە ئايلاندۇرۇلدى. بۇ خىل شەپقەتسىز ئۇرۇش

بۇرژۇئا زىيالىيلىرىنىڭ ئىدىيىسىنى زور دەرىجىدە تەۋرىتىۋەتتى، نەتىجىدە ئۇلاردا ئىدراك، دىنىي ئېتىقاد، ئەخلاق قائىدىلىرى ۋە قىممەت قارىشى قاتارلىق بارلىق ئەنئەنىۋى نەرسىلەرگە نىسبەتەن گۇمان تۇغۇلدى. يەنە بىر جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى ـ كەينىدە، ياۋروپا ۋە ئامېرىكىدىكى ھەرقايسى ئەللەرنىڭ پەن ـ تېخنىكىسى ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلدى، ماددىي بايلىق ھەسسىلەپ ئاشتى، كىشىلەرنىڭ ماددىي تۇرمۇشىمۇ زور دەرىجىدە ياخشىلاندى، بىراق رىقابەت تېخىمۇ كەسكىنلەشتى، بايلىق بىلەن نامراتلىق ئوتتۇرىسىدىكى پەرق تېخىمۇ چوڭايدى، كىشىلەرنىڭ ماددىي تۇرمۇش سەۋىيىسىنىڭ كۆنسايىن ئېشىپ بېرىشى ئەخلاقىي جەھەتتە ئۇلارنى چىرىكلەشتۈرۈپ، ئۇلارنىڭ چوڭقۇر مەنىۋى نامراتلىقىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ئۈچىنچى بىر جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئېلېكترون تېخنىكىسىنىڭ كەڭ كۆلەمدە قوللىنىشى، ئىشلەپچىقىرىشنىڭ يۇقىرى دەرىجىدە ئاپتوماتلاشتۇرۇلۇشى جەريانىدا ئادەم ماشىنىدىن ئىبارەت بۇ ماددىنىڭ (پۈلمۇ بىر ماددا) قۇلىغا ئايلاندۇرۇلۇپ، ئاخىرى ئادەم كەڭ كۆلەمدە ماددىيلاشتۇرۇلدى، بۇ ھال كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى ئومۇمىيۈزلۈك ياتلىشىش ھادىسىلىرىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ھەتتا بۇ خىل ياتلىشىش ئۈزلۈكسىز چوڭقۇرلاشتى. بۇنىڭغا ئەگىشىپ كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ زىددىيىتى ۋە كرىزىسىمۇ چوڭقۇرلۇشۇپ باردى. مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى ئوتتۇرا ۋە ئۇششاق بۇرژۇئازىيىگە تەۋە بولۇپ، ئۇلار ھەم پرولېتارىياتنىڭ ئىنقىلابىي ھەرىكىتىدىن ۋەھىمە ھېس قىلاتتى ھەم كاپىتالىزمنىڭ رېئاللىقىدىن نارازى ئىدى، كەلگۈسىگە بولسا ئۈمىدسىز قارايتتى. شۇنداق قىلىپ ئۇلار چوڭقۇر ئىدىيىۋى

كرىزىسقا پېتىپ قالغان ئىدى، نەتىجىدە كاپىتالىزم دۇنياسىنىڭ بۇ خىل چوڭقۇر ئىجتىمائىي كرىزىسى ۋە ئوتتۇرا، ئۇششاق بۇرژۇئازىيىنىڭ مەنىۋى كرىزىسى مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەيدانغا كېلىشىنىڭ ئىجتىمائىي ئاساسى بولۇپ قالدى.

2) ئىدىيىۋى ئاساس

مودېرنىزم ئەدەبىياتى 20 - ئەسىر غەرب پەلسەپىسى ۋە پسىخولوگىيىسىدىكى ئىدراكقا قارشى پەلسەپىۋى ئىدىيىلەرنى ۋە پسىخولوگىيە ئىدىيىسىنى ئۆزىنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسى قىلغان بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە شوپېنخاۋېر، نېتسې، بېرگسون، سارتىر ۋە فروئىد قاتارلىقلارنىڭ ئىدىيىۋى تەلىماتلىرىنىڭ تەسىرى ناھايىتى چوڭ.

شوپېنخاۋېر (1788—1860) گېرمانىيە پەيلاسوپى بولۇپ، غەربنىڭ 20 - ئەسىر ئىدراكسىزلىق پەلسەپىسىنىڭ باشلامچىسى. ئۇنىڭ قارىشىچە، دۇنيا «ئۆزىدىكى نەرسە» دۇنياسى ۋە ھادىسە دۇنياسىدىن تەشكىل تاپىدۇ؛ ئالدىنقىسى بولسا ئىرادە، كېيىنكىسى بولسا تەسەۋۋۇردىن ئىبارەت. ئىرادە «دۇنيانىڭ ئىچكى مەزمۇنى ۋە ماھىيىتى»، دۇنيادىكى تۈرلۈك - تۈمەن شەيئىلەر ئىرادىنىڭ ئوبيېكتىپلاشتۇرۇلۇشى بولۇپ، ئۇ ئىرادىدىن كېلىپ چىقىدۇ، ئىرادە ئوبيېكتىپ شەيئىدىن بۇرۇن بولۇپ، ئۇ ئوبيېكتىپ شەيئىنى بەلگىلەيدۇ. ئىرادىنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى ھاياتلىق ئىزدەش بولۇپ، ئۇ «ياشاش ئىرادىسى»، «تۇرمۇش ئىرادىسى»، «ھاياتلىق ئىرادىسى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. ئۇ ئىستىخىيىلىك، ئىدراكسىز بولىدۇ، شۇڭا ئىدراكقا تايىنىپ ئەمەس، بەلكى بىۋاسىتە سېزىم ئارقىلىق ئاندىن ئىرادىنى تونۇغىلى بولىدۇ. بۇ خىل

ئىستىخىيىلىك، ئىدراكسىز ئىرادىنىڭ يېتەكلىشى ئاستىدا، ئىنسانىيەت ھاياتلىقى مەڭگۈ ئاخىرلاشمايدىغان، مەڭگۈ قانائەتكە ئېرىشكىلى بولمايدىغان ئىنتىلىشتۇر، شۇڭا كىشىلىك ھاياتنىڭ ئۆزى ئازابتۇر. بۇ خىل ئازابتىن قۇتۇلۇشنىڭ بىردىنبىر ئۇسۇلى: ھاياتلىقنىڭ قۇرۇق، بەختنىڭ يوق نەرسە ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىپ، ئۆزىنى مۇتلەق ئۇنتۇش، پەلسەپىۋى ئوي - خىياللار ۋە گۈزەللىك نەزىرى ئارقىلىق، ئۆزىنى ئۇنتۇش مەنزىلىگە ۋاقىتلىق كىرگىلى بولىدۇ؛ سەنئەتنىڭ مۇددىئاسى كىشىلەرنى دەل مۇشۇ خىل مەنزىلگە ئېلىپ كىرىشتە. سەنئەت تۈرلىرى ئىچىدە، تراگېدىيىلا كىشىنى ئازابتىن ۋاقىتلىق قۇتۇلۇش مۇددىئاسىغا ئەڭ بەكرەك يەتكۈزىدۇ.

نېتسې (1844—1900) گېرمانىيە پەيلاسوپى بولۇپ، دەسلەپتە شوپېنخاۋېرغا چوقۇناتتى، ئىرادىنى تۈرلۈك - تۈمەن شەيئىنىڭ مەنبەئى، تەبىئەت ۋە جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى دەپ قاراشقا تامامەن قوشۇلاتتى. بىراق ئۇ يېڭى تارىخى شارائىت ئاستىدا، شوپېنخاۋېرنىڭ نوقۇل ئىرادىچىلىك پەلسەپىسىگە بەزى جەھەتلەردە تۈزىتىش كىرگۈزۈپ، شوپېنخاۋېرنىڭ «ھاياتلىق ئىرادىسى» نى «ھوقۇق ئىرادىسى» گە تەرەققىي قىلدۇردى. نېتسېنىڭ قارىشىچە، ھاياتلىقنىڭ ئاساسىي ھوقۇق ئىرادىسى بولۇپ، ياشاشنىڭ مۇددىئاسى ۋە ئەھمىيىتى ھوقۇقنى قولغا كىرگۈزۈشتە؛ ھاياتلىق رىقابىتى ۋە كۈچلۈكلەرنىڭ ئاجىزلارنى يۇتۇپ كېتىشى ئەڭ ئالىي پرىنسىپ ۋە ئومۇمىي قانۇنىيەت، نېتسې ھوقۇق ئىرادىسىنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ، ھەقىقەتنىڭ ئوبيېكتىپلىقىغا پۈتۈن كۈچى بىلەن قارشى تۇردى، ھەقىقەتنى پەقەت ھوقۇق ئىرادىسىنىڭ قورالى، ھوقۇق ئىرادىسى

بولغاندىلا، ئاندىن «ھەقىقەت» نىڭ مىزانىنى بىلگىلى ۋە ئۇنى قولدا تۇتۇپ تۇرغىلى بولىدۇ دەپ قارىدى؛ ئىدراكقا قارشى تۇرۇپ، ئىدراك دۇنيانى تونۇشقا ياردەم قىلالمايدۇ، ئىنسانىيەت مەدەنىيىتىنىڭ خاراپلىشىشى دەل ئىدراكنىڭ ھەددىدىن ئارتۇق تەرەققىي قىلىپ ۋە زىيادە قەدىرلىنىپ، «ھوقۇق ئىرادىسى» دىن ئىبارەت بۇ توپ ئىجادكارلىقنىڭ زىيانغا ئۇچرىغانلىقىدا دەپ قارىدى. ئۇ ئەنئەنىگە قارشى تۇرۇپ، «ھازىرغا قەدەر ھەقىقەت دەپ قارالغان بارلىق نەرسىلەرنى يوقىتىش» شۇئارىنى ئوتتۇرىغا قويدى ھەمدە «بارلىق ئەخلاقىي قىممەتلەردىن قۇتۇلۇش، ئۆتمۈشنىڭ — كەمسىتىشكە ۋە لەنەتكە ئۇچرىغان ھەممە نەرسىنىڭ قەتئىي مەنئى قىلىنغانلىقىغا جەزمەن ئىشىنىش» كېرەكلىكىنى جاكارلىدى؛ «ئادەتتىن تاشقىرى ئادەم پەلسەپىسى» نى تەشۋىق قىلىپ، «ئادەتتىن تاشقىرى ئادەم» — «ھوقۇق ئىرادىسى» نىڭ نامايەندىسى، پەقەت تەڭداشسىز تالانت ئىگىلىرى دۇنياغا كەلگەندىلا، ئىنسانىيەت ئاندىن خارابلىقتىن، چېكىنىشتىن ساقلىنىپ، كېلەچەكتىن ئۈمىد كۈتكىلى بولىدۇ، دەپ قارىدى.

نېتسى ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم دېگۇدەك مەدەنىيەت ۋە سەنئەت مەسىلىلىرى ھەققىدە توختالغاچقا، بەزىلەر ئۇنى «مەدەنىيەت پەيلاسوپى» دەپ ئاتاپ كەلدى. نېتسېنىڭ قارىشىچە، سەنئەتمۇ «ھوقۇق ئىرادىسى» نىڭ ئىپادىلىنىش شەكلى ئىدى، ئۇ، سەنئەتكار ئۆزلۈكنى يۈكسەك دەرىجە كېڭەيتىشى، ئۆزلۈكنى يېتەرلىك دەرىجىدە ئىپادىلىشى كېرەك، دېگەننى تەشەببۇس قىلدى؛ شائىرنىڭ ۋەزىپىسى «ئۆزىنىڭ چۈشىنى خاتىرىلەش ۋە چۈشىنىڭ ئەھمىيىتىنى خاتىرىلەش» دەپ قارىدى.

ھېنرى بېرگسون (1859—1941) فرانسىيە پەيلاسوپى

بولۇپ، ئۇ يەنە ماتېماتىكا، پسىخولوگىيە، تىلشۇناسلىق ۋە ئەدەبىيات ھەققىدىمۇ تەتقىقات ئېلىپ بارغان، 1928 - يىلى ئۇ «مول ۋە جۇشقۇن — قايناق ئىدىيىسى، ھەم نامايان قىلغان ئالاھىدە ماھارىتى» بىلەن نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، دۇنيانىڭ مەنبەئى ماددىمۇ ئەمەس، روھمۇ ئەمەس، بەلكى «ھاياتلىق ھاياجىنى» دۇر، شۇڭا ئۇنىڭ پەلسەپىسى «ھاياتلىق پەلسەپىسى» دەپ ئاتىلىپ كەلدى.

بېرگسون تەكىتلەۋاتقان «ھاياتلىق ھاياجىنى» دىكى ھاياتلىق ھەرگىزمۇ تەبىئىي پەنلەردە تىلغا ئېلىنىدىغان ھاياتلىق بولماستىن، بەلكى بارلىق شەيئىلەردە ئىپادىلىنىدىغان، ئەمما شەيئىلەرگە بېقىنمىغان ھالدا مەۋجۇد بولۇپ تۇرىدىغان روھىي ھادىسىدۇر. بېرگسون، «ھاياتلىق» ماددىمۇ ئەمەس، روھمۇ ئەمەس دەپ قارىسىمۇ، ئەمەلىيەتتە ئۇنى روھىي دائىرىگە قوشۇۋەتكەن ئىدى. چۈنكى ئۇ: «ھاياتلىق دېگەن روھىي ھالەتتىكى نەرسە» دەپ ئوتتۇرىغا قويغان بولۇپ، ئۇ يەنە «ئاڭ ھاياتلىقنىڭ مەنبەئىدۇر» دېگەن ئىدى، بېرگسوننىڭ ئەسەرلىرىدە «ھاياتلىق» ئۇقۇمى «روھىي ئاڭ» ئۇقۇمى بىلەن ھەمىشە ئوخشاش مەنىدە كۆزگە چېلىقىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، ھاياتلىقنىڭ توپ ئالاھىدىلىكىدىن بىرى «ھاياتلىق ھاياجىنى»، يەنى «ھاياتلىق ئىمپۇلسى[1]» دىن ئىبارەت؛ يەنە بىرى «داۋاملىشىش». ئالەمدىكى ھەممە نەرسە، مەيلى جانلىق ياكى جانسىز بولسۇن، ھەممىسى سىرلىق «ھاياتلىق ھاياجىنى» دىن كېلىپ چىقىدۇ. «ھاياتلىق

---

① ئىزاھات: ئىمپۇلس — مەلۇم ھەرىكەتنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغان ئىچكى كۈچنى دېگەن مەنىدىكى ئۇقۇم بولۇپ، ئۇ ھاياجانلىنىش، ئۆزىنى تۇتۇۋالالماسلىق، ئۆپكىسىنى باسالماسلىق قاتارلىقلارنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغان، قوزغىتىش خاراكتېرىگە ئىگە روھىي ھادىسە.

ھاياجىنى» نىڭ تۇرلۇك - تۈمەن شەيئىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىش ھەرىكىتى، يەنى ھاياتلىق ھاياجىنىنىڭ يۇقىرىغا ئېتىلىپ چىقىشى، ئۇ بارلىق ھاياتلىق شەكىللىرىنى مەيدانغا كەلتۈرىدۇ؛ يەنە بىرى، ھاياتلىق ھاياجىنىنىڭ تەبىئىي ھەرىكىتىنىڭ ئەكس تەرەپكە بۇرۇلۇشى، يەنى تۆۋەنگە چۈشۈپ كېتىشى، ئۇ بارلىق جانسىز ماددىي شەيئىلەرنى مەيدانغا كەلتۈرىدۇ. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، «ھاياتلىق ھاياجىنى» نىڭ جەريانى قانۇنىيەتسىز ۋە سىرلىق بولىدۇ، ئۇنى ئىدراك ياكى ئىلىم - پەنگە تايىنىپ تونۇپ يەتكىلى بولمايدۇ، پەقەت «بىۋاسىتە سېزىم» ئارقىلىقلا ئۇنى تۇتۇپ تۇرغىلى بولىدۇ. بېرگسوننىڭ تىلى بويىچە ئېيتقاندا، «بۇ خىل بىۋاسىتە سېزىم بىر خىل ئەقلىنىڭ ئارىلاشمىسى بولۇپ، بۇنداق ئارىلاشمىلىق ئادەم بىلەن ئوبيېكتنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇپ، ئۇنىڭدىكى ئۆزىگە خاس، ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەرنى ئۆز ئارا ئۇيغۇنلاشتۇرىدۇ». بېرگسون بۇ يەردە تەكىتلەۋاتقان «ئەقلىنىڭ ئارىلاشمىسى» بىر خىل ئادەتتىن تاشقىرى تۇيغۇ، ئىدراكنىڭ سىرتىدىكى ئىچكى كەچۈرمىش بولۇپ، بۇنداق كەچۈرمىشتە سۇبيېكت بىلەن ئوبيېكت پۈتۈنلەي بىرلىشىپ كېتەلەن بولىدۇ. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، سەنئەت رېئال تۇرمۇشنىڭ ئىنكاسى ئەمەس، بەلكى «روھىي ھالەتنىڭ ئىپادىلىنىشى». شائىرلار «باشقىلارنى تەقلىد قىلماي»، پەقەت «كۆچلۈك ئىچكى كۆزىتىش ئېلىپ بېرىپ، ئۆز تەبىئىتىگە چوڭقۇر چۆككەن» دىلا ئاندىن مۇكەممەل بەدىئىي ئەسەرلەرنى يارىتالايدۇ.

سارتىر (1905—1980) فرانسىيىلىك مۇۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپ، يازغۇچى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچىدۇر. مەۋجۇدىيەتچىلىك — 20 - ئەسىردىكى تەسىرى ئەڭ چوڭ بولغان

بۇرژۇئا پەلسەپىۋى ئېقىملىرىنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسچىسى دانىيىلىك پەيلاسوپ كېركېگار (1822—1893) دۇر. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى گېرمانىيىگە سىڭىپ كىرگەن بولۇپ، بۇ يەردىكى مۇھىم ۋەكىللىرى كارل جاسپېر (1883—1964)، مارتىن ھېيدېگېر (1889—1976) قاتارلىقلاردۇر. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ۋە ئۇرۇشتىن كېيىن، مەۋجۇدىيەتچىلىك فرانسىيىگە كەڭ تارقالدى، بۇ يەردىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرى سارتىر (1905—1980)، مارتىېل (1889—1973)، پونت (1908—1961)، كامۇس (1913—1960)، پوفۋا (1908—1985) قاتارلىقلار-دۇر. 50 - يىللاردىن كېيىن، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئامېرىكىغا سىڭىپ كىرىپ ناھايىتى چوڭقۇر يىلتىز تارتتى. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى خىرىستىئان مەۋجۇدىيەتچىلىكى ۋە ئاتېئىزم مەۋجۇدىيەتچىلىكى دەپ ئىككىگە بۆلۈنىدۇ. مەۋجۇدىيەتچىلەر ئىچىدە سارتىر ئەڭ ۋايىغا يەتكىنى بولۇپ، ئۇنى ۋەكىل قىلغان ئاتېئىزم مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ تەسىرى خېلىلا چوڭ.

سارتىرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسى ئۈچ نۇقتىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ: بىرىنچىسى «مەۋجۇدلۇق ماھىيەتتىن بۇرۇن»؛ ئىككىنچىسى «دۇنيا بىمەنە»؛ ئۈچىنچىسى «ئەركىن تاللاش». ئۇنىڭ «مەۋجۇدلۇق ماھىيەتتىن بۇرۇن» دېگىنى، ئادەم ئەڭ دەسلەپتە پەقەت بىر خىل سۇبيېكتىپ ھالەتتە مەۋجۇد بولۇپ تۇرىدۇ، ئادەمنىڭ ئالاھىدە خۇسۇسىيەت ۋە قانۇنىيەتلىرى بولسا كېيىن بۇ خىل سۇبيېكتىپلىق تەرىپىدىن ئۆزلۈكىدىن شەكىللىنىدۇ دېگەنلىكتۇر. سارتىر مۇنداق دەپ يازىدۇ: «ئالدى

بىلەن ئادەم مەۋجۇد بولىدۇ، كۆرۈنىدۇ، گەۋدىلىنىدۇ، قۇپقۇرۇق هالەتتە بولىدۇ؛ پەقەت كېيىن، ... مەلۇم نەرسىگە ئۆزگىرىپ، ئۆز ئىرادىسى بويىچە ئاندىن ئۆزىنى يېتىشتۈرىدۇ». سارترې «مەۋجۇدلۇق ماھىيەتتىن بۇرۇن» دېگەن قاراشنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ، «ئادەم ئەركىنلىككە ھۆكۈملەنگەن» دېگەن يەكۈننى ئوتتۇرىغا قويدى. سارترېنىڭ قارىشىچە، «ئادەمنىڭ مەۋجۇدلىقى ماھىيەتتىن بۇرۇن»، يەنى «ئادەمنىڭ ئەركىنلىكى ماھىيەتتىن بۇرۇن» بولۇپ، ئەركىنلىك ئادەمنىڭ مەلۇم خۇسۇسىيىتى ئەمەس، بەلكى ئۇ ئادەمنىڭ مەۋجۇدلىقىدىن ئايرىۋەتكىلى بولمايدىغان نەرسە. شۇڭا ئادەم ئەركىنلىككە ھۆكۈملەنگەن، ئادەمنىڭ ئەسلى تەبىئىتى ئەركىندۇر. بۇ يەردە سارترې تەكىتلەۋاتقان ئەركىنلىك، ئادەمنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى كونكرېت ئەركىنلىكى بولماستىن، بەلكى ئۇ بىر خىل شەرتسىز، ھېچقانداق چەكلىمىگە ئۇچرىمايدىغان ئەركىنلىكتۇر. سارترېنىڭ قارىشىچە، مۇھىت ئادەمنىڭ ھەرىكەت ئەركىنلىكىنى چەكلىيەلىسىمۇ، بىراق ئادەمنىڭ ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئەركىنلىكىنى چەكلىيەلمەيدۇ؛ ئادەم قانچىكى ئوڭۇشسىز ئەھۋالدا قالسا، شۇنچە ئەركىن بولىدۇ، چۈنكى ئادەم ئوڭۇشسىز ئەھۋالدا قالغانسېرى، ئۆزىنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇدلىقىنى شۇنچە ھېس قىلالايدۇ، ئۆز تاللىشىغا تېخىمۇ مۇھتاج بولىدۇ. ئادەمنىڭ ئەركىنلىك پۇرسىتى باراۋەر بولىدۇ، ھەر بىر ئادەم ئەركىن تاللاش ئېلىپ بېرىشى، ئۆز ھۆكۈمىگە ئاساسەن قارار چىقىرىشى، ھەرىكەت قوللىنىشى كېرەك. ئادەم ئەركىن بولغان ئىكەن، ئۇنداقتا ئۆز تاللىشىغا نىسبەتەن مەسئۇلىيەتنى زىممىسىگە ئېلىشى كېرەك. سارترېنىڭ قارىشىچە، دۇنيا «ناھايىتى چوڭ، ئەمما بىمەنە نەرسە»، «دۇنيادىكى ھەممە

نەرسە يىرگىنىشلىك ۋە رەزىل»، بۇنداق دۇنيادا ياشىغان ئادەم قەدەمدە بىر توزاققا چۈشىدۇ، ھەر بىر ئادەم بۇنداق بىمەنە ھەم شەپقەتسىز دۇنيادا ئازابلىق ۋە تەنھادۇر.

دېمەك، شوپېنخاۋېر ۋە نېتسېنىڭ نوقۇل ئىرادىچىلىكى، بېرگسوننىڭ ھاياتلىق پەلسەپىسى ۋە بىۋاسىتە سېزىمىزمى، سارترېند مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسىدە سۇبيېكتىپ روھ تەكىتلىنىپ، ئىدراك چەتكە قېقىلىپ، مۇتلەق ئەركىنلىك تەشۋىق قىلىنغان بولۇپ، بۇلار مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىگە ئىدىيىۋى ئاساس بولدى.

سىگموند فروئىد (1856—1939) ئاۋستىرىيىلىك روھىي كېسەللەر دوختۇرى ۋە مەشھۇر پسىخولوگ بولۇپ، روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ ئاساسچىسى. ئۇنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتى ئاساسلىقى تۆت جەھەتتىكى مەزمۇننى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئۇلار: ئاڭدىن خالىيلىق نەزەرىيىسى، پان جىنسىيەت نەزەرىيىسى، چۈش نەزەرىيىسى ۋە خاراكتېر نەزەرىيىسى قاتارلىقلاردۇر. فروئىدنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتى 20 - ئەسىر غەرب ئەدەبىياتىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتتى، بولۇپمۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا بولغان تەسىرى ناھايىتى چوڭ بولدى. كۆپىنچە مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى فروئىدنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتى تۈسىنى ئالدى.

3) ئەدەبىيات مەنبەئەسى

مودېرنىست يازغۇچىلار ئەنئەنىگە قارشى تۇرۇپ، بارلىق ئەنئەنىدىن ئۈزۈل - كېسىل ئالاقىنى ئۈزۈش كېرەك، دەپ جاكارلىدى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە مەدەنىيەت مىراسلىرى «يېڭى دەۋر» بىلەن زادىلا سىغىشالمايدۇ ۋە كىشىلەرنىڭ يېڭىلىق

يارىتىشىغا ئېغىر توسالغۇ بولىدۇ، ئۇلار «كۇتۇپخانا، مۇزېي» دېگەنلەرنى گۇمران قىلىپ تاشلاش، «بارلىق سەنئەت مىراسلىرىدىن ۋە ھازىرقى مەدەنىيەتتىن ۋاز كېچىش» كېرەك دەپ تۇۋلاشتى. بىراق، ئەمەلىيەتتە ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ تەرەققىياتى ئىچكى قانۇنىيەتكە ۋە ۋارىسچانلىققا ئىگە بولۇپ، يېڭىلىق يارىتىش گەرچە ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ جېنى ھېسابلانسىمۇ، ئەمما ھەر قانداق يېڭىلىق يارىتىش پەقەت ئالدىنقىلار ئاساسىدا ئېلىپ بېرىلىدۇ، ئەمەلىيەتتە يەنىلا ئەنئەنىدىن ئايرىلالمايدۇ، ئېنگېلسنىڭ تىلى بويىچە ئېيتقاندا: «ھەر بىر دەۋردىكى پەلسەپە ئىش تەقسىماتى رولىنى ئوينايدىغان بىر بەلگىلىك ساھە بولۇش سۈپىتى بىلەن ئىلگىرىكى ئاساسچىلىرى ئۇنىڭغا قالدۇرۇپ كەتكەن بەلگىلىك ئىدىيىۋى ماتېرىيالنى ئالدىنقى شەرت قىلىدۇ[1]». ئەدەبىيات تەرەققىياتىمۇ شۇنىڭغا ئوخشاشلا ئۆز ئەنئەنىسىدىن مۇستەسنا ئەمەس. مودېرنىست يازغۇچىلار گەرچە ئەنئەنىدىن ئۈزۈل ـ كېسىل ئادا ـ جۇدا بولۇشنى تەكىتلەپ، يېڭىلىق يارىتىشقا ئەھمىيەت بەرگەن بولسىمۇ، ئەمما ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە ئۇلار يەنىلا ئەدەبىيات ئەنئەنىسى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتتە بولۇپ كەلدى. ئۇلار رېئالىزم ئەنئەنىسىگە قارشى تۇردى، ئەمما ئېستېتىزم ۋە دەسلەپكى سىمۋولىزم ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلدى. ئېستېتىزم ۋە دەسلەپكى سىمۋولىزم بولسا رومانتىزمدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، ئۇلارنى رومانتىزمنىڭ ۋارىيانتى دېيىشكە بولىدۇ. ئېستېتىزم 19 ـ ئەسىرنىڭ ئوتتۇرلىرىدا پەيدا بولغان بولۇپ، تاكى 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىغا قەدەم داۋاملاشتى. بۇنىڭ ۋەكىللىك شەخسلىرى فرانسىيە شائىرى گىيوتې (1811—1872)، ئەنگلىيە

① مەنبە: «ماركس، ئېنگېلس ئەسەرلىرى»، 4 ـ توم، 485 ـ بەت.

يازغۇچىسى ئاللانپوئې (1809—1849) قاتارلىقلاردۇر. ئېستېتىزم سەنئەتنىڭ رېئاللىققا تەتبىقلىنىشىغا ۋە ئەمەلىي ئىشلىتىش قىممىتىگە ئىگە بولۇشىغا قارشى تۇرۇپ، سەنئەتنىڭ ئۆز قىممىتىنى تەكىتلەيدۇ، شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىغا ۋە ئىشارەچانلىقىغا ئەھمىيەت بېرىپ، شەكىل مۇكەممەللىكىنى قوغلىشىدۇ. دەسلەپكى سىمۋولىزم 19 ـ ئەسىرنىڭ 50 ـ يىللىرىدا پەيدا بولۇپ، 80—90 ـ يىللاردا كەڭ ئومۇملاشقان شېئىرىيەت ئېقىمى بولۇپ، ئۇنىڭ باشلامچىسى فرانسىيە شائىرى بودېلېردۇر. بۇ ئېقىمدىكى مۇھىم شائىرلار فرانسىيە شائىرلىرى ۋېرلىن، رىمبو ۋە ماللارمې قاتارلىقلاردۇر. مودېرنىست يازغۇچىلار ئېستېتىزمنىڭ تەبىئەتكە، سەپسەتە سۆزلەشكە قارشى تەشەببۇسلىرىنى ۋە سەنئەت گۈزەللىكىنى قوغلىشىشنى قوبۇل قىلىپ، دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ مۇزىكىدارلىقىغا ۋە ئىشارەچانلىققا ئەھمىيەت بېرىشكە ۋارىسلىق قىلدى. شۇڭا ئاللانپوئې بىلەن بودېلېر مودېرنىزمنىڭ يىراق ئاتا ـ بوۋىلىرى دەپ قارىلىدۇ.

مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ پۈتۈن كۈچى بىلەن قارشى تۇرغىنى رېئالىزم (ناتۇرالىزممۇ بۇنىڭ ئىچىدە) بولدى، كېلەچەكچىلەردىن تارتىپ يېڭى پروزىچىلارغىچە ھەممىسى شۇنداق قىلدى. مەسىلەن، يېڭى پروزىچىلارنىڭ سەركەردىلىرىدىن بىرى بولغان ئالان روبېر گارىي بولسا بالزاك ۋەكىللىكىدىكى رېئالىزم ئەنئەنىسىدىن ئۈزۈل ـ كېسىل ئالاقىنى ئۈزۈشنى ئاشكارا ئوتتۇرىغا قويدى، بىمەنىچىلىك دراممىچىلىقىدىكى يونېسكو بارلىق رېئالىزمنىڭ «مەيلى سوتسىيالىستىك رېئالىزم ياكى سوتسىيالىستىز رېئالىزم بولسۇن» ئۇلارنىڭ دېتىغا

ياقمايدىغانلىقىنى، شۇڭا ئۇلارنىڭ ھەممىسى قارشى تۇرۇش دائىرىسىدە ئىكەنلىكىنى جاكارلىدى. ئىستېتىك تەشەببۇس ۋە ئىجادىيەت جەھەتتە، مودېرنىزم ھەقىقەتەن رېئالىزمدىن روشەن پەرقلەندى. مەسىلەن، رېئالىزم «تەقلىد قىلىش»تا چىڭ تۇرۇپ، ئەدەبىيات دەۋرنىڭ ئەينىكى، يازغۇچى تارىخنىڭ كاتىپى دەپ قارىسا، مودېرنىزم «ئىپادىلەش» تە چىڭ تۇرۇپ، ئەدەبىيات ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش كېرەك دەپ قاراپ، سۇبيېكتىپ روھقا ئەھمىيەت بەردى؛ رېئالىزم «ئىنسانىيەت ئۈچۈن سەنئەت» نى تەكىتلەپ، ئەسەر «تۇرمۇش دەرسلىكى»گە ئايلىنىشى كېرەك دەپ قارىسا، مودېرنىزم پەقەت ئىستېتىك قىممەتنى ئېتىراپ قىلىپ، ئەدەبىياتنىڭ ئىجتىمائىي تەربىيىۋى رولىنى ئىنكار قىلدى؛ رېئالىزم مەزمۇن بىلەن شەكىلگە تەڭ ئەھمىيەت بەرسە، مودېرنىزم ئەدەبىي ئەسەرنىڭ شەكلىگىلا ئەھمىيەت بەردى؛ رېئالىزم ئىدراكقا ئېتىبار بەرسە، مودېرنىزم ئىدراكقا قارشى تۇرۇپ، بىۋاسىتە سېزىمنى قەدىرلىدى. ئۇلارنىڭ ئوتتۇرىسىدا گەرچە ئەنە شۇنداق خېلى زور، پرىنسىپال پەرقلەر بولسىمۇ، بىراق مودېرنىزم يەنىلا رېئالىزمدىن ئۈزۈل -كېسىل ئادا - جۇدا بولۇپ كېتەلمىدى. مودېرنىزمنىڭ «پسىخىك رېئالىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ياقتۇرۇپ قېلىشىمۇ ئۇنىڭغا رېئالىزملىق تەركىبلەرنىڭ بارلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدىن قارىغاندىمۇ، مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ رېئالىزم ئەنئەنىسىدىن ئوخشىمىغان دەرىجىدە مەنپەئەتدار بولغانلىقىنى كۆرىۋالغىلى بولىدۇ. ئومۇمەن، مودېرنىزم ئەدەبىياتى يىلتىزسىز دەرەخ، مەنبەئەسىز سۇ ئەمەس، ئۇنىڭدا ئەدەبىيات ئەنئەنىسىگە نىسبەتەن تەنقىدمۇ، ۋاز كېچىشمۇ بولدى، شۇنداقلا ۋارىسلىقمۇ بولدى، غەرب ئەدەبىيات تارىخىدىكى

باشقا پىكىر ئېقىملىرى ۋە ئەدەبىي ئېقىملارغا سېلىشتۇرغاندا، مودېرنىزم تەنقىدنى ۋە يېڭىلىق يارىتىشنى تېخىمۇ بەكرەك تەكىتلىدى.

2. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

1) ئىدىيە جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكى

(1) ئۆزلۈك ئېڭى

«ئۆزلۈك ئېڭى» كىشىنىڭ يوشۇرۇن قەلب دۇنياسىدا نامايان بولىدىغان ئىچكى روھىي پائالىيەت بولۇپ، بۇنى ئىپادىلەش مودېرنىزمنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى ئەڭ ئاساسلىق ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرىدۇر. مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى ئوتتۇرا - ئۇششاق بۇرژۇئا زىيالىيلىرى بولۇپ، ئۇلار كاپىتالىزم رېئاللىقىدىن ئۈمىدسىزلىنەتتى، بىزار بولاتتى، كەلگۈسىگە بولسا ئىشەنچىسىز قارايتتى؛ شۇنىڭ بىلەن بىرگە ئۇلار ئىدراكسىزلىق پەلسەپىسى ۋە 20 - ئەسىر پسىخولوگىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقتىن، ئۇلار ئۆزلۈك مەۋجۇدلۇقىنى دۇنيادىكى بارلىق شەيئىلەرنىڭ پەيدا بولۇش مەنبەئەسى، ئادەمنىڭ تەبئىي تۇيغۇ ئىستىكى شەخسلىك مەۋجۇدلۇقنىڭ ئاساسىي بەلگىسى دەپ قارىدى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، باشقىلىرى توقۇپ چىقىرىلغان بولۇپ، پەقەت ئۆزلۈكلا ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق ئىدى. سەنئەت چىنلىقىنى ئىپادىلىشى، ئۆزلۈكتىن ئىبارەت سۇبيېكتىپ دۇنيانى ئىپادىلىشى كېرەك ئىدى، پەقەت ئۆزلۈكلا ئەڭ ئالىي چىنلىق ئىدى. رومانتىزممۇ سۇبيېكتىپلىقنى ئىپادىلەشنى تەكىتلەيدۇ، بۇ جەھەتتە مودېرنىستىك ئەدەبىيات بىلەن رومانتىزمنىڭ ئوخشاپ

كېتىدىغان تەرەپلىرى بار. بىراق رومانتىزم ئىپادىلىگەن «ئۆزلۈك» ۋە «سۇبيېكتىپلىق» ئاساسلىقى ئىدىيىۋى ھېسسىيات، ئارزۇ - غايىلەر بولۇپ، ئەسەرلەردىكى پېرسوناژلارنىڭ روھىي پائالىيىتىمۇ روشەنلىككە ۋە مەنتىقىلىققە ئىگە ئىدى، ئەمما مودېرنىزمدا ئىپادىلەنگىنى، ئاساسلىقى 20 - ئەسىر پسىخولوگىيىسىدە بايان قىلىنغان ئىچكى قەلب، يەنى جىنسىي تەبىئىي تۇيغۇنى يېتەكچى قىلغان، ئۆزگىرىشچان، ئىنتايىن مۇرەككەپ بولغان قەلبتىن ئىبارەت بولدى. رومانتىزم سۇبيېكتىپلىقنى ئىپادىلىگەندە، ئوبيېكتىپ دۇنيانى سۈرەتلەشنى چەتكە قاقمىدى، ھەتتا كۆڭلىدىكىنى بىۋاسىتە ئىزھار قىلدى، مودېرنىزم بولسا «خاراكتېرسىزلەندۈرۈش»نى تەكىتلەپ، «ئوبيېكتىپ ماسلىق»قا بېرىلدى، يەنى ئوبيېكتىپ كۆرۈنۈش ئارقىلىق يوشۇرۇن سۇبيېكتىپ دۇنيانى ئىشارە قىلدى؛ رومانتىزم سۇبيېكتىپلىقنى ئىپادىلىگەندە، كۆپىنچە ھاللاردا ئوبيېكتىپ دۇنيانى نەزەردە تۇتتى، مودېرنىزم بولسا سۇبيېكتىپلىقنى ئىپادىلەشنى ئىجادىيەت مۇددىئاسى قىلدى.

(2) كرىزىس ئېڭى

20 - ئەسىرنىڭ دەسلىپىدىن ئېتىبارەن كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئىللەتلىرى پۈتۈنلەي ئاشكارىلاندى، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى كىشىلەرنىڭ قەلبىدە ئىنتايىن چوڭقۇر جاراھەت پەيدا قىلىپ، ئەنئەنىۋى قىممەت قارىشى ۋە غەرب مەدەنىيىتىگە نىسبەتەن كىشىلەرنىڭ گۇمانىنى قوزغىدى. لېكىن يېڭىچە بىر قىممەت قارىشى تېخى شەكىللەنمىگەچكە، كىشىلەر روھىي جەھەتتە چۈشكۈنلۈك پاتقىقىغا چۆكۈپ قالدى. ئىدېئولوگىيىنىڭ ھەرقايسى ساھەلىرىنى كۈچلۈك كرىزىس ئېڭى ۋە چوڭقۇر ئۈمىدسىزلىك

قاپلىۋالغاچقا، كىشىلەر خۇددى پانى دۇنيانىڭ قىيامەت كۈنى پات ئارىدا يېتىپ كېلىدىغاندەك، بىر خىل ئالاقزادىلىك، ۋەھىمە ۋە بۇرۇختۇرمىلىق ئىچىدە سەرەسانىگە چۈشۈپ قالدى. مانا مۇشۇنداق ئەھۋال ئاستىدا، كرىزىس ئېڭى، ئۈمىدسىزلىك ۋە چۈشكۈنلۈك كەيپىياتى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئورتاق تېمىسىغا ئايلاندى. كېيىنكى مەزگىلدىكى سىمۋولىست شائىر ئېلىئوت (1888—1965) نىڭ «باياۋان» داستانىدا ئېتىقادنى يوقاتقان ياۋروپانى پۈتكۈل جانلىق ھاياتلىقلار ئۆلۈپ تۈگىگەن باياۋانغا ئوخشىتىپ، بۇ پاسكىنا — جۇت باياۋاندا پەقەت بىكار تەلەپ ئەر - ئايالنىڭ ئەيشى - ئىشرەت قىلىۋاتقانلىقى تەسۋىرلەندى. مانا بۇ خىل كرىزىس ئېڭى مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەرەققىياتىنىڭ ئومۇمىي جەريانىغا ئىزچىل تۈردە سىڭىشىپ ماڭدى. سىمۋولىزم ۋە ئىپادىچىلىكتىن تارتىپ، ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن مەيدانغا چىققان ھەر خىل ئېقىملارنىڭ ھەممىسىدە ئىپادىلەنگىنى غەرب 20 - ئەسىر مەدەنىيىتىگە، ئەنئەنىۋى قىممەت قارىشىغا بولغان گۇمان ۋە ئىنكار قىلىش، روھىي جەھەتتە بىر خىل ئەس - ھوشىنى يوقىتىپ قويۇش، ئۈمىدسىزلىك، چۈشكۈنلۈك ۋە ئىچى پۇشۇش، ئازابلىنىش ۋە غەمكىنلىك قاتارلىقلاردىن ئىبارەت بولدى. مودېرنىست يازغۇچىلار ئىجتىمائىي تۇرمۇشتىن تارتىپ شەخسلەرنىڭ قەلب چوڭقۇرلۇقىغىچە بولغان كۆپ خىل تەرەپلەردە غەرب مەدەنىيىتىدىكى نامراتلىق ئەھۋالىنى ئىپادىلەپ، شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە ئامالسىزلىق، ئۈمىدسىزلىك ۋە ھەممىدىن ۋاز كېچىش — ئىنكارچىلىق كەيپىياتىنىمۇ ئەكس ئەتتۈردى.

(3) ياتلىشىش ئېڭى

ياتلىشىش مەسىلىسى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى يەنە بىر

مۇھىم تېمىدۇر. فرانسىيە ئوبزورچىسى دومونىا «ياتلىشىش پۈتكۈل ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىنى يۇتىۋالدى» دېگەن ئىدى. ياتلىشىش كرىزىس ئېڭى بىلەن زىچ باغلىنىشلىق بولۇپ، ھەر ئىككىلىسى ئوخشاش بىر مەزمۇننىڭ ئوخشاش بولمىغان ئىپادىلىنىشىدۇر. ماركس خېلى بۇرۇنلا ياتلىشىش كۆز قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان بولۇپ: «كاپىتالىستىك ئەمگەكچىلەر بىلەن ئەمگەك ئوتتۇرىسىدا ياتلىشىش بولىدۇ، ئۇ «مال - مۈلۈكنىڭ ئادەملەرگە بولغان ھۆكۈمرانلىقى، مەھسۇلاتنىڭ ئىشلەپچىقارغۇچىلارغا بولغان ھۆكۈمرانلىقى قاتارلىقلاردا ئىپادىلىنىدۇ» دېگەن ئىدى. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا ئىپادىلەنگەن ياتلىشىش بولسا كاپىتالىزمنىڭ ھەرقايسى جەھەتلەردىكى ئومۇمىيۈزلۈك ياتلىشىشىدۇر. كىشىلەرنىڭ ئەمەلىي ھەرىكىتى ۋە مەھسۇلات (ماددىي بايلىق، مەنىۋى مەھسۇلات، جەمئىيەت تۈزۈلمىسى قاتارلىقلار) كىشىلەرنىڭ ماھىيەتلىك كۈچ ئوبيېكتىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ. ئەمما ئەكسىچە ئىدارە قىلغۇچىغا ئايلانغاندا، كىشىلەر ئۆز ھەرىكىتى ۋە ھەرىكەت مەھسۇلاتىنىڭ قۇلىغا ئايلىنىپ قالىدۇ. مانا بۇ خىل ئەھۋالنىڭ ئۆزى ياتلىشىشتۇر. ئاددىي قىلىپ ئېيتقاندا، ھەرقانداق شەيئىنىڭ ئۆز ماھىيىتىنىڭ ئەكسى تەرىپىگە ئۆتۈشى ياتلىشىشتۇر. غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا ئىپادىلەنگىنى ئاساسلىقى ئادەم بىلەن جەمئىيەت، ئادەم بىلەن ئادەم، ئادەم بىلەن ھازىرقى زامان ماددىي مەدەنىيىتى ۋە ئىلىم - پەن تېخنىكىسى، ئادەمنىڭ ئۆزى بىلەن ئۆزلۈك ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتلەرنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ياتلىشىشىدىن ئىبارەتتۇر.

بىرىنچى، ئادەم بىلەن جەمئىيەت ئوتتۇرىسىدىكى ياتلىشىش:

كاپىتالىزمنىڭ تەرەققىياتىغا ئەگىشىپ، غەرب كىشىلىرى

ئۆزلىرىنىڭ ئىجتىمائىي كۈچلەرنىڭ دۈشمىنىگە ۋە ئويۇنچۇقىغا ئايلىنىپ قالغانلىقىنى، ئەخلاق قەپىزىگە سولىنىپ، ئىجتىمائىي ئۆرپ - ئادەتنىڭ، مۇستەبىت ھاكىمىيەتنىڭ ۋە بيۇروكرات ماشىنىنىڭ خالىغانچە ئاخماق قىلىپ تاشلىۋېتىدىغان جانلىق بويۇمى بولۇپ قالغانلىقىنى پەيدىنپەي ھېس قىلىپ يەتتى. كىشىلەر ئەنە شۇ خىل كۈچلۈك ئىجتىمائىي يات كۈچلەرنىڭ چەكلىشى ئارقىسىدا بارا - بارا ھەرىكەت ۋە پىكىر ئەركىنلىكىدىن مەھرۇم قالدى، ئىختىيارى ۋە ئۆزىگە بولغان ئىشەنچىسى ئىنتايىن تۆۋەنلەپ، ئۇلارنىڭ روھىي ھالىتىدە تۈگىمەس تەشۋىش تۇيغۇسى پەيدا بولدى. ئىپادىچىلىك، مەۋجۇدىيەتچىلىك، بىمەنىچىلىك، قارا يۇمۇر قاتارلىق ئېقىملار ياتلىشىشنى ئىپادىلەشنى ئۆزىنىڭ ئەڭ مۇھىم تېمىسى قىلدى. مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ئىجتىمائىي يات كۈچلەر كۆپىنچە ھاللاردا ئابستراكت شەكىل ئارقىلىق بىر خىل ئومۇمىي ئىجتىمائىي كۈچ سۈپىتىدە ئىپادىلەنگەن بولۇپ، ئۇ كىشىگە خۇددى قانۇن، ئەخلاق ھوقۇق، ھاكىمىيەت ۋە بيۇروكرات ماشىنا قاتارلىقلارنىڭ بىرىكمىسىدەك بىر خىل تۇيغۇنى ھېس قىلدۇرىدۇ. مودېرنىزمنىڭ بۇ خىل چۈشىنىكسىز، ئابستراكت ئۇسۇلىنى ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتقا سېلىشتۇرغاندا تېخىمۇ يىغىنچاقلىقىغا ۋە چوڭقۇرلۇقىغا ئىگە دېيىشكە بولىدۇ.

ئىككىنچى، كىشىلەر مۇناسىۋىتىدىكى ياتلىشىش:

مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى سارتىرنىڭ «نەزەربەنت» ناملىق سەھنە ئەسىرىدە: «ئۆزگىلەر دوۋزاقتۇر» دېگەن بىر جۈملە مەشھۇر سەھنە سۆزى بار. بۇ سەھنە سۆزى مودېرنىست يازغۇچىلىرىنىڭ ياتلىشىۋاتقان كىشىلەر مۇناسىۋىتىگە بولغان تونۇپ

كۆز قارشى بولۇپ، بۇ يەنە ئۇلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى كىشىلەر مۇناسىۋىتىنىڭ ئوبرازلىق يىغىنچاقلىنىشىدۇر. مودېرنىست يازغۇچىلار كىشىلەر ئوتتۇرىسىدىكى سوغۇق مۇئامىلە ۋە يىراقلىشىشلارنى، ۋەھشىيانە زىيانكەشلىكلەرنى ھەمدە كىشىلەرنىڭ ئادەملەر توپى ئىچىدىمۇ يالغۇزلۇق ھېس قىلىدىغانلىقىنى ئىنتايىن چوڭقۇر ئىپادىلەپ بەردى. بىمەنىچىلىك دراماچىلىقىدىكى يازغۇچى يونېسكونىڭ «تاز ناخشىچى قىز» ناملىق مەشھۇر درامىسىدا ئىزچىل تۆردە بىر ياستۇققا باش قويۇشۇپ كېلىۋاتقان بىر جۈپ ئەر - ئايالنىڭ بىر ماشىنىغا ئولتۇرۇپ لوندونغا بارغانلىقى يېزىلغان. ئۇلار لوندوندا بىر ئېغىز ئۆيدە بىللە يېتىپ قوپىدۇ، ئەمما ئۇلار بىر - بىرىنى تونۇيدۇ، پەقەت بىر ھازا پاراڭلاشقاندىن كېيىن ئاندىن بىر - بىرىنى تونىيدۇ، ئەمما كېيىن ئايال خىزمەتكار تەرىپىدىن بۇ ئىككىسىنىڭ ئەر - خوتۇن ئىكەنلىكى يوققا چىقىرىلىدۇ. مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى كىشىلەر ئۆز ماھىيىتىنى ئاللىبۇرۇن ئۈزۈل - كېسىل يوقاتقان بولۇپ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا ئۇقۇشماسلىق بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئۇلار ئۆزىنىڭ كىم ئىكەنلىكىنىمۇ بىلمەيدۇ.

ئۈچىنچى، كىشىلەر بىلەن ھازىرقى زامان ماددىي مەدەنىيىتى ۋە ئىلىم - پەن تېخنىكىسىنىڭ ياتلىشىش مۇناسىۋىتى:

ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىۋاتقان ماددىي دۇنيادا، كىشىلەر ھازىرقى زامان پەن - تېخنىكىسى ۋە ماددىي مەدەنىيەت قاتارلىق جەھەتلەردىكى كىشىلەر كەشپىياتلىرىنىڭ ئاخىرى كىشىلەرنىڭ ھۆكۈمرانىغا ئايلىنىپ، كىشىلەرنىڭ قىممىتىنى يالماپ يۇتۇپ كېتىۋاتقانلىقىنى ھېس قىلدى. كىشىلەر ئۆزلىرىنىڭ بۇ خىل

ئېچىنىشلىق ئورنىنى چوڭقۇرلاپ سەزگەندە، ئۇلار ئىنسانىيەتنىڭ كېلەچىكىدىن قاتتىق تەشۋىشلەندى. چېخسلوۋاكىيىنىڭ ئىپادىچىلىك دراماتورگى چاپېكنىڭ «ھەممىگە قادىر ماشىنا ئادەم» ناملىق ئەسىرىدە ئىنسانلارنىڭ ھەممە ئىش قولىدىن كېلىدىغان ماشىنا ئادەملەرنى ياسىغانلىقى، لېكىن بۇ ماشىنا ئادەملەرنىڭ ئەڭ ئاخىرىدا پۈتكۈل ئىنسانىيەتنى ھالاك قىلىشقا تاس قالغانلىقى يېزىلغان.

تۆتىنچى، ئادەمنىڭ ئۆزى بىلەن ئۆزلۈك ئوتتۇرىسىدىكى ياتلىشىش:

كاپىتالىزمنىڭ ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىشىغا ۋە كاپىتالىستىك ئىشلەپچىقىرىشنىڭ زور دەرىجىدە ئىجتىمائىيلىشىشىغا ئەگىشىپ، جەمئىيەتنىڭ ھاياتلىق رىقابىتى تېخىمۇ كەسكىنلەشتى، بۇ ھال كىشىلەرنى دەرىجىدىن تاشقىرى ئازاب، ۋەھىمە ۋە تەشۋىش تۇيغۇسىغا كۆمۈپ تاشلاپ، ھەتتا ئۇلارنى ئۆز - ئۆزىدىن ياتلىشىش دەرىجىسىگە ئېلىپ باردى، جەمئىيەتنىڭ رەھىمسىز ئىجتىمائىي تۈزۈمى ۋە شاللىنىش ۋەھىمىسى ئۇلارنى چىدىغۇسىز تەشۋىش ۋە ۋەسۋەسىگە سېلىپ قويدى، بۇ ھال ئۇلارنىڭ روھىي بىلەن جىسمى ئوتتۇرىسىدىكى ياتلىشىشنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. بۇ ھال ئۇلارنى ئائىلىدىن، جەمئىيەتتىن ئايرىپ تاشلاپلا قالماستىن، ھەتتا ياشاش ئىمكانىيىتىدىنمۇ مەھرۇم قالدۇرۇپ، ئۇلارنىڭ سىرتقى دۇنيا بىلەن بولغان بارلىق ئالاقىسىنى ئۈزۈپ تاشلىدى. ئىپادىچىلىك ئېقىمىنىڭ بايراقدارى كافكانىڭ قەلىمى ئاستىدىكى گرىگولنىڭ ھاياتى ئەنە شۇنداق ئاخىرلاشتى. ئۇ ياشاشقا ئىنتىلىسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ قاسىراقلىق قوڭغۇزلۇق ھالىتى ئۇنىڭ ياشىشىغا ئىمكان بەرمىدى.

2) بەدىئىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكى

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى ئاساسلىق ئالاھىدىلىكى ئۇنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىدا كۆرۈلىدۇ. ئۇلار دائىم قوللىنىدىغان ئىپادىلەش ئۇسۇلى تۆۋەندىكىچە:

(1) سىمۋول. مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش كېرەك، بىراق ئۆزلۈك ساپ روھنىڭ شەكىلسىز مەۋجۇدلىقى بولۇپ، ئۇ سەنئەت تەرىپىدىن بىۋاستە ئىپادىلىنىش ۋە ئوبرازلىق ھېس قىلىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە ئەمەس، ئۇنى پەقەت ئۇنىڭغا ماس ھالەتتىكى سىمۋوللۇق ئىشارە ئارقىلىقلا ئىپادىلەش مەقسىتىگە يەتكىلى بولىدۇ. شۇڭا مودېرنىست يازغۇچىلار سىمۋوللۇق ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى كەڭ - كۆلەمدە قوللاندى، بولۇپمۇ ئۇلار يوشۇرۇن سىمۋولغا بەكرەك ئەھمىيەت بېرىپ، سىمۋوللۇق ۋاستە بىلەن سىمۋول ئوبيېكتى ئوتتۇرىسىدا باغلىنىش ۋە ئوخشاشلىقنىڭ بولۇشىغا قارشى تۇردى، ناھايىتى زور دەرىجىدىكى سۇبيېكتىپ ئىختىيارلىقنىڭ بولۇشىنى تەكىتلىدى. ئۇلار سىمۋوللۇق ئۇسۇلنى كەڭ دائىرىدە قوللىنىپ، بىر تەرەپتىن، ئەسەرنى كۆپ قاتلاملىق مەزمۇنغا ئىگە قىلسا، يەنە بىر تەرەپتىن، ئەسەرنى كىشىنىڭ تەسەۋۋۇر قابىلىيىتىنى قوزغىتىشچانلىققا ئىگە قىلدى.

(2) بىمەنىلەشتۈرۈش. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا غەلىتە — مۇبالىغىلىق بىمەنىلەشتۈرۈلگەن ئۇسۇل كەڭ تۈردە قوللىنىلدى، شۇڭا ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سىمۋول كۆپىنچە ھاللاردا بىمەنە شەكىلدە ئوتتۇرىغا چىقتى. سىمۋولدا ئاساسەن ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ ئۆزىدىكى مۇقىم خۇسۇسىيەتلەر ئارقىلىق مەلۇم سۇبيېكتىپ تەسىرات ئىپادىلەندى؛ بىمەنىلەشتۈرۈشتە بولسا،

مەلۇم سۇبيېكتىپ تەسىرات ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ شەكلى - ھالىتى ئۆزگەرتىلدى. مودېرنىست يازغۇچىلار بىمەنىلەشتۈرۈش ئۇسۇلىنى كەڭ قوللىنىپ، بىر تەرەپتىن يۈكسەك شەكىل چىنلىقىنى قوغلاشسا، يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇلار دۇنيانىڭ ئۆزى بىمەنە، بۇنداق بىمەنە دۇنيانى بىمەنە ئۇسۇل بىلەن ئىپادىلەش كېرەك، دەپ قارىدى.

(3) ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبى. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا ئاڭ ئېقىمىنىڭ دائىم قوللىنىدىغان ئەركىن ئەسلەتمە ۋە ئىچكى مونولوگ كەڭ تۈردە قوللىنىلدى، سۇبيېكتىپ ئىختىيارلىق ۋە سۇبيېكتىپ سەكرەتمىلىك ئاساسىي لىنىيە قىلىندى. تىل زور دەرىجىدە سۇبيېكتىپلاشتۇرۇلدى، مەنتىقىسىزلاشتۇرۇلدى. پېرسوناژنىڭ ئاڭ ئېقىمى تەرەققىياتى ئەسەرنىڭ بىر پۈتۈنلۈكىنى ھاسىل قىلدى.

3. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى ئاساسىي ئېقىملار

20 - ئەسىرنىڭ 20—30 - يىللىرىدا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تۇنجى قېتىملىق يۇقىرى دولقۇن ۋەزىيىتى شەكىللەندى، بۇ مەزگىلدىكى ئاساسىي ئېقىملار كېلەچەكىزم، كېيىنكى سىمۋولىزم، ئىپادىچىلىك، دادائىزم، ھالقىما رېئالىزم ۋە ئاڭ ئېقىمى قاتارلىقلاردۇر. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئاخىرلاشقاندىن كېيىن، ئەنئەنىگە قارشى يېڭى ئەدەبىي ئېقىملار مەيدانغا كېلىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىككىنچى قېتىملىق يۇقىرى دولقۇن ۋەزىيىتىنى شەكىللەندۈردى، بۇ مەزگىلدىكى ئاساسىي ئېقىملار مەۋجۇدىيەتچىلىك، گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد،

غەزەپلەنگەن ياشلار، بىمەنىچىلىك، يېڭى پروزىچىلار، قارا يۇمۇر ۋە سېھرى رېئالىزم قاتارلىقلاردۇر.

1) كېلەچەكىزم (فۇتۇرىزم)

كېلەچەكىزم 20 - ئەسىرنىڭ دەسلىپىدە ئەڭ بالدۇر مەيدانغا كەلگەن ۋە تەسىرى بىر قەدەر چوڭراق بولغان، ئەنئەنىگە قارشى مودېرنىزملىق ئەدەبىيات - سەنئەت ئېقىملىرىنىڭ بىرى بولۇپ، ئەڭ دەسلەپتە ئىتالىيىدە پەيدا بولغان. بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسچىسى ئىتالىيە شائىرى، دراماتورگى ۋە ئەدەبىي تەنقىدچىسى مارنېتتى بولۇپ، ئۇ 1909 - يىلى 20 - فېۋرال كۇنى فرانسىيىدە چىقىدىغان «فىكارو گېزىتى» دە «كېلەچەكىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە خىتاپنامىسى» نى ئېلان قىلىپ، كېلەچەكىزمنىڭ رەسمى دۇنياغا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغان. 1910 - يىلى ئۇ يەنە «كېلەچەكىزم ئەدەبىياتى خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلىپ، يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا كېلەچەكىزمنىڭ نەزەرىيىۋى تەشەببۇسى ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت پرىنسىپىنى شەرھلىگەن. شۇ ئاساستا كېلەچەكىزم تېز سۈرئەتتە ئەدەبىيات ساھەسىدىن ھالقىپ سەنئەتنىڭ رەسساملىق، مۇزىكا، ئۇسسۇل، تىياتىر، ھەيكەلتاراشلىق قاتارلىق ساھەلىرىگىچە كېڭەيگەن، ئۇ يەنە ئىتالىيە دائىرىسىدىن ھالقىپ ياۋروپادىكى ھەرقايسى ئەللەرگە ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە سىڭىپ كىرىپ، 20 - ئەسىرنىڭ 10 - ۋە 20 - يىللىرىدا پۈتكۈل ياۋروپا خاراكتېرلىك ئەدەبىيات - سەنئەت ھەرىكىتىگە ئايلانغان.

كېلەچەكچىلەرنىڭ كۆپىنچىسى كاپىتالىزم مەدەنىيىتىگە ئەسەبىيلەرچە چوقۇنىدىغان ياشلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئىتالىيە ھەم ياۋروپادىكى باشقا ئاساسلىق دۆلەتلەر سانائەتلەشتۈرۈش

يولىنى ئاللىبۇرۇن بېسىپ بولدى، كەڭ كۆلەملىك مېخانىزملىق سانائەت ئىشلەپچىقىرىشى ئوبيېكتىپ دۇنيا ۋە ئىجتىمائىي تۇرمۇشتا تېز ۋە تۈپ خاراكتېرلىك ئۆزگىرىشلەرنى پەيدا قىلدى، ماشىنا (مېخانىزم) مەدەنىيىتى، سۈرئەت - تېزلىك ۋە كۈچ - قۇدرەت دەل دەۋرنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالدى. يېڭى دەۋرنىڭ ئېھتىياجىغا ئويغۇنلىشىش ئۈچۈن ئىلگىرىكى «سۇكۇتكە چۆككەن ۋە ئۇيقۇلۇق ھالەتتىكى» ئەدەبىيات - سەنئەتنى، «بارلىق سەنئەت مىراسلىرىنى ۋە ھازىرقى مەدەنىيەتنى چۆرۈپ تاشلاپ»، «جىمىكى مۇزېيخانا، كۇتۇپخانا ۋە پەنلەر ئاكادېمىيىلىرىنى بىتچىت قىلىپ»، «ئەنئەنە بىلەن تۈپتىن مۇناسىۋەتنى ئۈزگەن، يېڭى، كېلەچەك سەنئىتى» نى يارىتىش كېرەك. بۇ خىل يېڭى، كېلەچەك سەنئىتى مېخانىزم مەدەنىيىتى، مەركىزىي شەھەرلەر تۇرمۇشى، سۈرئەت ۋە كۈچ - قۇدرەت قاتارلىقلارنى ئىمكانىيەتنىڭ بېرىچە ئىپادىلىشى كېرەك. كېلەچەكچىلەرنىڭ قارىشىچە، ھازىرقى زامان كاپىتالىزمنىڭ بىرىنچى مۇھىم شەرتى — تېخنىكا، «پۈتكۈل كاپىتالىزمنىڭ يېڭى دەۋرى فېئودالىزم دەۋرىنىڭ ئىستاتىستىكىسىدىن مېخانىكىغا كۆچۈشتۇر»، شۇڭا ھەرىكەت يېڭى دەۋرنىڭ تۈپ ماھىيىتى، كۈچ - قۇدرەت تۇرمۇشتىكى ئەڭ ئالىي گۈزەللىكتۇر. شۇنداق ئىكەن، ئەدەبىيات ھەرىكەت، سۈرئەت ۋە كۈچتىكى گۈزەللىكنى ئىپادىلەشنى ئۆزىنىڭ مۇھىم ۋەزىپىسى قىلىشى كېرەك. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، كوچىلاردا گۈركىرەپ مېڭىۋاتقان ماشىنىلار ئەڭ ئالىي گۈزەللىكنىڭ نامايان قىلىنىشىدۇر، ناھايىتى زور مېخانىزملار توغرىلىق، رەتلىكلىك ۋە ساپالىقلىقنى نامايان قىلىدۇ، چىشلىق چاق كىشىلەرنىڭ كۆزىنى روشەنلەشتۈرىدۇ؛ ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ھەتتا جەڭمۇ ئەڭ ئالىي

يۈكسەك گۈزەللىكنى نامايان قىلىدىغان ھەرىكەتتۇر، چۈنكى ئۇ يۇقىرى سۈرئەتتە ۋە جىددىي ئېلىپ بېرىلىدىغان بولغاچقا، ئۇ سۈرئەت، ھەرىكەت ۋە كۈچ - قۇدرەت گۈزەللىكىنى ھاسىل قىلىدۇ، شۇڭا جەڭ بىر خىل ئۇلۇغ ۋە مىسلىسىز سىمپونىيەدۇر. شۇنداق ئىكەن، كېلەچەكچىلەر ئەدەبىياتى مانا مۇشۇلارنى ئۆزىنىڭ مۇھىم مەدھىيلەش ئوبيېكتى قىلىشى لازىم. شۇڭا كېلەچەكچىلەر ئىجادىيەت داۋامىدا شاۋقۇن - سۈرەن ۋە ۋاڭ - چۇڭغا تولغان مەركىزىي شەھەرلەر تۇرمۇشىدىن ماتېرىيال تاللاپ، توك چىراغلىرى چاقناپ تۇرغان زاۋۇت، دەھشەتلىك گۈركىرەپ ئايلىنىۋاتقان مېخانىكىلىق چىشلىق چاق، ئۇچقاندەك مېڭىۋاتقان ماشىنا، تىنىمسىز ئادەم قاتارلىق ھەرىكەتتىكى شەيئىي ۋە ئادەمنى ئىپادىلىدى. ئۇلار بىۋاستە سېزىم ۋە ئاڭدىن خالىيلىقنىڭ ئىجادىيەت جەريانىدىكى ئۈنۈمىنى تەكىتلەپ، «روھىي ھالەتنىڭ ئارىلاشما قوزغىلىش»نى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ، «ئاساسسىز تەسەۋۋۇر» ئۇسۇلىنى قوللىنىش ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ غۇۋا ۋە سىرلىق تەسىراتلىرىنى ۋە چۈشەنگىلى بولمايدىغان شەيئىلەرنى ئىپادىلەشنى تەشەببۇس قىلدى. ئۇلار «زەنجىر سىمان سېلىشتۇرما» ئۇسۇلى ئارقىلىق، يەنى بىر تۇتاشلىق ئىچىدىكى ئەركىن سېلىشتۇرما ئۇسۇلى ئارقىلىق تامامەن ئوخشىمايدىغان شەيئىلەرنى بىر - بىرىگە باغلاپ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى يوشۇرۇن ۋە سىرلىق مۇناسىۋەتلەرنى ئېچىپ بېرىپ، «ماددىي تۇرمۇشنىڭ كۆپ خىل تۈسى، كۆپ خىل ئاۋازى ۋە كۆپ خىل شەكلى سىغدۇرۇلغان بىر خىل ئوركېستىرچە بىرلەشمە ئۇسلۇب شەكىللەندۇرۇش»[1]نى تەكىتلىدى. ئۇلار تىلغا نىسبەتەن دادىللىق بىلەن ئىسلاھات ئېلىپ

① ئىزاھات: مارىنېتتى: «كېلەچەكچىزىم ئەدەبىياتىنىڭ ماھارەت خىتابنامىسى».

بېرىپ، «جۈملە تۈزۈلۈشىنى بۇزۇپ تاشلاش»، «سۈپەت سۆزلىرىنى يوقىتىش»، «رەۋىش سۆزلىرىنى يوقىتىش»، «ئەركىن جۈملە شەكلىنى، ماتېماتىكىلىق بەلگىلەرنى، مۇزىكا بەلگىلىرىنى قوللىنىش»نى تەشەببۇس قىلدى. ئۇلار يەنە «مەتبەئە ئىنقىلابى»نى قانات يايدۇرۇپ، ئۆز خاھىشى بويىچە خەت شەكلىنى ئۆزگەرتىپ، چوڭ - كىچىك خەتلەر، شەكلى، رەڭگى ھەر خىل بولغان غەلىتە خەتلەر ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ ئۆزگىرىشچان ۋە چۈشىنىكسىز سۇبيېكتىپ تەسىراتىنى ئىپادىلىدى. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، كېلەچەكچىلەرنىڭ ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى پۈتۈنلەي چۆرۈپ تاشلىغانلىقى شۈبھىسىزدۇر.

كېلەچەكچىزىم ئەدەبىياتى ئىتالىيە، فرانسىيە، روسىيە قاتارلىق ئەللەردە بىر قەدەر گەۋدىلىك ئوتۇقلارغا ئېرىشكەن بولۇپ، بۇنىڭ ئىتالىيىدىكى مۇھىم ۋەكىللىرى مارىنېتتى، پارازېسكى، رايموندىنو قاتارلىقلاردۇر. مارىنېتتى (1876—1944) شائىر، يازغۇچى، دراماتورگ ۋە ئەدەبىي تەنقىدچى بولۇپ، ئۇ مىسىردا تۇغۇلغان، دادىسى داڭلىق ئادۋوكات، ئاپىسى لېرىك شائىر ئىدى. مارىنېتتى ياشلىق مەزگىلىدە فرانسىيە مەدەنىيىتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، كۆپىنچە ئەسەرلىرى فرانسۇز تىلىدا يېزىلغان، شۇڭا ئۇنىڭ «يېرىم ئىتالىيىلىك، يېرىم فرانسىيىلىك» دېگەن نامى بار. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ناھايىتى كۆپ بولۇپ، كېلەچەكچىزىم ئۇسلۇبىدا يېزىلغان مۇھىم ئەسەرلىرى «ئۇچقۇر ئىسپانىيە ۋە كېلەچەكچى بۇقا» (1931) ناملىق نەسىرلەر توپلىمى، «كېلەچەكچى مافاركا» (1910)، «بويسۇندۇرغۇسىز كىشىلەر» (1922) ناملىق رومانلىرى، «قانلىق شەھەر» (1908) ناملىق شېئىرلار توپلىمى، «ئاچكۆز پادىشا» (1909)، «ئاق ۋە قىزىل» (1923)،

«مەھبۇس» (1925)، «قىپيالىڭاچ ئىسگە سالغۇچى» (1929) ناملىق دراملىرى قاتارلىقلاردۇر. پارازىسكى (1885—1974) نىڭ مەشھۇر ئەسەرلىرىدىن «شېئىر كۆچۈرۈش» (1909)، «ئوت قويغۇچى» (1910) ناملىق شېئىرلار توپلاملىرى ۋە «بىللا قانۇنلىرى» (1911) ناملىق رومانى بار. رايموندىنو (1881—1971) نىڭ مەشھۇر ئەسەرلىرىدىن «ياشلىق ناخشىسى» (1912) ناملىق شېئىرلار توپلىمى بار.

كېلەچەكىزمنىڭ فرانسىيىدىكى ئەڭ مۇھىم ۋەكىلى ژىئوم ئاپولىنېر (1880—1918) بولۇپ، ئۇ مودېرنىزم شېئىرىيىتىدە خېلى زور تەسىرگە ئىگە. ئۇ 1913 - يىلى ئېلان قىلغان «كېلەچەكىزمنىڭ ئەنئەنىگە قارشىلىقى» ناملىق ماقالىسىدە «ستېرو كېلەچەكىزم» دېگەن ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ ئەنئەنىۋى شېئىر شەكىللىرىنى يېڭىلاپ، تىنىش بەلگىلىرىنى ئېلىپ تاشلاشنى، ئاۋاز ۋە رەڭنى شېئىرىيەتكە ئېلىپ كىرىپ، شېئىر بىلەن رەسىم ۋە خەتتاتلىقنى بىرلەشتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلغان. ئۇنىڭ «گۈزەل يېزىقلار» (1918) ناملىق شېئىرلار توپلىمى ئۇنىڭ مۇشۇ خىل تەشەببۇسىنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى بولۇپ، بۇنىڭدىكى بەزى شېئىر مىسرالىرىنى رەسىم شەكلىگە كەلتۈرگەن. كېيىن ماياكوۋىسكى ئاپولىنېرنىڭ «ستېرېئو شېئىر» لىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرا مەشھۇر «سەكرەتمە شېئىر» لارنى ئىجاد قىلغان.

كېلەچەكىزم روسىيىدە ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ئالدىدا ناھايىتى جانلاندى ۋە يەنە ئۆز ئىچىدىن ئۆزلۈك كېلەچەكىزم بىلەن ستېرېئو كېلەچەكىزمگە بۆلۈنۈپ كەتتى. ئۆزلۈك كېلەچەكىزمنىڭ مۇھىم ۋەكىلى سۋېرىيانىن؛ ستېرېئو كېلەچەكىزمدىكى ۋەكىللىك

ھەمسىلەر بورلىيوك، خېربونىكوۋ، كامىنىسكى، ماياكوۋىسكى قاتارلىقلاردۇر. بۇلاردىن سۋېرىيانىن 1911 - يىلى «ئۆزلۈك كېلەچەكىزمنىڭ مۇقەددىمىسى» ناملىق ئەسىرىنى ئېلان قىلدى. 1912 -يىلى ستېرېئو كېلەچەكىزم ئېقىمىدىكى شائىرلارنىڭ «جەمئىيەتتىكى ئىللەتلەرگە بىر تەستەك» ناملىق ئەسىرى نەشر قىلىندى. بۇ ئىككى پارچە ئەسەرنى روسىيە كېلەچەكىزمنىڭ خىتابنامىسى دېيىشكە بولىدۇ. ئوخشاش بىر خىل تىپتىكى شېئىرىيەت ئېقىمى بولۇش سۈپىتى بىلەن، روسىيە كېلەچەكىزمى روشەن ھالدا غەربىي ياۋروپا كېلەچەكىزمنىڭ، بولۇپمۇ ئىتالىيە كېلەچەكىزمنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىدى. بىراق روسىيە كېلەچەكچىلىرى ئىتالىيە كېلچەكچىلىرىنىڭ مۇھىم ۋەكىلى بولغان مارىنېتتىنىڭ ئۇرۇشنى تەرغىپ قىلىشنى ئىنكار قىلدى. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ماياكوۋىسكى، خېربونىكوۋ قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان روسىيە كېلەچەكچى شائىرلىرىنىڭ ھەممىسى ئىلگىرى كېيىن بولۇپ ئۇرۇشنى ئەيىبلىدى. باشقا بىر نۇقتىدىن دىققەت قىلىشقا ئەرزىيدىغىنى شۇكى، روسىيە كېلەچەكچى شائىرلىرىنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنى قوبۇل قىلدى، روسىيە كېلەچەكچىلىرى كېلەچەك سەنئىتىنى يارىتىشقا كۈچىنىڭ بېرىچە تىرىشتى، ئۇلار ئىلگىرىكى سەنئەتنى، ھەتتا ئۆز دەۋرىدىكى سىمۋولىزملىق سەنئەتنىمۇ پۈتۈن كۈچى بىلەن ئىنكار قىلدى. ئۇلار ئۆز خىتابنامىسىدا: «پەقەت بىزلا دەۋرنىڭ قىياپىتىگە ۋەكىللىك قىلالايمىز» دەپ جاكارلاپ، «پوشكىن، دوستويېۋىسكى، تولستوي ۋە باشقىلارنىڭ ھەممىسىنى دەۋر پاراخوتىدىن ئىرغىتىپ چۈشۈرۈۋېتىش»نى ئوتتۇرىغا قويدى، چۈنكى ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئىلگىرىكى سەنئەت شەكىللىرى

ھازىرقى «ماشىنىلاشقان دەۋر»نىڭ ماددىي مەدەنىيىتىنى ۋە تۇرمۇش رىتىمىنى ئەكس ئەتتۇرۇپ بېرەلمەيتتى. ئۇلارنىڭ يېڭىلىق يارىتىش ھەرىكىتىدىن قارىغاندا، ئاساسلىقى بەدىئىي شەكىل جەھەتتە تۇرلەرنى يېڭىلاپ، بىر قىسىم يېڭى سۆزلەرنى ئىجاد قىلدى، ھازىرغىچە داۋام قىلىپ كەلگەن قاپىيە ئىسكەنجىسىنى يوقىتىشنى، شېئىرنى ھەر خىل قوغۇشۇن ھەرپىدە تىزىپ چىقىپ، قوپال قەغەزگە بېسىش دېگەنلەرنى تەشەببۇس قىلدى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، تۇرمۇشنىڭ ئۆزى قوپاللىققا ئىگە. شۇڭا سەنئەتمۇ قوپاللىققا ئىگە بولۇشى كېرەك. روسىيە كېلەچەكىزمى ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ئالدىدا ناھايىتى جانلانغان بولسىمۇ، كېيىن تەنقىدگە ئۇچراپ، 20 - يىللارنىڭ ئاخىرىدا ئۇن - تىنسىز غايىپ بولدى.

كېلەچەكىزم مودېرنىزمنىڭ كۆپىنچە ئېقىملىرى بىلەن ئانچە ئوخشىشىپ كەتمەيدۇ. كېلەچەكچىلەر دۇنيادىن بەزگۈچىلەر بولماستىن، بەلكى دۇنياغا بۆسۈپ كىرگۈچىلەر بولۇپ، ئۇلار يازغۇچىنىڭ تۇرمۇشقا چۆكۈشىنى، سىياسىيغا ئارىلىشىشىنى تەشەببۇس قىلىدۇ. بىراق، كېلەچەكچىلەرنىڭ سىياسىي كۆز قارىشى ناھايىتى مۇرەككەپ، ئىتالىيە كېلەچەكچىلىرىنىڭ سىياسىي جەھەتتىكى ئاساسىي خاھىشى ئەكسىيەتچى بولۇپ، ئۇلار ئۇرۇشنى، مىلىتارىزمنى ۋە مىللىي شوۋىنىزمنى ئەسەبىيلەرچە مەدھىيىلەپ، فاشىستىك ئىستىبدات موسولىنىنى ماختاپ كۆككە كۆتەردى. شۇڭا كېلەچەكچىلەر بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدىدا ۋە ئۇرۇش مەزگىلىدە موسولىنىنىڭ قەدىرلىشىگە ئېرىشتى. موسولىن ئالىملار كېڭىشىنى قۇرۇپ، مارىنېتتىنى ئەزالىققا قوبۇل قىلدى. مارىنېتتى 1918 - يىلى كېلەچەك پارتىيىسىنى قۇرۇپ،

فاشىستلار پارتىيىسى بىلەن ھەمنەپەس بولۇپ، ئوچۇق - ئاشكارا ھالدا فاشىزمنىڭ دۇمبىقىنى چالدى. نەتىجىدە ئىتالىيە كېلەچەكچىلىرى فاشىستلار پارتىيىسىنىڭ زوراۋانلىق ۋە ئۇرۇش سىياسىتىنى تەشۋىق قىلىدىغان قورالىغا ئايلىنىپ قالدى. روسىيە كېلەچەكچىلىرى بولسا ئاساسلىقى مەۋجۇت تەرتىپلەرگە بولغان نارازىلىقى ۋە ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتىنى ئىپادىلىدى، ئۇلاردىن بەزىلىرى پرولېتارىيات ئىنقىلابىي ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىدە ئىنقىلابىي يولغا قەدەم باستى، شۇلاردىن ماياكوۋىسكى كېلەچەكىزمنىڭ تەسىرىدىن تەدرىجىي قۇتۇلۇپ، پرولېتارىيات ئىنقىلابىنىڭ كۈيچىسىگە ئايلاندى. كېلەچەكىزم بىر خىل ئەدەبىيات - سەنئەت ھەرىكىتى بولۇش سۈپىتى بىلەن، پەقەت 20 - ئەسىرنىڭ 10—20 - يىللىرىدىلا ئەۋج ئالغان بولسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ تەسىرى ناھايىتى چوڭ بولدى، فرانسىيە دادائىزمى، ھالقىما رېئالىزمى ۋە بىمەنىچىلىك تىياتىرچىلىقى ئايرىم جەھەتلەردە كېلەچەكىزم تۈسىنى ئالدى.

2) دادائىزم

دادائىزم 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا سيۇرىخ، نيۇ - يورك، بېرلىن، كيۇلىن، غەربىي گېرمانىيىدىكى ھاننوۋېر ۋە پارىژ قاتارلىق شەھەرلەردە مەيدانغا كەلگەن بىر خىل ئىنكارچىلىق سەنئەت ھەرىكىتىدۇر. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ياۋروپا ئۇرۇش ئوتى ئىچىدە قالغان بولۇپ، ئۇرۇش كىشىلەرگە زور بالايىئاپەتلەرنى ئېلىپ كېلىش بىلەن بىرگە، كىشىلەرنىڭ ئېتىقاد، مەدەنىيەت، ئىدېئولوگىيە ۋە جەمئىيەت تۈزۈملىرىنىڭ ھۇلىنى تەۋرىتىۋەتتى، كۆپلىگەن زىيالىيلار، ئەدىبلەر ۋە سەنئەتكارلار

ئەنئەنىگە قارشى كەسكىنلىك بىلەن جەڭ ئېلان قىلدى.

