

ЎЗБЕКИСТОН БАДБИЙ АКАДЕМИЯСИ
САЊЪАТШУНОСЛИК
НАМНИЙ-ТАДБИҚОТ ИНСТИТУТИ

САЊЪАТШУНОСЛИК
МАСАЛАЛАРИ

II

2005

ЎЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ
САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

САНЪАТШУНОСЛИК

МАСАЛАЛАРИ

II

**ИЛМИЙ МАҚОЛАЛАР
ТЎПЛАМИ**

**Тошкент
2005**

Масъула муҳаррирлар:

м. ф. д М. А. Юсупова,

с. ф. д. О. А. Иброҳимов

Таҳрир ҳаёфати:

т. ф. д. Э. В. Ртвеладзе,

с. ф. д. М. Х. Қодиров,

с. ф. н. Д. М. Муллажонов

Тақризчилар:

с. ф. д. Т. Б. Ғофурбеков

ф. ф. д. У. Х. Қоробоев

Санъатшунослик масалалари II

Илмий мақолалар туплами

Тошкент, 2005 йил – 212 б.

«Санъатшунослик масалалари II» илмий мақолалар туплами 1998-йили шу номда нашр этилган мақолалар туркумининг иккинчи китоби бўлиб, унга мутахассис олимларнинг санъатшуносликнинг турли йуналишларига оид муҳим мавзуларда ёзган илмий мақолалари киритилди. Туплам соҳа мутахассислари – назарийчи олим ва амалиётчилар учун муҳалланган. Шунингдек, ундан ихтисослашган таълим тизимларида ўқув қўлланма сифатида фойдаланиш мумкин.

*Ўзбекистонда хизмат курсатган
фан арбоби, санъатшунослик фанлари
доктори, профессор
Файзулла Музаффар уғли Кароматли
таваллудининг 80-йиллигига
бағишланади*



Узбекистонда хизмат курсатган фан арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, «Эл-юрт ҳурмати» ордени нишондори Файзулла Музаффар угли Кароматли (Кароматов) бу йил 80-ёшга тулди. Утган йиллар мобайнида унинг мусиқа маданияти ва мусиқашунослик фани ривожига қушган ҳиссаси сезиларли бўлди. Жумладан, атоқли олим қаламига мансуб «Ўзбек чолғу мусиқаси», «Ўзбек думбира мусиқаси», «Ўзбек халқи мусиқа мероси XX асрда» илмий асарлари, шунингдек қарийб ярим аср мобайнида Ўзбекистоннинг барча вилоятларида ҳамда қушни республикаларнинг ўзбеклар яшовчи туманларига уюштирган мусиқий-фольклор экспедициялари¹ халқимизнинг бебаҳо миллий мусиқа дурдоналарини ўрганиш, уларни теран идрок этиш ва қадр-қийматини англаш борасида катта аҳамият касб этади.

Файзулла Кароматли илмий раҳбарлигида мусиқашунослик фанининг муҳим мавзуларида унлаб номзодлик ва докторлик диссертациялари тайёрланиб, ҳимоя синовидан муваффақиятли утган. Унинг илмий даракали шогирдлари орасида Ўзбекистонлик олимлар билан бирга қардош Тожикистон, Қозоғистон, Туркменистон, Озарбайжон, ҳамда Германия, Польша, Чехословакия, Судан, Йордания, АҚШ каби хорижий давлатларнинг фуқаролари ҳам бор. Улар ҳозирги кунда уз давлатларининг етакчи олимлари мақомида фаолият олиб бормоқдалар.

Файзулла Кароматли миллий мусиқий мерос намуналарини илмий-назарий ўрганиш билангина чекланмай, балки уларни ёш авлудга амалий ўргатиш борасида ҳам таҳсинга сазовор ишларни амалга оширган. Хусусан, жонкуяр олимнинг ташаббуси билан 1972-йилги Тошкент давлат консерваториясида «Шарқ мусиқаси» кафедраси ташкил этилди ва унда урта аср мусиқа рисолаларини бевосита ўқиб, тадқиқот олиб бора оладиган мусиқашунос-шарқшуносларни тайёрлаш билан бирга устозона мусиқага доир мақом ва бошқа мураккаб жанрларни муқаммал ижро эта оладиган хонанда ва созанда талабаларни вояга етказиш ишлари жадал бошлаб юборилган эди. Келгусида бу кафедрадан таниқли санъаткорлар, халқ артистлари ва ҳофизлари унвонларига сазовор бўлган ижрочилар етишиб чиқди.²

Айни пайтда Файзулла Кароматли Ўзбекистонда санъатшунослик соҳасининг бошқа йуналишлари ҳам шаклланиб, ривож топшишида

¹ Ф. М. Кароматли раҳбарлигида амалга оширилган мусиқий-фольклор экспедицияларининг тушиқ мундарижаси «Санъатшунослик масалалари» илмий мақолалар тўпламининг I китоби иловасида келтирилган. Қаранг: Санъатшунослик масалалари (илмий мақолалар тўплами). Т., 1998, 232-234 бб.

² Бу ҳақда ушбу тўпламдан урни олган Р. Қосимовнинг «Анъанавий ижрочилик кафедраси фаолиятдан» номи мақоласига қаранг.


узининг муносиб ҳиссасини қушди. У 1957-64-йиллар давомида Санъатшунослик институтининг директори лавозимида фаолият курсатили даврида Ўзбекистон Фанлар Академияси тасарруфига утказилган институтда мавжуд бор-йўғи турт «кабинет»ни кенгайтириб, уларни мустақил илмий соҳа бўлиmlарига айлантиришга ва икки йил ичнда институт ходимлари сонини академия раҳбаряти кумагида 12 тадан 80 га етказишга муваффақ булган. Шу тариқа, масалан, «Муסיқа бўлими» негизда кейинчалик «Фольклор ва замонавий муסיқа» ва «Муסיқа тарихи» шуббалари, «Театр ва кино бўлими» «Кино ва ТВ» ҳамда «Театр ва хореография», «Тасвирий – амалий санъат ва меъморлик» бўлими асосида «Тасвирий санъат тарихи», «Замонавий тасвирий санъат», «Амалий санъат» ва «Меъморлик» бўлиmlари ҳамда «Ўзбекистон санъатшунослик экспедицияси» гуруҳи ташкил этилганди.³ Шу билан бирга, институт ҳузурида аспирантура ва талабгорларнинг ҳам гуруҳлари очилган бўлиб, шу аснода санъатшунос олимларни тайёрлаш учун муҳим замон ҳозирланган эди. Жумладан, эндиликда таниқли олим, архитектура фанлари доктори Пулат Зоҳидов, атоқли театршунос олимлар, санъатшунослик фанлари докторлари Муҳсин Қодиров, Тошпулат Турсунов, тасвирий санъат буйича олим, санъатшунослик фанлари номзоди Абдулхай Умаровлар янги очилган аспирантуранинг илк битирувчиларидан булган эдилар.

Бугунги кунга келиб, республикамызда санъатшунослик фанларининг равнақ топаётганиги ва бу илм соҳасининг нафақат Марказий Осиё минтақасида, балки унданда кенгроқ миқёсда ҳам шу нуфузига эга бўлиб бораётганигида Файзулла Кароматлининг уз вақтида курсатган сайъи-ҳаракатларининг маълум самарасини куришимиз мумкин.

Элиборингизга ҳавола этилаётган «Санъатшунослик масалалари» илмий мақолалар туркумынинг ушбу иккинчи китоби санъатшунос олимларнинг Файзулла Кароматлига миннатдорчилик туйғулари ила юзага келган бўлиб, бу ҳол унинг таркибий тузилмаларида ҳам уз аксини топди. Хусусан, тупламнинг дебочасида «Файзулла Кароматли ҳақида суз» юритилса, «Муסיқа», «Санъат тарихи ва меъморлик», «Тасвирий ва амалий безак санъати», «Театр», «Кино ва Телевидение» каби кейинги бўлиmlарида муҳтарам олимнинг ҳамкаслари, соҳадош дустлари ва шогирдлари томонидан санъатшуносликнинг турли соҳаларига онд муҳим мавзуларда ёзилган мақолалари урин олди.

Тахрир ҳайъати

³ Муфассал маълумот манбаи: Ф.Кароматли. Институт – Фанлар Академияси тарихида. Туплам: Санъатшунослик масалалари. Т., 1998, 31-37 бб.



ФАЙЗУЛЛА КАРОМАТЛИ ҲАҚИДА СУЗ

Т. Мирзаев

Ғаниҳли фольклоришунос олим

J. Elsner

Faszination «MAQEM»

Б. Ерзакович

Несколько слов о Ф. М. Кароматове

Р. Қосимов

Албанавий ижрочилиқ кафедраси фаолиятидан

Н. Янов-Яновская

В поисках научной истины

Б. Турғунов

Кароматов «сенсей» ҳақида икки оғиз суз

ТАНИҚЛИ ФОЛЬКЛОРШУНОС ОЛИМ

Фольклор, жумладан, мусиқавий фольклор ҳаёти доимо анъаналарнинг пайдо бўлиши, бойиб бориши ва янгиланиши, ривожланиши ёки инқирози, ёзув билан муҳрланмаган мунтазам айтувчилик ва ижрочилик шароитларида қачонлардир устивор бўлган локал услубларнинг умумийлашиб бориши, жамиятнинг ижтимоий-эстетик эҳтиёжи зарурияти билан индивидуаллик ва профессионализмнинг орта ёки камая бориши, айрим асарлар ва улар вариантларининг юзага келиши ёки йўқолиши, янги намуналарнинг яратилишидан иборат муттасил ижод ва қайта ижод давом этган ҳамда этаётган жонли оғзаки адабий-тарихий жараёнлар. Шунинг учун ҳам фольклор анъаналарининг муайян ҳолатини, унда содир бўлаётган мураккаб жараёнларни доимий кузатиш, кенг маънодаги тупловчилик ишларини олиб бориш фольклоршунослик фани учун биринчи даражали аҳамиятга эга. Бу ҳолатдан мусиқавий фольклорнинг улкан тадқиқотчиси, етук санъатшунос-фольклорист, мусиқашунос Файзулла Кароматов (Кароматли) нинг тупловчилик ва тадқиқотчилик фаолияти гоёта ибратлидир.

Файзулла Кароматов кул қиррали ижодкор, улкан олим, моҳир созаанда. Унинг фаолияти ўзбек мусиқа маданиятининг деярли барча томонлари билан боғлиқдир. Аммо унинг серқирра фаолиятида ўзбек халқи мусиқа меросини туплаш ва урганиш асосий урин тутади. Тугри, Файзулла Кароматовгача ҳам халқ мусиқасини туплашга ва урганишга ҳаракат қилинган. Бироқ, бундай ишлар эпизодик, кул ҳолларда тасодифий бўлиб, айрим чегараланган ҳудудларда, масалан, Фарғона водийси ва Хоразм воҳасининг баъзи ерларида, Тошкент ва Самарқанд шаҳарларидагина олиб борилган эди. Шунда ҳам асосий диққат оғзаки анъанадаги профессионал мусиқани туплашга қаратилган эди. Файзулла Кароматов эса, 1955 йилдан бери Санъатшунослик институти мунтазам равишда уюштириб келаётган фольклор экспедицияларига раҳбарлик қилар экан, халқ мусиқавий ҳаётини бутун Ўзбекистон буйлаб кузатди. Бугина эмас. У Қозоғистон, Тожикистон, Қирғизистон, Туркменистон, Қорақалпоғистон ҳудудларида яшовчи ўзбеклар орасига ҳам экспедициялар уюштирди. Натижанда жуда катта ҳажмдаги фольклористик ва этнографик материаллар тупланди. Бу материаллар халқимизнинг

бой ва хилма-хил жанрлардаги мусиқа фольклори меросига эга эканлигини батамом тасдиқлаш билан бирга уни ҳар томонлама урганиш учун ҳам кенг имкониятлар очди.

Файзулла Кароматов ёзиб олган ёки унинг раҳбарлигида тушланган фольклор намуналарининг улкан аҳамияти шундаки, улар ўзбек халқи мусиқа меросини барча жанрий хилма-хилликлари ва локал хусусиятлари билан биргаликда яхлит тасаввур қилиш имконини берди. Бу жиҳати билан у ўзбек фольклоршунослигининг асосчиси Ҳоди Зариф, халқ ижодининг улкан тупловчилари ва тадқиқотчилари Музайяна Алавия ва Мансур Афзаллар қаторида турган ва улар бошлаган ишни собит қадамлилиқ билан давом эттираётган олимдир.

Тупланган материалларни тизимлаштириш, уларга муайян бир тартиб бериш ва нашрга тайёрлаш ҳам катта меҳнат, қунт ва билимни талаб қилади. Файзулла Кароматов ўз илмий фаолияти давомида бунга алоҳида эътибор бериб келмоқда. У мусиқа фольклорини ёзиб олиш, сақлаш, ноталаштириш ва нашр этишнинг бутун бир илмий системасини яратди. Унинг бу йулдаги дастлабки уринишлари 1962 йилда нашр этилган «Ўзбек дўмбира куйлари» китобида намоён булган эди.

Файзулла Кароматов фольклористик фаолиятининг катта самараси, айтиш мумкинки, унинг илмий ижодининг юксак чўққиси етти жилд, ўн икки китобга мўлжалланган «Ўзбек халқи мусиқа мероси» куллиётининг нашрга тайёрланиши ва дастлабки уч жилдининг нашр этилиши булди. Биринчи жилд «Кушиқ» 1978 йилда нашр этилган эди. Унга юзга кушиқ киритилди. 1985 йилда нашр этилган иккинчи жилд терма, яъна, қарсақдан иборат. Унга Бухороча «Мафрити» илова қилинган. 2004 йилда нашр этилган учинчи жилд ўзбек чолғу куйларига бағишланган. Кейинги жилдлар лапарлар, ашулалар, достонлар, театрлаштирилган анъанавий томошолардаги куйлар, айтимлар ва бошқалардан ташкил топган. Характерли томони шундаки, нашрда ҳар бир асарнинг бадиний матни, унинг русча таржимаси, нота ёзуви берилиши билан бирга уларга асосли илмий шарҳлар илова қилинган. Ҳар бир жилд кириш тадқиқотлари, фотосуратлар, карталар, схемалар билан таъминланган. Ана шундай изчил тадқиқотлар натижасида Файзулла Кароматов ўзбек халқи мусиқа мероси кўп қиррали мавзу доираси билан характерланувчи, ўз илдизлари билан узоқ ўтмишга тақалувчи, соддароқ тузилишдаги фольклор жанрлардан ташкил

топган оммавий халқ южоди ҳамда худди шу негизда шакланган мураккаброқ тузумли, ривожланган ашула, мақом ва чолғу асарларни қамраб олган оғзаки аъъанадаги профессионал (касбий) санъат, шунингдек, кенг куламли элик дostonлардан иборат эканлигини ҳар томонлама асослаб берди. Бундай асослов фольклор асарларини аъъаналарда қотиб қолган ибтидоий ҳодисалар тарзида баҳолашларга қақшатқич зарба берди, ҳамда фольклор намуналари узига хос юксак санъат асарлари эканлигига ҳеч қандай шубҳа қолдирмади. «Ўзбек халқи мусиқа мероси» култиёти толмас тупловчи, улкан тадқиқотчи Файзулла Кароматовнинг ўта меҳнатсеварлиги, синчковлиги, катта билими, қалб кури, доимий ишлаш ва иланишининг катта самарасидир.

Тиниб-тинчюмас олим қардош халқлар, жумладан, тожик халқи мусиқа меросини урганишда ҳам улкан ҳисса қўшди. Бу жиҳатдан унинг театршунос Н. Нуржонов билан ҳамкорликда Тоғли-Бадахшонта уюштирган экспедициялари характерлидир. Натюжада вилоятнинг мусиқий ҳаёти, фольклори, халқ театри, рақс санъати ва чолғулари ҳақида бой фольклористик ва этнографик материаллар тупланди. Бу материаллар «Помирнинг мусиқа санъати» номли беш жилдик тупламнинг нашрга тайёрланишига асос булди. Унинг дастлабки икки жилди Москвада нашр этилди. Бу ўринда «Алпомиш» дostonининг мусиқа таркиби ҳақидаги тадқиқоти ҳамда қорақалпоқча «Алпамыс» дostonининг нота ёзувдаги нашрини ҳам таъкидлаб утиш зарур.

Санъатшунослик фанлари доктори, профессор, Ўзбекистонда хизмат курсатган фан арбоби, ушлаб мусиқашунос ва фольклоршунос олимларнинг устози Файзулла Кароматов илмий фаолиятининг бир қиррасига умумий тарзда назар ташладик. Ана шу бир қирра ва умумий назарнинг ўзиёқ унинг нечоғли фундаментал тадқиқотларга кул урганлигини ва бошлаган ишини жонбозлик билан якунлашга уринган фидойи олим эканлигини курсатиб турибди. Фанда фидойилик ниҳоятда зарур булган бугунги кунда 80 ёшини қаршилайётган улкан олимга сиҳат-саломатлик, янги-янги илмий топилдиқлар тилаб қоламиз.

zwei Jahre zuvor erschienenen ersten Band der Ausgabe des Sašmaqôm, die seine Notation enthielt und eine von Faizulla Karomatov gemeinsam mit Ishaq Radshabov verfaßte gewichtige Einleitung besaß. Sie kennen das alle. Für mich aber war das eine Offenbarung. Die Entdeckung leitete Wasser auf meine Mühlen. Ich hatte neue wichtige Belege für meine Auffassung von der disparaten Vielfalt des maq'Em-Phänomens. Das uralte maq'Em-Prinzip als allgemeine musikalische Produktionsmethode manifestierte sich in einer Vielzahl unterschiedlicher historischer Entwicklungszüge und regionaler Traditionen von Zentralasien bis Nordwestafrika. Meine neu erworbenen Kenntnisse brachte ich noch in meine Habilitationsschrift ein, und fünf Jahre später, bereichert im Wissen um den maq'Em durch ausgiebiges Studium der verschiedenen Ausgaben des Sašmaqôm und der zahlreichen Tonaufnahmen sowie durch einen anderthalbjährigen Forschungsaufenthalt in Algerien, schrieb ich für Acta Musicologica einen Artikel «Zum Problem des maq'Em», der durch die darin vertretene Sichtweise international Beachtung fand und die Diskussion belebte. Aber ich bin schon wieder vorausgecilt und abgeschweift. Mindestens scheinbar. Denn daß ich nun bald 40 Jahre, d. h. fast sein halbes Leben mit Faizulla Karomatli in freundschaftlicher und fruchtbarer wissenschaftlicher Verbindung stehe, rührt aus jenem Jahr 1968 her. Faizulla war es, der mich damals in die wissenschaftlichen und bildnerischen Institutionen Usbekistans einführte, der mich Einblick in Quellen nehmen ließ und mit wichtigem Studienmaterial versorgte, der Verbindungen zu Kollegen und Musikern herstellte und mit dem es anregende Diskussionen gab. Der Austausch entwickelte sich so, daß wir 1984 in Vinogradovs Sammelbänden «Muzyka narodov Azii u Afriki» gemeinsam einen Artikel mit dem bezeichnenden Titel «Maq'Em und maq'ôm» veröffentlichten, der sowohl die überkommene eurozentrische Forschungssituation kritisch betrachtet als auch die historisch-regionale Diversität des maq'Em-Phänomens darstellt. Die internationale Diskussion um das maq'Em-Problem führte im Zusammenhang mit den seit Ende der 70er Jahre in Samarkand organisierten Internationalen Musik-Symposien schließlich auf dem III Symposium 1987 zu der Idee, eine spezielle Studiengruppe «maq'Em» zu gründen. Faizulla Karomatli gehörte zu den Initiatoren, und er ist als Ko-Ordinator und Organisator dabei geblieben. Schon im folgenden Jahr 1988 konnte ich in Berlin mithilfe des Musikrates der DDR die erste Tagung zur maq'Em-Problematik organisieren, die zugleich auch die Gründungsversammlung der kurze Zeit

darauf vom Board anerkannten Studiengruppe «maqEm» des International Council for Traditional Music war. Bisher haben fünf Tagungen stattgefunden, die letzte 2001 in Samarkand, also in dem Ort, wo die Idee zur internationalen Zusammenarbeit in der maqEm-Forschung geboren wurde.

An der Arbeit der Studiengruppe nahmen bekannte Spezialisten auf dem Gebiet der Musikkultur der Länder des Vorderen und Mittleren Orients und insbesondere ihrer klassischen Musiktraditionen teil. Es konnte viel neues Wissen über einzelne maqEm-gebundene Musiktraditionen erschlossen werden, das sowohl auf eigener praktischer Erfahrung oder auf Feldforschungen beruhte, als auch aus vorhandenem aufbereitetem Material, aus Traktaten zur Musik usw. geschöpft war. Neben der Beschreibung einzelner regionaler maqEm-Traditionen und Versuchen der Aufklärung ihrer historischen Einbettung sowie der Beschäftigung mit theoretischen Grundfragen spielten analytische und vergleichende Untersuchungen einzelner regionaler Überlieferungen eine Rolle. Aber obwohl die in «maqEm, rEga und Zeilenmelodik» steckenden «Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion», «Regionale maqEm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart», «Struktur und Idee des maqEm aus historischer Sicht», «Die maqEm-Traditionen der Turkvölker» und «Der maqEm und entsprechende Phänomene im interkulturellen Vergleich» thematisiert und in vielen Aspekten behandelt worden sind, ist das Thema maqEm weder inhaltlich noch methodisch auch nur annähernd erschöpft. Wir wissen schon viel, aber wir verstehen noch wenig. Es bleibt noch sehr viel zu tun. Vielleicht ist es sinnvoll, einige offene Probleme des Verständnisses des maqEm-Phänomens zu benennen und schließlich an einer konkreten Frage zu erläutern. Die Probleme sind im Grunde methodischer Natur. Sie ergeben sich aus einer gewissen Abstraktheit und Pauschalisierung der Untersuchungen und Darstellungen. Sicher ist die Aufzeigung allgemeiner Verbindlichkeiten und Prinzipien, der traditionsübergreifende Vergleich nützlich. Daraus können Hinweise auf Zusammenhänge und wechselseitige Beziehungen zwischen Kulturen, Einflüsse und Übernahmen sowie auf kreative Aktivitäten und Eigenentwicklungen entnommen werden. Es lassen sich übereinstimmende Merkmale, Ähnlichkeiten und Unterschiede feststellen und Maß und Distanz kalkulieren. Aber dennoch stellen solche allgemeinen Bestimmungen lediglich Abstraktionen dar. Sie sind geeignet, Gesamtheiten

zu erfassen und über eingeeengte Horizonte hinauszugehen. Hingegen können sie das interne Verständnis einer Tradition und ihrer Produkte sowohl nach struktureller Gestaltung als auch ideellem Gehalt nicht ersetzen. Erst wenn die konkreten Gegenstände spezifiziert werden, erschließt sich das ihnen angemessene Verständnis, weil der geschichtlich ausgewiesene Sachverhalt von der allgemeinen Bestimmung wesentlich verschieden ist. Die jeweilige Eigenheit, das Besondere ist gerade das, was über dieses Allgemeine hinausweist und den Kern von Entwicklung und Geschichte ausmacht. Es ist gewissermaßen der Haken, an dem die Verallgemeinerung hangenbleibt.

Um das an einem Beispiel zu erläutern/verifizieren: Auf Grund bestimmter einzelner Merkmale und mehr oder weniger sinnfällig wirkender Ähnlichkeiten ergibt sich/entstand natürlich die Verlockung, einzelne mit dem maqEm-Prinzip verbundene Traditionen miteinander zu vergleichen und daraus Schlüsse für Verwandtschaftsgrade und Entwicklungszusammenhänge zu ziehen oder aber Disparatheiten zu konstatieren. Wenn man von nominalistisch gefaßten Vergleichen absieht, die unter gleichen oder ähnlichen Bezeichnungen gefaßte disparate Sachverhalte zusammenbringen (etwa historisch unterschiedlich angelegte Versionen des SehGeh oder des maqEm-Prinzips wie maqEm, maqôm oder mugEm usw.) und für sich allein schon fragwürdig sind, so verbleiben auch die thematisch begründeten Vergleiche in der Regel auf einem sehr allgemeinen Niveau. Sie finden ihre Grenze an den jeweiligen Besonderheiten, ob sie nun regional naheliegende Traditionen wie die Kashmirs und Bucharas betrachten oder entfernte Regionen über die Frage zyklischer Anlage der jeweiligen Musikausübung klassischer Tradition, etwa im Vergleich zwischen Kashmir und Marokko oder zwischen Sašmaqôm und naba, zusammenführen.

Was etwa den SasmaqEm und die algerische naba angeht, so mögen sie infolge der Verkettung über bestimmte historische Linien einander näherstehen als neueren, aus anderen Quellen gespeisten Traditionen. Geht man aber von der allgemeinen Systemkonstellation, die sich durch Abstraktion aus der Vielzahl der überlieferten Stücke herstellt, zur Betrachtung der realen Repertoires über, wird die historische Distanz sehr deutlich. Die algerische klassische Musik zeigt Prinzipien der Melodie- und Formbildung, die sie klar von denen des Sašmaqôm abheben. Über die

dahinterstehenden historischen Wechselfälle, Eigenentwicklungen und Fremdeinflüsse ist hier nicht zu reden, was doch für jedes Verständnis nötig wäre. Auch kann es hier nur um ein Beispiel zur Veranschaulichung der Fragestellung gehen. Aus einer Aufnahme der naba *Uribt esin* aus dem Tlemcener Repertoire mochte ich zunächst einen Ausschnitt vorstellen, und zwar aus dem BOE'iei, dem zweiten Vokalteil der Naba (Tonbeispiel 1).

Tonbeispiel 1: BOE'iei aus der naba *Uribt esin* (Ausschnitt)

Notation 1: BOE'iei aus der naba *Uribt esin*

Btahi Gribt Hsin «Wa-llah lau laka ya habibi» (model notation)

sections I, II, (first), III, IV (last), V

sections VI, VII (last), VIII

Ohne ins Detail gehen zu können, läßt sich nach dem Gehörten und Gesehenen – natürlich argumentiere ich auf der Basis eines umfangreicheren Materials – einiges zur Melodiebildung sagen. Das Beispiel kann als exemplarisch für die algerische Naba gelten. Wichtig daran ist, daß der genutzte Tonraum relativ eng gezogen ist und die Melodien in ihrer strukturellen Grundlage sich gewöhnlich auf wenige Tongruppen, meist ein bis zwei, beschränken. In der Regel verbleiben sie innerhalb des Oktavraums.

In jedem Óab' herrscht eine Tongruppe, gewöhnlich die im unteren Register. Auf unser Beispiel trifft das zu.