رەسساملىق ساھەسىدە تەسىراتچىلار ئېقىمى ئەركىن ئىپادىلەش ئۈچۈن يول ئېچىپ بەردى. ئۇلار ئەنئەنىگە قارشى سەنئەتكارلارنى ئۆز ئەتراپىغا توپلاپ، رەسساملىقتىكى تەقلىدچىلىككە قارشى تۇردى، كېيىنچە ئۇلار رەسساملىقتىكى ئەنئەنىۋى تەپەككۇر شەكلىنى بۇزۇپ تاشلاپ، يېڭىچە ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى تېپىپ چىقتى. ئۇلار ئىدراكقا گۇمان بىلەن قارىدى، نەپسىلىككە ئىگە بولمىغان ئافرىقا سەنئىتىدە بىر خىل ساددىلىقنىڭ ۋە قۇرۇلمىسىدا ئۆزگىچە ماھارەتنىڭ بارلىقىنى بايقاپ، ئۇنىڭغا يۈزلەندى. ئەدەبىيات ساھەسىدە سىمۋولىزمچىلار ئاڭدىن خالىيلىقنىڭ تەكتىگە يوشۇرۇنغان دۇنيانى قېزىشقا يۈزلەندى. كېلەچەكچىلەر ئۆز ئەسەرلىرى ئارقىلىق ئەنئەنىگە ۋە رېئاللىققا جەڭ ئېلان قىلدى، سەنئەت ئىستېتىكىدىن ئايرىلالمايدۇ دېگەن قاراشلارغا ئەجەللىك زەربە بېرىلدى، بۇ خىل زەربە كىشىلەرنى ئەنئەنىۋى قاراشلارنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلدۇرۇپ، ئەركىن تەپەككۇر قىلىش يولىغا يېتەكلىدى. مانا بۇ خىل ئىجتىمائىي ۋە ئىدىيىۋى ئاساسلار نەتىجىسىدە دادائىزم ھەرىكىتى مەيدانغا كەلدى.

ئۇرۇشقا قاتنىشىشنى خالىمىغان نۇرغۇن ئەدىب ۋە سەنئەتكارلار 1915 - يىلى بىتەرەپ دۆلەت شۋېيتسارىيىنىڭ سيۇرىخ شەھىرىگە پاناھلانغىلى كەلگەن بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىچىدە رومىنىيىلىك ترىستان تزارا، يانكو، گېرمانىيىلىك خۇگوبار، ھېلسېنبېسك، فرانسىيىلىك ھانس ئارىپ قاتارلىق ئەدىبلەر بار ئىدى. ئۇلار دائىم مېئارىي مەيخانىسىغا كېلىپ ئۇرۇش ھەققىدىكى كۆز قاراشلىرىنى سۆزلىشەتتى، ئۆز ئەسەرلىرىنى ئوقۇشاتتى، ئۇسسۇل ئويناپ، ناخشا ئېيتىشاتتى. شۇ يىلى كۈزدە تزارا ئۇلارنى

تەشكىللەپ بىر ئەدەبىيات تەشكىلاتى قۇردى ھەم ئۆزلىرىنىڭ فرانسىيە يازغۇچىسى ۋە پەيلاسوپى ۋولتېرغا بولغان ئېتىقادىنى بىلدۈرۈش ئۈچۈن مېئارىي مەيخانىسىنىڭ نامىنى «ۋولتېرمەيخانىسى» غا ئۆزگەرتتى. شۇنىڭ بىلەن بۇ جاي ئەدەبىيات - سەنئەتچىلەرنىڭ پائالىيەت مەركىزىگە ئايلاندى. «بىز دۇنيادىكى قىرغىنچىلىقلاردىن بىزار بولغاچقا، ئۆزىمىزنى سەنئەت دۇنياسىغا بېغىشلىدۇق. يىراقتا زەمبىرەك توپلىرى گۈمبۈرلەۋاتىدۇ، بىز بولساق شېئىر يېزىش، شېئىر ھەدىيە قىلىش، شېئىر ئوقۇش ۋە پۈتۈن ئىشتىياقىمىز بىلەن ناخشا ئېيتىش بىلەن مەشغۇلمىز. بىزنىڭ ئىزدىنىۋاتقىنىمىز كىشىلەرنى ھازىرقى ۋەھشىيانە ئەسەبىيلىكتىن قۇتۇلدۇرىدىغان سەنئەتتۇر. بىز يېڭى تۈزۈلمىگە تەشنامىز» (ئارىپ). مانا بۇ ئۇلارنىڭ شۇ چاغدىكى روھىي ھالىتى ئىدى. ئۇلار بۇ ئارقىلىق كىشىلەرگە «دۇنيادا ئۆز - ئۆزىگە خوجا بولالايدىغان ئادەملەرنىڭمۇ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى، ئۇلارنىڭ ئۇرۇش ۋە ۋەتەن دېگەنلەرنى قايرىپ قويۇپ، ئۆزلىرىنىڭ غايىسى ئۈچۈن ياشايدىغانلىقىنى» جاكارلىدى. ئۇلار كېلەچەكىزم، ئىپادىچىلىك قاتارلىق ئېقىمدىكىلەرنىڭ رەسىملىرى بىلەن مەيخانىنى بېزەپ، دائىم رىمبو، ئاپولىنېر قاتارلىقلارنىڭ شېئىرلىرىنى دېكلاماتسىيە قىلاتتى. 1916 - يىل 2 - ئاينىڭ 8 - كۈنى ترىستان تزارا (1896—1963) بۇ ئۇيۇشمىغا ئىسىم قويۇش ئۈچۈن، نېمىسچە - فرانسۇزچە لۇغەتنى ئاچقان، ئۇنىڭ قولىدىكى قايچىنىڭ ئۇچى دەل «دادا» دېگەن سۆزنى كۆرسىتىپ تۇرغاچقا، ئۇنى ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىيات ئۇيۇشمىسىغا نام قىلىپ بېكىتكەن. دادائىزمچىلارنىڭ دەسلەپكى ژۇرنىلى «ۋولتېر مەيخانىسى» 1916 - يىلى يازدا نەشر قىلىنغان،

ئۇنىڭدا تۇنجى قېتىم بۇ ئاتالغۇ تىلغا ئېلىنغان. «دادا» فرانسوزچە يېڭىدىن تىلى چىقىۋاتقان بوۋاقلارنىڭ «ئويۇنچۇق ئات» دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدىغان سۆزى. ئەمما ئۇ بىر خىل ئەدەبىي ئېقىمنىڭ نامى بولۇش سۈپىتىدە ھېچقانداق مەنەگە ئىگە ئەمەس. تزارا كېيىن بۇ ھەقتە توختىلىپ: «شۇ چاغدىكى مەسىلە ھەققىدە گۇۋاھلىق بەرمەي بولمايدۇ. مەيلى قايسى تەرەپتىن بولسۇن، ھەتتا ئەنئەنىگە قارشى شېئىرىيەت نۇقتىسىدىن ئېيتقاندىمۇ، شېئىر يەنىلا بىر خىل ھاياتىي كۈچكە ئىگە. يېزىقچىلىق بۇ خىل كۈچنى ئىپادىلەشتە، پەقەت تاسادىپىي ئىشلىنىپ قالىدىغان قورالدىنلا ئىبارەت. ئەمما ئۇ كەم بولسا بولمايدۇ. بۇ خىل ئىستىخىيىلىك ئىپادىلەش ئۇسۇلىغا مۇۋاپىق نام تېپىلمىغاچقا، بىز ئۇنى دادائىزم دەپ ئاتىدۇق» دەيدۇ.

دادائىزمچىلار دەسلەپتە ئەنئەنىگە قارشى بىر قىسىم ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلىش بىلەن بىرگە، پىكاسسو، ئاپولىنېر قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى تەشۋىق قىلدى. 1917 ـ يىلىغا كەلگەندە ئۇلارنىڭ ئىپادىلەش شەكىللىرى تېخىمۇ ھەر خىللاشتى. ئۇلار گېزىتتىن كېسىۋالغان سۆزلەرنى تەرتىپسىز، مەنتىقىسىز ھالەتتە قۇراشتۇرۇپ شېئىر يازدى، تاۋار ماركىلىرىنى ئەسەر ماۋزۇسى قىلىپ ئىشلەتتى. ئۇلار باشقا ـ باشقا شېئىرلارنى بىر نەچچە كىشى بىرلا ۋاقىتتا دېكلاماتسىيە قىلدى. بۇ ئۇلارنىڭ بارلىق ئەنئەنىگە جەڭ ئېلان قىلىشى ئىدى. بۇ كېيىنچە دادائىزمنىڭ ئاساسلىق مەزمۇنى بولۇپ قالدى. بۇ مەيخانىدا رىتىمسىز مۇزىكىلار چېلىناتتى. ئۇلار: «مەن ھەتتا ئىلگىرى مەندىن بۆلەك كىشىلەرنىڭ ئۆتكەنلىكىنى بىلىشنىمۇ خالىمايمەن» دېگەن ئەقلىيە سۆزنى قالقان قىلىپ، ئۆزلىرىنىڭ پائالىيەت دائىرىسىنى ھەر خىل

شەكىللەر بىلەن داۋاملىق كېڭەيتتى.

دادائىزمچىلار «291»، «دادا» قاتارلىق ناملاردىكى ژۇرناللارنىمۇ تەسىس قىلدى. 1920 ـ يىلىغا كەلگەندە دادائىزم روھىي بىلەن يۇغۇرۇلغان كىنولارمۇ ئىشلەندى. بۇنىڭ بىلەن دادائىزم پۈتكۈل ياۋروپاغا تارقىلىشقا باشلىدى. بېرلىن، كيۇلىن، بارسېلو قاتارلىق نۇرغۇن شەھەرلەردە دادائىزم تەشكىلاتلىرى قۇرۇلدى.

1919 ـ يىلىغا كەلگەندە سيۇرىختا دادائىزمنىڭ تەسىرى ئاجىزلاشقا باشلىدى. شۇڭا ھىلسېنبېك 1920 ـ يىلى گېرمانىيىگە بېرىپ بېرلىن، كيۇلىن قاتارلىق شەھەرلەردە دادائىزم تەشۋىقاتى ئېلىپ باردى. بىراق دادائىزم گېرمانىيىدە ئانچە روناق تاپالمىدى. تزارا بولسا فرانسىيىگە بېرىپ دادائىزم تەشۋىقاتى بىلەن شۇغۇللاندى. فرانسىيىدە 1919 ـ يىل 3 ـ ئايدا برېتون، ئاراگون، سۇبور قاتارلىق ئۈچ ياش ئەدىب «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى تەسىس قىلغان بولۇپ، ئۇلار ئەدەبىياتتىكى بارلىق ئەنئەنىلەرگە جەڭ ئېلان قىلغان ئىدى. ئۇلارنىڭ ژۇرنىلىغا «ئەدەبىيات» دەپ نام قويۇشىمۇ ئەدەبىياتنى مەسخىرە قىلىش ئۈچۈن ئىدى. تزارا فرانسىيىگە بارغاندىن كېيىن ئۇلار بىلەن بىرلىكتە دادائىزم تەشكىلاتىنى قۇردى. دادائىزمنىڭ روھىي بودېلىر، ماللارمې، رىمبو قاتارلىقلار تىكلىگەن يېڭى ئەنئەنىگە ماس كەلگەچكە، دادائىزم بۇ يەردە ناھايىتى تېزلا يىلتىز تارتتى، ئەزالىرى ناھايىتى تېزلا كۆپەيدى. شۇ يىلى دادائىزم پارىژدىكى ھەممە ئېقىملارنى بېسىپ چۈشتى. شۇ چاغدا تزارانىڭ: «ھەممىمىز ئاۋازىمىزنىڭ بارىچە توۋلايلى، بوزغۇنچى، ئىنكار قىلغۇچى خاراكتېرگە ئىگە بولغان بۇ ۋەزىپىنى ئادا قىلايلى! سۈپۈرەيلى! تازىلايلى!» دېگەن

بۇ شۇئارىغا ئۇلارنىڭ ھەممىسى ياندىشتى. دادائىزمچىلار شېئىر، دراما، نەسىر، رەسىم، مۇزىكا، ناخشا، ھەيكەلتاراشلىق قاتارلىق سەنئەت شەكىللىرىنىڭ ھەممىسىدە كۆپ ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلدى. ئۇلار: «دادائىزمنىڭ مەزمۇنى يوق، كىشىلەرنىڭ ئۇنى چۈشىنىمەن دېيىشىمۇ ھاجەتسىز، ئۇ پەقەت كىشىلەردە بىر خىل تەسىرات پەيدا قىلالىسىلا بولىدى» دەپ قارايتتى. شۇڭا، ئۇلار بىر تال ھەرپ ياكى بىرەر سۆزنىمۇ شېئىر دەپ قارىدى، مەنبەئە ھەرپلىرىنى مەنتىقىسىز ھالدا قاتار تىزىپ قويۇپ بۇنىمۇ شېئىر دەپ قارىدى. چۈنكى ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇنداق شەكىللەرمۇ كىشىلەردە ئوخشاش بولمىغان تەسىراتلارنى پەيدا قىلاتتى. شۇڭا بۇلارنىمۇ ئەسەر ھېسابلاشقا بولاتتى. ئۇلار ئۆز شېئىرلىرىدا قوپال، مەنتىقىسىز سۆزلەرنى ئىشلىتىپ، تاشقى دۇنياغا بولغان يۈزەكى تەسىراتنى ئىپادىلىدى. ھەيكەلتاراشلىق جەھەتتە ئۇلار ئەسكى بوتۇلكا، تەرەت قاچىسى قاتارلىق نەرسىلەرنى ئەسەر ھېسابلاپ كۆرگەزمىگە قويدى. دراما جەھەتتە ئۇلار رول ئالغاندا خۇددى جۆيلىگەن كىشىلەردەك ئاغزىغا نېمە كەلسە شۇنى سۆزلىدى، ھەتتا تاماشىبىنلارنى ھاقارەتلەيدىغان سۆزلەرنىمۇ قىلدى. دادائىزملىق دراما ئەسەرلىرىدىن تزارانىڭ «گاز يۈرەك» (1921)، دىرمىننىڭ «Z» قاتارلىق دراملىرى ۋەكىللىك ئورۇندا تۇرىدۇ. دادائىزم مۇزىكىلىرى چالغۇ ئەسۋابلىرىدىن قالايمىقان رىتىمسىز ئاۋاز چىقىرىشتىن ئىبارەت بولۇپ، كېلەچەكچىلەرنىڭ مۇزىكىلىرى بىلەن ئوخشاپ كېتىدۇ. تزارا «دادا شاملى» دەپ ئاتىلىدىغان «دادا، دادا» دېگەن ئاۋۇشنىلا چىقىرىدىغان بىر خىل چالغۇ ئەسۋابى ئىجاد قىلدى. ئۇلار يەنە ھەر خىل تاراق - تۇرۇق ئاۋازلارنى چىقىرىپ، بۇلارنىمۇ مۇزىكا ھېسابلىدى. دادائىزمچى

رەسسام دۇسان (1887—1968) دافىنچىنىڭ داڭلىق ئەسىرى «موننا رىشا» نىڭ چىرايلىق يۈزىگە دىڭگىيىپ تۇرغان بىر تۇتام ساقال - بۇرۇت سىزىپ قويۇپ، سەنئەت ئەنئەنىسىگە بولغان مەنسىتمەسلىكى ۋە ئىنكارىنى ئىپادىلىدى. دادائىزمچىلار جەمئىيەتتە بىر مەزگىل ناھايىتى كۆچلۈك زىلزىلە پەيدا قىلدى. بىراق، ئۇلار زەربە بېرىش، ئىنكار قىلىش بىلەنلا چەكلىنىپ قالغاچقا، ھېچقانداق مەسىلىنى ھەل قىلىپ بېرەلمىدى. ئۇلارچە، «بۇزۇشنىڭ ئۆزى تۈزەش» ئىدى.

مارسېل دۇچامنىڭ دادائىزم ھەققىدە توختىلىپ: «دادائىزم، ئەنئەنىۋى ئۆلچەمگە قارشى كىشىلەرگە خاس بىر خىل روھ. ئادەم ئادەم بولغاندىن تارتىپ، ئۇ ھەر بىر ئەسىر، ھەر بىر دەۋردە مەۋجۇت بولۇپ كەلگەن» دەپ ئېيتقىنىدەك، دادائىزم ئەزەلدىن مەۋجۇت بولۇپ كېلىۋاتقان، ئىنكار قىلىش روھىغا ئىگە بىر خىل ئىدىيىۋى ھالەتتىن ئىبارەتتۇر. دادائىزمچىلار بوۋاق باللارنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى شەيئىلەرگە تۇتقان ساپ فىزئولوگىيىلىك ئىنكاس پوزىتسىيىسىنى يازغۇچىلار تەقلىد قىلىشى لازىم، ئەدەبىيات - سەنئەتچىلەر بوۋاقلارنىڭ يېڭىدىن تىلى چىقىۋاتقان مەزگىلىدىكىدەك، ھەرقانداق ئىدىيە، ھەر قانداق گىرامماتىكىلىق ۋە لوگىكىلىق ئۆلچەملەرنىڭ تەسىرىدىن خالىي بولۇشى كېرەك، دەپ قارىدى. شۇڭا، ئۇلار ئىدراك، ئەخلاق، دىن، سىياسەت، مەنتىقە دېگەنلەرنىڭ ھەممىسىنى ئىنكار قىلدى. ئۇلار بارلىق ئەنئەنىۋى سەنئەت قارىشىنى ئاغدۇرۇپ تاشلاش ئاساسىغا، يېڭىچە سەنئەت يارىتىشنى تەشەببۇس قىلدى. شۇڭا، دادائىزم بۇزغۇنچى خاراكتېرگە ئىگە بولۇش بىلەن بىرگە يەنە قۇرغۇچىلىق خاراكتېرىگىمۇ ئىگە.

دادائىزمچىلار ھەر قانداق تاشقى كۈچنىڭ ھۆكۈمرانلىقىنى ئېتىراپ قىلمىدى، بەلكى شەخسنىڭ ئەركىنلىكىنى ھەممىدىن ئۈستۈن ئورۇنغا قويىدى. ئۇلار، كىشىلەر نېمىنى ئويلىسا شۇنى يېزىشى، ئاغزىغا قانداق سۆز كەلسە، شۇنى سۆزلىشى كېرەك، دەپ قارىدى، ئۇلاردا ھېچقانداق قىممەت قارىشى يوق ئىدى، شۇڭا سۆزدىكى مەنىنىمۇ ئېتىراپ قىلمىدى، شەيئىلەرنى «ياخشى» «يامان» دەپ ئايرىشقىمۇ قارشى تۇردى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، دادائىزمنىڭ نېمە ئىكەنلىكى سورالسا، ئۇ چاغدا ئۇ دادائىزم بولماي قالاتتى، چۈنكى ئۇنى چۈشىنىش مۇمكىن ئەمەس، ھەم ئۇنى چۈشىنىشكە ئورۇنۇش بىمەنىلىك ئىدى. پەقەت كىشىلەرگە ھېچنەرسە بىلدۈرمەسلىكنىڭ ئۆزى ھەقىقىي دادائىزم ئىدى. ئۇلار: «لوگىكا تالاش - تارتىشتىن باشقا نەرسە ئەمەس، لوگىكا مەڭگۈ خاتادۇر» دەپ قارايدۇ. ئۇلار يەنە تىل ۋە ئىستېتىكىغىمۇ قارشى تۇردى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، تىل ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى توسالغۇ ئىدى. شۇڭا ئۇلار سۆزلەرنىڭ مەنىسىنى تامامەن قايرىپ قويۇپ، ئۇنىڭ فونېتىكىلىق خۇسۇسىيەتلىرىگە ئاساسلىنىپ تۇرۇپ ئەسەر يازدى. ئۇلار سەنئەت بىلەن ئىستېتىكىنىڭ مۇناسىۋىتىنى ئىنكار قىلىپ، مەقسەتسىز، پىكىرسىز سەنئەتنى تەشەببۇس قىلدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات خۇددى بوۋاقلارنىڭ گۇڭراشلىرىغا ئوخشاش چۈشىنىكسىز بولۇشى كېرەك. ئۇلار ھەتتا مەدەنىيەتنىمۇ ئىنكار قىلىپ، «بارلىق مەدەنىيەت ئادەم ئالدايدىغان، كىشىلەرنى زىيانغا ئۇچرىتىدىغان نەرسە» دەپ قارىدى. ئۇلار ئىستىخىيىلىك ھەرىكەتنى ناھايىتى مۇھىم ئورۇنغا قويىدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، پەقەت ئەركىنلىك بولغاندىلا، ئاندىن تۇرمۇشنى ھەقىقىي، توغرا ئىپادىلىگىلى بولاتتى. ئۇلارنىڭ

قارىشىچە: «ئەركىنلىك: دادا، دادا، دادا؛ بۇ — چىدىغىلى بولمايدىغان ئازابلىق نالە. بۇ ھەر خىل ئاسارەت، زىددىيەت، بىمەنىلىك ۋە مەنتىقسىزلىكنىڭ بىرىكىشى: بۇنىڭ ئۆزى ھايات دېمەكتۇر» (تزارا). دادائىزمچىلار ھەر قانداق شەيئىنى، ئادەمنى، ھەتتا ئۆزىنىمۇ ئىنكار قىلدى. تزارانىڭ قارىشىچە: «دادائىزم ھەممىگە گۇمان بىلەن قارايدۇ... بارلىق ھەقىقىي دادائىزمچىلار دادائىزمغا قارشى تۇرغان بولىدۇ». دادائىزم سېپىگە قوشۇلغان كۆپىنچە كىشىلەر «دادائىزم» نىڭ ھەقىقىي مەنىسىنى بىلمىگەچكە، ئۇلارنىڭ دادائىزمغا بولغان ئېتىقادى ئانچە كۈچلۈك ئەمەس ئىدى. شۇڭا پارىژدىكى دادائىزمچىلار ئارىسىدا بۆلۈنۈش كېلىپ چىقتى. 1922 - يىل 4 - ئاينىڭ 1 - كۈنى برېتون «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا «ھەممىنى تاشلايلى» ناملىق ماقالە ئېلان قىلىپ، «دادانى تاشلىۋېتەيلى» دېگەن چاقىرىقنى ئوتتۇرىغا قويىدى. ئۇ ئىنكار قىلىش شەكلى بىلەن قارشىلىق كۆرسىتىش ۋە چىرىكلەشكەن قاتمال ھالەتتىكى جەمئىيەتتىن ئۆزىنى چەتكە ئېلىشنى پەقەت يېڭى دۇنيانى بايقاشنىڭ تەييارلىق باسقۇچى، ئۇ ھېچقانداق مەسىلىنى ھەل قىلىپ بېرەلمەيدۇ، دەپ قارىغان ئىدى. شۇندىن كېيىن دادائىزمنىڭ داغدۇغىسى ناھايىتى تېزلا ئاجىزلاشتى. ئەمما ئۇ بىخ ھالىتىدە تۇرىۋاتقان ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشىگە زېمىن ھازىرلاپ بەردى. 1922 - يىلىنىڭ ئاخىرىغا كەلگەندە ئېلۇئارد، سۇپو قاتارلىقلار برېتوننى مەركەز قىلغان ھالدا ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى باشلىدى. ئۇلار 1922 - يىلدىن 1924 - يىلغىچە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا ئارقا - ئارقىدىن ماقالە ئېلان قىلىپ، دادائىزمنىڭ يىمىرىلىشىنى ئىلگىرى سۈردى. بۇ يىللاردا پارىژدىكى ئورغۇنلىغان ياشلار

دادائىزمغا قارشى چىقتى. ئۇلار دادائىزمچىلارغا سىمۋول قىلىپ ياسالغان قەغەز ئادەملەرنى ئاپىرىپ دەرياغا تاشلىۋەتتى. 1924 - يىلىغا كەلگەندە دادائىزمچىلار ئۈزۈل - كېسىل مەغلۇب بولدى. 1929 - يىلىغا كەلگەندە، ھەتتا دادائىزمنىڭ قۇرغۇچىسى تزارامۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارغا قوشۇلۇپ كەتتى. ئومۇمەن، دادائىزم بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدىكى ياۋروپا ياشلىرىنىڭ زېرىكىش، تېڭىرقاش، ئىچى پۇشۇش، كەلگۈسى ئۈچۈن يول تېپىش قاتارلىق روھىي كەيپىياتلارنى ئەكس ئەتتۈرگەن ئىدىيىۋى ئېقىم بولۇپ، ئۇ گەرچە مەغلۇپ بولغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭدىكى ئىنكار قىلىش روھىي كېيىن مەيدانغا كەلگەن ئەدەبىي ئېقىملارغا سىڭىپ كەتتى. ھەتتا ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئاخىرلاشقاندىن، ئامېرىكا ۋە ياۋروپادىكى بىر قىسىم سەنئەتكارلار دادائىزمدىكى ئىنكارچىلىقنى ئىستېتىكا بىلەن باغلىنىشلىق دەپ قاراپ، دادائىزمنى قايتا تىرىلدۈرۈش ئۈچۈن ئۇرۇنۇپ باقتى. دادائىزم گەرچە شەخس ئەركىنلىكىنى ھەممىدىن ئۈستۈن ئورۇنغا قويۇپ، ھەممىنى قارا قويۇق ئىنكار قىلىش روھىي بىلەن ئوتتۇرىغا چىققان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ تەرەققىياتىغا كۆرسەتكەن يېڭىلاش خاراكتېرلىك تەسىرىنى تۆۋەن چاغلىغىلى بولمايدۇ. ئەگەر دادائىزم بولمىغان بولسا، ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشىنى تەسەۋۋۇر قىلىش تەس ئىدى. چۈنكى ھالقىما رېئالىزمچىلار دادائىزم ھەرىكىتى جەريانىدا پىشىپ يېتىلگەن بولۇپ، ئۇلار دادائىزمنىڭ ئىنكارچىلىق روھىي ئاساسىدا مەيدانغا كەلگەن ئىدى. دادائىزمنىڭ سەنئەتنى ئىنكار قىلىشىغا كەلسەك، خۇددى دوگما ئىزمغا قارشى تۇرۇشنىڭ ئۆزى دوگماتىزم بولغىنىدەك، سەنئەتكە قارشى تۇرۇشنىڭ ئۆزىمۇ بىر

خىل سەنئەت شەكلى ھېسابلىنىدۇ. چۈنكى دادائىزمنىڭ سەنئەتكە قارشى تۇرۇشىمۇ ماھىيەتتە ئەنئەنىنى يېڭى زامانغا لايىقلاشتۇرۇپ داۋاملاشتۇرۇش ئۈچۈن ئىدى. بۇ جەھەتتە ئېيتقاندا، دادائىزمچىلارنىڭ روھىنى قەدىرلەشكە ئەرزىيدۇ. بۇ خىل روھ بىزنىڭ قىممەت ئۆلچىمىنى يېڭىلاپ دەۋر چاقىنى ئىلگىرى سۈرۈشىمىزگە، ئەدەبىيات - سەنئەتتىكى قاتماللىقلارنى بۆسۈپ تاشلاپ، يېڭىلىق ئۈچۈن يول ئېچىشىمىزغا تۈرتكىلىك رول ئوينايدۇ.

3) ھالقىما رېئالىزم

ھالقىما رېئالىزم 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدا فرانسىيىدە پەيدا بولغان خېلى زور تەسىر كۈچىگە ئىگە ئەدەبىيات - سەنئەت پىكىر ئېقىمى بولۇپ، بۇ ئېقىم كېيىنكى يىللاردا فرانسىيە دائىرىسىدىن ھالقىپ ياۋروپا، ئامېرىكا ۋە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇ ھەتتا رەسساملىق، ھەيكەلتاراشلىق، مۇزىكا ۋە كىنو ساھەسىگىمۇ سىڭىپ كىرىپ، تاكى 20 - ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىغىچە قەدەر ئۆز مەۋجۇتلىقىنى ساقلاپ كەلگەن.

ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشىدە، ئۇنىڭ چوڭقۇر ئىجتىمائىي يىلتىزى بار بولۇپ، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ كىشىنى شۈركەندۈرىدىغان ئەسەبىي «شاۋقۇن - سۈرەن»لىرى ۋە ۋەھىمىلىك توپ ئوقلىرى باشقا ئەل كىشىلىرىگە ئوخشاشلا فرانسىيە خەلقىنىڭمۇ ماددىي ۋە مەنىۋى تۇرمۇشىنى ئېغىر دەرىجىدە ۋەيران قىلىپ، ئۇلارنىڭ «گۈزەل ئارزۇ»لىرىنى بىراقلا كۆپۈككە ئايلاندۇردى. بۇ ھال ئۇلارنىڭ ئىچىدە چوڭقۇر جاراھەت ئىزى پەيدا

قىلىپ، ئىلگىرى ئۇلاردا يوشۇرۇن ھالەتتە بىخ سۈرۈپ چوڭقىيىۋاتقان روھىي كرىزىسنى تېخىمۇ ئۇلغايتىۋەتتى. ھالقىما رېئالىزم مانا مۇشۇنداق ئىجتىمائىي ئىدىيىۋى كەيپىيات ئاساسىدا مەيدانغا كەلگەن بولۇپ، ئۇ بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى فرانسىيە بىر ئەۋلاد ياشلىرىنىڭ ۋە بىر تۈركۈم زىيالىيلىرىنىڭ تۇرمۇشتىكى تېڭىرقاش، بىئاراملىق، قايغۇ ـ ھەسرەت ۋە داۋالغۇش ئىلكىدىكى روھىي ھالىتىنىڭ — پارتلاش خاراكتېرلىك روھىي كرىزىس ئېڭىنىڭ مەھسۇلىدۇر.

ھالقىما رېئالىزمنىڭ كۆزگە كۆرۈنگەن نەزەرىيىچىسى ۋە تەشكىللىگۈچىسى — فرانسىيىنىڭ 20 ـ ئەسىردىكى مەشھۇر شائىرى ۋە يازغۇچىسى ئاندرې برېتون (1896—1966) بولۇپ، ئۇ ھالقىما رېئالىزم نەزەرىيىسىنى مۇكەممەل ھالەتتە ۋۇجۇدقا چىقىرىشتا مۇنداق ئۈچ چوڭ تەسىرگە ئۇچرىدى: بىرىنچىدىن، ئۇ ئۆزىنىڭ پسىخولوگىيە جەھەتتىكى ئىزدىنىشى بىلەن يېڭى شېئىرىيەت ھەققىدىكى ئىزدىنىشىنى بىرلەشتۈرۈپ ئېلىپ بېرىشىدا ژىئوم ئاپولىنېردىن ئىلھام ئالدى. ئىككىنچىدىن، ئۇ 20 ـ ئەسىردىكى فرانسىيە شائىرلىرىدىن بىرى بولغان جاككۋېس ۋېچتىن ئىلھام ئالدى. برېتون ئەينى چاغدا دوختۇرلۇق قىلىۋاتاتتى. ۋېچ بولسا ئەنئەنىگە قارشى تۇرغۇچى بولۇپ، ئۇ دەل ئۆزىنىڭ پاراكەندە روھىي دۇنياسى ئۈستىدە ئىزدىنىۋاتاتتى، قارا يۇمۇرغا ماھىر ئىدى. برېتون ئۇنى ھالقىما رېئالىزمچە ئۆلگىلىك شەخس دەپ قارىدى. ئۈچىنچىدىن، ئۇ ئاۋستىرىيىلىك مەشھۇر پسىخولوگ ۋە روھىي كېسەللەر دوختۇرى سىگموند فروئىد (1856—1939) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىدى. ئۇ 1921 ـ يىلى فروئىد بىلەن ئۇچراشقان چاغدا، فروئىد بىر تەرەپتىن، روھىي كېسەللەرنى داۋالاپ، يەنە

بىر تەرەپتىن يوشۇرۇن ئاڭ ئۈستىدە تەتقىقات ئېلىپ بېرىۋاتاتتى. بۇ ئىش برېتونغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن بولۇپ، ئەمەلىيەتتە برېتون 1917 ـ يىلىدىن باشلاپلا فروئىدنىڭ ئەسەرلىرى بىلەن تونۇشۇشقا كىرىشكەن ئىدى.

برېتون ئەسلىدە فرانسىيىنىڭ 19 ـ ئەسىردىكى سىمۋولىست شائىرى ستېپان ماللارمې (1842—1898) نىڭ ئېتىقادچىسى ئىدى. 1919 ـ يىلىنىڭ بېشىدا ئۇ ئاراگون، سۇبور قاتارلىقلار بىلەن بىرلىكتە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى تەسىس قىلدى. شۇ يىلىنىڭ ئاخىرىدا ئۇلار رومىنىيە شائىرى ترىستان تزارا (1896—1963) نىڭ باشچىلىقىدا 1916 ـ يىلى تەشكىللەنگەن دادائىزم سېپىگە قوشۇلدى (تزارا 1919 ـ يىلىنىڭ ئاخىرى سيۇرىختىن پارىژغا كېلىپ دادائىزم تەشۋىقاتى ئېلىپ بارغان ئىدى). «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىمۇ دادائىزمنىڭ كارنىيىغا ئايلاندۇرۇلدى. 1920 ـ يىلى برېتون بىلەن سۇبور بىرلىكتە ھەمكارلىشىپ يېزىپ چىققان «ماگنىت مەيدانى» ناملىق پروزا ئەسىرى نەشىردىن چىقتى، بۇ ساپ ھالقىما رېئالىزم روھىدا يېزىلغان تۇنجى ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. 1921 ـ يىلى برېتون ۋە ئۇنىڭ ئەگەشكۈچىلىرى بىلەن تزارا ۋە ئۇنىڭ دادائىزمى ئوتتۇرىسىدا بۆلۈنۈش كېلىپ چىقتى. 1922 ـ يىلى ئۇلار دادائىزمدىن ئۈزۈل ـ كېسىل ئادا ـ جۇدا بولدى.

1924 ـ يىل 10 ـ ئايدا ئاندرې برېتون باشچىلىقىدا لوئى ئاراگون (1897—1982)، پول ئېلۇئارد (1895—1952)، فىلىپ سۇبور (1897—1988)، روبېرت دېسنوس (1900—1945)، بېنيام پېرېت (1899—1959)، چارلېز ۋىلتراك (1882—1971)، رايموندگېنو (1903—1976)، پرېۋېرت،

مىچېل لېرس (1901—) قاتارلىقلارنىڭ ئىشتىراكچىلىقىدا هالقىما رېئالىزم تەشكىلاتى قۇرۇلدى. شۇ يىلى 11 - ئايدا برېتون «هالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى»نى ئېلان قىلىپ، هالقىما رېئالىزم شۇئارىنى رەسمىي ئوتتۇرىغا قويدى. شۇ يىلى 12 - ئايدا «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ نامى «هالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى»غا ئۆزگەرتىلدى. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن بۇ ئەدەبىي ئېقىم ئۆزىنىڭ داھىسىغا، نەزەرىيىسىگە ھەمدە تەجرىبە ۋە ئىجادىيەت ئېلىپ بارىدىغان مەتبۇئاتىغا ئىگە بولۇپ، هالقىما رېئالىزمنىڭ تەسىر دائىرىسى ئۆزلۈكسىز كېڭىيىشكە قاراپ يۈزلەندى. شۇ جۈملىدىن، ياۋروپا، ئامېرىكا ۋە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا ئىلگىرى - ئاخىر بولۇپ ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە تەسىر كۆرسەتتى. 1926 - يىلى سېربىيىدە، 1927 - يىلى بېلگىيىدە، 1933 - يىلى پېرۇدا، 1934 - يىلى چېختا، 1940 - يىلى نيۇ يوركتا هالقىما رېئالىزم تەشكىلاتى ئارقا - ئارقىدىن مەيدانغا كەلدى. لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، سېھرى رېئالىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشىگە ئاساس بولدى. ئۇ ھەتتە سەنئەتنىڭ باشقا ساھەلىرىگىمۇ سىڭىپ كىردى. ئۇنىڭ رەسساملىق ساھەسىدە قوزغىغان تەسىرى خېلىلا چوڭ بولدى. 30 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىن تارتىپ 40 - يىللارنىڭ دەسلەپكىچە بولغان ئارىلىقتا پارىژ، گېرمانىيە، ئامېرىكا، بېلگىيە، پراگا، لوندون قاتارلىق جايلاردا هالقىما رېئالىزملىق رەسىم كۆرگەزمىسى ئۇيۇشتۇرۇلدى. ئۇ يەنە مۇزىكا ۋە كىنو ساھەسىدىمۇ تەسىر قوزغىدى.

هالقىما رېئالىزم گەرچە بىرمەزگىل ئەنە شۇنداق زور ئۇتۇقلارغا ئېرىشىپ، ئۆزىنىڭ تەسىر دائىرىسىنى ئۆزلۈكسىز كېڭەيتكەن بولسىمۇ، ئەمما ئۇ 20 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن

باشلاپلا مۇرەككەپ ۋە ئەگرى - توقاي كۈچۈرمىشلەردىن خالىي بولالمىدى. كۆز قاراش جەھەتتىكى ئوخشىماسلىق تۈپەيلىدىن، 1926 - يىلى سۇبور هالقىما رېئالىزمدىن ئالاقىسىنى ئۈزدى، 1929 - يىلى دېسنوس، لېرس، پرېۋېرت، گېنو، ۋىلتراك قاتارلىقلار هالقىما رېئالىزمدىن قوغلاپ چىقىرىلدى. 1932 - يىلى ئاراگون، 1938 - يىلى ئېلۇئارد قاتارلىقلارمۇ هالقىما رېئالىزمدىن ئادا - جۇدا بولدى. ئەمما برېتون باشتىن - ئاخىر هالقىما رېئالىزمدا قەتئىي چىڭ تۇردى. ئۇ 1928 - يىلى ئۆزىنىڭ «ناجيا» ناملىق هالقىما رېئالىزملىق پروزا ئەسىرىنى ئېلان قىلىپ ئۆزىنىڭ ئەشۇ خىل تەۋرەنمەس روھىنى ئىپادىلىدى. برېتون هالقىما رېئالىزمنى تېخىمۇ مۇستەھكەملەش ئۈچۈن، 1930 - يىلىنىڭ بېشىدا ئىككىنچى قېتىملىق «هالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى»نى ئېلان قىلدى ۋە «ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان هالقىما رېئالىزم» ناملىق يېڭى ژۇرنالنى تەسىس قىلدى. 1933 - يىلىدىن باشلاپ ئۇيەنە «غەلىتە ئادەم» ناملىق ژۇرنالنى تەسىس قىلدى. ئۇ يەنە 1935 - يىلى «هالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي مەيدانى» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلدى. برېتون 1940 - يىلىنىڭ ئاخىرى فرانسىيىدىن ئايرىلىپ ئامېرىكىغا باردى، تاكى ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئاخىرلاشقانغا قەدەر ئامېرىكىدا تۇرۇپ قالدى ۋە بۇ جەرياندا ئۇ «هالقىما رېئالىزمنىڭ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى ئەھۋالى» (1942) ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلدى. ئۇرۇش ئاخىرلىشىپ ئۇ فرانسىيىگە قايتىپ كەلدى ۋە هالقىما رېئالىزم قوشۇنىنى قايتىدىن قۇرۇپ چىقىشقا كىرىشىپ ئۈچىنچى قېتىملىق «هالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى»نى ئېلان قىلدى. شۇندىن ئېتىبارەن ئۇ يەنە «نېيترال نېئون»، «هالقىما

رېئالىزمچىلار» ، «كېمە باشلاش ئۈستىگى» ، «بۇسۇش ئېغىزى» ، «ئۇزىرىغان بىلەك» قاتارلىق مەتبۇئات ـ ژۇرناللارنى ئارقا ـ ئارقىدىن تەسىس قىلدى. ۋاھالەنكى، بۇ مەنبۇئاتلارمۇ تەدرىجىي ھالدا ھالقىما رېئالىزمدىن يىراقلاشتى. برېتوننىڭ تەنھا قىزغىنلىقى ئۇلارنى داۋاملىق تۇتۇپ تۇرۇشقا قۇربى يەتمىدى. شۇنداق قىلىپ، 60 ـ يىللاردىن كېيىن ھالقىما رېئالىزم بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم بولۇشتىن قېپقالدى. چۈنكى 1969 ـ يىل 10 ـ ئاينىڭ 4 ـ كۈنى ژان خۇست خىتابنامە ئېلان قىلىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە خاتىمە بېرىلگەنلىكىنى رەسمىي جاكارلىدى. لېكىن ئايرىم ساندىكى يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ئۇنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش جەھەتتىكى بەزى ئالاھىدىلىكلىرى ساقلىنىپ قالدى.

ھالقىما رېئالىزمچىلار بارلىق كونا قائىدە ـ تەرتىپلەرنى، شۇ جۈملىدىن ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنى ئىنكار قىلدى. بۇ جەھەتتە ئۇلارنىڭ دادائىزمنىڭ ئەشۇ خىل روھىغا ۋارىسلىق قىلغانلىقى شۈبھىسىزدۇر. ئەمما ھالقىما رېئالىزم دادائىزمدىن يەنىلا پەرقلىنىدۇ، چۈنكى ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ بارلىق ئەنئەنىنى ئىنكار قىلىشى دادائىزمچىلاردەك ئۇنداق تەل تۆكۈس ۋە قارا قويۇق بولماستىن، بەلكى ئۇلار ھېچ بولمىغاندا ئۆزلىرىنىڭ قىممەتلىك دەپ قارىغان ئىلگىرىكى يازغۇچىلار ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى قەدىرلەپ، ئۇنىڭدىن ئوزۇق ئالدى، ھەتتا ئەشۇ يازغۇچىلار ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدىن ئۆزلىرىگە ئېھتىياجلىق بولغان ئىدىيە ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى تېپىپ چىقىپ، ئۇنىڭغا ئىجادىي يوسۇندا ۋارىسلىق قىلدى. بولۇپمۇ 19 ـ ئەسىردىكى فرانسىيە سىمۋولىستىك شائىرلىرىدىن ئارتور رىمبو (1854—1891)، گېرمانىيە رومانتىزمچىلىرىدىن نېۋار، ئەنگلىيە

رومانتىزمچىلىرىدىن ۋىليام بلاك (1757—1829) قاتارلىقلار ئۇلارنىڭ ئالاھىدە قەدىرلىشىگە ئېرىشتى. سۇبور بلاكنىڭ ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلىپ تونۇشتۇردى. ئۇلار يەنە ئۆزلىرى بىلەن زاماندىاش بولغان سىمۋولىستىك شائىر سانت پول رووۋكس (1861—1940) ۋە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى تېخىمۇ قەدىرلەپ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئۆزگىچە ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى ئۆزلىرىگە ئۆرنەك قىلدى. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ھەقىقىي ئەھمىيىتى پەقەت ھالقىما رېئالىزمدا ئىپادە قىلىنغاندىن كېيىنلا ئاندىن ئۆز قىممىتىنى تاپتى. ئۇ ۋايىغا يەتكەن بىر سىمۋولىست بولۇش سۈپىتىدە، ئۆز ئىجادىيىتى داۋامىدا ئىلگىرى ئۆزى ئىزچىل تۇردە قوبۇل قىلىپ كەلگەن بىر خىل بىھوشلۇق ھالىتىدىكى چۈش ئىشارىلىرىنىڭ يېتەكلىشىدىن قۇتۇلۇپ چىقىشقا ئۇرۇنۇپ كۆردى. ئىجادىيەت داۋامىدا بۇ خىل بىھوشلۇق ھالىتىدىكى چۈش ئىشارىلىرىنىڭ يېتەكلىشىنى قوبۇل قىلىش مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا ئاپتورنى بىر خىل «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ھالىتىگە ئېلىپ باراتتى. شۇڭا مەزكۇر سىمۋولىستىك شائىرنىڭ مەلۇم بىر شېئىرىدا: «ھەقىقىي سۇ دولقۇنى، دەسلەپكى سۇ دولقۇنى، پاك ـ سەبى سۇ دولقۇنى، گۈلسامىساق ۋە ئاققۇ سۇ دولقۇنى، سايە تەرى سۇ دولقۇنى، سازلىق مۆرىسىدىكى سۇ دولقۇنى، مېڭىپ ئۆتكەن گۇناھسىز سۇدولقۇنى، ... بۇ سۇ ئېرىقى، مەن بۇرۇنلا بىلەتتىم، ئۇ مېنىڭ بالىلىقىمنىڭ ئەسلىمىسى ھەم تېز ھەم شىلدىر ـ شىلدىر، شوخ، سەبى، تەكشى سۇ دولقۇنى» دېگەن مىسرالار بار بولۇپ، بۇ يەردە 40 خىل سۇ دولقۇنىنىڭ بىر ـ بىرىگە ئوخشىمايدىغان بىر يۇرۇش ئىشارىسى شائىرنىڭ ئېڭىدىن خۇددى توختاۋسىز ئوخچۇپ چىقىۋاتقان بۇلاق سۈيىگە ئوخشاش ئۈزلۈكسىز، بىئىختىيار —ئاپتوماتىك ھالدا

ئېقىپ چىقىپ، شائىرنىڭ قەلىمى ئاستىدىن ئورۇن ئالىدۇ. شۇڭا بۇنىڭدا، مەيلى ئاپتور تەسۋىرلىگەن ئەشۇ تۈرلۈك ئىشارىلارنىڭ مەنىۋى قىممىتى جەھەتتىن بولسۇن، ياكى ئۇنىڭ تەسۋىرلىنىش تەرتىپى جەھەتتىن بولسۇن، ۋە ياكى ئۇنىڭدىكى تىلنىڭ ئىشلىتىلىش ئورنى جەھەتتىن بولسۇن ھەم ئاپتورنىڭ پىلانلىق يوسۇندىكى بەدىئىي ئورۇنلاشتۇرۇشى ھەم تاسادىپىي ماسلىق، ھەم مۇئەييەن تەرتىپسىزلىكلەر ئۆزئارا گىرەلىشىپ كەتكەن بولۇپ، بۇ خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلى ھالقىما رېئالىزمچىلار تەرىپىدىن ۋارىسلىق قىلىندى. بولۇپمۇ ئېلۇئارد بىلەن برېتون ئۇنىڭغا يۇقىرى باھا بەردى.

ئاندرې برېتون ھالقىما رېئالىزمنىڭ كۆزگە كۆرۈنگەن تەشكىللىگۈچىسى ۋە نەزەرىيىچىسى بولۇش سۈپىتى بىلەن، ئىلگىرى - ئاخىر بولۇپ ئۈچ قېتىملىق «ھالقىما رېئالىزم خىتاپنامىسى»نى ئېلان قىلغاندىن باشقا، يەنە كۆپلىگەن ماقالىلارنى يېزىپ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ بىر قەدەر مۇكەممەل بولغان ئىجادىيەت نەزەرىيىسىنى بەرپا قىلدى. ئۇ ئۆزىنىڭ بىرىنچى قېتىملىق «ھالقىما رېئالىزم خىتاپنامىسى»دا: «ھالقىما رېئالىزم — ئاتالغۇ، كىشىلەر نوقۇل روھىي ھالەتنىڭ ئاپتوماتلاشتۇرۇلۇشى ئارقىلىق ئېغىزدا، يېزىقتا ياكى باشقىچە ئۇسۇل بىلەن تەپەككۇرنىڭ ھەقىقىي ئىقتىدارىنى نامايان قىلىشنى، ئىدراكنىڭ كونتروللۇقىدا بولمىغان، ئېستېتىكا ۋە ئەخلاقنىڭ بارلىق پرىنسىپلىرىدىن مۇستەسنا ھالدا، ئوي - پىكىرنى ئەينەن خاتىرىلەشنى نىيەت قىلدى». «ھالقىما رېئالىزم — پەلسەپە قامۇسىدۇر. ئۇ — ھازىرغا قەدەر ئېتىبارسىز قارىلىپ كەلگەن مەلۇم تەپەككۇر بىرلەشمە شەكلىنىڭ يۇكسەك چىنلىق ئىكەنلىكىگە

ئىشىنىش، بىھۇشلۇق پائالىيىتىنىڭ ھەممىگە قابىل ۋە پايدا - زىيان مۇناسىۋىتى بولمىغان ئىدىيىۋى ھەرىكەت ئىكەنلىكىگە ئىشىنىش قاتارلىقلار ئۈستىگە قۇرۇلغان بولىدۇ. ئۇ باشقا بارلىق پىسخىك ماھارەتلەرنى پاچاقلاپ تاشلاپ ئۇنىڭ ئورنىنى بېسىش، تۇرمۇشتىكى مۇھىم مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش خاھىشىغا ئىگە» دەپ ئوتتۇرىغا قويۇپ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسى پرىنسىپىنى شەرھىلىدى. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئىدراك، ئەخلاق، دىن، جەمئىيەت ۋە كۈندىلىك تەجرىبە قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى روھىي پائالىيەتنىڭ بويۇنتۇرۇقى بولۇپ، ئۇلارنى جەزمەن پاچاقلاپ تاشلاش كېرەك ئىدى. پەقەت ئىختىيارسىزلىق، خىيالى تۇيغۇ ۋە نېرۋا ئاجىزلىق قاتارلىقلارلا ھەقىقىي — ساپ روھىي پائالىيەت بولۇپ، ئۇلارنى بولۇپمۇ كىشىلەرنىڭ قەلبىدىكى سىرنى ۋە خىيالى دۇنياسىنى تەلتۆكۈس ئېچىپ كۆرسەتكەندىلا ئاندىن مۇتلەق رېئاللىقتا، يەنى «ھالقىغان رېئاللىق»قا يەتكىلى بولاتتى. شۇڭا برېتون ئۆزىنىڭ يۇقىرىقى خىتاپنامىسىدە، ئالدى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنى ئىپادىلەشنى تەكىتلىگەن بولۇپ، ئۇنىڭ قارىشىچە، يوشۇرۇن ئاڭ بىر خىل ساپ روھىي پائالىيەت بولۇپ، ئۇ ئاپتوماتىك ھالدا شەكىللىنىدۇ. ئۇ كىشىلەر قەلبىدىكى ۋە دۇنيادىكى ئىچكى سىرنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. يوشۇرۇن ئاڭنى ئىپادىلىگەندىلا ئاندىن كىشىلەر ئۆزىگە نىسبەتەن تولۇق تونۇشقا ئىگە بولالايدۇ ۋە رېئال دۇنيانىڭ ھەرىكەتلىنىش سىرىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ. شۇڭا يازغۇچىلار ئىجادىيەت داۋامىدا يوشۇرۇن ئاڭنىڭ نىداسىغا قۇلاق سېلىشى، كىشىلەرنىڭ بىھۇشلۇق ھالىتىدىكى تۇيغۇ كەچۈرمىشلەرنى، خىيالى مۇھىتىنى ۋە شەيئىلەردىكى تاسادىپىي ماسلىقنى يېزىشى، بەئەينى چۈشكە

ئوخشاپ كېتىدىغان ۋە كۆزنى يۇمۇپ ئاچقىچە بولغان ئارىلىقتا يۈز بېرىدىغان يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيەتنى ئەينەن خاتىرىلەپ، «ساپ روھىي ھالەتنىڭ ئوپتوماتىك ئىنكاسى»نى قولغا كەلتۈرۈشى كېرەك. برېتون يەنە بۇ ھەقتە توختىلىپ: «يوشۇرۇن ئاڭ تۇرمۇشىغا بولغان ئىزدىنىش ئىنسانىيەت ھەرىكىتىنىڭ مۇددىئاسىنى ھەقىقىي باھالاشنى بىردىنبىر ئىشەنچلىك ئاساسقا ئىگە قىلدى» دېگەن ئىدى. كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، برېتوننىڭ تەكىتلىگىنى ئىنساننىڭ مەلۇم روھىي ھادىسىسى بولۇپ، بۇ يوشۇرۇن ئاڭدىن ئىبارەت بۇ خىل روھىي ھادىسىنىڭ مەۋجۇتلىقى شۈبھىسىزدۇر، بۇ خىل ھادىسە كۆپىنچە ھاللاردا تۇيۇقسىز يۈز بېرىدۇ، شۇنداق ئىكەن، ئۇنىڭ ئەلبەتتە (كۆپىنچە ھاللاردا) چوڭقۇر ئىجتىمائىي مەزمۇنلارنى ئۆز ئىچىگە ئالالمايدىغانلىقى تۇرغان گەپ، شۇڭا برېتون ئىستېتىكا ۋە ئەخلاق ھەققىدىكى ئويلىنىشلارنى نەزەردىن ساقىت قىلىپ، پايدا ـ زىيان مۇناسىۋىتى بولمىغان ئىدىيىۋى ھەرىكەتنى ئىپادىلەش كېرەكلىكىنى ئالاھىدە تەكىتلىدى. ئېنىقكى چۈش ياكى چۈشكە ئوخشاپ كېتىدىغان بۇنداق روھىي ھادىسىلەر يوشۇرۇن ئاڭنىڭ مۇھىم ئىپادىلىنىش شەكلى بولۇپ، چۈشمۇ بىر خىل يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتى ھېسابلىنىدۇ، ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكى ئاسان پەرق ئەتكىلى بولمايدىغان چىگىش ۋە گادىرماشلىقتىن ئىبارەت، لېكىن ئايرىم ھاللاردا چۈشتىمۇ مەلۇم ماھىيەتلىك ئىجتىمائىي مەزمۇنلار گەۋدىلىنىدۇ. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، چۈش كىشىلەرنىڭ يوشۇرۇن سىرلىرىنى ئاشكارىلاپ، ئۆتمۈشنى، ھازىرنى ۋە كەلگۈسىنى نامايان قىلىدۇ. مەيلى باشقا روھىي ھادىسىلەر ياكى چۈش بولسۇن، ئۇلار ئەقىل ـ ئىدراكتىن خالى

پائالىيەت بولۇپ، بۇنى ئەسلىدە ئاۋستىرىيىلىك روھىي كېسەللەر دوختۇرى فروئىد ئۆزىنىڭ 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئېلان قىلغان «چۈش تەبىرى» (1899)، «خاراكتېر نەزەرىيىسى ھەققىدە ئۈچ پارچە ماقالە» (1905) قاتارلىق ئەسەرلىرىدە ئوتتۇرىغا قويغان ئىدى. برېتون بۇنىڭغا ۋارىسلىق قىلىپ، بۇنى ھالقىما رېئالىزمنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى ئاساسى قىلدى ھەم بۇ ئارقىلىق «روھنىڭ ئىقتىدارى»نى گەۋدىلەندۈرۈپ، مانا بۇ «يۈكسەك چىنلىق»، يەنى ھالقىغان رېئاللىق دەپ قارىدى.

مۇشۇ ئاساستا ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىپتىدائىي ئىنسانلارنىڭ ئەپسانىلىرى، سەۋدايىلارچە خىيالى تۈيغۇ، نېرۋا ئاجىزلىق ھالىتىدىكى خىيالى ئوبراز، بىھۇشلۇق، ئىككى قاتلاملىق خاراكتېر قاتارلىقلارغا ۋە فرانسىيە پەيلاسوپى ھېنرى بېرگسون (1859—1941) نىڭ «بىۋاستە سېزىم»، «ھاياتلىق ھاياجىنى» نەزەرىيىسىگە بېرىلدى. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇنىڭدىن يەنىمۇ بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ، يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئەينەنلىكىنى ساقلاش ئۈچۈن تىل ئىستىخىيىلىك ھالدا شەكىللىنىشى كېرەك. شۇنداق بولغاندىلا «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلى ئەمەلگە ئاشۇرۇلۇپ، بىھۇشلۇق ھالىتىدىكى يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى ئەينەن خاتىرىلىگىلى بولىدۇ دەپ قارىدى. ئەمەلىيەتتە ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق ئۇسۇلى ھەرگىزمۇ پۈتۈنلەي ئاڭسىز ھالەتتىكى يېزىقچىلىق بولماستىن، ئۇلار ئىجادىيەت داۋامىدا تىلغا نىسبەتەن يەنىلا مۇئەييەن دەرىجىدە ئاڭلىق ئورۇنلاشتۇرۇش ئېلىپ باردى، ئۇلار پەقەت تىل ئىشلىتىشتىكى ئەنئەنىۋى كەيپىياتنىلا بۇزۇپ تاشلىدى، خالاس. ھالقىما رېئالىزمچىلار سەنئەتنىڭ ئىنساننىڭ روھىي ۋە پسىخىك پائالىيىتىگە بولغان تەسىرىگە — ئىنساننىڭ

قەلب دۇنياسىنى قىزىپ چىقىشىغا بولغان ئۇنۇمىگە ئەھمىيەت بەردى. بۇ ئۇلارنىڭ كېيىنكىلەر ئۆرنەك قىلىشقا ئەرزىيدىغان تەرىپىدۇر. ئۇلارنىڭ تەسەۋۋۇر ماھارىتىنى يېڭىلىشى، تىلنى كۆپ قاتلاملىق ئۇنۇمدە قوللىنىشى ھەمدە بۇ خىل ماھارەت ۋە ئۇنۇمنى بىرلەشتۈرۈشى پۈتكۈل 20 - ئەسىر ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ شېئىرىيەتكە چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتتى ھەتتا ئۇ سەنئەتنىڭ باشقا ساھەلىرىگىچە كېڭىيىپ، سەنئەتنىڭ ئىپادىلەش ئىقتىدارىنى تېخىمۇ ئاشۇردى.

ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ئىشارە ئۇسۇلىنى كۆپلەپ قوللىنىشنى تەشەببۇس قىلدى. ئىشارە ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسلىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنىڭ بىرى بولۇپ، بۇ قانداقتۇر ئىككى خىل شەيئى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى بايقاشتىن شەكىللەنگەن ئەقلىگە مۇۋاپىق ئىشارە بولماستىن، بەلكى تامامەن ئەركىن ھالەتتىكى ئۆتۈشۈش (سىڭىشىش) تىن شەكىللەنگەن ئىشارە بولۇپ، ئۇ بىر خىل روھىي ھالەتنىڭ يىغىنچاقلانغان ئىخچام كۆرۈنۈشكە ئوخشاپ كېتىدۇ. ئىجاد قىلىنىش جەريانىدىن قارىغاندا، ئۇ مەنا ئىپادىلەش ھالىتىدە تۇرغان بولىدۇ؛ قوبۇل قىلىش جەريانىدىن قارىغاندا، ئۇ مەنا پەيدا قىلىش ھالىتىدە تۇرغان بولىدۇ. ئۇ سۇبيېكتىپ «مەنا» بىلەن ئوبيېكتىپ «شەكىل» («قىياپەت» ، «ھالەت») نىڭ بىرلىشىشى، ئۆزگىرىشى (ئۆتۈشىشى) ، سىڭىشىشىدىن بارلىققا كېلىدىغان، ھەم تەپەككۇر ئالاھىدىلىكىمۇ بولغان، ھەم تۇيغۇ قۇرۇلمىسىمۇ بولغان ئىشارىدىن ئىبارەت. برېتون ئۆزىنىڭ «ھالقىما رېئالىزم قىسقىچە لۇغىتى» دە: «ئەڭ ساغلام ۋە كۈچلۈك بولغان ھالقىما رېئالىزملىق ئىشارە يۇكسەك دەرىجىدىكى ئابستراكتلىقتا

ئىپادىلىنىدىغان، ئەمەلىي تىلدا ئۇزۇن ۋاقىت سەرپ قىلىنىپ ئاندىن ۋۇجۇدقا چىقىدىغان ئىشارە بولۇپ، يا ئۇ خىيالى تۇيغۇ بولۇپ چىقىدۇ، يا ئۇ ئابستراكتلىققا تەبىئىي ھالدا كونكرېتلىق چۈمپەردىسىنى ئارتىپ قويىدۇ، ...» دەپ يازغان ئىدى. ھالقىما رېئالىزمغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئىشارىنىڭ ئىپادىلەنگەن مەناسى ياكى ئىپادىلىمەكچى بولغان مەناسىغا قارىغاندا، ئۇنىڭ شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدا شەكىللەندۇرگەن مۇناسىۋىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ. شۇنداق بولغاندا ئۇ كىشىلەرنى ئويغا سالالايدۇ ۋە يوشۇرۇن ئاڭ زېمىنىنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىدا مۇھىم تەسىر پەيدا قىلالايدۇ. برېتونغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئىشارە — بارغانسېرى ئارىلىقى يىراقلىشىۋاتقان شەيئىلەرنىڭ مۇناسىۋەت شەكىللەندۇرۇشى بولۇپ، بۇنداق ئىشارە تېخىمۇ بەكرەك شېئىرىي تۇيغۇغا ئىگە بولىدۇ. بۇ ھەقتە ئۇ مۇنداق دېگەن ئىدى: شېئىر «ئابستراكتلىق قانۇنىيىتىگە خىلاپ ھالدا، مەنىۋى چۈشىنىشنى ئورنى ئوخشاش بولمىغان جەھەتلەردىكى ئىككى خىل ئىدىيىۋى ئوبيېكتنىڭ ئۆز ئارا شەرتى قىلىشى، تەپەككۇرنىڭ لوگىكىلىق رولى بۇ ئوخشاش بولمىغان تەرەپلەر ئوتتۇرىسىدا ھېچقانداق كۆۋرۈك پەيدا قىلماسلىقى ھەمدە ھەرقانداق خىلدىكى كۆۋرۈك پەيدا قىلىنىشلارغا قارشى تۇرۇشى كېرەك» . شۇڭا ئۇلارنىڭ شېئىرى ئەسەرلىرىدىكى بۇنداق ئىشارىلار سەكرەتمە شەكىلدە تۇتاشتۇرۇلغان بولۇپ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدا ھېچقانداق زۆرۈرى باغلىنىشى يوقتەك كۆرۈنىدۇ. ئەينى چاغدا ئاراگون مۇنداق دېگەن ئىدى: «ھالقىما رېئالىزمدا، مەنا ئاپتور تەرىپىدىن شەكىللەندۇرۇلمەيدۇ» . ئىشارىنى كۆپلەپ قوللىنىدىغان بۇ خىل ئۇسۇل سىمۋولىزمنىڭ پىشۋالىرىدىن رىمبو، روتىلى ئامېن قاتارلىق شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدە خېلى

بۇرۇنلا پەيدا بولغان ئىدى، ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ ئۇسۇلغا ۋارىسلىق قىلىپ، ئۇنى تېخىمۇ ۋايىغا يەتكۈزدى.

ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىجادىيەتتە ئاجايىپ - غارايىپ، پەۋقۇلئاددە ۋە ھەيران قالارلىق دەرىجىدە بەدىئىي ئۇنۇم ھاسىل قىلىشقا ئەھمىيەت بەردى، ئۇلارنىڭ بۇ خىل تەشەببۇسى ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنى بىر خىل يۇمۇرلۇق كەيپىياتقا ئىگە قىلدى. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى «شەيئىلەرنىڭ تاسادىپىيلىقلىقى» دەپ ئاتاپ، بۇ خىل تەسادىپىيلىقنى بىر خىل ئالدىن سېزىش، پەۋقۇلئاددە ئۇدۇل كېلىش، كىشىنى ھەيران قالدۇرىدىغان مۇتلەق تاسادىپىلىق، بۇلار ئىنسانىيەت تۇرمۇشىدا پات - پات ئەكس ئېتىپ تۇرىدۇ» دەپ قارىدى. شۇڭا «نازۇ -نىممەتتۇر جەسەت» دېگەنگە ئوخشاش بۇنداق تىل ئويۇنى ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە پات - پات ئۇچراپ تۇرىدۇ، بۇ ئۇلارنىڭ ئەشۇ خىل تاسادىپىيلىقتا بولغان قوغلىشىشىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. بىرېتوننىڭ قارىشىچە، ھالقىما رېئالىزم بىر خىل «مۇتلەق بەدىئىي ئۇسۇل» بولۇپ، ئۇ چۈش بىلەن رېئاللىقنىڭ، ئەقىل بىلەن ھېسسىياتنىڭ، ئوبيېكتىپ بىلەن سۇبيېكتىپنىڭ پەرقىنى يوقىتىشنى مەقسەت قىلىدۇ. ھالقىما رېئالىزمچىلار پەۋقۇلئاددە شەيئىلەرنىڭ ئاقىۋىتىگە، يەنى بىر خىل قارا يۇمۇرنىڭ ۋۇجۇدقا چىقىشىغا ئەھمىيەت بەردى. شۇڭا قارا يۇمۇر كەيپىياتى ھالقىما رېئالىزملىق ئەسەرلەرنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى مۇھىم ئالاھىدىلىكلىرىدىن بىرى ھېسابلىنىدۇ.

ئومۇمەن، ھالقىما رېئالىزمچىلار كىشىنىڭ روھىي پائالىيىتىدىكى روھ بىلەن تەن، ھەقىقىيلىق بىلەن تەسەۋۋۇر ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەتنى يوقىتىشقا ئۇرۇندى. بۇ خىل ئۇرۇنۇش

يوشۇرۇن ئاڭدىن تارتىپ تاكى كىشىنىڭ «قاراڭغۇلۇقتىكى جۇلاسى» ئۈستىدە ئىزدىنىشكىچە، يەنى كىشىنىڭ چۈش ھالىتىدىكى ئوي - خىياللىرى ۋە ئارزۇ - ئىستەكلىرى، ئەسەبىيلىك قاتارلىق بىنورمال روھىي ھادىسىلەرگىچە بېرىپ يەتتى. مۇشۇ مەقسەتكە يېتىش ئۈچۈن ئۇلار كىشىنىڭ روھىي پائالىيىتىنى ئىپادىلەشكە ئەڭ مۇۋاپىق بىر خىل تىلنى تېپىشقا پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن ئۇرۇندى. ئۇلار تاپماقچى بولغان بۇ تىل قانۇنىيەتسىز، ئىدراكتىن خالى، بىئىختىيار ھالەتتىكى ئەركىن تىلدىن ئىبارەت.

4) گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد

«گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد»— 20 - ئەسىرنىڭ 50 — 60 - يىللىرىدا ئامېرىكىدا ئەۋج ئالغان بىر تۈرلۈك ئەدەبىيات ئېقىمى بولۇپ، بۇ ئېقىمنىڭ ئەزالىرى ئاساسەن ياش يازغۇچىلار ئىدى. ئۇلار ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ئامېرىكا رېئاللىقىدىن كۈچلۈك نارازى بولۇپ، كەلگۈسىگە نىسبەتەن ئىشەنچىسىنى يوقاتقان ئىدى، شۇڭا ئۇلار ھەممىنى ئىنكار قىلىدىغان ئانارخىستىك پوزىتسىيە ئارقىلىق، «بارلىق ئەنئەنىنىڭ ۋە ئۆرپ - ئادەتنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلۇش» شەكلى بىلەن مەۋجۇت ئىجتىمائىي تەرتىپلەرگە ۋە جەمئىيەتكە جەڭ ئېلان قىلدى. 50 - يىللاردا مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئامېرىكىغا كەڭ تارقالغاچقا، ئۇلار مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بەزى قاراشلىرىنى ۋە شەرقنىڭ سىرلىقچىلىق (مىستىتىك) پەلسەپە ئىدىيىسىنى قوبۇل قىلىپ، ئائىلە ۋە جەمئىيەتكە نىسبەتەن ھەرقانداق مەسئۇلىيەتنى زىممىسىگە ئېلىشنى رەت قىلدى، مۇتلەق ئەركىن تۇرمۇشنى

قوغلاشتى، ماشىنلاشقان مەدەنىيەتتىن نەپرەتلەندى. رېئاللىقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇپ، زەھەرلىك چېكىملىك چېكىش، مەيخورلۇق قاتارلىق تۈرلۈك غەيرىيقىلمىشلارغا پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن بېرىلدى، ئوخشاش جىنسلىقلار مۇھەببىتىنى تەشەببۇس قىلدى، رېئاللىقتىن ھالقىغان خىيالى دۇنيا ئىچىدىن مىستىك ئىلھامنى ئىزدىدى. ئادەم دۇنيادا مۇتلەق تەنهادۇر، ياشاشنىڭ ئۆزى بىر خىل ئازاب دەپ قارىدى. ئۇلار «مۇشكۇل ئەھۋالدا قېلىشنىڭ ئۆزى چىقىش يولىدۇر» دېگەننى ئۆزلىرىگە تۇرمۇش مىزانى قىلىپ، ئەنئەنىۋى ئەخلاق قارىشى ۋە قىممەت قارىشىنى مەنسىتمىدى. ئوتتۇرا بۇرژۇئازىيىنىڭ مەدەنىيىتى ۋە تۇرمۇش ئۇسۇلىنى ئىنكار قىلىپ، نورمال تۇرمۇشتىن پەرقلىنىدىغان بىر خىل تۇرمۇشقا، يەنى ئۆزىنى تاشلىۋەتكەن، ئەر - ئاياللار ئارىلاش بىر ئۆيدە ياشايدىغان، ھېچقانداق مۇقىم خىزمەت بىلەن شۇغۇللانمايدىغان، زەھەرلىك چېكىملىك چېكىش، ئىستىقامەتتە ئولتۇرۇش، سەرگەردان بولۇپ يۈرۈش، شەھۋەتخورلۇق قىلىش قاتارلىقلارنى ئاساسىي مەزمۇن قىلغان تۇرمۇشقا پۈتۈن كۈچى بىلەن بېرىلدى. ئۇلارنىڭ شۇئارى «ھەممىنىڭ تەكتىنى بىلىش»، تەكىتلەيدىغىنى «شائىر، سەرگەردان، بەڭگى»لەر بىرلىشىپ، «ئادەم بولۇشنىڭ ئەڭ يۈكسەك پەللىسى»نى يارىتىش. شۇڭا ئۇلار «گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد» دەپ ئاتالدى. ئۇلار ئىجادىيەتتە «ئىستىخىيىلىك يېزىقچىلىق»نى تەشەببۇس قىلىپ، ئۆزىنى خالىغانچە ئىپادىلەش، ئۆز كەچۈرمىشلىرىنى ۋە تەسىراتىنى ئەڭ تېز سۈرئەتتە يېزىپ چىقىشنى تەكىتلىدى، ئىستىخىيىلىك يېزىقچىلىق ئۈنۈمىنى قولغا كەلتۈرۈش ئۈچۈن، بەزىدە ھۇشسىزلاندۇرۇش دورىسىنى ئىستېمال قىلدى.

«گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد» ئېقىمى ئەزالىرىنىڭ كۆپىنچىسى ئامېرىكىنىڭ شەرقى تەرىپىدىن كەلگەن بولۇپ، ئۇلارنىڭ پائالىيەت مەركىزى بولسا غەرپتىكى سان فرانسىسكو ئىدى. بۇ ئېقىمدىكى ۋەكىللىك شەخسلەر كرۇئاك، گىنسبېرگ، بارروۋس، لىپتون، كىرسو، شىنىيدېر قاتارلىقلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىچىدە كرۇئاك بىلەن گىنسبېرگنىڭ تەسىرى ئەڭ چوڭ.

جاك كرۇئاك (1922—1969) بۇ ئېقىمدىكى مۇھىم پروزىك بولۇپ ، 1950 - يىلى تۇنجى رومانى «شەھەر ۋە بازار»نى ئېلان قىلىپ ياخشى باھاغا ئېرىشكەن، 1957 - يىلىدىن ئېتىبارەن كەسپىي يازغۇچى بولغان. ئۇ ئۇزۇن مەزگىل ئەنسىز، تىنچسىز تۇرمۇش كەچۈرگەچكە، تازا ۋايىغا يەتكەن چاغلىرىدا مەيخورلۇق بىلەن ئۆلگەن. ئۇ ئۆمرىدە 16 پارچە پروزا ئەسىرى يازغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بەزىلىرى «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلىدا يېزىلغان. ئۇنىڭ باش قەھرىمانلىرىنىڭ كۆپىنچىسى «گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد» يازغۇچىلىرىنى پروتوتىپ قىلغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدە تەسىرى ئەڭ چوڭ بولغىنى «يولدا» (1957) ناملىق رومانىدۇر. بۇنىڭدا بىرىنچى شەخس تىلىدا بايان قىلىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، دېئىن بىلەن «مەن»نىڭ يۇرتمۇ - يۇرت كېزىپ يۈرگەن سەرگەردانلارچە تۇرمۇشىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، ئۇرۇشتىن كېيىنكى زىيالى ياشلارنىڭ روھىي كرىزىسى ۋە ئۇلارنىڭ كىشىلىك ھاياتقا بولغان پەرۋاسىز پوزىتسىيىسى ئىپادىلىنىپ، ئامېرىكا كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ چىرىكلىكى ۋە بىمەنىلىكى ئەگرى - توقاي يوللار بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. بىراق ئەسەر بەدىئىي جەھەتتە ئانچە پىشمىغان بولۇپ، ئەسەرنىڭ جىنسىي ھۇزۇر ۋە ئوغرىلىق قىلىش قاتارلىق ئىشلارغا ئاجراتقان

سەھىپىلىرى ئەسەرنىڭ قىممىتىگە خېلىلا تەسىر يەتكۈزگەن.

ئاللېن گىنسبېرگ (1929—) بۇ ئېقىمدىكى مۇھىم شائىر بولۇپ، ئۇ 1954 - يىلى سان فرانسىسكوغا كەلگەن، 1956 - يىلى «ۋارقىراش ۋە باشقىلار» ناملىق تۇنجى شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرۇپ، پۈتۈن ئامېرىكىنى زىل - زىلىگە سالغان. بۇ توپلامدىكى شېئىرلاردا بىر قىسىم ئامېرىكا زىيالىي ياشلىرىنىڭ رېئاللىقتىن ئۈمىدسىزلىنىپ، سەزگۈ ئەزالىرىنى غىدىقلاشقا بېرىلىشى ۋە ھەممىنى ئىنكار قىلىدىغان نىگىلىستىك ئىدىيىۋى كەيپىيات ئەكس ئەتتۈرۈلگەن، شۇڭا بۇ ئەسەر «گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد» شېئىرىيىتىدىكى نوپۇزلۇق ئەسەر دەپ قارىلىدۇ. ئاپتور گىنسبېرگمۇ بۇ ئېقىمدىكى «ھەقىقىي قابىلىيەتلىك شائىر» دەپ قارىلىدۇ. 60 -يىللاردا، گىنسبېرگ سىياسىي خاراكتېرلىك قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكەتلىرىگە قاتنىشىدۇ ۋە 70 - يىللارنىڭ باشلىرىدا نەشر قىلدۇرغان «ئامېرىكىنىڭ چۈشكۈنلىشىشى» (1972) ناملىق شېئىرلار توپلىمىدا، ئامېرىكىنىڭ ۋېيتنامغا قىلغان تاجاۋۇزچىلىقىنى ئەيىبلەپ، ئامېرىكىغا بولغان ئۈمىدسىزلىكىنى ئىپادىلەيدۇ.

ئومۇمەن، «گۇمران بولغان بىر ئەۋلاد» ئېقىمدىكىلەرنىڭ ئەسەرلىرى ئۇلارنىڭ چۈشكۈن - روھىي ھالىتىنى ۋە ئۇلارنىڭ ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ رېئاللىقىغا بولغان نەپرىتى ۋە قارشىلىقىنى ئىپادىلىدى. ئۇلار ئەسەرنىڭ بەدىئىي شەكلىگە ئانچە قىزىقمىدى، پەقەت ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت قانۇنىيىتىدىن ۋاز كېچىشنى، ئەسەرنىڭ ئىچكى باغلىنىشى بىلەن كارى بولماسلىقنى، شەخسنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ھېچقانداق چەكلىمىگە ئۇچرىماستىن بىمالال — ئەركىن يېزىپ چىقىشنى تەشەببۇس قىلدى. شۇڭا

ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ مەزمۇنى ۋە بەدىئىي قۇرۇلمىسى كەمتۈك ۋە تەرتىپسىز ئىدى. بىراق ئۇلارنىڭ ئېغىز تىلىنى ۋە ئومۇمىي نۇقتىدىكى ئۇنۇمنى تەكىتلىشى ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت قائىدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، يېڭىلىق يارىتىشتا ئۈلگىلىك رول ئوينىدى. 60 - يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىغا كەلگەندە ئامېرىكىدا «خەلق ھوقۇقى ھەرىكىتى»نىڭ باش كۆتۈرۈپ چىقىشى بىلەن بۇ ئېقىم ئۈن - تىنسىز غايىب بولدى.

5) غەزەپلەنگەن ياشلار

«غەزەپلەنگەن ياشلار»— 20 - ئەسىرنىڭ 50 - يىللىرىدا ئەنگلىيىدە ئەۋج ئالغان بىر تۈرلۈك ئەدەبىيات ئېقىمى بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئورتاق تەشكىلاتى ياكى ئورتاق خىتابنامىسى يوق، بىراق ئۇلار ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئەنگلىيە رېئاللىقىغا نارازى بولۇپ، ھەممىلا نەرسىگە غەزەپلەنگۈچىلەردۇر. 1953 - يىلى ياش يازغۇچى ۋايىن ئېلان قىلغان «ئۇنىۋېرسىتېتتىن كېيىنكى سەرسانلىق» ناملىق ئەسەر بۇ ئېقىمنىڭ باش كۆتۈرۈپ چىققانلىقىنىڭ بەلگىسى ھېسابلىنىدۇ. 1956 - يىلى ئوسبورننىڭ «غەزەپلەنگەن ئەسلىمە» ناملىق دىرامىسى لوندون خان جەمەتى تىياتىرخانىسىدا ئوينىلىپ، بىر مەھەل زىل - زىلە پەيدا قىلىپ، بۇ ئەدەبىي ئېقىمنى زور شۆھرەتكە ئىگە قىلىدۇ. ئوبزورچىلىق ساھەسى يازغۇچى پاۋلىنىڭ ئۆز تەرجىمىھال ئەسىرى «غەزەپلەنگەن ياشلار»نىڭ نامىنى بۇ ئېقىمنىڭ نامى قىلىپ ئاتايدۇ. بۇ ئېقىمدىكى ۋەكىللىك يازغۇچىلار ۋە ئەسەرلەر: كىنگسلېي ئامىس (1922—) ۋە ئۇنىڭ «تەلەيلىك جىم» (1954) ناملىق رومانى، جون ئوسبورن (1929—) ۋە ئۇنىڭ «غەزەپلەنگەن ئەسلىمە» (1956) ناملىق دىرامىسى، جون

بىلاين (1922 —) ئۇنىڭ «يوقىرىغا يامىشىش» (1957) ناملىق رومانى قاتارلىقلاردۇر. بۇ ئېقىمدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى مەزمۇن جەھەتتە مودېرنىزمنىڭ باشقا ئېقىملىرى بىلەن ئورتاقلىقلارغا ئىگە ئەمما بەدىئىي ئىپادىلەش جەھەتتە بۇلار ئاساسەن ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتتىكى ئىپادىلەش شەكلى ۋە ئۇسۇلىنى قوللاندى، شۇڭا بۇلارنىڭ ئەسەرلىرى مۇكەممەل سيوژىتقا ئىگە بولدى، پېرسوناژلارنى تەسۋىرلەشتە ئاساسلىقى ئانالىز ئۇسۇلىنى قوللاندى، تىل جەھەتتە لوگىكىغا ئۇيغۇن، باغلىنىشلىق، روشەن تىللارنى قوللاندى، شۇڭا بۇ ئېقىمنىڭ مودېرنىزملىق ئالاھىدىلىكى ئاساسەن ئۇنىڭ مەزمۇن جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكىدە كۆرۈلىدۇ.

«غەزەپلەنگەن ياشلار» ئېقىمىدىكى ئەڭ ۋەكىللىك ئەسەر «يۇقىرىغا يامىشىش» بولۇپ، بۇ رومان 1957 - يىلى نەشر قىلىنغاندىن كېيىن ناھايىتى تېزلار بازىرى ئىتتىك كىتاب بولۇپ قالغان. رومان بىرىنچى شەخس تىلىدا يېزىلغان بولۇپ، ئەسەردىكى باش قەھرىمان جوئىي لامپتون ئۇرۇش مەزگىلىدە ھاۋا ئارمىيىسىدە خىزمەت قىلىدۇ. ئۇ نامرات ئائىلىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ ياشلىقى، ساغلاملىقى ۋە كېلىشكەن قامىتى ئۇنىڭ بىردىنبىر مال دۇنياسى ئىدى. ئەسەرنىڭ باشلىنىشىدىلا ئۇ ئەنگلىيىدىكى بىر كىچىك شەھەرنىڭ مالىيە ئىدارىسىغا بېرىپ خىزمەتكە چۈشىدۇ. باشقىلارنىڭ تونۇشتۇرۇشى بىلەن بۇ شەھەردىكى ئىشتىن سىرتقى تىياتىر ئۆمىكىگە قاتنىشىدۇ، ئۇزۇن ئۆتمەي بۇ ئۆمەكتىكى ياش ئىككى قىز بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ؛ ئۇلارنىڭ بىرى سۇسان بۇروۋن، زاۋۇت خوجايىنىنىڭ قىزى، زىلۋا، چىرايلىق قىز؛ يەنە بىرى ئېرىس، قوي يۇڭى سودىگىرىنىڭ خوتۇنى، روھىي دۇنياسى قۇرۇق، قىزغىن ۋە شېئىرىي مەناغا

بولغان مۇھەببەتلىك تۇرمۇشقا تەلپۈنىدۇ. باش قەھرىمان جوئىي بولسا ژىيۇلىن سورېلغا ئوخشاش، شورپېشانىلىكىدىن نۇرسىنىدۇ، پۇلدار كىشىلەرگە ھەم نەپرەتلىنىدۇ، ھەم ھەۋەس قىلىدۇ. ئۇ ئاياللارنى يوقىرىغا يامىشىشنىڭ شوتىسى قىلىشقا نىيەت قىلىدۇ، شۇڭا ئاۋۋال ئېرىس بىلەن ئىشقىۋازلىق قىلىدۇ، ئارقىدىنلا سۇساننى قوغلىشىپ، ئاخىرى ئارزۇسىغا يېتىدۇ. بۇ روماننىڭ باش تېمىسى ياۋروپا ئەدەبىياتى تارىخىدا كۆپ ئۇچرايدىغان رومانلاردا ئەر - ئايال باش قەھرىمانلارنىڭ مۇھەببەت چىرمىشى ئارقىلىق، ئەينى چاغدىكى ئەنگلىيە تۇرمۇشىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئۇششاق بۇرژۇئازىيە ياش زىيالىلىرىنىڭ روھىي دۇنياسىدىكى تىت - تىتلىقى ۋە جەمئىيەتكە بولغان نارازىلىق ئىدىيىۋى كەيپىياتىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. بىراق روماننىڭ ئىجتىمائىي تۇرمۇش ھەققىدىكى تەسۋىرى يۈزەكى بولۇپ، جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىقىمۇ ئاجىز ۋە زەئىپ. ئەسەردىكى باش قەھرىمان جوئىي جەمئىيەتتىكى ئىجتىمائىي بايلىقلاردىن ئۆزىمۇ تەڭ بەھرىمەن بولۇش پۇرسىتىگە ئېرىشەلمىگەن چاغدا، ئەشۇ جەمئىيەتتىن نەپرەتلىنىدۇ؛ ئۆزى بىردىنلا ئەشۇ «سانائەت پايدىسىغا تايىنىپ تۇرمۇش كەچۈرىدىغان بايۋەچچىلەر تەبىقىسى»گە كىرگەندە بولسا، ئۇنىڭ پۇلدارلارغا بولغان ئۆچمەنلىكى غايىب بولۇپ ھەتتا ئۇلارغا بولغان ھۆرمىتى ئاشىدۇ.

ئومۇمەن «غەزەپلەنگەن ياشلار» ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى ياش يازغۇچىلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ كۆپىنچىسى جەمئىيەتنىڭ تۆۋەن قاتلىمىدىن كېلىپ چىققان ۋە ئۇرۇش يىللىرىدا ئۆسۈپ يېتىلگەن ياش بىر ئەۋلاد ئىدى، ئۇلار جەمئىيەتتە كۆڭۈلدىكىدەك تۇرمۇشقا ئېرىشەلمىگۈچىلەر ۋە ئېزىلگۈچىلەر

ئىدى. ئۇرۇش ئاخىرلاشقاندىن كېيىن، ئۇلار ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ساۋاقلىرىدىن ئەنگلىيە جەمئىيىتىدە كەسكىن ئۆزگىرىشلەرنىڭ يۈز بېرىشىنى ئۈمىد قىلغان ئىدى. بىراق تەبىقىلەر ئوتتۇرىسىدىكى چوڭ پەرق، ئوتتۇرا بۇرژۇئازىيىنىڭ ئىككى يۈزلىمىچىلىكى ۋە ساختىپەزلىكى يەنىلا بۇرۇنقىدەك ئىدى. ئائىلە كېلىپ چىقىشى، مال - مۈلكى، ھوقۇقى ۋە تەسىر كۈچى قاتارلىق جەھەتلەردىكى پەرقنىڭ تۈرلۈك نامۇۋاپىق، تەڭسىز ئىجتىمائىي ئورۇنلاشتۇرۇشلارنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشى ئۇلارنى غەزەپلەندۈرۈپ نارازىلىقىنى قوزغىسا، مەنىۋى تۇرمۇشىدىكى نامراتلىق ۋە كاپىتالىستىك ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇلىنىڭ جىددىيلىكى ئۇلارنى سەرەمسانلىققا سېلىپ بىئارام قىلاتتى، ساقلىنىش تەس بولغان جەمئىيەت تەرىپىدىن شاللىنىش تەقدىرى ئۇلارنى ئىشەنچىسىنى يوقىتىپ، قايغۇ - ھەسرەتتە قالدۇرۇپ روھىنى چۈشىرەتتى. شۇنىڭ بىلەن جەمئىيەتنى ئۆزگەرتىشكە بولغان كۈچلۈك ئارزۇ ۋە رېئاللىققا بولغان ئۈمىدسىزلىك قايناپ تاشقان غەزەپكە ئايلىنىپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئۆز ئىپادىسىنى تاپتى. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى باش قەھرىمانلارمۇ كۆپىنچىسى جەمئىيەتنىڭ تۆۋەن قاتلىمىدىن كېلىپ چىققانلار بولۇپ، ئۇلار گەرچە تۇرمۇشنى قامداپ كېتەلىسىمۇ بىراق جەمئىيەتنى ئۆزلىرىگە تەڭسىز ۋە نامۇۋاپىق مۇئامىلە قىلدى دەپ قارايدۇ. شۇڭا كۈچلۈك نارازىلىق ئىلكىدە غەزەپلىنىدۇ، قارشىلىق كۆرسىتىدۇ، بەزىلىرى تىت - تىت بولۇپ غەزىپى قايناپ تېشىپ جەمئىيەتكە جەڭ ئېلان قىلىدۇ، بەزىلىرى ئەيشى - ئىشرەتكە بېرىلىپ، تەقدىرىگە ئويناشقاندەك مۇئامىلە قىلىدۇ، بەزىلىرى چۈشكۈنلىشىپ ئۈمىدسىزلىنىپ نەپرىتى ۋە غەزىپىنى ئىچىگە يۇتىدۇ. بۇ ئەسەردە

گەرچە ئەشۇ بىر ئەۋلاد، ياش يازغۇچىلارنىڭ ئەينى دەۋردىكى ئىجتىمائىي زىددىيەتلەرگە بولغان ئۈمىدسىز ۋە روھسىز پوزىتسىيىسى ئىپادىلىنىپ، قارشىلىق كۈچى ئاجىز بولۇپلا قالماي، ھەل قىلىش چارىسىنىمۇ ئوتتۇرىغا قويالمىغان بولسىمۇ، لېكىن بۇ ئەسەرلەر تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىنىڭ قەلبىگە يىغىلىپ قالغان غەزەپلىك ھېسسىياتىنى ئىپادىلەپ بەرگەچكە، كۈچلۈك ئالقىشقا سازاۋەر بولدى. بۇ ئېقىمدىكى بەزى يازغۇچىلار نام چىقىرىپ ئىقتىسادىي ۋە ئىجتىمائىي ئورنىدا ئۆزگىرىش بولغان ھامانلا ئۇلار قايتا «غەزەپ»لەنمىدى، بەزىلىرى دەۋرنىڭ تەرەققىياتىغا ئەگىشىپ، داۋاملىق غەزەپلىنىشتىن ۋاز كەچتى.

6) «يېڭى پروزا» چىلار

«يېڭى پروزا» چىلار — 20 - ئەسىرنىڭ 50 - يىللىرىدا فرانسىيىدە پەيدا بولۇپ، كېيىن ياۋروپا، ئامېرىكا ۋە ياپونىيە قاتارلىق ئەللەرگىچە كېڭەيگەن، پروزا ئىجادىيىتىنى ئاساسىي گەۋدە قىلغان بىر تۈرلۈك مودېرنىزملىق ئەدەبىيات ئېقىمىدۇر. ئۇلار «ئەنئەنىگە قارشى پروزا ئېقىمى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. ئۇلار بالزاك ۋەكىللىكىدىكى رېئالىزم ئەنئەنىسىنى تۈپتىن ئىنكار قىلىدۇ، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، دەۋر ئۆزگەردى، سانائەت زور دەرىجىدە تەرەققىي قىلدى، ئەمما پروزا بىر ئىزدا توختاپ قالدى. شۇڭا ئەنئەنىۋى پروزىنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلۇپ، پروزىنى ئىسلاھ قىلىپ، يېڭىلاپ، يېڭى دەۋرگە لايىقلىشىشنى تەشەببۇس قىلىدۇ.

«يېڭى پروزا» چىلارنىڭ ئاساسى ئالاھىدىلىكى تۆۋەندىكىچە:

بىرىنچى، ئۇلار ئەنئەنىۋى پروزىدىكى «پېرسوناژ مەركەز» كۆز قارىشىغا قارشى تۇردى. ئەدەبىي ئەسەردە پېرسوناژ ئوبرازىنى

يارىتىشقا قارشى تۇرۇپ، ئەسەردە ئوبيېكتىپ گەۋدىنى تەسۋىرلەشنى تەكىتلىدى، ئادەم بىر ماددىي بۇيۇم سۈپىتىدە تەسۋىرلەندى. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئادەم ھېچقانداق ھوقۇققا ئىگە ئەمەس، قەدىر - قىممەتكە ئىگە ئەمەس، بەلكى ئەھمىيەتسىز نەرسە.

ئىككىنچى، ئۇلار ئەسەر سيوژىتىنىڭ تۇراقسىز بولۇشىنى تەكىتلىدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئۆزلۈكسىز ئۆزگىرىۋاتقان رېئال دۇنيانى مەنتىقىلىق يوسۇندا ۋە ئالدىن بايقاش ئۇسۇلى بىلەن ئىپادىلەپ بەرگىلى بولمايدۇ، چۈنكى رېئاللىقتىكى ئۆزگىرىش مەنتىقىلىققا ئىگە ئەمەس، شۇڭا ئەسەردىكى سيوژىت باغلىنىشچانلىققا ۋە مۇكەممەللىككە ئىگە بولماسلىقى كېرەك.

ئۈچىنچى، ئۇلار ئەنئەنىۋى پروزىنىڭ ۋاقىت مەنتىقىسىگە قارشى تۇرۇپ، ئەسەردىكى ۋاقىتنى پۈتۈنلەي ئارىلاشتۇرىۋېتىدۇ. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئۆتمۈش، ھازىر، كېلەچەك، خىيال، رېئاللىق، ھەممىسى بىر گەۋدىگە ئايلىنىپ، بىر خىل تەرتىپسىز ھالەت شەكىللەندۈرىلىدۇ. ماكان ۋە زامان چۈشەنچىسى بولمايدۇ.

تۆتىنچى، ئۇلار ئەدەبىي ئەسەردە ئۆلچەملەشكەن، قېلىپلاشقان، قانۇنىيەتلىك تىلنىڭ بولۇشىغا قارشى تۇرىدۇ. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئوبيېكتىپ دۇنيادىكى ئۆزگىرىش تېز ۋە ئۆزلۈكسىز بولۇپ، ئەنئەنىۋى پروزىنىڭ قېلىپلاشقان تىلى تېز ئۆزگىرىۋاتقان بۇ خىل يېڭى شەيئىلەرنى ئىپادىلەشكە قادىر ئەمەس. شۇڭا ئەسەردە ھېسسىيات ۋە سۈپەت سۆزلىرى تېخىمۇ ئىشلىتىلمەسلىكى كېرەك.

«يېڭى پروزا» چىلار ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرى ئالان روب گېلىيېئا، ناتالى سالوت، مىشىل بۇتتۇر، كلود سىمون قاتارلىقلاردۇر.

ئالان روب گېلىيېئا (1922—) فرانسىيە «يېڭى پروزا» چىلارنىڭ ئېقىمىنىڭ داھىسى ۋە نەزىرىيىچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ مۇھىم پروزىلىرىدىن «رېزىنكە» (1953)، «مارامچى» (1955)، «كۈندەشلىك» (1957)، «سىرلىق ئوردىدا» (1959) قاتارلىق رومانلىرى بار.

ناتالى سالوت (1902—) «يېڭى پروزا» چىلار ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىلى ۋە ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ «ناتونۇش ئادەمنىڭ رەسىمى» (1934)، «مالروت» (1953)، «ئالتۇن مېۋە» (1963) قاتارلىق كۆپلىگەن پروزا ئەسەرلىرى بار.

مىشىل بۇتتور (1926—) فرانسىيە «يېڭى پروزا» چىلار ئېقىمىنىڭ سەركەردىسى ۋە ئوبزورچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ «مىلان كوچىسى» (1954)، «كۆنتەرتىپ جەدۋىلى» (1956)، «ئۆزگىرىش» (1957) قاتارلىق پروزىلىرى بار.

كلود سىمون (1913—) «يېڭى پروزا» چىلار ئېقىمىنىڭ يەنە بىر مۇھىم ۋەكىلى بولۇپ، ئۇ 1985 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ «خىيانەتكار ئايال» (1945)، «ئوت - چۆپ» (1958)، «فراند تاش يولى» (1960) قاتارلىق پروزا ئەسەرلىرى بار.

§ 2 . كېيىنكى سىمۋولىزم ئەدەبىياتى

1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

سىمۋولىزم غەرب ئەدەبىيات تارىخىدىكى ناھايىتى مۇھىم شېئىرىيەت ئېقىمى بولۇپ، ئۇ 20 - ئەسىردىكى دۇنيا شېئىرىيىتىگە ناھايىتى چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن.

غەرب سىمۋولىزم شېئىرىيىتى دەسلەپكى سىمۋولىزم ۋە كېيىنكى سىمۋولىزمدىن ئىبارەت ئىككى باسقۇچنى باشتىن كەچۈرگەن بولۇپ، دەسلەپكى سىمۋولىزم تەخمىنەن 19 - ئەسىرنىڭ 50 - يىللىرىدىن شۇ ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىغىچە بولغان ئارىلىقتىكىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، كېيىنكى سىمۋولىزم تەخمىنەن 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن 40 - يىللارنىڭ ئاخىرلىرىغىچە بولغان ئارىلىقتىكىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ.

سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئەڭ دەسلەپتە فرانسىيىدە پەيدا بولغان. فرانسىيە شائىرى بودلېر (1821—1867) نىڭ 1857 - يىلى نەشىردىن چىققان «رەزىللىك گۈلى» ناملىق شېئىرلار توپلىمىنى سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ تۇنجى مېۋىسى دېيىشكە بولىدۇ. «رەزىللىك گۈلى» غەربنىڭ ئەنئەنىۋى شېئىرلىرىغا ئوخشىمايدۇ، ئۇ تامامەن يېڭىچە تۈيغۇ، يېڭىچە چۈشىنىش ۋە يېڭىچە ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق غەرب شېئىرىيىتىگە يېڭى يول ئېچىپ بەردى. تېما جەھەتتە، ئۇ چوڭ شەھەرلەرگە يۈزلىنىپ، جەمئىيەتنىڭ رەزىللىكى بىلەن ئىنسان تەبىئىتىدىكى رەزىللىكلەرنى ئىستېتىك ئوبيېكت قىلىپ تەسۋىرلەپ، سانائەتلەشكەندىن كېيىنكى ھازىرقى پارىژ (شائىر ئۇنى «دوۋزاق» دەپ ئاتايدۇ) دىكى

تۈرلۈك رەزىللىكلەرنى ئېچىپ تاشلىدى. بەدىئىي ئۇسۇل جەھەتتە، رومانتىزمچى شائىرلارنىڭ سۇبيېكتىپ تەسىراتىنى بىۋاسىتە ئىزھار قىلىش ئۇسۇلىنى تامامەن ئۆزگەرتىپ، «زىننەتلەش» ماھارەتلىرىنى چۆرۈپ تاشلاپ، ھېسسىي تۈيغۇدىكى شەيئىلەرنىڭ ھالىتى ئارقىلىق سىرلىق ئىچكى دۇنياغا ئىشارە قىلىشقا ئەھمىيەت بەردى. بودلېردىن كېيىن شېئىرىيەت سېپىگە كىرىپ كەلگەن سىمۋولىست شائىرلار ۋېرلىن، رىمبو ۋە ماللارمې قاتارلىقلاردۇر.

ۋېرلىن (1844—1896) ئاساسلىقى مۇزىكىدارلىق نۇقتىسىدا تۇرۇپ شېئىرنىڭ سىمۋولىزملىق مەنىسىنى چۈشەندۈردى. ئۇنىڭ قارىشىچە، شېئىرنىڭ سىمۋولىزملىقى دەل شېئىرنىڭ ساپ سەنئەتكە — مۇزىكىغا ماكانلىشىشىدۇر، مۇزىكىدارلىق شېئىرنىڭ ماھىيىتىنى چۈشىنىشنىڭ ئاچقۇچىدۇر. شۇڭا ۋېرلىن ئۆز ئىجادىيىتىدە مۇشۇ خىل نۇقتىنى گەۋدىلەندۈرۈشكە پۈتۈن كۈچى بىلەن تىرىشتى؛ شۇڭا ئۇنىڭ كۆپىنچە شېئىرى ئەسەرلىرىنىڭ رېتىمى نەپىس، مۇزىكىدارلىقى كۈچلۈك. رىمبو (1854—1891) «رېئال دۇنيا»نى قانداق تونۇش ۋە قانداق ئىپادىلەش جەھەتتە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ مەزمۇنىنى بېيىتتى. ئۇ سەزگۈ ئەزالىرىنى غىدىقلاش ئارقىلىق خىيالى تۈيغۇ ئىچىگە كىرىپ «رېئال دۇنيا»غا يېقىنلىشىشنى تەشەببۇس قىلدى، شۇ ئاساستا ئۇ ئىدراكتىن خالى ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى سىمۋولىزم شېئىرىيىتىگە ئېلىپ كىردى، شۇنىڭ بىلەن بىرگە ئۇ ئەنئەنىۋى ۋەزىندىكى شېئىر شەكىللىرىدىن ۋاز كېچىپ، ئەركىن شېئىرلارنى ئىجاد قىلىپ، ئىدراكتىن خالى «رېئال دۇنيا»نى ئىپادىلىدى. ماللارمې (1842—1898) دەسلەپكى سىمۋولىزمدىكى يەنە بىر مۇھىم شائىر بولۇپ، ئۇ ئاساسلىقى مېتافىزىكىلىق نۇقتىدا تۇرۇپ

سمۋولىزم شېئىرىيتىنىڭ مەزمۇنىنى چوڭقۇرلاشتۇردى ھەمدە شېئىرى تىل ۋە ئىپادىلەش ماھارىتىدىكى ئىزدىنىش جەھەتتە سمۋولىزم شېئىرىيتىنىڭ شېئىرى سەنئىتىنى بېيىتىپ، سمۋولىزم شېئىرىيتى شەكلىنىڭ سەنئەت ئۇستازى دەپ قارالدى. ۋېرلىن، رىمبو، ماللارمې قاتارلىقلار 19 ـ ئەسىرنىڭ 70 ـ يىللىرىنىڭ ئالدى ـ كەينىدە ناھايىتى زور تەسىرگە ئىگە سمۋولىزملىق شېئىرلارنى ئىجاد قىلدى. 80 ـ يىللارغا كەلگەندە سمۋولىزم شېئىرىيتى فرانسىيە ياشلىرى ئارىسىدا ئەۋج ئېلىشقا باشلىدى. مانا مۇشۇنداق تارىخىي ئارقا كۆرۈنۈش ئاستىدا، 1886 ـ يىلى 18 ـ سىنتەبىر كۈنى، گېرتسىيە قان سىستېمىسىدىكى فرانسىيىلىك ياش شائىر موريىياس (1856—1910) «فىكارو گېزىتى» دە «سمۋولىزم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلىپ «سمۋولىزمچىلار» دېگەن نامنى قوللىنىشنى تەشەببۇس قىلدى. ئۇ ئەينى دەۋردە شېئىرىيەت سەنئىتى ئۈستىدە دادىللىق بىلەن ئىزدەنگەن يەنە بىر مۇھىم شائىر ھېسابلىنىدۇ. بۇ «خىتابنامە» نىڭ ئېلان قىلىنىشى فرانسىيە سمۋولىزم شېئىرىيەت ھەرىكىتىنىڭ ئاللىبۇرۇن شەكىللىنىپ بولغانلىقىدىن دېرەك بېرىدۇ. 1891 ـ يىلى فرانسىيە سمۋولىزمچىلىرى ئىچىدە بۆلۈنۈش كېلىپ چىقتى. 1891 ـ، 1896 ـ، 1898 ـ يىللىرى رىمبو، ۋېرلىن ۋە ماللارمې قاتارلىقلار ئارقا ـ ئارقىدىن ئالەمدىن ئۆتۈشى بىلەن دەسلەپكى سمۋولىزم شېئىرىيەت ھەرىكىتى ئاخىرلاشتى. دەسلەپكى سمۋولىزم شېئىرىيتى غەرب كلاسسىك ئەدەبىياتىنىڭ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا قەدەم بېسىشىدىكى ئۆتكۈنچى باسقۇچ بولۇپ قالدى.

19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدا، فرانسىيە سمۋولىزمى بىر

خىل شېئىرىيەت ھەرىكىتى بولۇش سۈپىتىدە يىمىرىلگەن بولسىمۇ، ئەمما سمۋولىزم ئۇزۇل كېسىل يوقالغان بولماستىن، بەلكى ئۇ ئەدەبىيات تۇپرىقىغا يېڭى بىر خىل شېئىرىيەت ھەرىكىتىنىڭ ھامىلىسىنى قالدۇرغان ئىدى، بۇ ھامىلە غەرب ئەدەبىيات زېمىنىدا تەدرىجىي ئۆسۈپ يېتىلىپ، 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى يېڭى تارىخىي شارائىت ئاستىدا ئىلگىرىكىگە ئوخشىمايدىغان ئۇسۇلدا باش كۆتۈرۈپ چىقىپ، دۇنياۋى خاراكتېرلىك شېئىرىيەت ئېقىمىنى شەكىللەندۈردى، مانا بۇ غەرب ئەدەبىيات تارىخىدىكى كېيىنكى سمۋولىزم شېئىرىيتىدۇر. كېيىنكى سمۋولىزم شېئىرىيتى مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە بولۇپ، دەسلەپكى سمۋولىزمغا سېلىشتۇرغاندا كۆپىنچە ھاللاردا چوڭ ـ چوڭ مۇھىم ئىجتىمائىي تېمىلارغا مۇراجەت قىلدى، روشەن سۇبيېكتىپلىق تۇسىگە ۋە قويۇق ھازىرقى زامان ئېڭىغا ئىگە بولدى، ئىپادىلەش ماھارىتى تېخىمۇ ۋايىغا يەتتى. ھەرقايسى ئەللەرنىڭ ئىجتىمائىي، تارىخىي ئەھۋالى ۋە ئەدەبىيات ئەنئەنىسى ئوخشاش بولمىغانلىقتىن، سمۋولىزم شېئىرىيتىنىڭ ئۆزگەرگەن تۈر ـ ۋارىيانتلىرىمۇ مەيدانغا كەلدى. ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكىدا مەيدانغا كەلگەن ئىماگېزم، ئىتالىيىدە مەيدانغا كەلگەن «پىنھانچىلار» قاتارلىق شېئىرىيەت ئېقىملىرى بۇنىڭ جۈملىسىدىندۇر.

كېيىنكى سمۋولىزم بىر قېتىملىق كەڭ ـ كۆلەملىك شېئىرىيەت ھەرىكىتى بولۇپ، ئۇ ئەنگلىيە، ئامېرىكا، فرانسىيە، روسىيە، ئىتالىيە قاتارلىق ئەللەردە ناھايىتى زور ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى.

19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدا، فرانسىيە سمۋولىزم شېئىرىيەت ھەرىكىتى ئەنگلىيىگە سىڭىپ كىردى. 1891 ـ يىلى،

مور (1852—1933) «نامسىز ئىككى شائىر» ناملىق ماقالىسىدە، فرانسىيە سىمۋولىست شائىرلىرىدىن رىمبو بىلەن ۋېرلىننى ئەنگلىيە ئوقۇرمەنلىرىگە تونۇشتۇردى. 1899 - يىلى سىمونس (1865—1945) «ئەدەبىياتتىكى سىمۋولىزم ھەرىكىتى» ناملىق كىتابىدا فرانسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيەت ھەرىكىتىنى ئەنگلىيە ئەدەبىيات سەنئەت ساھەسىگە تونۇشتۇردى. شۇندىن ئېتىبارەن سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئەنگلىيىدە يىلتىز تارتىشقا باشلىدى. شائىر يېتىز ئىرلاندىيە خەلق ئارىسىدىكى ئىلاھقا چوقۇنۇش ۋە سېھىرگەرلىك ئەنئەنىسىنى شېئىر ئىجادىيىتىگە ئېلىپ كىرىپ، سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ سىرلىقلىقىنى كۈچەيتتى. شۇندىن كېيىن، پوۋند (1885—1972) باشچىلىقىدىكى ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكا شائىرلىرى 1912 - يىلى «ئىماگىزم» ھەرىكىتىنى ئەۋج ئالدۇردى. سوبيېكتىپ كەيپىياتنىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىلىنىشى جەھەتتە ۋە رومانتىزمچىلارنىڭ سۇبيېكتىپ تەسىراتنى بىۋاسىتە ئىپادىلەشكە قارشى تۇرۇش جەھەتتە، ئۇلار سىمۋولىزمنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلدى. ئىماگىزمچىلار شېئىرنىڭ تۈپ مۇھىم ئامىلى «ئىشارە» دەپ قارىدى. بۇ يەردىكى «ئىشارە» پوۋندنىڭ تىلى بويىچە ئېيتقاندا، «ئەقىل بىلەن كەيپىياتنىڭ كۆزنى يۇمۇپ ئاچقىچە بولغان ئارىلىقتا بىرىكىشى» ئىدى. ئىماگىزم شېئىرىيىتىنىڭ داۋاملاشقان ۋاقتى قىسقا بولسىمۇ، ئەمما ناھايىتى چوڭ تەسىر قوزغاپ، كىشىلەر تەرىپىدىن ئۇ ئەنگلىيە، ئامېرىكا 20 - ئەسىر شېئىرىيىتىنىڭ باشلىنىشى دەپ قارالدى. ئەنگلىيىدىن ئېلئوت بىر تەرەپتىن ئىماگىزمنىڭ «ئىشارە» نەزەرىيىسىنى قوبۇل قىلسا، يەنە بىر تەرەپتىن 17 - ئەسىردىكى ئەنگلىيىنىڭ «سىرلىقچىلار» ئېقىمى شېئىرىيەتنىڭ

ئوبيېكتىپلىق، سوغۇققانلىق، خاراكتېرسىزلەشتۈرۈش قاتارلىق ئىجادىيەت پرىنسىپىنى ھەمدە تىرەن ۋە سىرلىق بولۇش ئۇسلۇبىنى ئۆزىنىڭ شېئىر ئىجادىيىتىگە سىڭدۈرۈپ، سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنى تېخىمۇ كۈچلۈك سىمۋوللۇققا، ئىلاھىيەتچىلىككە، پەلسەپىۋىلىككە ۋە تارخىيلىققا ئىگە قىلدى.

سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئىتالىيىدە «پىنھانچىلار» شەكلىدە بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن ئوتتۇرىغا چىقىپ، 30 - يىللاردا گۈللىنىش دەۋرىگە كىردى. 1922 - يىلى مۇسولىن تەختكە چىقىپ فاشىستىك ھاكىمىيەت يۈرگۈزگەچكە، ئىتالىيىنى زۇلمەت تۇمانلىرى قاپلىدى، جەمئىيەت تېخىمۇ رەزىللەشتى. بۇ خىل رەزىللىككە دۇچ كەلگەن بىر تۈركۈم بۇرژۇئا زىيالىيلىرى (يازغۇچىلىرى) بۇنىڭدىن قاتتىق نەپرەتلەنسىمۇ، لېكىن قارشىلىق كۆرسىتىشكە ئامالسىز ئىدى، ئەمما تەن بەرگۈسى كەلمەيتتى. شۇڭا ئۇلار ئۆز ئىجادىيەتلىرى ئارقىلىق «پىنھان» شەكلىدە ئوتتۇرىغا چىقىپ ئۆزلۈك دۇنياسى ئىچىدىن مەۋجۇتلۇق ئالىمىنى ئىزدىدى. بۇ خىل پىنھانچى شائىر مونتالې (1896—1981) : «مەن باشقىچە قۇتقۇزۇشنى، سەگىتلىمىگەن سوغۇققانلىقنى بىلمەيمەن» دەپ ئېيتقاندەك ئىدى. پىنھانچىلار مۇشۇ خىل ئىدىيىنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ فرانسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتى نەزەرىيىسىنى قوبۇل قىلىپ، روھىي دۇنيانىڭ ئەگرى توقاي ئىپادىلىنىشىگە ۋە كۆزنى يۇمۇپ ئاچقۇچە بولغان ئارىلىقتا يۈز بېرىدىغان تەسىراتقا بېرىلدى. 40 - يىللاردىن كېيىن بىر بۆلۈك پىنھانچىلار ئۆزلۈك ئالىمىدىن بوشۇنۇپ چىقىپ، بەزىلىرى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشتى، بەزىلىرى ئۆز شېئىرلىرىدا فاشىزمغا قارشى تۇرۇش ۋە ۋەتەنپەرۋەرلىك تېمىسىنى

ئىپادىلىدى.

سىمۋولىزم شېئىرىيىتى روسىيىدە 19 - ئەسىرنىڭ 90 - يىللىرىنىڭ ئوتتۇرلىرىدا مەيدانغا كەلدى. 1892 - يىلى ۋېنگروۋ فرانسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنى روسىيىگە تونۇشتۇردى. 1893 - يىلى مېلرىكوۋسكى (1866—1941) «ھازىرقى روسىيە ئەدەبىياتىنىڭ زاۋاللىققا يۈزلىنىشىنىڭ سەۋەبى ۋە يېڭى ئېقىم توغرىسىدا» ناملىق كىتابىدا: «يېڭى سەنئەتنىڭ ئۈچ مۇھىم ئامىلى: سىرلىق مەزمۇن، سىمۋول ۋە بەدىئىي تەسىرلەندۈرۈش كۈچىنىڭ كېڭەيتىلىشى» دەپ ئوتتۇرىغا قويدى. بۇ كىتاب روسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ خىتابنامىسى دەپ قارىلىدۇ. 1895 - يىلى روسىيىدە «روسىيە سىمۋولىزمى» ناملىق شېئىرلار توپلىمى نەشىردىن چىقتى ۋە بارمېنت (1867—1942) ئۆزىنىڭ «چەكسىزلىك» ناملىق ئەسىرىدە سىمۋولىزم ھەققىدە مۇھاكىمە ئېلىپ باردى. بۇ مەزگىلدىكى روسىيە سىمۋولىزمى دەسلەپكى سىمۋولىزمغا تەۋە ئىدى. ئەينى چاغدىكى روسىيە جەمئىيىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرغان ئېغىر روھىي كرىزىس ۋە ئەسىر ئاخىرىدىكى ئىدىيىۋى كەيپىياتنىڭ تەسىرىدە، بۇ مەزگىلدىكى سىمۋولىزملىق ئەسەرلەرنىڭ كۆپىنچىسى تولىمۇ چۈشكۈن تۈس ئالدى. ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ پارتىلىشىغا ئەگىشىپ روسىيە سىمۋولىزمى تېزلىكتە پارچىلاندى ۋە دەسلەپكى سىمۋولىزمغا خاتىمە بېرىلدى. ئىنقىلابنىڭ غەلىبىسىگە ئەگىشىپ روسىيىدە كېيىنكى سىمۋولىزم باش كۆتۈرۈپ چىقىپ، زور ئۇتۇقلارغا ئېرىشتى. شائىر بلوك سىمۋولىزمنىڭ روسىيىدىكى ئەڭ مۇھىم ۋەكىلى بولۇپ، ئۆكتەبىر ئىنقىلابىدىن كېيىن، ئىنقىلابنى مەدھىيىلەيدىغان «ئون ئىككى» ناملىق مەشھۇر داستانىنى يېزىپ

چىقتى. كېيىنكى سىمۋولىزم غەربتىكى باشقا ئەللەردە گەرچە مەخسۇس بىر ئەدەبىي ئېقىم بولۇپ شەكىللەنمىگەن بولسىمۇ ئەمما بىر تۈركۈم مەشھۇر سىمۋولىست شائىرلار يېتىشىپ چىقتى. بېلگىيىدىن ۋېرخاران (1855—1916)، ئىسپانىيىدىن لوركا (1899—1936)، ئاۋستىرىيىدىن رىلكې، پورتۇگالىيىدىن كاسترو (1869—1944) قاتارلىقلار بۇنىڭ جۈملىسىدۇر.

كېيىنكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتى تۆۋەندىكىدەك ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە:

1) ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش

كېيىنكى سىمۋولىزم شائىرلىرى ياشىغان دەۋر كاپىتالىزم جەمئىيىتى چوڭقۇر زىددىيەتكە تولغان دەۋر بولۇپ، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ پارتىلىشى ئۇلارنىڭ ئەنئەنىۋى ئىدراك ۋە قىممەت قارىشىغا نىسبەتەن چوڭقۇر گۇمان پەيدا قىلدى، شۇنىڭ بىلەن ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ دىققەت نەزەرىنى تاشقى دۇنيادىن ئۆزلۈك دۇنياسىغا — ئىچكى دۇنياسىغا قاراتتى. بۇ مەزگىلدە ئۇلار يەنە نوقۇل ئىرادىچىلىك نەزەرىيىسى، ھاياتلىق پەلسەپىسى ۋە روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقتىن، ئۇلار، پەقەت ئۆزلۈكلا ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق، باشقىسى بىمەنە ۋە ساختا دەپ قارىدى. شۇڭا ئۇلار ئىجادىيەتتە ئۆزلۈكنى ئىپادىلەشكە، ئۆزلۈكتىكى يوشۇرۇن ئىچكى دۇنيانى قېزىپ چىقىشقا ئەھمىيەت بەردى. ئۇلار بۇنى «ئەڭ يۈكسەك چىنلىق» دەپ قارىدى. سىمۋولىست شائىرلار تاشقى دۇنيانى تەسۋىرلىسىمۇ ئەمما شائىرلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى تاشقى دۇنيا (ئوبيېكتىپ شەيئىلەر) پەقەت سۇبيېكتىپ كەيپىياتنىڭ تاشقىلاشتۇرۇلىشى — شائىرلاردىكى ئۆزلۈكنىڭ تاشقى سايىسى

ئىدى. سىمۋولىست شائىرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى دىققەت - نەزەرىنى شەخسىنىڭ مەۋجۇتلىقىغا، ياشاش ئەھۋالىغا، ياشاش پسىخىكىسىغا ۋە ئۆزلۈك تەقدىرىگە قاراتتى، شۇڭا ئۆزلۈك مەۋجۇتلۇقىنىڭ قىممىتى ئۈستىدە ئىزدىنىش ۋە ھالاكەت، بىمەنىلىك، ئۈمىدسىزلىكنى ئىپادىلەش سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسى تېمىسى بولدى.

2) سىمۋول

سىمۋول ئۇسۇلى سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ مۇھىم ئالاھىدىلىكىدىن بىرى ۋە ئاساسلىق بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇلى بولۇپ، ئۇ يەنە ئەسىرلەرگە باھا بېرىشنىڭ بەدىئىي ئۆلچىمى ۋە مۇھىم ئېستېتىك پرىنسىپى. سىمۋولىزمچى شائىرلارنىڭ قارىشىچە، ھادىسە دۇنياسى ئەسلى دۇنياسىنىڭ سىمۋولى بولۇپ، ئۆزلۈك بىلەن ھادىسە دۇنياسى بىر پۈتۈنلۈككە ئىگە، ياكى ئۇلار ئوتتۇرىسىدا ماسلىق مۇناسىۋىتى مەۋجۇت، شۇڭا ھادىسە دۇنياسى ئارقىلىق ئۆزلۈكنى سىمۋوللۇق ھالدا ئىپادىلەپلا قالماستىن، يەنە ئۆزلۈك ئارقىلىق ئۆزىنى سىمۋوللۇق ئىپادىلەش كېرەك. ئۆزلۈك ساپ روھىي مەۋجۇتلۇق بولۇپ، ئۇ سەنئەت تەرىپىدىن بىۋاسىتە ئىپادىلىنىش ۋە ھېسسىي ئوبرازغا ئىگە قىلىنىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە ئەمەس، ئۇنى پەقەت ئۇنىڭ بىلەن ماسلىققا ئىگە بولغان سىمۋول ئارقىلىقلا ئىشارە قىلغىلى بولىدۇ، شۇڭا بەدىئىي ئىپادىلەش پەقەتلا سىمۋول بولۇشى كېرەك.

3) سىرلىقچىلىق تۇسى ۋە پەلسەپىۋىلىك

كۆپىنچە سىمۋولىست شائىرلارنىڭ قارىشىچە، ھادىسە دۇنياسىدىن باشقا يەنە بىر ئەسلى دۇنياسى، يەنى ئىلاھى مەنزىل دۇنياسى مەۋجۇت. سىمۋولىست دراماتورگ ماتېرلىنك (1862—1949) مۇنداق دەيدۇ: «ئىنسانىيەت ھاياتلىقىنىڭ ھەقىقىي ئەھمىيىتى بىز ئىدراكىي جەھەتتە سەزگەن دۇنيادا ئەمەس، بەلكى ئۇ كۆز بىلەن كۆرگىلى، قۇلاق بىلەن ئاڭلىغىلى بولمايدىغان، ئىدراك ۋە سەزگۈدىن تاشقىرى سىرلىقلىق ئالىمىدە». ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شائىرنىڭ بۇرچى مۇشۇ سىرلىقلىق ئالىمىنى كۆزىتىش، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئەسلى دۇنياسى ياكى مەنزىل دۇنياسىنى ئەنئەنىۋى ئىدراكقا تايىنىپ تونۇغىلى بولمايدۇ. پەقەت بىۋاسىتە سېزىمگە تايانغاندىلا ئاندىن ئۇنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ھېس قىلغىلى بولىدۇ. ئۇنىڭ زادى قانداق شەكىلدە بولىدىغانلىقى ھەققىدە يەنىمۇ ئىچكىرىلەپ ئىزدەنسىڭىز ئۇ خۇددى سېھرىگەردەك غايىب بولىدۇ. ئەنە شۇ سىرلىق دۇنيانى چۈشەنگىلى بولمىغان ئىكەن، ئۇنداقتا ئۇنى قېلىپلىشىپ قالغان ئۇسۇل بىلەن ئىپچىپ بەرگىلى بولمايدۇ. ئۇنى پەقەت سىمۋولغا تايىنىپلا ئىشارە قىلىشقا توغرا كېلىدۇ. ئىرلاندىيە شائىرى يېتزنىڭ قارىشىچە، سىمۋولنىڭ مۇددىئاسى ئوقۇرمەنلەرنى ئۆرپ - ئادەتنىڭ ئىسكەنجىسىدىن قۇتۇلدۇرۇپ، ئىلاھ بىلەن ئادەمنىڭ بوشلۇق پائالىيىتىدە ئادەمنى ئىلاھ بىلەن ئۇچراشتۇرۇش بولۇشى كېرەك. ئېنىقكى، يېتز سىمۋول ۋاستىسى ئارقىلىق مەنزىل دۇنياسىنى ئىشارە قىلىپ، كىشىلەرنى ئىلاھ بىلەن يېقىنلاشتۇرۇشقا ئىنتىلگەن. سىمۋولىست شائىرلار سىمۋول ئارقىلىق ئەشۇ چۈشىنىپ بولمايدىغان دۇنيانى

ئىشارە قىلغاچقا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى كۆپىنچە ھاللاردا قويۇق سىرلىق تۇمان بىلەن قاپلانغان بولۇپ، كىشىگە كۈچلۈك سىرلىقلىق تۇيغۇسى بېرىدۇ. كېيىنكى سىمۋولىزم شائىرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى چوڭقۇر پەلسەپەۋى پىكىر يۇرگۈزۈشكە ئېتىبار بىلەن قاراپ ئەسلى دۇنياسى ۋە ئادەم بىلەن تەبىئەت، روھ بىلەن تەن، ھەرىكەت بىلەن جىملىق، مەڭگۈلۈك بىلەن ئۆزگىرىش، ھايات بىلەن ماماتلىق قاتارلىلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ئۈستىدە ئىزدىنىپ، شېئىردا ئۆزلىرىنىڭ ئىدىيىسى ۋە ئەقىل پاراسىتىنى ئىپادىلەشكە ئەھمىيەت بەردى، ھەمدە ئەقىل بىلەن ھېسسىياتنىڭ بىرلىككە ئىنتىلدى، شۇڭا ئۇلارنىڭ كۆپىنچە ئەسەرلىرى چوڭقۇر پەلسەپىۋىلىككە ئىگە قىلىندى.

4) مۇزىكىدارلىق

ئەنئەنىۋى شائىرلارمۇ شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىغا ئەھمىيەت بەرگەن؛ دەسلەپكى سىمۋولىزم شائىرلىرىمۇ شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىنى قوغلاشقان ئىدى، ئۇلاردىن ۋېرلېننىڭ قارىشىچە، شېئىر جەزمەن مۇزىكىدارلىققا ئىگە بولۇشى كېرەك، بۇ — شېئىرنىڭ ئەڭ مۇھىم شەرتى. ئۇ مۇنداق دەپ يازىدۇ: «تۈرلۈك ـ تۈمەن شەيئىلەر ئىچىدە، ئەڭ مۇھىم بولغىنى مۇزىكا، يەنە مۇھىمى مۇزىكا، مەڭگۈ مۇھىمى مۇزىكا» ئۇنىڭ «تېكىستىسىز رومانتىك كۈي»، «كۆز ناخشىسى» قاتارلىق شېئىرىي ئەسەرلىرى دەل ئۇنىڭ ئەشۇ خىل نەزەرىيىۋى تەشەببۇسىنىڭ ئىجادىيەت مېۋىسىدۇر. كېيىنكى سىمۋولىزم شائىرلىرى شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىغا تېخىمۇ ئەھمىيەت بەردى.

فرانسىيە شائىرى ۋالېرىنىڭ قارىشىچە، شېئىرنىڭ قىممىتى ئۇنىڭ تىلىدىكى ئاھاڭ بىلەن مەنانىڭ ئايرىلماسلىقىدا. ئۇنىڭ «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق» داستانى ئۇنىڭ ئەشۇ خىل نەزەرىيىسىنىڭ مېۋىسىدۇر. ئەنگلىيە شائىرى ئېلىئوت ھەمىشە ئەركىن شېئىرلارنى يازسىمۇ ئەمما ئوخشاشلا شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىغا ئەھمىيەت بەردى. ئۇنىڭ «تۆت ماسلىق تۆت كۈي»، «باياۋان» قاتارلىق داستانلىرى بۇنىڭ جۇملىسىدىندۇر. كېيىنكى سىمۋولىزم ئەدەبىياتىدىكى باشقا شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىمۇ بۇنىڭدىن مۇستەسنا ئەمەس.

كېيىنكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئۇتۇقلىرى زور، شائىرلىرى كۆپ بولغان ئېقىم بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىچىدىكى ئەڭ ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە بولغان شائىرلار رىلكې، بلوك، ۋالېرى، يېتز ۋە ئېلىئوت قاتارلىقلاردۇر.

رىلكې (1875—1926) ئاۋستىرىيە شائىرى بولۇپ، پراگادا تۇغۇلغان، 19 ـ ئەسىرنىڭ ئەڭ ئاخىرقى يىلى شېئىرىيەت سېپىگە كىرىپ كەلگەن، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئەسكەرلىككە ئېلىنغان. ئۇنىڭ «دېۋىنو مەرسىيىسى» (1923)، «ئولفرېسقا بېغىشلانغان ئون تۆت مىسرا شېئىر» (1923) ناملىق ئىككى شېئىرلار توپلىمى ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ ئەڭ زور مۇۋەپپەقىيىتى ھېسابلىنىدۇ. رىلكې نېمىس تىلىدىكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ ۋەكىلى بولۇپ، ئۇ نېمىس تىلى ئەدەبىياتىنىڭ پەلسەپىۋى ئەنئەنىسىنى سىمۋولىزم شېئىرىيىتىگە ئېلىپ كىرىش بىلەن بىرگە، سىمۋولىزمنىڭ بەدىئىي ئۇسۇلىنى قوللىنىش ئارقىلىق نېمىس تىلى ئەدەبىياتىنىڭ پەلسەپىۋى ئەنئەنىسىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاشتۇردى. شۇڭا ئۇ شېئىرىي پىكىر يۇرگۈزىدىغان

پەيلاسوپ ھەم پەلسەپۋى ئىجادىيەت ئېلىپ بارىدىغان شائىردۇر. بولۇپمۇ ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىلىدىكى ئىجادىيىتى چوڭقۇر پەلسەپۋى ئويلىنىشنىڭ مەھسۇلىدۇر. رىلكېنىڭ قارىشىچە ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق ئىچكى روھتۇر، بۇ خىل روھ يەنە كېلىپ جانلىق شەيئىلەرنىڭ ئىپادىلىنىشىدۇر. شۇڭا رىلكې كونكرېت ھېسسىي ئوبرازلار ئارقىلىق ئابستراكت قارىشىنى ئىپادىلەشكە تولىمۇ ماھىر.

بلوك (1880—1921) روسىيە شائىرى بولۇپ، پېتىربورگدا ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدە تۇغۇلغان، ئالىي مەكتەپتە قانۇن ۋە تارىخى تىلشۇناسلىق ئۆگەنگەن. ئۇنىڭ دەسلەپكى ھاياتى «تۇرمۇشنىڭ شاۋقۇن - سۈرەنلىرىدىن خالىي» سالون مۇھىتىدا ۋە ئاياللارنىڭ مۇلايىملارچە كۆيۈنىشى ئاستىدا ئۆتكەچكە، ئەتراپىدىكى «بولمىغۇر» تۇرمۇشنىڭ تەسىرىدىن خېلىلا يىراقتا ئىدى. ئەنە شۇ خىل ئائىلە مۇھىتى ۋە مەكتەپنىڭ ياخشى تەربىيىسى ئۇنى چوڭقۇر شېئىرىي تۇيغۇغا ۋە نازۇك ئىستېتىك كەيپىياتقا ئىگە قىلغان، شۇ ئاساستا ئۇ شېئىرىيەت سېپىگە كىرىپ كەلگەن. بەدىئىي جەھەتتە دەسلەپتىلا ئىستېتىزم ۋە سىمۋولىزمنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، رېئال دۇنيا بولسا خىيالى كۆرۈنۈش، بىر خىل ئازاب - ئوقۇبەت دېڭىزى، پەقەت «مەنزىل دۇنياسى»لا ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق، مانا بۇ ھەقىقىي گۈزەل دۇنيادۇر. بلوك ئۆزىنىڭ «پەرىزات شېئىرلىرى» ناملىق توپلىمىدا پەرىزاتنى «مەنزىل دۇنياسى»نىڭ نامايەندىسى سۈپىتىدە تەسەۋۋۇر قىلىپ، ئۆزىنىڭ قايغۇسى، ھەسرىتى، ئارزۇ - ئۈمىدلىرىنىڭ ھەممىسىنى بۇ سىرلىق پەرىزاتقا مۇجەسسەملىگەن. 1905 - يىلى بلوك ئۈچۈن مۇھىم بىر بۇرۇلۇش نۇقتىسى بولدى. مۇشۇ يىلى پارتلىغان

ئىنقىلاب ئۇنى خىيالىي دۇنيا ئىلكىدىن سەگەتتى، ھەيۋەتلىك نامايىشچىلار قوشۇنى ئۇنى رېئال كۈرەش ئېقىمىغا ئېلىپ كىردى. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن، خەلقنىڭ ئازاب ئوقۇبەتلىرى، ۋەتەننىڭ تەقدىرى ۋە ئىستىقبالى شائىرنىڭ قەلبىدىن ئورۇن ئېلىشقا باشلىدى، ئىجتىمائىي رېئال تۇرمۇش ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ ماتېرىيال مەنبىيىگە ئايلاندى. ئۆكتەبىر ئىنقىلابى پارتلىغاندىن كېيىن، بلوك بولشېۋىكلار مەيدانىغا ئۆتتى، ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ئىلھاملاندۇرۇشى ئاستىدا «ئون ئىككى» ناملىق مەشھۇر داستانىنى يېزىپ چىقىپ، روسىيە شېئىرىيىتىدە تۇنجى بولۇپ كونا دۇنيانى دەپنە قىلىپ، يېڭى تۇرمۇشنىڭ قوغدىغۇچىلىرىدىن بولغان ئىنقىلابى جەڭچىلەرنىڭ ئوبرازىنى ياراتتى، ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ئۇلۇغ تارىخى تۆھپىسىنى مۇئەييەنلەشتۇرۇپ، كونا دۇنيانىڭ چىرىپ، زاۋاللىققا يۈزلىنىشىنىڭ مۇقەررەرلىكىنى ئېچىپ تاشلاپ، يېڭى تۇرمۇشنىڭ چەكسىز كەڭلىكتىكى كەلگۈسى مەنزىرىسىدىن بېشارەت بەردى. بۇ داستان ئىنقىلاب تېمىسىنى سىمۋولىزم ئۇسۇلى ئارقىلىق ئىپادىلىگەن ئەسەر بولۇپ، ئاپتور روسىيە سىمۋولىزمىنىڭ مۇھىم ۋەكىلى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى سوۋېت شېئىرىيىتىنىڭ تەرەققىياتىدا ناھايىتى زور تۈرتكىلىك رول ئوينىدى.

پول ۋالېرى (1871—1945) فرانسىيە شائىرى، ئوبزورچىسى ۋە پەيلاسوپى بولۇپ، ئۇ فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى ئوتتۇرا دېڭىز قىرغىقىدىكى سېت شەھىرىدە تۇغۇلغان. ئۇ كىچىكىدىنلا سەنئەتكە ۋە شېئىرغا ئىشتىياق باغلىغان، ئۇ ئۈچ يېشىدا شېئىر يېزىشقا كىرىشكەن، يىگىرمە يېشىدا فرانسىيە شېئىرىيەت ساھەسىدە داڭ چىقارغان، يىگىرمە بىر يېشىدا، ئۇ مۇھەببەت

تۇرمۇشى ۋە سەنئەت ئىجادىيىتى ئەقلىنى بوغۇدۇ دەپ قاراپ، مۇھەببەت ۋە شېئىرىيەتتىن ۋاز كېچىشنى، «ساپ، سەخسىيەتسىزلىك بىلىملەر»گە ئۆزىنى بېغىشلاشنى قارار قىلغان. شۇنىڭدىن باشلاپ ئۇ يىگىرمە يىلدىن ئارتۇق ۋاقىت ماتېماتىكا ۋە مېتافىزىكىغا بېرىلگەن. ئۇنىڭ شېئىرىي ئىجادىيىتىدە «ياش تەقدىر ئىلاھەسى» (1917) ناملىق شېئىرلار توپلىمى بىلەن «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق» (1920) ناملىق داستانى ناھايىتى زور تەسىرگە ئىگە. بولۇپمۇ داستانى ئۇنىڭ ئەڭ نادىر ئەسىرى بولۇپ، ئۇ ئەسەر ئېلان قىلىنىپ فرانسىيە شېئىرىيەت ساھەسىدە ئىنتايىن كۈچلۈك زىلزىلە پەيدا قىلغان.

ۋالېرى شائىر ھەم پەيلاسوپ بولۇپ، ئۇنىڭ شېئىرى ئەسەرلىرى ئابستراكت پىكىر يۈرگۈزۈشكە، ئۆزلۈك ئويلىنىشقا ۋە ئانالىزغا باي، ئۇ بىر ئاتېئىست پەيلاسوپ بولۇش سۈپىتى بىلەن ئۇنىڭ شېئىرلىرى رېئاللىق ۋە كىشىلىك ھايات جەھەتتىكى ئويلىنىشلار بىلەن تولغان، ئۇ رېئال دۇنيانى، ئىنسانىي ھاياتنى مۇئەييەنلەشتۈرىدۇ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئالغا ئىنتىلىشچانلىققا ۋە ئۈمىدۋارلىق روھىغا ئىگە. ۋالېرى ھېسسىيلىك بىلەن ئەقلىيلىكنىڭ، ئىدراك بىلەن ھېسسىياتنىڭ بىرلىشىشىگە ئەھمىيەت بەرگەن بولۇپ، ئۇنىڭ شېئىرى پىكىرلىرى گەرچە ئابستراكت بولسىمۇ ئەمما كىشىنى تەسىرلەندۈرىدىغان كونكرېت ئوبراز شەكلىگە ئىگە.

ۋىليام بۇتلېر يېتز (1865—1939) ئېرلاندىيىلىك مەشھۇر شائىر ۋە دراماتورگ بولۇپ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئىنچىل ھالدا ئىلھامغا باي بولغانلىقى، پۈتكۈل مىللەتنىڭ روھىنى يۈكسەك بەدىئىي شەكىل بىلەن ئىپادىلىگەنلىكى ئۈچۈن، 1923 - يىلى

نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشتى. ئۇ ھاياتىدا 20 نەچچە دراما ۋە كۆپلىگەن شېئىرلارنى يازغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسى مۇۋەپپەقىيىتى شېئىر ئىجادىيىتىدە كۆرۈلىدۇ. ئۇنىڭ دەسلەپكى ئىجادىيىتى رېئاللىقتىن ئۆزىنى قاچۇرىدىغان رومانتىك كەيپىياتقا ۋە ئېستېتىزم تۈسىگە ئىگە. 19 - ئەسىرنىڭ 90 - يىللىرىدىن كېيىن ئۇ رېئال كۈرەشلەرگە قاتنىشىپ، شېئىرىي ئۇسلۇبدا بۇرۇلۇش ياسىدى، شۇ ئاساستا ئىلگىرىكى خىيالى ۋە خىرەلىكتىن تەدرىجىي قۇتۇلۇپ چىقتى. 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىغا كەلگەندە شائىر يېتز خەلق تۇرمۇشىدىن ۋە خەلق ئېغىز ئەدەبىياتىدىن ئوزۇق ئېلىشقا تېخىمۇ بەكرەك ئەھمىيەت بېرىپ، «شېئىر خۇددى ئېغىز تىلىغا ئوخشاش تۈز ۋە تەبىئىي بولۇشى» كېرەكلىكىنى، پاك ۋە ئالىيجاناپ ئىدىيىۋى ھېسسىياتنى ئاددىي - ساددا شەكىلدە ئىپادىلەشنى تەكىتلىدى. يەنە بىر تەرەپتىن ئۇ سىرلىقچىلىق پەلسەپىسى ۋە تارىخىي دەۋرىيلىك نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ، سىرلىقچىلار شېئىرىيىتىنى بېرىلىپ تەتقىق قىلدى. شۇڭا ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى شېئىرلىرىنىڭ تىلى ئوچۇق ھەم ئاددىي، ئوبرازلىرى روشەن ھەم ساددىلىق تۇيغۇسىغا باي بولۇپ، ئۇنىڭ مەزمۇنى تېخىمۇ ئابستراكتلىققا، تېخىمۇ چوڭقۇرلۇققا ۋە تېخىمۇ خىرەلىككە ئىگە بولدى. يېتز ئەنئەنىگىمۇ ۋە يېڭىلىق يارىتىشقىمۇ ئەھمىيەت بەردى. شۇڭا ئۇ ئىجادىيەتتە سىمۋولىزم بىلەن رېئالىزمنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈپ، ئاددىي تىل ۋە ئېنىق شەكىللەر ئارقىلىق چوڭقۇر مەنىلىك پەلسەپىۋى قائىدىلارنى ۋە يوشۇرۇن قەلب دۇنياسىنى ئىپادىلىدى. ئۇ شېئىرىي ئۇسلۇب جەھەتتە مۇستەقىل بايراق تىكلىگەن بولۇپ، غەرب شېئىرىيىتىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتتى. ئېلىئوت ئۇنىڭ

شېئىرلىرىنى قەدىرلەپ، ئۇنى «زامانىمىزنىڭ ئىنگلىز تىلىدىكى ئەڭ ئۇلۇغ شائىرى» دەپ ئاتىدى.

يېتزنىڭ شېئىرىي ئەسەرلىرى ناھايىتى كۆپ بولۇپ، بىر قەدەر مۇھىملىرىدىن «ۋارسىنگقا ساياھەت ۋە باشقىلار» (1889)، «قومۇشلۇقتىكى شامال» (1899)، «يېشىل قالپاق ۋە باشقىلار» (1910)، «كۆلدىكى ياۋا ئاققۇ» (1929)، «يېقىنقى شېئىرلاردىن كۆچۈرۈلمىلەر» (1938) قاتارلىق توپلاملىرى بار.

2. ئېلىئوت ۋە «باياۋان»

توماس ستېرنس ئېلىئوت (1888—1965) 20 - ئەسىر ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتىدىكى مەشھۇر شائىر. دىراماتورگ ۋە ئەدەبىي تەنقىدچى بولۇپ، ئۇ ئامېرىكىدا تۇغۇلۇپ، 1927 - يىلى ئەنگلىيە تەۋەلىكىگە ئۆتكەن. ئۇنىڭ مول ۋە گۈزەل شېئىرلىرى 20 - ئەسىر غەرب شېئىرىيىتى تەرەققىياتىغا ناھايىتى چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن. «ئۇ بۈگۈنكى دەۋر شېئىرىيىتىگە قوشقان ئالاھىدە تۆھپىسى ۋە ئوينىغان ئاۋانگارتلىق رولى» ئۈچۈن 1948 -يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

1) ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ئېلىئوت ئامېرىكىنىڭ مىسسورى شىتاتىنىڭ سانت لۇيىس شەھرىدە تۇغۇلغان، ئۇنىڭ ئەجدادى ئەنگلىيىدىن كۆچۈرۈپ كەلگەن كۆچمەن بولۇپ، بوۋىسى ۋاشىنگتون ئۇنىۋېرسىتېتىنى قۇرغان ۋە بۇ ئۇنىۋېرسىتېتنىڭ مۇدىرى بولغان. ئېلىئوتنىڭ دادىسى سودىگەر ئىدى، ئاپىسى بىلىملىك ۋە ئىقتىدارلىق ئايال

بولۇپ، ئەدەبىياتقا ئىنتايىن قىزىقاتتى. 1906 — 1910 - يىللىرى، ئېلىئوت خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە ئوقۇۋېتىپ، 16 - ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمى ۋە 17 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتىغا ھەم ھىندىستان پەلسەپىسىگە كۈچلۈك ئىشتىياق باغلىغان. 1908 - يىلى سىمونسىنىڭ «ئەدەبىياتتىكى سىمۋولىزم ھەرىكىتى» ناملىق كىتابى ئارقىلىق لاففورگ، ماللارمې، ۋېرلىن قاتارلىقلارنىڭ شېئىرلىرى بىلەن تونۇشۇشقا باشلىغان. 1910 - يىلى پارىژغا ئوقۇشقا بېرىپ، بېرگسوننىڭ دەرسىنى ئاڭلىغان ۋە فرانسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتى بىلەن چوڭقۇرلاپ تونۇشقان. 1911 - يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىغا قايتىپ كىرىپ، ھىندىستان پەلسەپىسى ۋە سانسكرت يېزىقى ھەم ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن. 1913 -يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ پەلسەپە فاكۇلتېتىدا ياردەمچى ئوقۇتقۇچى بولغان. 1914 - يىلى گېرمانىيىگە بېرىپ پەلسەپە تەتقىقاتى ئېلىپ بارغان. شۇ يىلى ئۇرۇش پارتلىغاچقا، خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىغا قايتىپ دوكتورلۇق دىسسېرتاتسىيىسىنى ياقلاشقا ئامالسىز قېلىپ، شۇ يىلى 9 - ئايدا لوندونغا بارغان. 1915 - يىلى توي قىلىپ ئەنگلىيىدە ئولتۇراقلاشقان. شۇندىن كېيىن ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇتقۇچى، بانكا خىزمەتچىسى، مۇھەررىر، باش مۇھەررىر بولغان. 1926 - يىلى ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىدا لېكتور بولغان. 1927 - يىلى ئەنگلىيە تەۋەلىكىگە ئۆتكەن ۋە ئەنگلىيە دۆلەت دىنىي جەمئىيىتىگە ئەزا (مۇخلىس) بولۇپ كىرگەن. 1932 - يىلى ئۇ خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىغا بېرىپ لېكسىيە سۆزلىگەن، 1933 - يىلى ئەنگلىيىگە قايتقان. 1952 - يىلى لوندون كۇتۇپخانىسىنىڭ باشلىقى بولغان. 1965 - يىلى لوندوندا ئالەمدىن ئۆتكەن.

(1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

ئېلىئوت ئۇنىۋېرسىتېتتا ئوقۇۋاتقان مەزگىللىرىدە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىگە ئىشتىياق باغلىدى. ۋە 1909 ـ يىلىدىن ئېتىبارەن شېئىرىي ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلىشقا باشلىدى. 1914 ـ يىلى ئەنگلىيىگە بارغاندىن كېيىن ئۇ يەردە پوۋند، خوم قاتارلىقلار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇلار بىلەن بىرلىكتە ئىماگىزملىق شېئىر ئىجادىيەت پائالىيىتى بىلەن شۇغۇللاندى، رومانتىزمغا قارشى تۇرۇپ، «يېڭى كلاسسىزم»نى تەشۋىق قىلدى، شېئىر ئىجادىيىتىدە سىمۋول ۋە ئىشارە ئۇسۇلىنى تولۇق قوللىنىشنى تەشەببۇس قىلدى. ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى شېئىرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى ئوخشىمىغان مەزگىللەردە نەشر قىلىنغان شېئىرلار توپلاملىرىغا كىرگۈزۈلگەن بولۇپ، مۇشۇ چاغدىكى شېئىرلىرىدىلا كېيىنكى سىمۋولىم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسى ئالاھىدىلىكى ئىپادىلىنىشكە باشلىغان ئىدى. ئۇنىڭ تۇنجى مۇھىم داستانى «ئالفرېد پرۇفلوكنىڭ مۇھەببەت ناخشىسى» پوۋندنىڭ ماختىشىغا ئېرىشىپ، ئۇنىڭ ۋاستىچىلىقىدا 1915 ـ يىلى چىكاگودا چىقىدىغان «شېئىرىيەت ژۇرنىلى»دا ئېلان قىلىندى. بۇ داستاننى ئېلىئوت لاففورگنىڭ شېئىرىي ئۇسلۇبىغا تەقلىد قىلىپ يازغان ئىدى. 130 مىسراچە كېلىدىغان بۇ داستاندا ئۆزىنى مەسخىرە قىلىش شەكلىدىكى لىرىك «دراما مونولوگى» ئارقىلىق، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى زىيالىلارنىڭ رېئاللىقتىن نارازى بولغان ئەمما ئۇنىڭدىن ھالقىشقا ئامالسىز قالغان ئۈمىدسىز كەيپىياتىنى ۋە ئۇلارنىڭ ئىنتىلىش، ئىككىلىنىش، يوقىلىش ئىلكىدىكى مۇرەككەپ روھىي زىدىيەتلىرىنى ئىپادىلەپ بەردى. پروفلوك ئوبرازىنى روشەنكى دەل مۇشۇ خىل كېسەللىك ھالىتىگە

سىمۋول قىلىنغان بولۇپ، بۇ خىل كېسەللىك ھالىتى ئەينى چاغدا خېلىلا ئومۇميۈزلۈك مەۋجۇت ئىدى. 1909 ـ يىلىدىن 1920 ـ يىلىغىچە، ئېلىئوت يەنە «بىر خانىمنىڭ تەسۋىرى»، «مۇقەددىمە كۈيى»، «سۇ ئېتى»، «كىچىك بوۋاي» قاتارلىق مۇھىم شېئىرىي ئەسەرلەرنى ئېلان قىلدى. ئېلىئوت ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيىسى جەھەتتىمۇ بىر ئىسلاھاتچى بولۇپ، 1917 ـ يىلىدىن ئېتىبارەن «ئەنئەنە ۋە شەخسىي قابىلىيەت» قاتارلىق بىر يۈرۈش ماقالىلەرنى ئېلان قىلدى. 1920 ـ يىلى ئۇنىڭ «مۇقەددەس قەدەھ» ناملىق تۇنجى ماقالىلەر توپلىمى نەشر قىلىندى.

(2) ئوتتۇرا مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

ئېلىئوت 1922 ـ يىلى «باياۋان» ناملىق داستانىنى ئېلان قىلدى. ئاپتور بۇ داستاننى تۈزىتىش جەريانىدا يەنە پوۋندنىڭ ياردىمىگە ئېرىشتى. ئەگەر ئېلىئوتنىڭ «پرۇفلوكنىڭ مۇھەببەت ناخشىسى» قاتارلىق دەسلەپكى مەزگىلدىكى شېئىرىي ئەسەرلىرىدە شائىرنىڭ «باياۋان ئېڭى» دەسلەپكى قەدەمدە ئاشكارىلاندى دېيىلسە، ئۇنداقتا بۇ خىل «باياۋان ئېڭى» «باياۋان» داستانىدا تامامەن پىشىپ يېتىلىپ تېخىمۇ كۈچەيدى. داستان، ئاپتور باش مۇھەررىرلىك قىلغان «ئۆلچەم» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، غەرب ئەدەبىيات ساھەسىنى زىلزىلىگە سېلىپ، دەۋر بۆلگۈچ ئەھمىيەتكە ئىگە بولدى ۋە غەرب سىمۋولىزم شېئىرىيىتى تەرەققىيات تارىخىدىكى مۇساپە كۆرسەتكۈچى بولۇپ قالدى. «باياۋان» داستانىدىن «ئىچى كاۋاك ئادەم» (1925) دېگەن ئەسىرىگىچە ئېلىئوت ئاڭلىق تۇردە «باياۋان ئېڭى» ۋە «باياۋان ئادىمى» ئارقىلىق 20 ـ ئەسىر غەرب جەمئىيىتىنىڭ كېسەللىك ھالىتىنى ئومۇميۈزلۈك ئېچىپ تاشلاپ، 20 ـ ئەسىردىكى غەرب

كىشىلىرىنىڭ روھىي دۇنياسىنى ئېنىق ئاشكارىلاپ بەردى. «ئىچى كاۋاك ئادەم» دېگەن شېئىرىي ئەسەردە شائىرنىڭ يىرگىنىشلىك ئىپلاس رېئاللىققا بولغان نەپرىتى يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا ئىپادىلەندى، شۇنىڭ بىلەن بىرگە، شېئىر مىسرالىرى تېخىمۇ سۈرۈن - جۇتسىمان تۈس ئالدى؛ ھالاكەت زېمىنىدا ياشاۋاتقان «ئىچى كاۋاك ئادەم» كاللىسى شال پاخىلى بىلەن تولغان — ئۆزى بىر قۇرۇق جازا، ھەممە بىلەن ھەممە ئارىلىقىغا «كۆلەڭگە» چۈشۈپ قالغان، «بۇ دۇنيا ئەنە شۇنداق يىمىرىلگەن، ئۇنىڭدا گۈمبۈرلىگەن ئاۋازلارلا ياڭرىمايدۇ، ئاڭلىدىغىنى پەقەتلا خۇرسىنىپ ئۆكسۈپ يىغلىغان بىر ئاۋاز». ئېلىئوت بۇ بىر نەچچە يىل ئىچىدە يەنە ئەدەبىيات - سەنئەتكە دائىر «مىستىتىزم ئېقىمىدىكى شائىر» (1921)، «تەنقىدنىڭ رولى» قاتارلىق ئىلمىي ئەسەرلەرنى ئېلان قىلدى.

(3) كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

ئېلىئوت 1927 - يىلى ئەنگلىيە تەۋەلىكىگە ئۆتكەندىن كېيىن، ئەنگلىيىنىڭ دۆلەت دىنىغا كىردى. ئەگەر ئۇنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى ۋە ئوتتۇرا مەزگىلدىكى ئىجادىيىتىدە قاراڭغۇ جەمئىيەت رېئاللىقى بىر قەدەر چوڭقۇر پاش قىلىندى دېيىلسە، ئۇنداقتا كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتىدە يۆنىلىش ئۆزگەرتىپ، دىنىنىڭ دۇنيانى قۇتقۇزىدىغانلىقىنى تەشۋىق قىلدى. ئېلىئوت 1930 - يىلى ئاشكارا ھالدا: «سىياسىي جەھەتتە مەن بىر مونارخىستمەن؛ دىنىي جەھەتتە ئەنگلىيە كاتولىك دىنىنىڭ مۇرىدىمەن؛ ئەدەبىيات جەھەتتە بىر كلاسسىزمچىمەن» دەپ جاكارلىدى. ئۇنىڭ بۇ خىل مونارخىست، كاتولىك دىنى مۇرىدى ۋە كلاسسىزمچى بولۇش سۈپىتىدىكى مۇتەئەسسىپ

(كونسېرۋاتىپ) ئىدىيىسى ئۇنىڭ ئىجادىيىتىگە تەسىر كۆرسەتمەي قالمىدى. ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى (بولۇپمۇ 30 - 40 - يىللاردىكى) دراملىرى ۋە شېئىرلىرى تەڭرى ئىرادىسى مەڭگۇ ئۆزگەرمەيدۇ، ئىنسانىيەت تارىخى توختىماي دەۋرىلىنىپ تۇرىدۇ دېگەن باش تېمىدىن خالىي بولالمىدى. مەسىلەن، ئۇنىڭ دىنىي دراملىرىدىن «چوڭ چېركوۋدىكى قاتىللىق دېلوسى» (1935) دا، چېركوۋ ئۈچۈن ئۆزىنى قۇربان قىلىش، گۇناھنى يۇيۇش ئۈچۈن ئۆزىنى تەقدىم قىلىش روھىي مەدھىيىلەندى؛ «بىر ئائىلىنىڭ جەم بولۇشى» (1939) دا شەخسىي ئىرادىدىن ۋاز كېچىپ، تەڭرى كۆرسەتكەن «ھەقىقىي ھەرىكەت» كە ئەمەل قىلىش تەشۋىق قىلىندى؛ «مەخپىي ئىشلار كاتىپى» (1954) دا، دىنىي ئېتىقاد كىشىلەرنى ئاقىلانىلاشتۇرىدۇ، تەڭرىنىڭ ئىرادىسىگە بويسۇنسا تۈيۈق يولغا كىرىپ قالمايدۇ دېگەن خۇراپاتلىق تەكىتلەندى. بۇ خىل دراملار ھەقىقەتەن مىستىتىزم ۋە نىگىلىزم بىلەن تولغان ئىدى، بىراق بۇ دراملاردىكى دىنىي تۇمان ۋە «دىنىي ئويغىنىش» ئارقىلىق غەرب مەدەنىيىتىنى قۇتقۇزۇشنىڭ سەپسەتىسى قايرىۋېتىلسىلا، ئاپتورنىڭ ئىجتىمائىي مەسىلىلەر ئۈستىدە ئەستايىدىل پىكىر يۈرگۈزگەنلىكىنى، كىشىنى ئەندىشىگە سالىدىغان تۇرمۇش رېئاللىقىغا جىددىي پوزىتسىيە تۇتقانلىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئېلىئوتنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «كۈل رەڭ چارشەنبە بايرىمى» (1930)، «تۆت ماسلىق تۆت كۈي» (بۇنى 1935 - يىلى يېزىشقا كىرىشىپ ژۇرنالدا ئۇدۇللۇق ئېلان قىلغان، 1943 - يىلى ئايرىم كىتاب قىلىپ نەشر قىلدۇرغان) قاتارلىقلاردۇر. «كۈل رەڭ چارشەنبە بايرىمى» دا، گويا قايغۇ تۇمانلىرى سۈپۈرۈپ تاشلانغاندەك، ئۇمىدۋارلىق

ئىشەنچى نامايان قىلىندى، يەنى شائىرنىڭ دىنغا ئېتىقات قىلىش داۋامىدىكى روھىي كەچۈرمىشى ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ، خىرىستىئان دىنىنىڭ گۇناھىنى تىلەشتىكى: «تەڭرىدىن بىزگە شەپقەت تىلەيلى» ، «گۇناھكارلىرىمىز ئۈچۈن دۇئا قىلايلى! » دېگەن دىنىي ئەقىدە تەشۋىق قىلىندى. «تۆت ماسلىق تۆت كۈي» ئۆزئارا مۇناسىۋەتلىك بولغان تۆت گۇرۇپپا شېئىردىن تەشكىل تاپقان بولۇپ، ئېلىئوت بۇ شېئىرلىرىنى ئۆزىنىڭ بارلىق شېئىرىي ئەسەرلىرى ئىچىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر ئەسەر دەپ قارايتتى. چوڭقۇر پەلسەپۋى ۋە دىنىي پىكىر يۈرگۈزۈش بىلەن تولغان بۇ شېئىرلاردا ئۆزىنىڭ شەخسىي كەچۈرمىشلىرى، تارىخى ئىش پائالىيەتلىرى ۋە ۋاقىت بىلەن ئەبەدىيلىكنىڭ مۇناسىۋىتى، بۇ دۇنيا بىلەن ئاخىرەتنىڭ ئەھمىيىتى ئۈستىدە چوڭقۇر پىكىر يۈرگۈزۈش ئارقىلىق، قايغۇ ھەسرەتكە تولغان بىر خىل مەنىسىزلىك تۇيغۇسى ۋە ھالاكەت تۇيغۇسىنى ئىپادىلەپ، خىرىستىئان دىنىنىڭ كەمتەرلىك روھىنى تەشۋىق قىلدى. بۇنىڭدىكى شېئىرلىرىنىڭ تىلى تەبىئىي، راۋان، مۇزىكىدارلىقى كۈچلۈك ئىدى.

ئېلىئوت كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتىدە ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىسىگە دائىر ماقالىلەرنى داۋاملىق يازدى، بۇلارنىڭ ئىچىدىكى مۇھىم ئىلمىي ئەسەرلىرى «شېئىرنىڭ رولى ۋە تەنقىدنىڭ رولى» (1933) ، «شېئىر ۋە شائىر توغرىسىدا» (1957) قاتارلىقلاردۇر. شېئىرىيەت ئىلمى جەھەتتە، ئۇ رىچارىس بىلەن بىرگە يېڭى تەنقىد ئېقىمىنى بەرپا قىلىپ، ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكىنىڭ شېئىرىيەت ساھەسى ۋە نەزەرىيە ساھەسىدە 40 يىل (20 - 50 - يىللار) غا يېقىن ھۆكۈم سۈردى. ئېلىئوت ياۋروپانىڭ ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتىگە چوقۇناتتى. شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە

مودېرنىزم شېئىرىيىتىنى تەشەببۇس قىلغۇچى سەركەردىلەرنىڭ بىرى ئىدى. ئۇنىڭ ئەنئەنىگە ھۆرمەت قىلىشى ھەرگىزمۇ كونا قائىدە - يوسۇنلارغا ئېسىلىۋېلىش بولماستىن، بەلكى پۈتۈن كۈچى بىلەن شەخسى قابىلىيىتىنى ئىشقا سېلىپ، ئەنئەنىدە ئۆزگىرىش پەيدا قىلىش، كونىلىرى ئاساسىدا يېڭىسىنى ۋۇجۇدقا چىقىرىش ئىدى. ئۇ شېئىردا «شەخسىيەتسىزلەشتۈرۈش» ، «خاراكتېردىن قېچىش» نى تەشەببۇس قىلدى. ئۇ ئىلگىرىكى شېئىرلاردىكى تۇتۇق ۋە خىرەلىك خاھىشلىرىنى تۈزىتىش ئۈچۈن، «ئوبيېكتىپ ماسلىق» نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويدى. بۇ خىل سىمۋولىزملىق نەزەرىيە شائىرلارنى ئوبرازنى كونكرېت ۋە روشەن قىلىشنى، ئىدىيە، ھېسسىيات، ئوبرازنى بىرلەشتۈرۈشنى، ئەسلەتمە ۋە ئىشارە ئارقىلىق، تاشقى تۇرمۇش بىلەن ئىچكى دۇنيادىكى چىنلىقنى ئىپادىلەشنى تەلەپ قىلاتتى. ئېلىئوت ئىجادىيەتتىكى دەۋر روھىنى ئالاھىدە تەكىتلەپ، يازغۇچىنىڭ ئۆزىنى يازغىنى دەل ئۆزى ياشاۋاتقان دەۋرنى يازغىنى دەپ قارىدى. ئۇ يەنە شېئىرىيەت ئوبزورى ئەمەلىيەتتە ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىنى ئاقلاشتىن ئىبارەت دەپ قارىدى. ئېلىئوتنىڭ ئەدەبىيات - سەنئەت تەنقىدىدە ئىنتايىن سۇبيېكتىپ بىر تەرەپلىمە قاراشلارمۇ بار.

2) «باياۋان»

ئاساسى مەزمۇنى ۋە ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى:

«باياۋان» داستانى ئېلىئوتنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، ئەنگلىيە، ئامېرىكا شېئىرىيىتى تەرەققىيات تارىخىدا ئۆز ئالدىغا مۇستەقىل بايراق تىكلىگەن ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. دۇنيا شېئىرىيەت نەزەرىيە ساھەسىدە ئۇنىڭ «سەنئەتنىڭ سىرلىق قەسرى» دېگەن

نامى بار. كىشىلەرنىڭ «باياۋان» نى چۈشەنمەك تەس بولغان شېئىر دەپ قارىشى بىكار ئەمەس، ئۇنىڭ ھەقىقەتەن چۈشەنمەك تەس بولغان نۇرغۇن يەرلىرى بار. ئەدەبىياتقا دائىر كونا كىتابلاردىن ئېلىنغان ئىبارىلەر ۋە چەت ئەل تىللىرى كۆپ بولۇپلا قالماي، بەدىئىي پىكىر يۈرگۈزۈشى غەلىتە، سىمۋوللۇق مەنىسى تۇتۇق. بۇ شائىرنىڭ ئىجادىيەت خاسلىقى بىلەن ناھايىتى زىچ مۇناسىۋەتلىك، «دەۋر ئېھتىياجى» بۇنىڭدىكى تېخىمۇ ئاساسلىق ئامىلدۇر. ئېلىئوت بۇ ھەقتە ئىزاھات بېرىپ، «ھەممىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ۋە مەزمۇنى مۇرەككەپ بولغان بۈگۈنكى دەۋر مەدەنىيىتى «سەزگۈر قەلب» تە مۇقەررەر ھالدا «كەڭ كۆلەمدە مۇرەككەپ ئىنكاس قوزغايدۇ»، شائىرلار ھەر تەرەپتىن نەقىل كەلتۈرۈشنى مۇقەررەر ھالدا بارغانسېرى ياقتۇرۇپ قالىدۇ، بارغانسېرى «تىلنى ئۆز مەنىسىگە ئۇيغۇنلىشىشقا مەجبۇرلايدۇ» دېگەن ئىدى. شۇنداقتىمۇ، داستاننى يەنىلا تەدرىجىي ھالدا چۈشىنىۋالغىلى بولىدۇ. ئېلىئوتنىڭ داستان ھەققىدىكى ئۆز ئىزاھاتى ۋە ئالىملارنىڭ ئىزاھاتى بىزنىڭ ئەسەرنى ئوقۇپ چۈشىنىشتىكى توسالغۇلارنى يېڭىشىمىزگە ياردەم بېرىدۇ. بىراق ئەڭ مۇھىمى يەنىلا ئالدى بىلەن ئەسەرنىڭ ئۆزىنى ئوقۇپ چىقىش، ھەرگىزمۇ ئىزاھاتلارنى ئەسەرنىڭ ئورنىغا قويۇۋالماسلىق كېرەك.

ئېلىئوت «ئۆز ئىزاھاتى» دا، داستاننىڭ ماۋزۇسى «باياۋان» ۋە داستاندىكى «كۆپ قىسىم تاسادىپى سىمۋول» لاردا، ئىككى كىتابتىن: بىرى جىسسى ۋېستوننىڭ مۇقەددەس قەدەھ ھېكايىسى ھەققىدىكى «تەزىيە مۇراسىمىدىن رومانسقىچە» دېگەن كىتابتىن؛ يەنە بىرى جامېس فرازېرنىڭ كۆپپىيش ئىلاھى ھەققىدىكى يىراق قەدىمكى زامان ئەپسانىسى توغرىسىدىكى «ئالتۇن شاخ» دېگەن

كىتابىدىن مەنپەئەتدار بولغانلىقىنى قەيت قىلغان. داستاننىڭ كونكرېت مەزمۇنىدىن قارىغاندا، ئالدىنقى ئەسەر «ئالتۇن شاخ» قا قارىغاندا تېخىمۇ مۇھىم، ئاپتور «مۇقەددەس قەدەھنى ئىزدەش» رىۋايىتىدىن پايدىلىنىپ، تۈرلۈك سىمۋوللۇق سۆز - ئىبارىلەر ئارقىلىق، رەزىل ۋە ئىپلاس «كىشىلىك دۇنيا دوۋزىقى» نى ئىپادىلەشنى نىيەت قىلغان.

داستان جەمئىي 434 مىسرا بولۇپ، بەش بابقا بۆلۈندۇ.