Die Melodien bestehen aus wenigen Zeilen, die mit Bezug auf die zu Strophen zusammengefaßten Verse oder Halbverse der benutzten Dichtungen entsprechend gegliedert sind (s. Tabelle 1).

Tabelle 1: Die formale Anlage des «*Wa-lláh lau láka yá habíbi*»

Abschnitt	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Melodiezeilen vokal	aba		aba		aba	a		a	aba
Instrumentale Zwischenspiele		aba		aba			a		
Text (nach Halbversen und Reimstruktur)	1a* 2b		3a* 4b		5a* 6b	7c		8d	9c* 10d

* steht für das auf die Melodiezeile gesungene melismatische «*Ĥb*»

Die Differenz zum *ŠašmaqEm* ist unübersehbar. Ohne mich auf eine selbst kursorische Charakterisierung der *maqom*-Zyklen einzulassen, mochte ich jedoch zumindest andeuten, daß diese nach Wurzeln, Ansatzpunkten, Einflüssen und Entwicklungen große Unterschiede zur *nába* aufweisen. Das erscheint deutlich in ihrer tonräumlich-formal klar ausgearbeiteten und durch die namuden bereicherten, weitausgreifenden Tongruppenstruktur und vor allem auch in der besonderen Kultivierung der seit *QuOb ad-Dín Maamad aš-SírEzi* (1236-1311) als *šu"bEt* (Pl. zu *šu"ba* – Zweig) bekannten Abzweigungen aus den Haupt*maqEmEt*. Die *šu"bEt*, einst als reichere Ausstattung und Ausgestaltung der in den berühmten *maqEmEt* vorgegebenen Tongruppenstruktur entwickelt und genutzt, haben im

Sasmaqom formalen Eigenwert gewonnen, auch wenn sie weiterhin klaren tonalmelodischen Zuordnungen unterworfen blieben. Ihre formale Potenz wurde in solchem Maße entwickelt, daß sie sogar bestimmend für die Zyklusbildung der maqom überhaupt wurden.

Entsprechend der Komplexität des maqom-Aufbaus wie seiner su⁴bEt ist auch die Melodik der einzelnen Stücke tonalmelodisch beziehungsreich aufgebaut. Sie spannt weite Bogen und bildet sich zu unterschiedlichen und zum Teil sehr komplexen Formen aus. Die naba wird ebenso wie die einzelnen maqom des Sa⁴maqom als Zyklus begriffen. Das Problem aber liegt ähnlich wie mit der Melodik der beiden Traditionen. Der musikalischen Konzeption nach sind die Zyklen sehr verschieden und zum Teil sogar entgegengesetzt. Natürlich ist der Bezug auf die alte naba und ihre Vorformen unpräzise und weder nach den Quellen befestigt noch auf Grund gegebener Sachverhalte und historischer Vorgänge hinreichend zu verifizieren. Zudem ist das Prinzip der Stückereihung uralte und weitverbreitet. Nicht nur bei al-FerEbi und al-IsfEhEni gibt es Hinweise darauf. Reihung oder Zusammenfügung von unterschiedlichen Musikstücken finden sich in vielen altehrwürdigen Traditionen. So gibt es Stückekopplungen in der Musik der syrischen Beduinen, und im Jemen erscheint das zyklische Prinzip in verschiedener Form in altüberlieferten Tänzen oder in Bindung an bestimmte Funktionen usw. Das Charakteristische an der naba nun ist, daß die Stücke in ihr einfach aneinandergereiht werden, ohne daß die Struktur des Óab⁴ auf die Bildung der Großform einwirkt. Die Reihung wahrt also einen gleichbleibenden tonalen Bezug. Die innere Entwicklung der naba als Großform stützt sich allein auf die sich wandelnden, die verschiedenen Stücktypen kennzeichnenden rhythmischen Perioden. Ganz im Gegensatz zum gewissermaßen formneutralen Óab⁴, der auf die Aneinanderfügung der einzelnen Bestandteile der naba keinerlei Einfluß nimmt, gewinnt der mittelasiatische maqom-Zyklus die Impulse für seinen imposanten Formaufbau geradezu aus den strukturellen Potenzen des dem Zyklus zugrundeliegenden maqom und seiner Verzweigungen. Die zahlreichen Stücke und internen Zyklen sind mit Bezug auf die den maqom und seine Zweige tonräumlich gliedernden Stützone zu großer, den erweiterten Aktionsraum sinnfällig und harmonisch ausfüllenden Form angeordnet. Auf Grund der vorgeführten Differenz der beiden Traditionen macht es also keinen rechten Sinn, naba und mittelasiatischen maqom-Zyklus über den Begriff des Zyklischen zusammenzuspannen, es sei denn, man reduziert seinen Inhalt auf

die bloße Reihung von Stücken. Auch ist es angesichts der unterschiedlichen Dimensionen und Orientierungen wenig zweckmäßig, Óab` und usbekisch-tadjikischen maqom in einem Atem zu nennen, wenngleich ihnen der Ansatz im Tongruppenprinzip gemeinsam ist. Nach Potenz und Dimension sind sie wesentlich verschieden.

Wie vielleicht deutlich gemacht werden konnte, ist es methodisch wichtig für den Vergleich, ihn auf faktologischer, nicht nominalistischer Basis durchzuführen. Allein schon der Gebrauch des Terminus maqom zeigt, daß eine Bezeichnung verschiedene Inhalte abdecken kann. Dabei bedeutet die Feststellung und Beschreibung konkreter Vielfalt nicht nur, die aus ethnischer, lokaler oder regionaler Orientierung, aus sozialer Dynamik und Entwicklung entstandene Mannigfaltigkeit zu registrieren, sondern insbesondere die Gesamtheit des Repertoires innerhalb einer Tradition in ihrer ganzen inneren Differenziertheit zu erfassen, die wesentlich über die allgemein gefaßten Charakterzüge hinausgeht.

Im Stillen hoffe ich aber auch, daß aus meiner Darstellung hervorscheinen mochte, wie wichtig internationale Kooperation ist, um Kenntnis und Verständnis des mannigfaltigen, über Regionen und Kontinente ausgetretenen musikalischen Reichtums dieser Welt zu erlangen. Eine solcherart fordernde Zusammenarbeit aber kann nur entstehen, wenn für die Sache und das Ziel begeisterte, an Erkenntnisgewinn interessierte Kollegen sich in freundschaftlicher Partnerschaft zusammenfinden. Mir ist diese Gunst – ich darf das bei diesem Anlaß öffentlich gestehen, ohne meine vielen anderen befreundeten Kollegen hier in Usbekistan zu beschämen – in Faizulla Karomatli zuteil geworden. Ich hoffe, daß wir noch lange einen guten Faden zusammen spinnen können.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О Ф. М. КАРОМАТОВЕ

Среди многочисленных музыковедов республик Средней Азии и Казахстана выделяется своими исследованиями в области музыкального фольклора, своей музыкально-общественной и организаторской деятельностью узбекский музыковед Файзулла Музафарович Кароматов (Кароматли).

Содержание его научных трудов в области узбекского и таджикского фольклора, руководство аспирантами не только Узбекистана, но и других республик, а также помощь научными консультациями и создание благоприятной моральной обстановки соискателям, приезжающим в Ташкент для апробации и защиты кандидатских диссертаций в Институте искусствознания, давно составили ему известность среди музыкальной общественности как крупного ученого, организатора науки, активно содействующего формированию молодых национальных кадров музыковедов.

Впервые я был слышан о Кароматове как о способном аспиранте от его научного руководителя кандидатской диссертации доктора искусствоведения, профессора Виктора Михайловича Беляева. В 50-е гг., часто наезжая в Москву для выявления и изучения нужных мне материалов по истории казахской музыки, хранящихся в фондах разных архивов, библиотеках, музеях, я обязательно посещал Беляева в его квартире в точно назначенное время (обычно в 7-8 часов вечера), получал от него много полезных советов по направлению своих поисков, по методологии научных исследований фольклора. Виктор Михайлович пользовался моими записями казахских народных песен, которыми снабжал его для работы над казахским разделом в «Очерках по истории музыки народов СССР». Беляев был одним из ярких последователей русских дореволюционных ученых, принимавших активное участие в изучении быта, культуры и искусства многих народов. Им было написано немало трудов по истории и теории разнонационального фольклора, у него постоянно учились

аспиранты из многих республик, а в их числе — первые казахские музыковеды Гаухар Чумбалова и Мариям Ахметова. Естественно, я интересовался их успехами, которыми он был весьма доволен. Среди своих аспирантов, в разговорах со мной, Беляев особенно высоко отзывался о Файзулле Музафаровиче Кароматове, предсказывая ему большое будущее как ученого.

С Кароматовым в годы его аспирантуры я не встречался. Лишь потом, на каком-то музыковедческом совещании в Москве, в Союзе композиторов СССР, мы познакомились. У нас оказалось много общих интересов по проблемам изучения народного музыкального творчества, по выявлению роли фольклора в жанрах профессионального искусства и многим другим. Мы стали обмениваться книгами по музыке, изданными в Алма-Ате и Ташкенте, и я стал в курсе исследований не только Кароматова, но и других музыковедов Узбекистана. К сожалению, только такой вид личных обменов музыкальной литературой и до настоящего времени является почти единственным способом приобретения музыковедческой литературы других республик. Книжные и даже специальные магазины искусствоведческой литературой торговали только местными и Всесоюзными изданиями.

Но особенно вплотную познакомился я с научным потенциалом Ф. М. Кароматова, когда работал над оппонентским отзывом его докторской диссертации «Узбекская инструментальная музыка (наследие)», которую он защитил в 1971 г. во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствоведения Министерства культуры РСФСР. Диссертация представляла собой фундаментальное исследование большой научной проблемы, охватывающей тысячелетнюю историю инструментального искусства народов Востока. Попутно надо сказать, что оппонирование диссертаций много дает оппонентам в отношении новых научных сведений, фактов, обобщений. Так, например, от этого исследования Кароматова я стал более полно представлять себе содержание разделов о музыке и музыкальных инструментах в трактатах средневековых ученых аль Фараби, Абу Али ибн Сины, Абу Абдуллаха Хорезми и многих других.

В этой диссертации с большим знанием источников проанализировал Кароматов значительное число основных публикаций об инструментальной музыке дореволюционных, отечественных и зарубежных ученых. Особенно импонировало мне как фольклористу, что весь значительный нотный материал диссертации Кароматова был записан им в экспедициях и лично расшифрован, за исключением нескольких расшифровок С. М. Габриэляна.

В этом исследовании, опубликованном отдельной монографией, Ф. М. Кароматов впервые наиболее последовательно проследил, систематизировал и обобщил путь развития узбекской инструментальной музыки и народного инструментария за многие века бытования в народе и показал их значение в музыкальной культуре современного Узбекистана.

Здесь я не касаюсь оценки ряда других крупных работ Кароматова, таких, как «Хамза Хакимзаде Ниязи и узбекская музыка», множество его записей народных песенных и инструментальных произведений, опубликованных в нескольких нотных сборниках «Музыкальное наследие узбекского народа», другие издания с обстоятельными научными комментариями, или «Музыкальное искусство Памира» (в соавторстве с Н. Нурджановым). Особо следует отметить специальное редактирование Ф. М. Кароматовым нотных записей Шашмакома Ю Раджаби, изданных в шести томах, а также редактирование и рецензирование исследований и сборников других музыковедов.

Файзулла Музафарович Кароматов является одним из признанных лидеров международного музыкального сообщества. Широко известна его неутомимая деятельность и инициатива в организации и проведении разных по локальным и глобальным темам музыковедческих конференций, симпозиумов, конгрессов и других научно-культурных мероприятий, на которых он председательствовал по очереди с другими деятелями, а также выступал с докладами по актуальным музыкальным темам современности. Значительно украшает такие форумы участие в них многих выдающихся народно-профессиональных певцов, инструменталистов, фольклорных вокально-инструментальных и танцевальных ансамблей и других национальных художественных коллективов. Благодаря им все участники обогащаются знаниями о творчестве разных народов, во

многом схожем по содержанию, но поразительно неисчислимо богатого по оригинальности выразительных средств музыкального языка, самобытным видам исполнительства, разнообразию форм, тембровых средств звучания народных национальных инструментов.

Выдающаяся деятельность Ф. М. Кароматова, как и других искусствоведов и музыковедов, создали ташкентскому Институту искусствознания заслуженный авторитет ведущего научного центра по изучению и пропаганде музыкального искусства народов Востока.

АНЪАНАВИЙ ИЖРОЧИЛИК КАФЕДРАСИ ФАОЛИЯТИДАН

Ўзбек миллий мусиқа санъати ўзининг кўп асрлик бой маданий меросига эга. Ана шундай табаррук меросни асраб-авайлаб, унга ҳамиша хушёрлик кўзи билан қараш — халқимизнинг муқаддас бурчидир.

Миллий қадриятлар қаторида халқимизнинг бой мусиқий меросига булган қизиқиш борган сари ривож топмоқда. Чунки бизнинг давримизгача етиб келган миллий мусиқа меросимиз авлодлар эътиқоди занжирининг мустаҳкамлиги, узилмаслигидан далолатдир.

Ўзбек миллий мусиқа меросининг турли жанрлари мавжуд. Уларда халқ ижодига хос анъаналар, оҳанглар ва услублар уз аксини топган.

Мусиқий мерос турлари орасида мураккаб ҳисобланмиш, оғзаки анъанадаги устозона ижрочилик санъати ўзининг беқиёс тавсифли томони билан алоҳида ўрин тутади. Бу албатта мақом ижрочилигидир. Халқимизнинг руҳий ва маънавий бойлиги бўлган мақомлар бир неча асрлардан бери бизгача зарғарона сайқал толиб келиши, унинг мазмунан бойиши, ривожланиши, ўтмишдаги моҳир созанда, ҳофиз ва бастакор аҳли ижодларининг маҳсули десак муболаға бўлмайди.

Биргина мақом ижрочилигига назар ташласак республикамыздаги бир қатор воҳаларнинг йирик узига хос мактаблари борлигига ва улар узоқ йиллар давомида ривож топиб келаётганлигига амин бўламиз. Булар Бухоро (Шашмақом), Тошкент-Фарғона ва Хоразм мақом ижрочилиги мактабларидир.

Тарихий манбалардан маълумки, мусиқа санъати, кенг кулабда, доимий ривожланишда яшаган ва яшамоқда. Ана шундай ривожланишда албатта марказий шаҳарлар муҳим аҳамият касб этади. Ўз-ўзидан маълумки фан, адабиёт, санъат ва маданият тараққиётига ҳар томонлама эътибор ҳам марказда бўлган. Бухоро, Тошкент-Фарғона, Хоразм мақом ижрочилигининг мактаблари вужудга келишининг боиси ҳам шунда бўлса керак.

Ўзбек миллий мусиқа меросининг утмиши ва ҳозирги давргача қай йўсинда давом этиб келаётганлиги, бу ҳақдаги ижобий ва салбий муносабатлар хусусида мусиқашунос олимлар, йирик санъат арбоблари, устоз мақомхонлар уларининг купгина мақолаларида, рисоаларида атрофлича фикр-мулоҳазаларини баён этганлар.

Биз эса эътиборингизни ҳозирги давримизда миллий мусиқа меросимиз ривожига салмоқли ҳисса қўшаётган Ўзбекистон давлат консерваторияси «Абнавий ижрочилик» кафедраси босиб ўтган даврига ва унинг фаолиятига қаратмоқчимиз.

1972 йили М. Ашрафий номидаги Тошкент Давлат консерваториясида собиқ иттифокда илк бор Шарқ мусиқаси кафедраси ташкил этилди. Мазкур кафедранинг ташкилотчиси ва ташаббускори Ўзбекистонда хизмат кўрсатган фан арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Файзулла Музаффар ўғли Кароматлидир. Ушбу кафедранинг олдига қўйилган асосий вазифалардан бири — ота-боболаримиздан бизга мерос бўлиб келган миллий мусиқамиз, жумладан мақомларни устозона ижро қиладиган, амалий-назарий томонлама пухта билимга эга бўлган ва дурдона мусиқа меросимизни тарғиб қилишга муносиб ҳисса қўша оладиган ёш авлодни тарбиялашдан иборат эди.

Устозона ўзбек миллий мусиқа меросини ёш авлодга амалий ўргатишда ва синдиришда бир қатор атоқли санъат намояндалари жалб этилдилар. Улар Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Фахриддин Содиқов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Ришқи Ражабий, Маҳмуджон Муҳаммедов, Туйчи Иноғомов, санъатшунослик фанлари доктори Исҳоқ Ражабийлардир.

Ўтган чорак асрдан кўпроқ давр мобайнида кўзда тутилган мақсадларга сезиларли даражада эришилади. Энциликда кафедрада таҳсил олган мутахассислар Республикамиздагина эмас, балки бир қатор хорижий мамлакатларда, хусусан, АҚШ, Олмония, Англия, Франция, Испания, Ҳиндистон, Покистон, Туркия, Япония, Гонг-конг, Малайзия, Жанубий Корея ва Араб давлатларида ўтказилган ва ўтказилаётган турли тадбир ва анжуманларда ўз ижрочилик

санъатларнинг намоён этиш билан бирга, мусиқа меросимизни кенг миқёсда тарғиб қилишда фаол хизмат қилмоқдалар.

Улар сафида Ўзбекистон халқ артистлари Абдуҳошим Исмоилов, Улмас Расулов, Муножат Йулчиева, Марям Сатторова, Тожикистон халқ артисти Абдували Абдурашидов, Ўзбекистон халқ ҳофиси Маҳмуд Тожибоев, Ўзбекистонда хизмат курсатган артистлар Шавкат Мирзаев, Раҳматжон Қурбонов, Насиба Сатторова, Комила Аминова, Малика Зиёева, Хуррият Исроилова, Абдурахмон Ҳолтожиев, Машрабжон Эрматов, Эркин Рузиматов, бастакорлар Туйғун Отабоев, Аҳмаджон Дадаев, Комилжон Мирзаев, Мақом ижрочилари Республика ва Халқаро танловларининг соҳибдорлари Абдурахим Ҳамидов, Раҳматилла Самадов, Матрасул Матёқубов, Аҳмаджон Абдурахимов, Иқбол Тошпулатова, Муҳаммаджон Мараҳимов, Шомаҳмуд Шораҳмедов, Салоҳиддин Азизбоев, Уткир Қодиров, Шухрат Раззоқов ва бошқа кўплаб мутахассис ижрочиларнинг хизматлари таҳсинга сазовордир.

Ўзбекистон Республикасининг мустақиллиги туфайли миллий қадриятларимизга талаб, эътибор тобора ривож топмоқда. Барча соҳалар каби санъатнинг миллий мусиқа соҳасига ҳам кенг йўл очилди.

1992 йил Тошкент давлат консерваторияси Шарқ мусиқаси кафедрасининг мавқеи ошиб, факультет даражасига етди. Мазкур факультетнинг бир булагини «Анъанавий ижрочилик» кафедраси деб номланди.

Ҳозирги кунда кафедрада ёш созанда ва хонандаларга амалий сабоқ бераётган устозлар — Ўзбекистон халқ артисти, профессор Турғун Алиматов, Тожикистон халқ артисти Журабек Набиев, Ўзбекистон халқ ҳофиси Маҳмуд Тожибоев, доцентлар Раҳматилла Самадов, Малика Зиёева, Иқбол Тошпулатова, Аҳмаджон Собиров, Абдурахмон Ҳолтожиев, Машраб Эрматов, Шомаҳмуд Шораҳмедов, Салоҳиддин Азизбоев ва бошқалар фаол хизмат қилмоқдалар.

Юқорида номлари тилга олинган мутахассислар ижрочилик, муаллимлик, тарғиботчилик, илмий-услубий, илмий-тадқиқот, ташкилотчилик соҳаларида ҳам уз мавқеъларига эга эканликларини қувонарли ҳолдир. Улар консерваторияда таҳсил олган кезлари

устозларидан мутахассис билиши ва қодир булиши шарт булган фарзиятларни чуқур урганганлар.

Консерваториянинг анъанавий ижрочилик кафедраси биргина олий ўқув юрти эмас, балки, республикадаги урта махсус ўқув юртлари анъанавий ижрочилик булимлари учун ҳам яқиндан амалий-услубий ёрдам бериши эътиборга сазовор булмоқда. Бу қуйндагилардан иборат:

- а) ҳар бир соз мутахассислиги буйича дастурлар тузиш;
- б) ўқув қўлланмалар яратиш;
- в) ҳар бир соз (танбур, дутор, рубоб, ғижжак, чанг, қонун, уд, най, қушнай, сурнай, доира) учун алоҳида махсус дарсликлар тузиш;
- г) устозона ўзбек мусиқа меросининг машҳур ижрочилари, яъни созанда ва ҳофизлар ижролари дарж эттирилган грампластинкалар, магнит тасма ёзувлари аудио ва видео ёзувларини туплаш.

Хулоса қилиб айтганда, Ўзбекистон давлат консерваторияси «Анъанавий ижрочилик» кафедрасининг фаолияти ёш авлодни миллий мусиқа асосида таълим-тарбия этиш, келгусида уларни миллий мусиқамизнинг ҳақиқий жонқуяrlари ва етук мутахассислари булиб этишишларига қаратилгандир.

В ПОИСКАХ НАУЧНОЙ ИСТИНЫ

Название моего скромногоopus'a вызвано тем, что именно этой формулой характеризуется, я убеждена, обычное состояние любого ученого, проживающего в науке большую жизнь. Но «В поисках научной истины» может явиться программой и целого коллектива, ориентируемого соответствующим образом. Я имею в виду, конечно же, отдел музыки Института искусствознания, где я работаю не один десяток лет. И хотя хронологические рамки не совпадают, но, по существу, юбилей Ф. М. Кароматова (Кароматли) есть и юбилей отдела, который он в течение долгого времени возглавлял. Именно в этом ключе и в этой связи мне и хотелось бы напомнить некоторые факты, подтверждающие сказанное.

С позиций нынешнего дня представляется особенно важным подчеркнуть, прежде всего, что отдел (а позже — сектор) назывался отделом современной музыки и фольклора. Уже это само по себе указывает на изначально равное внимание руководства к обоим сферам культуры. Отсюда — постоянное и органичное переплетение научных интересов, связанных, с одной стороны, с изучением народного творчества, национальных традиций, с другой — с музыкой, рожденной XX веком, что и обеспечивало, как мне кажется, результативность научных разработок. Историческое время представало как нечто принципиально неделимое: вот традиционное искусство, которое по праву называют автопортретом народа, вот новые формы, вырастающие на этом фундаменте и несущие отпечаток новой эпохи — разные проявления единой сущности. У Льва Толстого есть замечательная мысль. В ответ на вопрос, какое время самое лучшее для человека, он уверенно сказал: «Настоящее. Только над ним человек властен» (Да, действительно, ни на вчерашний, ни на завтрашний день мы не можем воздействовать). Так и в науке: только в каждый данный, текущий момент человеку дано перепроверить, углубить, исправить, избежать ошибок. В этом и особая ответственность перед историей, которую, думается, мы все полностью осознавали и проникнуться которой заставляла именно эта зыбкая грань между прошлым и будущим. Ведь современность буквально на наших глазах становилась историей...

Вот я и подошла к нашему трехтомнику – «Истории узбекской советской музыки», о котором не могу не сказать. Считаю необходимым напомнить, что когда пришло время пересмотреть это издание с позиций новых реалий¹, выяснилось: насколько это было возможным тогда, его авторы стремились к объективному рассмотрению процессов, не говоря уже о том, что они избежали таких распространенных в полсеместной практике грехов, как сознательное игнорирование чьих-либо имен, искажение оценок и т. д. – в силу чего «История...» и поныне, я убеждена, сохраняет научную актуальность многих своих подходов. Неутраченная актуальность во многом объясняется именно тем, что в Отделе всегда глубоко осознавалась важность национальных истоков, значимость исконно национального фактора как начала начал всего последующего.

Здесь, в Отделе, рождались идеи, за которые приходилось бороться, но которые, тем не менее, утверждали себя и справедливость которых стократ подкреплена самой жизнью. Верно говорят, что оригинальная мысль возникает как ересь, а умирает как банальность. Да, теперь совершенно очевидно, что восточная традиционная музыка не сводима к фольклору, что в ней существует целый пласт высокоразвитого профессионального искусства устной традиции – изустно-профессиональное творчество. А когда-то этот тезис и соответствующая терминология были впервые предложены Файзуллою Музафаровичем. Другой факт. Разве не показательно и не символично, что инициатива организации кафедры восточной музыки в Ташкентской консерватории также принадлежит этому ученому? По сей день помнятся вся острота и драматичность ситуации, в которой рождалась кафедра, – ныне являющаяся одной из самых продуктивных и действенных в вузе.

Именно здесь, в Отделе, мы, молодые музыковеды, учились главному – умению самостоятельно интерпретировать явления художественной практики. И именно от руководителя, от старших коллег (здесь не могу не назвать имя Тамары Семеновны Вызго, столетие которой грянет в апреле 2006 г.) зависит создание (или несоздание) научной атмосферы, столь необходимой каждому. Воспитанный в такой атмосфере человек уже не может

¹См. Янов-Яновская Н. «История узбекской советской музыки» и история // СМ, 1991, №11

воспринимать мир не аналитически. Здесь, в Отделе нас учили спорить с аксиомами.

Итак, в поисках научной истины... Но достижима ли она? Мудрец говорит, что последнего слова не существует Ни в чем. В науке, наверное, тем более. Каждое новое знание не только уточняет, но порой и опровергает найденное. Так не бессмыслен ли поиск? И в чем же радость научного творчества? «Ведь не в результате, — размышляет об этом Галина Анатольевна Пугаченкова, — он всегда несколько разочаровывает; закончишь — и кажется, что можно и нужно было бы сделать полнее и лучше»². Наверное, поэтому и говорится здесь, прежде всего, о «прелести поиска».

Да, истина недостижима, и единственное, что нам дано, это движение к истине, стремление к истине, пусть маленькими шагами, но именно в одном направлении...

И снова вопрос: какова же связь всего сказанного с Файзуллой Музафаровичем, нашим юбиляром? И снова ответ: самая прямая, поскольку вне научной творческой атмосферы ничего не рождается, а ее, атмосферу, надо терпеливо выращивать, культивировать. И если я сумела сделать что-то полезное для нашей науки, то только благодаря Отделу, что позволяет мне считать себя ученицей Файзуллы Музафаровича.

А бывших учеников не бывает...

² Цит. по кн. Ремпель Л. И. Мои современники (20-е-80-е годы). Ташкент, 1992, с. 130.