بىرىنچى باب: «ئۆلگۈچىنىڭ دەپنە مۇراسىمى» بۇ بابنىڭ ماۋزۇسى ئەنگلىيە چېركوۋلىرىنىڭ دەپنە مۇراسىمىدىن كەلگەن، بۇ ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ ياشىشى بىلەن دەپنە قىلىنىشىنىڭ پەرقى يوق؛ ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ ئۆز جېنىنى قۇتۇلدۇرىۋالغۇسى يوق دېگەنگە ئىشارە قىلىنىدۇ. ئەنگلىيىنىڭ ئاپرېل ئېيى ئىزغىرىن شامالغا ۋە ئىللىق قۇياش نۇرىغا چۆمۈلگەن ئاي بولۇپ، مەۋجۇداتلاردا ھاياتى كۈچ ئۇرغۇيدىغان پەسىل ئىدى، بىراق داستاندا ئۇ «ئەڭ رەھىمسىز بىر ئاي» دېيىلىدۇ. بۇ بابتا باش قەھرىمان (بايان قىلغۇچى «مەن») نىڭ خىيال دېڭىزىدا بىر «تەرى سۆرۈن دۇنيا» ئايان بولىدۇ، ئۇ يەردە سۇ يوق، ئوت - چۆپلەر قۇرۇپ كەتكەن، ھاياتلىق سادالىرىمۇ يوق، باھار ئىللىقلىقىمۇ يوق، قاقاس، تەرى سۆرۈن ۋە تىمتاس. بۇ چالا ئۆلۈك دۇنيا ئالدامچىلىق، بۇزۇقچىلىق ۋە قىرغىنچىلىق بىلەن تولغان. نەپسى يامان تېگى يوق تويماس دېڭىز سۈيى تېشىپ ئۇنىڭكى يامراپ كەتكەن ئاپتى، چەكسىز كەتكەن باياۋان، ئۇ يەردە چىقىۋاتقىنى بەتبۇيى سېسىق بوران، يېغىۋاتقىنى قان يامغۇر. بىر ئاقسۆڭەك ئايال بەربات بولغان رومانتىك تارىخنى ئەسلەپ ئولتۇرار. ئاپتور ئەپسانە رامكىسى ئىچىگە ھازىرقى زامان

جەمئىيەتنى ئورۇنلاشتۇرغان بولۇپ، داستاندا: ياز بەكمۇ تېز كەلدى، «قاتتىق يامغۇرغا ئەگىشىپ ستانبىگېسىگە يېتىپ كەلدىم» دەپ يازىدۇ، بۇ يەردىكى ستانبىگېسىي شائىرنىڭ قەلبىدىكى ياۋروپانىڭ ئوتتۇرا قىسمىدىكى هازىرقى زامان باياۋانى ئىدى. بۇ يەردىكى باياۋان بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى چىرىپ چۇشكۇنلەشكەن ياۋروپا مەدەنىيىتىنىڭ سىمۋولى بولۇپ، ئاپتور ئۇنى پۇخادىن چىققىچە پاش قىلىدۇ، ئەسەردىكى هازىرقى زامان باياۋانى دانتېنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى دوۋزاققا بەكمۇ ئوخشايدۇ، بۇ يەردە پۈتۈنلەي دىنسىز روهلار، قىلچە ئېتىقادسىز، نەزەر دائىرىسى تار چاكىنىلار ماكانلاشقان. ئەسەردە ئاپتور باش قەهرىمانىنىڭ «سەيلىسى» ئارقىلىق، باياۋاننىڭ بىر بۆلۈكى بولغان «لوندون»نى: «ساختا شەهەر، قىشنىڭ سەهەردىكى سارغۇچ تۇمانلىرى ئاستىدا، ئۆتتى بىر توپ كىشىلەر لوندون كۆۋرۈكىدىن، ئاه، شۇنچە كۆپ؛ ئويلاپ باقماپتىمەن هالاكەتنىڭ هالاك قىلىشىنى بۇنچە كۆپ. ئاهلىرىم چىقار تۇرۇپ - تۇرۇپ، كالتە - كالتە؛ هەممە خەقنىڭ كۆزلىرى تىكىلگەن ئۆزلىرىنىڭ پۇتلىرىغا.

ئىككىنچى باب: «شاهمەت ئويۇنى». بۇ بابنىڭ ماۋزۇسى ئەنگلىيە دراماتورگى توماس مىتېلتوننىڭ «شاهمات ئويۇنى» ناملىق دراممىسىنى مەنبە قىلغان، ئەمما داستاندا كۆزدە تۇتقىنى مىتېلتوننىڭ يەنە بىر دراممىسى «ئاياللار ئاياللاردىن هەزەر ئەيلەيدۇ»دىكى «شاهمات ئويۇنى»دۇر. بۇ يەردە مۇشۇ بابنىڭ باش تېمىسى: «باياۋان ئادىمى»نىڭ نەپسى يامان ۋە شەپقەتسىز ئىكەنلىكى، ئۇلارنىڭ جىنسىي ئويۇن ئويناۋاتقانلىقىغا ئىشارە قىلىنىدۇ. بۇ يەردىكى باياۋان ئادىمى جەمئىيەتتىكى ئىككى

قۇتۇپتىكى ئىككى خىل ئايال بولۇپ، ئۇنىڭ بىرى يۇقىرى تەبىقە جەمئىيىتىنىڭ هەشەمەتلىك مېهمانخانىسىدىكى مىشچان ئايال، ئۇ «هەر خىل ئەتىرلەرنىڭ ئاجايىپ خۇشبۇي هىدى كېلىپ تۇرغان» هۇجرىدا ئولتۇرۇپ، ئۆز - ئۆزى بىلەن گەپلىشىۋاتقان، قاتتىق زېرىكىشلىككە تولغان. يەنە بىرى بازارنىڭ نامراتلار مەهەللىسىدىكى لىئېر ئىسىملىك ياش ئايال، ئۇ ئۆزىنىڭ ئايال ئۇلپىتى بىلەن مەخپىي گەپلەرنى دېيىشىدۇ. ئېرى هەربىي خىزمەت ئۆتەۋاتقان مەزگىلدە، بۇ ياش ئايال جىنسىي هەۋىسىنى ئۆزمەيلىگە بولۇشچە قويۇۋېتىپ، ئۇدا بەش بالىنى قىردۇرغان، يېشى 30 دىن ئاشاي دەپ قالغان، ئاللىبۇرۇنلا ۋاقىتسىز قېرىپ كەتكەن. بۇ ئىككى خىل ئايالنىڭ تۇرمۇشى ئوخشاشلا مەنىسىز، زېرىكىشلىك بولۇپ، دەككە - دۈككىدە، ئەنسىزچىلىكتە، ئۈمىدسىزلىكتە، قايغۇ - هەسرەتتە ئۆتىدۇ. يۇقىرى تەبىقىدىكى ۋە تۆۋەن تەبىقىدىكى كىشىلەر «مەنىسىزلىك، يەنىلا مەنىسىزلىك»تىن باشقا «هېچ نەرسىنى بىلمەيدۇ، هېچ نەرسىنى كۆرمەيدۇ، هېچ نەرسە ئېسىدە قالمايدۇ» بۇ يەردىكى «كارتىنا» 20 - ئەسىر جەمئىيىتىنىڭ مەنىۋى قاقاسلىقىنىڭ سىمۋولىدۇر.

ئۈچىنچى باب: «ئوتنىڭ ۋەز ئېيتىشى» (يەنى «ئوتنىڭ نەسىهىتى»). بۇ بابنىڭ ماۋزۇسى خىرىستىئان ئىلاهىيەتچىلىكىدىكى، تەڭرىنىڭ ئۆز مۇخلىسلىرىنى قەلبىنى هاۋايى - هەۋەستىن پاك تۇتۇپ، تەركى دۇنيالىق يۇكسەكلىككە يېتىشكە ۋە تۆرىلىش - ئۆلۈشنىڭ دەۋرىيلىكىدىن ساقلىنىشقا نەسىهەت قىلىشى (ئاگاهلاندۇرۇشى) كۆزدە تۇتۇلغان بولۇپ، داستاندا بۇ ئارقىلىق «هازىرقى زامان كىشىلىرى»نىڭ شەهۋانىي نەپسىنىڭ يامراپ كەتكەنلىكى مەسخىرە قىلىنىدۇ. بۇ بابتا

لوندوننىڭ رېئال تۇرمۇش كۆرنۈشى ئايان قىلىنغان بولۇپ، ئۇ مۇنداق تەسۋىرلىنىدۇ: «شېرىن - شېكەر تامېس دەرياسى، ئاقار شىلدىر - شىلدىر»، بىراق «پەرىزات بۇ يەردە ئەمەس»، ئۇ (پەرىزات) يوقىتىپ قويدى ئىلگىرىكى شائىرانە ھېسلىرىنى. كۆزى قارىغۇ «ئىككى جىنىسلىق ئادەم» تېرىيېس كۆرۈپ قالدى ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ بۇزۇقچىلىقىنى: خەت ئۇرغۇچى بىر نابورچىك ئايال ئىشتىن چۈشكەندىن كېيىن، كىچىك بىر دۇكاننىڭ خىزمەتچىسى — «يۈزىنى ھۈررەك باسقان ياش يىگىت» بىلەن جىنسىي ئالاقىدا بولدى، ئىش تۈگىگەندىن كېيىن، «ئۇ ھېچبىر سەزمىگەندەك ئىدى كېتىپ بارغان سۆيگىنىنى»، «ئۇ، مېخانىك قوللىرى بىلەن تۈزلەپ قويدى چاچلىرىنى، پاتىفونغا قويدى يەنە بىر تەخسە پىلاستىنكىنى» دېمەك، بۇ بابتا ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ ئەخلاقىنى يوقاتقانلىقى، شەھۋانىي نەپسىنى ئۆز ئەركىگە قويىۋېتىپ، مۇھەببەتنى ھايۋانىي نەپسىنى قاندۇرۇشقا ئايلاندۇرىۋالغانلىقى يېزىلىدۇ. ھېلىقى ياش ئايال «ئىزىپ ئەخمەقلىق» قىلىپ قويۇپمۇ ئۆزىنى بىرەر نەرسىنى يوقىتىپ قويغاندەك ھېس قىلمايدۇ.

تۆتىنچى باب: «سۇدىكى ھالاكەت». بۇ يەردىكى «سۇ» يەنىلا شەھۋانىي نەپسىنىڭ سىمۋولى بولۇپ، سۇدىكى ھالاكەت — ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ شەھۋانىي نەپسىنىڭ كەينىگە كىرىپ بۇزۇقچىلىق قىلىپ، مۇقەررەر ھالاك بولىدىغانلىقىغا، ھالاكەتتىن ھېچكىمنىڭ قېچىپ قۇتۇلالمايدىغانلىقىغا ئىشارە قىلىنىدۇ. «ئابىھايات» سۈيىمۇ ئىنسانىيەتنى قۇتۇلدۇرالمايدۇ. بۇ باب ئاران 10 مىسرا بولۇپ، بۇنىڭدا يەنە شائىرنىڭ ئۆلۈمگە بولغان خاتىرجەملىك تۇيغۇسى ۋە ئەركىنلىك تۇيغۇسى ئەكس ئېتىدۇ.

ھېلىقى فىنىكىيىلىق ئادەم دېڭىزغا قايتىپ (ئەسلىگە قايتىپ)، كىشىلىك دۇنياسىدىكى «پايدا ۋە زىيان»نىڭ دەخلى - تەرۇزىگە قايتا ئۇچرىمايدۇ.

بەشىنچى باب: «گۇلدۇرمامىنىڭ سۆزى». بۇ باب بىرىنچى بابنىڭ باش تېمىسى (ياۋروپا — باياۋان)غا ماسلاشتۇرۇلۇپ ۋە تېخىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرۇلۇپ - باياۋاننىڭ قۇرغاقلىقى ۋە قاقاسلىقى يەنە بىر قېتىم بايان قىلىنىدۇ. بۇ يەردە ئاساسلىقى ئۈچ «ئوبيېكتىپ ماسلىق» ئارقىلىق باياۋاننى سۈرەتلەيدۇ: ئەيسا مىسىرغا كىتىۋاتىدۇ، مۇسا سەپەر ئۈستىدە؛ مۇقەددەس قەدەمنى ئىزدەۋاتقان ياش رېتسار كىرگەندە «خەتەر خانىسى»غا، ئۇچرىمىدى ئايال پېرىخوننىڭ ئېزىقتۇرۇشىغا؛ ··· بۇ يەردە سۇيۇق، بارى پەقەت تاغ جىنىسلىرى، تۈتاش تاغ تىزمىلىرى تاشلىرىنىڭمۇ يوقتۇر سۈيى، گۇلدۇرماما قۇرۇقلا گۇلدۇرلەر يوقتۇر يامغۇرى. چېقىلغان چاقماقنىڭ نەم شامىلى ئازراق «يامغۇر ئېلىپ كەلگەن» بولسىمۇ، بىراق ئۇ باياۋاننىڭ ھالىتىنى قىلچىمۇ ئۆزگەرتەلمەيدۇ. لېكىن ئۈمىد پۈتۈنلەي يوقمۇ ئەمەس: «مەيۈس ياپراقلار كۈتەر يامغۇرنى، قارا بۇلۇتلار يىراقتا توپلىشار تاغ ئۈستىگە ··· ئورمانلار ئولتۇرار، تىمتاسلىقتا ياغچىنى ئېگىپ. «شۇنىڭ بىلەن گۇلدۇرماما گەپ قىلدى: شاپائەت قىل، ھېسداشلىق قىل، سەۋرچان بول. گۇلدۇرمامىنىڭ ئاۋازى ئۆتۈپ كەتكەندىن كېيىن، «ئولتۇرىمەن قىرغاقتا بېلىق تۇتۇپ، ئارقىمدا بىر پارچە قاقاس دالا، يەرلىرىمنى بولسىمۇ ئوڭشىۋالايمۇ يا؟ لوندون كۆۋرۈكى چۈشتى غۇلاپ چۈشتى غۇلاپ چۈشتى غۇلاپ، شۇنىڭ بىلەن يوشۇردى ئۇ ئۆزىنى پاكلىنىشنىڭ ئوتلىرىغا». بۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى جۈملىسى دانتېنىڭ «تەڭرى كومېدىيىسى» دىكى «پاكلىنىش» قىسمىدىن ئېلىنغان

بولۇپ، بۇ باش قەھرىماننىڭمۇ ئۈمىدسىزلىككە تولغان قايغۇ ـ ھەسرەتلىرى بىلەن پاكلىنىشىنىڭ ئۆتلىرىغا چۈشۈشى كېرەكلىكىنى چۈشەندۈرىدۇ. «گۇلدۇرمامىنىڭ سۆزى» تەڭرىنىڭ ئاگاھلاندۇرۇشى بولۇپ، بۇ ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ «شاپائەتچان، ھېسداشچان ۋە سەۋرچان» بولۇشى كېرەكلىكى، پەقەت كاتولىك تەڭرىسىگە ئېتىقات قىلىش ئارقىلىقلا قايتا تىرىلىپ، قۇتقۇزۇۋېلىنغىلى بولىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ. شائىرنىڭ بۇ يەردە دىنىي ئەقىدىلىرىنى تەشۋىق قىلىشى ئۇنىڭ باياۋاندىن نارازى بولغانلىقىدىن ۋە ئىنقىلاب دولقۇنلىرىنىڭ يېتىپ كېلىشىدىن قورقۇنلىقىدىندۇر. داستاننىڭ «باياۋان» ۋە «باياۋان ئادىمى» («مەن») ھەققىدىكى تەسۋىرلىرى غەرب كاپىتالىزم مەدەنىيىتىنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى ئېچىپ تاشلاپ، ئۇرۇشتىن كېيىنكى غەرب زىيالىيلىرىنىڭ ئازابلىق روھىي ھالىتىنى، ئۇلارنىڭ ئۇرۇشقا بولغان ۋەھىمىسىنى، رېئاللىققا بولغان تەشۋىشىنى، ئىستىقبالىغا بولغان ئۈمىدسىزلىكىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. داستاندا يەنە «قۇتقازغۇچى خۇدا» دىنىي ئىدىيىسى تەشۋىق قىلىنىدۇ.

بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

بىرىنچى، شائىر ئەپسانىشۇناسلىق تەتقىقاتى ئارقىلىق، زور تۈركۈمدىكى يۇرۇشلەشتۈرۈلگەن سىمۋوللۇق تىل ۋە ئوبرازلاردىن پايدىلىنىپ، يىراق قەدىمقى زامان ئەپسانىلىرىنىڭ رامكىسىدا ھازىرقى زامان تۇرمۇشىنى ۋە ھازىرقى زاماندىكى «باياۋان ئادىمى»نى گەۋدىلەندۈرىدۇ، سىمۋولنىڭ سىرلىق قامچىسى ياۋروپا مەدەنىيىتىنىڭ قاقاس ۋە چىرىكلىكتىن ئىبارەت ئەسلى قىياپىتىنى ئاشكارىلايدۇ. ئەسەردىكى «باياۋان» دەل 20 ـ ئەسىردىكى ياۋروپا

جەمئىيەتنىڭ سىمۋولىدۇر. داستاندىكى «باياۋان ئادىمى» («مەن») مۇ «باياۋان» غا ئوخشاشلا سىمۋوللۇق مەنىگە ئىگە بولۇپ، بۇ ئوبراز ئەسەردىكى رېتسار (مۇقەددەس قەدەھنى ئىزدىگۈچى)، بېلىقچىلار پادىشاھى (دۆلەت زېمىنىنى ئاق قويغان بېلىق تۇتقۇچى)، فىنىكىلىق دېڭىزچى (كۆپىيىش ئىلاھىغا چوقۇنۇشنى تارقاتقۇچى ماتروس) لارنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى بىلەن قىسمەن سىڭىشىپ كېتىدۇ. ئەسەردە ھەممە ۋەزىيىنى تاماملاش مۇمكىن بولمىغان بولسىمۇ، داستاندا ئۇ ئومۇمىي يىپ ئۆچى بولۇش رولىنى ئوينايدۇ. شائىر ئاڭلىق ھالدا سۇنىڭ سىمۋوللۇق مەنىسىنى پۈتۈن داستاننىڭ ئاساسى مېلودىيىسى قىلىدۇ. سۇنىڭ سىمۋوللۇق مەنىسى كۆپ تەرەپلىمىلىك بولۇپ، يەرلەرنى سۇغۇرىدۇ، مول ھوسۇلغا كاپالەتلىك قىلىدۇ، يەنە تاشقىن بولۇپ ئاپەتكە ئايلىنىپ تالاپەت كەلتۈرىدۇ. سۇنىڭ تېخىمۇ چوڭقۇر سىمۋوللۇق مەنىسى بار بولۇپ، ئۇ ھاياتلىق مەنبىيىگە سىمۋول قىلىنىدۇ؛ يەنە تۈرلۈك ئىنسانىي نەپسلەرگە سىمۋول قىلىنىدۇ. ئۇ بەك كۆپ بولۇپ كەتسە، ئىنساننى ھالاكەتكە ئېلىپ بارىدۇ. داستاندىكى باشقا كۆرۈنۈشلەرمۇ كۈچلۈك سىمۋوللۇققا ئىگە. مەسىلەن، نەرگىز گۈلى باھارغا سىمۋول قىلىنىدۇ، بېلىق ھاياتىي كۈچكە سىمۋول قىلىنىدۇ، قۇرۇق سۆڭەك زاۋال تېپىشقا سىمۋول قىلىنىدۇ. جەسەتنىڭ بىخ سۈرۈشى ئۆلۈش بىلەن تىرىلىشنىڭ بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغانلىقىغا سىمۋول قىلىنىدۇ.

ئىككىنچى، «ئىدىيىنى ھېسسىيلاشتۇرۇپ» ئىپادىلەش ۋە «ئوبيېكتىپ ماسلىق» قا ئەھمىيەت بېرىش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. ئېلىئوت ئوبرازنىڭ رولىغا ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىدۇ ۋە ئىدىيىنى جانلىق ھېسسىي ئوبرازلار ئارقىلىق ئىپادىلەشنى تەشەببۇس

قىلىدۇ، ھەمدە شائىرنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى بىۋاستە ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ. ئۇنى پەقەت مەلۇم كۆرۈنۈش ياكى ھادىسە ئارقىلىق ئىشارە قىلىشقا توغرا كېلىدۇ دەپ قارايدۇ. شۇڭا «باياۋان» داستانىدا شائىر ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى بىۋاستە ئىپادىلىمەيدۇ ۋە پېرسوناژ، ھادىسىلەرگە باھا بېرىپمۇ ئولتۇرمايدۇ، بەلكى «ئوبيېكتىپ ماسلىق» ئارقىلىق، يەنى رېئال تۇرمۇش بىلەن تارىخىلىق، ھەقىقىي ئىشلار بىلەن توقۇلما ئىشلار، ھەقىقىي ئادەم بىلەن توقۇلما ئادەم قاتارلىقلار ئارقىلىق ئىپادىلىمەكچى بولغان باش تېمىنى ئىشارە قىلىپ، مۇشۇ ئاساستا ئوقۇرمەنلەرگە ئەسەردە ئىپادىلىگەن ئىدىيىنى ناھايىتى كەڭ تەسەۋۋۇر بوشلۇقى ئارقىلىق ھېس قىلدۇرىدۇ. داستاندىكى نەرگىز گۈلىدىكى قىز ھەققىدىكى كۆرۈنۈش دەل بىر خىل «ئوبيېكتىپ ماسلىق» بولۇپ، ئۇ گۈزەل ئەسلىمىنىڭ پەقەتلا ئۆتمۈشتىكى مەغلۇپ بولغان تەجرىبە ئىكەنلىكىگە ئىشارە قىلىنىدۇ. ئادەملەر توپىنىڭ تامېس كۆۋرۈكىدىن ئۆتكەن كۆرۈنۈشى دەل ھازىرقى زامان كىشىلىرىنىڭ دوۋزاققا قاراپ كېتىۋاتقانلىقىغا ئىشارە قىلىنىدۇ. باياۋان ھەققىدىكى تەسۋىرلەر غەربنىڭ مەدەنىيەت كرىزىسىغا سىمۋول قىلىنىدۇ.

ئۈچىنچى، كەڭ كۆلەمدە كۆپلەپ نەقىل كەلتۈرۈش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. شائىر داستاندا ئالتە خىل تىل ئىشلەتكەن بولۇپ، داستاندىكى نەقىللەر 35 نەپەر يازغۇچىغا، 56 پارچە ئەسەرگە بېرىپ چېتىلىدۇ. ئەسەردە كۆپ مىقداردا نەقىل كەلتۈرۈش ئارقىلىق، بىر تەرەپتىن ئەسەرنىڭ چەكلىك سەھىپىسىنى ئىنتايىن مول مەزمۇنغا ۋە قەدىمكى بىلەن ھازىرقىنى سېلىشتۇرۇش، قەدىمكى ئارقىلىق ھازىرقىنى مەسخىرە قىلىش

رولىغا ئىگە قىلىپ، «يىراق قەدىمكى بىلەن ھازىرقى بىرلا ۋاقىتتا ئورتاق مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇش تۇيغۇسىنى شەكىللەندۈرۈپ بىر خىل ستېرېئولۇق ئۈنۈم ھاسىل قىلسا؛ يەنە بىر تەرەپتىن داستاننى تۇتۇق، چۈشىنىكسىز تۈسكە ئىگە قىلىدۇ.

تۆتىنچى، داستاندا جۈپلەپ يېپىشتۇرۇش، سەپلەش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ئالدى بىلەن تەسۋىرلەش ئوبيېكتىنى نۇرغۇنلىغان پارچىلارغا بۆلۈش، ئاندىن تەمسىللەرنى ئۈستى - ئۈستىگە قاتمۇ - قات كىرىشتۇرۇش - كېسىشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق، ئۆزئارا باغلىنىشى بولمىغان پارچىلارنى قايتىدىن بىرلەشتۈرۈپ بىر پۈتۈن گەۋدىگە ئايلاندۇرىدۇ. داستاندا رېئال تۇرمۇشتىن ئۈزۈپ ئېلىنغان پارچىلارمۇ، ئەپسانە - رىۋايەتلەردىن ئۈزۈپ ئېلىنغان پارچىلارمۇ بار بولۇپ، بۇلارنى جۈپلەپ يېپىشتۇرۇش ۋە سەپلەشتەك بەدىئىي بىرلەشتۈرۈش ئارقىلىق، غەرب جەمئىيىتىدىكى مەنىۋى كرىزىسنى ئىپادىلەيدىغان مۇكەممەل كارتىنىنى ۋۇجۇدقا چىقىرىدۇ. داستاندا ماكان ۋە زاماننى ئاستىن - ئۈستۈن قىلىۋېتىش ئۇسۇلى ناھايىتى كەڭ قوللىنىلغان بولۇپ، ئەپسانىۋى شەخسلەر بىلەن رېئال شەخسلەر ئارىلاشتۇرۇۋېتىلىدۇ، تۈنۈگۈن، بۈگۈن ۋە ئەتە بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ، تامېس دەرياسى بىلەن رېيىن دەرياسى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇۋېتىلىدۇ.

بەشىنچى، داستاننىڭ قۇرۇلمىسى مۇكەممەل ۋە پۇختا، تەسەۋۋۇر كۈچى مول ۋە ئۆزگىچە، تىلى ئۆزگىرىشچان بولۇپ، ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتە ئۆزگىچە ئۇسلۇب يارىتىش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە.

§ 3 . ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتى

1. ئومۇمىي چۈشەنچە

ئىپادىچىلىك غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا كېيىنكى

سىمۋولىزمدىن كېيىن ئوتتۇرىغا چىققان يەنە بىر ئاساسلىق ئېقىم بولۇپ، ئۇ ئەڭ دەسلەپتە رەسساملىق ساھەسىدە تەسىراتچى رەسساملار ئېقىمىغا قارشى مەۋقەدە ئوتتۇرىغا چىققان بىر خىل رەسساملىق ئېقىمى ئىدى. «ئىپادىلەش» شوئارىنى تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان كىشى رەسسام مادىس بولۇپ، ئۇ 1908 - يىلى 25 - دېكابىر كۇنى پارىژدا چىقىدىغان «ئوبزورلار» گېزىتىدە «رەسسامنىڭ خاتىرىلىرى» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، «بىزنىڭ ئىنتىلىدىغىنىمىزنىڭ ئەڭ ئاساسلىقى ئىپادىلەشتۇر» دەپ ئوتتۇرىغا قويغان ئىدى. 1911 - يىلى رەسساملىق ئوبزورچىسى ۋىلىيام بېرلىندا چىقىدىغان «بوران» ژۇرنىلىنىڭ 2 - توپلىمىدا ئوبزور ماقالىسى ئېلان قىلىپ «ئىپادىچىلىك» كە تەبىر بەردى. 1914 - يىلى ئۇ تۇنجى بولۇپ گېرمانىيە ئەدەبىياتىغا سىڭىپ كىردى، شۇندىن ئېتىبارەن ئۇ ياۋروپا ۋە ئامېرىكا ئەدەبىياتىغا سىڭىپ كىرىپ، 20 - ۋە 30 - يىللاردا گۈللىنىش ۋەزىيىتىنى شەكىللەندۇردى. ئۇنىڭ گېرمانىيە، ئاۋستىرىيە ۋە ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى تەسىرى ھەممىدىن چوڭ بولدى. ئۇنىڭ ئاساسىي مۇۋەپپەقىيىتى دراما ۋە پروزا ساھەسىدە كۆرۈلدى، ئامېرىكىلىق ئونېيلىنىڭ دراملىرى بىلەن ئاۋستىرىيىلىك كافكانىڭ پروزىلىرى ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ زور ئۇتۇقلىرىدۇر.

1) ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئىدىيىۋى ئالاھىدىلىكى

ئىپادىچىلىك ھەرىكىتى 20 - ئەسىرنىڭ دەسلىپىدە

گېرمانىيىدە كاپىتالىزمغا قارشى تۇرۇش روھىي بىلەن باش كۆتىرىپ چىقىپ، كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئىللەتلىرى ۋە يەڭگىلى بولمايدىغان زىددىيەتلىرىنى ئېچىپ تاشلىدى ۋە ئىپادىلىدى. ئۇ گەرچە بۇ خىل ئىللەتلەرنىڭ ھەقىقىي يىلتىزىنى ۋە بۇ خىل زىددىيەتلەرنى يېشىشنىڭ توغرا يولىنى كۆرسىتىپ بېرەلمىگەن بولسىمۇ ئەمما ئۇ جەمئىيەتنىڭ ماھىيىتىنى ئېچىپ بېرىپ، كىشىلەرنى چوڭقۇر ئويغا سالدى. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن، ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئىدىيىۋى روھىي غەرب زىيالىلىرىنىڭ رېئاللىققا بولغان نارازىلىقى ۋە ئىنكار قىلىش كەيپىياتىنى ئىپادىلەشكە تولىمۇ ماس كەلگەچكە، ئۇ ئۆز تەسىرىنى تېز سۈرئەتتە زورايتىپ، پۈتكۈل ياۋروپا ۋە ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىنى قاپلىغان بىر خىل ئەدەبىيات - سەنئەت ھەرىكىتىگە ئايلاندى.

ئەمما ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا، ئىدىيىۋى خاھىشلارنىڭ ئوخشىماسلىقى تۈپەيلىدىن بىردەكلىك يوق ئىدى. گەرچە كونا دۇنياغا ۋە جاھانگىرلىك ئۇرۇشىغا قارشى تۇرۇش جەھەتتە ئۇلار مەلۇم ئورتاقلىقنى شەكىللەندۈرگەن بولسىمۇ ئەمما ئىنقىلاب مەۋقەسى جەھەتتە ئۇلارنىڭ قوشۇنىدا روشەن بۆلۈنۈش كېلىپ چىقتى. گېرمانىيىدە بىر قىسىم ئىپادىچىلەر ئىلغارلىققا يۈزلىنىپ، ئىجادىيەت تېمىسىنى كاپىتالىستىك ئىجتىمائىي تۈزۈمنى پاش قىلىشقا مەركەزلەشتۈردى. ئۇلاردىن كايساننىڭ «مارجان» (1918)، «كۆمۈر گازى» (1920)، «سەھەردىن تۈن نىسپىگىچە» (1916) قاتارلىق ئەسەرلىرىدە كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ جىنايەتلىرى ئېچىپ تاشلىنىپ، كاپىتالىستىك ئېكسپىلاتاتسىيىگە بولغان قارشىلىق ئىپادىلەندى. يوھاننېس

بېشېر (1891—1958)، فرېدرىخ ۋولف (1888—1953) قاتارلىق شائىرلار ئىلغار ئىنقىلابى مەۋقەگە ئۆتتى. بېيېن، يوست قاتارلىق بىر قىسىم كونسېرۋاتىپلار ئەكسىيەتچىلىككە قاراپ ماڭدى. فلېكېس ئېمور ھەتتا ئېپاچىدىلىكنىڭ ئىدراكقا قارشى مەۋقەسىنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ فاشىزم مەيدانىغا ئۆتتى.

ئومۇمەن، ئېپادىچىلەر كانتنىڭ ئەزەلىيەت پەلسەپىسى، بېرگسوننىڭ بىۋاسىتە سېزىم نەزەرىيىسى ۋە فروئىدنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ، بىۋاسىتە سېزىمنى دۇنيانى تونۇشنىڭ بىردىنبىر ئۇسۇلى دەپ قارىدى، كىشىلەرنىڭ سۇبيېكتىپ دۇنياسىنى، بىۋاسىتە سېزىمنى ۋە يوشۇرۇن ئېڭىنى ئىپادىلەشنى تەكىتلەپ، ئالاھىدە ئۇسۇل ئارقىلىق رېئال دۇنيانى ئەكس ئەتتۈردى.

2) ئېپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكى

(1) ھادىسىدىن بۆسۈپ ئۆتۈپ، بىۋاسىتە ماھىيەتنى ئىپادىلەشنى تەشەببۇس قىلدى. ئېپاچىدىلىك ئەدەبىياتىنىڭ بىر قەدەر ئېنىق نەزەرىيىۋى تەشەببۇسى بار بولۇپ، بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى بولغان گېرمانىيە يازغۇچىسى كاسىمىل ئېدشمىت (1890—1966) نىڭ 1918 - يىلى ئېلان قىلغان «ئىجادىيەتتىكى ئېپادىچىلىك» ناملىق ماقالىسى ئېپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ خىتاپنامىسى ھېسابلىنىدۇ. بۇ ماقالىدە ئېدشمىتنىڭ قارىشىچە، سەنئەتكار ھەممىنى باشتىن كەچۈرۈشى، سۇبيېكتىپ روھقا تايىنىپ تۇرۇپ ئىچكى كەچۈرمىش ئېلىپ

بېرىشى كېرەك. ئىچكى كەچۈرمىشنىڭ ئاقىۋىتىدە بىر خىل قاتتىق ھاياجان پەيدا بولىدۇ، بۇ خىل قاتتىق ھاياجان ئۇزاق ۋە كۈچلۈك، كەڭ ۋە چەكسىز بولىدۇ، ئۇ ھەممىنى ئۆزىدە ئايان قىلىدۇ. سەنئەتكار دەل مۇشۇ خىل قاتتىق ھاياجان ئارقىلىق شەيئىنىڭ خىيالى كۆرۈناشىنى ئىپادىلىشى كېرەك. بۇنداق خىيالى كۆرۈنۈش شەيئىنىڭ ئېخىمۇ چوڭقۇر قاتلىمىنىڭ سىماسى بولۇپ، ئۇ شەيئىنىڭ ساپ چىنلىقىدۇر. ئەگەر ئۆينى ئىپادىلەشكە توغرى كەلسە، ئۇنداقتا ئۆينىڭ تەقى - تۇرقىنى چۆرۈپ تاشلاپ ئۇنىڭ ماھىيىتىنى كۆرسۈتۈش كېرەك. بىر پاھىشە ئايالنى ئىپادىلىگەندە ئۇنى ئەتىرسىز، گىرىمسىز، قول سومكىسىسىز ۋە يوتىسىنى ئوينىتىمىغان ئەھۋالدا ئايان قىلىشى كېرەك. تاشقى كۆرۈنۈشلەرنى چۆرۈپ تاشلاپ، شەيئىنىڭ ماھىيىتىنى ئىپادىلەش كېرەك. رېئاللىق جەزمەن بىز تەرىپىدىن يارىتىلىشى، شەيئىنىڭ قىممىتى جەزمەن بىزنىڭ ئىلكىمىزدە بولۇشى كېرەك. كىشىلەر ئىشەنگەن، قىياسەن ھۆكۈم قىلغان، بېشارەتلەنگەن پاكىتلارغا قانائەتلەنگىلى بولمايدۇ. جەزمەن ساپ ۋە ھەقىقىي ھالدا دۇنيانىڭ سىماسىنى ئەكس ئەتتۈرۈش كېرەك، ھالبۇكى بۇنداق سىما پەقەت بىزنىڭ ۋۇجۇدىمىزدىلا مەۋجۇت.

يۇقىرىقىلاردىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئېپادىچى يازغۇچىلار ئىپادىلىمەكچى بولغان «ماھىيەت» ھەرگىزمۇ ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتى، قانۇنىيىتى ۋە ئىچكى باغلىنىشى بولماستىن، بەلكى يازغۇچىلارنىڭ سۇبيېكتىپ تۇيغۇسى، خىيالى ۋە ئىچكى كەچۈرمىشىدۇر. ئېپادىچى يازغۇچىلار تامامەن ئۆزلۈكنى، سۇبيېكتنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ بىۋاسىتە ھالدا يازغۇچىنىڭ «سۇبيېكتىپ رېئاللىق» قىنى ئېپادىلەپ، ئىچكى

دۇنيانى تاشقىلاشتۇردى. ئۇلارنىڭ شۇئارى «سەنئەت دېمەكلىك ئىپادىلەش دېمەكتۇر، بەلكى ئۇ قايتا ئايان قىلىش ئەمەس». ئىپادىچىلەرنىڭ قارىشىچە، سەنئەت رېئال تۇرمۇشنىڭ ئىنكاسى ياكى قايتا كۆرسىتىلىشى بولماستىن، بەلكى ئۇ سەنئەتكارنىڭ تەجرىبىسىدىن ئۆتكەن سۇبيېكتىپ ئىپادىلىنىشىنىڭ ۋە يوشۇرۇن ئېڭىنىڭ ئاشكارىلىنىشىدۇر. شۇڭا سەنئەتكار ئوبيېكتىپ رېئاللىقتىن ئايرىلىشى، سۇبيېكتىپ ھالدا «ساپ روھىي دۇنيا» نى ئىپادىلىشى لازىم، مانا بۇ مەڭگۈلۈك، مۇتلەق رېئاللىقتۇر. شۇنداق بولغاندىلا سەنئەت مەڭگۈلۈك قىممەتكە ئىگە بولالايدۇ. شۇڭا ئىپادىچىلەر ئەدەبىياتنىڭ ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى ۋە بەدىئىيلىك قانۇنىيىتىنى بۇزۇپ تاشلاپ، مەنزىرە تەسۋىرى ۋە خاراكتېر تەسۋىرى دېگەنلەرنى چۆرۈپ تاشلاپ، بىۋاسىتە ھالدا پېرسوناژنىڭ روھىي دۇنياسىنى ئىپادىلەشكە بېرىلدى.

(2) ئىپادىچىلەر كونكرېتلىقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇپ، ئابستراكتلىقنى قوغلاشتى. ئىپادىچى يازغۇچىلار كونكرېت، خاس ئالاھىدىلىكى بار، بىلىپ يەتكىلى بولىدىغان شەيئىلەردىن پۈتۈن كۈچى بىلەن ئۆزىنى قاچۇرۇپ، پېرسوناژلارنىڭ ئارقا كۆرۈنۈشىنى ئابستراكتلاشتۇرۇپ، ئومۇمىيلىق خاراكتېرىدىكى ماھىيەتنى ئىپادىلىدى. ئۇلارنىڭ كۆپىنچىسى ئەسەر ۋەقەلىكىنىڭ ۋاقىت ۋە ئورۇن قاتارلىق جەھەتلىرىنى قەستەن ئېنىقسىزلاشتۇردى. گېرمانىيىلىك ئىپادىچى دراماتورگ توللېرنىڭ «ئامما ۋە ئادەم» ناملىق دراممىسىدا پېرسوناژلاردىن ھەتتا ئۇلارنىڭ ئىسىم - فامىلىلىرىمۇ ئېلىپ تاشلاندى. كافكانىڭ قەلىمى ئاستىدا كۆپىنچە باش قەھرىمانلارغا ھەمىشە K ھەرىپى ئۇلارنىڭ ئىسمى ئورنىدا ئىشلىتىلدى. ئۇلارنىڭ يەنە دۆلەت تەۋەلىكى ۋە دەۋر تەۋەلىكىمۇ

ئېنىق ئەمەس. ئىپادىچى يازغۇچىلار بەختسىزلىككە تولغان، چۈشەندۈرۈپ بەرگىلى بولمايدىغان، ئىنتايىن بىمەنە جەمئىيەتتىكى ئومۇمىيلىق ئەھمىيىتىگە ئىگە پاجىئەلەرنى ئىپادىلەپ، جەمئىيەتنىڭ جىنايەتلىرىنى خېلى چوڭقۇر قېزىپ چىقتى. ئەمما ئۇلار ئابستراكتلىقنى قوغلاشقاچقا، ئۇلارنىڭ بەدىئىي ئوبرازلىرى كىشىلەر قەلبىدە ئابستراكت تەسىرات پەيدا قىلىپ قويۇشتىن خالىي بولالمىدى.

(3) ئىپادىچىلەر ئەسەبىي ھاياجاننى ۋە يۇكسەك دەرىجىدىكى مۇبالىغىنى ناھايىتى مۇھىم ئورۇنغا قويدى. ئىپادىچى دراماتورگلار ئۆز دراممىلىرىنى «ۋارقىراپ - جارقىراش ئويۇنى»، «كىشىلەر ئەس ھوشىنى يوقىتىشىپ جىددىيلەشكىنىدىن ئېغىزلىرىنى يوغان ئېچىشىدۇ»، «تىياتىرخانىلار سەھنە ئەمەس، بەلكى قۇتراتقۇچىلار سورۇنى» دەپ ئاتىدى. ئىپادىچى يازغۇچىلار ھەمىشە يۇكسەك دەرىجىدىكى مۇبالىغە ئۇسۇلىنى قوللاندى، ئۇلارنىڭ شېئىرىي ئەسەرلىرىدە ئەسەبىي ھاياجان تۇيغۇلىرى ئادەتتىكى شېئىرىي تىل قائىدىلىرىنى ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى بۇزۇپ تاشلىدى. ئۇلارنىڭ دراما ۋە پروزىلىرىدا، ئوبرازلارنىڭ شەكلى ئۆزگەرگەن، ئارقا كۆرۈنۈشى قالايمىقان، قورقۇنچلۇق ۋە مۇبالىغىلىق بولۇپ، بۇ يازغۇچىلارنىڭ كىشىنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئەمما سۆكۈت قىلىپ تۇرغىلى بولمايدىغان دەرىجىدىكى كۆزىتىشى ۋە ئانالىزىنىڭ مەسئۇلى ئىدى. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ مەزمۇنى بىمەنە ۋە غەلىتە بولۇپ، سەھنە ئەسەرلىرىدە بولسا ھەرقايسى پەردە ۋە كۆرۈنۈشلەر ئوتتۇرىسىدا مەنتىقىلىق باغلىنىش كەمچىل. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ۋەقەلىك ئۆزگىرىشى تۇيۇقسىز يۈز بېرىدۇ، ئەرۋاھلار بىلەن ئادەملەر بىرلا ۋاقىتتا ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. ئادەملەر بىلەن

هايۋاناتلار، هاياتلىق بىلەن ئۆلۈم، چۈش بىلەن رېئاللىق ئوتتۇرىسىدا ئېنىق چەك - چېگرا بولمايدۇ. ئىپادىچى دىراماتورگلارنىڭ كۆڭۈل بۆلگىنى ھەرگىزمۇ ئەنئەنىۋى دراماتىك توقۇنۇش بولماستىن، بەلكى بارلىق دراما ئەسلىھەلىرىنى قوزغىتىپ، بىر خىل ئالاھىدە كەيپىيات يارىتىش ئارقىلىق ئەسەبىي ھاياجاننى ئىپادىلەش، كىشىلەرنىڭ قەلب دۇنياسىنى، بىۋاسىتە سېزىمىنى ۋە يوشۇرۇن ئېڭىنى ئىپادىلەشتۇر.

ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ تۇنجى باشلامچىسى شىۋىيتسىيە دراماتورگى يوھان ئاۋگۇست ستىرىندبېرگ (1849—1912) بولۇپ، ئۇ ئۆمۈرىدە 60 تىن ئارتۇق سەھنە ئەسىرى ۋە 60 تىن ئارتۇق پروزا ئەسىرى يازغان. ئۇ دراما ئىجادىيىتى جەھەتتە ئىزدىنىش ۋە يېڭىلىق يارىتىش روھىغا باي بولۇپ، ئۇ ئىجادىيەتتە رېئالىزمدىن ناتۇرالىزمغا، ناتۇرالىزمدىن ئىپادىچىلىك ۋە سىمۋولىزمغا بۇرۇلۇش ياساپ، ياۋروپا ۋە ئامېرىكا دراماچىلىقىغا ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ «دەمەشىققە بېرىش» (1897—1904) ناملىق ترولوگىيىلىك دراممىسى تۇنجى ئىپادىچىلىك دراماچىلىقى تۇسىگە ئىگە ئەسەر بولۇپ، پۈتكۈل ئەسەر باش قەھرىماننىڭ مونولوگى ۋە خىيالى تۈيغۇسىدىن تەشكىل تاپىدۇ. ئاپتور بۇنىڭدا ۋاقىت، ئورۇن، چۈش ۋە رېئاللىقنى بىر - بىرىگە ئارىلاشتۇرۇپ، غەلىتە سەھنە كۆرۈنۈشلىرى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ئىچكى كەچۈرمىشلىرىنى ئىپادىلەيدۇ. «ئەرۋاھلار سوناتاسى» (1907) ئۇنىڭ ۋەكىللىك دراممىسى بولۇپ، بۇنىڭدا تىرىك ئادەملەر بىلەن ئۆلۈكلەرنى، ئەرۋاھلارنى ۋە خىيالى كۆرۈنۈشلەرنى بىرلا ۋاقىتتا سەھنىگە چىقىرىپ، كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى كىشىلەر ئوتتۇرىسىدىكى بىر - بىرىنى ئالداش

ھادىسىلىرىنى بىر قەدەر چوڭقۇر ئېچىپ تاشلايدۇ.

ئىپادىچىلىك ئېقىمى 1914 - يىلى گېرمانىيە ئەدەبىياتىغا سىڭىپ كىرىپ، ئالدى بىلەن ئىپادىچىلىك دراماچىلىقى ھەرىكىتىنى شەكىللەندۈردى. بۇنىڭدىكى ۋەكىللىك يازغۇچىلار ئۇلگ كايسا (1878—1945) ۋە ئېرنگىست توللېر (1893—1939) قاتارلىقلاردۇر. ئۇلار ئۆز دىراممىلىرىدا بىمەنىلىك، سىمۋول، ئابستراكتلىق قاتارلىقلارنى كەڭ كۆلەمدە قوللاندى. بۇلاردىن كايسا مول - ھوسۇللۇق دراماتورگ بولۇپ، ئۆمۈرىدە 70 ئەتراپىدا دراما يازغان، «سەھەردىن تۈن نىسپىگىچە» (1916) ئۇنىڭ ۋەكىللىك دراممىسى ھېسابلىنىدۇ. توللېرنىڭ ئىجادىيىتىدە ئۇنىڭ «ئامما ۋە ئادەم» (1921) دراممىسى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

20 - يىللارنىڭ دەسلىپىدە ئىپادىچىلىك ھەرىكىتى ئامېرىكا ئەدەبىياتىغا سىڭىپ كىرىپ، ئېۋگېني ئونېيل (1888—1953) مەركەزلىكىدىكى ئامېرىكا ئىپادىچىلىك دراماچىلىقىنى شەكىللەندۈردى. ئونېيل ئىجادىيەتتە ستىرىندبېرگنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، ئۇ «ئەرۋاھلار سوناتاسى» غا ئوخشاش بۇنداق ئىپادىچىلىك دراممىلىرىنى ناھايىتى قەدىرلىدى، ئۇنىڭ قارىشىچە، بۇنداق دراممىلار «مەزمۇن ۋە شەكىل جەھەتتە كېلەچەكتىكى ئىجادىيەت ئۇسۇلىدىن دېرەك بېرەتتى». ئەمما ئېنېيل ئىپادىچىلىك ئېقىمىنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپى ۋە ئۇسۇلىنى پۈتۈنلەيلا مۇئەييەنلەشتۈرگەن ئەمەس، ئۇ پېرسوناژلار ئوبرازىنى ئابستراكتلاشتۇرۇشقا قوشۇلمايتتى. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئىپادىچىلىك پېرسوناژلار خاراكتېرىنى يارىتىشنىڭ قىممىتىنى ئىنكار قىلىپ، ئاپتور بىلەن ئامما ئوتتۇرىسىدىكى سەھنە ئاملىلىرىنىڭ رولىغا سەل قارىغان، ئاپتورنى بىۋاسىتە ھالدا

تاماشىبىنلارغا سۆزلىتىشكە ئۇرۇنغان ئىدى. لېكىن ئۇ بىر خىل ئىدىيىنى پېرسوناژلارسىز بىۋاسىتە هالدا تاماشىبىنلارغا ئېيتىپ بەرگىلى بولۇدىغانلىقىغا ئىشەنمەيتتى. ئونېيلنىڭ ئىپادىچىلىكتىن ئىبارەت بۇ ئېقىمغا بېرىلىشى ئاساسلىقى بۇ ئېقىمنىڭ دراما ئىجادىيىتىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى بېيىتىپ، كىشىنىڭ قەلب دۇنياسىنى ئېچىپ بېرەلىگەنلىكىدىن، هازىرقى زامان رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈشنىڭ تېخىمۇ كەڭ يولىنى ئېچىپ بەرگەنلىكىدىن ئىدى. مانا بۇ ئېنېيلنىڭ ئىپادىچىلىك دراملىرى بىلەن ئىپادىچىلىك ئۇسلۇبىدىكى باشقا ئەسەرلەرنىڭ ئانچە ئوخشاپ كېتمەيدىغانلىقىنىڭ سەۋەبىدۇر.

ئونېيلنىڭ ئىپادىچىلىك دراما ئىجادىيىتىدە «پادىشاھ جونېس» (1920) ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، بۇ ئەسەر ئاپتورنىڭ دراما سەنئىتىنىڭ ئىپادىلەش زېمىنى ۋە ئۇسۇلىنى كېڭەيتىشتە قىممەتلىك ئىزدىنىشلەرنى ئېلىپ بارغانلىقىنىڭ مەھسۇلىدۇر. بۇ پەردىگە بۆلۈنمەيدىغان 8 كۆرۈنۈشلۈك دراما بولۇپ، بۇنىڭدا جونېس ئىسىملىك بىر نېگىر تەسۋىرلىنىدۇ: ئۇ قىماردا ئادەم ئۆلتۈرۈپ قويۇپ قولغا ئېلىنىدۇ، كېيىن تۈرمىدىن قېچىپ چىقىپ غەربىي هىندى تاقىم ئاراللىرىدىكى بىر كىچىك ئارالغا كېلىدۇ، كاپىتالىزم جەمئىيىتىدە ئۆگىنىۋالغان هىلىگەرلىك ۋاسىتىلىرىغا تايىنىپ يەرلىك كىشىلەرنى ئالداپ، قەبىلە باشلىقى بولىدۇ ۋە ئۆزىنى پادىشا جونېس دەپ ئاتايدۇ. ئارالدىكى يەرلىك كىشىلەرگە شەپقەتسىزلەرچە هۆكۈمرانلىق يۈرگۈزۈپ ئۇلارنى قورقۇتىدۇ، ئۇلارنى بۇلاپ - تالاپ ئېلىۋالغان پۇللىرىنى چەت ئەل بانكىسىغا قويىدۇ. درامىنىڭ 1 - كۆرۈنۈشىدە جونېس بىلەن ئەنگلىيىلىك سودىگەر سىمىتېرس ئوتتۇرىسىدىكى

دىئالوگدا جونېس مۇنداق دەيدۇ: «مەن پادىشا ئەمەسمۇ؟ قانۇن پادىشانى باشقۇرالمايدۇ …… كىچىك ئوغرىلار هامان تۈرمىگە چۈشىدۇ، چوڭ ئوغرىلار پادىشا بولىدۇ، ئۆلگەندىن كېيىن تېخى مەشھۇر كىشىلەر قەسىرىسىگە ئاپىرىلىدۇ ……»①. دراما جونېسنىڭ ئالدامچىلىقى سېزىلىپ قېلىشتىن باشلىنىدۇ، ئۇ مودۇقىنىدىن ئالدىراپ تېنەپ قاچىدۇ، پۈتۈن درامىدا جونېسنىڭ ئىپتىدائىي ئورمانلىقتا ئۇياق - بۇياققا قېچىپ، يەرلىك كىشىلەرنىڭ قوغلاپ تۇتىۋېلىشىدىن ئۆزىنى چەتكە ئالغانلىقى، ئاخىرىدا يەرلىك ئامما تەرىپىدىن ئۇرۇپ ئۆلتۈرۈۋېتىلگەنلىكى ئىپادىلىنىدۇ. قارىماققا بۇ درامىدا جونېس بىلەن يەرلىك ئامما ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش، يەنى جونېسنىڭ يەرلىك كىشىلەرنىڭ قوغلاپ تۇتىشىدىن قېچىش جەريانى ئىپادىلەنگەندەك كۆرۈنىسىمۇ، ئەمما ئاپتور بۇ توقۇنۇشنى ئىپادىلەشنى درامىدىكى ئاساسىي مۇددىئاسى قىلغان بولماستىن، بەلكى يەرلىك كىشىلەر بىلەن جونېس ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنى درامىنىڭ ئارقا كۆرۈنىشى قىلىپ، جونېستىن ئىبارەت بۇ زالىم پادىشانىڭ هالاكەت يولىغا كىرىپ قالغان جەريانىدىكى يوشۇرۇن روھىي پائالىيەتلىرىنىڭ مەزمۇنىنى پۈتۈن كۈچى بىلەن مەركەزلىك هالدا ئېچىپ بېرىدۇ. درامىدا «دۇمباق ئاۋازى» ئالاھىدە مۇھىم رول ئوينايدۇ. بۇ «دۇمباق ئاۋازى» جونېس بىلەن قارشىلاشقۇچى كۈچنىڭ سىمۋوللۇق ئىپادىلىنىشى بولۇپ، ئاپتور جونېسنىڭ بەلگىلىك روھىي كەيپىياتىنىڭ پەيدا بولۇشى ۋە تەرەققىياتىنى ئەشۇ سىمۋوللۇق ۋاسىتە ئارقىلىق قوزغىتىدۇ ۋە ئىلگىرى سۈرىدۇ.

---

① ئىزاھات: «پادىشا جونېس» «مەشھۇر چەت ئەل دراملىرىدىن تاللانمىلار»، 2 - توم، يازغۇچىلار نەشرىياتى 1986 - يىل نەشرى.

پۈتۈن دىرامىدىن قارىغاندا، بۇ دۇمباق ئاۋازى قاچقۇنلۇقتىكى جۇنېسقا ئىنچىل تۇردە ئەگىشىدۇ ۋە ئۇنى قورشىۋالىدۇ، مەيلى قېچىپ قەيەرگىلا بارمىسۇن، دۇمباقنىڭ ئاۋازىنى ئاڭلىسىلا، يەرلىك ئاما ئۇنىڭغا يېقىنلاپ قالغاندەك ھېس قىلىپ، تەشۋىش ۋە ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتى بارغانسېرى كۈچىيىدۇ. دەل ئۈزلۈكسىز ئۆزگىرىۋاتقان دۇمباق ئاۋازى ئىچىدە جۇنېسنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتى تولۇق تاشقىلاشتۇرۇلۇپ، ئۇنىڭ روھىي جەھەتتىكى پۈتكۈل يىمىرىلىش جەريانى سەھنىدە نامايان قىلىنىدۇ. درامىدا بىر تەرەپتىن ئىپادىچىلىك درامىچىلىقىنىڭ مول ئىپادىلەش ۋاسىتىلىرىنى كەڭ كۆلەمدە قوللانسا، يەنە بىر تەرەپتىن پېرسوناژلارنى ئابستراكتلاشتۇرىدىغان يېتەرسىزلىكنى تۈگىتىشكە ئۇرۇنۇپ، جۇنېستىن ئىبارەت بۇ بىر قەدەر چىن پېرسوناژنى ياراتقان. ئاپتور قوللانغان بىر قاتار مۇھىم ئىپادىلەش ۋاسىتىلىرى: مەيلى تاشقىلىقتىن ئىچكىلاشتۇرۇلغان «دۇمباق ئاۋازىنى» — ئاۋاز ياڭراتقۇ ئۈنۈمىنىڭ رولىنى، كەيپىياتنى گەۋدىلەندۈرۈشتىن بىر خىل چىن دراماتىك ھەرىكەتكە ئايلاندۇرۇپ، ئۇنى پۈتكۈل درامىنىڭ ئاساسىي توقۇنۇشىغا سىڭدۈرۈۋېتىشتە بولسۇن؛ ياكى ئىچكىلىكتىن تاشقىلاشتۇرۇلغان «خىيال» — پېرسوناژنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى بىۋاسىتە تاشقىلاشتۇرۇپ، سەھنىدە بىۋاسىتە كۆرگىلى بولىدىغان ئوبرازغا ئايلاندۇرۇشتا بولسۇن؛ ۋە ياكى بۇ ئىككى خىل ئۇسۇل ئورگانىك بىرلەشتۈرۈلگەن كۆپ مىقداردىكى مونولوگدا بولسۇن، بۇلارنىڭ ھەممىسى دراما سەنئىتىدىكى ئىپادىلەش ۋاسىتىلىرىنىڭ بېيىتىلىشى ۋە تەرەققىياتىدۇر.

«تۈكلۈك مايمۇن» (1922) ئونېيلنىڭ كۈچلۈك

ئىپادىچىلىك خاھىشىغا ئىگە يەنە بىر مۇھىم ئەسىرى بولۇپ، بۇمۇ پەردىگە بۆلۈنمەيدىغان 8 كۆرۈنۈشلۈك دراما. بۇنىڭدىكى باش قەھرىمان يانكي يىراق ئوكيان پوچتا پاراخوتىنىڭ ئوت قالىغۇچىسى بولۇپ، ئۇنىڭ ئائىلىسى يوق، ئاتا - ئانىسىمۇ، ئايالى ۋە دوستلىرىمۇ يوق، ئۇ يەنە ئىنتايىن ساددا - مەدەنىيەت سەۋىيىسىمۇ يوق بىراق ئۇ ئىنتايىن كۈچلۈك ئۆزلۈك ئېڭىغا ئىگە. ئۇ گۇرۇپپا باشلىقى بولغاندىن كېيىن باشقا ئىشچىلارغا دائىم قوماندانلىق قىلىدۇ ۋە ئۇلارنى ھەمىشە مەسخىرە قىلىدۇ. باشقا ئىشچىلارغا سېلىشتۇرغاندا، ئۇ «تېخىمۇ ساغلام ۋە تەمبەل، تېخىمۇ ئەسەبى، تېخىمۇ ئۇرۇشقاق، تېخىمۇ كۈچتۈنگۈر، تېخىمۇ ئۆزىگە ئىشىنىدۇ». پاراخوتنىڭ ماشىنا بۆلمىدىكى كۆمۈرنىڭ ئىس - دۈتلىرى كۆڭۈلنى ئايىنىتىپ باشنى قايدۇرىدىغان، تېمپېراتۇرىسى كىشىنى بىزار قىلىدىغان، بۇ بۆلمە گويا بىر قەپەسكە ئوخشاش بولۇپ، باشنى كۆتۈرۈپ تىك تۇرغىلى بولمايدىغان، خۇددى كونا تاش قوراللار دەۋرىدىكى ئادەملەردەك بەلنى ئېگىپ ئېڭىشىپ ماڭىدىغان ھالەتتە بولسىمۇ، يانكي يەنىلا ئۆز كەسپىدىن ئىپتىخارلىنىپ، ئۆز كۈچ - قۇدرىتىگە ئىشەنچىسى تولۇپ تاشىدۇ. ئۇ «مەن ھەرىكەتلەندۈرگۈچى كۈچ» ، «پولات، ھەممىگە ۋەكىللىك قىلىدۇ! مانا بۇ پولات — پولات! مانا مەن پولاتنىڭ ئىچىدىكى مۇسكۇل، پولاتنىڭ ئارقىدىكى كۈچ قۇدرەت!» ① دەيدۇ. بىراق كاپىتالىستلار، مۆتىۋەرلەر، ئاغچا - ئايىملار ئۇنى زادىلا مەنسىتمەيدۇ. يۇقىرى تەبىقە كىشىلىرىنىڭ نەزەرىدە ئۇ پەقەتلا بىر «يىرگىنىشلىك مەخلۇق» ، بىر «تۈكلۈك مايمۇن» .

① ئىزاھات: «تۈكلۈك مايمۇن» ، «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانمىلار» ، 1 - توم 2 - كىتاب، شاڭخەي ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى 1980 - يىل نەشرى.

يانكې ئۆزىنى كەمستكەنلەردىن قىساس ئالماقچى بولىدۇ. ئۇ كوچىدا ئەشۇ ئەپەندى ـ ئاغچىلارغا سوقۇلىدۇ، بىراق نەتىجىدە ئۆزى «قاڭقىپ» كېتىدۇ. ئۇ دۇنيا سانائەت ئىشچىلىرى بىرلەشمىسىگە بېرىپ، كاپىتالىستلارنىڭ مال ـ مۈلۈكنى زورلۇق كۈچى بىلەن گۇمران قىلىپ تاشلاشنى تەلەپ قىلىدۇ، بىراق ئۇ جاسۇس دەپ قارىلىپ قوغلاپ چىقىرىلىدۇ. ئۇ پانا ئىزدەپ بارغىدەك يېرى يوق، ئاخىرى هايۋاناتلار باغچىسىغا بارىدۇ، ئۇ تۆمۈر قەپەسكە سولاپ قويۇلغان ئورانگۇتانغا تىكىلىپ تۇرۇپ قالىدۇ ۋە ئۆزى بىلەن ئورانگۇتاننىڭ ئوخشاشلا «تۈكلۈك مايمۇنلار كۈلۈبىنىڭ ئەزالىرى» ئىكەنلىكىنى هېس قىلىپ، ئىختىيارسىز هالدا ئورانگۇتان بىلەن پاراڭلىشىدۇ. ئۇ تۆمۈر قەپەسنى ئاچىدۇ ۋە ئورانگۇتان بىلەن بىللە قىساس ئالغىلى بارماقچى بولىدۇ، كۈتۈلمىگەندە ئورانگۇتان تۇيۇقسىزلا ئېتىلىپ كېلىپ ئۇنى كۈچەپ قاتتىق بىر قۇچاقلىغاندا، ئۇنىڭ سۆڭەك ـ مۇسكۇللىرى سۇنۇپ كېتىدۇ. ئورانگۇتان ئۇنى قەپەسنىڭ ئىچىگە پىقىرتىپ ئاتىدۇ، ئۇ ئازاپلىق ئىڭىراپ ئۈمىدسىزلىنىدۇ. ئۇ ئاخىرى جان تالاشقىنىچە سېرىكچىلەرنىڭ تاماشىبىنلارنى جەلپ قىلىپ توۋلايدىغان ئاۋازى: «خانىملار، ئەپەندىلەر، بىر قەدەم ئالدىڭلارغا مېڭىپ بۇ تەڭدىشى يوق — بىردىنبىر مەشهۇر — ياۋا تۈكلۈك مايمۇننى كۆرۈڭلار»نى ئۆگىنىۋېتىپ، يەرگە يىقىلغىنىچە ئۆلۈپ كېتىدۇ. بۇ درامىدىكى يانكېنىڭ غەلىتە كەچۈرمىشلىرى ۋە بىمەنە ئاقىۋىتى، ئەمەلىيەتتە ئىشچىلارنىڭ 20 ـ ئەسىر كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى پاجىئەلىك تەقدىرىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. بىراق ئاپتور سۇبيېكتىپ تەسىراتنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ ۋە بۇ سۇبيېكتىپ تەسىراتنى ئىنسانىيەتنىڭ ئومۇمىي ياشاش هالىتىگە كېڭەيتىپ، بۇنى

ئىنسانىيەتنىڭ خىيالدىن رېئاللىققىچە بولغان ئۆز «مەنسۇپ»لىقىنى ئىزدەش جەريانىغا سىمۋول قىلىدۇ. ئونېيل بۇ هەقتە ئىزاهات بېرىپ، «بىراق ناهايىتى روشەنكى، ئىنتايىن ئاز بىر قىسىم كىشىلەرلا بۇ نۇقتىنى هېس قىلىدۇ». «مېنىڭ ئەسلى مۇددىئايىم يانكېنى دەل ئەشۇنداق ئادەم قىلىپ يېزىپ چىقىش. ئۇ تىرىشىپ ئۆز «مەنسۇپ»لىقىنى ئىزدەيدۇ، ئۇنى تۇرمۇش قۇرۇلمىسىنىڭ بىر قىسمىغىلا ئايلاندۇرۇپ قويغان ئەشۇ يىپ ئۇچىنى — بىز هەممەيلەنمۇ ئوخشاشلا تىرىشىۋاتىمىز — دېگەننى ئىزدەيدۇ»[1]دەيدۇ. ئونېيل يەنە تەكىتلەپ مۇنداق دېيدۇ: «ئۇ ئۆتمۈشتىكىسىدە ياكى كەلگۈسىدىكىسىدە بولسۇن دىرامىدىكى ئادەم بىلەن ئۇنىڭ تەقدىرىنىڭ توقۇنۇشىدىن ئىبارەت مەڭگۈلۈك بىر باش تېما بولۇپ قالىدۇ»[2]. كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، «تۈكلۈك مايمۇن» درامىسى دەل مۇشۇ خىل ئىدىيە ئاساسىدا ئىجاد قىلىنغان بولۇپ، ئۇ دەل مۇشۇ خىل ئىدىيىنىڭ ۋە مۇشۇ خىل تونۇشنىڭ تاشقىلاشتۇرۇلىشىدۇر.

كارلىل چاپېك (1890—1938) چېخنىڭ مەشهۇر ئىلمىي فانتازىيە يازغۇچىسى ۋە دراماتورگى بولۇپ، ئۇ ئىپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ يەنە بىر مۇهىم ۋەكىلى هېسابلىنىدۇ. ئۇ «هەممىگە قابىل ماشىنا ئادەم» (1920) ناملىق مەشهۇر دىرامىسىدا ئىلمىي فانتازىيە شەكلى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ئىنسانىيەتنىڭ كېلەچىكىگە بولغان تەشۋىشىنى ئىپادىلىگەن، شۇنىڭ بىلەن بىرگە كاپىتالىزمنىڭ ماشىنا مەدەنىيىتىنى مەسخىرە قىلغان. دراما سىيوژىتىنىڭ مەركىزى لىنىيىسى ئادەم بىلەن ماشىنا (ماددا) نىڭ

---

① ئىزاهات: «چەت ئەل هازىرقى زامان دراماتورگلىرىنىڭ دراما هەققىدە مۇهاكىمىسى»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى 1982 ـ يىل نەشرى، 248 ـ، 249 ـ بەت.

② يۇقىرىقى كىتاب 250 ـ بەت.

ئۆتكۈر توقۇنۇشى بولۇپ، ئەسەر ئادەمنىڭ ھالاكىتى بىلەن ئاخىرلىشىدۇ. ئاپتور ئەسەرنىڭ قويۇق تراگېدىيىلىك تۈس ئالغان ئۈمىدسىز كەيپىياتىنى ھېچقانداق بىزەپ ئولتۇرمىغان. ئەسەردە قارىمۇ قارشى جىنسلىق بىر جۈپ ماشىنا ئادەم ئوتتۇرىسىدا مۇھەببەت پەيدا بولىدۇ، بۇ مۇھەببەت ئىنسانىيەتنى قۇتۇلدۇرۇپ، ھالاكەتتىن ساقلاپ قالىدۇ، دۇنياغا ھاياتلىق بېرىدۇ.

ئېپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ پروزا ساھەسىدىكى ئەڭ مۇھىم ۋەكىلى ئاۋستىرىيە يازغۇچىسى كافكا بولۇپ، ئۇ يەنە مودېرنىزم پروزىچىلىقىنىڭ بوۋىسى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» مەركەزلىكىدىكى بىر قاتار پروزىلىرى ئېپادىچىلىك ئەدەبىياتىدا ۋە مودېرنىزم پروزىچىلىقىدا ئالاھىدە تەسىرگە ئىگە.

2. كافكا ۋە «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى»

كافكا ئېپادىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ پروزا ساھەسىدىكى مۇھىم ۋەكىلى بولۇپ، ئۇ يەنە مودېرنىزم پروزىچىلىقىنىڭمۇ بوۋىسى ھېسابلىنىدۇ. 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىدا ئۇ ناھايىتى تالانتلىق يازغۇچىلارنىڭ بىرى بولسىمۇ ئەمما ئۇنىڭ ئەسەرلىرى پەقەت ئۇنىڭ ئۆلۈمىدىن كېيىن ئاندىن كىشىلەرنىڭ قەدىرلىشىگە ۋە يۇقىرى باھاسىغا ئېرىشكەن، ھەمدە تۈرلۈك مودېرنىزملىق ئېقىملارغا ناھايىتى كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن

1) ئاپتورنىڭ ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

فرانز كافكا (1883—1924) 1883 - يىلى 3 - ئىيۇل كۈنى

ئاۋستىرىيە - ۋېنگرىيە ئىمپېرىيىسى ھۆكۈمرانلىقىدىكى پراگادا يەھۇدى سودىگەر ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇنىڭ دادىسى ماللارنى توپ تارقىتىش تىجارىتى بىلەن شۇغۇللانغان بولۇپ، ئۇ قۇرۇق قول ھالەتتە تىجارەت باشلىغان بولغاچقا، ئىگىلىك تىكلەش جەريانىدىكى مۇشكۈللۈك ئۇنىڭ جاھىل خاراكتېرىنى يېتىلدۈرۈپ، ئۇنى «ئائىلە زومىگەرى»گە ئايلاندۇرۇپ قويغان. دادىسىنىڭ بۇ خىل زوراۋان كۆلەڭگۈسى گۆدەك كافكانىڭ قەلبىنى ئېسكەنجىگە ئېلىپ، ئۇنىڭ خاراكتېرىگە بۇرۇختۇملۇق، غېرىپلىق، يېگانىلىق، ۋەھىمە، تەشۋىش ۋە ئۈمىدسىزلىك مەڭگۈلۈك ئورناپ كەتكەن. ئۇ دادىسىغا نىسبەتەن ھەم ھۆرمەتلەش، ھەم ۋەھىمىلىك ئىتائەت تۇيغۇسىدا بولغان.

كافكا باشلانغۇچ ۋە ئوتتۇرا مەكتەپلەرنى نېمىس تىلى مەكتىپىدە ئوقۇغان، كېيىن چېخ تىلىنىمۇ ئۆگەنگەن. 1901 - يىلى ئوتتۇرا مەكتەپنى پۈتتۈرۈپ، پراگا ئۇنىۋېرسىتېتىغا ئوقۇشقا كىرىپ گېرمانىيە ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن، كېيىن دادىسىنىڭ مۇددىئاسى بويىچە قانۇن كەسپىگە ئالماشقان. 1906 - يىلى ئۇنىۋېرسىتېتنى پۈتتۈرگەن ۋە قانۇن ئىلمى بويىچە دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. ئۇ سوت مەھكىمىسىدە ۋە ئىستراخۋانىيە شىركىتىدە ئىككى يىل پراكتىكا قىلىپ، 1908 - يىلى «ئىش ئۈستىدە يارىلانغانلار ئىستراخۋانىسى شىركىتى»گە خىزمەتكە كىرگەن ۋە 1922 - يىلى 6 - ئايدا خىزمىتىدىن ئىستېپا بەرگەنگە قەدەر مۇشۇ شىركەتتە ئىشلىگەن. كافكا 1917 - يىلى ئۆپكە تۇبېركۇليوز كېسىلىگە گىرىپتار بولغان، شۇنىڭدىن كېيىن ئۇنىڭ خىزمىتى بەزىدە داۋاملىشىپ، بەزىدە توختاپ قالغان. 1922 - يىلى ئۇنىڭ كېسىلى ئېغىرلىشىپ خىزمىتىدىن ئىستېپا بەرگەن.

ئۇ داۋالىنىش پۇرسىتىدىن پايدىلىنىپ ياۋروپانىڭ ھەرقايسى جايلىرىنى ئايلىنىپ چىققان. 1924 - يىلى 3 - ئايدا ئۇنىڭ كېسىلى زور دەرىجىدە ئېغىرلاشقان، شۇ يىلى 6 - ئاينىڭ 3 - كۈنى ۋېنا شەھەر ئەتراپىدىكى ساناتورىيىدە جان ئۈزگەن.

كافكانىڭ ھاياتى قىسقا ھەم بەختسىز ھاياتتۇر. ئۇ قۇرامىغا يەتكەندىن كېيىن مۇھەببەت ۋە نىكاغا شۇنچە تەلپۈنگەن بولسىمۇ، بىراق ئۇ ئۈچ قېتىم چاي ئىچكۈزۈپ ئۈچىلى قېتىمدا توي قىلىشتىن ئۆزى يېنىۋالدى، شۇنداق قىلىپ بىر ئۆمۈر بويتاق ئۆتۈپ كەتتى. بۇنىڭ سەۋەبى ھەققىدە ئەنگلىيە ئالىمى رونالدخىماننىڭ «كافكا تەرجىمىھالى» ناملىق كىتابىدا ۋە باشقا تەرجىمىھاللاردا بىر نەچچە تۈرلۈك قاراشلار ئوتتۇرىغا قويۇلغان بولۇپ، بۇ قاراشلاردىن مەلۇمكى، كافكانىڭ خاراكتېرى ۋە سالامەتلىكى بۇنىڭدىكى مۇھىم سەۋەبلەرنىڭ بىرىدۇر. 1912 - يىلى 8 - ئايدا، كافكا فېررىسبې بوۋېر (1887—1980) ئىسىملىك قىز بىلەن تونۇشۇپ قالغان. ئۇ بېرلىندا تۇرمۇش كەچۈرىدىغان قىز بولۇپ، ئۇ قىزنىڭ ئائىلىسىمۇ كافكا ئائىلىسىگە ئوخشاشلا ئۇششاق بورژۇئا يەھۇدى ئائىلىسى ئىدى. ئۇ قىز دەسلەپتە ماشىنكىدا تېز سۈرئەتتە خەت باسقۇچى بولۇپ، كېيىن بىر شىركەتتە ۋاكالەتچى بولغان. ئۇ تولىمۇ زېرەك، قابىل، مۇستەقىل، ئىدىيىسى ئازاد بىر قىز بولغاچقا، كافكا ئۇنىڭغا ئىنتايىن قايىل بولۇپ، ئۇ قىز بىلەن ئائىلە قۇرۇپ، ئاتا - ئانىسىنىڭ ئائىلىسىدىن قۇتۇلۇپ چىقىشنى بەكلا ئارزۇ قىلغان. شۇڭا ئۇ قىز بىلەن پات - پات خەت ئالاقىسى قىلىشىپ، ناھايىتى تېزلا ئۆزىنى كونترول قىلالماس دەرىجىگە بېرىپ يەتكەن. 1914 - يىلى 5 - ئايدا بېرلىندا ئاخىرى چاي ئىچكۈزگەن. بىراق ئارىدىن

ئۇزۇن ئۆتمەي كافكا قۇتۇلغۇسىز زىددىيەت ئىچىگە پېتىپ قالغان. ئۇ يېزىقچىلىق بىلەن ئائىلە تۇرمۇشىنى قارىمۇ قارشى مەۋقەگە قويۇپ، بۇ ئىككىسىدىن جەزمەن بىرىنى تاللاش كېرەك دەپ قارىغان. ئۇ مۇشۇنداق روھىي زىددىيەت ئىچىدە، ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىقى، سالامەتلىك ئەھۋالى ۋە نىكاھدىن كېيىنكى ئائىلە يۈكى، ئۆز خاراكتېرى قاتارلىقلارنى نەزەردە تۇتۇپ، شۇ يىلى 7 - ئايدا، توي قىلىشنى ئەمەلدىن قالدۇرىۋېتىدۇ. ئارىدىن ئۈچ يىل ئۆتكەندىن كېيىن، يەنى 1917 - يىلى 7 - ئايدا ئۇ قىز بىلەن يەنە بىر قېتىم چاي ئىچكۈزىدۇ، ئەمما شۇ يىل 12 - ئايدا، نىكاھ توختىمىنى يەنە ئەمەلدىن قالدۇرۇۋېتىدۇ. 1919 - يىلى يازدا، كافكا چېخلىق قىز يۇلىيېت ۋورزۇركېر بىلەن چاي ئىچكۈزىدۇ. ئەمما 1920 - يىلى 4 - ئايدا، نىكاھ توختىمىنى يەنە ئەمەلدىن قالدۇرۇۋېتىدۇ. بۇ قېتىمقىسىدا ئاساسلىق سەۋەب: قىز تۆۋەن تەبىقىدىن بولغاچقا، كافكانىڭ دادىسى بۇ تويغا قەتئىي قارشى تۇرىدۇ. 1923 - يىلى يازدا كافكا يەھۇدى قىز دورا دىيامانت (1903 — 1952) بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ، ئۇ بېرلىندىكى بىر دارىلتامدا خىزمەت قىلىدىغان قىز بولۇپ، كافكا ئۇ قىز بىلەن يېرىم يىل بىر ئۆيدە تۇرىدۇ، ئاخىرقى ھېسابتا كافكا كېسەللىك ۋە يوقسۇزلۇقنىڭ قوشلاپ زەربىسى ئاستىدا جان ئۈزىدۇ. چۈنكى بۇ قېتىم كافكانىڭ ئۇ قىز بىلەن رەسمىي يوسۇندا توي قىلالماسلىقىدا، كافكا بىر نامرات خىزمەتچى بولغانلىقى ھەم بۇ چاغدا ئۇ پەقەت پېنسىيە مائاشىغىلا قاراشلىق بولغانلىقى ئۈچۈن، ئۇنىڭ توي قىلغانغا يارىشا مۇۋاپىق ئۆي سېتىۋېلىشقا ياكى ئۆي ئىجارە ئېلىشقا قۇربى يەتمەيدۇ. ئىلگىرى ئۇ خىزمەت قىلىۋاتقان مەزگىللەردە بولسا، ئىشخانىدىن ئىبارەت ئەشۇ كىچىككىنە تار

جايدىن بەكلا بۇرۇختۇملىق ھېس قىلىدۇ، شۇڭا ھەمىشە خىزمەتتىن ۋاز كېچىشنى ئويلايدۇ. 1921 - يىلىدىكى بىر كۈندىلىك خاتىرىسىگە مۇنداق دەپ يازىدۇ: «پەقەت ئىشخانىدىكى خىزمەتنى تاشلىۋەتكەندىلا ھەقىقىي تۇرمۇشنى ئاندىن باشلىيالايمەن» ئۇنىڭ بۇ بارلىق قىسمەتلىرى ئۇنىڭ ئىدىيىسى ۋە ئىجادىيىتىگە ناھايىتى چوڭقۇر تەسىر كۆرسىتىدۇ.

كافكانىڭ ھاياتى قىسقا، تۇرمۇشى ئادەتتىكىچە بولسىمۇ ئەمما ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئۆزگىچە ئۇسلۇبقا، چوڭقۇر مەناغا ۋە يېڭىلىق يارىتىش روھىغا ئىگە بولۇپ، كېيىنكى دەۋر ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتتى. شۇڭا ئادەتتە ئۇ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋالىرىدىن بىرى دەپ قارىلىدۇ. ئۇ ئىجادىيەتتە يېڭىلىق ياراتقانلىقى ئۈچۈن، ئۇ ھايات ۋاقتىدا گەرچە ئۇنىڭ ئەسەرلىرى زامانداشلىرىنىڭ قەدىرلىشىگە ئېرىشەلمىگەن بولسىمۇ ئەمما كېيىنكى غەرب ئەدەبىياتى ساھەسىدە ئاجايىپ زىلزىلە پەيدا قىلدى. غەرب مودېرنىزم ئەدەبىي ئېقىملىرى بىلەن پەلسەپۋى ئېقىملار باش كۆتىرىپ چىقىۋاتقان ئەشۇ مەزگىللەردە، ئۇنىڭ بەدىئىي ئىجادىيەت ئىدىيىسى ئۇلارغا ئاجايىپ ئىلھام بولدى. كافكا ئوتتۇرا مەكتەپتىكى چېغىدىلا ناتۇغرالىزمغا چوقۇنغان، بالزاك، فلوبېر، دېككىنس، ئىبسېن، گوركى قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن ئاجايىپ زوقلانغان. ئۇ ياۋروپادا ئايلىنىپ يۈرگەن مەزگىللىرىدە دانىيە پەيلاسوپى كېركېگارنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، ھەم ئۇنى ئۆز ئىجادىيىتىگە سىڭدۈرگەن، شۇڭا ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ سايە تاشلىغانلىقى ئەجەبلىنەرلىك ئەمەس. كافكا يەنە سېپىنسېر، نېتسې، دارۋىن قاتارلىقلارنىڭ

ئەلىماتلىرىغا ناھايىتى قىزىققان. ئۇنىۋېرسىتېتتا ئوقۇۋاتقان مەزگىللىرىدە، ئۇ ئەدەبىياتقا ھېرىسمەن ساۋاقدىشى ماكس برودنىڭ ئىلھاملاندۇرۇشى بىلەن ئەدەبىي ئىجادىيەتنى باشلىغان. ئۇ تۇنجى قېتىم 1908 - يىلى ژۇرنالدا «كۆزىتىش» دېگەن تېما ئاستىدا سەككىز پارچە نەسرىنى ئېلان قىلغان. ئەمما ئۇنىڭ ئەسەر يېزىشتىكى مۇددىئاسى ئۆز ئەسىرىگە سىڭدۈرگەن سۇبيېكتىپ ئاڭ ۋە ھېسسىي تۇيغۇلاردىن زوقلىنىش ئىدى. شۇڭا ئۇ ئەسەر ئېلان قىلىشنى ئانچە ياقتۇرۇپ كەتمەيتى. ئۇ جان ئۈزۈش ئالدىدا دوستى برودقا ۋەسىيەت قالدۇرۇپ، ئۆز قولىيازمىلىرىنىڭ ھەممىسىنى كۆيدۈرۈۋېتىشنى ئۆتۈنگەن ئىدى. بىراق برود كافكانىڭ ئەسەرلىرىنى ناھايىتى قەدىرلىگەچكە، ئۇلارنى كۆيدۈرۈۋەتمەستىن، بەلكى رەتلەپ چىقىپ بىر قېتىم 6 توملۇق (1935)، يەنە بىر قېتىم 9 توملۇق (1950—1958) قىلىپ ئىككى قېتىم نەشر قىلدۇردى. بۇلارنىڭ ئىچىدە كافكا ھايات ۋاقتىدا ئېلان قىلغان ئەسەرلىرى ئاران بىر تومغىلا باراۋەر كېلەتتى.