КАРОМАТОВ «СЕНСЕЙ» ҲАҚИДА ИККИ ОФИЗ СУЗ

Японлар барчанинг исмига, хоҳ эркак, хоҳ аёл булсин, «сан» қушимчасини (бизнингча «жон»ни) қушиб мурожаат қиладилар ва ёзадилар ҳам. Одатда, аввало исми тулик ёзилгач ёки айтилгач, сўнг унинг фамилиясига «сан» қўшилади (масалан, Сато сан, Норики сан каби), бизнингча Абдуллаев сан, ёки Зокирова сан дсб. Аммо уқимишли, зиёли, муътабар зот булса, у ҳолда «сенсей» (лекин зинҳор амалдорга эмас) деб мурожаат қилинади ёки ёзилишда «сенсей» ни қушиб ифода этишади.

Бу ҳолатни мен бир неча мартаба Японияга борганимда хузатганман. Японлик олимлар билан 16 йилдан бери илмий ҳамкорлик доирасида Далварзинтепада олиб борилаётган археологик қазишмаларида ёнма-ён туриб ишлаш жараёнида ҳам шу сузларни қуллаб келаётирмиз. Бизнинг энг яқин дустимиз профессор Кюдзо Като домлага ҳатто исми-шарифини айтмасдан, «сенсей» десак-да кифоя қилади ва у «лаббай» деб жавоб беради. Шу боисдан ҳам мен Файзулла Музафаровични, бу муътабар зотни, домлани «Кароматов Сенсей», деб мурожаат қилгим келади.

Мана 41 йилдир-ки мен шу «Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти» деган даргоҳга илк бор қадам босган бўлсам, биринчи булиб Файзулла Музафарович Кароматов билан учрашганман. Ўшанда, ҳали-бери диплом ишини ёзиб тугатганим йуқ, уни ёқлашим ҳам керак, университетни тамомламаган булсам-да, мени домлам Галина Анатольевна Пугаченкова шу институтга етаклаб келиб, институт директори Ф. М. Кароматов хузурига чорлади.

Уша пайтда Гагарин парки ён атрофида, ҳозирда Республика Сенати йуналишида, улкан фаввора ишлаб турган жойида (илк бор Фанлар Академиясининг Ботаника боғи ва унинг маъмурий бинолари ўрни булган) куримсизгина икки қаватли бино бўлиб, унинг тор йулакларидан ва асосий кутубхонадан утгандан кейин, атиги 4-5 та хонани эгаллаб турган Санъатшунослик институтига дуч келар эдингиз

— «Шу йигитни Андижонига юбормасдан, узимизда олиб қолсак, икки-уч хондан кейин Холчаёнга қазинма ишларини давом эттириш учун жунашимиз керак, бизга ишлайдиган ёш кадрлар жуда зарур,

нима дейсиз?» деб домлам Галина Анатольевна директорга мурожаат қилди. Мен эса, — шундай ёш йиғит ҳам директор булар экан-да, ахир бу креслода утирган бошлиқ 40 ёшга ҳам кирмаганга ухшайди-ку, деб қангу-манг булиб қолдим. Менинг тасаввуримда шундай нуфузли, ҳозирча Урта Осиёда ягона ҳисобланмиш «Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти» булса-я. Мен эса, директор булиш учун сочларига оқ кирган, унинг савлатидан одам хуркийдиган киши булиши керак, деб уйлаган эканман.

Менга узоқ тикилиб тургач Файзулла Музафарович: — «Муҳтарама Галина Анатольевна, бир нарсага ҳайрон булиб турибман, ахир атиги икки йил бурун ҳурматли домла Л. Ремпель бошчилигида «Санъат ва архитектура тарихи» секторини, шу сектор ичида эса утган йили Сиз бошлиқ «Санъатшунослик экспедициясини» очган булсак, бизни вазифамиз тажрибали санъатшуносларни йиғиб, ҳали бу соҳада қанчадан-қанча ёритилмаган муаммолар, мавзуларни ёритишимиз долзарб бўлиб турганда, Археология фанини бошқарувчи Академиямизда (шу пайтлари Санъатшунослик институти Ўзбекистон Фанлар академияси тизимида фаолият курсатар эди) алоҳида шу ишлар билан шуғулланадиган махсус институт булатуриб, утган йили битта археолог Тошхужаевни ишга олган булсангиз, унинг ёнига эса санъатшунос эмас, яна археологни етаклаб келибсиз. Ҳа, айтмоқчи, яна битта археолог касбида рус қизи бор, уни ҳам ишга олмақчиман, фамилияси Сидорова-ми, деб эдингиз. Бунга юқоридагилар қандай қарашар экан», деб домлага мурожаат қилдилар.

Домлам ҳам буш келмасдан: — «Файзулла Музафарович, эсингиздами, мен утган йили институтимизда «санъатшунослик экспедицияси»ни тузамиз деганимда «бизга бундай экспедицияни тузишни қандай зарурати бор, институтимизга санъатшунослардан ташқари археологлар, ҳайкалтарошларни ва химикларнинг нима кераги бор деб, қанча тортишувлар, шов-шувлар бўлган эди. Мен ушанда, ахир институтимиз Урта Осиёда санъатшунослик ихтисоси буйича яккаю-ягона булганидан кейин, комплекс Санъатшунослик экспедициясини ташкил қилиш пайти келди, деганим. Бу экспедиция ҳали олимларимиз оёғи етмаган ерларга отрядларни юбориб, Республикамиз қадимий санъати, маданиятини янги материаллар билан бойитиши лозим. Бу экспедиция диёримиз жанубига юборилса, архитекторларимиз халқ меъморчилигини, амалий санъат буйича кулоллар ва ҳунармандлар ижоди билан,



• Файзулла Музаффар угли Кароматли. 1970.



• Файзулла М. Кароматли экспедицияда, 1973 (қишлоқдағилар билан масъадат)



• «Шарқ мусиқаси» кафедрасининг анъанавий ижрочилик буйича дастлабхи битирувчилар уз устозлари билан:

Биринчи қаторда чапдан 3 - Ф. Кароматли, 5 - Ф. Содиқов, 6 - Р. Ражабийлар
Битиувчилар орасида: У. Расуллов (биринчи қатор чапдан 2). Ш. Мирзаев (иккинчи
қатор унган 1). А. Ҳамидов (иккинчи қатор унган 2) ва б.



• Эштаканда — 1978. Икромовлар орасига: уртадан (унгдан) 1 — Файзулла М. Кароматов, 2 — Дилорзо Кароматова.



• Файзулла М. Кароматов. Мушиқ-шунослар Халқаро I-симпозиуми курғазмалар жалида. Самарқанд, 1978.



• Институт ходимлари: Раҳимов Муҳит Каримович (чапдан 1), М. Қодиров ва рафиқаси (чапдан 2-3), М. Раҳмонов (уртада), Ф. Кароматовнинг отаси (унгдан 2), П. Зоҳидов ва рафиқаси (унгдан 3-4).

Саройнинг атрофида эса узун қоронғу дахлиз ва квадрат шаклидаги хўжалик аҳамиятига эга булган хоналар бор. Сарой деворлари худлигида оғирлиги 15-20 килограмм келадиган хом гиштлардан тикланган. Гиштларнинг бир юзида аллақандай тамгалар бор, улар ҳатто юнон алифбосининг ҳарфларига ухшаб кетади

Хоналарнинг саҳни одатда қуруқ ер бўлиб, лой билан сувалган. Сарой томига вассалар теришиб, устидан қамиш тушалган, ёғоч қириндилари ва сомон арақаштирилган лой билан сувалган. Том четларини гишт парчалари (черепица) босиб турган. Шартли дарахт барглари тасвири булган тарновлардан ёмғир, қор сувлари оқиб тушган

Тасаввур қилинг: асосий зал – қабулхонадасиз. Девор шипига худди девор орасидан чиқиб келаётгандек кўринган ҳайкал шаклида ишланган бир гуруҳ болалар гулчамбар кўтаришиб, чопиб боришяпти. Баъзилари йул-йулакай раҳсга тушиб кетган. Қулларидаги қадимги чолғу асбобларидан лютна (уд), арфа чертаётган чолғучи қиз тасвирига қарар экансиз, узингизни худди тантанали маросим қатнашчисидек ҳис қиласиз. Деворнинг бошқа томонидаги ҳайкаллар ҳукмдорни, унинг хотинини ва бошқа шахсларни ифодалайди.

Агарда шу маросим иштирокчиларини бирма-бир таърифлаб чиқсак, этнография ва антропологияга бағишланган алоҳида асар бўлади, чунки улар жуда кўп ва хилма-хил. Жами бўлиб таъмирчиларимиз шу бўлақлардан таъмирлаш асосида 35 та одам, 7 та от ва унга ўтказилган чавандозлар борлигини аниқладилар (ҳайкалларнинг кўпчилигини Ўзбекистон Давлат Санъат музейида намойиш қилишмоқда).

Холчаёндаги топилмалар бу ҳали Ўзбекистон санъатшунослик экспедицияси кашифиётларининг дебчаси эди. Олдинда Миршодидаги 4 минг йиллик ноёб тош буюмлар, одам калласи, антик даврга оид Бандихон, Қизилтепа, Кампиртепа, Хотинработда қазиб топилган мустаҳкам деворлар билан уралган шаҳарлар, Далварзинтепа ўрнидан Қўшон империясининг пойтахтига тегишли ҳашаматли бинолар, кулоллар маҳалласи, яшаган уйлари, уларнинг 11 та хумдонлари, шаҳарнинг ташқарисида ва нақд ўртасида қазиб топилган 2 та ва Айритомдан топилган 1 та буддавий ибодатхоналар ва уларни безаб турган 30 дан ортиқ катта ва кичик ҳажмдаги (30 см. дан 3 метргача булган) Будда, Бодхисатва ва бошқа буддавий персонажлар ҳайкаллари, 6 қатор қадимий Бақтрия ёзуви битилган пиромон, фил суюгидан ясалган дунёдаги энг қадимги шахмот

доналари ва ниҳоят салкам 36 килограм келадиган олтин хамина топганимизни эшитмаган ва билмаган олимлар кам топилади.

Бу кашфиётларимизнинг заминида бир инсон, у ҳам булса Т. М. Кароматов «сенсей» туради, десам ҳеч муболаға булмайди. Агарда уша пайтдаги баъзи-бир бюрократ раҳбарларга ухшаб «экспедиция тузишини уйлаб курамин», деб пайсалга солганида ёки булмасам «Академиямиз тизимида ёдгорликларни урганадиган махсус Археология институти булатуриб бизни «санъатшунослик» йуналишидаги институтимизга туғри келмайди деб оёғини тираб олганида, мен юқорида санаб утган оламшумул аҳамиятга молик кашфиётлар булармиди? Япон олимлари 1989 йилда, хорижий мамлакатлар орасида биринчи булиб Ўзбекистонга келиб, келганида ҳам бизни экспедициямизни танлаб, унинг кашфиётларига ҳолисанлиллаҳ баҳо бериб, узаро илмий ҳамкорлик ишларини олиб борармидилар? Жавоб тариқасида биздан ҳам 20 дан ортиқ олимларимиз дусллик ришталарини мустаҳкамлаш учун Японияга борган булармидилар? Ўзбекистон жанубидаги қадимий маданият изларини Японияда уч марта, Германияда икки марта, Швейцарияда, Францияда, АКШда, Малайзияда кўрсата олармидик? Эҳ-ҳе, санаб утсам куп нарсалар пучга айланган булар эди. (Институтда иш бошлаганимда, мусофирчиликдан уй-жой булмаганидан, икки йилдан кейин Андижонга кетаман деб аризани ёзиб, юртимга жунаганимда, 1 хоналик квартирани Академиядан бир илож қилиб олиб, — «Турғунов, тез қайтиб келинг, 1 хонали квартиранинг ордери тайёр», деган инсон ҳам Файзулла Музафарович эдилар).

Юқоридаги баланд-парвоз эҳтиросларга маъзур тутасилар. Киши ёши утиб, сочига оқ тушиб, анча умр куриб куйганини ҳам билмай қолар экан. Бас, шундай экан, ортга қараб, утган кунларни эслаб куйиш, сени шу кунларга етишингда ёрдам берган, сенга ишонган, тушунган, қўлаган яхши инсонга таъзим бериш бу фарз ва қарз, деб ҳисоблайман.

Яна куп шогирдлар чиқариб, «Сенсей» лигингизча қолаберинг, Файзулла Музафарович!



МУСИҚА

З. Орипов

Форобий ва Шарҳ мусиқашунослиги

Р. Юнусов

Маҳом ва муҳом жанрлари қиёсига доир

О. Иброҳимов

Шаинмаҳом ҳикматларига бир назар

Ж. Расултоев

Ўзбек чолғушунослигида тизимли-этнофоник услуб

Р. Абдуллаев

Обрядовая практика и фольклор шаманизма

Д. Муллажонов

Мусиқий эстрада шоу-бизнес тизимида

ФОРОБИЙ ВА ШАРҚ МУСИҚАШУНОСЛИГИ

Урта асрлар буюк мутафаккири Абу Наср Форобий (873-950) — Шарқ муסיқа илмининг асосчиларидан. Шарқда Форобий ёки Абу Наср ал-Форобий (Farbda-Alphaqabius) номи билан машхур алломанинг тулик исми шарифи — *محمد بن محمد بن ابراهيم بن اريسطو بن الفارابي* | *القاضي ابو نصر الفارابي* Абу Наср Муҳаммад ибн Муҳаммад ибн Узлуқ ибн Тархон ал-Форобий ат-Туркий ал-Муаллим ас-Соний. Бу тулик исми шарифда Абу Наср куниядир, Муҳаммад унинг уз исми, Муҳаммад отасининг исми, Узлуқ бобосининг исми, Тархон катта бобосининг исми, Форобий, унинг туғилган ери Форобга нисбат, Туркий унинг келиб чиқиши туркий эканига ишора ва ал-Муаллим ас-Соний (Иккинчи Муаллим) замондошлар ва халафлар томонидан берилган юксак илмий унвондир.

«Фороб Сирдарёнинг орқасида, турк мамлакати чегараларидаги бир вилоят. У Шош (Тошкент) дан узоқроқ, Боласугунга яқин. Унинг эни ва буйи бир кунликдан камроқ йул. Фороб ерлари шуроб ва туқайлардан ҳам ҳоли эмас. Водийнинг ғарбий томонида экинзорлари булиб, унга сув Шош анҳоридан олинади. Форобдан куп олимлар етишиб чиққан. Масалан «Ас-Саҳиҳ» номли лугат муаллифи Исмоил ибн Ҳаммад ал-Жавҳарий ал-Форобий (вафоти 1002 йил), «Дивон ал-адаб» номли лугат эгаси Исҳоқ ибн Иброҳим ва фалсафий асарлар автори Абу Наср Муҳаммад ибн Муҳаммад ал-Форобий (вафоти 959 йил) шулар жумласидандир»¹. Сирдарёнинг чап қирғоғида жойлашган Фороб шаҳарларидан Судкандта исломни қабул қилган Ғузу ва Қорлуқ қабилалари яшар эди. Унча катта булмаган, мустаҳкам қалъага айлантирилган, жоме масжиди ҳам булган Васиж эса қудратли амир истеҳкоми бўлган. Бу ер Қадардан икки фарсах пастроқда. Васиж машхур файласуф Абу Наср Форобийнинг ватани эди². Шундай қилиб, Форобий Сирдарёдаги Фороб минтақасининг Восиж деган ерида ўтроқ туркий қабилаларидан бўлган, мусулмон ҳарбий бошлиқ оиласида 873 (260 ҳижрий) йил декабрининг иккинчи ярмида дунёга келган.

¹ Ҳ. Ҳикматуллаев, Ш. Шонистомов. Ёқут Ҳаммавий. Т.: «Фан». 1965. Б. 31.

² Бартолд В. В. Сочинения. Т. 2, ч. 1. М., 1963.

У бошлангич маълумотни уз юртида олди Шош, Самарқанд, Бухорода ўқиди ва ишлади. Сунгра халифатнинг энг йирик маданий маркази булган Бағдодга юз тутди. Йул-Йўлакай Исфаҳон, Ҳамадон, Рай ва бошқа шаҳарларда булди.

Бағдодда ҳар-хил мамлакатлардан келган одамлар фаннинг турли соҳаларида ижод қилар эдилар. Уларнинг аксарияти илмий ютуқлари билан шуҳрат қозонди. Моварауннаҳрдан чиққан Хоразмий, Фарғоний, Туркий ва бошқалар шулар жумласидандир. Бағдод ва Харронда Форобий ўрта аср фанининг турли соҳаларида билимини чуқурлаштирди, араб тилини ургана бошлади³. Форобий юнон, сурёний ва бошқа тилларни билган. Айрим манбаларда Форобий етмишдан ортиқ тилни билгани айтилади⁴. 908 йилдан 941 йилгача Форобий ҳаёти ва илмий изланишлари Харрон дорулфунуни билан боғлиқ булган⁵. Бағдод ва Харронда у буюк олим ва файласуф сифатида шаклланди⁶.

Баъзи маълумотларга қараганда, Форобий Дамашққа кўчиб ўтунига қашар ватанида бўлган (925-928) ва Мансур ибн Нуҳ илтимосига кўра «Ат-Та'лим ас-с'аий — **التعليم السعي**» (Иккинчи таълим) аталмиш жуда катта ҳажмда буюк бир қомусий асар эди. Бу асардан бизгача унинг мантиқий бир парчаси ва шу асар таркибига кирган икки китоби етиб келган. Бу китоблардан бири «Птолемейнинг ал-Магестосига шарҳ», иккинчиси мусиқа буйича «Катта мусиқа китоби» дир⁷. Бу гаплардан худоса ҳилиш мумкинки, **كتاب الموسيقى الكبير** («Катта мусиқа китоби») 925—928 йиллар орасида ёзилган. «Катта мусиқа китоби»ни ёзмадан олдин, Форобий мусиқа илмига оид кичикроқ асарларини ёзди. Форобий ёшлигидан бошлаб мусиқага берилган, уша пайтларда Ўрта Осиёда мавжуд булган мусиқа асбобларини яхши чала билган. Шу билан бирга у мусиқа назариясини ҳам мукаммал эгаллаган, яъни мусиқа амалиёти, сўнг назарияси билан ёшлигидан ошно эди. Бу ҳақда жуда кўп ривоятлар бор.

³ Хайруллаев М. М. Мироззрение Фараби и его значение в истории философии. Т.: «Фан», 1967, с. 150.

⁴ Хайруллаев М. М. 1971 Уйғонини даври ва Шарк мутафаккири. Т.: «Ўзбекистон», 1971, с. 129.

⁵ Мирбабаев А. К. Учебные и научные центры Ближнего и Среднего Востока и древности Хорезм и Мухаммад ал-Хоразми в мировой истории и культуры. Сборник. Душанбе: «Дониш», 1983, с. 75

⁶ Хайруллаев М. М. Абу Наср ал-Фараби. М.: «Наука», 1982, с. 46.

⁷ Розенфельд В. А. О работах Ибн Сины по математике и астрономии. В кн. Абу Али Ибн Сина. К 1000 летию со дня рождения. Т.: «Фан», 1980, с. 158

941 йил Форобий аввол Бағдодни, сўнг Харронни тарк этиб Дамашққа кучиб келади. «Унинг мусиқадаги шухрати Ҳалаб ҳокимигача етади ва Сайф ад-Давла 943 йил Форобийни Ҳалабга таклиф этади. Бу ерда улуг файласуф ва мусиқа назариётчиси турли мамлакат олимлари эътиборини узига торгити. Унинг маърузаларида одам тирбанд бўлар эди. У мумтоз ва фаол мусиқачи..., уд созининг беназир ижрочиси ҳам булган»⁸.

Абу Наср Форобий жуда бой илмий – ижодий мерос қолдириб, 950 йилнинг ноябр-декабрларида оламдан ўтди. Форобий Дамашқдаги «Ал-Бобу-с-сағир» қабристонига дафн этилган.

Унинг илмий меросида мусиқий рисолалар муҳим урин тутади. Форобий Яқин ва Урта Шарқ халқлари мусиқашунослиги ва мусиқа атамалар тизимининг асосчиларидан бири эди. У қадим юнон мутафаккирлари каби мусиқа илмини риёзиёт (математик фанлар) нинг таркибий қисми, риёзиётни эса фалсафанинг ажралмас булагига деб қараган.

Форобийнинг илмий-мусиқий рисолаларини аниқламоқчи буддик, аммо утмишда ҳам, ҳозир ҳам муаллифлар Форобийнинг мусиқа илмига оид асарлари сонини ва уларнинг номланиши борасида турли фикрлар мавжудлиги аён будди. Масалан, Байҳақий Форобийнинг тўрт жилдли «Мусиқага оид» асари бор деган гап билан чекланса⁹, Ибн аби Усайбиа санаб утган Форобийнинг 112 асарининг номланишига қараб ундан ортиги мусиқага оид деб гумон қилиш мумкин¹⁰. Таниқли тадқиқотчи, инглиз шарқшунос мусиқашуноси Ҳ. Фармер эса 11 асарни Форобийнинг соф мусиқий рисолалари ёки мусиқага оид қисмлари бор рисолалар ёки билвосита мусиқага алоқадор асарлар деб билади¹¹.

Бу мавзунини урганиш жараёнида Абу Наср Форобий мусиқа илмига оид қўйидаги асарларни ёзган деган хулосага келдик:

⁸ Farmer H G A History of Arabian music to the XIII th century. London.: Lusac Co.LTD.2 ed 1973. P 175.

⁹ Батирова С.Г. Сочинение «Татимма сиван ал-хисма», ал-Байҳақий как образец средневекового энциклопедического справочника. Т.: «Фан», 1987, с. 9.

¹⁰ Ирисов А. Абу Наср Форобийга тегишли асарлар руйхати. // Абу Наср Форобий. Фозил одамлар шахри. Т.: А.Қодирий нашриёти, 1993, 213-219 бб.

¹¹ *مری طرح* *المرکز* *المطبعة* *القاهرة* *1973* *ص 175*
بعضی بولون مشرقی 64 ص

Бизгача етиб келган асарлари:

1. كتاب الموسيقى الكبير (Катта мусиқа китоби) нинг биринчи китоби Бу китобнинг тулиқ танқидий матни нашр этилган¹². У тулалигича фақат француз тилига эркин таржима қилинган. Айрим булаклари куп тилларга, жумладан ўзбек, рус тилларига упирилган ва урганилган. Унинг қулёзма матнлари дунёнинг турли кутубхоналарида мавжуд, хусусан энг қадимийси 1138 йил Ибн Божока учун кучирилган матни Мадрид кутубхонасида 602 рақам остида сақланмоқда. Ундан ташқари 1257 йил кучирилган Константинополь (Стамбул) кутубхонасида 22 рақам остида сақланаётган матн, 1347 йил кучирилган (49. 176.) Милан кутубхонасида 289 рақам остида сақланаётган матн ва 1089 йил кучирилган матндан 1537 йил кучирилган Лейден кутубхонасида 1427 рақам остида сақланаётган матнларни курсатиб ўтиш мумкин.

2. كتاب في اقسام الاصناف (Ийқо саноғи китоби) ёки كتاب في اقسام الاصناف (Ийқо саноғи ҳақидаги китоб) Бу китобнинг қулёзма матни Истанбулдаги Маниса кутубхонасида 1705 рақам остида (59а-81в, давоми 88а-89в варақлар) сақланмоқда. Немис тилига таржима қилинган.

3. كتاب الالف (Ийқолар китоби). Бу китобнинг қулёзма матни Туркиянинг Тулкапи саройи Аҳмад III кутубхонасида 1878 рақам остида (160в-167а бет) сақланмоқда. Немис тилига таржима қилинган. Ўзбек тилида Форобийнинг ийқо назариясига оид тадқиқот бор

4. اقسام العلوم (Илмлар саноғи) китобининг мусиқага бағишланган бўлими. У икки варақни ташкил этади. Урта аср Фарб олимлари «De scientiis» деб атаганлар. Араб матни бир неча бор нашр этилган. Бир неча тилларга, жумладан рус ва қозоқ тилларига таржима қилинган.

5. «Илмларнинг пайдо бўлиши» асарининг мусиқага бағишланган қисмининг лотин таржимаси «De ortu scientiarum» номида сақланган. Рус тилидаги таржимаси ҳам бор аммо асли-арабча матни сақланмаган.

Б. Абу Наср Форобийнинг бизгача етиб келмаган ёки шу пайтгача топилмаган, аммо қадим манбаларда зикр этиб ўтилган мусиқа илмига оид асарлари:

1. كتاب الموسيقى الكبير (Катта мусиқа китоби) нинг иккинчи китоби. Форобий уни «الكتاب الثاني» «Иккинчи китоб» деб атайди.

2. كتاب في الفروع المضافة الى الموسيقى (Ийқога қўшимча нақра ҳақида суз). Бу асарни Ибн аби Усайбна эслаб утади. Маҳмуд Аҳмад ал-Ҳафний

12. Бу китобнинг катта мусиқа китоби, турли тилларга таржима қилинган ва урганилган. Унинг қулёзма матнлари дунёнинг турли кутубхоналарида мавжуд, хусусан энг қадимийси 1138 йил Ибн Божока учун кучирилган матни Мадрид кутубхонасида 602 рақам остида сақланмоқда. Ундан ташқари 1257 йил кучирилган Константинополь (Стамбул) кутубхонасида 22 рақам остида сақланаётган матн, 1347 йил кучирилган (49. 176.) Милан кутубхонасида 289 рақам остида сақланаётган матн ва 1089 йил кучирилган матндан 1537 йил кучирилган Лейден кутубхонасида 1427 рақам остида сақланаётган матнларни курсатиб ўтиш мумкин.

уни йиқач уни (Ийқога қушимча кўчиш ҳақида сўз) деб атайди. Умуман бу асарнинг номи турлича аталиниб келинган.

Абу Наср Форобийнинг мусиқа илмига оид китоблари ичида энг аҳамиятлиги, уз даврининг буюк мусиқий асари - **كتاب الموسيقى الكبير** (Катта мусиқа китоби). Унинг таркиби ҳақида Форобий шундай ёзади:

برأينا جعل ما نولفه في كتابين:

أولهما، افتتاحه بالأموال النافعة في التوفيق على مبادئ هذا العلم،
أردفناه بالإنشاء التابعة لأوائل هذه الصناعة و استوفينا فيه أجزاءها على
التمام و مكثنا فيه المسكك الذي يخصنا نحن من غير أن نخط به مذهبا آخر
سواء.

الكتاب الثاني، استلنا فيه ما نلوه البنا من آراء المشهورين من
الناظرين في هذه الصناعة، سرحنا ما غمض من أقوالهم و فحصنا فيه عن
أول واحد واحد ممن عرفنا له رأيا أتتبه في كتاب، و بينا مقدار ما بلغه كل
واحد من أولئك في حصول ما في هذا العلم، و أصححنا الخلل على من وقع في
رأيه منهم.

و الكتاب الأول يستعمل على جزئين، جزء في المدخل إلى الصناعة، و
جزء في الصناعة نفسها.

و القسم الذي في المدخل إلى الصناعة جعلناه في مقالتين.

و القسم الذي يستعمل على الصناعة نفسها جعلناه ثلاثة فنون

الفن الأول، في أصول الصناعة و الأمور العامة منها، و هذا الفن هو
الذي نجد حلّ القدماء الذين وقعت البنا كتبهم و الحدث الذين افتتحو آبارهم
نحونا نحوه فقط.

و الفن الثاني، جعلناه في الآلات المشهورة عندنا و في مطابقتها ما قد
حصلنا بالأخبار في كتاب الأصول على ما هي في الآلات و إيجادها فيها، تبين
ما أعيد أن يستخرج من آلة آلة، و الإرشاد إلى أن يستخرج في كل واحدة من
تلك الآلات ما لم تجرب به العادة فيها.

الفن الثالث في تأليف أصناف الألحان الحزنية.

و كل واحد من هذه الفنون الثلاثة في مقالتين، و جمع ما في الكتاب
الأول ثمانين مقالات، و الكتاب الثاني في أربع مقالات، و جمع ما استلناه في هذا
العلم هو في الثاني عشر مقالة.

Фаробийнинг мусиқа илмига оид асарларида, хусусан, «Катта мусиқа китоби»да урта асрлар Шарқ мусиқа атамалари тизими шаклланишига асос қўйилди. Шунинг ҳам таъкидлаш лозимки, Фаробий мусиқага оид атамалар таркибига асли форсий ёки туркий булганларини олиб кирди. Масалан, *فرسقية* — Осиёнинг қадимий минтақаларидан булган *فرسان* га нисбат. Мусиқашуносликка оид атама сифатида *فرسية* — чолғу мусиқаси бир шаклининг умумий номи; *استان* | *استانين* — форсча сўз, «куй», «оҳанг» маъносини англатади. Мусиқа атамаси сифатида *استان* | *استانين* — «парда»; *استان* | *استانين* — форсча сўз, «эртақ», «ҳикоя» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида *استان* | *استانين* — айтим мусиқаси бир шаклининг умумий номи; *استان* — форсча сўз, «билагузук», «қулчишан» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида *استان* — «дастбанд» — кўлчилик бир-бирларининг қулларини ушлаб тушадиган маросимий рақс турининг номи; *روشن* — форсча روشن (ёруғ, равшан) сўзини араб тилидаги синиқ куплик сон вазнидаги куриниши. Мусиқа атамаси сифатида روشن — чолғу мусиқаси бир шаклининг умумий номи; *زير* — форсча сўз, «ости», «пастки қисми» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида *زير* — уднинг энг пастки, баланд товуш берувчи тори — туртинчи торнинг номи; *شاهزاد* — икки форсий сўздан ташкил топган торли мусиқа асбобининг номи. *شاهزاد* (Шоҳруд) — «рудларнинг шоҳи»; *شاهزاد* туркий «дўнбра» сўзининг куринишларидан¹⁴ ва у торли тирнама мусиқа асбобининг номи — «танбур» ёки «танбура». *خواجه* — форсий *خواجه* (курк товук)дан ясалган атама ва у ҳайвон ва паррандаларга тақлид қилиб уйналадиган рақснинг номи — «куррожа»; *تار* | *تار* — форсча «қамиш», «қамишпоя» ва мусиқа атамаси сифатида пуфлама мусиқа асбобининг номи — «най».

Фаробийнинг *كتاب الموسيقا* «Катта мусиқа китоби» Яқин ва Урта Шарқда мустақил мусиқашунослик фани вужудга келишида ҳал қилувчи аҳамиятта эга ҳамда шу минтақа халқлари мусиқаларига оид атамалар тизимининг шаклланиши ва ривожига асос солган асарлардан булди. Унинг жиддий урганиш ҳозирги замон миллий ўзбек мусиқасининг устувор асоси — мақомлар ва мақомлар масаласига

¹⁴ Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Т. «Фан», 1993, 36 б

доир атамалар муаммоларини туғри ҳал қилиш учун ҳам қимматли манбадир. Аммо X–XI асрларга оид Шарқ мусиқа илми буйича ёзма ёдгорликлар, хусусан, аллома Абу Наср Форобийнинг мусиқашуносликка оид асарлари, жумладан «Катта мусиқа китоби», унда қўлланилган мусиқа атамалар етарли, кенг қамровда урганилмаган, асар тулалигича таржима қилинмаган ва у долзарб вазифага айланди. Бу ишни бажаришда тилшунослик, манбашунослик, мусиқашунослик, тарих ва фалсафа фанларининг ютуқлари асос бўлиб хизмат қилмоғи лозим.

МАҚОМ ВА МУҚОМ ЖАНРЛАРИ ҚИЁСИГА ДОИР

Шарқ халқларининг улугвор мақомот санъатида миллий ҳамда маҳаллий мусиқий анъаналар ўзининг энг салоҳиятли ва теран ифодасини топган. Уни ташкил этувчи қомусий жанрлар тизими асрлар давомида бир қанча ривожланиш босқичларидан ўтиб, шаклан ва мазмунан баркамол намуналар тимсолида бизгача етиб келди. Асосан оғзаки тарзда аجدодлардан авлодларга ўтиб борган ушбу ҳашаматли мумтоз мерос халқчил, айти пайтда устозона ижодкорлик ва ихрочилилик амалиёти маҳсулидир. Шу билан булса керак, унинг назарий қонун-қоидалари ҳамда идрок этиш масалалари Урта аср Шарқ мусиқа илим-фанида бош урин эгаллаган.

Айтиш жоизки, Фарбий ва Шарқий Туркистон минтақаларида узок ўтмишда яшаб ижод этган қомусий ашвомалар ҳам, хусусан, мусиқага оид мазмундор рисоалар муаллифлари ҳам ушбу санъатнинг аввалам бор **туб қонуниятларини** ва мақомотнинг муштарақ жиҳатларини ёритиш мақсадида иш туттишган. Эндиликда бу қўлёмалар муҳим мусиқий-тарихий ҳужжатларга айланиб қолди. Уларда Шарқ халқлари мақомотида руй берган ва мудом давом этиб янги оқим ва йуналишлар билан бойиб борган янгилиниш жараёнлари ўзининг илмий-назарий аксини топди.

Мақомлар масаласига доир ҳозирги замон тадқиқотларида бир ва бир неча халқларда мавжуд бўлган турдош жанрларни қиёсий ўрганишга уринишлар бот-бот учраб туриши табиий ҳолдир. Зеро, бир томондан, кўҳна мақомнинг юзага келиши ва тарихий ривожланиш босқичлари, шаклларининг назарий ва амалий асослари ҳамда услубий хусусиятлари маълум маънода яққол муштарақликни намойиш этади. Шунингдек, унинг кўп жиҳатлари ила ноёб, беназир узига хосликни ҳам курсатади.

Умумшарқ миқёсида шу кунгача мақомотга тегишли купгина жиддий, салмоқли илмий-назарий, тарихий, эстетик, ўқув-услубий ва бошқа тонфадаги йуналишларда қимматли, эътиборга лойиқ ишлар бажарилган. Бироқ, булар орасида қиёсий текширувларга бағишланган махсус изланишлар саноқли, десак

янглишмаймиз. Ваҳоланки, бу йўсиндаги илмий тадқиқотларни кенг йўлга қўйиш эндиликда ута муҳим аҳамият касб этмоқда. Чунончи, Яқин ва Ўрта Шарқ, ҳусусан Марказий Осиё халқлари мақом ижодиётининг мукамал тарихи ва назарияси яратилиши учун шу куламдаги барча жабҳа ва жараёнлар янада тулиқроқ ёритилиши даркор. Ҳозирга қадар тўпланган маълумот ва далилларни қиёсий нуқтаи назардан таҳлил этмасдан мазкур мақсадга эришиш мушкул.

Аёнки, Шарқ мақомоти сарчашмаларининг бир ирмоғи бевосита халқлар мусиқий фольклоридан келиб чиққан бўлса, иккинчиси — касбийлик, санъаткорлик билан, бу борадаги ижодий алоқалар билан чамбарчас боғлиқ. Назаримизда, тарихий ришталар муҳим мезон сифатида тан олиниши бежиз эмас. Айнан х а л қ а р о қиёсий кесимда масалаларнинг таҳлилий кузатилиши мақомнинг асл моҳиятини ойдинлашувига кўмак беришига ҳеч шубҳа йўқ.

Жамланган бойликда бекўйс, серқатлам ва серуслуб, халқчил, шунингдек табиатан байналмилал мақом-муқом соҳаси қиёсий ёндошувни тақозо этади. Яъни, халқлар мусиқа меросидан урин олган намуналарни тушлаш, нотага олиш, уларни айрича ҳолда урганиш, қонун ҳоидаларини нисбатан яхши ёритиш натижасидагина шакллар муносабати муаммосининг уртага сурилиши мумкин бўлади. Акс ҳолда XX асрнинг 20 – 30 йилларида қайта-қайта эътироф этилган шунчаки ташқи курсаткич, юзаки маълумот ҳамда ҳар хил илмий фараз ва мулоҳазалардан утиб, янги тунунча поғонасига кутарилиш амри маҳал.

Мамнуният билан қайд этиш лозимки, Ўзбекистон мусиқа фани, айнан мақомшунослигида тўпланган бой тадқиқий тажриба талдаги илмий изланиш уфқларни янада кенгайтиришга пухта пойдевор бўлиб хизмат қила олади, демак — янги қиёсий мавзуларни кутаришга қўл келади.

Ушбу мақолада ўзбек мақоми ва уйғур муқоми муносабатлари масаласи алоҳида мавзу сифатида илк бор кутарилиб, унинг айрим қирраларини баҳоли қудрат ёритишга қаратилган. Ушбу мавзуга мурожаат қилишимиз сабабларини уқтиришга хожат бўлмаса керак. Зеро Турон-Туркистон заминиди азалдан қуни-қушничиликда истиқомат қилувчи — уруғ-аймоқлари туташ, тили ва дини бир, тарихи ва маданияти узвий боғлиқ — бу икки қардон туркий

халқларнинг мумтоз мусиқа санъати бобида барпо этган муҳташам обидаларининг узаро муқојасаси қўлчилик диққатини узига тортади.

Сўнги 25–30 йил мобайнида Ўзбекистон ва Қозоғистон мусиқашунослигида уйғур муқомларини туллаб нотага олиш, илмий урганиш, ижрочиликни маҳаллий кучлар ёрдамида тиклаш юзасидан сезиларли ишлар амалга оширилди. Натижада қўлдан бўён мавҳумлигича қолаётган масалалар бирмунча ойдинлашди, шунингдек, ўзбек мақоми – уйғур муқоми алоқаларини кузатишга айни муддао бўлиб қўшилди. Бизнингча, ушбу муаммонинг туғри ечими бошқа ҳануз жумбоқлигича турган Шарқ мақомотига оид масалаларни ҳал этишга ижобий таъсир этиши эҳтимолдан ҳоли эмас. Ҳар қалай мақом ва муқом муносабатларини атрофлича ҳамда батафсил ёритиб беришга ҳеч даъво қилмай, фақат айрим чизги ва нуқталарни шарҳлаш билангина чегараланишни афзал кўрдик.

Мавжуд илмий адабиётлардан маълумки, ўзбекча ва тожикча «мақом», уйғурча «муқом», туркманча «мукам», озарбайжонча «мугом», туркча «макам» атамалари арабча бўлмиш «мақам» сўзининг ушбу халқлар тил ва талаффузига мосланган қурилишларидир. Бундан келиб чиққан махсус мусиқий тушунчалардан – «парда», «тузук», «лад», «жанр» – манتيқан узаро боғлиқлигини билдиради. Мақомнамо атамаларга баъзан боғланувчи «от» ёки «ат» якуний қўшимчаси (масалан, «мақомот») луғавий жиҳатдан қўлчилик шаклини билдирса ҳам, мақомшуносликда асосан кучма маънода тизим кўламини, жанрлар мужассамлигини белгилайди.

Ҳақиқатан, ўзбек мақомчилиги ҳамда уйғур муқомчилиги халқлар кўҳна ва мумтоз мусиқий меросларининг етакчи, салоҳияти буйича узаро тенг ижодиёт қатламларини ташкил этади. Муқом ва мақом, Исҳоқ Ражабов таъбири билан айтганда, ўз қомусий хусусиятлари ила бир-бирига жуда мос келади. Шунингдек, уларнинг юзага келиши, узок утмиш даврларда утаган ривож йуллари бир хилда бўлгани туғрисида мусиқий-назарий адабиётлардан ҳулоса қилиб олиш қийин эмас. Шундай бўлсада, Ўрта аср машҳур «Ўн икки мақом» тизими инқирозга учраганидан кейин жойларда муайян маҳаллий мусиқий туркумларни узил-кесил шаклланиши натижасида анчайин жиддий тафовутлар вужудга келади. Бу жараён Шарқ мақомотида дахлдор барча халқлар санъатида, шу жумладан ўзбек, тожик ва уйғурларда нисбатан

янгича ва узига хос мусиқий намуналарни юзага келтирди. Умумшарқ тимсолида эса буларни илдири чукур, шохлари мул, турфа иқлиму шароитларга мосланиб олган баҳайбатли бир дарахтнинг серҳосил шохобчаларига ухшатиш мумкин. Бунда узбек мақоми ва уйғур муқоми бир-бирига яқин туриб, туташиб, ҳатто пайванд булиб кетган жойлари ҳам йуқ эмас.

Иккала шохобча тарихан Урта аср мусиқий рисоаларда куп таъриф ва таҳсил этилган «Ун икки мақом» тизимига бориб тақалади. Аннкрофи, умумшарқ миқёсида ишлаб чиқилган мураккаб назарий қурилмалар асосида амалий-ижодий тараққиёт йуналишлари тобора бир-биридан озми-купми фарқланувчи, яъни том маънода халқчил турларни шаклланишига олиб келди. Шуниси ғоятда қизиқарлики, ўзбек ва тожик мусиқий муҳитида гавдаланган мақом туркумларининг қурилиши бутунлай ўзгариб, тарқоқ ёки олти мақом устулигида намён бўлса, уйғур муқом туркумларининг барчаси ички таркиби буйича деярли бир ҳилда, «Ун икки» сонлигича сақланиб қолган. Туғри, айтиш мумкинки, эътироф этилаётган нарса – ташқи курсаткич, холос. Бироқ, бу курсаткичнинг ҳам камида чукур рамзий маъноси борлигини ҳисобга олиб қуйган яхши.

Демак, Урта Осиё ва Шарқий Туркистон минтақаларида кенг қулоч ёзган устозона мусиқий анъаналар мураккаб жараёнларда ривожланиб, XVIII–XIX асрларда миллий-маҳаллий йуналишларни узил-кесил ва тўла гавдалантиришга, янгидан-янги бадиий «иншоот»ларни қад кутаришига олиб келди. Бу жараёнларни турдош ва номдош қатламларнинг қиёсий таҳлилисиз ойдинлаштириш амри маҳол.

Қиёсий нуқталарни аниқлаб олиш мақсадида мақом ва муқом мероси буйича дастлабки йиғма тушунчаларни қисқача беришни лозим топдик. Ўзбек мақоми дейилганда мақоламизда жами учта асосий маҳаллий мақом тури тушунилади. Яъни, Бухоро мақомлари ёки Шашмақом, Хоразм мақомлари ҳамда Тошкент-Фарғона мақом йуллари. Мазкур мақом қурилишлари бир-биридан озми-купми фарқлансада, уларнинг туб қонуниятлари, мусиқий қиёфалари муайян бир мақомот бутунлигини кашф этади.

Уйғур муқомлари ҳам худди шундай терма маънони англатади. Булда, хусусан, олти асосий: Қашқар, Или, Хутон, Дулон, Қумул ва Турфон маҳаллий турлари тушунилади. Мақомлардан фарқли улароқ, муқом турларининг ҳар бири муттасил «Ун икки» номдан

иборат салобатли мажмуадан иборат. Или муқом турининг билимдони ва тадқиқотчиси Абдулазиз Ҳошимовнинг таъкидлашига кўра «Ҳозирги пайтда уйғурларда бир-биридан асосан фарқланувчи иккюнта «Ўн иккю уйғур муқомлари» туркуми мавжуд: Қашқар ва Дўлон».¹ Қашқар, Или ва Хутон муқомларининг узаро яқинлигини инобатта олган ҳолда уларни Бухоро, Хоразм ва Фарғона – Тошкент мақомлари билан қиёслаш мантиқан уринли деб қабул қилиш керак. Қуйидаги бир жуфт жадвал умумий манзарани тасаввур этишга имкон беради.

Бухоро мақомлари	Хоразм мақомлари	Фарғона-Тошкент мақом йуълари
1. Бузрук	1. Рост	Гулёр-Шаҳноз
2. Рост	2. Бузрук	Ушшоқ, Нәсруллоий
3. Наво	3. Наво	Баят
4. Дугоҳ	4. Дугоҳ	Дугоҳ-Ҳусайний, Чоргоҳ
5. Сегоҳ	5. Сегоҳ	Сегоҳ, Ажам
6. Ирок	6. Ирок	Ирок
	7. Панжгоҳ	
Қашқар муқомлари	Или муқомлари	Хутон муқомлари
1. Рақ	1. Рақ	1. Рақ
2. Чаббият	2. Чаббият	2. Чаббият
3. Мушавирақ	3. Сегоҳ	3. Мушавирақ
4. Чаригаҳ	4. Чаригаҳ	4. Чаригаҳ
5. Панжгаҳ	5. Панжгаҳ	5. Панжгаҳ
6. Узҳол	6. Узҳол	6. Узҳол
7. Ажам	7. Ажам	7. Ажам
8. Ошак	8. Ошак	8. Ошак
9. Баят	9. Баят	9. Баят
10. Наво	10. Наво	10. Наво
11. Сегоҳ	11. Мушавирақ	11. Сегоҳ
12. Ийрақ	12. Ҳусайний	12. Ийрақ

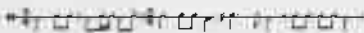
Мақом ва муқомларнинг умумтуркумий жадвали шуни яққол кўрсатмоқдаки, уларнинг сони, жойлашиш таркиби ва тартиби ўзгача бўлишидан қатъи назар, аксарият номланишларда, урин тақсимоти мантиқинда муайян муштараклик мавжуд. Фақат Мушавирақ ҳамда Чаббият атамалари мақомчиликда учрамаслиги қайд этилади. Ўз навбатида Бузрук, Рост, Гулёр-Шаҳноз каби номланишлар муқомот тизимида сақланиб қолмаган.

¹ А.Ҳошимов Лоскмильке разновидности «Двенадцати уйгурских муқомов». // Музыка народов Азии и Африки, IV выпуск. Москва, 1984 г., с. 151.

7. Қашқарчаи Савти Наво
8. Қашқарчаи Муғулчаи Наво
9. Қашқарчаи Мустаъзоди Наво
10. Қашқарчаи Савти Чоргоҳ
11. Қашқарчаи Муғулчаи Дутоҳ
12. Қашқарчаи Мўғулчаи Сегоҳ

Фарғона-Тошкент мақом қисмларидан Қашқарчаи Ушшоқ, Чоргоҳ IV, Баёт ҳамда Дутоҳ-Хусайнийларнинг V қисмлари шу йулда ижод этилгани маълум.

Аммо уйғур ва ўзбек мумтоз мусиқасининг зарб — усулли алоқалари бу куруниш билан кифояланмайди. Куйидаги доира-дап жаранглари мақом куйларининг урғули замини бўлиб хизмат қилади:



А. Хошимов Иди ва Қашқар муқомларининг фарқли томонларини ажратар экан, «...Қашқар туркумида Муқомбешидан ташқари барча муқом булимларида дап (доира) катта урин тутади», — деб ёзади.² Ўз навбатида шуни қушимча қаторида кўрайлик, демакки Шашмақомга хос муваққат жараёндаги кучли-кучсиз, урғули-урғусиз хиссаларининг барқарор алмашинувиға Қашқар туркуми мусиқаси услубан яқинроқ эканлиги зътиборға сазовордир.

Мақом қисмларининг муҳим шакллантирувчи воситаларидан саналмиш нафақат мусиқий вазн, усул, балки айрим куй-оҳанглар ҳам тингловчида бехос уйғур халқ мусиқасини, тугрироғи — миллий тусини (колоритини) эслатиши ҳақидаги мулоҳазаларни хупчилик ё кимдандир эшитган, ё узи шу ҳулосаға келган бўлиши эҳтимолдан ҳали эмас. Назаримизда, Бузрук ва Наво мақомларининг бош куй мавзуларида ана шундай ҳамоҳанглик борлиги айниқса равшанлашади:

Сарахбори Бузрук



² А.Хошимов. Маъкур мақола. б. 157

Сарахбори Наво



Худди шу куй мавзулари асосида яратилган Савт-Муғулча, айниқса уларнинг учинчи шоҳобча – Қашқарчаси янграганда бу таассурот бениҳоя кучаяди:

Қашқарчай Муғулчай Бузрук



Бундай ашула йулларида доирачи ҳам бироз эркинликни қўлга киритиб, андозани бузмаган ҳолда айрим зарбларнинг жозибадорлигини оширишга ҳаракат қилади:

Қашқарчай Муғулчай Наво



Шу каби мисолларни яна кўпайтириш унча қийин иш эмас. Ҳар ҳолда таҳминлар қилиш мумкинки, бу ва бу сифат ухшашликлар тасодифийлар сирасидан эмас, чунки танланган маҳом куйларнинг оҳанглари асосан ярим тонсиз таянч пардалар ёрдамида ҳосил бўлади. Бундай парда тузиламалар эса қашқарча услубида жонлантирилса уйғур мусиқаси «ранг-таъсирини» бера олади.

Ҳозирча баҳсли туюлган фаразларга ишончли, янги далил-исботларни излаб топиб айтиш мумкин бўлур эди. Бу мақсадда қиссий таҳлил қўламини янада кенгайтириш тақозо этилади. Натижада қардош халқлар турдош санъатининг уқ илдизи бирлиги, номдош туркумларнинг негизи муштарақлиги, қонун-қондаларнинг узаро мос келишидан далолат берувчи муҳим омидлар тулароқ ёритилиб илмий шарҳини топса ажаб эмас.

Аслида, Шашмақом туркуми белги ва хусусиятларини Қашқар муқом туркуми билан солиштириш аввало тарихан, шунингдек илмий-назарий ҳамда амалий жиҳатлардан маъқул келарди. Афсуски, бундай имкониятга ҳамон эга эмасмиз. Қашқар муқомларини на мукамал нота ёзуви, на ижродан туширилган овоз ёзувлари қўл остида бор. Мутахассисларнинг ахбороти буйича бу мақомлар ватанида ҳам қўниқарли даражада ҳужжатлаштирилмаган ва яқши урганлмаган. Тақдир тақозоси билан Шарқий Туркистондан кучиб утган уйғурлар орасида асосан Или муқомларини озми-кўпми ўзлаштирилганлар бўлгани сабабли бу туркум нисбатан тўла ноталаштирилган, ижрочилиги тикланган, тадқиқотлар олиб борилган ва давом этмоқда. Бу қатга ишда Ўзбекистон ва Қозғоғистонда истиқомат қилувчи муқомшунослар жонбозлик қилишмоқда. Шу билан мақолада Или туркумидан айрим қисмларга тухталиб ўтишни афзал курдик. Мақом-муқом муштараклиги, яқинлиги юзасидан далиллар ахтарилар экан, ижро жараёнида етакчилик қиладиган созларни ҳам пировардида эслаб ўтиш қизиқарли бўлса керак. Маълумки, ўзбек-тожик мақомчилигида, у ёки бу маҳаллий туридан қатъий назар, (бундан, албатта, ёввойи мақом, сурнай йуллари сингари айрим нодир хиллари мустасно) танбур ягона етакчи соз вазифасини ўтайди, унга журнализат булғучи урма чолғу — дойрадир.

Муқом ижрочилигида эса бошқачароқ вазият кузатилади. Жумладан, Или муқомчилигида уйғур танбури етакчилик қилган тақдирда Қашқар туркумида бу урин сатога ажратилган, Хутан туркуми ижрочилигида бу вазифани қолун (қонун) бажаради. Усулли журнализатликда айтарлик фарқ йўқ. Фақат Қашқар муқомлари бошқаларга нисбатан дап журнализатликда баён этилувчи қисмларнинг умумий сони ва мавқеи буйича юқорироқ туриши, ўзбек-тожик мақоми ижро анъаналарига монандлиги сезилади.

ШАШМАҚОМ ҲИКМАТЛАРИГА БИР НАЗАР

Улуғ аждодларимиздан бизга маънавий мерос қолган Шашмақом бутунги кунда жаҳон ҳамжамияти эътиборини ҳам узига тортмоқда¹. Бу ҳол бежиз эмас, албатта. Зотан пурмаъно ҳикमतлар уммони бўлган бу мумтоз санъат нафақат ўзбек ва тожик маданияти эришган улкан чўққи, нафақат Осиё қитъаси халқлари санъатидаги фавқуллодда муҳим ҳодиса, балки башарият аҳлининг мусиқа моҳиятини англаш борасида қўлга киритган улкан ютуғидир.

Бу бемисл дурдона таркибида жияланган барча таркибий борлиқ — бирламчи оҳанг тузилмаларидан тортиб, то турли ҳажмдаги қисм ва уларнинг узвий туркум қурилишларининг барчаси сермазмунлиги ва узаро манфиқийлиги билан кишини ҳайратга солади. Шу билан бирга одамзод руҳининг исталган озикаси сифатида уни (руҳни) кинот чўққисига қадар юксалмоғи учун зарур қувват булиб ҳам хизмат қилади.

Шашмақомнинг бу каби сирли ва сурурли сифатлари унда гузал омиллар қаторида тасаввуф таълимоти ғоялари ҳам тажассум этилганлиги билан изоҳланади. Бунга Шашмақом таркибида келган куплаб махсус истилоҳлар (масалан, мақом, само, тасниф, гардун, хона, бозғуй, талқин, қаландар, самандар, соқийнома ва б.) ҳамда асосий айтим (шўба)ларида қўлланиб келинаётган ботиний ғалалиёт (ҳазрат Табризий, Румий, Ҳофиз, Жомий, Лутфий, Навоий ва б азиз мутафаккирларнинг ижоди) намуналари ишора этади.

Ушбу мақола доирасида биз Шашмақом таркибидаги куй ва айтимларнинг ички тузилиш шакллари ва уларнинг маъно ифодаларида ҳам узига хос уфуриб турган гузал таълимот ҳикमतларига бир назар ташлашни мақсад қилдик.