كافكانىڭ مۇھىم ئەسەرلىرى «ئامېرىكا» (1912—1914)، «سوت» (1914—1918)، «قەلئە» (1922)[1] قاتارلىق تاماملانمىغان ئۈچ چوڭ نادىر رومانى، «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» (1912) ناملىق پوۋېستى، «ھۆكۈم» (1912)، «پەنلەر ئاكادېمىيىسىگە سۇنغان دوكلات» (1917)، «سۈرگۈنلۈكتە» (1919)، «جۇڭگو سەددىچىن سېپىلىنىڭ ياسىلىشى» (1918—1919)، «ئۆڭكۈر» (1923—1924) ناملىق ھېكايىلىرى قاتارلىقلاردۇر.

---

① ئىزاھات: بۇ ئۈچ چوڭ رومانى ئېلان قىلىنغان ۋاقىت تەرتىپى بويىچە رەتكە تىزغاندا: «سوت» (1925)، «قەلئە» (1926)، «ئامېرىكا» (1927)

«ئامېرىكا» رومانىنىڭ ئەسلى ئىسمى «غايىپ بولغان ئادەم» بولۇپ، برود رومانىنى نەشر قىلدۇرۇش جەريانىدا ئۇنى ھازىرقى ئىسمىغا ئۆزگەرتكەن. بۇ كافكانىڭ تۇنجى رومانى بولۇپ، روماندىكى باش قەھرىمان 16 ياشلىق ئۆسمۈر كارل روسمان، ئۇ بىر ئوتتۇرا ياشلىق خىزمەتكار ئايالنىڭ ئۆزىگە قارىتىۋېلىشى سەۋەبىدىن ئاتا - ئانىسى تەرىپىدىن ئۆيىدىن قوغلاپ چىقىرىلىپ، يات ئەل ئامېرىكىدا سەرسان بولۇپ يۈرۈيدۇ. روماندا ئۇنىڭ پاراخوتتىكى ۋە ئامېرىكىغا بارغاندىن كېيىنكى كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى ۋە بەختسىز كەچۈرمىشلىرى يېزىلىدۇ. ئۇ پاراخوتتا بوزەك قىلىنغان بىر ئوت قالىغۇچىغا بولۇشمەن دەپ ئاۋارىچىلىك تېپىۋالىدۇ. نيو - يوركقا بارغاندىن كېيىن، ئۇ يەنە ئۆزىنى ئۇنىڭ تاغىسى دەۋالغان بىر مىليونېرغا تاسادىپىي ئۇچرىشىپ قالىدۇ، ئۇ ئادەم ئۇنى ئۆيىگە ئېلىپ بېرىپ، ئۇنى باياشات تۇرمۇشقا ۋە تەربىيە كۆرگەن تۇرمۇش مۇھىتىغا ئىگە قىلىدۇ. بىراق ئىككى ئايدىن كېيىن، بۇ تاغىسى ئىش - ھەرىكەتلىرى قانۇنغا زىت دېگەن باھانە بىلەن ئۇنى قوغلاپ چىقىرىدۇ. كېيىن كوچىلاردا سەرسان بولۇپ يۈرۈپ، لىفت ئىشچىسى بولىدۇ، ئۇزۇن ئۆتمەي بىر جۈپ ئەر - ئايال لۈكچەككە مالاي بولىدۇ. ئاخىرىدا بىر «تەبىئىي تىياتىر ئۆمىكى» گە ئىمتىھان بېرىپ قوبۇل قىلىنىدۇ. بىر پويىز داقا - دۇمباق ساداسى ئىچىدە كارل ۋە ئۇنىڭ ھەمراھلىرىنى ئېلىپ ئۇلارنىڭ غايىسىدىكى تەبىئىي تىياتىر ئۆمىكىگە قاراپ يۈرۈپ كېتىدۇ. رومانىنىڭ ئاخىرى تېخى تاماملانمىغان ۋە كافكامۇ ئامېرىكىغا زادىلا بېرىپ باقمىغان بولۇپ، روماندا تەسۋىرلەنگىنى كافكا بەدىئىي توقۇلما قىلغان كاپىتالىزم دۇنياسىدۇر. بۇ رومان ئاساسىي جەھەتتىن ئەنئەنىۋى رېئالىزملىق ئۇسۇلدا يېزىلغان

بولۇپ، كافكا ئەينى چاغدا بۇ رومانىنى يېزىشتا دىككىنسنىڭ «داۋىد كوپپېر» (1850) ناملىق ئاپتوبىئوگرافىك رومانىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. شۇنداقتىمۇ كافكانىڭ قەلىمى ئاستىدىكى باش قەھرىمانىنىڭ قىسمەتلىرىدىن كاپىتالىزم دۇنياسىنىڭ خېلى كۆپ زىددىيەتلىرى ۋە ئىللەتلىرىنى كۆرىۋالغىلى بولىدۇ. روماندا ئاپتور ئېزىلگەن، ئېكسپىلاتاتسىيە قىلىنغان تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىگە ھېسداشلىق قىلىپ، كارلنىڭ ئۆزى بىلەن سىغىشالمايدىغان ۋە ئۆزى بىلەن دۈشمەنلىشىدىغان ئەشۇ دۇنيادا ئۆز تەقدىرىنى ئۆز ئىلكىدە تۇتۇپ تۇرۇشقا قادىر بولالمىغانلىقىنى يېزىش ئارقىلىق، كاپىتالىزم تۈزۈمى ئاستىدىكى ئاددىي كىشىلەرنىڭ چىقىش يولى تېپىشقا ئامالسىز قالغان بەختسىز ئەھۋالىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. ھەمدە بايلىق بىلەن نامراتلىقنىڭ پەرقى، ئەمگەك بىلەن ئىش ھەققىنىڭ زىددىيىتى، پارتىيە - گۇرۇھلار كۆرىشى، چوڭ شەھەرلەرنىڭ ھەرقايسى قاراڭغۇ بۇلۇڭ - پۇشقاقلىرىدىكى ئادىمى ھايۋانلار ئېچىپ تاشلىنىدۇ. روماندا يەنە رېئالىزمغا ئوخشىمايدىغان ئىپادىلەش ئۇسۇلىمۇ قوللىنىلىدۇ. مەسىلەن، روماندا كارلنىڭ بىر پاراخوتنىڭ ئىچىدە ئېزىپ قالغانلىقى تەسۋىرلىنىدۇ، ئۇ ئېزىپ قالغان پاراخوتنىڭ ئىچى ئايىغى چىقماس يوللار ۋە ماڭسا تۈگىمەس پەلەمپەيلەر؛ ئۇ بىر قەلئەگە ئوخشاش چوڭ ئۆينىڭ ئىچىدە ئۇياقتىن - بۇياققا ماڭىدۇ، ھەممىلا يەر چىقىش ئىشىكى يوق كارىدۇر، قۇلۇپلانغان ئادەمسىز ئۆيلەر …… مانا بۇ تەسۋىرلەر ئۇنىڭ كېيىنكى ئىجادىيىتىدىكى كۈچلۈك سۇبيېكتىپلىقنىڭ بىخلىرىدۇر.

«سوت» رومانى ئىپادىچىلىك روھىدا يېزىلغان بولۇپ، بۇنىڭدا ئەسەر ۋەقەلىكى يۈز بەرگەن ۋاقىت ۋە ئورۇن يېزىلمايدۇ،

ھەمدە ئەسەر ۋەقەلىكى زور دەرىجىدە بىمەنىلەشتۈرۈلىدۇ. بۇنىڭدا تەسۋىرلىنىشىچە، بىر چوڭ بانكىنىڭ ئالىي دەرىجىلىك خىزمەتچىسى يوسىپ K ئەزەلدىن ئىش تېرىپ باقمىغان يۇۋاش ئادەم بولۇپ، ئۇ دەل 30 ياشقا كىرگەن تۇغۇلغان كۈنى ئەتىگىنى ئۇشتۇمتۇتلا مەخپى سوتنىڭ ئىككى ساقچىسى ھېچبىر سەۋەبسىزلا ئۇنىڭغا قولغا ئېلىنغانلىقىنى ئۇقتۇرىدۇ. بۇ ھۆكۈمەت دائىرلىرىنىڭ سوتى ئەمەس، بىراق ئۇ يۇكسەك نوپۇزغا ئىگە. قولغا ئالغاندىن كېيىن ئۇنىڭ ھەرىكەت ئەركىنلىكىنى زادىلا چەكلىمەيدۇ، پەقەت سوراق قىلىدىغان كۈنلىرىلا ئۇنى سوتقا ئېلىپ بارىدۇ. سوت قىلىش ناھايىتى بىمەنە بولۇپ، سوتچى ئەيىبلىگۈچىنىڭ ھەقىقىي سالاھىيىتىنى قىلچىمۇ بىلمەيدۇ، سوت مەھكىمىسى بولسا ئۆز مەنپەئەتىنى كۆزلەپ كۆز بويامچىلىق قىلىدىغان، پارىخور - قانۇنسىز، بيۇروكرات ئورگان. يوسىپ K ھەر تەرەپتىن ياردەم تىلەش جەريانىدا، ئۆزىنىڭ گۇناھسىز ئىكەنلىكىگە ئىشەنسىمۇ ۋە ھەق - ناھەقنى ئايدىڭلاشتۇرۇشنى تولىمۇ ئارزۇ قىلسىمۇ بىراق قانۇن ئۈمۈچۈكىنىڭ ئاشكارا ۋە يوشۇرۇن تورلىرىدىن قۇتۇلۇشقا ئامالسىز ئىكەنلىكىنى، ئۆزىنىڭ ئېچىنىشلىق تەقدىرىنى ئۆزگەرتەلمەيدىغانلىقىنى چۈشىنىپ يېتىدۇ. ئاخىرى ئۇ، دۇنيادا ھەقىقەت مەۋجۇت بولسىمۇ، بىراق ھەقىقەتنىڭ كۆرۈنۈپ تۇرغىنى بىلەن قول يەتمەس نەرسە ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىدۇ. ئەڭ ئاخىرى بىر ئايدىڭ كېچىدە، قارا كىيىملىك ئىككى جاللات ئۇنى بىر قاقاس تاش كانىدىكى ئېگىز تىك يارنىڭ ئاستىغا ئېلىپ بېرىپ «گويا بىر ئىت»نى ئۆلتۈرگەندەك ئۇنى سۇيىقەست بىلەن ئۆلتۈرۋېتىدۇ. ئاپتور روماندا باش قەھرىماننىڭ كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق كاپىتالىزم

جەمئىيىتىنىڭ ئەكسىيەتچى ۋە چىرىك ئەدلىيە تۈزۈمىنى ھەم ئۇنىڭ ئىستىبدات، بيۇروكرات ئاپپاراتلىرىنى ناھايىتى چوڭقۇر ئېچىپ تاشلايدۇ. يوسىپ K سوت قىلىنغان چاغدا سوتقا مەردانىلىك بىلەن مۇنداق دەيدۇ: «بۇ شەك - شۈبھىسىزكى، بۇ سوتنىڭ بارلىق پائالىيەتلىرىنىڭ كەينىدە، يەنى مېنىڭ دېلورىمدا، مېنى قولغا ئېلىشنىڭ ۋە بۈگۈنكى سوراقنىڭ ئارقىسىدا، غايەت زور بىر ئورگان خىزمەت قىلىۋاتىدۇ. بۇ ئورگان چىرىكلەشكەن گۇندىپايلارنى، قاپاقباش نازارەتچىلەرنى ۋە تەپتىش ئەمەلدارلىرىنى ياللىۋالغان بولۇپلا قالماي، ... يەنە ئۇنىڭ ئىرادە قىلىشىدا بىر يۇرۇش يۇقىرى دەرىجىلىك ئەدلىيە تەشكىلاتى بار، ھەقىقەتەن ئەڭ يۇقىرى دەرىجىلىك، كەم بولسا بولمايدىغان نۇرغۇنلىغان خىزمەتچى خادىملىرى بار، مالاي، ئىش بېجىرگۈچى، ساقچى ۋە باشقا كۆپلىگەن ياردەمچىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، بەلكىم ھەتتا يەنە جاللاتلار بولۇشى مۇمكىن، ...... ئۇنداقتا، جانابلار، بۇ غايەت زور ئورگاننىڭ يەنە قانداق مۇھىم ئەھمىيىتى بار؟ ئۇ بولسىمۇ ياخشى ئادەمنى ئوغرى دەپ قارىلاش، بارلىق قىلچە ئەھمىيەتسىز سوت تەرتىپلىرىنى ئىشقا سېلىپ، ئۇلارغا تۆھمەت چاپلاش، راستىنى ئېيتقاندا، كۆپىنچە ھاللاردا خۇددى مېنىڭ دېلورىمغا ئوخشاشلا قىلچە نەتىجىسى چىقمايدۇ. لېكىن ھەممىسى ھېچبىر ئەھمىيەتسىز بولغان ئىكەن، ئۇنداقتا باشلىقلار قول ئاستىدىكى ئومۇملىشىپ كەتكەن خىيانەتچىلىك قىلمىشلىرىنى قانداقمۇ مەنئى قىلالىسۇن؟ بۇ مۇمكىن ئەمەس. ھەتتا بۇ ئورگاننىڭ ئەڭ ئالىي سوتچىسى ئۆز سوتىنىڭ خىيانەتچىلىك ھادىسىلىرىنىڭ يۈز بېرىشىگە يول قويماي

تۇرالمايدۇ[1]» . ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا ئىككى جاللاتنىڭ بىرى ئۇنىڭ گېلىنى بوغۇپ، يەنە بىرى ئۇنىڭ يۈرىكىگە پىچاق تىقىپ ھەتتا پىچاقنى ئىككى قېتىم قوچۇۋەتكەن چاغدىمۇ، ئۇنىڭدا ھېچقانداق ئۆۋالچىلىق ياكى نەپرەتلىنىش كەيپىياتى كۆرۈلمەيدۇ. بۇ رومان كافكاچە بەدئىي ئۇسۇلنىڭ شەكىللەنگەنلىكىنىڭ بەلگىسى بولۇپ، ئۇ بولسىمۇ كۆرۈنۈشلىرى بىمەنە ۋە چاك - چېكىدىن بۆسۈلۈپ كەتكەن (كەمتۈك)؛ تەسۋىرى ئابستراكت، سىمۋوللۇق تۈسى قويۇق بولۇشتىن ئىبارەت. ئەسەر باش قەھرىمانىنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرى ۋە سۇبيېكتىپ تەسىراتى بىلەن تولغان بولۇپ، ئوقۇرمەنگە تىل بىلەن ئىپادىلىگۈسىز بىر خىل مەيۈسلۈك تۇيغۇسى، پېشكەللىك تۇيغۇسى، بەختسىزلىك - ئاپەت تۇيغۇسى ۋە ئېزىلىش تۇيغۇسى ھېس قىلدۇرىدۇ. بولۇپمۇ يوسېف K نىڭ ئۆلۈمگە بويىنىنى سوزۇپ بېرىدىغان ئاقىۋىتى روشەن ھالدا كافكانىڭ ھەسرەتلىك «تەقدىرچىلىك» پەلسەپە ئىدىيىسىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. شۇنداقتىمۇ رومان ئاۋستىر - ۋېنگىر ئىمپېرىيىسىنىڭ ئادەمنىڭ ھاياتىغا ئېتىبارسىز قارايدىغان ئەدلىيە تارماقلىرى ۋە بيۇروكرات، ئىستىبدات ئاپپاراتلىرى ئۈستىدىن ئىنتايىن كۈچلۈك، تەنقىد ئېلىپ بارىدۇ.

«قەلئە» تىپىك ئىپادىچىلىك ئۇسلۇبدا يېزىلغان ۋە كافكانىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدە ھەجمى ئەڭ چوڭ بولغان، شۇنداقلا كافكانىڭ ئالاھىدىلىكىنى ئۆزىدە تېخىمۇ ئەڭ تولۇق گەۋدىلەندۈرگەن رومانىدۇر. بۇنىڭدىكى باش قەھرىمان ① K نىڭ نەدىن كەلگەنلىكى ۋە سالاھىيىتىنىڭ قانداقلىقى ھەققىدە ئاپتور باشتىن - ئاخىرى

[1] ئىزاھات: «سوت» («كافكا پوۋېست - ھېكايىلىرىدىن تاللانمىلار»)، شائخەي تەرجىمە نەشرىياتى 1987 - يىل نەشرى. 185 - بەت.

ھېچنەرسە دېمەيدۇ. K يېرىم كېچىدە قېلىن قارنى دەسسەپ بىر قەلئەگە قاراشلىق كەنتكە كېلىدۇ ۋە ئىككىنچى كۈنى قەلئەگە كىرىشكە تەرەددۇتلىنىدۇ. ئۇ ئۆزىنى يەر ئۆلچىگۈچى، تەكلىپكە بىنائەن كەلدىم دەيدۇ، ئەمما بۇ يەردىكى مۇناسىۋەتلىك خادىملار ئۇنىڭ بۇ يەردە تۇرۇشىغا رۇخسەت قىلمايدۇ. شۇڭا ئۇ قەلئە دائىرىلىرىدىن ئۆزىنىڭ بۇ يەردە تۇرۇشىغا يول قويۇشنى ئىلتىجا قىلماقچى بولىدۇ. بىراق ھەر دەرىجىلىك ئەمەلدارلارنىڭ ھېچقايسىسى بۇ يەرگە يەر ئۆلچىگۈچى لازىم ئىكەنلىكىنى بىلمەيدۇ. ئۇ قەلئەگە كىرمەكچى بولىدۇ، قەلئە كۆز ئالدىدىلا كۆرۈنۈپ تۇرغان تاغ تۇمانلىرىنىڭ ئۈستىدە بولۇپ، بىر قاراپلا كۆرگىلى بولىدۇ، بىراق ئۇ ھەرقانچە قىلىپمۇ ئۇ يەرگە كىرەلمەيدۇ. ئۇ قەلئەنىڭ ئەڭ ئالىي ھۆكۈمرانى گراف CC بىلەن كۆرۈشمەكچى بولىدۇ، گراف ھەممە ئادەم بىلىدىغان شەخس بولسىمۇ، لېكىن ئەجەبلىنەرلىكى شۇكى، ھېچكىم ئۇنى ئۇچراتمايدۇ. K يەنە قەلئە ئەمەلدارى كىرامنى ئىزدىمەكچى بولىدۇ، بىراق كىرام بىلەن ئالاقىلىشىشنىڭ يولىنى تاپالمايدۇ. ئۇ باشقىلارنىڭ ئاغزىدىن قەلئەگە مۇناسىۋەتلىك نۇرغۇنلىغان ئىشلارنى ئاڭلايدۇ، ئاڭلىغانسېرى قەلئەنى شۇنچە سىرلىق ھېس قىلىدۇ، قانچە ئاڭلىغانسېرى شۇنچە گاڭگىراپ قالىدۇ. ئۇ كارغا كېلىدىغان ئاماللار (كىرامنىڭ ئاشنىسى فرېدانى ئىندەككە كەلتۈرۈپ، شۇ ئارقىلىق ئۇنىڭ بىلەن ئالاقىلاشماقچى بولۇشمۇ بۇنىڭ ئىچىدە) نىڭ ھەممىسىنى ئىشقا سالسىمۇ يەنىلا ئۈنۈمى بولمايدۇ. كېيىن K بىلەن قەلئە ئوتتۇرىسىدىكى بارلىق ئالاقە ئۈزۈلۈپ قالىدۇ. رومان 20 - بابقىچە يېزىلىپ ئاخىرى تاماملانمىغان ۋە باش قەھرىماننىڭ ئاقىۋىتى قانداق بولىدىغانلىقى ھەققىدە ھېچ نەرسە دېيىلمىگەن.

بىراق برودنىڭ «قەلئە»نىڭ بىرىنچى نەشرىگە بەرگەن ئىزاھاتىدا ئاساسلانغاندا، كافكانىڭ پىلانىدىكى ئاقىۋەت: K قەلئەگە كىرىش ئۈچۈن ھارماي - تالماي تىرىشىدۇ. ئاخىرى ماجالىدىن كېتىپ ئۆلۈپ كېتىدۇ، پەقەت ئۇ سەكراتتا چۈشۈپ قالغان چاغدىلا قەلئەدىن بۇيرۇق كېلىپ، ئۇنىڭ كەنتتە تۇرۇپ قېلىپ خىزمەت قىلىشىغا رۇخسەت قىلىنىدۇ، ئەمما ئۇنىڭ قەلئەگە كىرىشىگە يول قويۇلمايدۇ. روماندا بىمەنە ۋە غەلىتە، سىرلىق ۋە چۈشىنىكسىز سيوژېت ئارقىلىق، ئاددىي كىشىلەر (روماننىڭ باش قەھرىمانى K ئاددىي خەلقنىڭ سىمۋولى)نىڭ تامامەن ناتونۇش، پاراكەندە دۇنيادىكى ھالىتى ئىپادىلىنىپ، ئاددىي كىشىلەر بىلەن دۆلەت ھۆكۈمرانلىق ئاپپاراتى (قەلئە دۆلەتنىڭ ھۆكۈمرانلىق ئاپپاراتى ۋە ھوقۇقىنىڭ سىمۋولى) ئوتتۇرىسىدىكى يىراقلىشىش ۋە قارىمۇ قارشىلىق مۇناسىۋىتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ ۋە ئاددىي خەلق بىلەن دۆلەت ئوتتۇرىسىدا بىر چوڭقۇر ھاڭ مەۋجۇت بولۇپ، بۇ ھاڭدىن مەڭگۈ ئۆتكىلى بولمايدۇ، دۆلەت ئاپپاراتىدىن ئىبارەت بۇ غايەت زور ئورگاننىڭ ۋە چوڭ - كىچىك ئەمەلدارلارنىڭ توسقۇنلۇقى تۈپەيلىدىن ئاددىي كىشىلەرنىڭ ئەڭ تۆۋەن تەلىپىمۇ قانائەتلەندۈرۈلمەيدۇ، ئۇلارنىڭ ئەڭ تۆۋەن ياشاش ھوقۇقىمۇ كاپالەتكە ئىگە ئەمەس دېگەن ئىدىيە يورۇتۇپ بېرىلىدۇ. كافكانىڭ قارىشىچە، كىشىلەر خىرە «ئۈمىدسىز ئۈمىد»نى مەڭگۈ كۈتىدۇ، مەڭگۈ ئىزدىنىدۇ، ئەمما مەڭگۈ مەقسەتكە يېتەلمەيدۇ. روماندا كونكرېت دەۋر ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە كونكرېت جۇغراپىيىلىك ماكان يېزىلماستىن، باش قەھرىمان Kنىڭ غېرىبانە «يىگانىلىق تۇيغۇسى» گەۋدىلەندۈرۈلگەن. بۇ كافكا پروزىلىرىنىڭ مۇھىم ئالاھىدىلىكلىرىدىن بىرىدۇر. روماندا خېلى كۆپ قىستۇرما ھېكايە

(مەسىلەن، بارناباس ئائىلىسىنىڭ كەچۈرمىشى قاتارلىق) ئارقىلىق، قەلئەدىكى ھۆكۈمرانلار سىنىپىنىڭ ۋەھشىيانە ئىستىبداتلىقى ۋە چىرىك ئەيشى- ئىشرەتلىك قىلمىشلىرى ئېچىپ تاشلىنىپ ۋە قامچىلىنىپ، ئېزىلگۈچىلەرگە بولغان ھېسداشلىق ئىپادىلىنىدۇ.

«ھۆكۈم» ھېكايىسىدە ئاتا بىلەن بالا ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش تەسۋىرلىنىپ، ئاپتورنىڭ «جىنايەت ۋە جازا» ھەققىدىكى ئىچكى كەچۈرمىشى ئىپادىلىنىدۇ. «پەنلەر ئاكادېمىيىسىگە سۇنۇلغان دوكلات»تا بىر سېرىك ئۆمىكىنىڭ بىر مايمۇننى گەپ قىلالايدىغان ئادەم قىلىپ كۆندۈرۈپ، «ئىنسانىيەت يولى»نى ئىزدەش ھېكايىسى ئارقىلىق، بىر تۇركۇم ئۇششاق بۇرژۇئازىيىنىڭ ۋە ئۇنىڭ زىيالىيلىرىنىڭ چىقىش يولى ئىزدەش جەريانىدىكى ھەسرىتى ئىپادىلىنىدۇ. «جۇڭگو سەددىچىن سېپىلىنىڭ ياسىلىشى»دا جۇڭگو ئاددىي خەلقلىرىنىڭ كۆرۈنمەس ھوقۇق تەرىپىدىن قىلچە مۇداپىئە قىممىتى بولمىغان سېپىلنى ياساشقا مەجبۇرلانغانلىقى بايان قىلىنىدۇ. سېپىل ياساش ئىشى يوشۇرۇن سىمۋوللۇق مەنىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ ئىنسانىيەت بارلىق جاپا - مۇشەققەتلىرى ۋە ئېغىر ئەمگەكلىرىنىڭ قىلچە ئۈنۈم بەرمايدىغانلىقىدەك بىر خىل تراگېدىيىسىگە سىمۋول قىلىنىدۇ. «ئۆڭكۈر»دە ئادەملەشتۈرۈلگەن بىر نامسىز كىچىك ھايۋان (كىچىك جانۋار) باش قەھرىمان قىلىنىپ، بىرىنچى شەخس تىلىدا ئۆز ئۆزىنى بايان قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلىدۇ. ئەسەردىكى كىچىك ھايۋاننىڭ ھېچقانداق مۇداپىئە ئىقتىدارى يوق بولۇپ، ئۇ ئۆزىنى ۋە يېمەكلىكلىرىنى قوغداش ئۈچۈن «ھەر ھالدا يامان ئەمەس» بىر ئۆڭكۈر ياسايدۇ. بىراق كۆنبويى يۈرىكى پوكۇلداپ تاشقى زەربىدىن

خەۋپسىرەيدۇ، چۈنكى «كۆتۈلمىگەن قىسمەتلەر ئەزەلدىن ئازىيىپ باققان ئەمەس». ئۇنىڭ ئۆتكۈر ياساشتا ئىشلىتىلىدىغان بىر دىنبىر قورالى ئۇنىڭ ماڭلىيى. ئاپتور بۇ كىچىك جانۋارنىڭ پىسخىك تەسۋىرى ئارقىلىق ئەنسىز، ئاجىزلار كۈچلۈكلەرگە يەم بولىدىغان كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى ئاددىي كىشىلەرنىڭ ئۆزىنى قوغدىمىقى تەس بولغان ھالىتى ئەكس ئەتتۈرۈلۈپ، ئۇلارنىڭ روھىي جەھەتتە مەڭگۈ خاتىرجەم بولالمايدىغان ئاپەت تۇيغۇسى ۋە تەشۋىش تۇيغۇسى خېلىلا چوڭقۇر ئىپادىلىنىدۇ. ھېكايىدىكى كەيپىيات قايغۇلۇق ۋە مەيۇس، سيوژىتى بىمەنە بولسىمۇ بىراق «مەن»نىڭ ئۆزى ھەقىقىدىكى بايانى ئاددىي كىشىلەرنىڭ ھاياتىنىڭ كاپالەتكە ئىگە ئەمەسلىكى، تۇرمۇشتا خاتىرجەم بولالماسلىقتەك مۈشكۈل ھالىتىنى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ.

2) «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى»

«شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» پوۋېستى ئۆزىگە خاس ئۇسلۇبقا ئىگە بولۇپ، ئۇ كافكانىڭ بىمەنە «بىمارىي پروزىلىرى» ئىچىدە ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. كافكاچە ئۇسلۇپتىكى «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى»نىڭ ئۆز دەۋرىگە خاس ئالاھىدىلىكى بار. ئۇنىڭدا ئۆزى بىلەن ئوخشاش ئىسمىلىك ئىلگىرىكى ئەسەرلەردىكى ھېكايىلاردىكىدەك ئۇنداق ساپ ۋە شوخ تۇيغۇلار زادىلا يوق بولۇپ، پەقەت قايغۇلۇق قەلەم ئۇسلۇبى ئارقىلىق ئادەمنىڭ ھازىرقى زامان كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ ئېغىر بېسىمى ئاستىدا، ئۆز تەقدىرىنى ئۆز ئىلكىدە تۇتۇپ تۇرۇشقا ئامالسىز قېلىپ، ئۆزىنىڭ ئەكسى تەرىپىگە قاراپ «ياتلىشىپ» كەتكەنلىكىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ.

سيوژىت ۋە پېرسوناژ

باش قەھرىمان گرېگول سامسا بىر شىركەتنىڭ سەييارە مال ساتقۇچىسى بولۇپ، يىلبويى ھەر ياقتا قاتراپ، جاپا - مۇشەققەت ۋە ھېرىپ - چارچاشتىن باش تارتالمايدۇ. بىر ئائىلىنىڭ غېمى ئۈچۈن ئۇنىڭ خىزمەتنى يەنە تولىمۇ ئېھتىياتچانلىق بىلەن داۋاملاشتۇرۇشىغا، خوجايىنىنىڭ كۆرسەتمىلىرىنى ئىززەت - ئىكرام بىلەن ئاڭلىشىغا توغرا كېلىدۇ. بىراق تېخىمۇ كۆلپەتلىك قىسمەت ئۇنىڭ بېشىغا چۈشىدۇ. بىر كۈنى ئەتىگىنى گرېگول ئۇيقۇدىن ئويغىنىپ، ئۇشتۇمتۇتلا ئۆزىنىڭ كۆپ پۇتلۇق چوڭ بىر قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قالغانلىقىنى بايقايدۇ. ئادەملىك ئاۋازى ۋە ھەۋىسىنى يوقاتقان بىراق ئۇنىڭدا يەنىلا ئادەملەرچە تەپەككۇر قىلىش ئىقتىدارى بار بولۇپ، ئادەمنىڭ گېپىنى ئاڭلاپ چۈشىنەلەيدۇ. ئۇ بەزىدە ئۆزىنىڭ كۆرۈمسىز شەكلىدىن خىجىل بولۇپ كىرسلونىڭ ئاستىغا

مۆكۈۋېلىپ، سىڭلىسى گرېتنى يوشۇرۇن كۆزىتىپ، ئۇنىڭ بىر نەچچە ئېغىز ئۇھ تارتىشلىرى ۋە پىچىرلاپ دۇئا قىلىشلىرىدىن بەھر ئالىدۇ؛ بەزىدە تامغا چىڭ چاپلىشىپ تۇرۇپ، تۇرمۇش ئۈچۈن قايغۇرىۋاتقان ئاتا - ئانىسىنىڭ پاراڭلىرىنى ئوغۇرلۇقچە ئاڭلاپ، چەكسىز غەمگە پېتىپ ئۆكۈنىدۇ. گرېگول شەكلى ئۆزگىرىپ كەتكەندىن كېيىن خىزمەت قىلالمىغاچقا، ئائىلە ئەھۋالى بارغانسېرى مۈشكۈللىشىدۇ، گەرچە دادىسى، ئاپىسى، سىڭلىسى ئىشلىسىمۇ، تۇرمۇش قامدىماق يەنىلا تەس بولىدۇ. بىر مەزگىل ئۆتكەندىن كېيىن، ئائىلىسىدىكىلەر ئۇنىڭغا ئانچە كۆڭۈل بۆلمەيدىغان بولۇپ قالدىدۇ. ھەتتا گرېتتىمۇ ئۇنىڭغا نىسبەتەن بىزارلىق كەيپىياتى پەيدا بولىدۇ. ئۇزۇن ئۆتمەي، گرېگول كىشىلىك دۇنياسىدىن ئۈن - تىنسىز ئايرىلىدۇ. ئائىلىسىدىكىلەر خۇددى ئېغىر يۈكتىن قۇتۇلغاندەك بولۇپ، قەلبىدە خۇشاللىق كەيپىياتى باشلىنىپ، ئۆزلىرىنىڭ ئانچە يامان ئەمەس ئىستىقبالى ئۈستىدە پاراڭلىشىدۇ.

ئەسەردىكى باش قەھرىمان گرېگول ئۆتمۈشكە، ھازىرغا ۋە كەلگۈسىگە نىسبەتەن گاڭگىراش ھېس قىلىدۇ، گاڭگىراش تۇيغۇسى بىلەن قايغۇلۇق تۇيغۇ زىچ بىرىكىپ كېتىدۇ. شەكلى ئۆزگىرىپ كېتىشتىن ئىلگىرى ئۇ بىر شۈكرى قانائەتچان، تىرىشچان، مەسئۇلىيەتچان، ئىشەنچىلىك خادىم ئىدى، بىراق ئۇ شۇنداقتىمۇ ئىزچىل تۈردە شىركەت خوجايىنىنىڭ بېسىمىغا، قەرزنىڭ بېسىمىغا، تەرەپ - تەرەپكە قاتراپ يۈرۈشنىڭ بېسىمىغا، سىرداش دوستى يوقلۇقنىڭ بېسىمىغا، ئازراقلا سەۋەنلىك ئۆتكۈزۈپ قويسا ئەڭ چوڭ گۇمانغا قېلىشنىڭ بېسىمىغا ئۇچراپ كەلگەن ئىدى. ئۇنىڭ بۇ بېسىملارغا تاقابىل تۇرۇشى تەس ئىدى،

بىرەر كونكرېتنى، مۇۋاپىق پىكىرنى ئېيتىشمۇ شۇنچە قىيىن ئىدى، ھەتتا ئۇ بېسىملارنىڭ قاچان يوقايدىغانلىقىنىمۇ ئويلاپ يېتەلمەيتتى. ئۇ ئۆزىدىكى «ياتلىشىش»نى، «شۇنچە ئۇشتۇمتۇت قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قېلىشى»نى زادىلا چۈشىنەلمەيتتى. ئۇ ئۆزىنى بېسىۋالالماي: «ماڭا نېمە ئىش بولدى؟»، «ئەگەر يەنە بىر ئاز ئۇخلاپ، مۇشۇ نەس باسقان ئىشلارنىڭ ھەممىسىنى تەلتۆكۈس ئۇنتۇپ كەتسەم نەقەدەر ياخشى بولار ئىدى» دېگەن خىياللارنى قىلاتتى. ئۇ بۇ خىل بولمىغۇر پارەكەندە ھالەتتىن قانداق قۇتۇلۇشنى ھەقىقەتەن بىلمەيتتى: ئۇنىڭ ئورۇنۇپ قالغىنى قوڭغۇزنىڭ قاسرىقى، بىراق ئۇنىڭ قىلماقچى بولغىنى ئادەمنىڭ ئىشى. ئۇ ئۆزىدىكى ياتلىشىشقا پەقەتلا سەتچىلىك ۋە خىجىلچىلىق ھېس قىلىدۇ، كىشىلىك دۇنياسىدىنمۇ پۈتۈنلەي خەۋەرسىز قالىدۇ. دەسلەپتە، ئۇ ياخشىلىنىپ قېلىشقا غۇۋا ئۈمىد باغلىغان، ئۇزۇن ئۆتمەي بۇ خىل «ئۈمىد» «ئۈمىدسىزلىك»كە ئايلىنىپ قالدى. كەلگۈسى قانداق بولار؟ تەقدىر ئىلاھى ئۇنى ۋە ئۇنىڭ يېقىن ئادەملىرىنى نەلەرگە ئاپىرىپ تاشلار؟ ئۇ ئېنىق ئويلىيالمايتتى ھەم ئېنىق بىر نەرسە دېيەلمەيتتى. كافكا ئۆزى مۇنداق دەيدۇ: «ئۆزلۈكسىز ھەرىكەتلىنىۋاتقان تۇرمۇش رىشتىسى بىزنى مەلۇم جايغا سۆرەپ بارىدۇ، نەگە سۆرەپ بارىدىغانلىقىغا كەلسەك، بۇنى بىز ئۆزىمىز بىلمەيمىز. بىز ماددىي بۇيۇملارغىلا ئوخشايمىز، بەلكى تىرىك ئادەمگە ئوخشايمىز». بۇ يەردىكى «بىز» گرېگول ۋە ئۇنىڭ ئائىلىسىنى ھەمدە باشقا بارلىق يولدىن ئازغان كىشىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. گرېگولنىڭ شەكلى ئۆزگىرىپ، ئۆزىنى يوقىتىپ قويۇپ، ھېچنىمىنى چۈشىنەلمەي گاڭگىراش ئىچىدە ئۆلۈپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ ئۆلۈمى (ئەڭ چوڭ بەختسىزلىكى) گويا

ئۇنىڭ پۈتۈن ئائىلىسىدىكىلەرنى قۇتۇلدۇرغان (ئەڭ چوڭ بەخت) تەك بولىدۇ، بۇنىمۇ ئۇ باشتا ئويلاپ يەتمىگەن ھەتتا تاكى ئۇلۇپ كەتكەنگە قەدەر بۇ نۇقتىغا نىسبەتەن گاڭگىراش ۋە چۈشىنىكسىزلىك ھېس قىلىدۇ. شۇنداقتىمۇ گرېگولنىڭ يېقىن كىشىلىرى ئۆزلىرىنىڭ پارلاق كېلەچىكىنى راستىنلا ئېنىق كۆرەلىگەنمىدۇ؟ ئەمەلىيەتتە ئۇلارنىڭمۇ شەكلى ئۆزگىرىپ كېتىشى ياكى ئاللىبۇرۇن شەكلى ئۆزگىرىپ كەتكەن بولۇشى مۇمكىن (قوڭغۇزغا ئۆزگىرىشى ناتايىن)، ئۇلارنىڭ گرېگول ئۆلگەندىن كېيىنكى روھلىنىپ كەتكەن قىزغىن كەيپىياتىمۇ بىر خىل ئەگىتمە يول بىلەن ئىپادىلىگەن «ھايۋانلارچە قىياپەت» ئەمەسمۇ! بۇنى ئاپتورنىڭ يوشۇرۇن سەھنە سۆزى دېيىشكە بولىدۇ. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا گويا ئاز - تولا «ئوچۇق رەڭ» ئىشلىتىلگەندەك قىلسىمۇ بىراق بۇ خىل «ئوچۇق رەڭ» پۈتۈن ئەسەردىكى «سوغۇق رەڭ» نى تېخىمۇ سۈرۈنلەشتۈرىۋېتىدۇ. بۇلارنىڭ ھەممىسىنى روشەنكى ئاپتورنىڭ تۇرمۇشقا بولغان گاڭگىراش تۇيغۇسى كەلتۈرۈپ چىقارغان. گرېگول ئۆزىدىكى شەكلى ئۆزگىرىپ كېتىشنىڭ سەۋەب - نەتىجىسىدىن گاڭگىرايدۇ، بىراق پۈتمەس - تۈگىمەس بەختسىزلىك ئۈزلۈكسىز تۈردە ئۇنىڭ بېشىغا ياغىدۇ. ئۇنىڭ ئىچكى تەسىراتىدىكى كىشىلىك ھايات بولسا؛ بەخت دېگەن خىيالدىكى نەرسە، بەختسىزلىك بولسا ئۈزلۈكسىز يۈز بېرىپ تۇرىدۇ. گرېگول مەيلى ئادەمنىڭ شەكلىدە بولسۇن ياكى قوڭغۇزنىڭ شەكلىدە بولسۇن، ھامان تەشۋىشلىنىش، خاتىرجەمسىزلىك، ۋەھىمە ۋە قورقۇنچ ئىچىدە كۈن ئۆتكۈزىدۇ. ئۇنىڭ ھەرقاچان - ھەرزامان خىزمىتىدىن ئايرىلىپ قېلىش ئېھتىماللىقى بار ئىدى. خوجايىنىنىڭ ھەر ۋاقىت ئۇنىڭ دادىسىدىن

ھەرز سۈيلىشى تۇرغان گەپ، يەنە ھەر قاچان يۈز بېرىدىغان تۇرغۇنلىغان تەبىئىي ئاپەت ۋە ئادەملەردىن كېلىدىغان ئاپەتلەرمۇ بار. ئۇنىڭ ئۈشتۈمتۇت قوڭقۇزغا ئايلىنىپ قېلىشى دەل ئادەم ھېچ چۈشىنىپ بولمايدىغان بىر تۇرلۇك ئاپەتتۇر . بۇ خىل شەكىل ئۆزگىرىش ئۇنىڭ ئۆزى ئۈچۈنلا ئاپەت بولۇپ قالماستىن، بەلكى يەنە ئۇنىڭ پۈتۈن ئائىلىسىدىكىلەر ئۈچۈنمۇ ئاپەت ئىدى. ئۇ ئاپەت ئىچىدە تۇرۇپ يەنە ئۈزلۈكسىز يېڭى ئاپەتلەرنىڭ زەربىسىگە ئۇچرىدى. بۇنى مۇنداق ئۈچ مىسال ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ: بىرىنچى، كاتىبات مۇدىرى گرېگولنىڭ قوڭغۇز شەكلىنى كۆرۈپ غىپپىدە تىكىۋەتمەكچى بولغاندا، گرېگولنى قاتتىق ۋەھىمە بېسىپ، يېڭى بىر ئاپەتنىڭ يېتىپ كېلىش ئالدىدا تۇرغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. ئەگەر كاتىبات مۇدىرى شىركەت خوجايىنىغا ئەينەن ئەھۋالنى دوكلات قىلسا، ئۇنىڭ شىركەتتىكى خىزمىتىنى ساقلاپ قېلىشى تەس بولىدۇ. ئاش تاۋىقى سۇنۇپ، پۈتۈن ئائىلىسىدىكىلەر تۇرمۇشنى قامداشقا ئامالسىز قالىدۇ. شۇڭا گرېگول ئىنتايىن ئېچىنىشلىق ھالدا كاتىبات مۇدىرىغا يالۋۇرىدۇ، ئۆزىنىڭ ۋاقىتىنچە خىزمەت قىلالماسلىقتەك قىيىنچىلىقىنى چۈشىنىشىنى، خىزمەت قىلىش ئىقتىدارى ئەسلىگە كەلسىلا، «چوقۇم تېخىمۇ بېرىلىپ، تېخىمۇ كۆڭۈل قويۇپ ئىشلەيدىغانلىقى» نى بىلدۈرىدۇ. ئۇ قېچىپ كېتىش ئالدىدا تۇرغان كاتىبات مۇدىرىنىڭ ئۆزى ئۈچۈن بىر نەچچە ئېغىز ياخشى گەپ قىلىپ قويۇشىنى ئۈمىد قىلىدۇ، ھەمدە ئۆزىنىڭ ئاپەت تۇيغۇسى ۋە قورقۇنچ كەيپىياتىنى سەممىيلىك بىلەن سۆزلەيدۇ؛ «سەييارە مال سانتىقۇچىلار شىركەتتە كىشىلەرنىڭ ياخشى كۆرۈشىگە ئېرىشەلمەيدۇ، بۇنى بىلىمەن. كۆپچىلىك ئۇلارنى پۇلنى كۆپ تاپىدۇ، ئەركىن ئازادە كۈن ئۆتكۈزىدۇ دەپ

قارايدۇ. بۇ خىل قاراشنى تۈزىتىشنىڭ ھاجىتى يوق. ...... سىز ناھايىتى ئېنىق بىلىسىز، سەييارە مال ساتقۇچىلار يىلبويى دېگۈدەك ئىشخانىدا بولمايدۇ، ئۇلار تەبىئىكى ناھايىتى ئاسانلا غەيۋەت، ئەيىبلەش ۋە تۆگىمىنى تۆگىدەك كۆرسىتىپ شىكايەت قىلىشلارنىڭ نىشانىغا ئايلىنىپ قالىدۇ، بىراق ئۇلار ئۆزلىرى تامامەن دېگۈدەك بىخەۋەر قالىدۇ. شۇڭا ساقلىنىمەن دەپمۇ ساقلىنالمايدۇ. تاكى ئۇ بىر دائىرىنى ھېرىپ ھالىدىن كەتكىچە ئايلىنىپ ئۆيىگە قايتىپ كەلگەندىلا، ئاندىن سەۋەبىنىمۇ تاپقىلى بولمايدىغان يامان ئاقىۋەتنىڭ ئۆز بېشىغا چۈشكەنلىكىنى بىلىدۇ». بۇ سۆزلەر ھەقىقەتەن كىشىنىڭ يۈرەك باغرىنى ئېزىدۇ. ئىككىنچى، ئاپىسى تامدىكى رەسىمگە چاپلىشىۋالغان گرېگولنى كۆرۈپ ھوشىدىن كېتىدۇ، بۇ ئىشقا دادىسىنىڭ قاتتىق ئاچچىقى كېلىدۇ. گرېگول بېشىغا ئاپەت كەلگەنلىكىنى بىلىدۇ، بىراق يامان تەقدىردىن قۇتۇلۇش تەس ئىدى، دادىسى ئاتقان ئالما دۈمبىسىگە تېگىدۇ. بۇ قېتىمقى ئاپەت گرېگولنى ئېغىر يارىلاندۇرۇپ، ئۇنىڭ ھەرىكەت ئىقتىدارىنى مەڭگۈلۈك نابۇت قىلىدۇ. ئۈچىنچى، گرېگول سىڭلىسى چالغان ئىسكىرىپكىنى بەكمۇ ئاڭلىغۇسى كېلىپ ئۆز ئۆيىدىن ئۆمىلەپ چىقىپ، ئۆي ئىجارىگە ئېلىپ ئولتۇرغانلارنىڭ غەۋغا كۆتىرىشىنى ۋە ئائىلىسىدىكىلەرنىڭ ئۆچمەنلىكىنى قوزغايدۇ. بۇنداق جىددى ۋەزىيەتتىن ئۇ قاتتىق قورقۇپ كېتىپ، زەئىپلىكىدىن قىمىر قىلالماي، قىلچە قارشىلىقسىز ھالدا شۇ يەردە يېتىپ، كىشىلەرنىڭ ئۆزىگە ئومۇمىي ھۇجۇم قوزغىشىنى كۈتىدۇ.

كافكا ئۆز ئىدىيىسىنى گرېگول ئوبرازىغا سىڭدۈرۈپ گرېگولدىكى ئاپەت تۇيغۇسى ۋە ۋەھىمە تۇيغۇسىنى كاپىتالىزم دۇنياسىدىكى مۇئەييەن ئومۇمىيلىققا ئىگە قىلىدۇ. كافكا ئۆزىنىڭ

«يېزىدىكى توي ئىشى» ناملىق ھېكايىسىدە، ئۆزىدە «ئىنسانىيەتنىڭ ئومۇمىي ئاجىزلىقى» نىڭ بارلىقىنى، ئۆزىنىڭ ئۆز دەۋرىنىڭ «پاسسىپ تەرەپ» لىرىگە چاڭ ئېسىلىۋالغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. ئۇ يەنە ئۆزى ھەققىدە: «بالزاكنىڭ ھاسىسىغا: «مەن ھەممە توسالغۇلارنى بىتچىت قىلىۋېتەلمەيمەن» دەپ ئويۇلغان؛ مېنىڭ ھاسامغا: «ھەممە توسالغۇلار مېنى بىتچىت قىلىۋېتەلەيدۇ» دەپ ئويۇلغان» دەپ چۈشەندۈرۈش بەرگەن.

دەرۋەقە، كافكانىڭ بۇ خىل ئىدىيىسى ئۇنىڭ ئاجىزلاردىن ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى گرېگولنىڭمۇ ئوخشاشلا ئاجىزلاردىن ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. گرېگولدىكى يىگانىلىك تۇيغۇسى كافكاچە پېرسوناژلارنىڭ يەنە بىر ئالاھىدىلىكىنى گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدۇ. گرېگولنىڭ شەكلى ئۆزگەرگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ جەمئىيەت بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى ۋە ئائىلىسى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدە تۈپتىن ئۆزگىرىش يۈز بېرىدۇ، بۇ خىل ئۆزگىرىش ئۇنىڭ ئىچكى كەچۈرمىشى ۋە كىشىلەرنىڭ ئۇنىڭغا بولغان پوزىتسىيىسى ئارقىلىق ئىپادىلىنىدۇ. كاتىبات مۇدىرى قوڭغۇز شەكلىدىكى گرېگولنى كۆرۈپ ئالدىراپ - تېنەپ قاچىدۇ، شۇندىن ئېتىبارەن شىركەت ئۇنى غەلىتە مەخلۇق دەپ قارايدۇ، ھەتتا ئۇنى كەمسىتىدۇ، ئۇنىڭدىن يىرگىنىدۇ. ئائىلىسىدىكىلەر دەسلەپتە ئۇنىڭ «كېسىلى» گە كۆڭۈل بۆلىدۇ، ئۇنىڭ كۈندىن - كۈنگە ياخشىلىنىپ قېلىشىدىن ئۈمىد كۈتىدۇ. بۇ ئۇنىڭ خىزمىتىدىن ئايرىلىپ قېلىشىدىن ۋە «ئائىلە سەتچىلىكى» نىڭ سىرتقا يېيىلىپ كېتىشىدىن ساقلىنىش ئۈچۈن ئىدى. بۇ خىل ئۈمىد ئۈمىدسىزلىككە ئايلانغان چاغدا، ئۇنىڭغا لەنەت ئوقۇيدۇ، ئۇنى قوغلايدۇ. دادىسى ئۇنىڭغا قوغلاپ زەربە

بەرسە، خىزمەتكار ئايال ئۇنىڭدىن يىرگىنىپ كېتىپ قالىدۇ. خىزمەتكار قىز ئۇنىڭدىن ئۆزىنى چەتكە ئالسا، ئۆي ئىجارىگە ئېلىپ ئولتۇرغۇچىلار ئۇنىڭدىن بىزار بولىدۇ، سىڭلىسىنىڭ كۆزىگە ئۇ ئالۋاستىدەك كۆرۈنسە، خىزمەتكار موماي ئۇنى مەسخىرە قىلىدۇ. سىڭلىسى باشتا ئۇنىڭغا كۆڭۈل بۆلىدۇ، ئەمما ئاكىسىنىڭ شەكلى ئۆزگىرىپ بىر ئايلاردىن كېيىن ئۇنىڭ كۆزىگە ئالۋاستىدەك كۆرۈنۈشكە باشلايدۇ ، بارا - بارا ئۇنىڭغا جان جەھلى بىلەن ئۆچمەنلىك قىلىپ، رەھىمسىزلىك بىلەن ئاتا - ئانىسىغا مۇنداق دەيدۇ: «بۇنداق غەلىتە مەخلۇقنى ئاكام دېيىشكە ئاغزىم بارمايدۇ» ، «ئۇنىڭغا خېلى كۆپ قارىدۇق، لېكىن ياخشىلىقنىڭمۇ چېكى بار» ، «ئۇنى كەتكۈزىۋەتمىسەك زادى بولمايدۇ، بۇنىڭدىن باشقا ئامال يوق، دادا، سىلەر ئۇنى گرېگول دەپ قارامسىلەر؟ بۇ ئويۇڭلاردىن ۋاز كېچىڭلار. ئۆزۈڭدىن بېرى بىز ئۇنىڭغا ئىشىنىپ كەلدۇق، شۇڭا مۇشۇنداق بەختسىزلىككە قالدۇق. ئۇ قانداقسىگە گرېگول بولسۇن؟ ناۋادا ئۇ گرېگول بولسا، ئادەملەرنىڭ بۇنداق مەخلۇق بىلەن بىللە ياشىيالمايدىغانلىقىنى بۇرۇنلا ئويلاپ يېتىپ، بۇ يەردىن كەتكەن بولاتتى. بۇنداق بولغاندا ئاكام بولمىغان تەقدىردىمۇ تۇرمۇشىمىز ئۆتىۋېرەتتى ھەم ئۇنى ھۆرمەت بىلەن ياد ئېتەتتۇق. بىراق، ھازىرچۇ؟ بۇ ئەبلەخ بىزنى تەس كۈنگە قويدى، ئىجارىكەشلىرىمىزنى قوغلىۋەتتى. ئۇنىڭ مەقسىتى بىزنى قوغلاپ چىقىرىۋېتىپ، ھەممە ئۆينى ئۆزى يالغۇز ئىگىلىۋېلىش» . ئاپىسى ئوغلىنى سېغىنىدۇ، دائىم ئۇنى كۆرگىسى كېلىدۇ. بىراق قورقۇنۇشلۇق شەكلىدىكى ئوغلىنى كۆرسىلا ھوشىدىن كېتىدۇ. پەقەت گرېگول يىگانىلىق ئىچىدە ئۆلۈپ كەتكەندىن كېيىنلا، ئاندىن ئېرى ۋە قىزىغا ئوخشاش، ئېغىر يۈكتىن قۇتۇلغاندەك ھېس قىلىپ، ئۆزىنى

تۇتۇۋالالمىغان ھالدا چىرايىدا ھەسرەتلىك تەبەسسۇم جىلۋە قىلىدۇ. گرېگول بىلەن ئائىلىسىدىكىلەر ئىدىيە ۋە ھېسسىيات جەھەتتە تامامەن باشقا - باشقا بولۇپ، گرېگول ئاساسەن دېگۈدەك يىگانىلىك مۇھىتىدا ياشايدۇ، تۇرمۇشنىڭ ھېچقانداق ھۇزۇر - ھالاۋىتىنى كۆرمەيدۇ، ھەتتا دائىم شەپقەتسىزلەرچە خورلىنىدۇ. ئۇنىڭ باشقىلارنىڭ ھېسداشلىقى ۋە كۆڭۈل بۆلۈشىگە بولغان ئۈمۈدى پۈتۈنلەي كۆپۈككە ئايلىنىپ، يىگانىلىك ئىچىدە ئۆلۈپ كېتىشى بىر خىل مۇقەررەرلىك بولۇپ قالىدۇ.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

قارىماققا ئادەمنىڭ قورقۇنۇشلۇق ئۆزگىرىشى بىمەنىلىكتەك كۆرۈنسىمۇ بىراق كىشىلىك دۇنياسىدىكى، بولۇپمۇ 20 - ئەسىر غەرب جەمئىيىتىدىكى رەزىللىكلەرنى نەزەرگە ئالغاندا بۇ بىمەنىلىك بولماستىن، بەلكى ناھايىتى چوڭقۇر تەنقىدى مەناغا ئىگە. ئاپتور مەقسەتلىك ھالدا بىمەنە كارتىنا ۋە كېسەللىك ھالىتىدىكى ئۇسلۇبى ئارقىلىق، كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ تۈرلۈك كرىزىسىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئاددىي كىشىلەرنىڭ ياتلىشىش جەريانىدىكى غەمكىنلىك تۇيغۇسى، گاڭگىراش تۇيغۇسى، ئاپەت تۇيغۇسى ۋە يىگانىلىك تۇيغۇسىنى ئىپادىلەپ بەرگەن. كاپىتالىستىك خۇسۇسىي ئىگىدارچىلىق تۈزۈمىنىڭ ئىدارە قىلىشى ئاستىدا ۋە زامانىۋى ئىشلەپچىقىرىش جەريانىدا، «ماددا» (پۇل، ماشىنا، ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇلى) ھامان ئادەمنى ئىدارە قىلىپ، ئادەمنى مەجبۇرلاپ، ئادەمنى «ماددا» نىڭ قۇلىغا ئايلاندۇرۇپ، ئاخىرى «ماددا» لاشتۇرىۋەتكەن، بۇ خىل غەيرىي تەبىئىي ماددا دەل «غەيرىي ئادەم» دۇر. كافكانىڭ قەلىمى ئاستىدىكى گرېگولنىڭ قورقۇنۇشلۇق ئۆزگىرىپ قېلىش ھېكايىسى كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى دەل مۇشۇ

خىل ھادىسىنى قايتا گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدۇ. كاپىتالىزمنىڭ بۇ يات دۇنياسىدا، بۇ خىل پاجىئەنىڭ ئۈزلۈكسىز يۈز بېرىپ تۇرۇشى كىشى قەلبىنى غەزەپ ئەۋجىدە دەھشەتلىك لەرزىگە سالىدۇ. ئەسەرنىڭ ئاساسى روھى تولىمۇ چۈشكۈن بولۇپ، بۇ ئاپتوردىكى ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتىنىڭ مەھسۇلىدۇر.

«شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» گەرچە ئاپتورنىڭ دەسلەپتىرەك يازغان ئەسىرى بولسىمۇ بىراق ئۇ كافكانىڭ ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبىنى ئۆزىدە تولۇق نامايان قىلىدۇ. ئۇ بىمەنە كارتىنا ئارقىلىق جەمئىيەتنىڭ ماھىيىتىنى ئىپادىلەپ، سىمۋوللۇق ئوخشىتىشتىن پايدىلىنىپ ئاددىي كىشىلەرنىڭ يىگانىلىق ھەسرىتى، ئاپەت ئۈستىگە ئاپەت، بەختسىزلىك ئۈستىگە بەختسىزلىك كېلىشتەك بۇ خىل تېمىنى گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئەسەرنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش كۈچىنى ئاشۇرۇش ئۈچۈن شەيئىگە غەلىتە ئوبرازنى يۆكلەيدىغان بۇ خىل يېزىش ئۇسۇلى كافكانىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدىمۇ كۆپ ئۇچرايدۇ. بۇ پوۋېستىدا، رېئاللىقنىڭ چىن تەسۋىرى بىلەن سۇبيېكتىپ تۇيغۇدىكى خىيال ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈۋېتىلىدۇ. گرېگولنىڭ شەكلى قوڭغۇزغا ئۆزگىرىپ كەتكەندىن كېيىنمۇ ئۇنىڭ يەنىلا ئىنسانىي تۇيغۇغا ئىگە قىلىنىشى بىر خىل بىمەنىلىك ۋە ئادەمنىڭ ئەقلىي يەتمەيدىغان ئىش بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ كىشىلىك دۇنياسىدىكى ئەشۇ خىل غېرىپلىق تۇيغۇسى، يىگانىلىك تۇيغۇسى ۋە ئاپەت تۇيغۇسى چوڭقۇر رېئال ئاساسقا ئىگە. ئاپتور گرېگول بىلەن باشقا پېرسوناژلارنىڭ مۇناسىۋىتىنى تەسۋىرلىگەندە، ھەمىشە رېئاللىققا ئۇيغۇن، رېئال كارتىنىلار بىلەن رېئاللىققا ئۇيغۇن كەلمەيدىغان، ئەقىلگە سىغمايدىغان غەيرى كارتىنىلارنى گىرەلەشتۈرىۋېتىدۇ. ئاپتور

قوللانغان سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىمۇ ئەسەردە ناھايىتى يۇقىرى بەدىئىي ئۈنۈم ھاسىل قىلغان بولۇپ، گرېگولنىڭ تاشقى شەكلى مەيلى قانچىلىك ئۆزگىرىپ كېتىشىدىن قەتئىينەزەر، ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەرگە بولغان كۆڭۈل بۆلۈشى ۋە مېھرى - مۇھەببىتى باشتىن - ئاخىر ئۆزگەرمەيدۇ، تاكى ئۆلۈپ كەتكەنگە قەدەر مېھرىبانلىق ۋە چوڭقۇر مېھرى - مۇھەببىتى بى■ەن ئائىلىسىدىكىلەرنى سېغىنىدۇ. بىراق ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەر ئۇنىڭدىن بىزار بولۇپ، ئۇنى خورلاپلا قالماستىن، بەلكى ئۇنىڭ تېزراق ئۆزلىرىدىن ئايرىلىشىنى ئۈمىد قىلىپ، ئۇنىڭ ئۆلۈمىنى ئۆزلىرىگە بەخت دەپ بىلىدۇ. بۇنداق سېلىشتۇرما قىلىپ تەسۋىرلەش، ئاپتورنىڭ مۇھەببەت - نەپرىتىنى روشەن ئىپادىلەپ بېرىپلا قالماستىن، يەنە كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى قىپ - يالىڭاچ پۇل مۇناسىۋىتى ۋە پايدا - زىيان مۇناسىۋىتىنى ئاچچىق مەسخىرە قىلىدۇ ۋە ئۇنىڭ ئۈستىدىن كەسكىن تەنقىد ئېلىپ بارىدۇ.

3) كافكا پروزا ئىجادىيىتىنىڭ ئالاھىدىلىكى

كافكانىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدە ئەڭ ئاساسى مۇۋەپپەقىيىتى پروزا ئىجادىيىتىدە كۆرۈلىدۇ. ئۇنىڭ پروزىلىرىنىڭ بەزىلىرىدە ئەنئەنىۋى بايان قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلسا، بەزىلىرىدە يېڭىچە، ئۆزىگە خاس ئىپادىلەش ئۇسۇلى قوللىنىلىدۇ، مەيلى قانداق ئۇسۇلنى قوللىنىشتىن قەتئىينەزەر ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە ئىنتايىن كۈچلۈك ئىجتىمائىي تەنقىدى روھ سىڭدۈرۈلگەن. بىراق ئومۇمىي جەھەتتىن قارىغاندا، ئۇنىڭ پروزىلىرى ئەنئەنىۋى رېئالىزملىق ئەسەرلەرگە تامامەن ئوخشىمايدۇ، ئۇ ئوبيېكتىپ ئادەم ۋە

شەيئىلەرنى ھەمىشە خىيالى دۇنيا مەۋقەسىدە تۇرۇپ تەسۋىرلەپ، ئادەتتىكى ئادەم ۋە شەيئىلەرنى ئاجايىپ - غارايىپ، غەلىتە ھالەتتە نامايەن قىلىدۇ. پروزىلىرىدىكى باش قەھرىمانلارنىڭ كۆپىنچىسى خورلانغان، زىيانكەشلىككە ئۇچرىغان ئۇششاق بۇرژۇئا زىيالىيلىرى بولۇپ، بۇ ئاددىي كىشىلەر كۆپىنچە ھاللاردا غېرىپلىق، غەمكىنلىك، ۋەھىمە ۋە بىئاراملىق ئازابىدىن قۇتۇلۇشقا ئامالسىز قالىدۇ. ئاۋىستروۋېنگىر ئىمپېرىيىسىنىڭ بۇرۇختۇم سىياسىي كەيپىياتى بىلەن غەيرىي نورمال كاپىتالىستىك ئىگىلىك ئۇلارنىڭ بۇ خىل غەيرىي نورمال روھى ھالىتىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. كافكا ئۆزىگە خاس يېڭىچە بەدىئىي ئۇسۇلدا سۇبيېكتىپ خىيالنى ئىپادىلەش ئارقىلىق، مەۋجۇت ئىجتىمائىي تۈزۈمنىڭ بىمەنىلىكى، نامۇۋاپىقلىقى ھەمدە «ياتلىشىش ھادىسىلىرى»نى شۇنداقلا ئۆزگەرتىش مۇمكىن بولمايدىغان بۇ مۇھىتتىكى ھەسرەتنى ۋە ئىپتىدائىي گۇناھ تۇيغۇسىنى ئېچىپ بېرىشكە ئۇرۇنىدۇ. كافكا پروزىلىرىنىڭ پىكىر يۈرگۈزۈشى غەلىتە، كۆرۈنۈشلىرى مۇبالىغىلىق، سىيوژىتى ئاجايىپ - غارايىپ بولۇپ، رېئاللىق بىلەن خىيال گىرەلىشىپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى پېرسوناژلار ۋە ئۇلارنىڭ كەچۈرمىشلىرى ھەم پائالىيەت مۇھىتى غەلىتە ھەم بىمەنە بولسىمۇ، لېكىن تۇرمۇش چىنلىقىدىن چەتنىمەيدۇ. ئۇنىڭ پروزىلىرىدا ۋاقىت، ئورۇن ۋە ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش تولىمۇ خىرە بولۇپ، رېئاللىق ۋە نورمال ئادەمنىڭ يېنىدا ھەمىشە غەيرىي رېئاللىق، بىمەنىلىك ۋە غەيرىي ئادەم ياندىشىدۇ، شۇنداقلا غەلىتە ئوبراز، سىرلىق خىيال ۋە كۆزنى يۇمۇپ ئاچقىچە بولغان ئارىلىقتىكى بىۋاسىتە سېزىم بىلەن تولۇپ تاشىدۇ. ئۇنىڭ پروزىلىرىغا قىستۇرۇلغان ھېكايىلار، كۆرۈنۈشلەر

ۋە ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى نۇرغۇنلىغان بىر يۈرۈش كارتىنىلار ئوخشاشلا كۈچلۈك سىمۋوللۇقى ۋە چوڭقۇر دارىتمىلاش ئەھمىيىتىگە ئىگە. بۇ خىل يېزىقچىلىق ئالاھىدىلىكى كېيىن كۆپلىگەن مودېرنىست يازغۇچىلارنىڭ قارشى ئېلىشىغا ئېرىشتى. ئۇلار ئوخشىمىغان نۇقتىدىن كافكادىن ئۆگەندى، تەقلىد قىلدى.

§ 4 . ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتى

1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

ئاڭ ئېقىمى 20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىدا تەسىرى ناھايىتى چوڭ بولغان بىر خىل مودېرنىزملىق پروزا ئېقىمى بولۇپ، بۇ ئېقىم دۇنيادىكى ھەرقايسى ئەللەر ئەدەبىياتىدا ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە تەسىرگە ئىگە.

ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتىنىڭ كېلىپ چىقىشى «ئاڭ ئېقىمى» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئوتتۇرىغا قويۇلۇشى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك بولۇپ، بۇ ئاتالغۇنى ئەڭ دەسلەپتە ئامېرىكا پەيلاسوپى ۋە پسىخولوگىيە ئالىمى ۋىليام جامېس (1842—1910) ئۆزىنىڭ 1884 - يىلى ئېلان قىلغان «پسىخولوگىيىدە سەل قارالغان بىر قانچە مەسىلە» ناملىق ماقالىسىدە تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ يەنە 1890 - يىلى ئېلان قىلغان «پسىخولوگىيە پرىنسىپلىرى» ناملىق كىتابىدا بۇ ھەقتە يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا توختالغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، كىشىنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ھېچقاچان ئۇلانغان نەرسە ئەمەس، بەلكى ئۇ بىر خىل ئۈزۈلمەس ئېقىم، ئۇنى «ئىدىيە ئېقىمى، ئاڭ ئېقىمى ياكى سۇبيېكتىپ تۇرمۇشنىڭ

ئېقىمى» دەپ ئاتاش كېرەك. جامېسنىڭ قارىشىچە، كىشىنىڭ ئېڭى ئىدراكى ئاڭ ۋە مەنتىقسىز، ئىدراكسىز ئاڭدىن تەشكىل تاپىدۇ. كىشىنىڭ بۇرۇنقى ئېڭى ھازىرقى ئېڭى بىلەن سىڭىشىپ، سۇبيېكتىپ تۇيغۇدا بىر خىل بىۋاسىتە رېئاللىققا ئىگە بولغان ۋاقىت تۇيغۇسىنى شەكىللەندۇرىدۇ. ۋىليام جامېسنىڭ بۇ خىل ئىدراكسىزلىق، ئاڭدىن خالىلىق ۋە پسىخىك ۋاقىت نەزەرىيىسى فروئىد ۋە بېرگسون تەرىپىدىن ۋارىسلىق قىلىنىدى ۋە تېخىمۇ تولۇقلاندى. ئاۋىستىرىيە پسىخىلوگى فروئىد ۋىليام جامېسنىڭ ئىدراكسىزلىق ۋە ئاڭدىن خالىلىق نەزەرىيىسىنى مۇئەييەنلەشتۇرۇپ، ئۇنى ئۆزىنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ نەزەرىيىسى بىلەن بېيىتتى. فروئىد ئىنساننىڭ پسىخىك قۇرۇلمىسىنى ئاڭ، يوشۇرۇن ئاڭ ۋە ئاڭدىن خالىلىقتىن ئىبارەت ئۈچ قاتلامغا ئايرىپ، بۇنى ئۇ «ھالقىما ئۆزلۈك»، «ئۆزلۈك» ۋە «ئۆزسىزلۈك» دېگەن ئۇقۇملار بىلەن ئىپادىلىدى. بۇ خىل پسىخىك قاتلاملار ئىچىدە ئۇ ئاڭدىن خالىلىقنىڭ ھەل قىلغۇچ رولىنى ئالاھىدە تەكىتلەپ، ئۇنى ھۆكۈمران ئورۇنغا قويدى. ئۇ ئىنساننىڭ پۈتكۈل روھى تۇرمۇشىنى، ئىنسان پسىخىكىسىنىڭ يۆنىلىشى، ئېنېرگىيىسى ۋە مەزمۇنلىرىنىڭ ھەممىسىنى ئاڭدىن خالىلىق بەلگىلەيدۇ دەپ قارىدى. فرانسىيە پەيلاسوپى ھېنرى بېرگسون بولسا ۋىليام جامېسنىڭ «پسىخىك ۋاقىت» نەزەرىيىسىنى تېخىمۇ ۋايىغا يەتكۈزدى. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، يازغۇچى پىكىر يۈرگۈزگەندە ۋە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندا، بولۇپمۇ سيۇژىتلارنى ئورۇنلاشتۇرغاندا، ئەسەر قۇرۇلمىسى ئۈستىدە ئويلانغاندا ۋە بايان قىلىشتا ئەنئەنىۋى ئۇسۇلنى بۇزۇپ تاشلاپ، مەلۇم بىر پېرسوناژنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرىنى ئاساسى لىنىيە قىلىپ

تۇرۇپ، ۋاقىت تەرتىپىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىماي، ئۆتكەنكى، ھازىرقى ۋە كەلگۈسىدىكى ئىشلارنى پاراللېلاشتۇرۇپ، ئۆزئارا سىڭدۇرۇپ، بىر - بىرىگە كىرىشتۇرۇپ يېزىپ چىقىشى كېرەك. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، تاشقى دۇنيادىكى «ئوبيېكتىپ ۋاقىت»تا ئۆتمۈش — ھازىر — كېلەچەك — ھەرقايسىسىنىڭ ۋاقتى تەرتىپ بويىچە داۋاملىشىدۇ، بۇ پەقەت كەڭلىك ۋە سان (مىقدار) چۈشەنچىسىنى ئىپادىلەيدۇ. «پسىخىك ۋاقىت» يەنى «سۇبيېكتىپ ۋاقىت»تا بولسا ئۆتمۈش —ھازىر — كېلەچەك — ھەرقايسىسىنىڭ ۋاقتى ئۆزئارا ئۆتۈشۈپ سىڭىشىپ، بىر - بىرىگە قوشۇلۇپ كەتكەن بولىدۇ، بۇ كۈچ ۋە سۈپەت چۈشەنچىسىنى ئىپادىلەيدۇ. مانا بۇ «ساپ ۋاقىت» يەنى «ھەقىقىي ۋاقىت»تۇر. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، ئادەم ئاڭ دۇنياسىدا چوڭقۇرلىغانسېرى «ئوبيېكتىپ ۋاقىت» ئۇنىڭ ھەرىكىتىگە ماسلىشالمايدۇ، ئەمما «پسىخىك ۋاقىت» بولسا ئۇنىڭ ھەرىكىتىگە تۈرتكە بولىدۇ ۋە ئۇنىڭغا كەڭ يول ئېچىپ بېرىدۇ. چۈنكى ئادەمدىكى ئاڭ دۇنياسىنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىدا ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كېلەچەكنىڭ ئىلگىرى - كېيىنلىك تەرتىپى ۋە ئېنىق چەك - چېگرىسى بولمايدۇ.

دېمەك، ۋىليام جامېس، فروئىد ۋە بېرگسوننىڭ پەلسەپە ۋە پسىخىلوگىيە نۇقتىسىدىكى ئاڭ ئېقىمى نەزەرىيىسى ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى ئاساسىغا ئايلىنىپ، ئۇنىڭ پەيدا بولۇشى ۋە تەرەققىياتىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتتى. پەيلاسوپ ۋە پسىخىلوگلارنىڭ بۇ خىل نەزەرىيىلىرى كاپىتالىزمنىڭ ئىجتىمائىي زىددىيەتلىرىنىڭ، شۇنداقلا كىشىلەرنىڭ روھى خاتىرجەمسىزلىكلىرىنىڭ مەھسۇلى بولۇپ، بۇ غەرب جەمئىيىتىدىكى بىر قىسىم كىشىلەرنىڭ روھى ھالىتىنىڭ ئىنكاسى

ئىدى. شۇڭا ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى بىر قىسىم يازغۇچىلار ناھايىتى تېزلا قوبۇل قىلىپ، غەرب جەمئىيىتىدىكى چۈشكۈنلەشكەن، روھسىز، ئۈمىدسىز، خورلىنىش ئىلكىدە تۇرىۋاتقان كىشىلەرنىڭ پاراكەندە روھى دۇنياسىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەردى. ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتى ئىجادىيەت پرىنسىپى جەھەتتە غەربتىكى رېئالىزم ئەنئەنىسى بىلەن قارىمۇ قارشى بولسىمۇ ئەمما ئەنئەنىۋى يېزىقچىلىق ماھارەتلىرىدىكى پسىخىك تەسۋىر، مونولوگ قاتارلىقلار پېرسوناژلارنىڭ «ئاڭ ئېقىمى»نى ئىپادىلەشكە مۇۋاپىق كەلگەچكە، ئۇلار ئۇنىڭدىن مول ئوزۇق ئالدى. پسىخىك تەسۋىر ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتىدىن باشلانغان بولماستىن، بەلكى ئۇ قەدىمقى گرېك تراگېدىيىلىرىدىن باشلاپلا ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان بولۇپ، ئۇ تەدرىجى ھالدا ئۆز سالمىقىنى كېڭەيتىپ كەلگەن ئىدى. مونولوگ ئۇسۇلىنىمۇ كىشىلەر خېلى بۇرۇنلا قوللىنىشقا باشلىغان بولۇپ، دىراماتورگ شېكسپېرنىڭ «ھاملىت» قاتارلىق ئەسەرلىرىدە خېلى روشەن كۆزگە چېلىقىدۇ. 19 - ئەسىرگە كەلگەندىمۇ كۆپلىگەن يازغۇچىلار مونولوگ ئۇسۇلىنى قوللاندى. ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتى كلاسسىك ئەدەبىياتنىڭ ئۇزۇن يىللىق ئەمەلىيىتىدىن پىشىپ چىققان پسىخىك تەسۋىر، ئەركىن ئەسلەتمە، سىمۋول، مونولوگ قاتارلىق ئىپادىلەش ۋاستىلىرىدىن پايدىلاندى ۋە ئۇنى تېخىمۇ ۋايىغا يەتكۈزدى.

ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتىنىڭ باشلىنىش نۇقتىسى جەھەتتىن ئېيتقاندا، كىشىلەر فرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرى ۋە يازغۇچىسى ئىدۋارد دۇيادان (1861—1949) 1887 - يىلى نەشر قىلدۇرغان «دەپنە دەرىخى كېسىۋېتىلدى» ناملىق رومانىنى ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى ئەسەر دەپ قارايدۇ. چۈنكى ئاپتور بۇ

روماندا ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، باش قەھرىماننىڭ ئالتە سائەت ئىچىدىكى سۇبيېكتىپ كەيپىيات ئۆزگىرىشىنى بىۋاسىتە ھالدا نامايان قىلىپ بېرىدۇ. ئامېرىكىلىق پسىخولوگ ۋىليام جامېسنىڭ ئىنىسى ھېنرى جامېس (1843—1916) 20 - ئەسىرنىڭ دەسلىپىدە ئېلان قىلغان «كەپتەر قانىتى» ، «ئەلچى» (1903) ، «ئالتۇن تاۋاق» (1904) قاتارلىق ئۈچ رومان پسىخىك تەسۋىر ئۇسۇلى بويىچە يېزىلغان ئەسەرلەر بولۇپ، بۇ ئەسەرلەرنىڭمۇ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ مەيدانغا كېلىشىگە كۆرسەتكەن تەسىرى ناھايىتى چوڭ.

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى مودېرنىزمغا تەۋە بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم بولۇش سۈپىتى بىلەن، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدا رەسمىي ئوتتۇرىغا چىقتى. فرانسىيە يازغۇچىسى مارسېل پرۇست 1913 - يىلدىن ئېتىبارەن «سۇدەك ئۆتكەن ئۆمۈر ئەسلىمىسى» ناملىق يەتتە توملۇق رومانىنى ئېلان قىلىشقا باشلىدى. 1915 -يىلى ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى دوروساي رىچاردسون (1873—1957) نىڭ «ھاياتلىق مۇساپىسى» (1915—1938) ناملىق كۆپ توملۇق رومانى نەشر قىلىنىشقا باشلىدى. 1916 - يىلى ئىرلاندىيە يازغۇچىسى جامېس جويىسنىڭ «بىر ياش سەنئەتكارنىڭ سۈرىتى» ناملىق پوۋېستى نەشر قىلىندى. 20 - يىللارغا قەدەم قويغاندا ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى ئومۇمىيۈزلۈك گۈللىنىش دەۋرىگە كىردى. بۇ يىللاردا ئۇ ئەنگلىيە، فرانسىيە، ئىتالىيە، گېرمانىيە، ئامېرىكا قاتارلىق ئەللەردە زور ئۇتۇقلارغا ئېرىشىپ ھەتتا پروزا ساھەسىدىن ھالقىپ پوئېزىيە، دىراما، كىنو قاتارلىق ساھەلەردىمۇ تەسىر قوزغىدى. بۇ خىل گۈللىنىش ۋەزىيىتى تاكى 30 - يىللارنىڭ ئاخىرىغا قەدەر داۋاملاشتى. ئاڭ

ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ بۇ 20 يىللىق يۇقىرى دولقۇن مەزگىلىدە ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى ۋىرگىنىيە ۋولفنىڭ «دۈشەنبە ياكى سەيشەنبە» (1921)، «داروۋى خانىم» (1925)، «ماياكقا بېرىش» (1927)، «دېڭىز دولقۇنى» (1931) قاتارلىق رومانلىرى، جامېس جويىسنىڭ «ئۇلىسېس» (1922)، «فېنىنگان تاۋۇت ساقلىغان كېچىسى» (1939) ناملىق رومانلىرى؛ ئامېرىكا يازغۇچىسى ۋىلىيام فولكنېرنىڭ «چوقان ۋە غەلىيان» (1929) ناملىق رومانى قاتارلىق ئەسەرلەرنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئالاھىدە تەسىر قوزغىدى. 40 - يىللاردىن كېيىن ئاڭ ئېقىمىنىڭ داغدۇغىسى تەدرىجى تۆۋەنلەپ، بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇش ھالىتىنى يوقاتتى، ئەمما ئۇنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى مودېرنىزمنىڭ باشقا ئېقىملىرى ئوخشىمىغان دەرىجىدە قوبۇل قىلدى.

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئاساسى ئالاھىدىلىكلىرىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

1) پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى، بولۇپمۇ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى ئىپادىلەشكە ئەھمىيەت بېرىدۇ. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلارنىڭ پورتىرېتى سۈرەتلەنمەيدۇ، ھەتتا ئۇلارنىڭ ئىسمى، جىنسى قاتارلىقلارمۇ يېزىلمايدۇ. پېرسوناژلار ھەرىكەت قىلىۋاتقان ئىجتىمائىي مۇھىت، تەبىئىي شارائىت، پېرسوناژلارنىڭ سەرگۈزەشتىلىرى، كىشىلىك مۇناسىۋەتلىرى تونۇشتۇرۇلمايدۇ. پېرسوناژلار خاراكتېرىمۇ گەۋدىلەندۈرۈلمەيدۇ. ئۇلار سيۇژىتنى ئەسەر قۇرۇلمىسى قىلماستىن، بەلكى پېرسوناژنىڭ «ئاڭ ئېقىمى»نى ئەسەر قۇرۇلمىسى قىلىدۇ، ئەسەردىكى بارلىق نەرسىلەر پېرسوناژنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرىنى ئاساس قىلغان بولىدۇ. بۇ

ئېقىمدىكىلەر «پسىخىك ۋاقىت» نەزەرىيىسىگە ئاساسلىنىپ تۇرۇپ، پېرسوناژنىڭ ھازىرقى، بۇرۇنقى ۋە كەلگۈسىدىكى روھى كەچۈرمىشىنى پۈتۈنلەي بىر - بىرىگە ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. ئۇلار ئىدراكسىزلىق پەلسەپىسىنىڭ ۋە ھازىرقى زامان پسىخولوگىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقتىن، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، پەقەت يوشۇرۇن ئاڭ ۋە خىيالىي چۈش دۇنياسىلا «ئەڭ ئالىي چىنلىق»تۇر. ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى ۋىرگىنىيە ۋولفنىڭ قارىشىچە، كىشىنىڭ ئاڭ پائالىيىتى مۇرەككەپ، تەرتىپسىز بولىدۇ، يازغۇچىنىڭ بۇرچى بۇ خىل ئۆزگىرىشچان، كىشى چۈشىنىپ يېتەلمەيدىغان ۋە ھېچقانداق چەكلىمىگە ئۇچرىمايدىغان روھى پائالىيەتنى ئىپادىلەشتۇر. گەرچە پېرسوناژنىڭ پسىخىك پائالىيىتىنى تەسۋىرلەش قەدىمقى يۇنان تىراگېدىيىچىلىرىدىن ئېۋرىپىدنىڭ «مېدىيە» ناملىق تراگېدىيىسىدە ۋە فرانسىيە ئايال يازغۇچىسى مارى مادېلىن فايې (1634—1693) نىڭ «مەلىكە كلېف» پروزىسىدا، شۇنداقلا تەنقىدى رېئالىزمچىلاردىن ستېندال، تولستويلارنىڭ ئەسەرلىرىدە قوللىنىپ كېلىۋاتقان ئۇسۇل بولسىمۇ ئەمما ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى پسىخىك تەسۋىر ئۇسۇلى ئىلگىرىكىلەرنىڭ ئۇسۇلىدىن خېلى زور دەرىجىدە پەرقلىنىدۇ. ئەنئەنىۋى يازغۇچىلارنىڭ تەسۋىرلىگىنى بولسا ئېنىق، چۈشىنىشلىك، مەنتىقىلىق بولغان ئىدراكى ئاڭدىن ئىبارەت، ئەمما ئاڭ ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ تەسۋىرلىگىنى بولسا يېرىم ئۇيقۇلۇق ھالەتتىكى قالايمىقان تەرتىپسىز ئاڭدىن ئىبارەت.