Бу борада энг аявало ҳар бир мақом бош маъносини ихчам шакл ва нисбий тугал ҳолдаги баёни булган бошланғич куй тузилмалари эътиборни узига тортади. Ушбу тузилмалар нола, қочирим каби ижровий усулларнинг самарали қўлланиши натижасида «мусиқий мавзу» тушунчасининг беқийёс намуналари

¹ Бу уринда Шашмақомнинг ЮНЕСКО томонидан «Жаҳон маданиятининг бебаҳо дурдониси» деб эътироф этилганлиги алоҳида эътиборга сазовордир.

сифатида жонланадики, бунда буюк ишқ дарди ила ёнган қалбларнинг тафтини, завқли изтиробларини дастлабки даражада ҳис этамиз. Бу ҳолат уларнинг (мавзуларнинг) тарихий келиб чиқиш манбаларидан қатъий назар юзага келади.

Ваҳоланки, бу мавзулар орасида иддилари турли даврларга мансуб (масалан, қадимий «бирламчи тузилма», «ларакчи оҳанг», кам сонли таянч оҳанг қурилмалари ва б.) намуналар бор.

Маълумки тасаввуф таълимоти одам ва табиат, одам ва олам каби барча яралган борлиқларни узаро алоқадорлик ва бирлик ғояси улароқ уйғун идрок этади. Бу кенг қамровли дунёқараш санъатда, хусусан, мусиқада узига хос бадиий тафаккурнинг қарор топишига сабаб бўлган эди. Шунга қура услубан турлича мусиқий тузилмалар мақом «матнида» тубдан қайта ифода этилиб, ўзининг янги сифатларини кашф эта бошлайди. Эндиликда уларнинг ҳар бири янги маънолар билан сугорилгани ҳолда инсон руҳини юксак мақсадга, важд ҳолатига «етақловчи» қувватларга ҳам эга бўлади. Бу борада умумий таъриф шундай: мақом мавзуи дастлаб қуйи пардаларда баён этилгач, урта пардалар асосида тарққий этади ва узининг юқори, авж даражаларига интилади ва унга эришгач дастлабки таянч нуқтага қайтиб яқун топади. Демак, мақомларнинг мавзу баёни билан ҳар-бир мақомнинг маънолар тизими дастлабки даражада ҳис этилади, ривож ва яқуни билан асар ғояси узил-кесил идрокланади. Бу умумий ҳолат Мушқилот ва Наср бўлимларида узгача куринишларда амалга ошади.

Мушқилот бўлимида Таснифларнинг² куй мавзуи мақом босқичларига таянган ҳолда ўзининг ўрта ва юқори авж пардаларига интилади, ривож топгани сари унинг ички, ботиний жиҳатлари юзага чиқа бошлайди. Мавзунинг дастлабки ҳолатидан то авжи томон ривож йулини «кичик доирадан катта доирага» (кичик оламдан катта оламга) тарзида белгилаш мумкин. Чунки бу йул давомида мавзу тўлқинсимон айланма ҳаракатлар ила униб-усади, хона тузилмаси асосида ҳажми тобора кенгайиб, салобатли ортади. Айни вақтда, унинг ботин мазмунидаги теран вазминлик, улуғворлик ва мушоҳадавийлик ҳолати тобора кучланиб боради.

² Тасниф – тасавуфда шайх томонидан ишқиб чиқилган тарихатта оид йул-йуриқлар тизими.

Мушқилотнинг Таснифларидан сунг намоён бўладиган урта-яқуний бўгинлари бошланғичлар билан узвий боғлиқликда юзага келади. Бунда Таснифларнинг куй-мавзуи туркум миқёсида янги «синов» мушқилотларидан ўтади, тараққиёт ифодаси бўлган оҳанг ва улчов-ритм ўзгаришларига учрайди.

Таржеъ номли куйларда бошланғич дойра усули такрорлангани ҳолда мавзу модификацияси асосан ички имкониятлари доирасида, оҳанг-ритм қурилмаларининг ўзгариши билан боғлиқ ҳолда юзага келади ҳамда хона-бозғуй нисбатлари воситасида ривож топади.

Мавзунинг чолғу туркуми даражасидаги катта ўзгаришлари Гардун номли дойра усули силсиласидан ўтказилишида кузатилади. Нисбатан мураккаб шаклга эга бу усул мавзуга сезиларли таъсир ўтказиши. Натижада унда янги сифатлар кашф этилади. Лекин бунга асосланиб мутлоқ янги мавзу баёни хусусида ҳукм чиқармаслик керак. Чунки Гардунда қўлланган куй тузилмаси аслида Таснифда илк баён этилган мавзунинг туркум миқёсида эришаётган янги сифат босқичидир.

Гардунларнинг таҳлили шуни кўрсатадики, уларда аввалги қисмларда (Тасниф, Таржеъ) эришилган товуш-босқичлари нисбатан эркин қўлланилади. Натижада куйнинг равон ва поғонамапоғона ҳаракат жарийсига кўйлаб оҳанг сақрамалари қўшилади.

Мухаммас (бешлик, бешланган) ва Сақил (оғир, вазмин) номли куйларда мавзунинг салобати, давомийлиги ортиб боради. Уларнинг зарб-усуллари мураккаблашиб, катта дойра шаклини «забт» этади. Айни вақтда, уларда аввалги қисмларда намоён бўлган муҳим жиҳатлар умумлашади, босиб ўтилган мушқилот йулига яқун ясалади.

Мушқилотларнинг ботин мазмуни бўлган мушоҳадавийлик ҳолати Сақилларда ўзининг авжига қадар юксалади. Бунда гуё вақт чегаралари тарқ этилиб, таниқи олам билан боғлиқ ҳаракатлар ўз кучини йўқотгандек ҳис этилади. Ҳар ҳолда яқуний қисмларнинг ижро суръатлари туркум миқёсида сезиларли даражада вазмин тус олади.

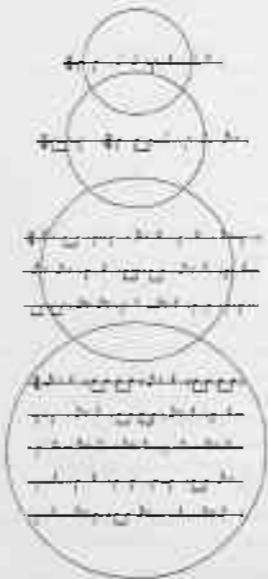
Масалан, Бузрук мақомининг Мушқилотида бу тамойилнинг рақамлардаги ифодаси қуйидагича³:

³ Мат.лумот олинган манба: Шайхмақом 1-жилд Бузрук Ёзиб олувчи Ю Ражабий. Т., Ф. Ҳудум лумидаги Бадиний Адабиёт нашриёти, 27-43 бб

- | | | |
|--|--|-----------------------------------|
| 1. Таснифи Бузрук
М.М. ♩ = 84-88; | 2. Таржъеи Бузрук
М.М. ♩ = 116; | 3. Гардуни Бузрук
М.М. ♩ = 38; |
| 4. Муҳаммаси Бузрук
М.М. ♩ = 60-63; | 5. Муҳаммаси Насрулло
М.М. ♩ = 60-63; | |
| 6. Сақили Ислами
М.М. ♩ = 63-66; | 7. Сақили Султон
М.М. ♩ = 63-66; | |

Мушкilotларда намоён булаётган «оддийдан-мураккабга», «кичикдан-каттага» тамойилни Бузрук мақоми таркибидаги дойра усуллари мисолида шундай тасаввур этиш мумкин.

1. Тасниф:
2. Таржъе:
3. Гардун:
4. Муҳаммаси
Бузрук:
5. Муҳаммаси
Насрулло:
6. Сақили
Ислами:
7. Сақили
Султон:



Мақомот тизимининг айтим йулларида ифода этилган маънолар тизими чолгу куйларида илгари сурилган маънавий камолот ғояси билан узвий боғлиқдир. Шу билан бирга, айтим йуллари мазмунида ғояни янада теран идрок этишга асос бўлган янги маънолар кўлами кашф этилиб, бу ҳолат дастлабки мавзу тимсолида уз ифодасини топади. Зотан куй мавзуи айтим йулларида келиши асосида бир қатор муҳим сифатларга ҳам эга бўлади: эндиликда мавзу баёнида, чолгу йулларидан фарқли улароқ, машқ этиш ҳолатларига деярли ўрин қолмайди ва, айни чоғда, ҳофизнинг дарачил овоз таровати ила янги ранглар билан бойиб, янада теранлик касб эта бошлайди. Бунда мавзунинг бошланғич (Сарахбор)ларнинг босқичма-босқич (муқаддима – даромад – миёнхат – дунаسر) шаклий тузилмаларида ривож топиш тамойили бутун туркум учун намунавий асос бўлиб хизмат қилади. Шакл тузилмаларининг ҳикматларини англаш борасида уларнинг луғавий маънолари ҳам аҳамиятлидир.

Чунончи, «муқаддима» сузи «нутқда асосий мақсадга кучишдан олдин айтиладиган сўзлар», «бирор сузнинг боши» сингари маъноларни англатади⁴. Одатда, муқаддималар мақом айтим йулларининг бошида келадиган чолгу кириш қисмларидан иборат бўлиб, улар асосий мавзу ҳолатини билдиради.

«Даромад» атамасининг луғавий негизда ҳаракат жараёнига оид сержиҳат мазмунлар англашилади⁵. Улар асосида тариқат йўлига кириш, унинг «эшигини» очиш, «йўлнинг бошланиши» каби маъноларни келтириб чиқариш мумкин. Унда асосий мавзу баёни куйи ва ўрта табақа (регистр) пардаларига поғонама-поғона таяниб, мақом-тамойили асосида ривожланади.

Миёнпарда (форс-тож.-ўрта парда) шаклий бўлинмасида эса мавзу ўрта пардаларни таянч сифатида улантириб, юқори табақага қалар тараққий этади.

Дунаسر – мавзунинг юқори табақа пардаларини «забт» этиш жараёнини англашиб, бунда, одатда, дастлабки боп пардага нисбатан октава юқорилигида жойлашган товуш таянч пардаси сифатида эгалланади. Шу билан бирга, «дунаسر» атамасининг ботиний маъносиде тариқат йўли якунланиб, Ҳақиқат даражаси

⁴ Ўзбек тилининг низоҳи луғати. М., 1981. 487 б.

⁵ Ушш адабиёт. 212 б.

бошланганлигини фаҳмлаш мумкин Бунда «дунасро» даги «ду» – икки, «насро» – галаба, яъни, мавзунинг биринчи зафар йўли мақом босқичлари (таянч пардалари) эгалланиши билан ҳосил бўлганлиги ва, айни вақтда, асосан 2 – ва 3-октавалар оралиғидаги товушларни қамраган иккинчи зафар (авж) йули (комили жамъ) бошланганлиги англашилди.

Бу даврга келиб мавзу ривож топган ҳолда такомиллашиб, узининг чўққиси бўлган авж⁶ даражаларини намоен эта бошлайди. Иккинчи галаба йули намудлар келиши билан ҳам изоҳланади. Намуд – «айрим шўбаларнинг бошланиш қисмидаги куй жумлаларини бошқа шўбаларнинг юқори регистрларида авж сифатида» намоен бўлишидир (И. Ражабов).

Мақомлардаги авжларни суфийларнинг важд кечинмаси бўлган ҳол жараёнига қиёслаш мумкин. Ҳол – «суфийларнинг тариқат йулини муваффақиятли утганлари эвазига Ҳақ Таоло томонидан инъом этилган завқу-шавқ лаҳзасидир».

Намудларни ҳол янглиғ аҳамият касб этишини қувватловчи билвосита далиллар сифатида бир қатор қиёсий кузатувларни келтириш мумкин. Хусусан, тасаввуф илмида 10та асосий ҳол тасниф этилган бўлиб⁷, уларнинг ҳар бири узининг махсус атама-номларига эга:

- | | |
|-------------|--------------|
| 1. Мурақаб | 6. Шавқ |
| 2. Курб. | 7. Унс. |
| 3. Хавф. | 8. Итмонича. |
| 4. Раж | 9. Мушоҳада. |
| 5. Муҳабба. | 10. Яқин |

Бунга қиёсан айтиш мумкинки, мақом санъатида ҳам (И. Р. Ражабов таснифига кура) уз номларига эга 10 та асосий

⁶ Авж – сузи «осмон, кук, фатак», «юксалиш, кутарилиш ва унинг энг юқори нуктаси» каби маъноларда келиб, унинг ботинида кичик ва катта оламларнинг улий болганини, иссон руҳининг катта олам узра юксалиши англашилди. Қаранг: Узбек тилининг изоҳли луғати, 236; Раҳмонов В. Узбек классик адабиёт асарлари учун қисқача луғат. Т., Уроғтувчи. 1983. 96

⁷ Ислам Энциклопедический словарь. М.: Наука. 1991. с. 266

намуд (8 та намуд ва намуд вази фасида келувчи 2 та авжлар билан бирга) қўлланиши маълум⁸. Улар қуйидагича номланади:

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 1. Уззол намуди. | 6. Ораз намуди. |
| 2. Мухайяри Чоргоҳ. | 7. Сегоҳ намуди. |
| 3. Наво намуди | 8. Насруллои намуди. |
| 4. Баёт намуди. | 9. Зебо Пари авжи. |
| 5. Ушшоқ намуди. | 10. Турк авжи. |

Яна бир уринли муқояса. «Хол» ҳолатлари бирин-кетин келиши мумкин, айниқса икки ҳолни бир-бирига уланиб келиши кўпроқ қайд этилган⁹. Маълумки, намудларнинг қўлланишида ҳам шунга ўхшашлик бор. Масалан, Уззол намудидан сунг купинча Мухайяри Чоргоҳ намуди келади, ёки Баёт намудига уланиб Наво намуди ҳозир булади ва к.¹⁰ Шунингдек, намудларнинг сояи бундан-да ортиб келиши мумкинки, бундай вазият ҳол жараёнида ҳам кузатилади. Аслида бу каби қиёслар бежиз эмас, чунки ҳар икки ҳолатда ҳам руҳда илҳом содир бўлиши ҳодисаси ҳал этувчи урин тутади.

Авж пардаларида илҳом завқини сураётган ҳофиз учта ва, ҳатто турттагача намудлар гуруҳини намоен этиши мусиқа амалиётидан маълум. Бинобарин, мақом авжлари ҳам моҳиятан, ҳам шаклан айтим йўлининг марказий ва салмоқли қисмини ташкил этади. Уларда, жумладан, куй ривожининг мақомлар доирасидаги энг олий даражати усули қўлланилади. Намудлар билан бевосита боғлиқ бу ривож усулини «сифат усули» деб тавсифлаш мумкин¹¹. Шунга кўра, Сарахбор бош мавзун илк бор қуни табақа-пардаларида салоланар экан, у ўзининг кейинги ривожини урта ва юқори табақа пардаларида давом этдиради, унда тараққиёт ифодаси булган оҳанг-ритми ва шакл-ҳажм ўзгаришлари содир бўлади ва, ниҳоят, авжларида намудларнинг келиши унга (мавзуга) тубдан янги сифат бағишлайди. Бироқ бу ҳолатни мусиқанинг ривож омилларидан булган тазодли муқояса усулига тенглаштириб бўлмайди. Чунки намудларнинг келиши — асар

⁸ Ражабов И. Мақом асослари (Р Юнусов таҳрири) Т, 1992, 14-21 бб.

⁹ Ислам. Энциклопедический словарь. М., Наука, 1991, с. 266

¹⁰ Қаранг: Ражабов И. Мақомлар масаласига доир Т, 1963, 173-174 бб.

¹¹ «Сифат усули» мақом туркумларининг қисмлари аро ҳам қўлланилади. Бунда, масалан, Таснифларнинг куй мавзун кейинги қисмларида тубдан ўзгариб, янги сифатларга эга бўлиб боради.

жараёнида дастлабки куй мавзунинг мантиқан энг олий даражадаги ривож, эришган сифат чўққисидир¹². Эришилган ушбу сифат даражаси нафақат Сарахбор қисми учун, балки шуъбаларнинг узвий туркумланишида ҳам аҳамиятлидир.

Маълумки, Сарахборларда келган намудларни одатга кура, Наср ва Талқин шуъбаларидан олинган бошланғич куй тузилмалари сифатида таърифлаймиз. Ушбу масалани шарҳ этишда узгача ёндошлиш ҳам мумкин куринади.

Сарахборлар бош хабар, бош мавзу сифатида Талқин ва Наср шуъбаларидан аввал ижро этилади, самоъ вазиятида эса ижод этилади. Шу асосдан келиб чиққан ҳолда намуд ва унга мос келувчи шуъба (Наср, Талқин) манбаларига қўйилган ургуларни узаро алмаштириш мумкин: Сарахборларда қулланилган намуд ва унга отдош шуъбаларни (масалан, Уззол намуди – Талқини Уззол, Насри Уззол; Ушшоқ намуди – Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ ва к.) худди ана шу намудларни илк бор бошланғич (Сарахбор)да юзага келишининг натижаси сифатида баҳолаш мумкин. Агар шу тарзда ёндошилса, назаримизда, шуъбаларнинг туркумланиш қонуниятлари ва, айниқса, намудларга кўпроқ алоқадор булган Наср номли шуъбаларнинг туркумдаги нуфузи бир қадар ойдинлашган бўлади. Бунда «наسر» атамасини Сарахборлардаги «ду-наسر»дан келтириб чиқариш баробарида яна Насрларни Сарахборларда эришилган ғалабанинг (Ду-насернинг) туркум даражасидаги инъикоси янглиг тавсифлаш имкони вужудга келади¹³. Бу фикрнинг эътирофи эса, айни чоғда, мақом шуъбаларининг туркумланиш қонуниятлари ҳам ягона ғоя асосида юзага келганлигига далолат этади.

Тавсифланаётган ушбу олий тартиб туркумини равшан этиш истагида Бузрук мақомининг айтим йули (Наср)га эътиборни қаратамиз.

¹² Шу босқ намудларни композиторлик ижодиётига мансуб ихтибос (шитата) усулига бевосита қислаб булмайдн.

¹³ Наср номли шуъбалар Сарахборларнинг энг чўққ ва салмоқли будинмаси – авжлари билан боғланар экан, уз навбатида, Насрлар ҳам туркум миқёсида алоҳида салмоқни ташкил этаётганлигини таъхидламоқ керак. Эслатиб ўтишнинг мавридики, Наср номли шуъбаларнинг жами 14 та, яъни Шашмақомда энг кўп сонли айтим йулларидир.

Олий тартиб туркумлари муайян шуъбалар туркуми билан-да чекланмайди, балки бу даражадаги боғланмалар турли мақомлар аро ҳам юзага келади. Масалан, Сарахбори Бузрук шуъбаси авжларида Уззол ва Мухайяри Чоргоҳ намудлари келган бошқа айтим (Дугоҳ, Рост) йўллари билан ҳам олий тартиб даражасида боғланади. Шу сингари боғланмалар эса Шашмақомдаги қарийб барча айтим йўллари нисбатида намоён бўлиб, бунинг натижасида умумтизим миқёсида олий тартиб туркумларига эришилади.

Демак, Шашмақом айтим йўлларининг «Наср» (ғалаба, зафар) деб аталиши бежиз эмас экан. Чунки «зафар» ғояси уларнинг нафақат алоҳида олинган ҳар бир шуъбаси (дунаср булинмаси) мисолида, балки шуъбалар туркуми булган Наср айтим йўллари даражасида ҳам асосий, марказий ўрин тутмоқда экан.

Мақом йўлларининг туркумланиши даражасида эса бошланғичларда баён этилган куй мавзун қисмдан-қисмга қараб тобора мураккаблашиб борувчи зарб-усуллари асосида янги сифат намуналарини ошкор этади, ҳамда шу аснода тик чизик (туркум) бўйлаб ривожланиш тамойилини юзага келтиради.

Шашмақом тизими узра кузатилаётган турли даражадаги сермаъно боғланишлар бутун бир дунёқарашни қамраган ҳикматли таълимот ифодаси ўлароқ вужудга келган эди. Провардида руҳий лаззатбахш мусиқа тизими бунёд этилди.

ЎЗБЕК ЧОЛҒУШУНОСЛИГИДА ТИЗИМЛИ-ЭТНОФОНИК УСЛУБ

Ўзбек халқи мусиқа маданиятида қўлланилиб келинаётган най, буламон, ғажирнай, сибизик, сурнай, кушнай, карнай, чанг, конун, танбур, дутор, думбира, рубоб, уд, ғижоқ дойра, ноғора ва ҳоказо чолғуларнинг яратилиш даври қадимий, географияси кенг булганлиги боис, мусиқашунослик тадқиқотлари ҳам барча замонларда, турли географик нуқталарда хар-хил услубларда амалга оширилган.

Урта асрлардаги тадқиқотлар кўпроқ изланувчиларнинг шахсий дунёқараш асосидаги назария ва маълумот тарзидаги таҳлиллардан иборат булса, Чор Россияси даврида муомалала бўлган чолғулар ва созандалар буйича изланишлар овропага илмий-тавсифий (А. Эйхгорн) (1.6) ва тафсилот кўринишига эга булган Кузатувчилар сафини турли миллат вакилларидан иборат дипломатлар, сайёҳлар, созандалар ва этнографлар ташкил қилган.¹

Асосий эътибор мусиқа фольклори билан бир қаторда маиший жиҳатларга қаратилган. Мураккаб тузилма ва ижрога эга мусиқа намуналари урганилмаган Шўролар даври тадқиқотларида ҳам маълумот тарзидаги тавсиф Мулла Бекжон Раҳмонугли, Муҳаммад Юсуф Девозода. (1.8), Фитрат (1.9)) ҳамда овропача кузатув ва услубга асосланган Р. Садоқовнинг (1.7) гипотетик-қайта тиклаш, Н. Миронов (1.5), В. Беляевларнинг (1.1) чолғулар морфологияси, Т. Визгонинг чолғулар тарихига оид тадқиқотлари (1.2) шулар жумласидандир.

Ф. Кароматли (1.3) томонидан олиб борилган изланишларда чолғу ва унинг табиати тадқиқи алоҳида таркибга унсурга булган мурожаат булиб, чолғу мусиқаси билан боғлиқ барча хусусиятлар чолғу иштирокидаги бадиий-таркибли ҳодиса сифатида бир-бирига боғлиқ ҳолда таҳлил қилинади. Бу ўзбек чолғушunosлиги йуналишида янгича қараш асосидаги чолғу ва мусиқа муаммоларига урғу берилган дастлабки тадқиқот булиб, анъанавий чолғушunosликда тизимли-комплекс услубнинг вужудга келишига

¹ В. Надвикш, М. Валияқш, В. Крестовский, Н. Лихошин, И. Рачинский, К. Рослет, А. Самойлович, И. Зарубин, В. Массальский, Д. Логофет ва пенгер сайёҳи А. Вамберг шулар жумласидандир.

асос бўлди. Т. Визго ва Ф. Кароматли изланишлари натижасида ўзбек чолғушунослиги фанида тарихий-морфологик (Т. Визго) ва тизимли — комплекс (Ф. Кароматли) тадқиқот услублари вужудга келди.

Мазкур услублар чолғушунослик изланишларининг илмий туқислигини таъминлаш билан биргаликда, ўзбек чолғушунослиги олдидаги умумназарий вазифалар ечимида ҳам муҳим восита бўлди. Бинобарин, чолғу ва чолғу куйларидан ташқари ижрочи ва ижрочилик феномени билан боғлиқ бўлган муаммоларни ўрганиш ўзбек этночолғушунослиги олдидаги навбатдаги вазифа эди. Зеро, ушбу диалектик узвийлик қонуниятлари, улар орасидаги синкретик боғлиқликларни кузатишда умумий қоида қандай белгиланади, унинг ечимида кулланиладиган услубий ёндошув қандай кечеди?.. Ўзбек чолғушунослигида янгича йуналиш, янгича қарашлар уз исботини топишида қандай йўл тупилиши керак бўлади. «Чолғу-мусиқанжрочи» учлиги яхлит мадания-эстетик ҳодиса, оддий тарздаги бирдамлик эмас, балки мураккаб яхлитликда ривожланиб келган табиий ҳодиса сифатида ўз ечимини қандай топади? Бунда учлик таркибини ташкил этувчи омилларнинг ҳар бири турли тўзимлар мажмуидан иборат феномен эканлиги, илмий исботланадими? Улар яқдиллигида тадқиқот мақсадини очиб берилиши мумкин бўладими?.. Хуллас куйиладиган вазифанинг мақсади шу муаммоларни ечишдан иборат бўлади.

Зероки, «чолғу-куй-чолғучи» орасидаги муштараклик қайд қилганимиздек яхлит бадий ҳодиса, алоҳида кўринишга эга халқ бадий санъати сифатида идрок этилгандагина бадий тизимнинг ажралмас таркиби кўринишида ўзига хослик сақланади. Шундагина қурилма таркиби, садоланиш жиҳатлари, турлича бўлган мусиқий товуш воситалари — чолғулар ва товуш ҳосил қилдирувчи-созандаларни умумий мақсад атрофида бирлаштириш мумкин. Демак бу таркибга яхлит бадий мазмун, яхлит мақсад — халқнинг ҳам моддий, ҳам маънавий маданияти тизимини таъминловчи, этник соҳил ва маданий омиллар мужассамлашган бадий феномен сифатида қаралади. Мазкур феномен тадрижий хусусиятта эга ва кўп вазифалилиги билан ҳам ажралиб туради. Шунингдек куй мазмуни, шакли давр жамият тизимига монанд тарзда, муҳими, жамият олдидаги вазифалари халқ маданияти қобиғида ўзгариб» туради ва бир хилда кечмасдан трансформацияга эга бўлади. Бунда асосий вазифа иккинчи даражага (карнай, ноғора

ва ҳоказо...) ёхуд иккинчи даража биринчига утиб қолиши (қайроқ) мутлақ истеъмождан чиқиши (говдум, чиндовул, дул ноғора, тулумбош) (у ҳолатлари учраб туради. Хусусан, чолғу мусиқий товуш воситаси, фақат эстетик вазифа бажарувчи ашё бўлиб қолмасдан, унда кенг вазифалилик (маиший, социал, хабар, алоқа, маросим ва ҳоказо) таркиб топган. Бунда чолғуни шакли, қиёфаси, қурилмаси билан боғлиқ бўлган мавзуларнинг узи ҳам синкретик тадқиқни тақазо этади. Зеро чолғу қиёфасида халқ тафаккур маҳсули эстетик семантик маъно (мазмун) уз вазифавий ифодасига эгаллиги бунг; сабаб булади. Қолаверса, ушбу тизим таркибини ташкил этувчи омилларнинг барчаси мураккаб тузилмалар мажмуидан иборат бўлади. Шундай экан «Ўзбек чолғулари» ёки «Ўзбек халқ чолғулари» деб номланувчи мусиқий товуш воситаларинин қайси бирлари анъанавий миллий, қайсилари ноанъанавий номиллий янги яратилса-да, этник гуруҳ (халқ) юрасида «апробация»дан ўтмаса, халқ уларни қабул қилмаса, сунъий тарздаги номилли: фаолияти қабул қилиниб, кузатилиб ўрганиладими? Чолғу ўрнида қўлланиладиган уй-рузғор буюмлари чолғу сифатида таснифланиши мумкинми?

Булардан мусиқий товуш курали сифатида фойдаланилганда, улар чолғу ҳисобланадим ёки очолғу, деб таснифланадими?² Бу борада этночолғушунослар қарашларида ҳам тафовутлар мавжуд. Қолаверса, чолғу ёхуд чолғу ўрнида ишлатиладиган (кўп ҳолларда эпизодик тарзда) мусиқий товуш куралини ўрганишда нафақат эстетик балки унинг социал табиати кузатилиши зарурлиги ҳам изланувчилар олдиға яна бир мунозарали муаммони қўяди. Чунончи, товуш баландликлари аниқ бўлган чолғулар мумтоз куйлар ижросида кўпроқ иштирок қилади, лекин фольклор ижрочилигида стилистик жиҳатдан алоҳида кўламга эга идиофонлар иштироки қандай ўрганилади? Псевдо (сунъий) чолғулар сафида белгиланганларининг географик жойлашуви, вазифаларидаги фарқданишлар эътиборға олинishi зарурми Қолаверса, псевдочолғулар уз қурилмалари буйича бир хил улчовларға эга эмаслар (қайроқ, занг, сафоня ва ҳоказо.)

Айрим пуфлама чолғуларда бошлангич баландлик ва мутлоқ тонли созланиш кузатилмайди (шувилдоқ, болаяр хуштаклари). Хатто чупон най, чангқобиз, сибизик ва яна айрим чолғулар

² Бу ҳақда қарилг. И.Мацневский «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования». 1 10. 6.143-170

муайян ҳажмларга амал қилинмаган тарзда чамалаш, сунг эшитиш ёрдамида тайёрланади. Бундан ташқари чолғуларда тон ҳосил қилиш турли ривожланиш жараёнларида турлича кечган ва кечмоқда. Ҳам миллий, ҳам номиллий ижрочилик маданиятида қўлланиб келинаётган қашқар рубоби, афғон рубоби, чанг, фақат фольклор ижрочилигида иштирок этувчи чангқобиз, думбира, сибизик, ғажирнай, шивиллоқ, рақс санъати билан боғлиқ қайроқ, занг, сафоил, чолғулар сифатида ишлатиладиган уй-рузгор буюмлари ва янги лабаратория шароитида яратилган най пиққоло, рубоб прима, дутор прима, дутор секунда, дутор альт, дутор бас, қубиз бас, қубиз контрабас ва ҳоказо чолғуларда ҳосил қилинадиган товуш тизимлари турли услубий мезонлар ёрдамида тадқиқ қилиниши зарурми ёхуд анъанавий чолғулар билан биргаликда урганилиши керакми?

Халқдан олиб халққа қайтариш имконияти бўлмаган, халқ, маданий ҳаётида иштироклари қўзғатилмаган, этночолғу табиатида онд хусусиятлар мужассамлашмаган, қисқа қилиб айтганда, миллий чолғуларга хос булган этник социал, тарқалиш шакли, яратилиши, конструктив белгилари, муомала мезонлари ва вазифалар донраси кенг булмаган чолғуларга нисбатан «халқ чолғуси мезони қўлланилиши туғрими?»

Аслида, диотаник ва хроматин товушқаторларга эга чолғуларда температурали товуш тизиминга зид тарздаги узбек миллий лад тизими ва интонацион жараён мавжуд. Бинобарин, температурали чолғулар мазкур лад тизими криуниятлари, чолғу қиёфаси, созланиши, вазифалари буйича этночолғушунос тафаккурни, тадқиқот мезонлари қилинга тушмайди. Демак уларда кенг куламли илганишларга хожат сезилмайди. Табиийки, бундай куринишда тадқиқот услуби шахсий карашларнинг турлилиги ёки ўзгарувчанлиги билан боғлиқ кечади. Пировардида, узбек чолғушунослигида қайта ишланган чолғулар буйича халқ бадий тафаккурининг яхлит тизим қесимида эмас, балки Овโรปала шакл топган академик мусиқий-эстетик тадқиқ услуби ва ундан келиб чиққдиган мезонлар қесимида ҳам илганишлар олиб борилмоқда (О. Тошматова). Айрим тадқиқотлар Шуролар даври ижтимоий-сиёсий шароити қобилида амалга оширилган. (Г. Кузнецова, Ф. Содиқов ва ҳоказо), Ушбу тадқиқотлар мақсадида ўзбек чолғулари тарихий-маданий бойлик сифатида таҳлил қилиниши, кейинги авлод вакиллари томонидан урганилиши кузда тутилмаган.

Мазкур дапр «қайта ишловчи» изланувчилари тадқиқига нисбатан ташвиқотни устун куйганликлари учун йуналишда илмий услуб шаклланади. Қолаверса, Шуроларнинг «халоскорлик» сиесати ёрдамида чолғу тайёрлашда «лаборатория» тизимини ташкил қилиниши, сиёсий-муסיқий ғоялар атрофида фикр юритиш имкониятларини енгиллаштириши ва тадқиқотларни «этночолғу», «этночолғушунослик» тушунчаларидан узоқлаштириши. Хуллас, ўзбек муסיқасининг муסיқий-эстетик вазифаси, сиёсий-муסיқий жараён билан алмаштирилган эди. Илмий фаолият асосини «қайта ишланган», «янги яратилган» чолғулар «афзаллиги»ни ёқловчи «ғоялар» эгаллади (А. Петросянц, Т. Вызго, Г. Кузнецова ва хоказо...) ва ушбу ташвиқот усули тадқиқотлар асоси қилиб белгиланди. Ҳали-ҳануз мазкур йуналишда ёзилган илмий ишлар муаллифлари эмперик ёндошувлар қобиғида, «байналмилал» сиёсатта ёндошган тарзда фаолият юритмоқдалар. Бир суз билан айтганда Овโรปача академик муסיқани урганишга мулжалланган, муסיқий таҳлил билан чекланувчи услубга «пайвандбаста», эклектик жараёнларга таянган, аниқ социал ҳолат аке этмаган, тадқиқот йуналиши давом килмоқда. Шундай экан, ўзбек чолғулари ва миллий чолғу куйларини урганишда қўлланиб келинган илмий-тадқиқот услублари бу оқим ёки йуналиш учун самара бермайди.

Айтиш жоизки, чолғулардан ташқари чолғунинг товуш маҳсули-чолғу куйлари ва уларнинг жанрлари, шакллари, лад тизимлари ва ҳақозалар этномуסיқашуносликда эътиборли урганилган. Мазкур тадқиқотлар асоси «оҳанг тизими» кесимида, товушлар жойлашуви, ҳаракатлари ва ритмик уюлмалар атрофида кулроқ кечган. Бунда чолғу куйлари фарқланишларидаги маҳаллий специфик узига хослик ҳамда турли куйлар намуналари, тиллари ва куй жанрининг турли шакллари чолғулар иштирокисиз ҳам юқори савияда таҳлил қилинган. Лекин, муסיқий товуш баландлиги, ритмик аспект, ва муסיқий образ чолғу куйлари тадқиқи доирасида етарли ҳисоблансада, чолғу ва куй якдиллиги ижрочисиз яъни чолғу ва куйнинг созанда иштирокисиз умумтасалвур қайд килганимиздек тукис кечмайди. Демак чолғу-куй чолғучи орасидаги диалектик боғлиқликларнинг илмий ечими ҳозирга қадар қўлланиб келинганлардан фарқли улароқ кенг қамровли услубни талаб қилади. Қўлланиладиган услуб аъъанавий чолғушуносликда маъжуд ва синалган бўлиши ҳамда ўзбек этночолғушунослиги тадқиқотларида апробациядан ўтиши керак. Шу

боис, ўзбек чолғушunosлиги комплекс тадқиқотлари учун йиллар давомида биз томонимиздан урганилган дастлаб Фарб (рус, белорус, украин) чолғушunosлигида қўлланилган тизимли-этнофоник услуб (системно-этнофонический метод) мазкур тадқиқотлар учун танланди ва амалда синалди. Хусусан, кампаннинг «Ўзбек анъанавий чолғу ижрочилиги маданияти» номланишидаги докторлик ва Сайд Саидий Болтазода томонидан тайёрланган «Марказий Осиё» маданиятида урма чолғулар» мавзусидаги номзодлик диссертацияларининг бажарилишида қўлланилди. Пировардида, тизимли-этнофоник услубнинг анъанавий чолғу ва чолғу мусиқаси тадқиқотларида қўлланилиши тадқиқотчи имкониятларини тукис очилишидан ташқари, улар сафини созандалар ҳисобига кенгайтишида уз исботини тоғди. Ўзбекистонда миллий чолғу, ижрочи ва чолғу мусиқаси тадқиқотлари базасини таркиб топиши Европамарказ ғояларнинг чекинлишида ҳам қўл келди. Шунингдек ўзбек чолғушunosлигида давр миллий мусиқий амалиёти ва замонавий илим вазифалари, мақсадлари акс этган тадқиқотлар географияси кенгайтишига замин яратилди.

Изоҳлар

- 1.1. Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
- 1.2. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980.
- 1.3. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.
- 1.4. Кузнецова Г. Садыков Ф. Государственный оркестр народных инструментов имени Т. Жалилова. Ташкент, 1990.
- 1.5. Миронов Н. Музыка узбеков. Ташкент, 1929.
- 1.6. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). Музыкально-этнографические материалы. Август Эйхгорн. Ташкент, 1963.
- 1.7. Садоков Р. Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970.
- 1.8. Мулла Бекжон Раҳмон угли, Мухаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқий тарихчаси. Тошкент, 1998.
- 1.9. Фитрат А. Узбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Тошкент, 1993.
- 1.10. Актуальные проблемы оркестрового исполнительства на узбекских народных инструментах. Сборник научных трудов. ТашГУ. Ташкент, 1988 г.
- 1.11. Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград, 1980 г.

ОБРЯДОВАЯ ПРАКТИКА И ФОЛЬКЛОР ШАМАНИЗМА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Шаманство — часть традиционной культуры народов Центральной Азии, явление сложное и противоречивое. Исследователи справедливо подчёркивают необходимость системного подхода к изучению этого феномена, в котором можно выделить такие важные аспекты, как мировоззрение, обрядовая практика, атрибутика, фольклорная традиция. Особого внимания заслуживает социальный статус шаманов. Многие аспекты традиционного воззрения и мифологии нашли своё воплощение в «реквизите» шамана: его одеянии, музыкальном инструментарии, помещении, в соответствующих предметах (тряпки, свечи, верёвка, нож, сабля, раскалённые угли и др.). Каждый шаман стремился к тому, чтобы у него был свой, узнаваемый «почерк», своя манера, свои тексты, свои атрибуты. Разумеется, своеобразие проявлялось в рамках существовавшей традиции. Но тем не менее, как подчёркивает В. Н. Басилов, в нём стереотипна структура обряда, ибо его сюжетная схема обусловлена традиционными верованиями. Стереотипны и ритуальные элементы. Исполняемые разными шаманами обряды не повторяют друг друга во всех деталях, вариации заметны и предусмотрены традицией¹

Обрядовая сторона шаманства центрально-азиатского региона, начиная со становления будущего шамана и кончая деталями проведения религиозных обрядов, обнаруживает несколько основных вариантов реализации «шаманского дара». «Шаман», как объясняют информаторы, являлся посредником между миром людей и «миром духов», защищающим интересы людей. Основная форма культовой деятельности шамана получила в этнографической литературе название «камлание» (от тюркского «кам» — камон, шаман). У шаманов существовало несколько основных форм камлания, различавшихся, в частности, набором необходимых атрибутов, которые в свою очередь, обусловлены статусом шамана (на раннем этапе своей деятельности они начинали с «кинна» — сберець от дурного глаза и «бадик» — форма врачевания больных детей и животных). И здесь усматриваются локальные варианты,

¹ Басилов В. Н. Два варианта среднеазиатского шаманства // «Сов. Этнография». 1990, № 4, с. 64-76.

наличие которых было связано с этническим составом населения региона. Соответственно, каждое из них обозначается своей, местной терминологией — «Баксы сарын» (у казахов), «Бахши ыры» (у киргизов), «Куч», «Күчирик», «Кайтарма» (у узбеков и таджиков), «Зыкыр» или «Зикр» (у турюмен и кыргызов).

Деятельность шаманов Центральной Азии состояла из «лечения» больных изгнанием злых духов и гадания, которое отличалось от всех других видов гадания тем, что оно совершалось в трансе, во время которого духи-покровители шамана будто бы являлись и отвечали на вопросы, открывая будущее или причину происшедших событий: болезни, пролажи вещей, людей и т. п.²

Всё это обусловило, в свою очередь, появление двух типов обрядов: одни выполнялись в нормальном психическом состоянии, а другие требовали состояния транса, рассматриваемого как непосредственное общение с духами, как бы переход в их мир. Поэтому шаманами становились люди (мужчины и женщины), якобы избранные духами, принуждавшими своих избранников принять посвящение и постоянно заниматься совершением шаманских ритуалов. Для обозначения шамана в Центральной Азии употреблялись в основном три термина: бахши (баксы), парихон (порхан) и фолбин, значение которых обозначает шаман, сказитель, жрец, народный лекарь (знахарь). Наиболее распространённый и употребляемый в народе термин «шаман-бахши», относящийся как к мужчинам, так и к женщинам, функции которых связаны с прорицаниями, предсказаниями и назначением «лечения».

Элементы вербальной магии — слова-заговоры, слова-заклинания, а позднее чтение отдельных сур Корана, применение молитвенных приёмов-формул в соединении с ритмо-пульсирующим и интонационно-звуковысотным факторами с определёнными телодвижениями и пляской оказывали огромное воздействие на больного. Ещё в средние века Ибн Сина указывал на психотерапевтические методы лечения, где музыка занимала значительное место. При этом методы музыкального воздействия он рассматривал в различных формах — слушания музыки, пения, игры на определённых музыкальных инструментах, каждая из которых оказывает пассивное или активное воздействие на человека. Говоря о применении музыки в лечебных целях, Ибн Сина указывает на

² Сузарова О.А. Пережитки доисламских и шаманства у равнинных таджиков // Домусулманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975. с. 5-93

наличие связи музыкальной ритмичности с процессами, происходящими в организме больного. Соответственно, методы лечения шаман-бахши рассматриваются в свете сохранившихся древних верований, т. е. вера в существование демонов, злых и добрых духов, предков и т. п. Бахши использовали в своих камланиях в виде основных атрибутов и музыкальные инструменты: доира (у узбеков и таджиков, причём доира различных размеров – в Кашкадарье и Сурхандарье меньшего размера, чем типовой, с колотушкой; в Намангане – внушительного размера), кобуз (узбеки, казахи, кыргызы, каракалпаки), дутар (туркмены, каракалпаки), домбра (казахи и узбеки), которыми сопровождалось не только действие ритуала, но и пение бахши и подпевание присутствующих. Как подчёркивает Н. Пантусов, во время лечения больных, бахши предаются иступленной пляске, которая доводит их до «некоторого экстаза»³.

Шаманское пение – наиболее древний вид религиозно-художественной культуры, при котором бахши действует традиционно-магическим искусством *гипноза*, и при помощи его вызывает у своего партнёра-больного необходимые функционально-психологические ощущения. Ч. Валиханов термином «бахши» называет одарённых волшебством общинно-народных певцов и музыкантов, имеющих свои, выработанные в ходе трудовой, специфической и синкретической деятельности художественно-бытовые каноны и стереотипы, традиции и импровизации⁴.

Функции «лечебного сеанса» шаманского камлания заключаются в следующем: с одной стороны, психологическое воздействие бахши на больного, сила его внушения; с другой – вера самого больного в полезность оказываемого действия со стороны бахши, вера в его сверхъестественные способности, сила самовнушения больного через визуальный и осязательный органы восприятия. При этом основными методами воздействия камлания выступают:

- вербальное воздействие (магическая сила слов – заговора, заклинаний, молитвенных формул-символов);
- визуально-зрительное воздействие (место действия, время, участники и др.);
- итнонационно-звукорисовочное воздействие (речитации, пение с музыкальным сопровождением и без него);

³ Пантусов Н. Таранчинский бахши Пери-Уйнатмак. (Способы игры и лечения бахшей). Ташкент, 1907, с. 37-88.

⁴ Валиханов Ч. Собр.соч. в V томах. Том I. Алма-Ата, 1961.

- ритмо-пульсирующее и пластическое воздействие (усули дойры, ритмоформулы хора, характерные телодвижения, пляска);
- эмоциональное воздействие (достижение транса как самого бахши, так и больного).

В шаманизме переплетаются два идеологических воззрения – анимистические верования и элементы исламской религии. Будучи по происхождению доисламским культом (древние представления о злых, враждебных человеку духах – джиннах, аджиннах, алвасты, дев, пари), шаманство приобрело не только внешний мусульманский налёт, но и, по существу, достигло тесной связи с исламом (соблюдение религиозных обрядов и ритуалов, молитвы, исполнение сур Корана и духовных стихов).

Обычно шаман-бахши во время камлания выбирал манеру исполнения, аккомпанируя себе на музыкальном инструменте, в зависимости от характера болезни, от назначения культового действия, чтобы довести до слушателя то грозные, то заклинающие, то ласковые, то призывные, то благопожелательные мотивы, чаще всего импровизационного характера. Шаман сам сочинял мелодию, свои стихи, свои усули, с которыми он общался к злым духам, к человеку, в котором видел присутствие дурного. Шаман стремился к тому, чтобы мелодией и ритмикой своей музыки, силою художественных образов своих стихов (в которых призывал своих пари, ангелов, духов-покровителей) вселить в больного мысль о выздоровлении. Богатое образно-художественное содержание призывов вызывает в воображении больного (также у окружающих) определенные образы, связанные с перечисляющимися именами святых, духов, представления исторических судеб, легенд. Стихи и звуки дойры в исполнении бахши как бы сливались в одно целое, в этом шаману помогал проникновенный голос (самого бахши или приглашенного певца), который делался особенно волнующим, страстным, доходчивым, захватывающим в его «театрально-зрелищном» исполнении мелостроф самого разного содержания. Шаман должен был восстановить надлежащий порядок: вернуть человеку *душу*, оставив злым духам нечто взамен (в этом суть лечебных обрядов шаманского камлания).

Музыка как действенное лечебное средство широко применяется в практике бахши, и выражается посредством его пения и игры на музыкальном инструменте. Основополагающее значение при этом

занимает мелодико-ритмическое воздействие на больного, целью которого является подчинение биоритма человека равномерному, порой метрически неупорядоченному ритму процесса камлания. Ритмичность складывается из следующих элементов:

- чёткого и ясного устуи дойры;
- ровной последовательности длительности в мелосе шамана, ритмически упорядоченного;
- ритмичности речитации молитвенных формул или сур Корана;
- ритмичности телодвижений, поочерёдного удара прутиком, приплясывания в такт, мерного шага шамана;
- ритмичности прозаического или поэтического слова шамана;
- четко повторяющегося и равномерного исполнения ритмоформулы слов-сочетаний унисонного хора или группы участников камлания;
- сочетания ритмичности семантики вербального элемента и звуковой палитры мелоса с темброво-звуковым фоном (торгганное звукоизвлечение, пульсация дойры, звучание струнного инструмента, ритмодвижения бахши, ритмоудары атрибутов ритуала, эмоционально-подражательные возгласы ритмо-символов унисонного хора).

Причём ровная последовательность ритмических длительностей в искусстве бахши чередуется с метрическим неупорядоченным пением, т. е. нечётность ритмического рисунка тембро-звукового воздействия бахши и неровная пульсация дойры в определённой мере способствуют, как отмечают информаторы, созыву духов-помощников, необузданная сила которых первоначально оказывает влияние и на самого бахши. Ритмическая пульсация обретает некоторые черты магического назначения, выполняющие несколько пную функцию в процессе лечебного сеанса: во вступлении и в начале – функцию созывания, собирания; в середине – функцию призыва, просьбы, требования; в кульминации – имитативная, контактная, эмоциональная, воздействующая функция; в заключении – функции благопожелания, благодарения. Такая функциональная направленность вытекает из самой природы камлания, которое сопровождалось пением бахши и подпеванием присутствующих, где их личные, импровизационные мотивы получили определённые наименования: *сарын* (у казахов), *алас* (у кыргызов), *куч* – *куй* (у узбеков и таджиков), *чекме* или *куит* (у туркмен), истоки которых связаны с исполнительскими традициями эпических сказителей. Многократное повторение «куч»

или «стрын» – выполняет роль сквозного мотива, пронизывающего сеанс от его начала до завершения, образуя своеобразную архитектуру обряда.

В свою очередь композиционное строение обусловлено особенностями поэтического содержания, где словесный текст как «куч», так и «сарына», строится из блока взаимосвязанных сюжетных единиц (типов). Структура при этом распадается на 5 музыкально-поэтических тирад-частей, каждая из которых строится на определённой мелострофе. По информации бахши Абдуллаевой Икбол (кишлак Хоновод Китабского района Кашкадарьинской области Узбекистана), каждая часть (блок) «кучирик» в народной терминологии именуется следующим образом, создавая структуру всего ритуала:

Первая часть: Кириш «куч» – обращение бахши (баксы) к Создателю, Богу и святым с просьбой оказать помощь и поддержку своим покровительством во время камлания.

Вторая часть: Обло ху – обращение к Богу, к конкретным духам, святым, своим пирам-наставникам; само представление бахши духам через упоминание своих предков.

Третья часть: Лашкар егиш (вызывание своих помощников) – вызывание духов-покровителей, которые должны помочь в изгнании недруга, болезни. Обращение с определением недруга больного (определение злого духа).

Четвёртая часть: Халкқа тушуриш. Биринчи халкқа (Пайгамбар Сулаймон хотинларини чақирриш) – обращение к жёнам пророка Сулеймана. Иккинчи халкқа (Хизир бува авлиёларини чақирриш) – обращение к святым Хызыр бува. Учтинчи халкқа (Она Хизир авлиёларини чақирриш) – обращение к святым Мать-Хызыр. Туртинчи халкқа ва бешинчи халкқа (Пари, авлиёларни чақирриш) – обращение к духам-покровителям – Пари, святым.

Пятая часть: Куч бар вақт (кульминация-ритуал «куч») – изгнание болезни; обращение к духам и само представление бахши, отражающее непосредственно сам процесс лечебного сеанса; работа с больным, изгнание недруга (экспрессивное пение, ускоренный ритм-усуль, удары колотушкой). Бахши, ошупывая своего пациента, находит болевые точки, сосредоточенные в груди, почках, стопах и т. д., которые оказывают экстатическое и эмоциональное воздействие.

В процессе камлания не остаётся без внимания и генеалогия поющего бахши (баксы). Камлание носит сугубо *импровизационный* характер, при этом в памяти бахши сохранились стабильные повторяющиеся элементы – это обращение к духам за помощью при изгнании болезни, при котором происходит и само представление бахши. Естественно, дальнейшее течение камлания всегда индивидуализировано.

Определяющей особенностью пения шаманского камлания в целом, является отчётливое разграничение мелодических линий – мелостроф, и строгая спецификация голоса и сопровождения. Тематическая насыщенность, лаконизм, а вместе с тем и напряжённость звучания – своеобразная тиличная, глубоко национальная особенность народного пения узбеков, казахов, таджиков. Для напевов камлания характерны сдержанность высказывания при большой эмоциональной насыщенности. Анализ пения показывает особую роль сжатых, тематически *глубоких* напевов, содержащих в себе активно импульсирующий ритморисунок, способствующий дальнейшему движению в развёртывании структуры. Как особенность следует отметить то, что эти напевы исторически более раннего происхождения, в них преобладает собственно мелоречевое начало, проявляется постоянная тенденция к мелодико-ритмическому сжатию. Это в определённой мере и предопределило в пении бахши несколько видов мелодических образований:

- мелодико-речевое скандирование с равномерной ритмопульсацией;
- мелодико-контрастно-регистровая речитация с разнохарактерным метроритмом;
- мелодико-звукорисовно неопределённое, глиссандирующее распевание-говор с многократным повтором ритмопостроения;
- мелодико-распевное, звукорисовно-стабилизированное интонирование с метрически контрастными, структурно обособленными ритмическими ячейками;
- мелодико-распевное, эмоционально-концентрированное, насыщенное интонирование с характерным темброво-темподинамическим развёртыванием при активном мелодико-интонационном взлёте запевных и рефренных фраз-мелостроф.

Каждое из этих мелодико-интонационных образований участвует, как отдельно, так и во взаимосвязи в структуре целого, что во многом связано с индивидуальным подходом каждого бахши. При этом основополагающее значение придаётся и ритмическому воздействию камлания. Ритмичность, заложенная самой природой, проявляется во всём, реализуется игрой бахши на музыкальном инструменте, в пении, в говоре, в воздействии определёнными движениями (шумовыми эффектами, ударами ладони или плетью, прутыком по большому, движениями по кругу бахши и его помощников и т. д.). При этом сопровождающийся ритм (ритм словесного текста и напева, метроритм сопровождающего инструмента, танцо-ритм) является *организующим* фактором лечебного сеанса и отличается постепенным нарастанием, динамикой: в начале ровная последовательность длительностей при чётком и ясном усиле дойры, метрически неупорядоченная в кульминационной части с ускорением темпа; равномерная метро-ритмическая пульсация в заключении. В ритмической схеме напевов всегда ощутима некая моторность ритма. Однако равномерность поступи здесь нарушена идущим с ней вразрез ритмом речевого начала, выполняющим функцию ритмической антитезы с его характерными затягиваниями, уравнивающими речитационность говорка и рубатность акцентирующей орнаментики.