2) ئىچكى مونولوگ، ئەركىن ئەسلەتمە ۋە سىمۋولنى ئۆزىنىڭ ئاساسلىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى قىلىدۇ. ئاڭ ئېقىمىدىكى پروزىچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى ئەسەرلەردە پېرسوناژلارنىڭ

پسخىك پائالىيىتى ئاپتورنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇشى ۋە تەشكىللىشىدىن ئۆتىدۇ، ئۇنىڭدا پېرسوناژنىڭ پسخىك پائالىيىتىنىڭ ئەسلى قىياپىتى ئاشكارىلانمايدۇ. شۇڭا ئاڭ ئېقىمىدىكىلەر يازغۇچىنىڭ «پروزا ئىچىدىن چېكىنىپ چىقىشى»نى، «پېرسوناژلارغا ئۆزىنى ئۆزىگە چۈشەندۈرگۈزۈش»نى تەشەببۇس قىلدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئاپتورنىڭ ۋاستىچى بولۇپ ئوقۇرمەنلەرگە ئۇنى -بۇنى دەپ يۈرۈشىنىڭ زۆرۈرىيىتى يوق. ئاڭ ئېقىمىدىكى ئىچكى مونولوگ ئەنئەنىۋى پسخىك ئانالىزغا ئوخشىمايدۇ، بۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇلار تەكىتلەۋاتقان ئىچكى مونولوگدا پېرسوناژ ئېڭى ئېقىمىنىڭ ئەسلى ئوربىتىسى نامايان بولىدۇ. شۇڭا بۇلار ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى كەڭ كۆلەمدە قوللاندى. ئۇلارنىڭ كۆپىنچە ئەسەرلىرىدە، ئاپتورلار ناھايىتى ئۇزۇن ئىچكى مونولوگ ئارقىلىق پېرسوناژنىڭ سەرگۈزەشتىسىنى ۋە ئىچكى دۇنياسىنى بىۋاستە ئىپادىلەيدۇ. ئالايلۇق، ئەنگلىيە يازغۇچىسى جامېس جويسىنىڭ «ئۇلىسېس» رومانىدا بلۇمنىڭ ئايالىنىڭ يېرىم ئۇيقۇلۇق ھالەتتىكى ئىچكى مونولوگى قىرىق بەتكە يېتىدۇ.

ئاڭ ئېقىمىدىكى ئەركىن ئەسلەتمىدە شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدا ئوخشاشلىقنىڭ بار - يوقلۇقى نەزەرگە ئېلىنمايدۇ، ئۇنىڭدا سۇبيېكتىپ ئىختىيارلىق ۋە سەكرەتمىلىك ئاساسى ئورۇنداتۇرىدۇ. ئالايلۇق، ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى ۋېرگىنىيە ۋولفنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى رومانى «تامدىكى داغ»دا ئايال باش قەھرىماننىڭ تامدىكى «داغ»نى كۆرۈشى بىلەن ئۇنىڭدا غەلىتە ئەسلىمە قوزغالغانلىقى، ئۆز ھاياتىدىكى ئەنسىزچىلىكلەرنى خىرە - شىرە ئەسلىگەنلىكى، تۇرۇپلا مەشھۇر دىراماتورگ شېكىسپىرنى ئېسىگە ئالغانلىقى، يەنە بىر مۇنچە ئىشلارنى ئويلاپ - ئاخىرى

ئۇنىڭ خىيالى يەنە ھېلىقى تامدىكى «تاغ»قا قايتىپ كەلگەنلىكى، شۇ چاغدىلا تامدىكى داغ ئەمەس، قۇلۇلە ئىكەنلىكىنى كۆرگەنلىكى تەسۋىرلىنىدۇ. «داروۋې خانىم»، «ئۇلىسېس»، «چوقان ۋە غەلىيان» قاتارلىق ئەسەرلەردىمۇ ئەركىن ئەسلەتمە ئۇسۇلى كەڭ - كۆلەمدە كۆزگە چېلىقىدۇ.

ئاڭ ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار شەيئىلەردىكى ئىچكى سىرلىق مەنانى ۋە شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدىكى، تۇرلۇك ھادىسىلەر ئوتتۇرىسىدىكى سىرلىق باغلىنىشلارنى ئىپادىلەش ئۈچۈن دائىم دېگۈدەك سىمۋول ئۇسۇلىنى قوللاندى. ئالايلۇق، ۋېرگىنىيە ۋولفنىڭ ئۈچيۈز بەتلىك «دولقۇن» (1931) رومانى جەمئىي توققۇز باب بولۇپ، ھەر بىر بابنىڭ بېشىدا بىر ئابزاس نەسىر بار، بۇ نەسىرلەردە تاڭ ئاتقاندىن تارتىپ كۈن پاتقىچە بولغان توققۇز بۆلەككە بۆلۈنگەن ۋاقىتلاردىكى دېڭىز مەنزىرىسى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، بۇ تەسۋىرلەر ئادەمنىڭ بالىلىق ۋاقتىدىن ۋايىغا يەتكەنگىچە ۋە قېرىپ ئۆلگەنگىچە بولغان جەريانغا سىمۋول قىلىنىدۇ. ئۇنىڭ «ماياكقا بېرىش» ناملىق ئەسىرىمۇ بۇنىڭ جۈملىسىدىن بولۇپ، ئەسەردە «ماياكقا بېرىش» ئىشىنى چۆرىدىگەن ھالدا بىر توپ زىيالىلارنىڭ روھى تۇرمۇشى تەسۋىرلىنىدۇ. ئەسەردىكى «ماياك» چوڭقۇر سىمۋوللۇق ماناغا ئىگە بولۇپ، «ماياكقا بېرىش» ئىشى ئۆزلۈكتىن ھالقىغان روھى مۇساپىگە سىمۋول قىلىنىدۇ. ئەسەردىكى رېئاللىقتىن ھالقىش ۋە ئۆزلۈكتىن ھالقىش — ماياكقا يېتىپ بېرىش كىشىلىك ھاياتقا ئۈمىد بېغىشلايدىغان ئەھمىيەتلىك سىمۋولدۇر.

3) ئەسەر قۇرۇلمىسىنىڭ كۆپ مەۋقەلىك، كۆپ قاتلاملىق بولۇشىغا ئەھمىيەت بېرىدۇ. ئەگەر ئەنئەنىۋى پروزىدا «ھەممىنى

بىلىدىغان مەۋقە»دە تۇرۇپ بايان قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلدى دەپ قارالسا، ئۇنداقتا مودېرنىستىك يازغۇچىلار بۇ خىل مەۋقەدە يېزىلغان ئەسەرلەرنى كىشىگە چىنلىق تۇيغۇسى بېرەلمەيدۇ دەپ قارىدى. ئامېرىكا يازغۇچىسى ھېنرى جامېس (1843—1916) نىڭ قارىشىچە، «نوقۇل بايان قىلىپ بېرىش مەۋقەسى» «ھەممىنى بىلىدىغان مەۋقە»نىڭ ئورنىنى باسسا، ئۇنىڭدا تەسۋىرلەنگىنى تېخىمۇ ئىشەنچلىك، تېخىمۇ دىراماتىك بولىدۇ. ئاڭ ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار بولسا يازغۇچى ھېنرى جامېسنىڭ ئوتتۇرىغا قويغىنىدىن يەنىمۇ بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ، ئىجادىيەت داۋامىدا، ھەتتا بىر ئەسەر ئىچىدىكى بىر ۋەقە ياكى بىر ئادەمنى بايان قىلىشتىمۇ بايان قىلىش نۇقتىسىنى پات - پات ئۆزگەرتىپ، ئوخشاش بىر ئىش ياكى ئوخشاش بىر ئادەمنى ئوخشىمىغان نۇقتىلاردا تۇرۇپ ئىپادىلىدى. ئالايلۇق، ئامېرىكا يازغۇچىسى فولكنېرنىڭ «مەن سەكراتتا»، «چوقان ۋە غەلىيان» قاتارلىق پروزىلىرىدا بايان قىلىش نۇقتىسى ئۈزلۈكسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ. ئاڭ ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئۆز ئەسەرلىرىدە ئوخشاش بىر ئادەم ۋە ئوخشاش بىر ئىشنى ئوخشىمىغان مەۋقە - ئوخشىمىغان نۇقتىدا تۇرۇپ بايان قىلىشى ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆپ قاتلاملىق ستېرېئولۇق ئۈنۈمگە ئىگە قىلدى. بۇ خىل كۆپ قاتلاملىق قۇرۇلما ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆپ قاتلاملىق مەناغا ئىگە قىلدى.

4) تىل بىلەن ژانىرنىڭ ئەركىن ھالەتتە بىرىكىشىگە ئەھمىيەت بېرىدۇ. ئۇلار ئاڭدىكى ئېقىمنى ھەقىقىي ھالدا نامايان قىلىش ئۈچۈن، ئەسەر يازغاندا قايتا قەلەم - تەگكۈزمەسلىك ۋە ناھايىتى تېز يېزىپ چىقىشنى تەكىتلىدى، چوڭ - كىچىك يېزىلىدىغان ھەرپلەرنىمۇ ئوخشاش چوڭلۇقتا يېزىپ، چەتتىن

كىرگەن سۆزلەرنىمۇ كەڭ كۆلەمدە قوللاندى، ھەتتا بىر نەچچە خىل چەت تىلىنى ئەركىن ھالەتتە ئارىلاشتۇرۇپ قوللىنىپ، بىر خىل «ئاڭ ئېقىمى تىلى»نى شەكىللەندۇردى. ئاڭ ئېقىمىدىكى بەزى يازغۇچىلار ھەتتا ئوخشاش بىر ئەسەردە شېئىر، نەسىر ۋە دىراما ژانىرلىرىنى پۈتۈنلەي ئارىلاشتۇرۇپ قوللاندى.

ئاڭ ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار ئىچىدە تەسىرى بىر قەدەر چوڭراق بولغانلىرى مارسېل پروست، جامېس جويىس، ۋېرگىنىيە ۋولف، ۋىلىيام فولكنېر قاتارلىقلاردۇر.

مارسېل پروست (1871—1922) فرانسىيە يازغۇچىسى بولۇپ، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئاساسچىسى. ئۇ ئالىي مەكتەپتە پەلسەپە ئوقۇپ، ھېنرى بېرگسوننىڭ دەرسىنى ئاڭلىغاچقا، بېرگسوننىڭ پەلسەپە ئىدىيىسىنىڭ كۈچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ بىر باي بۇرژۇئا ئائىلىسىنىڭ ئوغلى بولسىمۇ، ئەمما كىچىكىدىنلا بەدىنى ئاجىز ۋە كېسەلچان بولغاچقا، 1906 - يىلىدىن ئېتىبارەن باش چۆكۈرۈپ ئىجادىيەتكە كىرىشكەن. ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسىرى «سۇدەك ئۆتكەن ئۆمۈر ئەسلىمىسى» ناملىق يەتتە توملۇق رومانى بولۇپ، ئەسەر بىرىنچى شەخس تىلىدا بايان قىلىنىدۇ. ئەسەردە 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا پارىژدا يۈز بەرگەن ۋەقەلىك تەسۋىرلىنىدۇ. ئەسەرنىڭ باش قەھرىمانى «مەن» باي ئائىلىدىن كېلىپ چىققان بولۇپ، كىچىكىدىنلا ئورۇق، ئاجىز چوڭ بولغان. ئەسەر «مەن»نىڭ تاڭ سەھەردە ئويقۇسىدىن ئويغىنىشىدىن باشلىنىدۇ. ئۇ ئويغىنىپ كارىۋاتتا ياتقىنىچە تۈرلۈك - تۈمەن خىياللارنى كۆڭلىدىن ئۆتكۈزىدۇ، ئىلگىرى گومبرايدىكى ھاممىسىنىڭ ئۆيىدە ئۆتكۈزگەن كۈنلىرىنى، ئۆز ئائىلىسىدىكىلەرنى، دوستلىرىنى، ئۆزىنىڭ

گېبرتكە بولغان مۇھاببىتىنى، باربىك دېڭىز ساھىلىدا ئۆتكۈزگەن كۈنلىرىنى ۋە ئۇ يەردە ئالبېتىننا بىلەن تونۇشقانلىقىنى، ئۇنىڭغا بولغان مۇھەببىتىنى، ھەمدە ئاقسۆڭەك سالونلىرىدا تونۇشقان كىشىلەرنى ئەسلەيدۇ. يەنە ئۆز ئائىلىسىنىڭ پارىژغا كۆچۈپ كېلىپ ئۆي ئىجارىگە ئېلىپ ئولتۇرغانلىقىنى، پارىژدىكى كۈنلىرىنى، پاسخا بايرىمىدا ئائىلىسىنىڭ يەنە باربىككە قايتىپ كەلگەنلىكىنى، مومىسىنىڭ ئۆلۈپ كەتكەنلىكىنى ئەسلەيدۇ. «مەن»نىڭ ئېڭىدا ئايان بولۇشىچە ئۇ بىر تەرەپتىن ئالبېتىننا بىلەن قىزغىن مۇھەببەتلىشىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇنى ئىككى جىنسلىقمىكىن دەپ گۇمان قىلىدۇ. ئۇ يەنە سەنئەت، ئىلىم ساھەسىدىكى ئەربابلار بىلەن بېرىش - كېلىش قىلغانلىرىنى ئەسلەيدۇ، ئارقىدىنلا ئالبېتىننا بىلەن خۇددى چۈشىدىكىدەك بىللە بولغان ۋاقىتلىرىنى ئەسلەيدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە ھېلىقىدەك گۇمان ئۇنى يەنە ئازابلايدۇ. ئاخىرى ئىككىسى پارىژغا بېرىپ توي قىلىشماقچى بولۇشىدۇ. ئابېتىننا توي قىلسام ئەركىن بولالمايمەن دەپ ئويلاپ، خۇشلاشمايلا كېتىپ قالىدۇ، لېكىن ئۇلار خەت يېزىشىپ تۇرىدۇ. ئۇزۇن ئۆتمەي ئۇ قىزنىڭ ئۆلۈپ كەتكەنلىكىدىن خەۋەر تاپىدۇ. ئۇ ئالبېتىننانى تېخىمۇ سېغىنىپ، ئۇنىڭغا ئوخشاش قىزلارنى تېپىش كويىدا بولىدۇ. روماندا بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ھەر خىل كىشىلەرنىڭ ئۇرۇشقا تۇتقان پوزىتسىيىسىمۇ تەسۋىرلىنىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا «مەن» ئۆزىدە ئەدەبىي ئىقتىدار بارلىقىنى، ئىلگىرى ۋاقىتىنى بىھۇدە ئۆتكۈزگەنلىكىنى، ئەمدىلىكتە ۋاقىتتىن قانداق پايدىلىنىشنى بىلىۋالغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. ئۇنىڭ تونۇشلىرى قېرىپ كېتىدۇ، جەمئىيەتتىمۇ زور ئۆزگىرىش بولىدۇ، شۇڭا ئۇ ئۆز

ئەسىرىنى يېزىپ پۈتتۈرەلمەسلىكىدىن ئەنسىرەيدۇ. ئەسەردە باشتىن - ئاخىر ئەركىن ئەسلەتمە شەكلى ئاساسلىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى قىلىنغان بولۇپ، بۇ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى ۋەكىللىك ئەسەرلىرىنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئەسەرنىڭ 20 - ئەسىر غەرب پروزىچىلىقىغا كۆرسەتكەن تەسىرىمۇ ناھايىتى چوڭ.

جامېس جويس (1882—1941) ئىرلاندىيە يازغۇچىسى بولۇپ، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. ئۇ دوبلىندا باجگىر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان، ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن ئەدەبىيات سېپىگە كىرىپ كەلگەن، شۇندىن ئېتىبارەن دوبلىندىن ئايرىلىپ، ياۋروپا چوڭ قۇرۇقلۇقىدا سەرسان بولۇپ يۈرگەن. ئۇ ھاياتىدا كۆپلىگەن شېئىر، دراما ۋە پروزا ئەسەرلىرىنى يازغان بولۇپ، ئۇ ئاساسەن ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتى بىلەن داڭ چىقارغان، ئۇنىڭ مۇھىم پروزا ئەسەرلىرىدىن «دوبلىنلىقلار» ناملىق ھېكايىلار توپلىمى، «بىر ياش سەنئەتكارنىڭ سۈرىتى» پوۋېستى، «فېنىنگان تاۋۇت ساقلىغان كېچىسى»، «ئۇلىسېس» قاتارلىق رومانلىرى بار. «ئۇلىسېس» ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ. ئەسەردە بلۇم - ستېفان ۋە موللىدىن ئىبارەت ئۈچ ئاساسلىق پېرسوناژ بار بولۇپ، ئاپتور ئۇلارنىڭ بىر كۈنى ئەتىگەندىن يېرىم كېچىگىچە بولغان 18 سائەتلىك كەچۈرمىشىنى بايان قىلىدۇ. ئەسەر جەمئىي 18 باب، ھەر بىر بابتا بىر سائەت ئىچىدە يۈز بەرگەن ۋەقەلەر بايان قىلىنىدۇ. بۇ جەرياندا ئاپتور ئاڭ ئېقىمىنىڭ ئەركىن ئەسلەتمە، ئىچكى مونولوگ قاتارلىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى كەڭ كۆلەمدە قوللىنىلىدۇ. ئەسەر مەزمۇنى دوبلىننىڭ مۇھىم ئىجتىمائىي

مەسىلىلەرگە قەدەر چېتىلىدۇ. ئەسەردە تاللىۋېلىنغان بىر كۈن 1904 - يىلى 6 - ئاينىڭ 16 - كۈنى ئەتىگەن سائەت سەككىزدىن كېچە سائەت ئىككىدىن قىرىق مىنۇت ئۆتكىچە بولغان ئارىلىقتىكى ۋاقىتنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. مەزكۇر ئەسەرنىڭ شۇنچە زور داغدۇغا قوزغىشى ھەتتا ئۇنىڭ «20 - ئەسىر ئېنگلىز تىلى ئەدەبىياتىدىكى ئەڭ ئۇلۇغ ئەسەر»، «كامالەتكە يەتكەن پروزا» دەپ تەرىپلىنىشمۇ ئۇنىڭ مەزمۇنىنىڭ مول ۋە چوڭقۇرلىقىدىن ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش جەھەتتە ئۆزىگە خاس، مۇستەقىل بايراق تىكلىگەنلىكىدىندۇر. ئاپتور ئەسەردە ئىشنىڭ بارلىق تەپسىلاتىنى باشتىن - ئاخىر يېزىپ ئولتۇرماي، پەقەت پېرسوناژنىڭ كۆز ئالدىدىكى كۆرۈنۈشلەرنى ياكى پېرسوناژنىڭ ئىچكى مونولوگى ۋە ئەركىن ئەسلىمىسىدىن تەشكىل تاپقان ئاڭ پائالىيىتىنى يېزىپ، ئەينى ۋاقىتتىكى ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ مەلۇم بىر تەرىپىنى قايتا گەۋدىلەندۇرۇپ بېرىدۇ. ئەسەرنىڭ ئاخىرقى بابىدا موللىنىڭ كارىۋاتتا ياتقان ھالدىكى ئىچكى مونولوگى قىرىق بەتكە يېتىدۇ. بۇ جەرياندا ئاپتور ھېچقانداق تىنىش بەلگىسى ئىشلەتمەيدۇ، پەقەت ئەڭ ئاخىرىنى بىر تال چېكىت بىلەنلا ئاخىرلاشتۇرغان. بۇ يەردە پېرسوناژ ئېڭىدىكى ئەركىن ئەسلەتمىنىڭ ئوبيېكتى كۆپ قېتىم ئۆزگىرىپ تۇرسىمۇ ئەمما ئاپتور كىشى ئېڭىدىكى ئېقىمنىڭ «ئۈزۈلمەس ئېقىم»لىق بەدىئىي ئۈنۈمىنى قولغا كەلتۈرۈش ئۈچۈن تىنىش بەلگىلىرىنى كېرەك قىلمىغان. ئاپتور، ئەسەردە يەنە ئەپسانە ئەندىزىسى شەكلىنى قوللانغان بولۇپ، ھومېرنىڭ «ئودېيسسا» (لاتىنچە نامى ئۇلىسېس») ئېپوسىدىكى باش قەھرىماننىڭ ئىسمىنى ئەسەر ئىسمى قىلىپ تاللىۋالغان. گەرچە مەزكۇر ئەسەر بىلەن «ئودېيسسا» ئېپوسى

ئوتتۇرىسىدا ھېچقانداق مەزمۇن باغلىنىشى بولمىسىمۇ ئەمما ئاپتور گرېك قەھرىمانى ئودېيسسا بىلەن ئۆز قەلىمى ئاستىدىكى بلۇمنىڭ «قەھرىمانسىزلاشتۇرۇلغان» ئوبرازىنى ئۆزئارا سېلىشتۇرما قىلىش ئارقىلىق ئۆز ئەسىرىنىڭ باش تېما ئىدىيىسىنى ئىشارە قىلىدۇ. ئەسەرنىڭ ژانىرىمۇ ئۆزگىرىشچان بولۇپ، ئاپتور ھەر بىر بابتا ژانىرنى ئۈزلۈكسىز ئۆزگەرتىپ تۇرىدۇ. بەزى بابتا دراما شەكلىنى قوللانسا، بەزى بابتا سوئال، جاۋاب شەكلىنى قوللىنىدۇ. ئەسەردە ھەر خىل دىئالېكت - شىۋىلار ۋە ئارىلاشما سۆزلەرنى كەڭ كۆلەمدە قوللىنىدۇ.

ۋىرگىنىيە ۋولف (1882—1941) ئەنگلىيە ئايال يازغۇچىسى، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ نەزەرىيىچىسى ۋە ۋەكىللىك يازغۇچىلىرىدىن بىرى. 1941 - يىلى ئۇرۇش زوراۋانلىقلىرىغا ۋە ۋەھىمىسىگە بەرداشلىق بېرەلمەي سۇغا سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالغان. ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرى «داروۋېي خانىم» (1925)، «ماياكقا بېرىش» (1927) ۋە «دولقۇن» (1931) قاتارلىقلاردۇر. «دولقۇن» ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللىسى بولۇپ، ئەسەر ئۈچ ئەر ۋە ئۈچ ئايالدىن ئىبارەت ئالتە ئاساسلىق پېرسوناژنىڭ ئىچكى مونولوگىدىن تەشكىل تاپىدۇ. ئەسەردە ئۇلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ئۈزلۈكسىز داۋام قىلىپ، ئاڭ ئېقىمىنىڭ «دولقۇن»ىنى ھاسىل قىلىدۇ.

ۋىليام فولكنېر (1897—1962) ئامېرىكىنىڭ مەشھۇر ئاڭ ئېقىمى يازغۇچىسى ۋە ئامېرىكا جەنۇب ئەدەبىياتى ئېقىمىنىڭ داھىيسى. ئۇ «ھازىرقى زامان ئامېرىكا پروزىچىلىقىدىكى قابىللىقى ۋە بەدىئىي جەھەتتىكى تەڭداشسىز تۆھپىسى ئۈچۈن» 1949 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇ ئامېرىكىنىڭ

جەنۇبىدىكى مىسسىسىپى شتاتىدا تۇغۇلغان، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ھاۋا ئارمىيىسىگە قاتنىشىپ ياۋروپاغا بارغان. ئۇرۇشتىن كېيىن ھەربىي سەپتىن چېكىنىپ مىسسىسىپى ئۇنىۋېرسىتېتىدا بىر يىل ياۋروپا ئەدەبىياتى ئوقۇغان. ئىككىنچى يىلى مەكتەپتىن ئايرىلىپ پارۋاي ئىشچىسى، پوچتالىيون قاتارلىق ھەر خىل ئىشلار بىلەن شۇغۇللىنىپ تىرىكچىلىك قىلغان، ئىشتىن سىرت يېزىقچىلىق قىلغان. ئۇ 1924 - يىلدىن ئېتىبارەن ئۆزىنىڭ شېئىرلار توپلاملىرى ۋە رومانلىرىنى نەشر قىلدۇرۇشقا باشلىغان. ئەمما ئۇ پەقەت 1929 - يىلدىن كېيىنكى ئىجادىيىتىدىلا ئاندىن مۇستەقىل بايراق تىكلەپ ئۆزىگە خاس ئىجادىيەت ئۇسلۇبىنى شەكىللەندۇرگەن. ئۇنىڭ شۇ يىلى ئېلان قىلغان «ساتوررېس» (1929) ناملىق رومانى ئۇنىڭ ئىجادىيەت ئۇسلۇبىدا بۇرۇلۇش ياسىغانلىقىنىڭ تۇنجى قەدىمى ھېسابلىنىدۇ. شۇندىن كېيىن ئۇ 15 رومان ۋە نەچچە ئونلىغان ھېكايىلەرنى ئېلان قىلىپ، بۇ ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسىدە مىسسىسىپى شتاتىنىڭ يوكنېر پاتافا ناھىيىسىدىكى ھەر قايسى تەبىقە كىشىلىرىنىڭ بىر نەچچە ئەۋلادلىق تۇرمۇشىنى ئاساسلىق تەسۋىرلەش ئوبيېكتى قىلىپ تاللىۋالىدۇ. ئۇنىڭدىكى ئاساسلىق پېرسوناژلار ھەر بىر ئەسەردە ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. شۇڭا كىشىلەر ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرىنى «يوكنېر پاتافا شەجەرىسى» پروزىلىرى دەپ ئاتايدۇ. بۇ ئەسەرلەر قۇرۇلما جەھەتتە ھەم باغلىنىشقا ھەم مۇستەقىللىققا ئىگە بولۇپ، «چوقان ۋە غەلىيان» رومانى ئۇنىڭ ئىچىدىكى ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. بۇ ھەتتا پۈتكۈل ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىمۇ ئالاھىدە تەسىرگە ئىگە.

«چوقان ۋە غەلىيان» (1929) رومانىدا ئامېرىكىنىڭ

جەنۇبىدىكى مەرتىۋىلىك ئائىلە كومپسون جەمەتىنىڭ گۈللىنىشى ۋە چۈشكۈنلىشىشى يېزىلىپ ، ئائىلە ئەزالىرىنىڭ تەقدىرى ۋە روھى قىياپىتى ئېچىپ بېرىلىدۇ. ئەسەردىكى ۋەقەلىك 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدا يۈز بېرىدۇ. كومپسون ئەر - ئاياللارنىڭ ئۈچ ئوغلى ۋە بىر قىزى بار بولۇپ، چوڭ ئوغلى كۋېنتىن، ئىككىنچى ئوغلى جېسون، ئۈچىنچى ئوغلى بانگى ۋە قىزى كېتى. ئەسەر جەمئىي تۆت بۆلەككە بۆلۈنگەن بولۇپ، بۇ تۆت بۆلەك تۆت كىشىنىڭ بايانىدىن تەشكىل تاپىدۇ، كېتى بولسا پۈتۈن ئەسەرنىڭ مەركىزى نۇقتىسىدا تۇرىدۇ. ئەسەرنىڭ بىرىنچى بۆلىكىدە ئاساسەن بېنگى تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇ بىر تۇغما ئەقىلسىز بولۇپ، 33 ياشقا كىرگەندىمۇ ئۇنىڭ ئەقلىي سەۋىيىسى يەنىلا ئۈچ ياشلىق بالىنىڭكىدەك گۆدەك - ساددا ھالەتتە تۇرىدۇ. ئۇنىڭ تەپەككۇر ئىقتىدارى يوق بولۇپ، ئۇنىڭ ئېڭىدا ئايان بولۇدىغىنى تۇيغۇ ۋە تەسىراتتىنلا ئىبارەت، ئۇ ھەتتا بۇنىڭ ئىلگىرى - كېيىنلىك تەرتىپىنىمۇ ئايرىيالمايدۇ. ئۇنىڭ ئېڭىدا ئۆتمۈشتىكى ئىشلار بىلەن ھازىرقى ئىشلار بىرلا ۋاقىتتا ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. ئۇنىڭغا بىردىنبىر كۆڭۈل بۆلۈدىغان ئاچىسى كېتى ياتلىق بولۇپ كەتكەندىن كېيىن قايغۇ - ھەسرەت ئىچىدە قالىدۇ. بۇ ئائىلىدە خىزمەتكار نېگىر ئايال دىرىسېيلا ئۇنىڭغا ھەقىقىي كۆڭۈل بۆلىدۇ. ئەسەرنىڭ ئىككىنچى بۆلۈكىدە ئاساسەن كۋېنتىن تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇ خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ بىرىنچى يىللىق ئوقۇغۇچىسى بولۇپ، سىڭلىسى كېتى بىلەن «ئاشىق - مەشۇق» بولۇشۇپ ئېغىز - بۇرۇن يالىشىپ يۈرۈيدۇ، ھەتتا ئۇنىڭ بىلەن جىنسىي ئالاقىدا بولۇشنى خىيال قىلىدۇ. ئەمما ئۇنىڭ ئىدىيىسى مۇتەئەسسىپ بولۇپ، سىڭلىسى كېتىنىڭ باشقا ئەرلەر بىلەن قىلغان - ئەتكەنلىرى ئۇنىڭ

نازۇك نېرۋىسىغا قاتتىق زەربە بولىدۇ. ھەتتا كېتىنىڭ تويىدىن كېيىن سۇغا سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالىدۇ. ئەسەرنىڭ ئۈچىنچى بۆلۈكىدە ئاساسلىقى جېسون تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئۇ دەۋر ئېقىمىغا ماسلاشقان شەخسىيەتچى - مەنپەئەتپەرەست، كېتىنىڭ شاللاقلىق ھەرىكىتىنى ئېرى بىلىپ قالغاندىن كېيىن جېنسون باندىكىدىكى ۋەزىپىسىدىن ئايرىلىپ قالىدۇ. شۇڭا جېنسون ئاچىسى كېتىدىن نەپرەتلىنىدۇ، ھەتتا كېتىنىڭ قىزىغىمۇ نەپرەت بىلەن قارايدۇ. جېنسون كومپسون خانىمىنىڭ ئەڭ ئامراق ئوغلى بولۇپ، ئۇ ئاپىسىغا ئوخشاشلا ئىنتايىن شەخسىيەتچى ۋە رەھىمسىز. ئاپتور فولكنېر بۇ ھەقتە توختىلىپ مۇنداق دەيدۇ: «مېنىڭچە، جېنسون سېپى ئۆزىدىن رەزىللەرنىڭ ۋەكىلى. ئۇ مېنىڭ تەسەۋۋۇرۇمدىن پەيدا بولغان ئوبرازلارنىڭ ئىچىدىكى ئەڭ رەزىللىرىنىڭ بىرى».

ئەسەرنىڭ تۆتىنچى بۆلۈكىدە ئاساسلىقى دىرسېي تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇ ئاقكۆڭۈل، ھېسداشچان، سۆزگىمۇ - ئىشقىمۇ قابىل خىزمەتكار ئايال بولۇپ، ھەتتا جېسونمۇ ئۇنىڭدىن ئەيمىنىدۇ. ئومۇمەن، بۇ ئەسەردە كومپسون ئائىلىسىنىڭ ئەخلاق جەھەتتىكى چۈشكۈنلىشىشى، روھى جەھەتتىكى يىمىرىلىشىشى ۋە ئۇلارنىڭ قىممەت قارىشىدىكى ئۆزگىرىشلەر ئارقىلىق، ئامېرىكىنىڭ جەنۇبىدىكى پومىشچىك قۇرۇقلىرىنىڭ زاۋال تېپىشى ۋە يىمىرىلىشىنى، شۇنداقلا كاپىتالىزمنىڭ ئۇستۇنلىككە ئېرىشىشى ۋە كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى روھى كرىزىسنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. ئاپتور ئەسەردە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى كەڭ كۆلەمدە قوللىنىش ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى نامايەن قىلىپ، ئۇلارنىڭ خاراكتېرىنى سۈرەتلەپ بەرگەن. سيوژىت قۇرۇلمىسىنى ئورۇنلاشتۇرۇشتا «ۋاقىت تەرتىپىنى ئاستىن -

ئۇستۇن قىلىش»، «قارىمۇقارشى مۇۋەقەلىك قۇرۇلما» قاتارلىق ئۇسۇللارنى قوللانغان، شۇڭا ئەسەر كىشىگە بىر خىل كۆپ قاتلاملىق ستېرېئولۇق تۇيغۇ بېرىدۇ.

2. جامېس جويىس ۋە «ئۇلىسسېس»

1) ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

جامېس جويىس (1882—1941) ئېرلاندىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى بولۇپ، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى ئەڭ مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرىدۇر. ئۇ دوبلىندا باجگىر ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. دادىسىنىڭ كىرىمى ياخشى بولغاچقا ئۇنىڭغا ئائىلە ئوقۇتقۇچىسى تەكلىپ قىلىپ بەرگەنلىكتىن، ئۇ مەكتەپكە كىرىشتىن بۇرۇنلا ساۋات چىقىرىپ، خېلى كۆپ شېئىر ۋە نەسىرلەرنى ئوقۇپ چىققان. ئۇ توققۇز ياشقا كىرگەن يىلى دادىسى مەنسىپىدىن ئايرىلىپ قالغان. ئۇ ئالتە يېشىدىلا مەكتەپكە كىرگەن بولۇپ، كۆپىنچە ۋاقىتلاردىلا چېركوۋ مەكتىپىدە ئوقۇش بىلەن بولغان. 1898 - يىلى ئۇ دوبلىن ئۇنىۋېرسىتېتىغا ئوقۇشقا كىرىپ، 1902 - يىلى باكالاۋىرلىق ئۇنىۋانىغا ئېرىشكەن. ئۇنىۋېرسىتېتنى پۈتتۈرگەندىن كېيىن، ئۇ يېتىز قاتارلىق كىشىلەرنىڭ يېتەكلىشى بىلەن ئەدەبىيات ساھەسىگە قەدەم باسقان. 1904 - يىلى جامېس جويىس دۇبلىندىن ئايرىلىپ، ياۋروپا قۇرۇقلۇقىدىكى سەرسانلىق ھاياتىنى باشلىغان. بۇ جەرياندا ئۇ بىر قانچە جايدا ئېنگلىز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ جان باققان. بىر مەزگىل رىمدىكى بىر بانكىدا بانكا خادىمى بولۇپ ئىشلىگەن. ئۇنىڭ كىرىمى ئاز، تۇرمۇشى نامرات بولسىمۇ، ئەدەبىي ئىجادىيەتتىن

زادىلا ۋاز كەچمىگەن. 1914 - يىلى ئامېرىكا شائىرى پوۋندنىڭ تىرىشچانلىق كۆرسىتىشى بىلەن جامېس جويسنىڭ «بىر ياش سەنئەتكارنىڭ سۈرىتى» ناملىق پوۋېستى ژۇرنالدا ئېلان قىلىنىشقا باشلىغان ۋە «دوبلىنلىقلار» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى نەشىر قىلىنغان. شۇ يىلدىن ئېتىبارەن ئۇ غەيرىي رەسمىي ھۆكۈمەت ئورگانلىرى ۋە شەخسلەرنىڭ ياردىمىگە ئېرىشىپ، مۇشكۇل ئەھۋالىدا ئازراق ياخشىلىنىش بولغان. 1915 - يىلىدىن باشلاپ ئۇ سيۇرىختا كۆچمەن بولۇپ ئولتۇراقلاشقان، 1920 - يىلىدىن باشلاپ پارىژدا ئولتۇراقلاشقان ۋە مەخسۇس ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. 1940 - يىلى پارىژدىن ئايرىلغان، 1941 - يىلى سيۇرىختا كېسەللىك سەۋەبىدىن ئالەمدىن ئۆتكەن.

جامېس جويسنىڭ ھاياتىنىڭ كۆپ قىسمى چەت ئەلدە ئۆتكەن بولۇپ، ئۇ ئىرلاندىيىنىڭ تەقدىرىگە ئىنتايىن كۆڭۈل بۆلىدۇ. ئۇنىڭ پروزىلىرىنىڭ ھەممىسىدە ئىرلاندىيە يېزىلىدۇ، تېما ۋە پېرسوناژلىرىنىڭ ھەممىسى دۇبلىنغا مەركەزلىشىدۇ. بۇنىڭدا ئۇ ۋەتەنپەرۋەرلىك تۇيغۇسى ۋە مىللىي ھېسسىياتنى چىقىش قىلغان بولۇپ، بۇ خىل ھېسسىياتنى خەلقئارا روھ بىلەن بىرلەشتۈرىدۇ، ئۇ بۇ ھەقتە توختىلىپ: «بارلىق كاتتا يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى ئالدى بىلەن مىللىي يازغۇچىدۇر. ئۇلاردا كۈچلۈك مىللىي روھ بولغاچقىلا، ئاخىرى خەلقئارالىق يازغۇچىغا ئايلىنالىغان»، «ئۆزەمگە كەلسەك، مەن مەڭگۈ دوبلىننى يازىمەن، چۈنكى دوبلىننىڭ يۈرىكىنى تۇتىۋالالىسام، پۈتۈن دۇنيادىكى بارلىق شەھەرلەرنىڭ يۈرىكىنى تۇتىۋالالايمەن. كونكرېتلىق ئىچىگە

ئومۇمىيلىق يوشۇرۇنغان بولىدۇ»① دەيدۇ. ئېنىقكى، جامېس جويس ئۇ يازغان دوبلىن ۋە دوبلىنلىقلارنى دۇنياۋى ئەھمىيەتكە ئىگە دەپ قارايدۇ. دەرۋەقە، ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدا ئايان بولىدىغان يىگانىلىك، تىت - تىتلىق، مەنىسىزلىك، تىگىرقاش، ئىدىيىۋى زىددىيەتلىك ھالەت ۋە ئۇنىڭدىكى ئايرىلىش - سەرسانلىق تۇيغۇسى (جەمئىيەتتىن يىراقلىشىش)، كرىزىس تۇيغۇسى (ئىنسان ئەخلاقىنىڭ چۇشكۇنلىشىشى) قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئاساسسىز بولماستىن، بەلكى مۇئەييەن ئىجتىمائىي ئەھمىيەتكە ئىگە.

1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى

جامېس جويس بۇ مەزگىلدە شېئىر، ئەدەبىي خاتىرە، دىراما ۋە پروزا ئەسەرلىرىنى يازغان بولۇپ، ئۇ «ئۆز ئالدىغا بايراق تىكلىگەن» ئاڭ ئېقىمى يازغۇچىسى دېگەن نام بىلەن داڭ چىقىرىدۇ. ئۇنىڭ پروزا ئىجادىيىتى رېئالىزمدىن مودېرنىزمغا ئۆتۈش جەريانىنى باشتىن كەچۈرىدۇ، تەسۋىرلەش دائىرىسى ئىجتىمائىي تۇرمۇشتىن شەخسنىڭ قەلب دۇنياسىغا قاراپ يۈزلىنىدۇ ۋە ئەقلىگە مۇۋاپىق سۇبيېكتىپ تەسىراتتىن، ئىدراكتىن خالى ئاڭ ئېقىمىغا قاراپ راۋاجلىنىدۇ. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «دوبلىنلىقلار» (1914) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى بىلەن «بىر ياش سەنئەتكارنىڭ سۈرىتى» (1914) ناملىق پوۋېستى قاتارلىقلاردۇر.

«دوبلىنلىقلار» ناملىق ھېكايىلار توپلىمى «بورلىيۇخىننىڭ بىر كۈنى»، «ئۆلۈپ كەتكەن ئادەم»، «ئالبى» قاتارلىق 15 پارچە

① ئىزاھات: ①«20 - ئەسىردىكى دۇنيا ئەدەبىياتى تارىخى»، خۇا جوڭ پېداگوگىكا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1994 - يىلى نەشرى، 90 -، 91 - بەت.

ھېكايىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولۇپ، ھەممىسى 1904—1907 يىللىرى ئارىلىقىدا يېزىلغان. ئاپتور بۇ ھېكايىلىرىدە مۇپاسسان، چېخوۋ قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ رېئالىزملىق ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، دوبلىندىكى ئوتتۇرا، تۆۋەن قاتلام ئاھالىسىنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇشىنى تەسۋىرلەيدۇ. بۇنىڭدىكى پېرسوناژلار خىلمۇ خىل بولۇپ، بۇ پېرسوناژلارنىڭ ئىچىدە «ئىرلاندىيە ئەدەبىي ئويغىنىشى»نىڭ پائالىيەتلىرى ئىجتىمائىي مۇھىت تەرىپىدىن غايە - ئارزۇلىرى بوغۇلغان مەغلۇپلار، سۈيقەستچىلەر، ساختىپەزلەر، خۇشامەتچىلەر، زەئىپ، مىشچانلار قاتارلىقلار بار. ئاپتور ئىرلاندىيىنىڭ چاكىنا، كىشىنى تۇنجۇقتۇرىدىغان ئىجتىمائىي كەيپىياتىنى ئېچىپ تاشلاپ ۋە تەنقىد قىلىپ، كىشىلەرنىڭ ئۆز شەھىرىنىڭ بىر خىل «پالەچلىك كېسىلى مەنبەسىنىڭ روھى» ئىكەنلىكىنى ئېنىق كۆرۈۋېلىشىنى ئۈمىد قىلىدۇ. بۇ ھېكايىلاردا ئاپتورنىڭ پسىخىك ئانالىز قابىلىيىتىمۇ ئۆزىنى ئاشكارىلايدۇ، خېلى كۆپ «يوشۇرۇن مەنىلىك سۆز»لەردە ئاپتورنىڭ ئۆزلۈك ئويلىنىشىدىكى ئىچكى ئازابى ئىپادىلىنىدۇ.

«بىر ياش سەنئەتكارنىڭ سۈرىتى» بىر ئاپتو بىئوگرافىك پوۋېست بولۇپ، ئاپتور بۇنى 1904 - يىلى يېزىشقا كىرىشكەن، 1916 - يىلى ئايرىم كىتابچە قىلىپ نەشر قىلىنغان. ئادەتتە بۇ ئەسەر جامېس جويىسنىڭ رېئالىزمدىن مودېرنىزمغا ئۆتۈشتىكى ئۆتكۈنچى ئەسەر دەپ قارىلىدۇ، ئەسەردە گەۋدىلىك ھالدا رېئالىزملىق ئۇسۇل قوللىنىش بىلەن بىرگە، ئاڭ ئېقىمى ماھارىتىمۇ قوللىنىلىدۇ. بۇ ئاپتورنىڭ ئاڭ ئېقىمىدىكى ئەسىرى ھېسابلانمايدۇ، بىراق جويىسنىڭ ئاڭ ئېقىمىدىكى ئەسەرلىرىنى تەتقىق قىلىشتا، بولۇپمۇ ۋاستىلىك ئىچكى مونولوگنىڭ

ئەۋزەللىكى ئۈستىدە ئىزدىنىشتە ئۇنىڭ رولىنى سەل چاغلىغىلى بولمايدۇ. ئەسەردە ستېفان دىردالىسنىڭ بالىلىق ۋە ئۆسمۈرلۈك دەۋرىدىن باشلاپ يېزىلىدۇ، ئۇنى ئاپتورنىڭ سىماسى دېيىشكىمۇ بولىدۇ. ستېفان كىچىكىدىنلا دىنىي كەيپىيات ئىنتايىن قويۇق مۇھىتتا تۇرمۇش كەچۈرۈپ، دىنغا ئەسەبىيلەرچە ئىشىنىدۇ، ئۆزىدە تەڭرى ئىرادىسىگە خىلاپلىق قىلىدىغان قىلچىلىك نىيەتنىڭ بولۇشىغا يول قويمايدۇ. لېكىن ئۇ ئۆز ئىخلاسمەنلىك ھېسسىياتىنىڭ كاتولىك دىنى تەرىپىدىن ئەخمەق قىلىنغانلىقىنى، پايدىلىنىلۋاتقانلىقىنى، كاتولىك دىنىنىڭ ئىرلاندىيىنىڭ مىللىي مۇستەقىللىق ھەرىكىتىگە بۇزغۇنچىلىق قىلغانلىقىنى، پوپ ۋە مۇخلىسلارنىڭ يامان ئىشلارنى قىلىدىغانلىقىنى پەيدىنپەي تونۇپ يېتىدۇ، بۇلار ئۇنىڭ دىنىي ئېتىقادىنى تەۋرىتىشكە باشلايدۇ. ئۇ كەسكىن روھىي كۈرەشنى باشتىن كەچۈرۈپ، ئاخىرى دىنىي ئېتىقادتىن ۋاز كېچىپ، تەڭرىدىن يۈز ئۆرۈيدۇ. ئۇ ئۇنىۋېرسىتېتتا ئوقۇۋاتقان مەزگىللىرىدە ئوتتۇرا ئەسىر پەلسەپىسىنى تەتقىق قىلىدۇ، ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلايدۇ. دۇنيا بىلەن ئالاقىسى بولمىغان ئۆز مۇھىتىدا ياشاشنى ئارزۇ قىلىدۇ. كېيىن ئۇ جەمئىيەتنىڭ مۇرەككەپ، چاكىنا ھالىتىنى ئۇزۇل - كېسىل تونۇپ يېتىپ، ئىرلاندىيىدىن ئايرىلىپ «تەجرىبە رېئاللىقى بىلەن مىليون قېتىم ئۇچرىشىشقا تەييارلىق» قىلماقچى بولىدۇ. ئۇ ئۆزىنى ئەدەبىيات ئىشلىرىغا بېغىشلاشقا قەتئىي نىيەت قىلىدۇ. ئەسەردە ئوخشىمىغان بەدىئىي ئۇسۇللار ئارقىلىق، مەسىلەن، رېئالىزملىق بايان ۋە پېرسوناژ ئېڭى ئېقىمىنىڭ تەسۋىرى ئارقىلىق، ستېفاننىڭ ئوخشىمىغان مەزگىللەردىكى ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. ئەسەردە سەنئەتكار (سەنئەتكە

ئۆزىنى بېغىشلاشنى نىيەت قىلغان ئادەملەرمۇ بۇنىڭ ئىچىدە) بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتى ۋە زىددىيىتى، ستېفاننىڭ سەنئەتكە قاراپ ماڭغانلىقى دەل سەرگەدانلىققا قاراپ ماڭغانلىقى ئىكەنلىكى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. ئەسەردە يەنە ئاپتورنىڭ سەنئەت كۆز قارىشى ئىپادىلىنىدۇ. ئاپتور «ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش»گە بېرىلىپ ۋە يىگانىلىق قايغۇسىدا قېلىپ، «سەرگەردانلىق دەل مېنىڭ ئىستېتىكام» دەيدۇ.

2) كېيىنكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى (20 — 30-يىللار)

جامېس جويىسنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «ئۇلىسېس» (1922)، «فىننىگان تاۋۇت ساقلىغان كېچىسى» (1939) قاتارلىق رومانلىرىدۇر. «ئۇلىسېس» ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىمى پروزىلىرى ئىچىدىكى ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، ئۇ دۇنيا ئەدەبىيات ساھەسىنى لەرزىگە سالغان قالتىس ئەسەردۇر.

«فىننىگان تاۋۇت ساقلىغان كېچىسى» جامېس جويىسنىڭ ئون ئالتە يىللىق يۈرەك قېنى سەرپ قىلىنغان ئەڭ ئاخىرقى ئەسىرى بولۇپ، ئاپتور بۇنى بىر پارچە خىيالى - چۈش ئەدەبىياتى دەپ ئاتىغان. ئاپتور بۇنىڭدا ئاجايىپ ئەپچىل چۈش تىلى ۋە ھەر خىل تىل ئۇزۇندىلىرى ئارقىلىق چۈشنى سۈرەتلەيدۇ، پۈتكۈل ئەسەردە ھېچقانداق تىنىش بەلگىسى ئىشلەتمەيدۇ. روماندا خىش تىزغۇچى پىېشقەدەم ئىشچى فىننىگاننىڭ سەكراتقا چۈشۈپ قالغان چاغدا بىر يامان چۈش كۆرگەنلىكى، ئىرلاندىيە ۋە پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ تارىخى ئۇنىڭ مېڭىسىدە بىر - بىرلەپ ئايان بولۇپ ئۆتكەنلىكى بايان قىلىنىدۇ. چۈشنىڭ مەزمۇنى ھازىرقى چۈش ۋە

كەلگۈسىدىكى چۈشتىن ئىبارەت ئىككى بۆلەككە بۆلۈنىدۇ. ھازىرقى چۈشتە دوبلىندىكى بىر مەيخانا خوجايىنى ئېرۋىكنىڭ جىنايىتى ۋە سوتلىنىشى يېزىلىپ، ئىنسانىيەتنىڭ ئىپتىدائىي گۇناھ تۇپەيلىدىن چۈشكۈنلەشكەنلىكىگە ئىشارە قىلىنىدۇ. كەلگۈسىدىكى چۈشتە فىننىگان ئېرۋىك كۆرگەن چۈشنى كۆرىدۇ، ئېرۋىك ئەر - ئاياللارنىڭ بىر جۈپ قوشكېزەك بالىسى كايىن بىلەن[①] ئابېل[②]غا ئوخشاش ۋە يەنە ساتان[③]بىلەن پەرىشتىگە ئوخشاش بىر - بىرى بىلەن توختىماي كۈرەش قىلىپ، ئاخىرى ئۆلىدۇ. كېيىن ئېرۋىك ئەر - ئاياللارنىڭ جىنسىي تۇرمۇشى ئۇلارنى يەنە يېڭى بىر بالىغا ھامىلدار قىلىدۇ. ئاخىرىدا فىننىگان بىر گاللون[④]ۋىسكى (ھاراق) نىڭ ياردىمى بىلەن ھوشىغا كېلىپ چۈشتىن ئويغىنىدۇ. «چۈش ئىچىدىكى چۈش»نىڭ مەزمۇنى ئىنسانىيەت تارىخىدىكى ئۆلۈم ۋە قايتا تىرىلىشنىڭ توختىماي دەۋر قىلىپ تۇرىدىغانلىقى (جىنسىي تەلەپنىڭ ئادەمنى يارىتىدىغانلىقى، ئۇرۇشنىڭ ئادەمنى يوقىتىدىغانلىقى) غا ئىشارە قىلىنىدۇ. ئەسەرنىڭ مەزمۇنىغا ئويغۇنلىشىش ئۈچۈن، ئاپتور ئەسەردە ئون سەككىز خىل تىل - يېزىق ئىشلەتكەن بولۇپ، ئۇلارنى ئەركىن ھالەتتە بىرىكتۈرىۋېتىدۇ. ئەسەردە يەنە دەۋرلىك شەكلىدىكى قۇرۇلما ئىشلىتىلگەن بولۇپ، ئەسەرنىڭ مۇقەددىمىسىدىكى بىرىنچى سۆز بىلەن خاتىمىسىدىكى ئەڭ ئاخىرقى سۆز بىر جۈملە بولۇپ ئۇلىنىپ، تارىخنىڭ دەۋرلىنىپ تەكرارلىنىپ تۇرىدىغانلىقىدەك بۇ

① ئىزاھات: كايىن — ئادەم ئاتا بىلەن ھاۋا ئانىنىڭ چوڭ ئوغلى، («ئىنجىلدىكى شەخسلەر» 70 - بەت. شاڭخەي شۆلىن نەشرىياتى 2000 - يىل نەشرى)

② ئابېل — ئادەم ئاتا بىلەن ھاۋا ئانىنىڭ ئىككىنچى ئوغلى. (يۇقىرىقى كىتاب 344 - بەت)

③ ساتان— قەدىمكى ئىبراي تىلىدا «شەيتان» مەنىسىدە. (يۇقىرىقى كىتاب 214 - بەت)

④ ئىزاھات: بىر گاللون — ئەنگىلىيە ئۆلچىمى بويىچە 546 .4لىتىرغا، ئامېرىكا ئۆلچىمى بويىچە 3.785 لىتىرغا تەڭ.

خىل تېمىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. بۇ ئەلبەتتە ئىدىئالىزملىق تارىخ قارىشى. بۇ ئەسەرنىڭ تۇتۇق مەزمۇنى ۋە سىمۋوللۇق تىلىنى چۈشىنىش «ئۇلىسسېس»قا قارىغاندا تېخىمۇ تەس. ئاپتور بۇ رومانىنى ئۆزىنىڭ جەمئىيەت تارىخىغا بولغان قارىشىنى ۋە ئۆزىنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىنى تولۇق ئىپادىلەپ بېرىدۇ دەپ قاراپ، باياناتىنى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ شۇندىن ئېتىبارەن قەلەمنى توختاتقانلىقىنى، قايتا ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانمايدىغانلىقىنى ئېيتقان.

2. «ئۇلىسسېس»

«ئۇلىسسېس» رومانى 1922 ـ يىلى ئېلان قىلىنغان بولۇپ، ئاپتور بۇ رومانى ئۈچۈن پىكىر يۈرگۈزۈشكە ئون يىل (1904—1914) يېزىپ چىقىشقا يەنە سەككىز يىل (1914—1922) ۋاقىت سەرپ قىلغان. رومان فرانسىيىدە نەشىر قىلىنغاندىن كېيىن، خېلى كۆپ دۆلەتلەر ئۇنى مەنئىي قىلىنغان كىتابلار قاتارىغا كىرگۈزگەن. پەقەت 1933 ـ يىلىغا كەلگەندىلا ئاندىن ئامېرىكا، ئەنگلىيە، ئېرلاندىيە قاتارلىق دۆلەتلەر مەنئىي قىلىشنى ئەمەلدىن قالدۇرغان.

ئاساسى سيوژېت قۇرۇلمىسى

ئاپتورنىڭ يېڭىچىلىق پوزىتسىيىسى ئىنتايىن ئەستايىدىل بولۇپ، مەيلى پرسوناژ، سيوژېت، سەھىپىلەرنىڭ تۈزۈلۈشىدە بولسۇن، ياكى كونكرېت كۆرۈنۈشلەردە بولسۇن، ھەممىسىگە جان كۆيدۈرۈپ ئاجايىپ ئىجتىيات بىلەن ئەجىر سىڭدۈرىدۇ. ئۇ يىغىلىق ياراتقان ئىچكى مونولوگ، يوشۇرۇن سىمۋوللۇق مەزمۇن،

جانلىق، ئۆزگىرىشچان ژانىرى ۋە تىلى نۇرغۇنلىغان چۈشىنىش تەس بولغان نەرسىلەر بىلەن ئارىلىشىپ كەتكەن بولسىمۇ بىراق ئومۇمىي گەۋدىسىدىن قارىغاندا، «ئۇلىسسېس» رومانى چۈشەنگىلى بولمايدىغان «سىرلىق ئوردا» ئەمەس. ئاپتورنىڭ ئەسەرنى ئىجاد قىلىش جەريانىدا مۇئەييەن تاسادىپىيلىقلار بولۇشى مۇمكىن، بىراق ئەسەرنىڭ ئەمەلىي مەزمۇنى ھەقىقەتەن پۇختا كىشىلىك تۇرمۇش ئاساسىغا ئىگە[1]. جامېس جويىس ھومېرنىڭ «ئودىسسا» (لاتىنچە نامى «ئۇلىسسېس») ئېپوسىدىكى باش قەھرىمان ئۇلىسسېسنىڭ ئىسمىنى ئۆز ئەسىرىگە ئىسىم قىلىپ، قەدىمكى يۇنان قەھرىمانىنىڭ دېڭىزدا ئون يىل سەرسان بولۇپ ئاندىن يۇرتىغا قايتىپ كەلگەنلىكىدەك ھېكايە قۇرۇلمىسىنى زامانىۋىلاشتۇرۇپ، ئۆز «ئۇلىسسېس»ى لېئاپوربلۇمنىڭ دوبلىندىكى 18 سائەتلىك كەچۈرمىشىنى بايان قىلىپ بېرىدۇ. رومان جەمئىي 18 باب بولۇپ، ھەر بىر بابتا بىر سائەت ئىچىدە يۈز بەرگەن ۋەقە بايان قىلىنىدۇ. روماندىكى ۋەقەلىك 1904 ـ يىلى 6 ـ ئاينىڭ 16 ـ كۈنى دوبلىندا يۈز بېرىدۇ. ئەسەر ۋەقەلىكى بلۇم، ستېفان ۋە موللىنى چۆرىدىگەن ھالدا (ئاساسلىقى ئۇلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ئارقىلىق) قانات يايدۇرۇلىدۇ، ئۇلارنىڭ ئىچىدە بلۇم ئەڭ مۇھىم پېرسوناژ بولۇپ، ئاپتور ئۇنى تەسۋىرلەشكە ئەڭ كۆپ كۈچ سەرپ قىلىدۇ. باش قەھرىمان بلۇم دوبلىندا ياشايدىغان ئوتتۇرا ياش ئېرلاندىيىلىك يەھۇدى بولۇپ، بىر قەغەز زاۋۇتىنىڭ ئېلان كەسپى بىلەن

① ئىزاھات: مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللارغا ئاساسلانغاندا، 1904 ـ يىل 6 ـ ئاينىڭ مەلۇم بىر كۈنى يۈز بەرگەن بىر تاسادىپىي ۋەقە جامېس جويىسقا ئالاھىدە تەسىر قىلغان. ئۇ دوبلىن كوچىسىدا خەق بىلەن توقۇنۇشۇپ قېلىپ يارىلانغان، خۇنتېر ئىسىملىك بىر ئوتتۇرا ياش ئادەم ئۇنى قۇتۇلدۇرۇۋېلىپ ئۆيىگە ئېلىپ كەتكەن. جامېس جويىس دەسلەپتە بۇ ۋەقە ئاساسىدا «ئۇلىسسېس» دېگەن نامدا ھېكايە يېزىپ «دوبلىنلىقلار» توپلىمىغا كىرگۈزمەكچى بولغان، كېيىن پۈۋەست قىلىپ يازماقچى بولغان، ئەمما بۇ ئارزۇسى شۇندىن 10 يىل كېيىن ئاندىن «ئۇلىسسېس» رومانى ئارقىلىق ئەمەلگە ئاشقان.

شۇغۇللىنىدۇ، تاشقى قىياپىتىدىن ئىچكى دۇنياسىغىچە تولىمۇ ئادەتتىكىچە بولۇپ ، ھېچقانداق ئالاھىدە تەرەپلىرى يوق. ئۇ بەختسىز تۇرمۇشى ئۈچۈن غېرىبسىنىپ، غەمكىنلىشىپ، قايغۇ - ھەسرەت چېكىدۇ. ئۇنىڭ ئايالى بىلەن توي قىلغىنىغا 1904 - يىلى 16 يىل بولغان، بىر ئوغۇل ۋە بىر قىز پەرزەنتلىك بولغان، 10 يىلنىڭ ئالدىدا ئوغلى ۋاقىتسىز ئۆلۈپ كەتكەن، ئۇ روھى جەھەتتە ئېغىر جاراھەتلىنىپ، شۇ سەۋەبتىن جىنسىي ئىقتىدارىنى يوقاتقان. ئايالى موللى (ناخشىچى) رومانتىك ئايال بولۇپ ئۇ جىنسىي ئىستىكىنى قاندۇرۇشقا بېرىلىپ، باشقىلار بىلەن بۇزۇقچىلىق قىلىدۇ. بلۇمغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، موللى ھېسسىياتىنى بىر يەرگە توختىتالمايدىغان بولمىغۇر ئايال. چۈنكى ئايالىنىڭ ساداقەتسىزلىكى ئۇنى مەسخىرىگە قويىدۇ. مولليغا نىسبەتەن ئېيتقانداق، ئۇ كۆڭۈلدىكىدەك ئەر ئەمەس. بلۇمنىڭ ئەشۇ بىر كۈنلۈك پائالىيىتىمۇ ئىلگىرىكىگە ئوخشاشلا ئاددىي ھەم ئۇششاق - چۈششەك، پەقەتلا خىزمەت، يۇيۇنۇش، تاماق يېيىش، خەت يېزىش، ئايلىنىپ كېلىش دېگەندەك، ئەمما ئازدۇر - كۆپتۇر ئالاھىدە ئىشلىرىمۇ يوق ئەمەس. مەسىلەن، ئەشۇ كۈنى ئەتىگەن سائەت سەككىزدە، ئۇ ئەتىگەنلىك تاماقتىن كېيىن دەپنە مۇراسىمىغا قاتنىشىدۇ، ئۆتەر يولىدا پوچتىخانىغا كىرىپ مەشۇقىدىن كەلگەن خەتنى ئالىدۇ. سائەت ئون بىردە دەپنە مۇراسىمىغا قاتنىشىدۇ، ئاندىن كىشىلەر بىلەن تىجارەت ھەققىدە پاراڭلىشىدۇ. سائەت بىردە، كوچىدا ھەر ياققا لاغايلاپ يۈرۈپ كونا مەشۇقى بىلەن ئۇچرىشىپ قېلىپ، ئوبدان تونۇشىدىغان بىر ئايالنىڭ دوختۇرخانىدا يېتىپ قالغانلىقىنى بىلىدۇ. ئاندىن كىتاب يايمىسىدىن ئۆز ئايالىغا شەھۋانىي روماندىن بىرنى ئىجارىگە

ئالىدۇ؛ ئاشپۇزۇلدا چۈشلۈك تاماق يېگەچ ئايال دوستىغا بىر پارچە خەت يازىدۇ؛ مەيخانىغا بېرىپ ئۆلگۈچىنىڭ ۋەسىيەتنامىسىدىكى ئادەمنى ئىزدەيدۇ ھەم بۇ يەردە بىر توپ مىللەتچىلەرنىڭ ھۇجۇمىغا ئۇچرايدۇ. چۈشتىن كېيىن سائەت بەشتىن سەل ئۆتكەندە، مىللىي ۋە ئىجتىمائىي مەسىلىلەر ھەققىدىكى بەس - مۇنازىرىگە ئىختىيارسىز ئارىلىشىپ قالىدۇ. ئاندىن دېڭىز ساھىلىدا ئايلىنىپ يۈرۈپ بىر نەچچە ناتونۇش قىزنى كۆرۈپ قالىدۇ ۋە ئۇلارنىڭ ئىچىدىكى بىرسىگە نىسبەتەن بىھۇدە خىياللارغا چۆمۈلىدۇ. ئاندىن تۇغۇت دوختۇرخانىسىغا بېرىپ ھېلىقى ئايالنى يوقلايدۇ. بۇ چاغدا كەچ سائەت ئون بولغان ئىدى. ئۇ دوختۇرخانىدا بىر توپ ئوقۇغۇچىلار بىلەن هاراق ئىچىشىپ پاراڭلىشىۋاتقان ستېفاننى كۆرىدۇ. ستېفان (ئوقۇتقۇچى) دوختۇرخانىدىن ئايرىلىپ پاھىشىخانىغا بارىدۇ. بلۇم ستېفاننىڭ دادىسىنى تونۇغاچقا، غەرق مەس ستېفاننىڭ چاتاق چىقىرىپ قويۇشىدىن ئەنسىرەپ ئۇنىڭ ئارقىسىدىن ئەگىشىدۇ. ستېفاندا خىيالى تۇيغۇ پەيدا بولۇپ، تېخى يېقىندىلا ئۆلۈپ كەتكەن ئاپىسىنىڭ يەر تېگىدىن كۆتۈرۈلۈپ چىققانلىقىنى كۆرۈپ، بىردىنلا بىر خىل مۇرەككەپ ۋە كۈچلۈك ھېسسىيات پەيدا بولۇپ، ھاياجانلانغانلىقىدىن تاياق بىلەن ئاسما چىراقنى ئۇرۇپ چېقىۋېتىپ، پاھىشىخانىنى بېشىغا كىيىدۇ. كوچىغا چىققاندىن كېيىن ئىككى ئەنگلىيىلىك ئەسكەر بىلەن توقۇنۇشۇپ قېلىپ، ئۇلاردىن بولۇشىغا مۇشت يەپ ھوشىدىن كېتىپ چالا ئۆلۈك بولۇپ قالىدۇ. بلۇم يارىلانغان ستېفاننى ئۆيىگە ئېلىپ كېتىدۇ. بۇ چاغدا تۈن يېرىم كېچىدىن ئاشقان بولۇپ، ئۇلار چاي ئىچكەچ سىياسىي، دىن، مىللەت، نىكاھ تۈزۈمى، مۇزىكا، ئەدەبىيات قاتارلىق جەھەتلەردىكى مەسىلىلەر ئۈستىدە

مۇھاكىملىشىدۇ. ئۇلارنىڭ كۆز قارىشى ئانچە ئوخشىشىپ كەتمىسىمۇ، بىراق گەپتە چىقىشىپ قالىدۇ. بلۇم ستېفاننى قونۇپ قېلىشقا تەكلىپ قىلىدۇ، ستېفان ئەدەب بىلەن رەت قىلىپ، پاراڭلاشقىلى كېيىن پات - پات كېلىپ تۇرۇشقا ۋەدە بېرىدۇ، ھەمدە موللىنىڭ ئۆزىگە ناخشا ئېيتىشنى ئۆگىتىپ قويۇشنى ئىلتىجا قىلىدۇ. ستېفان كەتكەندىن كېيىن، بلۇم كىيىملىرىنى سېلىپ كارىۋاتقا چىقىپ، كارىۋاتتىن موللى بىلەن باۋىيلاندنىڭ بىللە ئۇخلىغانلىقى ئىزنالىرىنى بايقاپ قالىدۇ، يۈرەك - باغرى كۆچلۈك ئەۋج ئۇرۇپ دولقۇن ياساپ، غەزەپتىن پارتىلىغىدەك بولۇپ كېتىدۇ - يۇ، ئاخىرى يەنىلا ئۇنى ئەپۇ قىلىدۇ. بلۇم بۈگۈن يۈز بەرگەن ئىشلارنى موللىغا ئېيتىپ بېرىدۇ. بۇ چاغدا موللى يېرىم ئۇيقۇلۇق يېرىم ئويغاق بولۇپ تۈرلۈك - تۈمەن خىياللار ئىچىدە ئايان بولىدۇ، ئۇ بلۇم تىلغا ئالغان ستېفاننى، ئاشنىسى باۋىيلاندنى ۋە باشقا نۇرغۇنلىغان كىشىلەر ۋە ئىشلارنى ئېسىگە ئالىدۇ، بلۇم ئۆزىگە توي قىلىش تەكلىپى قويغان كۆرۈنۈشنى ئەسلەپ، قەلبىدە بەخت تۇيغۇسى ۋە شادلىق ھېسسىياتى ئەۋج ئۇرىدۇ. ئۇ باۋىيلاند ۋە ستېفاننىڭ «ئەرلىك سېھرى كۈچى»گە ھەۋەس قىلىسىمۇ، لېكىن يەنىلا ئېرىنىڭ نۇرغۇن ئارتۇقچىلىقلىرى باردەك ھېس قىلىپ، ئېرىگە تېخىمۇ كۆپ كۆيۈنۈش ۋە مېھرى - مۇھەببەت ئاتا قىلىشنى، ئېرى بىلەن بولغان سوغۇق ئەر - خوتۇنلۇق تۇرمۇشنى ئۆزگەرتىشنى ئۈمىد قىلىدۇ. ئاپتورنىڭ موللىنىڭ مۇشۇ چاغدىكى ئىدىيىۋى ئاڭ پائالىيىتى ھەققىدىكى بايانى 40 بەتكە يەتكەن بولۇپ، بۇ جەرياندا ئاپتور ھېچقانداق تىنىش بەلگىسى ئىشلەتمەي، پەقەت ئەڭ ئاخىرىنى بىر تال چېكىت بىلەن ئاخىرلاشتۇرغان.

پېرسوناژلار ئوبرازى ۋە ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى

رومانىدىكى پېرسوناژلارنىڭ تەرتىپكە سېلىنغان تاشقى مۇناسىۋەتلىرى، روھى پائالىيەتلىرى ۋە رومانىنىڭ سيۇژىتىدىن قارىغاندا، رومانىدىكى پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېر ئالاھىدىلىكىنى ۋە ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنى يەنىلا چۈشىنىپ يەتكىلى بولىدۇ. ئاپتورنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ھازىرقى زامان «ئۇلىسېس»سى بلۇم ھومېرنىڭ ئىپوسىدىكى قەھرىماندەك ئۇنداق ئەقىل - پاراسەت ۋە باتۇرلۇقنىڭ نامايەندىسى بولغان يېرىم ئىلاھ، يېرىم ئىنسان خۇسۇسىيىتىدىكى ئادەتتىن تاشقىرى ئادەمگە ھەرگىزمۇ ئوخشىمايدۇ. بەلكى تامامەن ئەكسىچە بولۇپ، بلۇم زەئىپ، ئىقتىدارسىز، تولىمۇ ئادەتتىكىچە، شۈكرى - قانائەتچان ئادەم، ھەتتا ئۇنىڭ كاللىسىدا «بىمەنە» غەلىتە خىياللارمۇ پەيدا بولىدۇ. بىراق ئۇ كۆپ قاتلاملىق مۇرەككەپ پېرسوناژ بولۇپ، ئالاھىدە مەناغا ئىگە «قەھرىمانسىزلاشتۇرۇلغان» «ھازىرقى زامان قەھرىمانى»دۇر. ئۇنىڭدا مىشچانلىق خاراكتېرىگە چاكىنىلىق بىلەن ئوخشىمايدىغان يەنە بىر تەرەپمۇ بار. ئۇ يەھۇدى بولۇش سۈپىتى بىلەن ئىرقىي كەمسىتىشكە ئۇچراپ بوزەك قىلىنىسىمۇ، لېكىن تېز پۈكمەيدۇ، يەھۇدىلارنى ئاقلايدۇ، چەكسىز ئازاب ئىچىدە تۇرۇپمۇ يەنىلا باشقىلارغا غەمخورلۇق قىلىدۇ، كۆيۈنىدۇ. مەسىلەن، ئۇ ئۆلگۈچى ئۈچۈن مەردانىلىك بىلەن ياردەم قىلىدۇ؛ ستېفان ئۈچۈن پاھىشىخانىغا زىياننى تۆلەپ بېرىدۇ، يارىلانغان ستېفانغا ياردەم قىلىدۇ. پاسكىنا ئىجتىمائىي مۇھىتتا ياشاپ تۇرۇپمۇ ئۇنىڭ ۋۇجۇدىدا مەلۇم دەرىجىدە ئىنسانىي تۇيغۇ ساقلىنىپ قالىدۇ. بەك ياخشىلىقمۇ، بەك يامانلىقمۇ قىلمايدىغان بلۇم ئەينى چاغدىكى ئىرلاندىيە شەھەر ئاھالىسىنىڭ خاراكتېرىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. ئاپتور بلۇم ئوبرازىنى شۈبھىسىزكى ھەم ۋەتىنى ۋە

خەلقىنى قىزغىن سۆيىدىغان، ھەم ئۆز مىللىتىنىڭ ئاجىزلىقلىرىدىن چوڭقۇر يىرگىنىدىغان ئىككى ياقلىمىلىق ھېسسىيات مەۋقەسىدە تۇرۇپ تەسۋىرلەيدۇ. بۇ نۇقتىنى چۈشەنگەندىلا ئاندىن بلۇمدىكى چاكىنىلىقتىن ئۆتۈپ، ئۇنىڭ ۋۇجۇدىغا يوشۇرۇنغان جانلىق ۋە چىن ئىنسانىي تەبىئەتنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئوخشاشلا ستېفان بىلەن موللىمۇ جانلىق پېرسوناژلاردۇر. ھازىرقى زامان «تېلىماكوس»سى ستېفاندىمۇ ھومېر ئېپوسىدىكى ئۇلىسېسنىڭ ئوغلىدەك ئەمەلىي ئىش قىلىدىغان ئۇنداق كۈچلۈك ئىرادە يوق، ئۇ ئىنكارچىلىق ئىدىيىسىنى چىقىش قىلىپ، ھەممىلا يەردە سەرگەردان بولۇپ يۈرۈيدۇ، كىشىلەرنىڭ مىللىي ئازادلىق كۈرەشلىرىدىن ئۆزىنى قاچۇرىدۇ، ھەتتا: «تارىخ بىر قاباھەتلىك چۈش. مەن دەل چۈشتىن ئويغىنىشنىڭ ئامالىنى قىلىۋاتىمەن» دەيدۇ. شۇنداق قىلىپ، ئۇ مەيخورلۇق، پاھىشىۋازلىق ۋە ئۇرۇش - جېدەل ئىچىدىن ئۆزىگە ھاياجانلىنىش ئىزدەيدۇ ئۇ ئۇنىۋېرسىتېتنى پۈتتۈرگەن بولسىمۇ چىقىش يولى تاپالماي، مەكتەپتە ۋاقىتلىق تارىخ ئوقۇتقۇچىسى بولغان . ئۇ گۈزەل غايىلىرىنى كۆڭلىگە پۈكۈپمۇ باققان ۋە كىشىلىك تۇرمۇشنىڭ ھەقىقىي مەنىسى ئۈستىدە تىرىشىپ ئىزدەنگەن، بىراق ئۇنىڭ غايىلىرى بىر - بىرلەپ بەربات بولۇپ، ئىزدىنىشلىرى كۆپۈككە ئايلىنىپ، جەمئىيەتنىڭ تاشلاندۇق بالىسىغا ئايلىنىپ قالغان، شۇڭا ئۆز تەقدىرىدىن نارازى بولۇپ، ئىنكارچىلىق ئىدىيىسىنى قىبلىنامە قىلىپ، روھىي غىدىقلىنىش ئىچىدىن تەسەللىي ئىزدەيدۇ. ئاپىسى ئۆلۈپ كېتىش ئالدىدا ئۇنىڭ دۇئا قىلىشىنى ئۆتۈنگەن بىراق ئۇ دىنغا بولغان نەپرەت تۇيغۇسى تۈپەيلىدىن دۇئا قىلىشنى رەت قىلغان، شۇڭا ئۇ ئاپىسىغا نىسبەتەن

يۈز كېلەلمەسلىك ھېس قىلىدۇ؛ ئۇ ئاپىسىغا ئىلگىرى جىنسىي مۇھەببەت ھېسسىياتىدا بولغان، شۇڭا دادىسى ئالدىدا ئۆزىنى گۇناھكار ھېس قىلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭ دۆلەت، دىن ۋە ئائىلە بىلەن بولغان بارلىق مۇناسىۋىتى ئۈزۈل كېسىل ئۈزۈلۈپ، مەنىۋى جەھەتتە يۆلەكسىز قېلىپ، مەھرۇملۇق تۇيغۇسى ئىچىدە قالىدۇ. شۇ سەۋەبتىن ئۇ مەيخورلۇق ۋە پاھىشىۋازلىق ئارقىلىق ئۆزىگە تەسەللىي ئىزدەيدۇ؛ يەنە بىر جەھەتتىن ئۇ ئىزچىل تۈردە ئۆزىگە مەنىۋى دادا ئىزدەيدۇ؛ جەمئىيەتتىكى كۈچلۈك ئەنگلىيە پەرەس كۈچلەر بىلەن زادىلا سىغىشالمايدۇ. ئۇنىڭ پەلسەپىۋى ئىدىيىسى بىلەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەزەرىيىسى ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىككە ئىگە بولۇپ، كىشىنى چوڭقۇر ئويغا سالىدۇ. ھازىرقى زامان «پونېلوپې» موللىمۇ ھەرگىز ھومېرنىڭ ئېپوسىدىكى ئۇلىسېسنىڭ ئايالى پونېلوپېدەك ئۇنداق ئېپپەتلىك ئەمەس، ئۇ جىنسىي ھەۋەسكە بېرىلىپ، باشقا ئەرلەر بىلەن كۆڭۈل ئاچىدۇ. بىراق بلۇمنىڭ ئويلىغىنىدەك، بۇ ئىشنى پۈتۈنلەي ئۇنىڭدىن كۆرۈشكە بولمايدۇ. ئاپتور گەرچە موللىنى «جىنسىي ئەركىنلىك»نىڭ قوغلاشقۇچىسى قىلىپ يازغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئەر - ئاياللىق تۇرمۇشىغا بولغان ئېھتىياجىغا ھېسداشلىق قىلىدۇ. بولۇپمۇ رومانىنىڭ ئاخىرىدا، موللىنىڭ ئېرىگە بولغان مۇھەببىتى چوڭقۇرلاپ، ئۇنىڭ خېلى كۆپ ئارتۇقچىلىقلىرىنى مۇئەييەنلەشتۈرىدۇ، ئۇنىڭ ئۆزىگە تويي قىلىش تەكلىپى قويغان چاغدىكى كۆرۈنۈشنى ئەسلەيدۇ. بۇ چاغدا ئاشىنىسىنىڭ سىماسى خىرەلىشىپ غايىپ بولىدۇ.

يۇقىرىقىلاردىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئاپتور ئەسەردە بلۇم، ستېفان ۋە موللىنى ھومېر ئېپوسىدىكى ماس ھالدىكى ئۈچ پېرسوناژ بىلەن سېلىشتۇرىدۇ ۋە قەدىمكى بىلەن ھازىرقى

ئىجتىمائىي ئادەتلىرىنى سېلىشتۇرىدۇ. بۇ تۆۋەندىكىدەك ئىككى جەھەتتىكى ئىدىيىۋى ئەھمىيەتكە ئىگە. بىرىنچى، قەدىمكى ئارقىلىق بۈگۈننى كىنايە قىلىپ، ھازىرقى زامان غەرب جەمئىيىتىدىكى چىرىكلىشىش ۋە چۈشكۈنلىشىشنى، كىشىلەرنىڭ يىگانىلىق، ئۈمىدسىزلىك ۋە غەمكىنلىك ئىچىدە ياشاۋاتقانلىقىنى مەسخىرە قىلىدۇ. ئىككىنچى، ھەقىقىي ئىنسان تەبىئىتىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈپ، ھەقىقىي ئىنسانىي روھنى مەدھىيىلەيدۇ. بۇ ئىككى تەرەپ يەنە زىچ باغلىنىشلىق بولۇپ، ئىنكار بىلەن مۇئەييەنلەشتۈرۈش بىر - بىرىنى گەۋدىلەندۈرۈپ ۋە بىر - بىرىنى تولۇقلاپ، تېخىمۇ يۇقىرى ئۈنۈم ھاسىل قىلىدۇ. ئەسەرنىڭ تراگېدىيىلىك كەيپىياتى ئىنتايىن قويۇق، ئەمما كىشىلىك ھاياتقا نىسبەتەن ئۈمىدنى پۈتۈنلەي ئۈزۈۋەتمەيدۇ. بەلكى ئازغىنا يورۇقلۇق ۋە ئۈمىد قالدۇرۇپ قويىدۇ. فروئىدنىڭ روھى ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىدە، يوشۇرۇن ئاڭ ۋە جىنسىي ئاڭنىڭ رولى ھەددىدىن ئارتۇق تەكىتلىنىپ، كىشىلەرنىڭ ئەسەرنى چۈشىنىشىنى قىيىنلاشتۇرۇپ قويىدۇ.

بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

«ئۇلىسېس» رومانىدا، ئاپتور ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىياتى ئۇسۇللىرىنى كەڭ كۆلەمدە سىناق قىلىپ، ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبىنى نامايەن قىلىدۇ. رومانىدا پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى چىنلىق بىلەن سۈرەتلەش بىلەن ئىجتىمائىي تۇرمۇشنى چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈش بىرلەشتۈرۈلىدۇ، ھەممە ھەرقايسى پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيەت شەكلى ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىككە ئىگە قىلىنىدۇ. بىراق مەيلى بلومنىڭ ئادەمگەرچىلىك پۈرىقى قويۇق ئىچكى مونولوگى، ستېفاننىڭ

سىرلىق ۋە چوڭقۇر ئەركىن ئەسلىمىسى بولسۇن، ياكى موللىنىڭ تۇيۇقسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان ۋە ۋاقىت تەرتىپى ئاستىن - ئۈستۈن قىلىۋېتىلگەن ئاڭ پائالىيىتى بولسۇن، ھەممىسى تولىمۇ چىن بولۇپ، ھەرقايسىسىنىڭ خاراكتېرىگە ئۇيغۇن كېلىدۇ ۋە رېئال تۇرمۇشتىن بۇنىڭ مەنىۋى ئاساسىنى تاپقىلى بولىدۇ. مەسىلەن، 8 - بابتا بلۇمنىڭ چۈشلىكى كوچىغا چىققانلىقى يېزىلغان بولۇپ، ئۇ تاماق يېمەكچى بولۇپ ئەركىن ھالدا ئىنسانىيەتنىڭ «يېيىش» ئۈچۈن ئۆزئارا قىرغىنچىلىق قىلىدىغانلىقى، «كىمكى ئۆزىنى ئويلىمىسا شۇنى ئاسمان - زېمىن يۇتىدۇ. يۇتۇڭلار ......»، «مەن ئادەملەرنى يەۋەتمىسەم، ئادەملەر جەزمەن مېنى يەۋېتىدۇ، ئۆلتۈرەيلى! ئۆلتۈرەيلى!» دېگەننى ئەسلەيدۇ. قارىماققا بىمەنىدەك كۆرۈنگەن بۇ ئەركىن ئەسلىمىدىن، يىراق قەدىمكى زاماندىكى ئىپتىدائىي جەمئىيەت چىنلىقىنى ۋە ھازىرقى زاماندىكى كاپىتالىستىك جەمئىيەت چىنلىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئاپتور پېرسوناژلارنىڭ ئۆزلۈكسىز ئايان بولۇۋاتقان ئېڭىنى تەسۋىرلىگەندە، ئەركىن ئەسلەتمە، ۋاقىتنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىش، ئاستىن - ئۈستۈن قىلىپ بايان قىلىش قاتارلىق يېزىش ئۇسۇللىرىدىن يېتەرلىك پايدىلىنىپلا قالماستىن، بەلكى يەنە كلاسسىك ئەسەرلەردىن ئېلىنغان نەقىل، ئەپسانە، سېلىشتۇرۇش، سىمۋول، ئوخشىتىش قاتارلىق بەدىئىي ۋاسىتىلارنىمۇ دائىم قوللىنىدۇ. رومانىنىڭ جانلىق ۋە ئۆزگىرىشچان ژانىرى بىلەن تەسىرلىك ۋە جانلىق تىلىمۇ ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتى تەسۋىرىگە تېخىمۇ رەڭ قوشىدۇ. مەسىلەن، ئەسەرنىڭ ھەر بىر بابىدا ژانىر ئۆزلۈكسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ، 2 - بابتا ستېفاننىڭ مەكتەپتە دەرس ئۆتكەن

ئەھۋالى يېزىلغان بولۇپ، بۇنىڭدا دىنىي تەلىم تەربىيىدىكى سوئال جاۋاب شەكلى قوللىنىلىدۇ. 15 - بابتا پۈتۈنلەي دىراما شەكلىنى قوللانسا، 14 - بابتا بىر نەچچە خىل ژانىرنى ئارىلاش قوللىنىدۇ. ئەسەردە يەنە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئىرلاندىيىنىڭ ھەر خىل دىئالېكت ۋە شېۋىلىرى، قوپال - قاراتىللار ۋە چەت ئەل تىللىرى ئارىلاش قوللىنىلىدۇ. بىراق بۇ خىل ۋاستىلار بەزىدە چەكتىن ئېشىپ كېتىپ ئەسەرنى چۈشىنىكسىز قىلىپ قويىدۇ. «ئۇلىسېس» رومانىنىڭ تا ھازىرغا قەدەر چۈشىنىش تەس بولغان ۋە مۇنازىرە قوزغايدىغان نۇرغۇن جايلىرى بار. بۇ، ئاپتورنىڭ مەقسەتلىك پىكىر يۈرگۈزۈشىنىڭ مەسئۇلى بولۇپ، ئەينى چاغدا ئۇ، نۇرغۇن «گۇمان ۋە سىر دۆۋىلىرى»نى قالدۇرۇپ، كېيىنكى دەۋر كىشىلىرىنى «نەچچە ئەسىرلىك بەس - مۇنازىرە»گە قويىدىغانلىقىنى ئېيتقان.

§ 5 . مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى

1. ئومۇمىي چۈشەنچە

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئاساسىدا مەيدانغا كەلگەن ئەدەبىي ئېقىم بولۇپ، ئۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بىر خىل ئىپادىلىنىش شەكلىدۇر. ئۇ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپا مەزگىلىدە فرانسىيىدە پەيدا بولۇپ (1938)، ئۇرۇش مەزگىلىدە كەڭ تۈردە تەرەققىي قىلىپ، ئۇرۇشتىن كېيىن پۈتكۈل غەرب دۇنياسىنى قاپلىغان، ئۇنىڭ ئاساسىي ئىجادىيەت گەۋدىسى پروزا بىلەن دىراما.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى ئۆز ئىچىدىن يەنە خىرىستىئان مەۋجۇدىيەتچىلىكى ئەدەبىياتى ۋە ئاتېزىم مەۋجۇدىيەتچىلىكى ئەدەبىياتىدىن ئىبارەت ئىككى ئېقىمغا بۆلۈنىدۇ. 19 - ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدا دانىيە تېئولوگى ۋە پەيلاسوپى كېركېگار (1813 — 1855) خىرىستىئان مەۋجۇدىيەتچىلىكى ئەدەبىياتىنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسىنى تىكلىگەن. كېركېگارنىڭ ئىدىيىسى كۈچلۈك دىنىي تۈسكە ۋە سىرلىقچىلىق خاراكتېرىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ ماددىي دۇنيانىڭ ئوبيېكتىپ مەۋجۇتلىقىنى ئىنكار قىلىدۇ، دىققىتىنى شەخسنىڭ روھىي تۇرمۇشىنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى تەسۋىرلەشكە مەركەزلەشتۈرۈپ، پەقەت يېگانە، تەنھا شەخسلا ھەقىقىي چىنلىقتۇر دەپ قارايدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، شەخس پەقەت ئىدراكسىز ئاڭ ئىلكىدە تۇرغاندىلا، ئاندىن ئۆزىدىكى پىسخىك ھالەتنى جانلىق ھالدا بىلىپ يېتەلەيدۇ، مانا بۇلار دەل شەخسنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئالاھىدىلىكىدۇر. كېركېگار كىشىنىڭ تاللاش ئېھتىماللىقى بولغان تۇرمۇش ئۇسۇلىنى ئېنىق قىلىپ ئوخشىمىغان ئۈچ باسقۇچقا ئايرىدى. ئۇنىڭ بىرىنچى خىلى ئېستېتىكلىق (ھۇزۇر ھالاۋەت) باسقۇچ، بۇنىڭ ئالاھىدىلىكى ھۇزۇر - ھالاۋەتلىك تۇرمۇشقا بېرىلىش. بىراق بۇ خىل تۇرمۇش پەقەتلا ۋاقىتلىق ۋە ھېسسىي بولىدۇ، ئۇ تۇرلۇك پاراكەندىچىلىك، چىرىكلىك، چۈشكۈنلۈك ۋە شەرمەندىچىلىككە تولغان بولىدۇ. بۇ خىل تۇرمۇش ئۇسۇلى ئىلكىدىكى ئادەم مەۋجۇتلۇقىنىڭ ھەقىقىتىنى ھەرگىزمۇ ئېنىق تونۇپ يېتەلمەيدۇ. ئىككىنچى خىلى ئەخلاقىي باسقۇچ، بۇ باسقۇچتا كىشىلەر مۇقىم ئەخلاق پرىنسىپلىرىغا ئەمەل قىلىدۇ، مۇقىم ئەخلاق مەجبۇرىيەتلىرىنى ئادا قىلىدۇ، ئاقكۆڭۈللۈككە يۈزلىنىپ، رەزىللىكتىن ئۆزىنى قاچۇرىدۇ. بۇ

خىل تۇرمۇش ئۇسۇلى ئىلكىدىكى ئادەم ئىدراكىي ئادەمدۇر. كېركېگارنىڭ قارىشىچە ـ ئەخلاقىي ئادەم تېخى ئىنسانىيەتنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇتلۇقى دەرىجىسىگە يېتەلمەيدۇ، چۈنكى، مۇقىم ئەخلاقىي ئاڭ كىشىنىڭ ھېسسىي تۇرمۇشى بىلەن ھەمىشە توقۇنۇشۇپ، كىشى ھېسسىي تۇرمۇشتىن ئۈزۈل ـ كېسىل ۋاز كېچىپ كېتەلمەي ئېغىر ئازاب ئىچىدە قالىدۇ. پەقەت ئۈچىنچى باسقۇچتا — يەنى دىنىي باسقۇچتا، ئادەم ئاندىن ئۆزىنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇتلۇقىغا ئېرىشەلەيدۇ. بۇ باسقۇچتا ئادەم بارلىق ئۆرپ ـ ئادەت ۋە ماددىي نەرسىلەرنىڭ ئاسارىتىدىن، شۇنداقلا بارلىق ئەخلاق پرىنسىپلىرىنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلىدۇ، ئۇ پەقەت ئۇ ئۆزى بولۇش سۈپىتى بىلەنلا مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ، ئۇ پەقەت تەڭرىگىلا يۈزلىنىدۇ. دىنىي باسقۇچتا تۇرىۋاتقان ئادەم ئىدراكتىن خالىي ئادەم بولۇپ، ئۇ تەڭرىگىلا چىن ئېتىقاد قىلغان ئادەمدۇر. ئىنسان دىنىي باسقۇچقا يەتكەندە بارلىق ئازابتىن قۇتۇلىدۇ، بۇ باسقۇچقا يېتىش ئۈچۈن ئىنسان جەزمەن تاللاش ئېلىپ بېرىشى كېرەك، بۇ خىل تاللاش ئەركىنلىك دېمەكتۇر، خالاس. 20 ـ ئەسىر 20 ـ يىللىرىنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا، فرانسىيە يازغۇچىسى ۋە پەيلاسوپى گابرىيېل مارتسېل (1889—1973) تۇنجى بولۇپ كېركېگارنىڭ تەلىماتىنى فرانسىيىگە تونۇشتۇرۇپ ۋە ئۆزىنىڭ «مېتافىزىكا خاتىرىلىرى» (1923)، «مەۋجۇت ۋە بار» (1933) ناملىق پەلسەپىۋى ئەسەرلىرى، ھەمدە «كومېدىيە توپلىمى» (1947)، «ئارزۇ» (1938)، «مەخپىي ئەلچى» (1945)، «رىم ئەمدى رىم ئەمەس» (1951) ناملىق سەھنە ئەسەرلىرى ئارقىلىق خىرىستىئان مەۋجۇدىيەتچىلىكى ئەدەبىياتىنى بەرپا قىلدى. بىراق مارتسېل بەرپا قىلغان مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى قويۇق دىنىي تۈسكە ئىگە

بولغاچقا، فرانسىيە كىشىلىرىنىڭ ئانچە دىققىتىنى تارتالمىدى ۋە ئانچە زور تەسىر قوزغىيالمىدى. ئاتېزم مەۋجۇدىيەتچىلىكى ئەدەبىياتى بولسا سارترېنى ۋەكىل قىلغان مەۋجۇدىيەتچىلىك بولۇپ، بۇلار ناھايىتى زور تەسىر قوزغىدى.

بۇلار گېرمانىيە پەيلاسوپلىرىدىن ھېيدېگېر (1889—1976)، خۇسسېل (1859—1938) قاتارلىقلارنىڭ «كىشىلىك دۇنياسى بىمەنە»، «ئىنسان ھاياتى مەۋھۇم» دەپ چۈشەندۈرىدىغان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ۋە دانىيە پەيلاسوپى كېركېگار (1813—1855) نىڭ سۇبيېكتىپ مەۋجۇتلۇق ۋە ئەركىن تاللاش پەلسەپىسىنى ئۆزىگە ئىدىيىۋى ئاساس قىلغان بولۇپ، بۇ ئېقىمدىكىلەرنىڭ ئورتاق نەزەرىيىۋى تەشەببۇسى: «ئىنسان ئالەمنىڭ مەركىزى، لېكىن ئوبيېكتىپ دۇنيا ئىنساننى چۆرىدىگەن ھالدا، پەقەت بىر خىل قانۇنىيەتسىز، سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتى بولمىغان بىمەنە شەيئىي سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ. كىشىلىك تۇرمۇش مەۋھۇم، ئىنساننىڭ دۇنياغا كېلىشىنىڭ ۋە ئۆلۈشىنىڭ ھېچقانداق داۋلىسى يوق، بۇنداق بىمەنە دۇنيادا ئادەم تاشلىۋېتىلگەن، ئاجىز، تەنھا نەرسە بولۇپ، رېئاللىقنى پائال يوسۇندا تونۇغىلى ۋە ئۆزگەرتكىلى بولمايدۇ. چۈنكى ئادەملەرنىڭ ئەقىل ـ پاراسىتى بىلەن ئۆز ئەتراپىنى ئوراپ تۇرغان رېئال دۇنيا ئوتتۇرىسىدا مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدىغان بىر ھاڭ مەۋجۇت. گەرچە ئىنسان بۇ بىمەنە دۇنياغا قارشى تۇرۇش ۋە ئۇنى ئۆزگەرتىشتە ئەقىل ـ ئىدراك ۋە كۈچ قۇدرەتكە ئىگە بولسىمۇ، لېكىن ئۇلاردىكى بۇ كۈچ تولىمۇ چەكلىك، بۇ چەكلىك كۈچ بىمەنە دۇنيا ئالدىدا پۈتۈنلەي ئامالسىز، شۇڭا بىمەنىلىك مۇقەررەر ھالدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان بۇنداق بىمەنە دۇنيادا ئىنسان ھاياتىنىڭ ئالدىغا

قويۇلىدىغان ئەڭ مۇھىم مەسىلە تاللاشتۇر، بۇ خىل تاللاش مۇتلەق ئەركىنلىكتۇر» دەپ قاراشتىن ئىبارەت.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدىدا فرانسىيىدە پەيدا بولۇپ، كېيىن پۈتكۈل غەرب ئەدەبىيات دۇنياسىنى قاپلاپ تاكى 60 - يىللارنىڭ ئاخىرىغا قەدەر دەۋر سۈرگەن ھەم تەسىرى بىر قەدەر چوڭراق بولغان ئەدەبىي ئېقىم بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئاساسىي مۇۋەپپەقىيىتى يەنىلا، فرانسىيە ئەدەبىياتىدا كۆرۈلىدۇ. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ فرانسىيىدىكى مۇھىم ۋەكىللىرى ژان پائۇل سارترې (1905—1980) ۋە ئالبېرت كامۇس (1913—1960) قاتارلىقلاردۇر. 60 - يىللاردىن كېيىن مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى گەرچە ئۆزىنىڭ تەرەققىيات داغدۇغىسىنى يوقاتقان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ مودېرنىزمنىڭ كېيىنكى ئەدەبىي ئېقىملىرىنىڭ مەيدانغا كېلىشىگە يول ئېچىپ بەردى. مەسىلەن، بىمەنىلىك، يېڭى پروزىچىلار، قارا يۇمۇر قاتارلىق ئەدەبىي ئېقىملار ئۇنىڭ ئىدىيىسىگە ۋارىسلىق قىلىپ، ئۇنى يېڭىچە بەدىئىي ئۇسۇل بىلەن ئىپادىلىدى.

سارترې بىلەن كامۇس مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدىكى مەشھۇر سەركەردىلەر بولۇپ، ئۇلارنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى نۇرغۇن جەھەتتە ئورتاقلىققا ئىگە، ئەمما ئايرىم جەھەتتە ئوخشاشمايدىغان تەرەپلەرمۇ بار. ئۇلاردىكى ئورتاقلىق تەرەپلەر شۇكى، ئۇلارنىڭ ھەر ئىككىسى دۇنيانىڭ بىمەنىلىكى ۋە نامۇۋاپىقلىقىنى ئېتىراپ قىلىدۇ، ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرىگە نىسبەتەن ئۈمىدسىز قاراشتا چىڭ تۇرىدۇ، لېكىن سارترېنىڭ تەكىتلەيدىغىنى «ئەركىن تاللاش»، ئالغا ئىنتىلىشچانلىقى تېخىمۇ مول بولغان پەلسەپۋىلىكتىن ئىبارەت. كامۇس بولسا كىشىنىڭ

مەۋجۇتلۇقى بىلەن مەۋجۇت ئەمەسلىكىنىڭ بىمەنىلىكىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ، ئۇنىڭدا ئۈمىدسىز قارشىلىق ئېڭى ناھايىتى كۈچلۈك، ئۇنىڭ قارىشىچە، ھەر قانداق ھاكىمىيەت ئوخشاشلا ياۋۇز ھاكىمىيەت بولىدۇ، شۇڭا يېڭى زوراۋان ھاكىمىيەتكە ئايلىنىپ كېتىشتىن ساقلىنىش ئۈچۈن، قارشىلىق مەڭگۈ مۇۋەپپەقىيەت قازانماسلىقى كېرەك. ئەمما ئۇلارنىڭ ھەر ئىككىسى پروزىنى ئوبرازلىق پەلسەپە دەپ قارايدۇ.

مەۋجۇدىيەتچىلەر تېما ۋە ئىدىيىۋى مەزمۇن جەھەتتە ئىدراكقا، ئەنئەنىگە قارشى بولسىمۇ ئەمما بەدىئىي شەكىل جەھەتتە ئەنئەنىگە ۋارىسلىق قىلدى. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

بىرىنچى، پەلسەپە بىلەن ئەدەبىياتنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇپ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى يۇكسەك دەرىجىدە پەلسەپۋىلىككە ئىگە قىلدى. «مەۋجۇتلۇق ماھىيەتتىن بۇرۇن»، «دۇنيا بىمەنە»، «ئەركىن تاللاش» قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى ئۆزىنىڭ ئاساسى تېمىسى قىلدى. ئۇلار دۇنيانى ۋە كىشىلىك ھاياتنى مەۋجۇدىيەتلىك پەلسەپىسى نۇقتىسىدىن ئەكس ئەتتۇرۇپ، ئەدەبىياتنى ئوبرازلىق پەلسەپىسگە ئايلاندۇردى. ئەسەر سيوژىتىنىڭ مۇرەككەپ، ئەگرى -توقاي بولۇشىدىن، كولمىناتسىيىدىن ۋە جۇشقۇنلۇقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇپ، باش قەھرىماننىڭ روھى ھالىتىنى پەلسەپىۋى نۇقتىدىن مۇلاھىزە قىلىشنى مۇھىم ئورۇنغا قويدى. پېرسوناژلار پەقەتلا ئاپتورنىڭ پەلسەپىۋى قارىشىنى ئىپادىلەش رولىغىلا ئىگە قىلىندى. بۇ پېرسوناژلارنىڭ ئەسلى خاراكتېر ئالاھىدىلىكى بىلەن ھېسابلاشمىدى. بۇ خىل ئەھۋال مەۋجۇدىيەتچىلىك دىرامىچىلىقىدا

بىر قەدەر گەۋدىلىك بولدى. كىشلەرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدىن ھەمىشە ھېس قىلىدىغىنى مەۋجۇدىيەتچىل پېرسوناژلارنىڭ ھە دەپ ئۆزىنىڭ كىشلىك ھايات پەلسەپىسىنى (مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى) بايان قىلىشى ۋە ئۆزىنىڭ تاللاش ئېلىپ بېرىشىدىن ئىبارەت بولدى.

ئىككىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەر چىنلىققا ئەھمىيەت بەردى. بۇ يەردىكى چىنلىق ئۇلارنىڭ ئۆزىگە خاس بولغان «يۇكسەك مەۋجۇدىيەتچىل چىنلىق» بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سيوژىت ۋە پېرسوناژلارغا مەۋجۇدىيەتچىل ئىدىيە يېتەكچىلىك قىلىسمۇ، لېكىن بۇ ۋەقە ۋە پېرسوناژلار رېئال تۇرمۇشقا يىلتىز تارتقان بولۇپ، ئۇلار تۇرمۇشتا يۈز بەرگەن رېئال ۋەقەلەردىن سيوژىت قوراشتۇردى ۋە پېرسوناژلىرىغا تۇرمۇشتىكى كونكرېت مۇھىتتا مۇستەقىل ياشاۋاتقان رېئال ئادەملەرنى مەنبە قىلدى. ئۇلار پېرسوناژلارغا نىسبەتەن تىپىكلەشتۇرۇش، ئومۇملاشتۇرۇش ۋە مۇكەممەللەشتۇرۇش ئېلىپ بېرىشتىن، نوقۇل گۈزەللىكنى ياكى نوقۇل خۇنۇكلىكنى ئىپادىلەشتىن، تۇرمۇشقا قارىغاندا تېخىمۇ گۈزەل ياكى تېخىمۇ خۇنۇك قىلىپ يېزىشتىن ئۆزىنى قاچۇردى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بەدىئىي پىششىقلاش ئېلىپ بارغاندا پېرسوناژلار بۇرمىلىنىپ، ئەسەرنىڭ «چىنلىق تۇيغۇسى» زىيانغا ئۇچرايدۇ. فرانسىيىلىك ئايال ئوبزورچى ئاللان نوئا ئۆزىنىڭ «مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدىكى ئاياللار» ناملىق ماقالىسىدا، سارترېنىڭ ئىجادىيىتى سىستېمىلىق ۋە مۇستەھكەم ھالدا «شېئىرسىزلاشتۇرۇش»نى ئەمەلگە ئاشۇرۇدى دېگەن ئىدى. بۇ يەردىكى «شېئىرسىزلاشتۇرۇش» دەل تۇرمۇش چىنلىقىغا نىسبەتەن بەدىئىي پىششىقلاش ئېلىپ بارماسلىقنى كۆرسىتىدۇ. دېمەك،

ئۇلار بىر تەرەپتىن چىنلىقنى تەكىتلىسە، يەنە بىر تەرەپتىن بۇ خىل چىنلىقنى ئەنئەنىۋى ئۇسۇلدا بىر تەرەپ قىلدى. بىراق ئۇلار تەكىتلەۋاتقان چىنلىق ناتۇرالىزملىق خاھىشنى مەۋجۇدىيەتچىللەشتۇرگەندىن كېيىنكى چىنلىق بولۇپ، بۇ، دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى ۋە پېرسوناژلارنىڭ بىزارلىق تۇيغۇسىنى ئىپادىلەشكە ئېھتىياجلىق بولغان چىنلىقتۇر.

ئۈچىنچى، تىل جەھەتتە ئاددىي، چۈشىنىشلىك بولۇشقا ۋە ئېغىز تىلىغا ئەھمىيەت بەردى. ئەمما ئۇلار دۇنيانىڭ بىمەنىلىك ماھىيىتىنى ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى ئىپادىلەشكە مۇۋاپىقلاشقان تىلنى ئىشلەتتى.

2. سارترې ۋە «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش»

سارترې فرانسىيىنىڭ 20 - ئەسىردىكى مەشھۇر پەيلاسوپى، يازغۇچىسى، دراماتورگى، ئوبزورچىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچىسى بولۇپ، ئۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرىدۇر. ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسى ۋە ئەدەبىي ئەسەرلىرى فرانسىيىدە ۋە پۈتكۈل غەرب دۇنياسىدا ناھايىتى زور تەسىر گە ئىگە.

1) ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ژان پائۇل سارترې (1905—1980) پارىژدا دېڭىز ئارمىيە ئوفىتسېرى ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن بولۇپ، تۇغۇلۇپ ئۈچ ئايدىن كېيىنلا دادىسىدىن يېتىم قېلىپ، ئۇنىڭ يۇمران قەلبىگە

غېرىپلىق ئۇرۇقى چېچىلغان. ئۈچ ياشقا كىرگەندە ئۇنىڭ ئوڭ كۆزىنىڭ مۆڭگۈز پەردىسى توسۇلۇپ ئالغاي بولۇپ قېلىپ، كېيىنچە ئوڭ كۆزى پۈتۈنلەي قارىغۇ بولۇپ قالغان. شۇ سەۋەبتىن تەڭتۇش بالىلار ئۇنى ئارىسىغا ئالمىغاچقا، سارتىردا ئۆزىنى كەمسىتىش تۇيغۇسى پەيدا بولۇپ، ئۇنىڭ غېرىپلىق تۇيغۇسى تېخىمۇ كۈچەيگەن. سارتىر بوۋىسىنىڭ يېتەكلىشىدە تۆت يېشىدىن باشلاپ كىتاب ئوقۇشقا كىرىشكەن، شۇنىڭدىن ئېتىبارەن كىتاب ئۇنىڭ ئەڭ ئىناق ھەمراھى بولۇپ قالغان. يەتتە ياشقا كىرگەندە فلوبېر، ۋولتېر، كورنېل، رابلى، ھيوگو قاتارلىق ئەدىپلەرنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇپ چىققان، سەككىز يېشىدا سىناق تەرىقىسىدە ئەدەبىي ئىجادىيەتنى باشلىغان. ئون ياشقا كىرگەندە ئاپىسى قايتا ياتلىق بولغان، بۇنىڭدىن سارتىر يەنە بىر قېتىملىق مەھرۇملۇق ئازابى ھېس قىلغان ۋە ئۆگەي دادىسى بىلەن چىقىشالماسلىقى تۈپەيلىدىن ئۇنىڭ قەلبىدىكى تەنھالىق تۇيغۇسى تېخىمۇ چوڭقۇرلاشقان. سارتىر ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇۋاتقان مەزگىللىرىدە بېرگسون، شوپېنخاۋېر، نېتسشې قاتارلىق پەيلاسوپلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇپ چىقىپ، پەلسەپىگە نىسبەتەن كۈچلۈك ئىشتىياق باغلىغان. شۇڭا ئۇ پارىژ ئالىي پېداگوگىكا ئىنستىتۇتىدا ئوقۇغان تۆت يىللىق (1924—1928) ئالىي مەكتەپ ھاياتىدا يۇقىرىقى پەيلاسوپلارنىڭ ۋە فروئىدنىڭ ئەسەرلىرىنى بېرىلىپ ئۆگىنىپ، ئۆزىنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتە يېتىلدۈرگەن قابىلىيىتىنى تەدرىجىي ھالدا پەلسەپە بىلەن بىرلەشتۈرگەن. شۇنىڭ بىلەن ئۇ ساۋاقداشلىرى ئارىسىدا داڭ چىقىرىشقا باشلىغان ۋە ئۆمۈرلۈك ھەمراھى سىموننا بىلەن تونۇشۇپ مەڭگۈلۈك ئاشىق - مەشۇقلاردىن بولۇپ قالغان. سارتىر ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، يەنە

بىر يېرىم يىللىق ھەربىي مەجبۇرىيەتنىمۇ تۈگىتىپ، 1931 - يىلىدىن ئېتىبارەن ئوتتۇرا مەكتەپتە پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولغان. 1933 - يىلى گېرمانىيىگە بېرىپ پەلسەپىدىن بىر يىل بىلىم ئاشۇرغان. بىلىم ئاشۇرۇش جەريانىدا ئۇ ئەينى چاغدىكى گېرمانىيە پەيلاسوپلىرىدىن خۇسسېرلنىڭ ھادىسەشۇناسلىق پەلسەپىسى ۋە ھېيدېگېرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى بىلەن بىۋاسىتە ئۇچراشقان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ يەنە دانىيە پەيلاسوپى كېركېگارنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئەستايىدىل تەتقىق قىلغان. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن سارتىرنىڭ قەلبىدە «دۇنيا بىمەنە»، «ھاياتلىق مەۋھۇم» ۋە «ئەركىن تاللاش» نى ئاساسى يادرو قىلغان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى يىلتىز تارتىشقا باشلىغان. ئۇ فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، بىر تەرەپتىن پەلسەپە ئوقۇتقۇچىلىقى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسىنى تارقاتسا، يەنە بىر تەرەپتىن پەلسەپە ئەسەرلىرى ۋە ئەدەبىي ئەسەرلىرىدە ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا گەۋدىلەندۈرگەن.

1939 - يىلى 9 - ئاينىڭ 1 - كۈنى گېرمانىيە ئارمىيىسى پولشاغا ھۇجۇم قوزغاپ، 9 - ئاينىڭ 3 - كۈنى ئەنگلىيىگە ۋە فرانسىيىگە ئۇرۇش ئېلان قىلىدۇ، ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئومۇميۈزلۈك پارتلايدۇ. سارتىر ئەسكەرلىككە ئېلىنىپ، كېيىنكى يىلى 6 - ئايدا گېرمانىيىگە ئەسىرگە چۈشىدۇ. ئەسىرلەر لاگېرىدا ئون ئايلىق ئەسىرلىك تۇرمۇشنى باشتىن كەچۈرۈپ، 1941 - يىلى 3 - ئاينىڭ ئاخىرىدا قويۇپ بېرىلگەن. ئۇ قايتىپ كېلىپ يەنە ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان ۋە ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى داۋاملاشتۇرغان. 50 - يىللاردىن كېيىن سارتىر

ئىجتىمائىي پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللىنىپ، خەلقئارا سىياسىي سەھنىسىگە چىققان. 1955 - يىلى جۇڭگونى زىيارەت قىلغان. 1952—1956 - يىللىرى فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن يېقىن مۇناسىۋەتتە بولغان. ئۇ 1980 - يىلى كېسەللىك سەۋەبىدىن ئالەمدىن ئۆتكەن. ئۇنىڭ ئۆلۈمىگە فرانسىيە تارىخىدا مىسلى كۆرۈلمىگەن قايغۇلۇق كەيپىيات ئىچىدە ئىنتايىن كەڭ كۆلەمدە ماتەم مۇراسىمى ئۆتكۈزۈلگەن. ئەينى چاغدىكى فرانسىيە پرېزدېنتى دۇرستىن نۇتۇق سۆزلەپ، «ژان پائۇل سارترېنىڭ ئالەمدىن ئۆتۈشى ماڭا زامانىمىز ئەقىل - پاراستىنىڭ بىر غايەت زور يۇلتۇزى چۈشۈپ كەتكەنلىكىنى ھېس قىلدۇردى» دېگەن. سارترې ھاياتىدا ئۆزىنىڭ بارلىق ئەدەبىي ئەسەرلىرىنى ئوبرازلىق پەلسەپىگە (مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە) ئايلاندۇرۇپلا قالماستىن، بەلكى ئۇنى يەنە ئۆز تۇرمۇشىغىمۇ تەدبىقلىدى. ئۇنىڭ نوبېل مۇكاپاتىنى رەت قىلىشى ۋە سىمونىنا بىلەن ئۆمۈرلۈك نىكاھسىز ئەر - خوتۇنلاردىن بولۇپ ئۆتۈشى بۇنىڭ جۈملىسىدىندۇر.

سارترېنىڭ پۈتكۈل ئىجادىيەت جەريانىنى تۆۋەندىكى ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ:

(1) دەسلەپكى مەزگىلىدىكى ئىجادىيىتى (30 - يىللار)

30 - يىللار، سارترې مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىش مەزگىلى بولۇپ، ئۇ 1936 - يىلى نەشر قىلدۇرغان «تەسەۋۋۇر» ناملىق پەلسەپىۋى ئەسىرىدە ۋە 1937 - يىلى 7 - ئايدا «يېڭى فرانسىيە ئوبزورلىرى» ژورنىلىدا ئېلان قىلغان «تام» ناملىق ھېكايىسىدە ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى تەشۋىق قىلىشقا باشلىغان بولسا، 1938 - يىلى نەشر قىلدۇرغان «يىرگىنىش» ناملىق رومانى سارترېنىڭ داڭقىنى چىقىرىپ، ئۇنىڭ

ئۆزىگە خاس بولغان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە سىستېمىسىنىڭ شەكىللىنىشىگە باشلىغانلىقىدىن دېرەك بەردى. 1939 - يىلى 2 - ئايدا سارترېنىڭ «تام» ناملىق ھېكايىلار توپلىمى نەشر قىلىندى. بۇ توپلىمى ئۇنىڭ ئىلگىرى ئېلان قىلىنغان «تام» ناملىق ھېكايىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالغاندىن باشقا يەنە، «ئۆي»، «ئايرىستۇرت»، «سىرداش دوست»، «بىر زاۋۇت خوجايىنىنىڭ بالىلىق چاغلىرى» قاتارلىق ھېكايىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ.

«يىرگىنىش» رومانىدا كۈندىلىك خاتىرە شەكلى بىلەن ئۆزىنى بايان قىلىش شەكلى قوللىنىلغان بولۇپ، ئەسەردە كىشىنى زوقلاندۇرغىدەك ۋەقەلىكمۇ يوق. باش قەھرىمان ئانتونىنا لوگاندىن ئۆزۈن يوللۇق ساياھەتنى تۈگەتكەندىن كېيىن، فرانسىيىدىكى بىر كىچىك شەھەر بوۋېر (ئاپتور بۇ شەھەر ئىسمىنى ئويدۇرۇپ چىققان) دا ئولتۇراقلىشىدۇ. ئۇ ئۇچراتقان ئادەملەر ساپلا پايدا - مەنپەئەتكە بېرىلگەن ئاچكۆز، شەپقەتسىز كىشىلەر. ئۇ بىر مېھمانخانىدا تۇرىدۇ، ئۇ بىھۇدە ئۆتۈۋاتقان كىشىلىك تۇرمۇشنى تولدۇرۇش ئۈچۈن، ھەر كۈنى بازارغا بېرىپ كۈتۈپخانىدا كىتاب كۆرىدۇ، ماتېرىيال توپلايدۇ ۋە دې لولېپان ماركىز ھەققىدە بىر تەرجىمىھال يازماقچى بولىدۇ (كېيىن كىشىلەر تارىختا بۇنداق ماركىزنىڭ ئۆتمىگەنلىكىنى ئېنىقلاپ چىققان). ئۇ ئۆزى زادىلا ياخشى كۆرمەيدىغان بىر خوجايىن ئايال بىلەن بىللە ئۇخلايدۇ. ئۇنىڭ پۈتكۈل تۇرمۇشى مەنىسىز ۋە ئەھمىيەتسىز بولۇپ، ئەتراپىدىكى ھەممە نەرسە ئۇنى يىرگەندۈرىدۇ. ھەتتا ئۇ ئۆزىدىنمۇ يىرگىنىدۇ. ئۇ ئەينەكتىن كىشىنى شۇ قەدەر يىرگەندۈرىدىغان، «ئىنسانغا تەئەللۇق ھېچقانداق نەرسا قالمىغان» ئۆز ئوبرازىنى كۆرىدۇ. ئەسەردىكى لوگاندىن سارترې يارىتقان مەۋجۇدىيەتچى

پېرسوناژ بولۇپ، ئۇ سارترېنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسىنىڭ ئوبرازلاشتۇرۇلۇپ ئىپادە قىلىنىشىدۇر. لوگاندىندا ئۆزىنىڭ ياشىشىغىمۇ گۇمان تۇغۇلۇپ، ئۇ بىر خىل پەرىشانلىق ۋە بىمەنىلىك تۇيغۇسى، بىر خىل يىرگىنىش تۇيغۇسى تەرىپىدىن يىمىرىپ تاشلىنىدۇ. ئاپتور بۇ تىپىك پېرسوناژنىڭ ئۆز - ئۆزىنى ئىنكار قىلىش ۋە ئۆز - ئۆزىنى يوقىتىش تارىخى ئارقىلىق، ئۆزىنىڭ پەلسەپە سىستېمىسىدىكى مەركىزىي نۇقتا بولغان «مەۋجۇت»لۇقنىڭ ماھىيىتى يوقلۇق ئىكەنلىكىنى ئېچىپ بېرىدۇ. ساترېنىڭ قارىشىچە، مەۋجۇتلۇق ھېچقانداق ماھىيەتكە ئىگە ئەمەس؛ مەۋجۇتلۇقنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى دەل ئۇنىڭ «يوق»لۇق ئىكەنلىكىدە. «يوقلۇق «مەۋجۇت»لۇق ئارقىلىق كىشىلىك ھاياتتا ئۆز ئىپادىسىنى تاپىدۇ. ئەشۇ ئوي - پىكىردىن مۇستەسنا كىشىلەر «مەۋجۇت»لۇقنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشىنىلا كۆرۈپ، ئۆزىنى ياخشى ياشاۋاتىمەن دەپ ئويلاپ، يوقلۇقتىكى خىرە «رېئال تۇرمۇش»تىن قانائەت تاپىدۇ، ئاخىرقى ھېسابتا بۇنىڭ بىر ھۆلسىز «يوق»لۇق ئىكەنلىكىنى بىلمەيدۇ، بىر «مەۋجۇتدار» «مەۋجۇت»لۇقنىڭ يوقلۇق ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىشى، جەزمەن ئۆز خاتالىقى ئۈستىدە ئويلىنىدىغان «يىرگىنىش» باسقۇچىنى باشتىن كەچۈرۈشى كېرەك. بۇ يەردە سارترې تەكىتلەۋاتقان «يىرگىنىش» بىر خىل فىزىئولوگىيىلىك ۋە پسىخىكىلىق ئىنكاس بولۇپ، سارترې بۇ خىل ئىنكاس ئارقىلىق باش قەھرىماننىڭ مۇھىتقا بولغان يىگانىلىق تۇيغۇسى، تەشۋىش تۇيغۇسى، يىرگىنىش تۇيغۇسى، تەنھالىق تۇيغۇسى قاتارلىق مۇرەككەپ ئىچكى تەسىراتىنى ئىپادىلەپ، بۇ ئارقىلىق ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدىكى بىر قىسىم زىيالىيلارنىڭ روھى ھالىتىنى ئىپادىلەپ بەرگەن ۋە كاپىتالىزم

جەمئىيىتىگە كۇچلۇك لەنەت ئوقۇغان. بۇ سارترېنىڭ ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئىلغارلىق تەرىپىدۇر. بىراق ئەسەر كۇچلۇك ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتىغا تولغان بولۇپ، ئۇسلۇبى تولىمۇ چۈشكۈن.

(2) 40 - يىللاردىكى ئىجادىيىتى

40 - يىللار سارترې ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللە مەزگىلى بولۇپ، بۇ باسقۇچتا ئۇ بىر قاتار مۇھىم ئەسەرلەرنى ئېلان قىلدى. درامىلىرىدىن «چىۋىن» (1942)، «ئارىلىق» (يەنە بىر تەرجىمە نامى «نەزەربەنت» 〔1944〕)، «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» (1946)، «ھۆرمەتكە سازاۋەر پاھىشە» (1946)، «پاسكىنا قول» (1948)؛ پروزىلىرىدىن «ئەركىنلىك يولى» (1945 — 1949) ناملىق ترولوگىيىلىك رومانى؛ پەلسەپىۋى ئەسەرلىرىدىن «مەۋجۇتلۇق ۋە مەۋھۇملۇق» (1943)، «مەۋجۇدىيەتچىلىك بىر خىل ئىنسانپەرۋەرلىك» (1946)؛ ئەدەبىياتقا دائىر ئىلمىي ئەسەرلىرىدىن «ئەدەبىيات دېگەن نېمە؟» (1947) قاتارلىقلار بۇنىڭ جۈملىسىدۇر. «مەۋجۇتلۇق ۋە مەۋھۇملۇق» سارترېنىڭ ئون يىللىق تەتقىقاتىنىڭ ۋە ئىككى يىللىق قەلەم تەۋرىتىشىنىڭ مەھسۇلى بولۇپ، بۇ ئەسەرنىڭ دۇنياغا كېلىشى سارترېنىڭ مۇستەقىل پەلسەپە سىستېمىسىنىڭ شەكىللەنگەنلىكىنىڭ بەلگىسىدۇر.

«نەزەربەنت» بىر پەردىلىك دراما بولۇپ، پىكىر يۈرگۈزۈشى غەلىتە، ئەسەر ۋەقەلىكى دوزاقتىكى «ئىككىنچى ئىمپېرىيە دەۋرى نۇسخىسىدىكى بىر ئېغىز مېھمانخانا ئۆيى» دە يۈز بېرىدۇ، ئاساسلىق پېرسوناژلار ئۈچ ئەرۋاھ — بىر ئەر، ئىككى ئايال بولۇپ، ئۇلار: گارسېن، ئىنېيس، ئېسدېل قاتارلىقلاردۇر. گارسېن ھايات

ۋاقتىدا تىنچلىقپەرەس زىيالى بولۇپ، بىر پەزىلەتسىز، رەزىل ئادەم، ئايالىنى خورلىغان، ئۇرۇش جەريانىدا قاچقۇنلۇق قىلىپ ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەن؛ ئىنېس بولسا ئوخشاش جىنسلىقلار مۇھەببىتىنى قوغلىشىدىغان غەيرىي پسىخىكىلىق ئايال، كومۇر گازىدا زەھەرلىنىپ ئۆلگەن؛ ئېستېل بولسا بىر شاللاق شەھۋەتپەرەس ئايال، مال دۇنيانى كۆزلەپ بىر بوۋاي بىلەن توي قىلغان، يەنە ئاشنىسى بىلەن زىناخورلۇق قىلىپ بىر قىز تۇغقان ۋە قىزىنى سۇدا تۇنجۇقتۇرۇپ ئۆلتۈرۈۋەتكەن، ئاشنىسى ھەسرەت چېكىپ ئۆزىنى ئېتىپ ئۆلتۈرىۋالغان، ئۇزۇن ئۆتمەي ئۇمۇ كېسەل بولۇپ ئۆلگەن. بۇ ئۈچ ئەرۋاھ دوزاققا چۈشكەندىن كېيىن، گارسېن بولسا تىنچ بىللە ئۆتۈشنى تەشەببۇس قىلىدۇ؛ ئىنېس بولسا ئېستېلنى ئۆزى بىلەن ئوخشاش جىنس ئىشقىۋازلىقىدا بولۇشقا تارتىدۇ، ئېستېل بولسا گارسېننىڭ كويىدا بولىدۇ، گارسېن بولسا ئېستېلنى ياخشى كۆرمەيدۇ ئەمما گارسېن ئېستېلنىڭ ئىشقىي شەيدالىقىغا بەرداشلىق بېرەلمەي ئۇنىڭ تەلىپىنى قوبۇل قىلىدۇ، شۇنىڭ بىلەن ئىنېس ئۇلارغا ھۇجۇم قىلىدۇ. ۋەزىيەت تىنجىپ قىسقا تىنچلىقتىن كېيىن، گارسېن بىلەن ئېستېل يەنە يېقىنلىشىشقا ئىنېس يەنە ئۇلارغا ھۇجۇم باشلايدۇ. ئېستېل دەرغەزەپ بولۇپ ئىنېسنى ئۆلتۈرۈۋەتمەكچى بولىدۇ، بىراق ئۆزلىرى بىر قېتىم ئۆلۈپ بولغان ئەرۋاھلار بولغاچقا، ئۇنى ئۆلتۈرۈش مۇمكىن بولماي قالىدۇ. ئاخىرىدا ئۇلار ھەر بىر كىشىنىڭ باشقا كىشىگە نىسبەتەن دوزاخ ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن گارسېن «ئۆزگىلەر دوزاقتۇر» دەپ ھەسرەت چېكىدۇ. پۈتۈن درامىدا ئۈچ ئەرۋاھنىڭ دوزاقتا بىر-بىرىنى شەپقەتسىزلەرچە ئازابلىشى ئارقىلىق سيوژېت قانات

پايدۇرۇلۇپ، كىنايە ۋە سىمۋوللۇق ئۇسۇل ئارقىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى شەرھلىنىدۇ. پېرسوناژلارنىڭ پائالىيەت مۇھىتى قىلىنغان دوزاق كىشىلىك ھايات سەھنىسىنىڭ سىمۋولىدۇر. ئۈچ ئەرۋاھ ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش ۋە چىرمىشىشلار كاپىتالىزمنىڭ رېئال جەمئىيىتىدىكى كىشىلەر مۇناسىۋىتىنىڭ يۇكسەك دەرىجىدىكى ئومۇملاشتۇرۇش ئەھمىيىتىگە ئىگە كىچىكلىتىلگەن كۆرۈنۈشىدۇر. ئاپتور گارسېننىڭ تىلىدىن بېرىلگەن «ئۆزگىلەر دوزاقتۇر» دېگەن سەھنە سۆزى ئارقىلىق ئەسەرنىڭ باش تېما ئىدىيىسىنى ئىشارە قىلىدۇ.

(3) 50 ـ يىللار ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى ئىجادىيىتى

50 ـ يىللاردىن ئېتىبارەن سارترېنىڭ ئىجادىيىتىدىكى ئەدەبىي ئەسەرلىرىنىڭ سانى زور دەرىجىدە ئازىيىپ كەتتى، ئۇنىڭ بۇ باسقۇچتىكى بىر قەدەر مۇھىم ئەسەرلىرى «شەيتان ۋە خۇدا» (1951)، «نىكىراسوف» (1951)، «ئارتوننادىكى تەركىدۇنيا-چى» (1959) ناملىق درامىلىرى ۋە «دىئالېكتىك ئىدراكقا تەنقىد» (1960) ناملىق پەلسەپىۋى ئەسەرلىرى قاتارلىقلاردۇر.

1964 ـ يىلى، ئۇ «ئەركىنلىك روھىدا ۋە ھەقىقەت مەۋقەسىدە ئىجاد قىلغان ئەسەرلىرى ئۆز دەۋرىگە غايەت زور تەسىر پەيدا قىلغان»لىقى ئۈچۈن نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئەمما ئۇ «شەخسى سەۋەب ۋە ئوبيېكتىپ سەۋەب»لەر تۈپەيلىدىن، ھۆكۈمەت تەرىپىدىن بېرىلىدىغان ھەرقانداق شەرەپنى رەت قىلىدىغانلىقىنى ئېيتىپ نوبېل مۇكاپاتىنى قوبۇل قىلمىغان.

نەزەرىيە ساھەسىنىڭ قارىشىچە، سارترېنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى ئەڭ زور مۇۋەپپەقىيىتى ئۇنىڭ دراما ئىجادىيىتىدە كۆرۈلىدۇ. سارترېنىڭ درامىلىرى ئادەتتە «ئەھۋال

دىراممىلىرى» دېيىلىدۇ. چۈنكى ئۇنىڭ دىراممىلىرىدا ئەھۋالنى سۈرەتلەشكە ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىپ، خاراكتېر يارىتىشقا ئېتىبارسىز قارايدۇ (لېكىن بۇ، سارترې پېرسوناژلار خاراكتېرىنى مۇۋەپپەقىيەتلىك يارىتالمايدۇ دېگەنلىك ئەمەس)، پېرسوناژلارنى ئەڭ مۇشكۇل ئەھۋال ئىچىگە قويىدۇ، ئۇلار «ئەركىن تاللاش» ئېلىپ بېرىپ ئۆز يولىنى قارار قىلىدۇ. بۇ دىراممىلاردا ئادەمنىڭ مۇشكۇل ئەھۋالى ۋە ئادەمنىڭ ئىنسانلىق ئەھمىيىتىگە نىسبەتەن مۇۋجۇدىيەتچىل شەرھلەش ئېلىپ بارىدۇ.

2) «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش»

ئەگەر سارترېنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتىدە ئۇنىڭ دىراممىلىرىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى ئەڭ چوڭ دەپ قارالسا، ئۇنداقتا «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» دىراممىسى ئۇنىڭ ئىجتىمائىي سىياسىي مەسىلىلەرنى ئىجابىي نۇقتىدىن ئىپادىلەشكە قاراپ بۇرۇلۇش ياسىغان تۇنجى دىراممىسى بولۇپ، ئۇنىڭ دىراما ئەسەرلىرى ئىچىدە ناھايىتى مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ. بۇ دىراممىسى سارترېنىڭ سىياسىي خاھىشىنى ۋە پەلسەپە ئىدىيىسىنى چۈشىنىشتە مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە بولۇپلا قالماي، يەنە ئۇنىڭدىن سارترې دىراممىلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.

سىيۇژېت ۋە پېرسوناژ

«ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» دىراممىسىدا، فرانسىيە قولدىن كەتكەن مەزگىلدىكى خەلقنىڭ قارشىلىق كۆرسىتىش كۈرەشلىرى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنىپ، ئۆزلۈك تاللاش مەسىلىسى ئوتتۇرىغا قويۇلىدۇ. دىراما ۋەقەلىكى ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى غەلىبە قىلىش ھارپىسىدا يۈز بەرگەن بولۇپ، فرانسىيە قارشىلىق

كۆرسىتىش ھەرىكىتىنىڭ بىر پارتىزانلار چوڭ ئەترىتى بىر قېتىملىق ئۇرۇشتا مەغلۇبىيەتكە ئۇچراپ، 300 نەپەر پارتىزان قىپقىزىل قان ئىچىگە يىقىلىپ قالىدۇ، ئاخىرىغىچە بەرداشلىق بەرگەن بەش نەپەر پارتىزان كانورىس، سوۋېربىئېي، ئانلى، لۇئېس، فرانسوۋا بەختكە قارشى ئەسىرگە ئېلىنىدۇ، پەقەت ئەترەت باشلىقى روۋان قېچىپ كېتىدۇ، لېكىن ئۇزۇن ئۆتمەي ئۇمۇ چارلاش ئەترىتى تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىدۇ. ئۇلارنىڭ قوللىرىغا كويزا سېلىنىپ، بىر ئېگىز بىنانىڭ ئۈستىگە سولاپ قويۇلىدۇ. دۈشمەن روۋاننىڭ سالاھىيىتىنى بىلمەيدۇ. روۋاننى ۋە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىنىڭ تۈپ مەنپەئەتىنى قانداق قىلىپ قوغداپ قېلىش مەسىلىسىنى چۆرىدىگەن ھالدا، تۆت نەپەر ئاساسلىق پارتىزان ئۆزلۈك «تاللاش» ئېلىپ بېرىپ، دۈشمەن ئالدىدا باش ئەگمەيدۇ ۋە ئاسىيلىق قىلمايدۇ. گىرتسىيىدە تۇغۇلغان پىشقەدەم جەڭچى كانورىس مول كۈرەش تەجرىبىسىگە ئىگە بولۇپ، رەھىمسىز جازا ئۆتكىلىدىن چىداشلىق بېرىپ ئۆتۈپ كەتكىلى بولىدىغانلىقىغا ئىشەنچە تۇغۇزىدۇ. گەپ مۇشكۇل ئەھۋالدىن قۇتۇلۇپ بەك ئازابلىنىشتىن ساقلىنىشنىڭ بىرەر چارىسىنى ئويلاپ تېپىشتا قالىدۇ. سوۋېربىئېي بىلەن ئانلى ئۇنىڭ قارشىسىغا قوشۇلىدۇ. دۈشمەن ئالدى بىلەن سوۋېربىئېينى سوراققا ئاچىقىدۇ. ئۇنى ئىككىنچى قېتىم جازاغا تارتقان چاغدا، دۈشمەن ئامبۇر بىلەن ئۇنىڭ تىرناقلىرىنى يۇلۇۋېتىدۇ، ئۇ ئۆزىنىڭ جازاغا بەرداشلىق بېرەلمەسلىكىدىن قورقۇپ، ئىقرار قىلماقچى بولغان قىياپەتكە كىرىۋالىدۇ، ئالداپ يېشىنىۋالغاندىن كېيىن بىنادىن سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالىدۇ. نوۋان قول ئاستىدىكىلەرنىڭ ئۇنى (نوۋاننى) دەپ جازاغا تارتىلىپ ئازاب چېكىۋاتقانلىقىنى كۆرۈپ

كۆڭلى بىئارام بولۇپ، ئۆزىنى مەلۇم قىلماقچى بولىدۇ. بىراق ئانلى ئۇنىڭ سەبداشلىرىغا خەۋەت يەتكۈزۈش ۋەزىپىسىنى تېخى ئورۇنلىمىغانلىقىنى، كېيىن ئۇنىڭ يەنە گۇۋاھچى سۈپىتىدە ئۇلارنىڭ ئائىلە - تاۋاباتلىرىنى يوقلىشى كېرەكلىكىنى ئېيتىپ ئۇنى توسۇۋالىدۇ. ئانلى يەنە ئۆزلىرىنىڭ داۋاملىق كۈرەش قىلماقچى بولۇشى پەقەت نوۋان ئۈچۈنلا بولۇپ قالماي، يەنە بارلىق سەبداشلىرى ئۈچۈن ئىكەنلىكىنى تېخىمۇ تەشەببۇسكارلىق بىلەن ئىپادىلەيدۇ. سوراق قىلىنغان چاغدا، ئانلى ئۆزىنىڭ ئىنتايىن قەيسەرلىكىنى ئىپادىلەيدۇ. لۇئىس نوۋاننىڭ سۆيگىنى بولۇپ، ئۇ دۈشمەننىڭ قىيناپ سوراق قىلىشىغا ۋە خورلىشىغا ئۇچرايدۇ، لېكىن قەتئىي سىر ساقلايدۇ. 15 ياشلىق فرانسوۋا لۇئىسنىڭ ئىنىسى بولۇپ، ئۇ ئىككى گەپنىڭ بىرسى بولسىلا روۋاننىڭ سالامەتلىكىنى ئىقرار قىلىش كېرەك دەپ چالۋاقايدۇ، ئانلى لۇئىسنىڭ رازىلىقى بىلەن ئۇنى بوغۇپ ئۆلتۈرىۋېتىدۇ. لۇئىس: مۇشۇنداق بولغاندىلا مەخپىيەتلىكنى ساقلاپ قالغىلى بولىدۇ، يەنە فرانسوۋانىڭمۇ ياخشى نامى قالىدۇ دەپ قارايدۇ. نوۋان يالغان ئاخبارات بىلەن دۈشمەننى ئالداپ ئۇلارنىڭ ئىشەنچىسىگە ئېرىشىپ قويۇۋېتىلىدۇ. قالغان ئۈچ نەپەر پارتىزان دۈشمەننىڭ قاتار تىزىلىپ تۇرۇپ ئاتقان ئوقلىرى بىلەن قەھرىمانلارچە قۇربان بولىدۇ. ئاپتور بۇ ئارقىلىق، بۇ قۇربانلارنىڭ بىر سىياسىي نىشان ئۈچۈن ئۆز «ماھىيىتى»نى «ئەركىن تاللىغان»لىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى

«ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» سارترېنىڭ ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە دىرامىسى بولۇپ، بۇ دىرامىدا ئالدى بىلەن

دۇنيانىڭ «بىمەنىلىكى» بىر قەدەر كونكرېت هالدا ئېچىپ بېرىلىدۇ. بۇ تۆت پەردىلىك دىراما بولۇپ، 1 - پەردىنىڭ 1 - كۆرۈنۈشىدە پارتىزانلارنىڭ تىلى ئارقىلىق، گېرمانىيە فاشىست باندىتلىرى ۋە ئۇنىڭ قول چوماق «ھەمكارلاشقۇچى»لىرىنىڭ سادىر قىلغان ئالەمچە جىنايى قىلمىشلىرى ئېچىپ تاشلىنىدۇ. فرانسىيە خەلقى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ ۋە قوللاپ غايەت زور قۇربان بەرگەن: «كەنتلەردە ئەسكەرلەر، ئۆلۈكلەر ۋە تاشلاردىن باشقا ھېچ نەرسە قالمىغان. ئۆلۈم گىرداۋىدا ئىڭراۋاتقان ئاۋازلارنى ئاڭلاپ تۇرۇش تولىمۇ قىيىن بولغان»لىقتىن، باللار ۋە ئاياللارمۇ ئامان قالمايدۇ. بىر پارتىزانلار چوڭ ئەترىتى ئىنتايىن كۆپ قۇربان بېرىدۇ، ئەسىرگە ئېلىنغان بەش نەپەر جەڭچىنىڭ بىرسى بىنادىن سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالىدۇ، يەنە بىرسى ئۆز يولداشلىرى تەرىپىدىن بوغۇپ ئۆلتۈرىلىدۇ، قالغان ئۈچ نەپەر جەڭچى ھايات قېلىپ كۈرەش قىلىش ئۈچۈن يالغان ئىقرار قىلىشنى قارار قىلغان بولسىمۇ، لېكىن يەنىلا دۈشمەن تەرىپىدىن ئېتىپ ئۆلتۈرۈلىدۇ. بۇ دىرامىدا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكى بىلەن فاشىستلارنىڭ ۋەھشىيلىكى ۋە ياۋۇزلۇقى بىردەكلىككە ئىگە بولۇپ، بۇ ئەكسىيەتچى كۈچلەر ئۈستىدىن قىلىنغان قانلىق شىكايەتنامە ۋە ئەجەللىك تەنقىددۇر.

سارترې بۇ دىرامىدا پېرسوناژلارنى ئەڭ قىيىن ئەھۋال ئىچىگە قويۇپ، ئۇلارنى ھايات - ماماتلىق سىناقتا يۈزلەندۈرۈپ، ئۇلارغا «ئەركىن تاللاش» ئارقىلىق ئۆز يولىنى قارار قىلغۇزىدۇ. قولغا ئېلىنغان بەش نەپەر پارتىزاننىڭ 15 ياشلىق فرانسوۋادىن باشقىلىرىنىڭ ھەممىسى ئۆز يولىنى توغرا تاللايدۇ. سارترېنىڭ قارىشىچە، «ئەركىن تاللاش»نىڭ ئەزەلدىنلا تامامەن

ئوخشمايدىغان ئىككى خىل خاراكتېرى بار، ئۇ بولسىمۇ: ئاكتىپ تاللاش ۋە پاسسىپ تاللاش. ھەر قانداق بىر خىل تاللاش ئۆزىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى نەتىجىسى ئۈستىگە ئۆزىنىڭ مەۋجۇتلۇق ماھىيىتىنى قۇرغان بولىدۇ. بۇ دىرامىدىكى پارتىزانلار تۇغۇلۇشىدىنلا قەھرىمان بولۇپ تۇغۇلغان ئەمەس، ئۇلارمۇ ئۆزلىرىنى قەھرىمان دەپ قارىمايدۇ، پەقەتلا بىر يۈكسەك مەقسەت ئۈچۈن ئۆز «ماھىيىتى»نى «ئەركىن تاللايدۇ»، بەلگىلىك ئەھۋال ئىچىدە ئۆز تاللىشىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇپ، ئۆز ئەھمىيىتىنى ۋە ئۆز قىممىتىنى بەلگىلەيدۇ. ئاپتۇر باشقا دىراملىرىغا ئوخشاشلا، بۇ دىرامىسىدىمۇ ساخاۋەتلىك «ئەركىن تاللاش»قا بولغان مۇئەييەنلەشتۈرۈش بىلەن، رەزىل «ئەركىن تاللاش»قا بولغان ئىنكار قىلىشنى ئىپادىلەپ، ھەر قانداق ئادەمنىڭ ئۆز تاللىشىنىڭ ئاقىۋىتىگە ئۆزى جاۋابكار بولۇشى كېرەكلىكىنى تەكىتلەيدۇ.

بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

سارترېنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسى ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرىنىڭ مەزمۇنىنى بەلگىلەپلا قالماستىن، يەنە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ مەزمۇنىمۇ ئۆزىنىڭ ئىپادە قىلىنىشقا ماس ھالدىكى بەدىئىي ئۇسۇلىنىڭ بولۇشىنى بەلگىلىگەن. شۇڭا سارترې ئەسەرلىرىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكى ئۈستىدە ئىزدەنگەندە، ئۇنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسى بىلەن ئەسەرلىرىدە ئەكس ئەتتۈرۈلگەن مەزمۇنى زىچ باغلاشقا توغرا كېلىدۇ. «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» دىرامىسىنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلىرىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

بىرىنچى، گەۋدىلىك رېئالىزملىق تەركىبلەرگە ئىگە بولۇش ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. «ئۆلسىمۇ گۆرسىز قېلىش» گەرچە

مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە قارىشىنى تەشۋىق قىلىدىغان دىراما بولسىمۇ، لېكىن رېئالىزملىق تەركىبلەر ئۇنىڭدا ناھايىتى گەۋدىلىك ئورۇن تۇتىدۇ. دىرامىدا مەيلى تاپشۇرۇلغان كونكرېت ۋاقىت ۋە ئورۇن جەھەتتىن بولسۇن، ياكى تەسۋىرلەنگەن كونكرېت ۋەقە جەھەتتىن بولسۇن، ھەر جەھەتتىن ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فرانسىيە خەلقى قانات يايدۇرغان قارشىلىق كۆرسىتىشىنىڭ ھەرىكىتىنىڭ بەزى رېئاللىقى خېلىلا روشەن ھالدا چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ. دىرامىدا ھەم فاشىستلارنىڭ ئىنسان قېلىپىدىن چىققان ۋەھشىيلىكلىرى ئېچىپ تاشلىنىدۇ ھەم فرانسىيە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتى جەڭچىلىرىنىڭ دۈشمەنگە قارشى ئېلىپ بارغان باتۇرانە كۈرەشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ. پېرسوناژلار ئوبرازلىرى روشەن ۋە گەۋدىلىك بولۇپ، خاراكتېرىدىكى خاسلىق ناھايىتى كۈچلۈك. مەسىلەن، قەيسەر، باتۇر ۋە سەگەك ئايال جەڭچى لۇئىس بىلەن بىنادىن سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىپ مەردانىلەرچە قۇربان بولغان سوۋېربىئېي ھەر ئىككىسى گەرچە كىشىنى چوڭقۇر تەسىرلەندۈرىدىغان قەھرىمان ئوبرازلار بولسىمۇ بىراق ھەر قايسىسى يەنە ئۆزىگە خاس خاراكتېر ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. بۇ جەھەتتە، دىرامىدىكى كونكرېتلىق ئابستراكتلىقنى بېسىپ چۈشىدۇ.

ئىككىنچى، روشەن پەلسەپىۋىلىككە ئىگە. مەزكۇر دىرامىدا مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بىر نەچچە مۇھىم كۆز قارىشى ئۆز ئىپادىسىنى تاپىدۇ. بۇنى ئەسەردىكى بىر قانچە تەپسىلاتتىن كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. مەسىلەن، دۈشمەننىڭ قىيناشلىرى ئاستىدا ۋارقىراشقا بولامدۇ - بولمامدۇ دېگەن مەسىلىنى چۆرىدىگەن ھالدا دىراما پېرسوناژلىرى ئوتتۇرىسىدا قىزغىن مۇنازىرە قانات يايىدۇ.

كانورېس (ئاپتورنىڭ كۆز قارىشىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ) بۇ خىل ئەھۋال ئاستىدا ئەگەر ۋارقىراش بىلەن ئازابنى يەڭگىللەتكىلى بولسا، ئۇنداقتا ۋارقىرىغاننىڭ كۆپچىلىككە زىيىنى يوق دەپ قارايدۇ. بۇ تەپسىلات مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بىر مەقسەت ئۈچۈن ۋاستە بىلەن ھېسابلىشىپ ئۆلتۈرماستىن «تاللاش» ئېلىپ بېرىش نەزەرىيىسىنىڭ بىر شەرھىسىدۇر. ئەسەردە يەنە، پارتىزانلار ئەترىتىنىڭ باشلىقى تۈرمىگە سولانغاندا كۆپچىلىك خوشال بولۇپ كېتىدىغان تەپسىلات بار. مەۋجۇدىيەتچىلەر كىشى قانچىكى ئوڭۇشسىز ئەھۋالدا قالسا، شۇنچە ئەركىن بولىدۇ دەپ قارايدۇ. ئەسەردە بۇ تەپسىلاتلارنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى تۈرمىدىكى جەڭچىلەرنى ئەترەت باشلىقىنى قانداق قوغداش مەسىلىسىگە يۈلەندۈرۈپ، ئۇلارنىڭ تېخىمۇ ئاكتىپ «تاللاش» ئېلىپ بېرىشىغا تۈرتكە بولىدۇ. ئەسەردە فرانسوۋاغا قانداق مۇئامىلە قىلىش مەسىلىسىنى چۆرىدىگەن ھالدا يەنە بىر مەيدان كەسكىن كۈرەش قانات يايدۇرۇلىدۇ. لۇئېس يولداشلىرىنىڭ ئۆز ئىنىسىنى بوغۇپ ئۆلتۈرۈۋېتىشىگە رازىلىق بېرىدۇ. بۇ ئاپتورنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىدىكى ئاكتىپ «ئەركىن تاللاش»نى مۇئەييەنلەشتۈرۈپ بېرىدۇ. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا ئۈچ نەپەر جەڭچىنىڭ ھايات قېلىش ۋە كۈرەش قىلىش ئۈچۈن يالغان ئىقرار قىلىش چارىسىنى قوللىنىش كېرەكمۇ - يوق دېگەن مەسىلىنى چۆرىدىگەن ھالدا مۇنازىرە كېلىپ چىقىدۇ. لۇئېس بۇنداق چارىنى قوللىنىشقا قارشى تۇرىدۇ، كانورېس بۇنداق قىلىشقا تامامەن بولىدۇ دەپ قارايدۇ. كانورېس چۈشەندۈرۈپ مۇنداق دەيدۇ. : «كىشىلەر سېنىڭ ھەر بىر ھەرىكىتىڭگە باھا بېرىشتە سېنىڭ پۈتكۈل ھاياتىڭغا قارايدۇ...... ئەگەر سەن يەنە خىزمەت قىلالايدىغان تۇرۇپمۇ ئۆزەڭنى ئۆلۈمگە

تۇتۇپ بەرسەڭ، ئۇنداقتا سېنىڭ ئۆلۈمىڭدىنمۇ ئارتۇق بىمەنىلىك بولماس».

ئۈچىنچى، پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگى ئىخچام ۋە قايىل قىلارلىق بولۇپ، ھەم دىراماتىكىلىقىغا ئىگە، ھەم پەلسەپىۋىلىككە باي.

3. كامۇس ۋە «يىگانە ئادەم»، «چۇما»

كامۇس 20 - ئەسىردىكى فرانسىيىنىڭ مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىسى، دىراماتورىگى، ئوبزورچىسى. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى ۋە ئەدەبىياتقا دائىر نەزەرىيىۋى ئەسەرلىرىدە ئاساسەن دېگۈدەك مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئىپادىلەنگەچكە، كىشىلەر ئۇنى مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوف دەپمۇ ئاتايدۇ. «ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرىدە زامانىمىزدىكى كىشىلەرنىڭ ئىدېئولوگىيە مەسىلىلىرى روشەن، تەلتۆكۈس، ئەستايىدىل شەرھلەنگەنلىكى ئۈچۈن»، ئۇ 1957 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

1) ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ئالبېرت كامۇس (1913—1960) ئەينى چاغدىكى فرانسىيە مۇستەملىكىسى ئاستىدىكى ئالجىرىيىنىڭ موندورۋى شەھىرىدە تۇغۇلغان. دادىسى يېزا ئىگىلىك ئىشچىسى بولۇپ، بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدا يارىلىنىپ، 1914 - يىلى ئۆلۈپ كەتكەن. ئاپىسى ئىسپانىيىلىك بولۇپ، كىچىك كامۇسنى ئېلىپ ئالجىرىيىنىڭ پايتەختى ئالجىر شەھىرىگە كۆچۈپ كېلىپ، بىر نامراتلار مەھەللىسىدە ئولتۇراقلىشىپ ۋە ياردەمگە تايىنىپ، كۈن

ئۆتكۈزگەن. كامۇس ئوقۇش مۇكاپات پۇلىغا ۋە ئىشلەپ تۇرۇپ ئوقۇشقا تايىنىپ ئوتتۇرا ۋە ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەن. ئالجىر ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە ۋە ئەدەبىيات ئۆگەنگەن. 1933 ـ يىلى گېتلېر تەختكە چىقىپ ئۇزۇن ئۆتمەي، ئۇ باربۇسسېي[①] (1873—1935) ۋە رومىن روللان قاتارلىقلار رەھبەرلىك قىلغان فاشىستلارغا قارشى تۇرۇش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. 1935 ـ يىلى فرانسىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن. مۇسۇلمانلار ئولتۇراق رايونىدا تەشۋىقات خىزمىتىنى ئىشلىگەن، «مەدەنىيەت ئائىلىسى»، «ئەمگەكچىلەر تىياتىر ئۆمىكى» قاتارلىق دىراما ئۆمەكلىرىنى تەشكىللەپ ۋە دىراما يېزىپ، شەھەر يېزىلاردا ئويۇن قويغان. 1937 ـ يىلى فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ ئالجىرىيە مىللىي مۇستەقىللىق ھەرىكىتىگە بولغان سىياسىتىنىڭ ئۆزگەرگەنلىكىدىن نارازى بولۇپ كومپارتىيىدىن چېكىنگەن. ئەسلىدە كامۇس تۇبېر كۇليوز كېسىلىگە گىرىپتار بولغانلىقى ئۈچۈن ئالىي مەكتەپنى تولۇق تۈگەتمەيلا ئوقۇشتىن توختاپ قالغان، شۇڭا 1936 ـ يىلى ئاندىن ئوقۇش پۈتتۈرۈش دىسسېرتاتسىيىسىنى تاماملاپ، پەلسەپە ئالىي تەتقىقاتچىلىق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. بىراق ئۆپكە تۇبېركۇليوز كېسىلى يەنە قوزغالغانلىقتىن ئوقۇتقۇچىلىق سالاھىيەت ئىمتىھانىغا قاتنىشالماي، ئالىي مەكتەپتە ئوقۇتقۇچى بولۇش ئارزۇسى ئەمەلگە ئاشمىغان. كامۇس ئالىي مەكتەپنى پۈتتۈرگەندىن كېيىن ئارتىس بولغان، 1938 ـ يىلىدىن باشلاپ ئالجىرىيە «جۇمھۇرىيەت گېزىتى»دە مۇخبىر بولغان ۋە ماقالە يېزىپ ئالجىرىيە خەلقىنىڭ نامرات تۇرمۇشىنى ئەكس ئەتتۈرگەن. 1939 ـ يىلىدىن باشلاپ ئالجىرىيە «جۇمھۇرىيەت كەچلىك گېزىتى»دە باش مۇھەررىر

① ئىزاھات: باربۇسسېي — فرانسىيىنىڭ مەشھۇر رېئالىست يازغۇچىسى.

بولغان. 1940 ـ يىلىنىڭ بېشىدا بۇ گېزىتخانا پېچەتلىنىپ، شۇ يىلى ئەتىيازدا كامۇس فرانسىيىگە بارغان ۋە «پارىژ كەچلىك گېزىتى»دە كاتىپ بولۇپ ئىشلىگەن. شۇ يىلىنىڭ ئاخىرىدىكى قىشتا فرانسىيىدىن ئايرىلىپ، ئالجىرىيىنىڭ ئوران شەھىرىدە دەل بىر يىل ئولتۇراقلاشقان ۋە بۇ يەردە مەخسۇس يەھۇدى بالىلىرىنى ئوقۇتىدىغان خۇسۇسىيلار مەكتىپىدە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان. 1942 ـ يىلىنىڭ بېشىدىكى قىشتا ئۆپكە كېسىلى قوزغىلىپ فرانسىيىنىڭ مارسېل شەھىرىگە بېرىپ داۋالانغان. 1943 ـ يىلى پارىژغا كېلىپ نەشرىياتتا ماقالە تەكشۈرۈش خىزمىتىنى ئىشلىگەن ۋە «كۆرەش گېزىتى» ناملىق يەر ئاستى گېزىتتە تەھرىرلىك قىلغان. 1946 ـ يىلى فرانسىيىنىڭ ھۆكۈمەت ۋەكىلى سۈپىتىدە ئامېرىكىنى زىيارەت قىلغان. 1947 ـ يىلى «كۆرەش گېزىتى» دىكى باش مۇھەررىرلىك خىزمىتىدىن ئىستىپا بېرىپ، پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى داۋاملاشتۇرغان. 1960 ـ يىلى ماشىنا ۋەقەسى بىلەن فرانسىيىدە ئالەمدىن ئۆتكەن.

30 ـ يىللار، كامۇس ئەدەبىي ئىجادىيىتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلى بولۇپ، ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «ئىجابىي ۋە سەلبىي» (1937) ناملىق خاتىرىلەر توپلىمى بىلەن «نىكاھ» (1938) ناملىق نەسرلەر توپلىمى بولۇپ، بۇ ئەسەرلەردە كامۇسنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسى ئاشكارىلىنىدۇ.

40—50 ـ يىللار كامۇس ئەدەبىي ئىجادىيىتىنىڭ گۈللەنگەن مەزگىلى، شۇنداقلا كامۇسنىڭ پەلسەپىۋى ئەسەرلىرى جۇلالىق تۈس ئالغان باسقۇچتۇر. كامۇسنىڭ 40 ـ يىللاردىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «سىزىفۇس ئەپسانىسى» (1942) ناملىق پەلسەپىۋى

ئەسىرى، «يىگانە ئادەم» (1942) پوۋېستى، «چۇما» (1947) رومانى، «ئۇقۇشماسلىق» (1944)، «كارىگۇرا» (1945)، «ھەربى ھالەت» (1948)، «ھەققانىيەتچى» (1949) ناملىق درامىلىرى بار. بۇ ئەسەرلەردە دۇنيا ياكى مەۋجۇتلۇقنىڭ «بىمەنىلىك»دىن ئىبارەت پەلسەپۋى تېما ئىپادىلىنىدۇ.

50 - يىللاردىكى مۇھىم ئەسەرلىرى: «قارشىلىق كۆرسەتكۈچى» (1951) ناملىق پەلسەپۋى خاتىرىلىرى، «چۈشكۈنلىشىش» (1956) ناملىق پوۋېستى، «سۈرگۈنلۈك ۋە پادىشاھلىق» (1957) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى قاتارلىقلار بار.

«قارشىلىق كۆرسەتكۈچى» كامۇس ئىدىيىسىنىڭ خۇلاسىسى ھېسابلىنىدۇ. ئاپتور بۇ ئەسەردە ياۋروپانىڭ قارشىلىقتا بولغان «پوزىتسىيىسى، ئۈرۈنىشى ۋە نەتىجىسى»نى تارىخىي نۇقتىدىن كۆزىتىپ، «قارشىلىق»نىڭ ئىنساننىڭ ماھىيىتى ئىكەنلىكىنى ۋە ئۇنىڭ تولىمۇ زۆرۈر ئىكەنلىكىنى مۇئەييەنلەشتۈرگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ يەنە قارشىلىقنى مۇئەييەن دائىرىدە كونترول قىلىپ، چەكتىن ئاشۇرۇۋەتمەسلىكنى تەكىتلىگەن. شۇڭا بۇ ئەسەردە ئۇ مەيلى ئەكسىلئىنقىلابى «نامۇۋاپىق قىرىش» بولسۇن، ياكى ئىنقىلابى «مۇۋاپىق قىرىش» بولسۇن، ھەر قانداق زوراۋانلىققا پۈتۈن كۈچى بىلەن قارشى تۇرىدۇ، ئۇ ھەم ماركسىزمنىڭ كاپىتالىزم ھەققىدىكى تەھلىلىي تەنقىدىگە قوشۇلىدۇ، ھەم سوتسىيالىستىك ئىنقىلاب ۋە پرولېتارىيات دىكتاتۇرىسىغا زەربە بېرىدۇ. بۇ، كامۇسنىڭ پەقەت كاپىتالىزم جەمئىيىتىنى تەنقىد قىلغۇچى ئىكەنلىكىنى ئەمما ئۇنىڭ كاپىتالىزم تۈزۈمگە قارشى تۇرمايدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. كامۇس مەزكۇر ئەسىرىدە ئىپادىلىگەن بۇ خىل ئىدىيە سارتىرې قاتارلىق

يازغۇچىلارنىڭ تەنقىدىگە ئۇچرىغان. بۇ ئەسەرنىڭ ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرىگە نىسبەتەن ئۈمىدسىز قاراش ئىدىيىسى ۋە ئىنسانپەرۋەرلىك (گۇمانىستىك) روھى ئاپتوردا يەنە داۋاملىشىپ، ئۇنىڭ «چۈشكۈنلىشىش»، «سۈرگۈنلۈك ۋە پادىشاھلىق» قاتارلىق ئەسەرلىرىدە يەنە ئىپادىلەندى.

ئادەتتە كىشىلەر، كامۇسنى مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى بولۇش سۈپىتىدە سارتىرې بىلەن ئوخشاش ئورۇنغا قويىدۇ. دەرۋەقە بۇ ئىككىسىنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسىدە ئوخشاپ كېتىدىغان تەرەپلەر بار، لېكىن بۇ يەردىكى ئوخشاشلىق مۇتلەق ئەمەس. كامۇسمۇ سارتىرېغا ئوخشاشلا «پروزا ئەزەلدىن ئوبرازلىق پەلسەپە» دەپ قارايدۇ. ئەمەلىيەتتىمۇ كامۇسنىڭ پروزا ۋە سەھنە ئەسەرلىرىنى ئۇنىڭ پەلسەپە قارىشىنىڭ ئوبرازلاشتۇرۇلۇشى دېيىشكە بولىدۇ. «يىگانە ئادەم» كامۇسنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پروزىلىرى ئىچىدە ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ئەسەر دەپ قارالسا، «چۇما» ئۇنىڭ پروزىلىرى ئىچىدە ئىجتىمائىي ئەھمىيىتى ئەڭ گەۋدىلىك ئەسەر دەپ قارىلىدۇ.

2) «يىگانە ئادەم»
سيۇژېت ۋە پېرسوناژ

باش قەھرىمان موللىسئۇ ئالجىرىيىدىكى بىر فرانسىيە شىركىتىنىڭ ئاددىي خىزمەتچىسى بولۇپ، ئۇ ئاپىسىنىڭ ھالىدىن خەۋەر ئېلىشقا قادىر بولالمىغاچقا، ئۈچ يىلنىڭ ئالدىدا ئۇنى يىراقتىكى بىر قېرىلار ساناتورىيىسىگە ئاپىرىپ قويۇپ، ئۆزى تەنھا تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. بىر كۈنى، ئۇ ئاپىسىنىڭ كېسەل بىلەن ئۆلۈپ كەتكەنلىكى ھەققىدىكى تېلېگراممىنى تاپشۇرۇپ ئېلىپ،

رۇخسەت سوراپ قېرىلار ساناتورىيىسىگە مېيىتنى دەپنە قىلىش ئۈچۈن بارىدۇ. ئۇ مېيىتخانىدا ۋە مېيىتنى ئۇزاتقاندا بىپەرۋا ھالەتتە قاراپ تۇرىدۇ، ئۇ ھەتتا ئاپىسىنىڭ قانچە ياشقا كىرگەنلىكىنىمۇ بىلمەيدۇ. ئىككىنچى كۈنى موللىسئۇ ئالجىرغا قايتىپ كېلىپ، قىز دوستى مارى بىلەن دېڭىز ساھىلىغا يۇيۇنغىلى بارىدۇ. ئەسلىدە ئۇلار بىر - بىرىنى ياخشى كۆرىدۇ، ھازىر تېخىمۇ ئامراق بولۇپ كېتىدۇ. موللىسئۇ بىلەن مارى بىر ئۆيدە يېتىپ قوپىدۇ، بىراق موللىسئۇ مارىغا بولغان مۇھەببىتى جەھەتتە پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىدۇ، مارى ئۇنىڭدىن «سىز مېنى ياخشى كۆرەمسىز» دەپ سورىغان سوئالىنى «پۈتۈنلەي ئەھمىيەتسىز سوئال» دەپ قارايدۇ. شىركەت خوجايىنى ئۇنى پارىژدىكى تارماق شىركەتكە بېرىپ ئىشلەشكە بۇيرىغاندا، ئۇ خىزمەتتىكى بۇ خىل ئېتىبارغا ئوخشاشلا پىسەنت قىلمايدۇ. خوشنىسى رامون زىددىيەت پەيدا قىلغان ئاشنىسىنى جازالاش ئۈچۈن، ھاقارەت ۋە خورلاش خاراكتېرىدە خەت يېزىپ بېرىشكە ئۇنى تەكلىپ قىلغاندا، ئۇ قىلچە ئويلانمايلا ئۇنىڭ دېگىنىدەك قىلىپ بېرىدۇ. بىر يەكشەنبە كۈنى ئۇ رامون قاتارلىق كىشىلەر بىلەن شەھەر سىرتىغا سەيلىگە چىقىپ، رامونىنىڭ خەت ئارقىلىق ھاقارەتلەنگەن ھېلىقى ئاشنىسىنىڭ ئىنىسى بىلەن ئۇچرىشىپ قالىدۇ، ئۇ ئادەم رامون بىلەن جېدەل چىقىرىشقا ئۇرۇنغاچقا، موللىسئۇ پۈتۈنلەي بىپەرۋا ھالەتتە ئۇنى تاپانچا بىلەن ئېتىپ ئۆلتۈرىۋېتىدۇ. موللىسئۇ قولغا ئېلىنغاندىن كېيىن بىر نەچچە قېتىم سوراق قىلىنىدۇ، ئۇ: بۇرادەرلەر مېنى ناھايىتى كۆڭۈللۈك ئۆتىۋاتىدۇ دەپ ئويلايدۇ دەپ قاراپ، ھەر قېتىملىق سوراقنى پۈتۈنلەي پەرۋاسىزلىق بىلەن كۈتىۋالىدۇ. ئۇ پەيدىنپەي تۈرمە ھاياتىغا كۆنۈپ قالىدۇ، بۇ خىل

تۈرمە شارائىتىدىن بىزار بولمايدۇ ھەم تۈرمىنى ناچار يەر دەپ قارىمايدۇ ئۇ ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنغاندا، ھېچ نەرسە ئويلىمايدۇ ۋە ھېچنېمە دېمەيدۇ، ئۇ دىنغا ئىشەنمەيدۇ، شۇڭا پوپنىڭ ئۆزىگە ئاتاپ دۇئا قىلىشىنى رەت قىلىدۇ. ئۆلۈم جازاسى ئىجرا قىلىنىدىغان ئەشۇ كۈنى، ئۇ نۇرغۇنلىغان ئادەملەرنىڭ كېلىپ ئۆزىنى كۆرۈشىنى، ئۆزىگە لەنەت ئوقۇشىنى ئارزۇ قىلىدۇ. ئۇنىڭ ئۈچۈن مۇشۇنداق بولسا كۆپايە بولۇۋېرەتتى.