Характерно для Байсунского региона, в частности кишлаков Авлод, Сарисийе, Мачаи, Курганча и самого районного центра Байсун, исполнение культово-ритуальных песнопений «Жахр», идущее от шаманизма и суфийских обрядов «зикр» (букв. «помяна-ние имени бога»). В данном случае «жахр» (букв. «крик» или «громкий») – обряд врачевания, где божественное слово, стихи (премудрости) Ахмада Яссави в форме речитаций перекликаются с пением слов-сочетаний и использованием различных атрибутов шамана-бахши (кнут, кинжал, раскалённый черпак, доира). Действие обряда направлено на лечение душевнобольных, чтобы словом, мелодией и ритмичкой, силою художественных образов своих стихов «жахрчи» вселить в больного мысль о выздоровлении. Действие, ритуал, атрибутика, структура мелоса (сопровождаемые в Курганчи музыкальным инструментом – кобузом, в Мачаи – думброй, в Байсуне – дойрой) и своеобразная ритмическая пульсация говорят о древнейших связях с шаманизмом, а исполнение религиозных текстов и почитание регламента ислама – о связях с суфизмом. Пример тому – исполнение «жахр» Исмаат-суфием из кишлака

Сариосиё, Акмалом, Ферузой и Санобар Рамазановыми из Байсуна, Равшаном Абдуллаевым и Мужиддином Расуловым из кишлака Авлод. К обрядам врачевания следует также отнести «Алас» (лечение больных детей огнём или молнией), записанное в кишлаке Авлод, «Кушнос» (лечение больных детей магией слова), наблюдаемое в кишлаках Яккатол, Сариосиё, Авлод, Мачаи, Курганча и в самом Байсуна.

Шаманское пение – наиболее древний вид религиозно-художественной культуры, в основе которого лежат несколько постоянно чередующихся небольших попевок, последовательность которых, как правило, приводит к образованию звеньев вопросительно-ответной структуры, что в стремительно-быстром темпе способствует особой динамизации камлания.

В аспекте изучения музыкального искусства региона, его социокультурных особенностей функционирования важным представляются музыкальные традиции, тесно связанные с различными культурами и религиозными церемониями, со спецификой народного быта, уклада жизни, хозяйственной деятельностью. Музыкальные традиции, выработанные в структуре различных культовых течений и общин, в основном находились в русле вокально-поэтического творчества. Культовая обрядовая практика, тесно связанная также с календарем и семейными обычаями, с широкой музыкальной практикой народных масс региона, выработала различные типы исполнения речитации и песнопений, которые нашли отражение в исполнении канонизированных и импровизационных форм и в терминологии жанров. Именно в динамике социокультурного функционирования раскрываются характерные параметры не только культовой музыки, но и в целом традиционной музыкальной культуры.

МУСИҚИЙ ЭСТРАДА ШОУ-БИЗНЕС ТИЗИМИДА

Сунги ўн йилликда рўй берган сиёсий-ижтимоий ўзгаришлар боис ўзбек мусиқий эстрадаси «шоу-бизнес» индустрияси даражасига етди. Хусусан, мусиқий бизнеснинг аудио ва CD лаппаклар, юзга яқин овоз ёзиш ҳамда клипларни тасвирга олувчи студиялари, гастролларни ташкил этиш каби даромад келтирувчи хусусий тармоқлари пайдо бўлди. Шунингдек, шоу-бизнеснинг «иккинчи» даражали даромад келтирувчи мамбаи бўлган мусиқий чолғулар ва замонавий техник ускуналарнинг савдо-сотуви, турли шакллардаги сувенир ва реклама фаолиятлари бир қадар йўлга қўйилди. Айни пайтда шоу-бизнеснинг иш фаолияти марказлашган ҳолда матбуот, радиотелевидение, нашриёт каби бўлимларида ҳам олиб борилмоқда¹.

Ўзбек мусиқий эстрадаси жалб этилган шоу-бизнес фаолиятини тасаввур қилиш учун бир мисолга эътиборни қаратмоқчимиз. Масалан, кўшиқчи ёки гуруҳнинг янги CD лаппаги (аудио тасмаси) ёки янги концерт дастури чиқиши, ўз навбатида, куп сонли гастролларни уюштириш, гастрол давомида сувенир (плакатлар, йилномаларда фотосуратларни чоп этиш ва б.) лар сотувини ташкил этиш, видеоклипни тасвирга олиш, ТВ ва радио ҳамда матбуотларда реклама қилиш сингари кенг қўламли ташкилий ишлар билан кечади. Агар бу тизимнинг бирон бир босқичи амалдаги талаб доирасида бажарилмаса, унда янги дастур ёки лаппакнинг ютуғи мавҳум бўлиб қолади. Демак шоу-бизнеснинг қайд этилган барча тармоқлари бир вақтнинг ўзида бирваракайига ишга тушиши лозим. Энг аввало бу ишларни соҳа атамаларида эйршлейлар² деб ном олган махсус радио каналлари амалга оширади ва тарғибот ишларида уларнинг фаолияти катта аҳамият касб этади.

¹ Бунга «Тасвир», «7x7», «Даракчи», «Нипо», «Сирли олам», «Sug'diyona», «Аёл қалби», «Эрудит», «Меридиан», «Чархпалак», «Парвона» ва бошқа рўзномалардаги рухлар мисолдир.

² «Эйрплей» — airplay — мусиқий эстрада махсулотларини тарғиб қилиш мақсадларини кузлаган махсус радио каналлар. А. Троицкий. Поп-лексикон. // Музыкальная жизнь, №1-8

Айтиш керакки, Мустақиллик йилларида ўзбек ва хориж мусиқий эстрадасининг янги хит³ларини тинимсиз тарғиб этиш ишларини олиб борувчи бир қатор радио каналлар очилди. Хусусан, «Ўзбегим таронаси» — FM 101. 0, «Гранд» — FM 101. 5, «Хамроҳ» — FM 102. 0, «Водий садоси» — FM 102. 7, «Ёшлар» — FM 104. 0, «Сезам» — FM 105. 4, «Орият доно» — FM 106. 5 ва бошқалар шулар жумласидандир. Таъкид жоизки, янги дастур қўшиқ намуналарини эйрплей дастурини олиб борувчи диск-жокей лар⁴ пухта ишлаб чиқилган тартибда тингловчиларга етказилади ва ижрочининг янги дастурини тинимсиз реклама қилиб боради. Тарғиб қилинаётган қўшиқлар асосан ижрочининг янги дастуридаги хитлардан (ёки дастурдан урин олган қўшиқ) иборат бўлади. Шунингдек, радио тулқинлари орқали тингловчиларнинг хотирасига сингдириш мақсадларини кўзлаган турли хил радиовикториналар уюштирилади. Бунга, масалан, тингловчилар билан туғридан-туғри телефон орқали эфирда садоланаётган қўшиқнинг муаллифлари ёки унда куп учрайдиган сузлар сонини аниқлаш каби шеър матнини (шу билан бирга мусиқасини ҳам) ёд олишга хизмат қиладиган радио уйинлар мисол бўлади. Уз навбатида голиб чиққан тингловчига тарғибуташвиқ этилган хонанда ёки гуруҳнинг аудио-кассета ёки CD лаппагига муҳрланган мусиқий альбоми мукофот тарзида тақдим этилади. Бу ҳам мусиқий эстрада «маҳсулот»ларини тарғиб этиш услублардан бири эканлигини кўрсатади.

Шу билан бирга, 1990-йиллар Ўзбекистон маданиятида мусиқий эстрадани телевидение ва видео техника воситалари орқали кенг оммага ёйишда клип⁵ жанри амалий улаштирилди. Санъатшунос олима Н. Каримованинг фикрича: «клип — телевидение, кино, музика ва инфор­мацион соҳаларга хос ифода воситаларини узида мужассам қилган санъат асари»дир. Юртимизда мазкур жанрнинг улаштирилиши жараёнида тасвирга олиш фаолиятига асосланган бир қатор («Замин — СТВ», «Байрам», «Атех», «Бешёғоч» ва б.) хусусий студиялар ташкил топди, бу соҳанинг малакали режиссёрлари етишиб чиқди. Пировардида

³ Хит - hit — зарб, шунингнинг олинган маъносини аниқлатади. Мусиқий эстрадада янги дастурдан урин олган биринчи тартиб рақамидаги қўшиқ маъносини билдиради. А. Троицкий. Поп-лексикон. //Музыкальная жизнь, №1-8

⁴ Диск-жокей — DJ [ДиДжей] — дастурни олиб борувчи.

⁵ Клип — clip — соҳа атамасида «промо-видео» дейилади Унинг маъносига хитни тарғиб этиш учун олинган қисқа (бир қўшиқ садоланиши доирасида) видеотасвир тулғунилади.

мазкур йуналиш буйича тасвирга олинган эътиборли клиплар сони ортди, шу аснода узбек клипмейкерлари⁶ авлоди ҳам сараланиб қолди. Бугунги кунда мазкур жанрда уз услубига эга бўлган Баҳодир Йўлдошев, Саъдулла Абдуллаев, Фарид Давлетшин, Дмитрий Коробкин, Эхсон Осмонов, Адҳам Усмонов каби клипмейкерлар фаолият кўрсатмоқда.

Сунги йилларда узбек эстрада кушиқчилари ижодини тарғиб этишда клиплар кучли воситалардан бирига айланиб улгурди, десак муболаға бўлмайди. Бунда, кушиқ ижросини узгайиб турувчан тасвир (визуал статик) ҳаракати билан уйғунлаштириш орқали, тингловчи идрокига таъсир утказиш, унинг хотирасига муҳрлаб қўйиш ҳолати муҳим ўрин тутати. Зеро, шоу-бизнес тизимидаги клип ишлаб чиқарувчиларининг кузлаган мақсадларидан бири ҳам тингловчи (мухлис)нинг кушиқни визуал тасвирини кучириб олишга бўлган илтифатини кучайтириш, унинг магнит тасма ёки CD-R (рақамли) лаппақларидаги ёзуви орқали қайта-қайта куриш имкониятини яратишдан иборат. Куп ҳолларда тасвирга олинган клип воситаси мусиқий эстрада жабҳасида бадий жихатдан саёз бўлган куплаб кушиқларни ҳам хит даражасига олиб чиқишга эришди. Ҳозирда ҳатто тингловчиларнинг талабларини қондиришда аудио ёзувидаги кушиқлар клипсиз тасаввур қилинмай қолди. Шунингдек, махсус шоҳобчаларда турли клиплар туپлами, магнит тасмаларга тасвири туширилган концертларнинг видеоёзуви ҳамда турли CD-R (рақамли) видео лаппақларининг сотувлари ташкил этилган.

Ўзбекистон мусиқий шоу-бизнеси занжиридаги бир бўгин бўлган клип бадий воситаси шоу-бизнеснинг барча тармоқлари (хусусан, уларни тасвирга олиш жараёни ҳозирда юртимизда мавжуд овоз ёзиш студиялар индустрияси) билан узвий боғлиқ ҳолда ривожланмоқда.

Шу билан бирга, клип воситаси ўз негизда кушиқ ҳажмида театрлаштириш ва визуал техника имониятларидан усталлик билан фойдаланиб, юқорида куриб чиқилган эйргилейлар каби тарғибу – ташвиқ ишларини ҳам бажармоқда. Мусиқий шоу-бизнеснинг мазкур тармоғи маҳсулотлари Ўзбекистон давлат телевидениеси, тижорат телевидение каналлари ҳамда махсус видеопрокатлар орқали кенг оммага тақдим этилмоқда. Ҳозирда улар телевидение каналларидаги зерикарли мусиқий теленомерлар ўрнини фаол эгаллади, десак ҳато бўлмайди.

⁶ Клипмейкер – clip maker – клип олишга иштирокладган режиссёрлар.

Муסיқий шоу-бизнеснинг турли тармоқлари, йуналишлари орасида менежер¹нинг вазифалари муҳим аҳамият касб этади. Жаҳон муסיқий шоу-бизнесида менежернинг вазифасига қўшиқчи ёки гуруҳнинг барча ташкилий ишларини амалга ошириш, шунингдек грамёзув студиялари, гастроллар хусусида шартнома ва келишувларни амалга ошириш, продюсерларни таклиф этиш билан бирга реклама компаниясини олиб боровчи агентлар фаолиятини ташкил этиш киради.

Юртимизда шаклланиб бораётган муסיқий шоу-бизнесда менежер зиммасида хонанда ёки гуруҳларнинг асосий даромад келтирувчи йуналиши ҳисобланган турли онлавий маросимларни ўтказиш бўйича буюртмаларни олиш асосий вазифага айланиб қолган.

Сунгги йилларда жаҳон шоу-бизнесида «шахсий» менежерлар хизматларидан фарқли улароқ, бир вақтда куп сонли хонанда ва гуруҳларга хизмат кўрсатадиган менежмент компаниялари шаклланди. Ёш ўзбек муסיқий шоу-бизнесида «шахсий» менежерлар билан бир қаторда менежмент компанияси вазифаларини амалда ўтовчи «Ўзбекнаво» эстрада бирлашмаси фаолиятида кузатиш мумкин.

Гарчанд «Ўзбекнаво» эстрада бирлашмаси ва унинг вилоятлардаги булималарининг бош мақсади ўзбек муסיқий эстрадасини ривожлантириш, ёш истеъдод эгаларини қўллаб-қувватлаш, муסיқий эстрада санъатимиздаги ютуқ ва тажрибаларни умумлаштириш, унинг тараққиёти учун зарур булган шарт-шароитлар яратиш, бадий юксак асарларни тарғиб этиш кабилардан иборат бўлса-да, амалга оширилаётган ташкилий ишлари бир қадар хорижий йирик менежмент компаниялари олиб бораётган фаолиятга ўхшашдир. Хусусан, мазкур бирлашма республикамизда ижод қилаётган ёш иқтидорли қўшиқчи ва гуруҳларни кашф этиш борасида катта ишларни амалга оширмоқда. Айтиш керакки, утган икки йил ичида бирлашма муסיқий эстрадамизнинг катта саҳнасига бир қатор ёш қўшиқчи ва гуруҳларни олиб чиқди. Шу билан бирга, бирлашма муסיқий шоу-бизнеснинг кучли тармоқларидан бўлган турли шаклу-шамойиллардаги тақдиротларни ташкиллашда фаоллик қилмоқда.

¹ Менежер – manager – қўшиқчи ёки гуруҳнинг тарғиб ишларини бошқарувчиси.

Музикий эстрада индустриясида продюсер⁸ ва продюсер марказлари фаолияти муҳим тармоқлардан ҳисобланади. Маълумки, жаҳон музикий индустриясининг энг ёрқин воқеликларидан бири-MIDEM Халқаро форуми ҳисобланади. Мазкур тадбир соҳа ижодкорлари учун жаҳоннинг нуфузли саҳналарини очиб беришдаги асосий босқичларидан бири бўлиб қолмай, балки ҳар бир хонанда ва созанда учун шоу-бизнесдаги узгача «эверестни забт» этишдек орзуига ҳам айланган. Ушбу форум шоу-бизнеснинг минглаб мутахассислари, жумладан, рекорд-компаниялар, продюсерлар, фестивал ва курик ташкилотчилари иштирокида янги «юлдуз»ларни кашф этади, замонавий музиқанинг келажак тараққиётини бир қадар белгилаб беради.

Бутунги кунда юртимизда фаолият юритаётган продюсерлик марказлари музикий эстрада ижодкорларини нафақат республикамиз, балки жаҳонга танитиш борасида маълум ишларни амалга оширмоқда⁹. Шунингдек, хорижий эстрада юлдузларининг Ўзбекистонга гастролларини ҳам асосан продюсер ва продюсерлик марказлари уюштиради.

Дискотека¹⁰лар шоу-бизнеснинг яна бир муҳим тармоғидир. Айтиш керакки, оммавий коммуникацияларнинг тараққиётидан фойдаланган шоу-бизнес индустрия механизми эстрада намуналарини тарғиб қилишда ёш авлоднинг дискотека каби кунгилочар

⁸ Продюсер – producer – музикий шоу-бизнес маҳсулоти, яъни янги концерт дастури, альбом, клип, CD лаптагига ёзилган альбом ёки музикий фестивал ва шу каби ишларни амалга оширувчи маъсул шахс.

⁹ Хусусан, 2003-йилнинг январь ойида Кэни (Франция) шаҳрида бўлиб ўтган MIDEM Халқаро форумида эстрадамизнинг умидли ёш ижрочиси, «Ниҳол» мухофоти совриндори Карен Ғофуржонов ва «Сули-Бону» продюсерлик маркази илҳ бер иштирок этди. Жаҳон шоу-бизнесининг етакчи компаниялари мамбудаларидан ташкил топган махус комиссия юрдошимиз чиқишини юқори баҳолади. Натижада Карен Ғофуржонов Германиянинг «Unlimited Classics» компанияси «Букок ипак йули» деб ном олган CD лаптагига иккита қўлигини, Калифорниянинг «IRL» фирмаси яққохон CD лаптагини ва ниҳоят 2004 йилнинг октябр ойида Лос-Анжелесда утказиладиган фестивал-таилловининг «Этно-поп-ижрочи» номинацияси бўйича иштирок этишга таълиф этилди.

¹⁰ Дискотека – discotheque – кафе ва клубларда механик ёзувадиги оммабоб музика намуналари воситасида ёшлар тингловига хизмат қилиш шакли бўлиб, диск-жокей томонидан ишлаб чиқилган дастур асосида рақсбоп музика намуналаридан иборат бўлади. Одатда дискотекаларда турли ёритиш эффектлари, слайдлари намойиш қилиш ва б. қўлланиладиган Ўзбекистон Миллий энциклопедияси. 2002, III жилд, 316 б.

«макон»ларини яратишга эришди. Эндиликда махсус аппаратура, ёритиш манбалари ва бошқа техник воситалар ёрдамида ўтказиладиган ёшларнинг маиший хордиқ чиқариш дискотекалари ҳам шоу-бизнес индустриясига хизмат қиладиган бўлди.

Дастлаб Фарбда шаклланган дискотека феномени ўтган асрнинг 70—80-йилларидаёқ собиқ иттифоқ ҳудудига, шу жумладан, Ўзбекистон маданий муҳитига ҳам кириб келган эди. Аввалларига вокал-чолғу ансамллари жўрлигида, сунгра магнит тасма ҳамда грампластинкадаги ёзувлар асосида ташкил этилган дискотекалар асосан хориж ва иттифоқда таниқли гуруҳ ҳамда хонандаларнинг қушиқ ижролари остида ўтказилган. Бундай шароитдаги дискотекалар айтарли даражада қониқарли даромад келтирмади. Диско йўналишининг амалий жорий қилиниши ҳамда махсус катта реклама компанияси асосида экранларга «Шанба тунисидаги алаҳиращ» («Лихорадка субботней ночи») номли кинофильмининг чиқиши дискотекаларнинг ижтимоий мақомига таъсир қўрғатди ва катта даромад келтирувчи тармоққа айланишига хизмат қилди.

Ўзбекистоннинг янги давр мусиқа маданиятида дискотекалар фаолияти давом эттирилди ва ўзига хос таснифий сифатларга ҳам эга бўлди. Авваллари шўро мафқураси назоратида ўтказиладиган дискотекалар бугунги кун бозор иқтисодиёти шароитида шаклланган шоу-бизнеснинг бир тармоғи сифатида эстрада намуналарини омма, айниқса ёшлар онига сингдиришга хизмат қилмоқда.

Ўқорида таъкидланганидек ҳозирда «Кўнгилочар муассасаларда бадий хизмат қўрғатиш (концерт-томоша фаолияти)» каби фаолиятларни юритувчи юридик ва жисмоний шахслар томонидан Тошкент шаҳрида бир қатор дискотекалар очилди. Булар орасида «Оловуддин», «Папилон», «Das-klub», «Алигатор», «Империал», «Жулиана» каби дискотекаларни мисол тариқасида келтириш мумкин. Айтиш керакки, қайд этилган дискотекалар зарурий техник жиҳозлар, замонавий овоз кучайтиргич техникаси, мусиқий намуналарни хотирасида жамлаган компьютер ва турли ёритиш ускуналари билан жиҳозланган. Маъмур дискотекаларда ёшлар асосан Фарб ва Парқ мусиқий эстрадасининг маъсулияти чекланган хитлари асосида рақсга тушиб «хордиқ» чиқармоқда. Шу билан бирга, уларни ўзбек мусиқий шоу-бизнесига хизмат қилиш чора-тадбирлари ҳам қўлланилмоқда. Хусусан, сўнгги йиллар дискотека дастурларида мусиқий эстрадамининг таниқли

хонанда ва гуруҳлари, (жумладан, «Шаҳзод», «Байрам» гуруҳлари, хонанда Лариса Москалёва ва б.) иштирокида «академик концерт»лардан ҳоли, яъни қушиқларни эркин тарзда ижро этиш услуби жорий этилмоқда. Бу йуналишда ҳам шоу-бизнеснинг ўзига хос «сиёсати» олиб борилаётгани равшан бўлади.

Демак, шоу-бизнеснинг асосий вазифаларидан бири-ёш истеъдодли қушиқчиларни катта саҳналарга олиб чиқиш, уларнинг янги қушиқларини тарғиб этиш, кенг омма оғсига сингдиришдан иборат экан. Хуш, шоу-бизнес хонанда ва гуруҳлар ижодига қандай таъсир ўтказмоқда?– деган савол туғилади. Айтиш керакки, бу жараёнда биринчидан, хонанда ва гуруҳларнинг рейтингларини сақлаб қолиш масаласи кундаланг турса, иккинчи томондан — иқтисодий даромад келтириш мақсадлари назарда тутилади. Чунки шоу-бизнеснинг барча тармоқлари буйича мунтазам чиқишлар уюштириш ишлари кундалик заруратга айланади. Шунга кўра мусяқий эстрадачилар юқорида қайд этилган тармоқлардан ташқари яна ижтимоий маданий ҳаётда янги концерт дастурлари билан доимий қатнашишлари лозим бўлади.

Масалан, яқин ўтмишимизда пешқадам бўлган «Ялла» эстрада ансамбли 1980-йилларда (яъни ун йил ичида) бор-йўғи иккита театрлашган томоша дастурини («Яллама-ёрим» 1984 й., «Мусяқали чойхона» 1987 й.) тайёрлаган бўлса, янги давр мусяқий эстрадасининг юлдузи Ю. Усмонова 1990-йиллар мобайнида қарийб ҳар йили янги концерт дастурларини намойиш қилди. Бу ҳолат деярли барча етакчи эстрада хонандалари ва гуруҳлари фаолиятида кузатилади, чунки шафқатсиз шоу-бизнес шунга тақозо этади. Табиийки, «харидоргир» мусяқий маҳсулотларни оммага етказиб бериш йўлида ҳар бир хонанда ёки гуруҳ ўзига хос «муаммоларга» дуч келади. Бу муаммолар алоҳида тадқиқот мавзуси сифатида атрофлича урганилиши керак.



САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРАИК

Э. Ртвеладзе

О раннесредневековых монетах Чача

П. Захидов

Макомы Хантои в архитектуре Самарканда

Э. Исмаилова

*Большая ханская охота в двух
темуридских диттихах*

М. Юсупова

Садово-парковые ансамбли Бухарского оазиса

В. Лунева

*Ювелирные изделия оседлого и кочевого
населения южных областей Средней Азии
(III—II тыс. до н. э.)*

Н. Шагалина, Г. Никитенко

*Терракотовая пластика, как явление
религиозно-идеологического воззрения
и искусства (на примере Средней Азии)*

О РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ МОНЕТАХ ЧАЧА

Для определения последовательности выпусков и датировки отдельных групп раннесредневековых монет Чача использованы стратиграфические данные, совместные находки в кладах с точно датированными монетами, палеографические особенности легенд, а также исторические данные. Основываясь на этом комплексе датирующихся признаков можно полагать, что все анализируемые группы монет чеканились в пределах середины VI — середины VIII вв. н. э., хотя нижняя граница их чеканки не совсем ещё ясна. Она определяется свержением эфталитского господства в Чаче, произошедшим в начале 50-х гг., VI в. н. э. Вероятно, после этого в Чаче и других владениях, к примеру в Кабарне, начинают чеканиться монеты второй, третьей и четвертой групп, имеющих на лицевой стороне погрудные изображения правителей, а на оборотной стороне — различного рода династийные знаки — тамги, в согдийских легендах которых указаны имена правителей восточноиранского происхождения — Йазатпир, Пирак, Шанибаг, Кавирадн, Вийартфарнук и другие.

Следующий важный исторический рубеж — 605 г., когда, по сведениям китайских источников, тюрки убили местного правителя Ши-ние, а следовательно, упразднили правившую здесь прежнюю чачскую династию. После этого правителями Чача стали тюркские наместники — тудуны и тепины, их имена, вероятно, далеко не все приведены в китайских источниках. На основе этих сведений О. И. Смирнова впервые составила синхронистическую таблицу тюркских правителей Чача VII — первой половины VIII в. н. э.

После 605 г. н. э. в Чаче начинается выпуск монет с именами правителей тюркского происхождения. Наиболее ранними из них были монеты с погрудным изображением правителя с характерной прической волос, разделенных пробором и ниспадающих до плеч,

относящиеся ко второй серии четвертой группы. Согдийские легенды на этих монетах передают тюркское имя и согдийский титул этого правителя, а также название монеты — «Эта деньга Текина Чачского», в другом варианте — «Эта деньга Текина Чачского правителя». Этого Текина Чачского я считаю возможным отождествить с Тегинем (Тэле) Фучжи (или Тяньчжи), поставленным по данью Тан-шу, в 605 г. наместником (тудуном) Чача и возглавлявшим посольство из этой страны в Китай в 609 г.

Другой тюркский правитель Чача — Кань-тутунь, утвержденный в 658 г. губернатором, сопоставляется нами с Каничур тудуном на монетах третьего типа, второй серии третьей группы.

Первые тюркские правители Чача использовали династические знаки-тамги, помещенные еще на монетах дотюркских правителей (знаки на монетах второй, третьей и четвертой групп).

Затем, вероятно, во второй половине VII в. н. э. в Чаче начинают чеканиться медные монеты первой группы с погрудными изображениями правителей в индивидуальных головных уборах или с изображением хищного зверя, но с единым династическим знаком — тамгой, так называемым вилообразным знаком. Эти монеты, по-видимому, принадлежат новой тюркской наследственной династии, сменившей прежних тюркских наместников, которые назначались на этот пост, и, по-видимому, принадлежали к различным тюркским родам, не имевшим своих династических знаков и по этой причине помещавшим на монетах знаки прежних чачских династий.

Наиболее поздними монетами в первой группе и вообще последними выпусками монет правителей Чача до начала обращения здесь арабских фельсов и дирхемов являются монеты с изображением хищного зверя на лицевой стороне и вилообразного знака на оборотной в окружении согдийской легенды. Эта легенда читается как $xw\beta w \text{ } tgn\beta\epsilon$ и интерпретируется В. А. Лившицем как имя правителя Чача¹. При этом В. А. Лившиц не исключает чтения второго слова как $tr'\beta\epsilon$, $trn\beta\epsilon$, $tr'\beta^{12}$.