موللىسئۇ كامۇسنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى مەۋجۇدىيەتچى ئوبراز بولۇپ، «ھەممە نەرسىنى بىمەنە ھېس قىلىدىغان ئادەم» لەرنىڭ تىپى. ئۇ بىر خىل پاسسىپ سوغۇققان كىشىلىك پەلسەپىسىنى دەستەك قىلىپ، بىمەنە، نامەلۇم دۇنياغا «ئەرزىمەسلىك»، «بىلمەسلىك» شۇئارى بويىچە مۇئامىلە قىلىدۇ. ئۇ «يىگانە ئادەم» سالاھىيىتى بىلەن ۋە بىپەرۋا نەزەر بىلەن، نامۇناسىپ بولسىمۇ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىۋاتقان بارلىق نەرسىنى كۆزىتىدۇ. ئۇ ئاپىسىنىڭ ئۆلۈمى، مەشۇقىنىڭ سۆيگۈسى، خىزمەتتىكى ئېتىبار، قاتىللىق قىلىش، سوتلىنىش، تۈرمىگە تاشلىنىش، ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىش قاتارلىقلارنى تامامەن پەرۋاسىز، سوغۇق نەزەر بىلەن ئۆتكۈزىۋېتىدۇ. ئۇ جەسەتكە قارىتىپ ئۇدا 4 پاي ئوق ئۈزگەن چاغدا، ئۇ «جەبرى - زۇلۇم دەرۋازىسىنى 4 مەرتە چېكىپ قويدۇم» دەپ ھېس قىلىدۇ. ئۇنىڭ ئادەم بىلەن دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى قارىمۇ قارشىلىقنى تونۇپ يەتكىنى دەل «بىمەنىلىك» نى تونۇپ يەتكىنى بولۇپ، بۇ ئۇنىڭدىكى ئويغىنىشنىڭ باشلىنىشى ئىدى. ئۇ تونۇش جەھەتتە ئەركىنلىككە ئېرىشتى، شۇڭا ئۇ ئۆلۈم ھارپىسىدا ئۆزىنىڭ ئۆتمۈشىنىمۇ بەختلىك، ھازىرىنىمۇ بەختلىك ھېس قىلدى.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدىئىي ئالاھىدىلىكى

ئەسەردىكى يىگانە ئادەم موللىسئو بىمەنە دۇنياغا كېلىپ بىمانە ياشىدى، ئاخىرى يەنە بىمەنە ئۆلدى. ئاپتور ھەممە نەرسىنى بىمەنە ھالدا تەسۋىرلەپ، موللىسئونىڭ بىمەنە دۇنيا بىلەن كېلىشەلمەي غېرىپلىق ھېس قىلغانلىقىنى، شۇڭا، پەقەت سوغۇققان ۋە پەرۋاسىز بولۇشقا توغرا كەلگەنلىكىنى شەرھلىگەن. موللىسئونىڭ مەغرۇر ۋە مەڭسىتمەسلىك پوزىتسىيىسى مەۋجۇدىيەتچىل قارشىلىقىنىڭ ئىپادىسىدۇر. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ئۇ 20 - ئەسىرنىڭ دەرتمىنى، شەپقەتسىز كاپىتالىزم دۇنياسىنىڭ مەنىۋى غەيرىي تەبىئىي پەرزەنتىدۇر. ئەسەرنىڭ توپ ئىدىيىسى ۋە مەزمۇنى ئاپتورنىڭ بۈگۈنكى زامان جەمئىيىتىگە بولغان نارازىلىقىنى، قارشىلىقىنى ۋە ئامالسىز ئەھۋال ئاستىدىكى ئۈمىدسىز كەيپىياتىنى تولۇق ئىپادىلەپ بېرىدۇ.

موللىسئو ئوبرازى مەۋجۇدىيەتچىل پەلسەپىۋى ئىدىيىنى ئوبرازلاشتۇرۇش ئېھتىياجىغا تولىمۇ ئۇيغۇنلاشقان بولۇپ، ئاپتور تاللاپ ئىشلەتكەن ئىنتايىن ئاددىي ۋە بىرلا خىل سىدام تىلىمۇ پېرسوناژلار ئېڭىنى ئىپادىلەشكە ۋە ئەسەرنىڭ ئىدىيىۋى كەيپىياتىغا بەكلا ماسلاشقان. پروزىنى پەلسەپە بىلەن بىرلەشتۈرۈش، ئادەم ۋە ئىشلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنىڭ بىمەنىلىكىنى رېئالىزملىق ئۇسۇل بىلەن تەسۋىرلەش «يىگانە ئادەم» پوۋېستىنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكىدۇر. بۇ جەھەتتە، ئەسەردىكى موللىسئو تۈرمىدىكى چېغىدا ئۇنىڭ تىلىدىن بېرىلگەن «ئۆزى ھەققىدىكى بايانى» دەل پىسخىك رېئالىزم ئۇسۇلى ئارقىلىق ئاپتورنىڭ بىمەنىلىك پەلسەپە قائىدىلىرىنى ئىپادىلىگەن. موللىسئو پوپنىڭ ئۆزىگە ئاتاپ دۇئا قىلىشىنى رەت قىلىپ، ئۆزى ھەققىدە مۇنداق

پىكىر يۈرگۈزىدۇ: «مەن ئۆتكۈزگەن بۇ پۈتكۈل بىمەنە تۇرمۇشىمدا، بىر خىل غۇۋا نەپەس (تىنىق) تېخى يېتىپ كەلمىگەن يىللارنى كېسىپ ئۆتۈپ، يىراق كېلەچەكتىن ماڭا قاراپ ئېتىلىپ كەلمەكتە ئىدى، بۇ نەپەس كېسىپ ئۆتكەن ئورۇنلار باشقىلار ماڭا تەكلىپ بەرگەن ھەممە نەرسىنى پۈتۈنلەي پەرقسىز نەرسىگە ئايلاندۇرۇپ، كېلەچەكتىكى تۇرمۇشنىڭ مەن باشتىن كەچۈرگەن تۇرمۇشتىن قىلچىمۇ ئارتۇق چىن ئەمەسلىكىنى كۆرسەتتى. باشقىلارنىڭ ئۆلۈمى، ئانىغا بولغان مۇھەببەت دېگەنلەرنىڭ مەن بىلەن نېمە ئالاقىسى؟ پەقەت بىرلا خىل تەقدىر مېنى تاللىغان ھەم مىليونلىغان ئامەتلىك كىشىلەرنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭغا ئوخشاشلا ئۆزلىرىنى مېنىڭ قېرىندىشىم دەپ بىلگەن ئىكەن، ئۇنداقتا، ئۇ دەۋاتقان تەڭرىنىڭ، ئۇلار تاللىغان تۇرمۇشنىڭ، ئۇلار تاللىغان تەقدىرنىڭ يەنە مەن بىلەن نېمە ئالاقىسى؟ ئۇ چۈشىنىدۇ، ئۇ چۈشىنەمدۇ؟ ......» . ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا، موللىسئو: مەن «سوغۇققان دۇنيا»غا تۇنجى قېتىم قەلب ئىشىكىمنى ئاچتىم دەپ مۇنداق دەيدۇ: «مەن بۇ دۇنيانىڭ ماڭا شۇ قەدەر ئوخشايدىغانلىقىنى، شۇ قەدەر دوستانە ئىكەنلىكىنى بىلىپ يەتتىم، مېنىڭچە مەن بۇرۇنمۇ بەختلىك ئىدىم، ھازىرمۇ يەنىلا بەختلىكمەن، ...... مەن ئۆزەمنى غېرىپسىندۇرماسلىق ئۈچۈن، ماڭا ئۆلۈم جازاسى ئىجرا قىلىدىغان ئەشۇ كۈنى نۇرغۇنلىغان ئادەملەرنىڭ كېلىپ كۆرۈشىنى، ئۇلارنىڭ مەندىن قىساس ئالماقچى بولغاندەك ئۆچمەنلىك بىلەن لەنەت ئوقۇپ چۇقان سېلىشىنى ئۈمىد قىلىمەن» . باش قەھرىماننىڭ ئۆزىنىڭ بىمەنە روھى ھالىتى ھەققىدىكى بۇ تەسۋىرىدىن، ئۇنىڭ كىشىلىك

هاياتنىڭ ئەھمىيىتى ئۈستىدە ئىزدىنىش ۋە تەقدىرنىڭ ئۆزگىرىشچان، جىددى پەلسەپىۋى قائىدىلىرىنى يېشىش روھىغا ئىگە ئىكەنلىكىنى كۆرۈۋېلىش تەس ئەمەس. ئۇنىڭ ئاغزىدىن بېرىلگەن تىل كىشىلەرنىڭ پەلسەپىۋى تەپەككۇرىنى قوزغىتىش كۈچىگە ئىگە. ئەسەردىكى رېئالىزم يەنىلا پسىخىك رېئالىزمدۇر.

3) «چۇما»

سيۇژىت ۋە پېرسوناژ

ئەسەردىكى ۋەقەلىك 40 - يىللارنىڭ مەلۇم بىر يىلى ئالجىرىيىنىڭ شىمالىي[①] قىسىمدىكى دېڭىز ساھىلى شەھىرى ئوراندا يۈز بەرگەن. بىر كۈنى ئەتىگىنى ئوراننىڭ دوختۇرى بېرنال رىئۇ ئۆزىنىڭ دوختۇرخانىسىدىن چىقىۋېتىپ پەلەمپەي ئېغىزىدا بىر ئۆلۈك چاشقاننى بايقاپ قالىدۇ، شۇ چاغدا ئۇ «بۇ چاشقان ئۆلۈدىغان يېرىنى تاپالماي قاپتۇ» دەپ ئويلايدۇ. كېيىن كىشىلەر توپلىشىپ ئولتۇراقلاشقانلىكى يەردە ئۆلۈك چاشقانلار كۆپىيىپ كېتىدۇ. شەھەر ئاھالىسىدىن ئۆلگەنلەرنىڭ سانىمۇ تېزلىك بىلەن كۆپىيىۋەرگەنلىكتىن، ھۆكۈمەت دائىرىلىرى چۇما يۇقۇملۇق كېسىلىنىڭ تارقالغانلىقىنى ئېتىراپ قىلىشقا مەجبۇر بولۇپ، شەھەر ئېغىزلىرىنى پېچەتلەشنى قارار قىلىدۇ. پۈتكۈل شەھەرنى چۇما ۋەسۋەسىسى قاپلاپ، ھەربىر ئادەم جۇدالىق تەھدىتكە دۇچ كېلىدۇ. چۇماغا قانداق تاقابىل تۇرۇش، بۇ قورقۇنچلۇق ئاپەتنى قانداق يوقىتىش ئۈستىدە ھەممە ئادەم باش قاتۇرۇپ، چارە

---

① ئىزاھات: ئالجىرىيە 1905 - يىلى فىرانسىيە تەرىپىدىن پۈتۈنلەي بېسىۋېلىنغان. 1954 - يىلى ئالجىرىيە مۇستەقىللىق ئۇرۇشى قوزغاپ، 1958 - يىلى ئالجىرىيە جۇمھۇرىيىتىنى قۇرغان، 1962 - يىلى ئاندىن رەسمى مۇستەقىل بولغان.

ئىزدەيدۇ. دىنىي جەمئىيەت ۋە ئۇنىڭ روھانىيلىرى تەڭرىدىن مېھرى - شەپقەت قىلىشنى ئىلتىجا قىلىپ كۆپچىلىكنى قىيىن ئۆتكەلدىن ئۆتكۈزۈش پىكرىدە چىڭ تۇرىدۇ. رىئۇ قاتارلىق كىشىلەر پەننىي ئۇسۇل ئارقىلىق بىمارلارنى قۇتقۇزۇشنى، باكتېرىيىنى يوقىتىش ئارقىلىق چۇما ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنى تەشەببۇس قىلىدۇ. بىر نەچچە ئايلىق جاپالىق جىددى كۈرەش ئارقىلىق غەلىبە كۈنى ئاخىرى يېتىپ كېلىدۇ. چۇما يوقىتىلىپ، شەھەر قوۋۇقلىرى ئېچىلىدۇ، بەختتە يارىشا ھايات قالغان ئادەملەر ۋە قايتا ئۇچراشقان كىشىلەر مىسلىسىز خوشاللىق ۋە بەخت تۇيغۇسىغا چۆمۈلىدۇ، لېكىن رىئۇ يەنە چوڭقۇر ئويغا پېتىپ قالىدۇ: «خوشاللىققا تەھدىت سالىدىغان نەرسە باشتىن - ئاخىر مەۋجۇت» دەيدۇ ئۇ ئۆز - ئۆزىگە.

ئەسەردە ئوراننىڭ «كىشىلىك جەمئىيىتى» دىكى بىر نەچچە خىل پېرسوناژ نۇقتىلىق بايان قىلىنغان بولۇپ، ئۇلار چۇما ئاپىتى جەريانىدا ئېغىر سىناقلارغا بەرداشلىق بېرىپ، ئۆزلىرىنىڭ تاللىشى بويىچە ئىش ئېلىپ بارىدۇ. ئاپتور بۇ پېرسوناژلارنى تەسۋىرلىگەندە، ئۇلارنىڭ «ئەركىن تاللاش» تىن ئىبارەت ئاڭ ھەرىكىتى ئارقىلىق، ئۆزىنىڭ ئەشۇ خىل پەلسەپە ئىدىيىسىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ. باش قەھرىمان دوختۇر رىئۇنىڭ ئوبرازى ئىنتايىن تەسىرلىك بولۇپ، ئۇنىڭدا ئاپتورنىڭ ئىنسانپەرۋەرلىك غايىسى ئىپادىلىنىدۇ. ئۇ چۇما كېسىلىنى بايقىغاندىن كېيىن، قانداقتۇر تەڭرىنىڭ شەپقىتىگە تەلمۈرۈپ ئۆلۈمنى كۈتۈپ ئولتۇرماستىن، بەلكى بىردىنبىر يول چارە — ھەقىقەتنى ئەمەلىيەتتىن ئىزدىگەن ھالدا پۈتۈن كۈچ بىلەن ئاتلىنىپ «ئۆلۈم بىلەن كۈرەش ئېلىپ

بېرىش» دەپ قارايدۇ. كۈرەش ئېلىپ بېرىۋاتقان كۈنلەردە ئۇ جاپادىن قاچماي ئۆزىنى ئۇنتۇغان هالدا خىزمەت قىلىدۇ. ئۇ بىمارلارنىڭ ئائىلىسىدىكىلەرنىڭ زارلىنىشىغا پىسەنت قىلماي، بىمارلارنى ساق كىشىلەردىن ئايرىم تۇغۇزۇپ داۋالاش پرىنسىپىدا چىڭ تۇرىدۇ. ئۇنىڭ ئامراق ئايالى كېسەل يۇقۇپ جان ئۈزگەندە ئۇ مەڭگۈلۈك ئايرىلىشنىڭ روهى ئازابىغا بەرداشلىق بېرىدۇ، ئەمما باشقىلارنىڭ ئازابىغا ئۇمۇ ئازابلىنىدۇ. باشقىلارنىڭ خۇشاللىقىغا ئۇمۇ خوشاللىنىدۇ. ناهايىتى ئېنىقكى، ئادەم بىلەن ئاپەت ئوتتۇرىسىدىكى كۈرەش داۋامىدا، دوختۇر رىئۇ بىر ئىنسانپەرۋەر قەهرىمان پېرسوناژ، بۇ قەهرىمان ئوبرازىنى ئاپتۇرنىڭ «يىگانە ئادەم» پوۋېستىدىكى باش قەهرىمان موللىسئۇ بىلەن سېلىشتۇرغاندا، دوختۇر رىئۇ ئوبرازىنىڭ ئىلغارلىق تەرىپى ناهايىتى گەۋدىلىك بولۇپ، ئۇ كىشىنىڭ ئالغا ئىلگىرىلىشىگە ئىلهام بېرىدىغان ئىلغار ئەهمىيەتكە ئىگە. بىراق رىئۇ يەنىلا مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ گەۋدىلەندۈرگۈچىسى بولۇپ، بىر جەھەتتىن ئۇ ئاپەتكە قارشى ئېگىلمەي، سۇنماي كۈرەش ئېلىپ بارسا؛ يەنە بىر جەھەتتىن، ئۇ ئۆزىنى ئىقتىدارسىز، ئامالسىز، «چەكسىز مەغلۇبىيەت» ئۇنى كۈتىۋاتقاندەك هېس قىلىدۇ. شۇندىن تارتىپ تاكى رومانىنىڭ ئەڭ ئاخىرىغا قەدەر، ئۇ يەنىلا «چۇما تاياقچە باكتېرىيىسى مەڭگۈ ئۆلمەيدۇ هەم يوقالمايدۇ» دېگەن «قىيىن مەسىلە» ئۈستىدە ئويلىنىدۇ. بۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، رىئۇ بىلەن موللىسئۇنىڭ هەر ئىككىسى ئوخشىمىغان نۇقتىدىن، كامۇسنىڭ ئۈمىدسىز قارشىلىق پەلسەپىسىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ. «چۇما» رومانىدىكى پوپ پارلۇ پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن تەڭرىگە سەجدە قىلىدۇ،

خەلقىنىڭ سالامەتلىك ئەھۋالىغىمۇ كۆڭۈل بۆلۈپ تۇرىدۇ، ئۇ تەڭرىدىن چۇمانى تىزگىنلەشنى ئىلتىجا قىلىدۇ، لېكىن چۇما تېزلىكتە كېڭىيىپ هەتتا ئۇنىڭ ئۆزىمۇ كېسەل بىلەن يۇقۇملىنىپ ئۆلۈپ كېتىدۇ. فرانسىيە مۇخبىرى لونگبېل گۈزەل ئارزۇلارنى كۆڭلىگە پۈككەن، هېسىياتقا باي رومانتىك ياش بولۇپ، سۆيگىنىنىڭ قېشىغا كېتىش ئۈچۈن هەممىلا يەرگە قاتراپ، شەهەردىن ئايرىلىش گۇۋاهنامىسى ئېلىشقا ئىلتىماس قىلىدۇ، لېكىن رىئۇنىڭ تەسىرىدە يەنىلا بۇ يەردە قېلىپ، يۇقۇملۇق كېسەل بىلەن كۈرەش ئېلىپ بېرىش يولىنى تاللايدۇ. جانابىي سوتچىنىڭ ئوغلى تاررۇ تەڭرىگە ئىشەنمەيدىغان، «دانىشمەن» بولۇشقا پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن بېرىلىدۇ، ئۇ ئۆلۈم جازاسىغا، قاتىللىق ۋە قىرغىنچىلىققا، هەمدە قارشىلىق كۆرسەتمەسلىككە قارشى تۇرىدۇ، شۇڭا يۇقۇملۇق كېسەلنى يوقىتىش كۆرىشىگە ئاكتىپلىق بىلەن قاتنىشىپ، تەدرىجى هالدا كىشىلىك هاياتىنىڭ قىممىتىنى چۈشەنگەندەك بولىدۇ. ئادەتتىكى خىزمەتچى گرون ئادەتتە سەنئەتكە بېرىلىپ، تەنها تۇرمۇش كەچۈرەتتى، كۈرەش جىددىيلەشكەن پەيتتىمۇ يەنىلا ئۆزىنىڭ بىر كىشىلىك هەسسىسىنى قوشىدۇ. يۇقىرىدا بايان قىلىنغان بۇ پېرسوناژلار هەر خىل يوللار ئارقىلىق «شاپائەت»نى تاللايدۇ، هەم «شاپائەت» ئارقىلىق «قەبىھ»لىككە قارشى تۇرىدۇ، بۇ يەردە «قەبىھ»لىكنى تاللاشمۇ بولىدۇ، ئەسەردىكى كوتال دەل ئەشۇنداق پېرسوناژ بولۇپ، ئۇ چۇما تارقىلىۋاتقان مەزگىلدە «توپىلاڭدىن توقاچ ئوغۇرلاش» بىلەن شۇغۇللىنىدۇ، كېسەل يوقىتىلىپ شەهەر قوۋۇقلىرى ئېچىلغان چاغدىمۇ يەنە ئىزچىل جىنايى قىلمىشلارنى سادىر قىلىدۇ.

ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ۋە بەدئىي ئالاھىدىلىكى

«چۈما» رومانى «كىنايە تۈردىكى رومان» بولۇپ، ئۇنىڭدىكى «چۈما» ۋە كىشىلەرنىڭ ئۇنىڭ بىلەن ئېلىپ بارغان كۈرىشى چوڭقۇر ئىدىيىۋىلىككە ۋە پەلسەپىۋىلىككە ئىگە. كامۇس ئۆزىنىڭ بىر خاتىرىسىگە: «گېرمانىيە فاشىستلىرىنىڭ ھەربى قوشۇنلىرى چاشقانغا ئوخشايدۇ» دەپ يازغان. روماندىكى چۈما تاياقچە باكتېرىيىسى دەل ياۋۇز فاشىست ئۇنسۇرلىرىغا ئوخشىتىلغان بولۇپ، ئوران شەھىرىدە يۇقۇملۇق كېسەلنىڭ تارقىلىشى شۈبھىسىز گېرمانىيە قوشۇنلىرىنىڭ فرانسىيىدە رەھىمسىزلەرچە خەلقنى قىرغىن قىلغانلىقىنىڭ تەسۋىرىدۇر، رىئۇ قاتارلىق كىشىلەرنىڭ چۈمانى. يوقىتىش ئۈچۈن ئېلىپ بارغان كۈرىشى فرانسىيە خەلقىنىڭ فاشىست تاجاۋۇزچىلىرىغا قارشى ئېلىپ بارغان كۈرىشىنىڭ ئىپادىلىنىشىدۇر. ئەسەردە «چۈما» ئىنسانلارنىڭ بېشىغا كەلگەن تۈرلۈك بالايىئاپەتلەرگە سىمۋول قىلىنىپ، كىشىلەرنىڭ بىردەك ئىتتىپاقلىشىپ، بالايىئاپەت بىلەن ئۈزلۈكسىز كۈرەش ئېلىپ بېرىشى لازىملىقى بىر قەدەر ئىلگىرىلىگەن ھالدا ئابستراكتلاشتۇرۇلغان ۋە چوڭقۇرلۇققا ئىگە قىلىنغان. شۇنىمۇ كۆرۈش كېرەككى، ئەسەردە يەنە تەبىئىي ئاپەت بىلەن ئىنسانلارنىڭ ئۇرۇش ئاپىتى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇلۇپ، ئىنسانلارنىڭ ئۇرۇش ئاپىتىمۇ تەبىئىي ئاپەتكە ئوخشاشلا مەڭگۈ تۈگىمەيدىغان ھالەت شەكىللەندۈرۈلگەن. ئاپتۇر قارشىلىق كۆرسىتىشنى تەكىتلىگەندە يەنە ئۈمىدسىزلىك ئىدىيىسى بىلەن تەقدىرچىلىكنىمۇ ئىپادىلىگەن. ئاپتۇر كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىن نارازى بولغاچقا، بۇ بىمەنە دۇنيانى باتۇرلۇق بىلەن پاش قىلغان

ۋە تەنقىد قىلغان، شۇنداقلا يەنە، ئۇ مەڭگۈ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ، ئۇنى ئۆزگەرتكىلى بولمايدۇ دەپ قارىغان.

«چۈما» رومانىدا كامۇسنىڭ ئىجادىيەتتە دائىم قوللىنىدىغان رېئاللىقنى تەسۋىر بىلەن پەلسەپىۋى ئىزدىنىشنى بىرلەشتۈرۈپ يېزىش ئۇسۇلى ئىپادىلىنىپلا قالماستىن، يەنە قۇرۇلمىسى پۇختا، سيوژىتى يىغىنچاق، مۇكەممەل ئىچكى بىرلىككە ئىگە بولۇش قاتارلىق مۇشۇ ئەسەرگىلا خاس بولغان ئالاھىدىلىك چاقناپ تۇرىدۇ. ئاپتورنىڭ پېرسوناژلارنى تەسۋىرلەش ۋە ۋەقەلىكنى بايان قىلىشى يىغىنچاق، ئىخچام، ئاددىي - ساددا ۋە خاسلاشتۇرۇش ئۇسلۇبىغا ئىگە. ئەسەردە گەرچە لىرىكىغا، مۇھاكىمىگە ۋە ئوبيېكتىپ بايان قىلىش ئۇسۇلىغا ئانچە ئەھمىيەت بەرمىگەن بولسىمۇ، ئەسەر يەنىلا ئالاھىدە كۆزىتىش نۇقتىسىغا ئىگە قىلىنغان. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا دېڭىز ئۇستىدىكى خىيالىي مەنزىرىنى تەسۋىرلەپ، دوختۇر رىئۇنىڭ «مۇشۇ يەرگىچە بولغان ئارىلىقتىكى ھېكايىنى يېزىپ چىقىشى قارارىغا كەلگەنلىكىنى» نى، «ئۇنىڭ بۇنداق قىلماقچى بولۇشى ئەمەلىيەت ئالدىدا داۋاملىق سۈكۈت قىلىپ تۇرىۋېرىشنى خالىمايدىغانلىقى ھەمدە ئەشۇ چۈما بىمارلىرىغا ھېسداشلىق قىلىدىغان گۇۋاھچى بولۇپ، كىشىلەرنى ھېچبولمىغاندا ئەشۇ بىمارلارنىڭ ھەممىسى ئادالەتسىز ۋە زوراۋانلىقنىڭ قۇربانى ئىكەنلىكىنى ئەسلەيدىغان قىلىش، كىشىلەرگە ئەشۇ قېتىملىق ئاپەت جەريانىدا ئۆگىنىۋالغان نەرسىلەرنى ئەينەن ئېيتىپ بېرىش ھەتتا كىشىلەرگە ئىنساننىڭ ۋۇجۇدىدا، ماختاشقا ئەرزىيدىغان نەرسىلەرنىڭ ھامان يىرگىنىشكە تېگىشلىك نەرسىلەردىن كۆپ ئىكەنلىكىنى ئېيتىپ بېرىش» ئىكەنلىكىنى كۆرسۇتۇپ بەرگەن.

روشەنكى، بۇ «ئەمەلىي خاتىرە» مەيلى قانچىلىك ئوبيېكتىپ بولۇشىدىن قەتئىينەزەر ئۇنىڭغا يەنىلا ئاپتورنىڭ سۇبيېكتىپ ئىرادىسى ئارلاشقان.

§ 6 . بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى

1 . ئومۇمىي چۈشەنچە

بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى 20 - ئەسىرنىڭ 40 - يىللىرىنىڭ ئاخىرى ۋە 50 - يىللارنىڭ باشلىرىدا ئالدى بىلەن فرانسىيىدە پەيدا بولۇپ، كېيىن گېرمانىيە، ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكا قاتارلىق ئەللەردە ئەۋج ئالغان، تاكى 80 - يىللارنىڭ باشلىرىغا قەدەر دەۋر سۈرگەن، رېئالىزملىق ئەنئەنىۋى دىراما ئۇسۇلىغا تۈپتىن قارىمۇ قارشى هالدا ئوتتۇرىغا چىققان بىر تۈرلۈك دىراما ئېقىمىدۇر. شۇڭا بۇ خىل دىراما ئېقىمى «بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى» دېيىلىدۇ.

ئەمما، بىمەنىچىلىك دىراممىچىلىقى ئوتتۇرىغا چىققان دەسلەپكى مەزگىللەردە «بىمەنىچىلىك» دەيدىغان بۇنداق ئاتالغۇ يوق ئىدى، شۇڭا كىشىلەر بۇ خىل دىراممىلارنى «هالقىما دىرامىچىلىق»، «ئۆكتىچى دىراممىچىلىق» ياكى «ئاۋانگارتلار دىرامىچىلىقى» دېگەندەك ناملاردا ئاتاپ كەلگەن ئىدى. پەقەت 1961 - يىلىغا كەلگەندە ئەنگلىيە دىراما نەزەرىيىچىسى مارتىن ئېسلىن (1918—) ئۆزىنىڭ «بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى» ناملىق كىتابىدا ئۇلارنى تۇنجى قېتىم «بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى» دېگەن نام بىلەن ئاتىدى. بۇ نام بۇ خىل دىراما ئېقىمىنىڭ ئىدىيە ۋە بەدىئىي جەهەتتىكى ئالاهىدىلىكىگە بەكلا ئۇيغۇن كەلگەچكە، بۇ ئاتالغۇ

كىشىلەر تەرىپىدىن ناهايىتى تېزلا قوبۇل قىلىندى. ئەمما بۇ چاغدا بۇ ئېقىم ئالىبۇرۇن فرانسىيە چېگرىسىدىن هالقىپ گېرمانىيە، ئەنگلىيە قاتارلىق ئەللەر ئەدەبىياتىغا سىڭىپ كىرگەن ۋە ئېدۋارە فرانكلىن ئالبى (1928—) ۋەكىللىكىدە ئامېرىكا دىرامىچىلىقىدىمۇ دەۋر سۈرۈشكە باشلىغان ئىدى.

20 - ئەسىردىكى غەرب ئەدەبىياتىدا بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى پەيدا بولۇشتىن ئىلگىرىلا، غەرب بۇرژۇئا يازغۇچىلىرى بىمەنىچىلىك چۈشەنچىسى مەۋقەسىدە تۇرۇپ كاپىتالىزم تۈزۈمى ئاستىدىكى كىشىلەرنىڭ روهى تىت - تىتلىقى ۋە ئىدىيىۋى نامراتلىقىنى تەسۋىرلەپ، زىيالىلارنىڭ كاپىتالىزم مەدەنىيىتى دەۋرىدىكى روهى ۋە ئىدىيىۋى كەيپىياتىنى ئىپادىلىگەن ئىدى. مەسىلەن، 20 - ئەسىرنىڭ 10 — 20 - يىللىرىدا، كافكانىڭ پروزىلىرىدا ئادەمنىڭ تەنهالىقى ۋە ئادەم بىلەن جەمئىيەتنىڭ زادىلا سىغىشماسلىقى ئىنچىكىلىك بىلەن سۈرەتلەنگەن بولسا، 30 - يىللاردا، سارترېنىڭ «يىرگىنىش» رومانىدا مەنىسىز تۇرمۇش «بىمەنىلىك» چۈشەنچىسى ئارقىلىق ئىپادىلەندى؛ 40 - يىللارنىڭ دەسلىپىدە كامۇس ئۆزىنىڭ «يىگانە ئادەم» پوۋېستىدىلا «هەممە نەرسىنى بىمەنە هېس قىلىدىغان ئادەم» — موللىسئونى تەسۋىرلەپ قالماستىن، بەلكى يەنە ئۆزىنىڭ «سىشۇفوس ئەپسانىسى» ناملىق پەلسەپىۋى خاتىرىسىدە ئىنسانىيەت ئەهۋالىنىڭ ماهىيەت جەهەتتىن ئېيتقاندا «بىمەنە» ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ بەردى. كامۇسنىڭ «بىمەنىلىك»نىڭ مەنىسى هەققىدىكى قارىشى ئالاهىدە بولۇپ، بۇ هەقتە ئۇ مۇنداق دەپ يازىدۇ: «ئىدراكىي ئۇسۇل بىلەن چۈشەندۈرۈپ بەرگىلى بولىدىغان دۇنيا مەيلى ئۇنىڭ قانچىلىك ئىللەتلىرى بولۇشىدىن قەتئىينەزەر

ئۇ بىر يېقىملىق دۇنيادۇر. بىراق كۈنلەرنىڭ بىرىدە دۇنيادىكى خىيالىي تۈيغۇ ۋە يورۇقلۇق غايىپ بولىدۇ، ئادەملەر يەنىلا ئۆزىنى يىگانە ھېس قىلىپ، قايتۇرۇپ كەلگىلى بولمايدىغان سۈرگۈنگە ئايلىنىپ قالىدۇ، چۈنكى ئۇ يوقىتىپ قويغان ۋەتىنى ھەققىدىكى ئەسلىمىدىن مەھرۇم قالدۇرۇلىدۇ ۋە كەلگۈسى دۇنيا ھەققىدىكى ئۈمىدى كەمتۈكلىشىدۇ؛ ئادەمنىڭ بۇنداق ئۆز تۇرمۇشىدىن ئاجراپ كېتىشى، ئارتىسنىڭ سەھنىدىن ئاجراپ كېتىشى ھەققىقەتەن بىمەنىلىك تۈيغۇسىنى ۋۇجۇتقا چىقىرىدۇ». ئومۇمەن، سارتىر ۋە كامۇس قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ ئىلمىي ئەسەرلىرىدە ۋە ئەدەبىي شەكىللەر ئارقىلىق دۇنيانىڭ بىمەنىلىكى ھەققىدىكى قارىشىنى كۈچەپ تەشۋىق قىلغان ئىدى. 50 - يىللارغا كەلگەندە بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ مەيدانغا كېلىشى بىمەنىچىلىك تېمىسىدىكى ئەدەبىياتنى يۇقىرى پەللىگە كۆتەردى.

بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ پەلسەپىۋى ئاساسى ئوخشاش بولۇپ، بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىمۇ ئوخشاشلا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى تەشۋىق قىلدى، شۇڭا غەربنىڭ بەزى نەزەرىيىچىلىرى بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنى ئوخشاش بىر خىل ئەدەبىي ئېقىم دەپ قاراپ، ئۇلارنى بىمەنىچىلىك ياكى بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى دەپ ئاتىدۇ. بىراق بۇ ئىككىسىنىڭ ھەقىقەتەن ئوخشىمايدىغان تەرەپلىرى بار. دىراما جەھەتتىن ئېيتقاندا، سارتىر قاتارلىق كىشىلەرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك دىرامىلىرى ئادەملەرنىڭ ئەھۋالىدىكى ئۇلارنىڭ نەزەرىدىكى بىمەنىلىكنى ئىپادىلەشتە ئەنئەنىۋى شەكىل ۋە ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى چەتكە قاقمىدى. بىراق بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىدىكى

دىراماتورگلار بولسا دۇنيا بىمەنە بولغان ئىكەن ۋە دىرامىنىڭ مەزمۇنىدا بۇنداق بىمەنىلىك ئېچىپ تاشلانغان ئىكەن، ئۇنداقتا ئەسەرنىڭ ئاساسىي ئىدىيىسى بىلەن ئىپادىلەش شەكلىنى بىرلىككە كەلتۈرۈپ، بىمەنىچىلىك ئىدىيىسىنى بىمەنە شەكىلدە ئىپادىلىمىسە نىمىشقا بولمايدىكەن دەپ قاراپ، ئەنئەنىۋى دىرامىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى تامامەن بۇزۇپ تاشلاپ، بىمەنە مەزمۇننى بىمەنە شەكىل ئارقىلىق ئىپادىلىدى. ئۇلار مەۋجۇتلۇقنىڭ بىمەنىلىكىنى گەۋدىلەندۈرۈشتە كونكرېت «سەھنە ئوبرازلىرىنىڭ رولىدىن ئۈنۈملۈك پايدىلاندى. ئۇلار دەل مۇشۇ تەرەپلىرى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك دىرامىلىرىدىن روشەن ھالدا پەرقلەندى.

بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى پەيدا بولۇش ۋە تەرەققىي قىلىش جەريانىدا ئەگرى - توقاي يوللارنى بېسىپ ئۆتتى. ئۇ دەسلەپتە سوغۇق مۇئامىلىگە ۋە زەربىگە ئۇچرىدى، كېيىن ئاندىن قارشى ئېلىنىشقا ئېرىشىپ، مودېرنىزم دىرامىچىلىقىدا ئالاھىدە ئورۇن تۇتتى. 1950 - يىلى 5 - ئاينىڭ 11 - كۈنى پارىژدا تۇنجى قېتىم يونېسكونىڭ «تاز ناخشىچى قىز» ناملىق بىر پەردىلىك دىرامىسى سەھنىگە ئېلىپ چىقىلدى. بۇ دىرامىدا ھېچقانداق سيوژېت يوق بولۇپ، مەزمۇنىمۇ تېمىسىغا ماسلاشمايدۇ، چۈنكى دىرامىدا تاز ناخشىچى قىزمۇ يوق، باشقىچە ناخشىچى قىزمۇ يوق، سەھنىدە ئايان بولۇدىغىنى پەقەت ئىككى جۈپ ئەنگلىيىلىك ئوتتۇرا بۇرژۇئا ئەر - ئايالنىڭ چۈشىنىكسىز دىئالوگلىرىدىن ئىبارەت. ئۇلارنىڭ ئىچىدىكى مارتىن ئەر - خوتۇنلار ئۆز دىئالوگى جەريانىدا ئۆزلىرىنىڭ ئەسلىدە بىر ئۆيدە تۇرغان ۋە بىر كارىۋاتتا ئۇخلىغان ئەر - خوتۇنلاردىن ئىكەنلىكىنى ھەتتا ئۆزلىرىنىڭ «بىر كۆزىنىڭ قارىچۇقى ئاق، بىر كۆزىنىڭ قارىچۇقى قىزىل»، كىچىك بىر

قىزنىڭ بارلىقىنى بايقايدۇ. ئۆيگە ئېسىپ قويۇلغان سائەت خالىغانچە قالايمىقان داڭ ئۇرىدۇ. دىرامىنىڭ ئاخىرىدا ئىككى جۈپ ئەر - ئايال ئۆزئارا ئورۇن ئالماشتۇرۇپ ئەسلىدىكى سەھنە سۆزىنى تەكرارلايدۇ. بۇ دىراما سەھنىگە ئېلىپ چىقىلغاندا نۇرغۇنلىغان كىشىلەرنىڭ مەسخىرىسىگە ۋە زەربىسىگە ئۇچرىغان، ھەتتا بىر نەچچە قېتىم دىراما كۆرگىلى ئاران ئۈچلا ئادەم كىرىپ، دىرامىنى توختىتىپ بىلەتنى قايتۇرۇشقا توغرا كەلگەن. بىراق بۇ خىل دىرامىلارنىڭ قويۇلۇش قېتىم سانىنىڭ ئېشىپ بېرىشىغا ئەگىشىپ، كىشىلەر پەيدىنپەي ھالدا دىرامىدىكى بىمەنىچىلىكنىڭ ئارقىسىغا ئومۇمىيلىقىنىڭ يوشۇرۇنغانلىقىنى بايقىغان. 1952 - يىلى يونېسكونىڭ يەنە بىر دىرامىسى «ئورۇندۇق» سەھنىگە ئېلىپ چىقىلغان، 1953 - يىلى بېككېتنىڭ «گودونى كۈتۈش» ناملىق دىرامىسى پارىژدا سەھنىگە ئېلىپ چىقىلىپ غايەت زور ئۇتۇق قازانغان. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن يېڭى بىر دىراما ئېقىمى — بىمانىچىلىك دىرامىچىلىقى ياۋروپادا باش كۆتۈرۈپ چىقىپ، تېز سۈرئەتتە غەرب دۇنياسىغا تارقالغان. ھەتتا بېككېت 1969 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن بولسا، يونېسكو 1970 - يىلى فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ سايلانغان.

بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرى يونېسكو ۋە بېككېت قاتارلىقلار بولۇپ، بۇلاردىن باشقا يەنە، ئاداموف، راننېي، ئالبى، پىنتېر قاتارلىقلار بار.

ئارتۇر ئاداموف (1908—1970) ئەسلى ئەرمىنىيىلىك بولۇپ، كېيىن فرانسىيە تەۋەلىكىگە ئۆتكەن ۋە فرانسىيە بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بىرى بولۇپ قالغان. 20 - يىلارنىڭ ئاخىرىدىن 50 - يىللارغىچە بولغان

ئارىلىقتا ئۇ ھالقىما رېئالىزمنىڭ ۋە ئىپادىچىلىكنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1946 - يىلى ئۇ ئاپتوبىئوگرافىك ئەسىرى «ئىقرار» نى ئېلان قىلىپ، ئۆز ئەتراپىدىكى دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىگە بولغان تەسىراتىنى ئىپادىلىگەن. 40 - يىللارنىڭ ئاخىرلىرىدىن ئېتىبارەن ئۇ «بىمەنىچىلىك» دىرامىلىرىنى يېزىشقا باشلىغان. 50 - يىللار ئاداموف ئىجادىيىتىنىڭ گۈللەنگەن مەزگىلى بولۇپ، ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم بىمەنىچىلىك دىرامىلىرىدىن «بېسىپ كىرىش» (1950)، «چوڭ - كىچىك سۇيقەست» (1950)، «پرافېسسور تارانىنا» (1951)، «بىليارد ماشىنىسى» (1955) قاتارلىقلار بار. غەرب ئوبزورچىلىق ساھەسى «بىليارد ماشىنىسى» نى ئاداموفنىڭ ئەڭ نادىر ئەسىرى دەپ قارايدۇ. بۇ دىرامىدا نۇرغۇنلىغان پېرسوناژلار ئېلېكترونلۇق تىزگىنلىنىدىغان بىر بىليارد تاختىسىنى چۆرىدەپ ئايلىنىدۇ، ئاپتۇر بۇ ئارقىلىق كىشىلىك ھاياتنىڭ مەنىسىزلىكىنى، كىشىلەردىكى ئىنتىلىشنىڭ قارىغۇلارچە ۋە ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرىدۇ. 60 - يىللاردىن ئېتىبارەن، ئاداموف بىرىنچىنىڭ دىراما نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىدە تەدرىجى ھالدا بىمەنىچىلىكتىن يىراقلىشىپ، رېئالىزملىق ئىجادىيەت يولىغا قەدەم باسىدۇ.

ژان راننېي (1910—) فرانسىيە بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بىرى. ئۇ بىر يىغۋېلىش ئورنىدا چوڭ بولغان تاشلاندۇق بالا بولۇپ، 10 يېشىدىن باشلاپ ئوغرىلىق قىلىپ جان باققان. 30 - يىللاردا ئۇ ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەردە سەرگەردان بولۇپ يۈرگەن ۋە ئوغرىلىق جىنايىتى ئۈچۈن كۆپ قېتىم تۈرمىگە كىرگەن. 1948 - يىلى 10 - قېتىملىق ئوغرىلىق جىنايىتى بىلەن مۇددەتسىز قاماق جازاسىغا

ھۆكۈم قىلىنغان. سارترې بۇ ئىش ئۈچۈن بىر قېتىملىق ئىمزا قويۇش ھەرىكىتى قوزغاپ، مۇناسىۋەتلىك دائىرىدىلەردىن ئۇنى قويۇۋېتىشنى تەلەپ قىلغان. ئۇ قويۇۋېتىلگەندىن كېيىن دىراما يېزىشقا كىرىشكەن، ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ئايال خىزمەتكار» (1951) ، «بالكون» (1956) ، «نېگىر» (1957) قاتارلىقلار بار.

يونېسكو (1912—) بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بىرى. ئۇ رومىنىيىدە تۇغۇلغان بولۇپ، دادىسى رومىنىيىلىك، ئاپىسى فرانسىيىلىك ئىدى، ئۇ تۇغۇلۇپ ئىككىنچى يىلى ئاتا - ئانىسى پارىژغا كېلىپ ئولتۇراقلاشقان. 1925 - يىلى ئاتا - ئانىسى ئاجرىشىپ كېتىپ، ئۇ دادىسى بىلەن رومىنىيىدە تۇرمۇش كەچۈرگەن ۋە ئوتتۇرا مەكتەپنى تاماملىغاندىن كېيىن، بۇخارېست ئۇنىۋېرسىتېتىدا فرانسىيە ئەدەبىياتى ئۆگەنگەن. ئۇنىۋېرسىتېتنى تۈگەتكەندىن كېيىن بۇخارېستا ئوتتۇرا مەكتەپتە فرانسۇز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولغان ۋە ئەدەبىي ئوبزورچىلىق بىلەن شۇغۇللانغان. 1938 - يىلى فرانسىيىگە بېرىپ فرانسىيە ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلغان ۋە شۇنىڭدىن ئېتىبارەن فرانسىيىدە تۇرۇپ قېلىپ، پارىژدىكى بىر نەشرىياتتا كوررېكتورلۇق خىزمىتىنى ئىشلىگەن.

يونېسكو مول ھوسۇللۇق دىراماتورگ بولۇپ، ئۇ 1949 - يىلىدىن ئېتىبارەن 40 تىن ئارتۇق دىراما يازغان. ئۇنىڭ مۇھىم دىرامىلىرىدىن «تاز ناخشىچى قىز» (1949) ، «ئورۇندۇق» (1951) ، «ئامادى ياكى چولىسى تېگىش تېخنىكىسى» (1954) ، «يېڭى ئۆي ئىجارىكىشى» (1957) ، «كەركىدان» (1959) ، «ئاچارچىلىق ۋە ئۇسسۇزلۇق» (1966) ، «قىرغىنچىلىق ئويۇنى»

(1969) ، «قورقۇنچلۇق پاھىشىخانا» (1974) ، «ئۆلگۈچىنىڭ تۇرالغۇسىدا سەيلە قىلىش» (1980) قاتارلىقلار بار.

«ئورۇندۇق» يونېسكونىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى بولۇپ، بۇ دىرامىدا ئىككى تۈرلۈك پېرسوناژلار بار: بىر تۈرلۈكى سەھنىدە كۆرۈنىدىغان پېرسوناژلار، يەنە بىر تۈرلۈكى سەھنىدە كۆرۈنمەيدىغان پېرسوناژلار. سەھنىدە كۆرۈنىدىغان پېرسوناژلار جەمئىي ئۈچ بولۇپ، بۇلار: 95 ياشلىق بوۋاي، ئۇنىڭ 94 ياشلىق ئايالى (موماي) ۋە 50 ياشلارغا يېقىنلاشقان ناتىق؛ سەھنىدە كۆرۈنمەيدىغان پېرسوناژلار بولسا؛ پادىشاھ، پولكوۋنىك، ھەيكەلتىراش، زوڭتۇڭ، ئىنقىلابچى، ئەكسىلئىنقىلابچى، ئاخبارات خادىملىرى، پوچتىخانا ياللانما خادىملىرى، پىركازچىكلار، ئاغىچا - ئايىملار، بالىلار قاتارلىقلار. دىرامىدىكى ۋەقەلىك «يىگانە ئارال» دىكى بىر ئېغىز ئۆينىڭ ئىچىدە يۈز بېرىدۇ، ۋاقتى كېچە. پەردە ئېچىلغاندا بوۋاي دېرىزىگە ئارتىلىپ غۇدۇڭشىغىنىچە قۇياش نۇرى ئاستىدىكى قېيىقنى كۆرمەكچى بولىدۇ. موماي ھازىر كېچە بولۇپ كەتكەنلىكىنى ئېيتىپ ئۇنى تارتىپ چۈشۈرىۋالىدۇ. ئىككىسى مەنىسىز ۋە ئەھمىيەتسىز پاراڭلارنى قىلىشىدۇ، بوۋاي ئۇشتۇمتۇت «ماڭا ئاپا كېرەك» دەپ بالىلارچە ئۈن سېلىپ يىغلايدۇ، موماي ئۇنى بەزلەيدۇ، ھەمدە «سىز ئىنسانىيەت ھاياتىغا مۇناسىۋەتلىك مەخپىي ئۇچۇرغا ئېرىشتىڭىز» ، بۇ ئۇچۇرنى پۈتكۈل ئىنسانىيەتكە جاكارلاش ئۈچۈن «كۆرەش» قىلىشىڭىز كېرەك دەپ ئۇنىڭ ئېسىگە سالىدۇ. بوۋاي بىر كەسپىي ناتىقنى ئۆزىنىڭ ئورنىدا نۇتۇق سۆزلەشكە ياللىۋالغانلىقىنى ھەتتا پادىشاھلاردىن تارتىپ ساراڭلارغىچە ھەر تۈرلۈك كىشىلەرنى نۇتۇق ئاڭلاشقا تەكلىپ قىلغانلىقىنى، يىغىن

ھازىرلا باشلىنىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. كېمە ئاۋازى، سۇ ئاۋازى ۋە ئىشىك قوڭغۇرىقىنىڭ ئاۋازى ئاڭلىنىپ، كۆرۈنمەس مېھمانلار تۈپە - تۈپىلەپ كىرىپ كېلىدۇ، پەقەت بوۋاي - موماينىڭ مېھمانلارنى قارشى ئېلىۋاتقان ۋە مېھمانلارنىڭ ئولتۇرۇشى ئۈچۈن ئۇلارغا ئورۇندۇق يۆتكەپ بېرىۋاتقان ھەرىكىتىلا كۆرۈنىدۇ. بوۋاي بىلەن موماي قۇرۇق ئورۇندۇقلارغا يۈزلىنىپ تۇرۇپ قېرىلىق، يالغۇزلۇق ۋە ئالدىنقى قېتىملىق ئۇرۇش ھەققىدە تاغدىن - باغدىن گەپ باشلايدۇ. بوۋاي بىر ساھىبجامالغا يېقىنلىشىپ كېكەچلىگىنىچە ئۇنىڭغا مۇھەببەت ئىزھار قىلىدۇ. موماي ھىجايغىنىچە بىر ھەيكەلتاراشقا نازكەرەشمىلىرىنى كۆز - كۆز قىلىدۇ. پۈتۈن سورۇننى قالايمىقان - تەرتىپسىز دىئالوگلار قاپلايدۇ. ئىشىك قوڭغۇرىقى ئارقا - ئارقىدىن بېسىلىپ، مېھمانلار توپ - توپ بولۇپ كىرىپ كېلىدۇ. ئۇزۇن ئۆتمەي، كەڭ - كۇشادە يېرىم چەمبەر شەكىللىك ئۆينىڭ ئىچى رەت - رەت ئورۇندۇقلار بىلەن توشۇپ كېتىدۇ، كۆرۈنمەس مېھمانلار ئارىسىدا قىستىلىپ يۈرۈپ، بوۋاي بىلەن موماي ئۇلارغا ئورۇندۇق يۆتكەپ بېرىدۇ، ئۇلار بىلەن سالاملىشىدۇ، بەكلا ئالدىراش بولۇپ كېتىدۇ. ناتىق تېخى كۆرۈنمەيدۇ، كىشىلەرنىڭ تاقىتى - تاق بولۇپ، ۋاراڭ - چۇرۇڭ بولۇپ كېتىدۇ. تۇساتتىنلا ئوركېستىر چالڭ كەلتۈرۈپ، ئوتتۇرا ئىشىك ئېچىلىپ، چىراقلار چاقناپ، پادىشاھ ئالىيلىرى كىرىپ كېلىدۇ. موماي سەۋدايىلارچە پايپېتەك بولۇپ ئېھتىرام بىلدۈرىدۇ، بوۋاي ھاياجانلىنىپ يىغلاپ كېتىدۇ. ئۇزاق ساقلاتقان ناتىق ئاخىر يېتىپ كېلىدۇ، ئۇنىڭ ھەرىكەتلىرى بەئەينى ماشىنا ئادەمگىلا ئوخشايدۇ. بوۋاي مېھمانلارغا ئارقا - ئارقىدىن ئۆزرەخالىق ئېيتىپ، ناتىقنىڭ ئەۋلادلار ئۈچۈن مۇشكۇل ۋەزىپىنى

ئادا قىلىپ ئۇنىڭدىكى ئۇچۇرنى ئىنسانىيەتكە قالدۇرىدىغانلىقىنى، ئۇنىڭدىكى «پاراسەت نۇرى»لىرىنى ئەۋلادلارغا نۇر چاچقۇزىدىغانلىقىنى، پۈتكۈل ئالەمگە ئۇنىڭ پەلسەپىسىنى چۈشەندۈرىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. ئارقىدىنلا بوۋاي بىلەن موماي «پادىشاھ ياشىسۇن!» دەپ يۇقىرى ئاۋازدا توۋلىغىنىچە دېرىزىدىن دېڭىزغا سەكرەپ ئۆزىنى ئۆلتۈرىۋالىدۇ. بۇ چاغدا ناتىق رەت - رەت ئورۇندۇقلارغا يۈزلىنىپ تۇرۇپ سۆزلىمەكچى بولىدۇ. ئۇ يۆتىلىپ خورسىنىدۇ، گاچچىدەك قول ئىشارىسى قىلىدۇ ۋە بوغۇق ئاۋاز چىقىرىدۇ. ئەمەلىيەتتە، بۇ ناتىق ھەم گاس، ھەم گاچا ئىدى. ئۇ، دوسكىغا بىر نەچچە چۈشىنىكسىز خەتلەرنىلا يېزىپ قويىدۇ، ئۇنىڭ ئىچىدىن: «خەيرى - خوش ئاھ خەيرى - خۇش ئاھ ھى» دېگەن خەتلەرنىلا تونۇغىلى بولىدۇ، شۇئان ئەرۋاھلاردەك مېڭىپ ئىشىكتىن چىقىپ كېتىدۇ. بۇ چاغدا كۆرۈنمەس كىشىلەر توپى مەڭسىتمەسلىك بىلەن خورسىنىدۇ. ئاپتۇر بۇ دراما ئارقىلىق، دۇنيا ۋە ئىنسانىيەت ھاياتلىقىنىڭ كەمتۈك، بىمەنە ۋە ئۈمىدسىز ئىكەنلىكىنى، جەمئىيەتكە بولغان نارازىلىقى ۋە قارشىلىقىنى، ئۇرۇشتىن كېيىنكى غەرب كىشىلىرىنىڭ قۇرۇق ۋە ئۈمىدسىز روھى ھالىتىنى، بىمەنىلىكتىن، كىرىزىستىن قۇتۇلۇشنىڭ مۇمكىن ئەمەسلىكىنى، ھەر قانداق ئىدىيىۋى ئىنتىلىشنىڭ ئەمەلگە ئاشمايدىغانلىقىنى ئىپادىلەپ بەرگەن.

ئېدۋارد فرىنكىلىن ئالبى (1928—) ئامېرىكىنىڭ 20 - ئەسىردىكى مەشھۇر دراماتورگى بولۇپ، بىمەنىچىلىك درامىچىلىقىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرىدۇر. ئۇنىڭ ئاساسلىق درامىلىرىدىن «ھايۋانات باغچىسىدىكى ھېكايە» (1958)، «بېسسى سىمىتنىڭ ئۆلۈمى» (1960)، «قۇم ساندۇقى» (1960)

، «ئامېرىكا چۈشى» (1961)، «ۋېرگىنىيە ۋولفتىن كىم قورقىدۇ» (1962)، «كىچىك ئېيىرس» (1964)، «دېڭىز مەنزىرىسى» (1975) قاتارلىقلار بار. بۇلارنىڭ ئىچىدە «ھايۋانات باغچىسىدىكى ھېكايە»، «ئامېرىكا چۈشى»، «ۋېرگىنىيە ۋولفتىن كىم قورقىدۇ» قاتارلىقلار ئۇنىڭ ۋەكىللىك ئەسەرلىرى ھېسابلىنىدۇ.

خارروۋېرد پىنتېر (1930 —) ئەنگلىيە بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ مۇھىم ۋەكىلى بولۇپ، ئۇ لوندوندا يەھۇدى ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇ باشتا ئارتىس بولغان، ئاندىن دىراما يازغان، كېيىن فرانسىيە بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ تەسىرىدە يېڭىچە دىراما سىناقى ئېلىپ بېرىپ، ناھايىتى تېزلا داڭ چىقارغان. ئۇ ئۆز ئىجادىيىتىدە سەھنە دىرامىسى، تېلېۋىزىيە تىياتىرى ۋە رادىئو دىرامىلىرىنى يازغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسى مۇۋەپپەقىيىتى بىمەنىچىلىك ئۇسۇلدا يازغان سەھنە دىرامىلىرىدا كۆرۈلىدۇ. ئۇنىڭ ئاساسلىق دىرامىلىرىدىن «بىر ئېغىز ئۆي» (1957)، «تۇغۇلغان كۈن كېچىلىكى» (1958)، «ۋاكالىتەن باشقۇرغۇچى» (1960)، «پەتەك» (1961)، «پاكىت توپلاش» (1962)، «زىياپەت» (1965)، «ئۆيگە قايتىش» (1965)، «ئۆتكەن كۈنلەر» (1971)، «مەنىسىز يۇرت» (1975) قاتارلىقلار بار. بۇلارنىڭ ئىچىدە «بىر ئېغىز ئۆي» ۋە «تۇغۇلغان كۈن كېچىلىكى» مۇھىم ئورۇن تۇتىدۇ.

بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى ئىدىيە جەھەتتە روشەن ھالدا مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئىدىيىۋى تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، كىشىلىك ھاياتنىڭ بىمەنىچىلىكىنى ئىپادىلەشنى ئۆزىنىڭ ئاساسى تېمىسى قىلدى. بىمەنىچىلەرنىڭ قارىشىچە، دۇنيا

شەپقەتسىز، يات ۋە چۈشىنىكسىز بولۇپ، كىشىلەر بىر - بىرىنى چۈشىنىشكە ئامالسىز، كىشىلەر دۈشمەنلىك مۇناسىۋىتىدە ياشايدۇ؛ ئادەم بىلەن رېئاللىق ئايرىلىپ تاشلانغان، ھەممە نەرسە ئويلاپ يەتكىلى بولمايدىغان دەرىجىدە تەڭداشسىز بىمەنە. ئۇلار بۇ ئارقىلىق غەرب جەمئىيىتىنىڭ ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ئىدىيىۋى كرىزىسىنى، ماددىي مەدەنىيىتى بىلەن مەنىۋى مەدەنىيىتى ئوتتۇرىسىدىكى ئېغىر بۆلۈنۈشنى ۋە غەرب كىشىلىرىنىڭ ئاپەت ۋە بەختسىزلىككە تولغان دۇنيانى چۈشىنىشكە ئامالسىز قالغان ئۈمىدسىز روھى كەيپىياتىنى ئەكس ئەتتۈردى. بۇ بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ بىرىنچى ئالاھىدىلىكىدۇر.

ئىككىنچى، بىمەنىچىلىك ئېقىمىدىكىلەر غەرب كىشىلىرىنىڭ بۈگۈنكى ھالىتى ۋە روھى ئازابلىرىنى كونكرېت ماكان، زامان، سىنىپ ۋە تارىختىن ھالقىغان كىشىلىك تەقدىر نۇقتىسىدا ئىپادىلىدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئالەم، دۇنيا، ئىنسانىيەتنىڭ ھەممىسى بىمەنە، مەۋجۇتلۇقنىڭ ئۆزىمۇ بىمەنە؛ بۇ خىل بىمەنىلىك بارلىق ئابستراكت ماھىيەتلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. ئىنساننىڭ ئېچىنىشلىق تەقدىرىنى ئۆزگەرتكىلى بولمايدۇ، چىقىش يولى ئىزدەشكە ئۇرۇنۇش — ئۇ بىھۇدىلىك.

ئۈچىنچى، بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقى بەدىئىي جەھەتتە ئەنئەنىۋى دىراما ئۇسۇلىنى پۈتۈنلەي چۆرۈپ تاشلاپ، بىمەنىچىلىك تېمىسىنى پۈتۈنلەي بىمەنە ئۇسۇل ئارقىلىق بىر تەرەپ قىلدى. بۇنىڭ كونكرېت ئىپادىلىرى تۆۋەندىكىچە: بىرىنچى، سيۇژىت بولماسلىق ياكى بىمەنە سيۇژىت — بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ بەدىئىي جەھەتتىكى مۇھىم ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرىدۇر. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، كىشىلىك ھايات، بىمەنە بولغان ئىكەن، ئۇنداقتا بۇنداق

بىمەنە مەزمۇننى بىمەنە شەكىل ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك. شۇڭا ئۇلار دىرامىدا بىر تۇتاش سيوژېت بولۇشقا ۋە دىراماتىك توقۇنۇشقا قارشى تۇرۇپ، مەنتىقىسىز، ئىدراكسىز ۋە ئىمكانقەدەر سيوژېتسىز ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوللاندى. ئىككىنچى، مۇكەممەل پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشقا قارشى تۇرۇپ، مەجرۇھلاشقان ياكى زور دەرىجىدىكى مۇبالىغىلىق سەھنە ئوبرازلىرى ياكى سەھنە كۆرۈنۈشلىرى ئارقىلىق بىۋاستە ھالدا ئادەمنىڭ دۇنياغا بولغان تەسىراتى ۋە ئادەمنىڭ ياشاش ھالىتىنى ئىپادىلىدى. ئۈچىنچى، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ تىلىمۇ بىمەنىلىككە ئىگە قىلىندى. ئۇلارنىڭ تىلى باغلاشمىغان، مەنىسىز، مەنتىقىسىز تىل بولۇپ، بۇ تىللارنى يەنە تەكرار بېرىش ئارقىلىق ئەسەر تىلىنى ئىمكانقەدەر مەنا ئىپادىلىمەيدىغان ھالەتكە كەلتۈرىدۇ.

ئومۇمەن، بۇ ئېقىمدىكىلەرنىڭ قارىشىچە، دىراما ئويناشنىڭ ئۆزى ساختىلىق، ئۇ قانچە چىن بولسا شۇنچە ساختا بولىدۇ؛ دىرامىغا تەربىيىۋى ئەھمىيەت تۇسى بەرمەسلىك كېرەك. دىراما دەۋرگە زادىلا ئۇيغۇن كەلمەسلىكى، دەۋردىن، تارىختىن ھالقىغان روھى ھالەت ۋە ئەبدىيۋى ھالەتنى ئىپادىلەش كېرەك. پەقەت ھەل قىلغىلى بولمايدىغان شەيئىلەرلا تراگېدىيىلىككە ئىگە بولىدىغان بولغاچقا، دىرامىدا كىشىلەرگە چىقىش يولى بەرمەسلىكى كېرەك. رېئاللىقنى مەركەزلەشتۈرۈشتىن بۇرۇن، رېئاللىقنى پارچىلاش، كەم بولسا بولمايدىغان قىلىپ رېئاللىقنى ئۆزگەرتىش كېرەك. پېرسوناژلارنىڭ تىلى شەيئىنىڭ ماھىيىتىنى ئىپادىلەپ بېرەلمىگۈدەك دەرىجىگە يەتكۈزۈلۈشى كېرەك. ئۇلار مانا مۇشۇنداق ئىنتايىن ئابستراكت سىمۋول ۋاستىسى ئارقىلىق كاپىتالىزم جەمئىيىتىنىڭ مەنىۋى جەھەتتىكى نامراتلىقى ۋە كىشىلەرنىڭ

تېڭىرقاش، قايغۇ، ئازاب، يىگانىلىق ۋە بىزارلىق تۇيغۇسىنى ئىپادىلىدى.

2. بېككېت ۋە «گودونى كۈتۈش»

ساموئېل بېككېت (1906—1989) ئېرلاندىيىنىڭ دوبلىن شەھىرىدە تۇغۇلغان، كېيىن فرانسىيىدە تۇرۇپ قالغان ھەم فرانسوز تىلىدا، ھەم ئېنگلىز تىلىدا ئەسەر يازغان شائىر، يازغۇچى، ئوبزورچى ۋە دىراماتورگ بولۇپ، غەرب بىمەنىچىلىك دىرامىچىلىقىنىڭ شەكىللىنىشى ۋە تەرەققىياتى ئۈچۈن زور تۆھپە قوشقان. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ فرانسىيىنىڭ گېرمانىيە فاشىستلىرىنىڭ ئىشغالىيىتىگە قارشى تۇرۇش ھەرىكىتىگە قاتناشقان، ئۇرۇشتىن كېيىن مەخسۇس ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. كىشىلەر ئۇنىڭ پروزا ۋە دىرامىلىرىنى «يېڭىچە شەكىل»گە ۋە «يۇنان تراگېدىيىلىرىدەك پاكلاشتۇرۇش رولىغا ئىگە» دەپ قارايدۇ، ئۇ ئۆزىنىڭ ئەنە شۇنداق ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرى بەدىلىگە 1969 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

1) ھاياتى ۋە ئىجادىيىتى

ساموئېل بېككېت ئېرلاندىيىنىڭ دوبلىن شەھىرىدە ئوتتۇرا مۇلۇكدار ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن، دادىسى قۇرۇلۇش باھالىغۇچى بولۇپ، كېيىن بىرلىشىپ شىركەت قۇرغان. ئانىسى سېسترا ئىدى. بېككېت 1923 — 1927 - يىللىرى دوبلىن «1 - مارت ئىنستىتۇتى»دا ئىتالىيان تىلى، فرانسوز تىلى، ئېنگلىز

تىلى ۋە ئەدەبىيات ئۆگەنگەن. 1928—1930 - يىللىرى پارىژ ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىدە ئىنگلىز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولغان. 1930—1932 - يىللىرى دوبلىن «1 - مارت ئىنستىتۇتى»دا فرانسوز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولغان. 1933—1935 - يىللىرى لوندوندا داۋالانغان. 1936 - يىلىدىن باشلاپ پارىژدا ئولتۇراقلاشقان. 1938 - يىلى سوسانىنا بىلەن تونۇشقان. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فرانسىيە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. ئۇرۇشتىن كېيىن ئىجادىيەتتە مول ھوسۇللۇق دەۋرگە قەدەم قويغان. 1961 - يىلى سوسانىنا بىلەن توي قىلغان. 1969 - يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئەدەبىي ئىجادىيىتى تاكى 1986 - يىلىغا قەدەر داۋاملاشقان. 1989 - يىلى 12 - ئاينىڭ 22 - كۈنى پارىژدا 83 - يېشىدا ئالەمدىن ئۆتكەن.

بېككېتنىڭ ئىجادىيىتىنى تۆۋەندىكى باسقۇچلارغا بۆلۈپ بايان قىلىشقا بولىدۇ:

(1) دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئىجادىيىتى. (20—30 - يىللار ۋە 40 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمى)

بېككېت 20 - يىللاردىن ئېتىبارەن جويس ۋە پرۇستنىڭ تەسىرىدە ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىغا قەدەم قويغان بولۇپ، ئۇ جويس ھەققىدە ئىلمىي ماقالە يازغان (1929) ۋە «پرۇست» (1931) ناملىق ئوبزور كىتابىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەرلىرىدە ئاڭ ئېقىمىنىڭ سۇبيېكتىپ بايان قىلىش ئۇسۇلىنى تەشەببۇس قىلىپ، ئەنئەنىۋى پروزىغا قارشى يېڭىلىق يارىتىش روھىنى ئىپادىلىگەن. ئۇنىڭ «پاھىشەنىڭ ئەينىكى» (1930) ناملىق شېئىرى روشەن مودېرنىزملىق ئالاھىدىلىكىنى ئىپادىلىگەن بولۇپ، ئۇنىڭدا سۇبيېكتىپ تەسىرات غەلىتە، تىلى مۇجمەل ۋە

چۈشىنىكسىز. بېككېتنىڭ 30 - يىللار ۋە 40 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى پروزا ئەسەرلىرىدىن «ئاز ۋىژىلدىتىپ كۆپ تېپىش» (1934) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى، «مورفى» (1938)، «ۋات» (1945) قاتارلىق رومانلىرى بار. بۇ باسقۇچتا بېككېتنىڭ ئىجادىيىتى شېئىر بىلەن پروزىنى ئاساسىي گەۋدە قىلدى.

(2) 40 - يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمى ۋە 50 - يىللارنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى ئىجادىيىتى.

ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى ئاخىرلاشقاندىن تارتىپ 50 - يىللارنىڭ دەسلەپكىچە، بېككېتنىڭ ئىجادىيىتى يۇقىرى باسقۇچقا قەدەم قويدى. 1946—1950 - يىللىرى جەريانىدا ئۇ تۇنجى بىمەنە دىرامىسى «گودونى كۈتۈش» (1948 - يىلىنىڭ ئاخىرىدا يېزىلىپ 1952 - يىلى ئېلان قىلىنغان)نى يازغاندىن باشقا يەنە، «مالوي»، «مالونانىڭ ئۆلۈمى»، «ئىسمىسىز ئادەم» قاتارلىق رومانلاردىن تەشكىل تاپقان ترولوگىيىسىنى يازدى (بۇ ترولوگىيىنىڭ 1 - 2 - قىسىملىرى 1951 - يىلى ئېلان قىلىنغان، 3 - قىسمى 1953 - يىلى ئېلان قىلىنغان) بۇ ترولوگىيىنىڭ 1 - قىسمىدا كېلىپ چىقىش تارىخى ئېنىق بولمىغان مالوينىڭ ئېنىق مۇددىئاسىمۇ يوق ھالەتتە ئۇدۇل كەلگەن يەردە لاغايلاپ يۈرۈپ بىر ئېزىتقۇلۇق جايغا بىلمەي كىرىپ قالغانلىقى ۋە چوڭقۇر ئازگالغا غۇلاپ چۈشۈپ كەتكەنلىكى بايان قىلىنغان. مالوينى ئىزدەپ يۈرگەن ئادەممۇ ئېسىنى يوقاتقان گاراڭ ئادەم بولۇپ، ئوڭغۇل - دوڭغۇل يولدا ئۇيان- بۇيان مېڭىپ يۈرۈپ ھېچقانداق نەتىجىگە ئېرىشەلمەيدۇ. ترولوگىيىنىڭ 2 - قىسمىدا، مالونانىڭ جان ئۈزۈش ئالدىدىكى چۈشىنىكسىز ئاڭ پائالىيىتى تەسۋىرلىنىپ، ئۇنىڭ ئۆلۈم ۋەھىمىسىنى پۈتۈنلەي ئۇنتۇپ كەتكەندەك روھى

هالىتى گەۋدىلەندۇرۇلگەن. ترولوگىيىنىڭ 3 ـ قىسمىدا، كونكرېت ۋەقەلىك ۋە كونكرېت ئوبراز يوق، بۇنىڭدا پەقەت ھەتتا ئۆز ئىسىم ـ فامىلىسىنىمۇ بىلمەيدىغان بىر ئادەم ئۆز ـ ئۆزىگە گەپ قىلىدۇ، ئۇنىڭ گەپلىرى مۇجمەل ۋە تۇتۇق بولۇپ، ئاساسەن چۈشەنگىلى بولمايدۇ. ئومۇمەن، ئاپتور بۇ ترولوگىيىسىدە كىشىلىك ھايات ئۈستىدە ئىزدىنىپ، كىشىلىك ھايات مۇساپىسى دەل مۇددىئاسى ۋە نەتىجىسى بولمىغان جاپالىق لاغايلاپ يۈرۈشكە ئوخشايدۇ دەپ قارىغان. ئاپتورنىڭ كىشىلىك ھاياتقا بولغان بۇ خىل پوزىتسىيىسى ئۇنىڭدىكى چۈشكۈن، ئۈمىدسىز كەيپىياتنىڭ ئىپادىسى بولۇپ، ئاپتوردىكى بۇ خىل ئىزدىنىش ھەرگىزمۇ ئەھمىيەتسىز ئەمەس.

(3) 1956 ـ يىلىدىن كېيىنكى ئىجادىيىتى

بۇ باسقۇچتا بېككېت ئاساسەن دراما يازدى. ئۇنىڭ ئىلگىرىكى شېئىر ۋە پروزىلىرىدىكى بىمەنىلىك، ئەدەبىياتقا قارشى تەشەببۇسلىرى بۇ باسقۇچتىكى دراملىرىدا تېخىمۇ مۇپەسسەل ئىپادىلەندى. ئۇنىڭ كۆپ ساندىكى دراممىلىرىدا ئادەمنىڭ بىمەنە دۇنيادا تېخىمۇ غېرىپ، بىردەملىك ۋە مەنىسىز ياشايدىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، مەزمۇنى غەلىتە، شەكلى غارايىپ، ئۇسلۇبى مۇبالىغىلىق، سەھنە ئوبرازلىرى مۇجرۇھلاشقان. ئۇنىڭ «گودونى كۈتۈش»تىن باشقا، بۇ باسقۇچتىكى مۇھىم دراممىلىرىدىن «ئاقىۋەت» (1957)، «ئاخىرقى بىر تال ماگنىتلىق لېنتا» (1958)، «ئېھ، گۈزەل كۈن» (1961)، «كومېدىيە» (1964) قاتارلىقلار بار.

«ئاقىۋەت» ناملىق دراممىسىدىكى تۆت پېرسوناژنىڭ ھەممىسى كەمتۈك، غەيرىي تەبىئىي يېتىلگەن ئادەملەر بولۇپ، بۇلاردىن خام

ئىسمىلىك كىشى پالەچ كېسىلىگە گىرىپتار بولۇپ، پەقەت چاقلىق ئورۇندۇقتىلا ئولتۇرۇپ باشقىلارنىڭ خەۋەر ئېلىشىغا مۇھتاج. ئۇنىڭ ئاپىسى بىلەن دادىسىنىڭ ھەر ئىككىسى ئىككى پۇتىدىن ئايرىلىپ قالغان، بۇ ئىككىسى ئەخلەت ساندۇقىدا تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. خامنىڭ ھالىدىن خەۋەر ئېلىپ، ئۇنىڭ چاقلىق ئورۇندۇقىنى ئىتتىرىدىغان كىشى كلوف غەلىتە كېسەلگە گىرىپتار بولغان، پەقەت مېڭىشقىلا بولىدۇ، ئولتۇرالمايدۇ. ئۇلار ئۈمىدسىز ھالەتتە ئاقىۋەتنى كۈتىدۇ. ئۇلار ئازابىنىڭ چېكى يوقلىقىنى چۈشەنسىمۇ، ئېچىنىشلىق تۇرمۇشنى يەنىلا داۋاملاشتۇرىدۇ. خام ئائىلىسىنىڭ پاجىئەلىك تۇرمۇشى كىشىلەرنىڭ كاپىتالىزم جەمئىيىتىدىكى مۇشكۈل ئەھۋالىغا سىمۋول قىلىنىدۇ. «ئاخىرقى بىر تال ماگنىتلىق لېنتا» دراممىسىنىڭ پىكىر يۈرگۈزۈشى يېڭىچە ۋە ئۆزگىچە بولۇپ، پۈتۈن درامىدا سەھنىگە چىقىدىغان بىردىنبىر پېرسوناژ پەقەت يېشى 70 كە يېقىنلاشقان مېيىپ بوۋاي كلاپ، ئاساسلىق دراماتىك ھەرىكەت پەقەتلا كلاپنىڭ 30 يىلنىڭ ئالدىدا ئۆزىنىڭ تۇغۇلغان كۈنىنى ئۆتكۈزگەن چاغدا ئاۋازى ئېلىنغان ماگنىتلىق لېنتا (ئۇن ئالغۇ لېنتىسى)نى قايتا ـ قايتا قويۇپ، ئۆزىنىڭ ئىلگىرىكى يۈرۈش ـ تۇرۇش قىياپىتىنى دورىغان ھەرىكىتىدىنلا ئىبارەت. كلاپنىڭ غېرىبانە تۇرمۇشتىن يىرگىنىپ، ئۆتكەنكى ئىشلىرى ئىچىدىن خىيالى لەززەت ئىزدىشى كىشىنىڭ ھېسداشلىقىنى قوزغايدۇ. «ئېھ، گۈزەل كۈن» دراممىسىدا ئايال باش قەھرىمان ۋېنېنىڭ قۇرۇق، بىمەنە ئىچكى دۇنياسى ۋە ئۇنىڭ باشتىن ـ ئاياق قايتىلانغان تۇرمۇشتىكى ئۇششاق چۈششەك ئىشلىرى يېزىلغان. ئۇ ئۈمىدۋارلىقنى قارىغۇلارچە دەستەك قىلغان بولۇپ، دۇنيادا نېمە يۈز بېرىشىدىن قەتئىينەزەر، پەقەت ئېرى

ئۇنىڭ ئۆز - ئۆزىگە قىلغان گېپىنى كۆڭۈل قويۇپ ئاڭلىيالىسىلا، ئەشۇ كۈن گۈزەل كۈن بولىدۇ. «كومېدىيە» دىرامىسىنىڭ پېرسوناژلىرى پۈتۈنلەي ئىسىم - فامىلىسى يوق بىر ئەر ئىككى ئايال، ئۇلار ئايرىم - ئايرىم ھالدا 3 ساپال كوزا ئىچىدە تۇرىدۇ، پەقەت 3 باش «كاللا» كوزىنىڭ سىرتىدا بولۇپ گەپلىشىدۇ. ئۇلارنىڭ ماكانى شۇ قەدەر كىچىك، بىراق ئۇلار يەنىلا ئۆز كۆڭلىنى خۇش قىلىشىدۇ. دىراما باشتىن - ئاخىرى يۇمۇرستىك كىنايە ئىزنالىرى بىلەن تولغان. بېككېت بەدئىي ئىپادىلەش ماھارىتى، دىراماتىك سەھنە ئۈنۈمى جەھەتلەردىنلا ناھايىتى زور مېھنەت سىڭدۈرۈپ قالماستىن، دىرامىنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتى ۋە تەربىيىۋى رولىغىمۇ كۆپ كۈچ سەرپ قىلغان. غەرب ئىلىم - پەن ساھەسىدىكىلەر ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى «زاماندىشلىرىنى مەنىۋى نامراتلىق ئىچىدە روھلاندۇردى» دەپ قارايدۇ. بۇنىڭدىن بېككېتنىڭ ئۈمىدسىزلىك دەستۇرى ۋە چۈشىنىكسىز سىمۋوللۇق كىرتىنلىرىنىڭ سەلبى تەسىرىدىن مۇستەسنا ئىكەنلىكىنى بىلگىلى بولىدۇ.

2) «گودونى كۈتۈش» سيوژېت ۋە پېرسوناژ

«گودونى كۈتۈش» دىرامىسى ئىككى پەردىگە بۆلۈنگەن بولۇپ، سەھنە پېرسوناژلىرى جەمئىي 5 كىشى بولۇپ، بۇلار ئاستىراگان ۋەۋىلادىمىر قاتارلىق ئىككى قېرى سەرگەردان، قۇلدار پوجو ۋە ئۇنىڭ قۇلى شىنيۇر، ھەم يەنە بىر ئۆسمۈر (ئوغۇل) بالا. بىرىنچى پەردىدىكى سەھنە كۆرۈنۈشى مۇنداق: مەلۇم بىر كۈننىڭ دەل گۇگۇم پەيتى، يېزىدىكى يول ياقىسىدا بىر تۈپ قاخشال دەرەخ، «ۋەقە» دەل ئەنە شۇ يول ياقىسىدىكى دەرەخ تۈۋىدە يۈز بېرىدۇ. ئاستىراگان (يەنە بىر ئىسمى گوگو) دەرەخ تۈۋىدىكى توپا دۆۋىسىدە ئولتۇرۇپ ئۆتۈكىنى يەشمەكتە ئىدى. ئۇ ھەر قانچە كۆچەپمۇ ئۆتۈكنى تارتالمايتتى، ۋىلادىمىر (يەنە بىر ئىسمى دى دى) ئاستا قەدەم بىلەن ئاستىراگانغا يېقىنلاپ، ئۇنىڭ بىلەن پاراڭلىشىدۇ، ئۇلارنىڭ پارىڭىدا مەركىزى تېما يوق، دائىرە يوق، تاقا - تۇقا، چېچىلاڭغۇ. بىردەم ئۆزلىرىنىڭ قايتا ئۇچراشقىنىنى «راسا بىر تەبرىكلىمەكچى» بولۇشىدۇ، بىردەم تۈنۈگۈنكى كېچىنى نەدە ئۆتكۈزگەنلىكىنى تالاش - تارتىش قىلىشىدۇ؛ بىردەم پارىژ مۇنارىنىڭ چوققىسىدىن سەكرەپ چۈشمىگەنلىكىنى ئەسلىشىدۇ، بىردەم ئۆزلىرىنىڭ تۇغۇلغىنىغا پۇشايمان قىلىشىدۇ؛ بىردەم مۇقەددەس «ئىنجىل» ھەققىدىكى پاراڭ بىلەن ھالاكەت دېڭىزىغا بېرىپ شېرىن ئاي ئۆتكۈزۈش ھەققىدىكى پاراڭنى بىرلا ۋاقىتتا قىلىشىدۇ، بىردەم قۇتقازغۇچى خۇدا (ئەيسا) ۋە 4 نەپەر دىن تارقاتقۇچىنىڭ ئەخلاق - پەزىلىتى ھەققىدىكى پاراڭنى ئوغرى - بۇلاڭچىلار ھەققىدىكى ھېكايە بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ئۇلار يەنە تۈرلۈك شەكىلدىكى بىمەنە،