¹ Дьяконов М. М. У истоков древней культуры Таджикистана. Сталинабад, 1989, с. 185.

¹² Там же.

Последний период обращения этих монет приходится на середину — начало третьей четверти VIII в. н. э. Основанием для этого служит клад из Ханабаттепа (всего 24 экз.), где наряду с 19 экз. этих монет находились монеты согдийского ихшида Тургара (738—750 гг.) и фельс, чеканенный в Балхе между 758 и 768 г.² Начало же выпуска этих монет могло осуществляться еще несколько десятилетий ранее. Судя по количеству находок, они являются наиболее многочисленными эмиссиями среди всех других монет, выпускавшихся в Чаче в раннее средневековье.

Типологически к ним тесно примыкают монеты первой группы: первой, второй и третьей серий, среди которых выделяются три типа. Первых два объединяет погрудное изображение правителей на лицевой стороне в различных головных уборах, третий тип отличен от них наличием на лицевой стороне изображения хищного зверя. Однако для всех этих типов характерен единый династический знак и содержание легенды. Основная часть этой легенды на всех монетах состоит из двух слов — титула $hw\beta$ и, возможно, имени, написание которого дает несколько вариантов его чтения — $stck$, $swck$, $roek$, $rtwck$.

Их объединяет с монетами $hw\beta w Tagn\beta c$ один и тот же вилообразный знак и наличие на одном типе монет изображения хищного зверя, но несколько иного типа. Однако этих монет нет в кладе из Ханабаттепа и, следовательно, можно полагать, что монеты с легендой $hw\beta w stck$ предшествовали монетам с легендой $hw\beta w Tagn\beta c$.


В этом же кладе имелись две медные монеты с квадратным отверстием и согдийской курсивной легендой, которую В. А. Лившиц читал как Ycw^3 ($ynew$) $'yztkyn hw\beta$. В двух последних словах он видел имя (или тюркский титул) и согдийский титул $hw\beta$ — ...Ильтегин $hw\beta$. В первом слове этой легенды он предполагал или топоним, или имя.

Находки данных монет в кладе вместе с точно датированными монетами позволяют датировать их второй четвертью — серединой VIII в. н. э. Не исключено, что они принадлежали некоему Инай-

² Ртвеладзе Э. В., Ртвеладзе Л. Л. Цитадель Ханабаттепа // Древности Ташкента. Ташкент, 1976, с. 21-24.

тудуню Изюле, «вице-королю» Чача, который в 746 г. возглавил посольство в Китай.⁴

Совпадение между ними по месту владения, хронологически, а также по имени — *uśw* или *uśw* на монетах (по В. А. Лившицу) или *uñw* (по моему чтению) и *i — nai* в китайских источниках. Примечательно, что его отца, имя которого не приводится, именовали в китайских источниках Тэлэ (Тегин), также и в арабских —

 Посольства от него в Китай неоднократно упоминаются в 40-х гг. VIII в. Был казнен в 750 г.⁵ Таким образом, наиболее поздними домусульманскими монетами Чача, выпускавшимися и обращавшимися в период времени, охватывающего вторую — третью четверть VIII в. н. э., являются монеты Тарнабча и Инай Ильтегина (Инай-тудуня Изюле).

Особое место среди чачских монет занимают монеты с ларным изображением шестой группы. По нашему мнению, по крайней мере монеты первого-третьего типа, на которых имеются титул каган и имена, сопоставимые с именами правителей тюркского каганата Туун и Шегуй, могли чеканиться в конце VI — первой половине VII в. н. э. Не исключено, что это — собственный чекан великих тюркских каганов, осуществлённый, пока по не ясным для нас причинам, в Чаче, судя по топографии находок данных монет.

В этой связи весьма интересно, что на них отсутствует место их чекана — Чач, как, к примеру, на монетах других групп. Моя прежняя попытка прочесть на этих монетах слово Чанак, как сейчас выяснилось, необоснованна.

Особняком стоят в этой группе монеты пятого типа. Судя по стратиграфии находки одной из них на цитадели Ханабат-тепа, они могут датироваться концом VII — началом VIII в. н. э. Отличаются они от других типов наличием в легенде слова, обозначающего место владения выпускавшего их правителя — *nwsknd*. Однако вопрос принадлежности этих монет и их датировки остается пока недостаточно ясным.

⁴ Бичурин И. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Том I. М.-Л., 1950, с. 134.

⁵ Бичурин И. Там же; Смирнова О. И. Сводный каталог согдийских монет. М., 1981, с. 430-431.

Таким образом, можно считать, что монеты Текина Чачского — начало VII в. н. э. и монеты шестой группы 1–3 типов с титулом каган являются наиболее ранними монетами самостоятельного чекана поркских правителей на территории Средней Азии. Они стали чеканиться по крайней мере за сто с лишним лет до возникновения чекана монет тюркешских каганов, которые до недавнего времени считались самыми ранними образцами самостоятельной монетной чеканки поркских правителей Средней Азии.

Исходя из ряда имеющихся данных археолого-стратиграфического, иконографического характера, можно представить следующую последовательность и датировку различных групп и серий чачских монет, разделив их на два больших отдела:


Раннесредневековые чачские монеты дотюркских династий

1. Монеты с тамгой эфталитов-алхонов. Вторая половина V — начало VI в.


С тамгой 

2. Монеты Кабарны. Правитель Кавирадн. VI в.
3. Монеты Чача с сидящим на троне правителем. Правитель 'w'βb (?) VI в.

4. Монеты с изображением владыки. Чач (?), Кабарна (?). VI в.
5. Монеты с изображением лошади. Правитель (?). Чач (?). VI в.

С тамгой 

1. Тузуканд. Правитель Htk или Ztk. VI в.
2. Чач (?). Правитель Шаниа (Ши-ние) до 605 г. н. э.

С тамгой  — четвертая группа.


1. Чач. Правитель Йазатпир. VI в. Первая серия VI в.
2. Чач (?). Правитель Пирак (?). Первая серия. VI в.
3. Чач (?). Правитель Ширдак (?). Первая серия. VI в.

Раннесредневековые монеты Чача тюркских династий

С тамгой 

1. Монеты с парным изображением. Шестая группа. Конец VI — первая половина VIII в.

- а) Западнотюркские каганы.
- б) Шегуй каган. Начало VII в. Второй тип.
- в) Туун-каган (618-630 гг.) (третий тип), в. Типы I, 4. Конец VI – начало VII в.

2. Монеты с парным изображением. Тамга 


- а) Астана? Нускак? Первая половина VII в. Шестая группа. Первый тип.
- б) Монеты с парным изображением. Вторая группа. Пятый тип. Западнотюркские каганы. Ирбис Ышбара Джабгу хан (Багадур) (?) (640-641 гг.).

С тамгой 

- 3. Чач Текин (Текин Тяньжи) (605-620 гг.). Четвертая группа. Вторая серия.
- 4. Чач. Каничур (Тудун) – Кань Тутунь (640-660 гг.). Третья группа. Третья серия. Третий тип.

С тамгой 

- 5. Чач. Тюрк[еш]. Вторая половина VII в. Вторая группа. Шестой тип.

С тамгой 

- 6. Вторая тюркская династия Чача. Вторая половина VII – середина VIII в. н. э.

Все типы монет первой и второй серии. Монеты с квадратным отверстием с тюркскими именами и титулами.

Особенности содержания легенд.

Имена правителей, титулатура, места владений, название монет

Все легенды, зафиксированные на монетах Чача, написаны согдийским курсивным письмом с использованием согдийских же грамматических правил. На это, в частности, указывает наличие согдийского суффикса *āpe – n'k, nu*, который в согдийском языке образует относительное прилагательное мужского рода от существительных, обозначающих ряд понятий, в том числе название, в данном случае области – *č' č'n'k, č' č'nu* – т. е. чачский⁶

⁶ Основы иранского языкознания. Среднеиранские языки. М. 1981.

Легенда, как правило, начинается или с имени правителя, к примеру — «Йазатпир чачский правитель», или, что более вероятно, с названием владения — «Чачский правитель Йазатпир».

Обычно легенда содержит три слова — название владения, титул, имя правителя.

Иногда в легенду вводятся слова **рпу** — деньга, как, к примеру, **рпу š'ууβу** или **š'ууβу рпу** — деньга Шанибага. В одном случае к слову **рпу** добавлена идеограмма **ʿh**, обозначающая указательное местоимение — «эта деньга Тегина Чачского». Также встречается слово **рпн** — фарн «божественная благодать», как на монетах **st'wšk** в словосочетании «Обладающий божественной благодатью правитель **st'wšk**», или в качестве отдельно стоящего слова.

Имена, встречающиеся в легендах восточноиранского или тюркского происхождения, как, к примеру, Йазатпир — «поклоняющийся Йазатам»⁷ или Кавирадн, по мнению В. А. Лившица, от общеиранского «кави» — богатырь, герой, Ширдак, Вийартфарнук и другие. Среди распознанных уже имен тюркского происхождения — Текин, Иль-Тегин (возможно, титул), Канлчур, Тюрк[еш] и ряд других, чтение которых еще не совсем установлено.

Титулы, отмеченные в легендах, также в основном восточноиранского и тюркского происхождения. Единственное исключение — арамейский титул **MR'Y** — господин, достаточно часто встречающийся на монетах Трансоксианы в древности и раннем средневековье. Наиболее ранние его употребления — это бухарские подражания монетам Евтидема II в. до н. э., южносогдийские монеты Абгата с изображением Геракла и Зевса, начало чекана которых относится ко второй половине II в. до н. э. — I в. до н. э. На монетах Чача, однако, этот титул встречается в редких случаях.

Более всего распространен восточноиранский титул **хуβ** в двух передачах — **хуβ** или **хуβw**. Согласно А. А. Фрейману, это слово восходит к древнеиранскому **hwa** — **haw** — дословно: «самостоятельный».⁸

⁷ Исхаков М. К имени Йазатпир на чачской монете раннего средневековья // Трансоксиана. М., 2004, с. 192.

⁸ Согдийские документы с горы Мут. Вып. 1. М., 1962, с. 81-82.

Прежде считалось, что наиболее раннее употребление слова $\chi w\beta$ в Трансоксиане зафиксировано на монетах бухарского оазиса, датируемых не позднее IV в. н. э.⁹ Сейчас же можно утверждать, что впервые титул $\chi w\beta$ встречается на монетах Чача второй половины III в. н. э. Титул $\chi w\beta$, следовательно, является традиционным для Чача и не исключено, что в этой области как в древности, так и в раннем средневековье он имел большую значимость, чем, к примеру, в Согде. Согласно О. И. Смирновой, в Согде этот титул носили правители, занимавшие третье место в высшей иерархии, после правителей, имевших титул **MLK'** — царь, и **MR'Y** — господин или государь.¹⁰

Отсутствие на чаческих монетах титула **MLK'**, по-моему, вовсе не означает, что Чачем управляли мелкие правители $\chi w\beta$. Здесь этот титул мог быть равнозначным титулу **MLK'** — царь, особенно в период III—IV вв. н. э., когда Чач являлся единым большим владением.

Подтверждением этому предположению являются сведения ал-Балазури и ат-Табари. Так, ал-Балазури, описывая события 712 г., связанные с осадой Самарканда Кутейбой б. Муслимом, пишет, что царь Согда написал письмо царю Шаша **شاهان**. Титулом царь **(ملك)** именуется правителя Шаша и ат-Табари.¹¹

Однако на монетах Чача, чеканенных в это время, т. е. в начале — середине VIII в. н. э., отсутствует титул **MLK'**, равнозначный арабскому **ملك** (царь), но имеется только титул $\chi w\beta$ (**w**). Следовательно, можно предположить, что титул $\chi w\beta$ (**w**) в Чаче был равнозначен арабскому титулу **ملك** — царь.

⁹ Смирнова О. И. Очерки по истории Согда. М., 1970, с. 56.

¹⁰ Там же, с. 24.

¹¹ Кляшторная С. Г. Древнетюркские рунические надписи как источник по Средней Азии. М., 1964, с. 157.

МАКОМЫ ХАТТОИ В АРХИТЕКТУРЕ САМАРКАНДА

До сих пор в архитектуроведении не было известно понятие «макомы хаттои». Востоковеды отмечали наличие термина «хитон» — китайский, а искусствоведы полагали, что это отражение китайского влияния на искусство миниатюры. Поскольку при описании мусульманской архитектуры средневековые летописцы восхищались красотой узоров иелими (исламских) и хитои (китайских), то нынешние искусствоведы оставались в недоумении, не находя в декоре зданий ничего китайского. Наконец-то удалось раскрыть тайну истории — она оказалась довольно проста, но для доказательства и определения её значения потребуется небольшой экскурс в прошлое.

Архитектуру иногда образно уподобляют застывшей в камне музыке, а мифическая богиня Гармония восседала на троне архитектуры, наслаждаясь красотой и совершенством природы, жизнеутверждающей мелодией музыки. Ведь неслучайно архитектуру и музыку роднит общность эстетических понятий типа гармония, композиция, ансамбль, классика и другие. Классику восточной музыки, особенно в землях среднеазиатского междуречья, преимущественно составляют так называемые макомы, которые широко вошли в научный обиход. Однако и для народных зодчих понятие макомы составляет обычную терминологию, которая необходима для характеристики системы архитектурных композиций. Согласно словарям восточной классики, термин «маком» в архитектуре буквально означает — местоположение, обитель, композиция, порядок, способ, а в музыке отражает сложную систему классического наследия. Большой знаток и теоретик музыки, ученый-энциклопедист средневековья Абу Наср Мухаммад ал-Фаробий ат-Туркий (870-950 гг.) в «Большой книге о музыке» («Китоб ал-муסיкий ал-кабир») открывает по имени макомов Канон музыки (ведь даже музыкальный инструмент известен как «Канон»), а в трактате по математике напоминает о наличии зодческого Канона — исключительно важной, ныне почти забытой особенности зодческого творчества. Абу Наср Фаробий писал: «Древние (зодчие) называли каноном всякое орудие, сделанное для того, в чем могут ошибиться чувство в отношении количества, качества и прочего».

Эти слова свидетельствуют о наличии у зодчих особого способа гармонизации частей и целого в архитектуре. Народные зодчие — носители традиции прошлого могут указать на примере архитектурного памятника не только характерные каноны гармонизации и форм, но и макомы (!) свода-сталактитовых систем — мукарнаси, растительных орнаментов — ислими, геометрических орнаментов — гирихи, рельефной отделки плоскостей — пардозии, а также самые таинственные арабески — хаттон, которые многим исследователям доныне оставались непонятными, нередко из-за незнания стиля и почерков арабских письмен. Даже местное название макомов в эпитафийке оставалось неизвестным. Поэтому сосредоточим внимание именно на макомах «хаттон» — монументальной эпитафийке архитектурных памятников Самарканда эпохи Темура и Темуридов (XIV-XV вв.), с помощью которых удалось раскрыть архитектурные тайны отдельных мавзолеев, некрополя Шахи Зинда, обсерватории Улугбека и других памятников города.

Макомы «хаттон». В летописях XV-XVI вв. в связи с архитектурой, изобразительно-декоративным искусством нередко встречается в соседстве два термина: «ислими» и «хитон». Термин «ислими» широко известен народным мастерам как название орнаментов — стилизованных растительных узоров, но «хитон» — «китайский» доныне оставался неразгаданной тайной истории. Особенно избегают употребления этого термина специалисты-искусствоведы, ибо сосуществование на одном объекте архитектуры, на одной миниатюре двух стилей — ислими (подразумевается исламский) и хитон (китайский) — в искусстве имеет отрицательно-порочный оттенок эклектичности.

Для понимания сущности орнамента «хитон» («китайский») рассмотрим пример из архитектурного памятника Самарканда. Бабур свидетельствует: «К югу от медресе (Улугбек Мирза) построил мечеть, её называют Мукатта — Резною. Резною называется она потому, что её украсили узорами ислими и китайским (в оригинале — хитон) из вырезанных и обтёсанных кусочков дерева. Все её стены и потолок (выложены) таким образом» (Бабур, с. 61). К сожалению, мечеть Мукатта не сохранилась (долговечность дерева во времени ограничена) и нет возможности воочию узреть так называемый «китайский» узор. Открываем с большой надеждой капитальное исследование известного искусствоведа Л. И. Ремпеля «Архитектурный орнамент Узбекистана» (Ташкент, 1961), где

освещены развитие и теория орнаментальных узоров с древнейших времен. Эта книга давно стала настольной для народных мастеров и архитекторов. Однако там почему-то отсутствует даже упоминание узора «хитои». Искусствоведы полагают, что «хитои» означает только способ изображения облаков на миниатюрах. Тогда как быть с наличием узоров «хитои» на деревянной мечети «Мукатта»? Ведь многочисленные архитектурные памятники Самарканда, Шахрисабза, Бухары, Герата имеют орнаменты типа «хитои»? Как их различить?

Разгадка проблемы оказалась предельно проста. Как известно, арабская графика, правописание и огласовки позволяют прочитать слово нередко по-разному, меняя соответственно его смысл. Поскольку термин «хитои» обычно связывают с арабскими названиями архитектурного декора, то вспоминается деятельность придворного «хатгота Шайха Мухаммада, его автограф, начинающийся со слова «хатт», а также огромные ленты каллиграфических надписей на облицовках Масжиди Джами, мавзолея Гури Амир и медресе Улугбека в Самарканде, где эпиграфические узоры составляют особый, специфический и многообразно прекрасный вид искусства, который среди народных мастеров известен под названием «хаттон». Это слово читается с ташидом – с двойным «т». Однако прочтение рукописей обрело неверную огласовку и в искаженном виде «хитои» вошло в современную литературу. Такой вывод подтверждается многими примерами. Так, в академическом издании «Маджалисун-нафоис» Алишера Навои псевдоним поэта, каллиграфа, владельца книжной лавки в Самарканде Мир Карши Хаттон написан ошибочно как хитои, что означает «ошибочный». Этот же псевдоним у современных литературоведов пишется также искаженно: Хитоби (от Хитоб – восклицание), хатон (от Хато – ошибка), Хитой (от Хитой – Китай), что даже не намекает на профессиональную деятельность владельца книжной лавки – «хатгота» – каллиграфа, знатока монументального искусства эпиграфики – хатт, откуда логически получается псевдоним «хаттон». В арабской графике слова Хитои и Хатготи пишутся одинаково.

Вспомним весьма примечательный пример действенности монументального слова в архитектуре.

При изучении культурного наследия народа искажение исторического слова видных деятелей прошлого может стать источником политических инсинуаций. На величественном портале

Аксарая были монументально увеселены в стиле макомов хаттои слова великого Амира Темура, обращенные к потомкам. Эти слова ныне вошли в узбекский дом, на разных языках прозвучали с трибун международных конгрессов, хотя в официальных изданиях по истории они почему-то никогда не упоминаются. В чем секрет такого положения? Надпись на портале Аксарая более известна по русскому переводу: «Если ты сомневаешься в нашей силе — посмотри на наши постройки». Здесь звучит как бы голос завоевателя мира и создателя крутой империи, сделан акцент на крушащую мощь грубой военной силы. Вероятно, поэтому в исторических исследованиях по Средней Азии такое бряцание военной силой не нашло себе места, но всюду в цитатах повторяется слово «сила».

Исторический парадокс, но достоверный факт говорит о другом: в монументальном послании Амира Темура, оказывается, отсутствует слово «сила», в арабском оригинале сделан акцент на слова из священного Корана, которые оказались непонятными, возможно, неприемлемыми для колониальной и советской идеологии. Эти термины «валоят» (святость) и «каромат» (предвидение, прозорливость, сверхъестественное деяние) раскрывают направленность архитектурно-созидательной деятельности Амира Темура. Дословный перевод с соблюдением восточной этики обращения звучит примерно так: «Если сомневаетесь в нашей святости (валоятю) и чудотворчестве (кароматю), посмотрите на наши зодческие деяния (иморатю)». Амир Темур гордился целенаправленным размахом создаваемой архитектуры нового времени, которая ныне составляет бесценное достояние и гордость народа.

Каллиграф-монументалист. Когда Амир Темур остановился в доме Бибаханым (29 сентября 1404г.) по соседству, в Шахи-Зинде, на другом конце некрополя на верхнем двореке велись отделочные работы на взаимосвязанных двух зданиях — на хонакохе и мавзолее. Этот комплекс построен от имени другой жены Амира Темура — принцессы Туман-ага, дочери Амира Мусы. На портале среди прекрасной каллиграфической надписи сохранилась дата завершения — 808 год хиджры (1405 г.), а внутри небольшой мозаичной вставки автограф каллиграфа — автора всех коранических надписей «Хатт Шайх Мухаммад ибн Хаджи Бандгир ал-Тугрои Табризи». Эту надпись удалось восстановить по следам мозаики почти выпавших букв (1975 год). По данным Ибн Арабшаха и Шарафиддина Али Язди, отец и сын Ходжи

Бандгир и Шайх Мухаммад служили при дворце Амира Темура, выполняя ответственные поручения по каллиграфии и оформлению государственных дипломатических документов. Тугрои означает высокую должность — хранитель печати. К сожалению, автограф каллиграфа донныне публикуется с явными искажениями. Так, почетное прозвище Шайх принято за имя, а нисба ал-табризий превращена в ал-тугрои. Востоковед археолог В. А. Шишкин, подготовивший весьма ценное исследование по расшифровке и переводу монументальных надписей мавзолеев Шахи Зинды, допустил удивительную оплошность, заявляя: «проскользнувшее неоднократно в литературу указание, что в надписи содержится нисба «Табризи» является явно ошибочным (Шишкин, с 37). Ведь в «Зафарнаме» четко указано, что хаттоты отец и сын — выходцы из Табриза.

Надо полагать, что придворные катибы-хаттаты — признанные таланты искусства каллиграфии принимали активное участие в декоративном оформлении и других построек Амира Темура, обеспечивая мастеров мозаичистов шаблонами и эскизами монументальных надписей. Отец и сын из Табриза Хаджи Бандгир и Шайх Мухаммад, несомненно, были выдающимися представителями искусства каллиграфии, чьи творческие достижения увековечены в монументальных надписях архитектуры эпохи Темура. Восстановление имени хаттота Шайха Мухаммада ал-тугрои ал-табризи открывают еще одну завесу к изучению особенностей эпиграфики и каллиграфии архитектуры Самарканда эпохи Амира Темура.

Заветное слово Темура. В дни торжеств открытия сборной мечети — Масджиди Джами в Самарканде (осень 1405 г.), очевидец столетний историк Ибн Арабшах восхищенно писал, что с четырёх минаретов грандиозного архитектурного ансамбля на все стороны прозвучала призывная музыка карнаев и нагара, а глашатаи во весь голос вторили слова искренней радости и гордости великого Амира Темура: «Поистине дела наши указуют на нас!». Это всего лишь отголосок того торжественного исторического подъема, когда воедино слилась примечательная триада ансамбля-архитектуры, музыки и монументального слова. Вся художественно-архитектурная отделка мечети пронизана священными словами — выдержками из Корана, которые переплетены органично с орнаментальными арабесками и для большинства современников, не владеющих

арабским письмом, оставались надолго всего лишь обычным глухим декором — орнаментом.

Монументальное слово в архитектуре Масджиди Джами Самарканда, пожалуй, достигло наибольшего художественного эффекта. Повсюду — в стиле куфи, суме, насх нашписи из священного писания мусульман Корана, назидания — напоминания об истине, знамении, об Аллахе как первопричине жизни и творие мироздания. Дом Аллаха — Масджиди Джами — своими громадами архитектурных форм — голубыми куполами, мукарнасовыми венчаниями высоких минаретов, величественных арочно-сводчатых порталов не только господствовал над серой, глинобитной массовой застройкой зелёного города, но и как магнит притягивал взоры людей ещё издали, откуда можно было обозреть, даже прочесть священные призывы — назидания Захириддин Бабур (1483-1530) обратил свой чуткий взор на эту художественную особенность эпиграфических арабесок мечети.

Так, на портале главного корпуса—хаңаки мечети на месте прямоугольной ленты унвана были выведены из глазурованной мозаики в сочетании с золотистой терракотой слова из Корана, где возвешалось о сооружении первой мечети в Мекке. Бабур обычно весьма скуп на восторги при упоминании выдающихся памятников Самарканда; вслед за величественным дворцом Амира Темура — Кок Сарай внутри Арка города, вторым названа Масджиди Джами, где отличается одна из главных особенностей архитектурного ансамбля: «и еще, близ ворот Аханин, внутри крепости, он (т. е. Амир Темура) поставил сборную мечеть (Масжиди Жума солиѣтур), каменную... На переднем своде мечети (выведен) стих из Корана: «И вот воздвигает Ибрагим основы...» и так далее до конца написаны такими большими буквами, что его можно прочесть на расстоянии куруха (т. е. более 2 км). Это тоже очень высокое здание» (Бабурнаме, с. 60). Кстати, эти нашписи в 20-х гг. XX в. были восстановлены реставраторами полихромной мозаикой в стиле сульс с орнаментами ислими. К сожалению, их трудно прочесть даже со двора — они оказались мелки по начертанию!

Монументальные нашписи на архитектурных памятниках — это бесценные документы эпохи. В них как бы слышны голоса их создателей. Внутри входного портала Масджиди Джами на камне аршинными буквами увековечено имя Амира Темура Курагана-всевидающего, создателя архитектурного шедевра. Об этом историческом событии — о выборе участка для строительства, о

закладке первого камня здания (11 мая 1399 г.), а также торжестве завершения строительства извещают придворные летописи Темуридов. Амир Темур утверждал проект будущей самой значительной, заветной Мечети Джами, лично закладывал первый камень здания, неоднократно проводил маджлисы – «летучки» с зодчими в ханакахе Туман-ага, расположенной перед строительной площадкой; осенью 1401 г., с победой возвращаясь из очередного военного похода, он осматривает архитектурное великолепие новой мечети, находит архитектурные просчеты зодчих и лично принимает участие в устранении недостатков. Об этом красноречиво свидетельствуют придворные историки.

Однако исторический курьёз нашей современности достоин удивления. Несмотря на свидетельства исторических летописей, на указание надписи перед входом в мечеть, где на камне вырезано имя Амира Темура Курагана, современные исследователи оказались глухими к голосу из прошлого. Мечеть Джами Темура вопля в современную историю как мечеть Бибиханым. Под этим названием в Москве опубликована монография, опубликованы многочисленные рекламные брошюры-путеводители, созданы документальные фильмы. По сей день экскурсоводы во дворе мечети рассказывают посетителям романтическую легенду о любви молодого зодчего к принцессе Бибиханым. Хотя давно доказано, что преклонного возраста паревна – Сарай мульк ханым, или Бибиханым, к строительству мечети никакого отношения не имела. В связи с обретением Узбекистаном независимости на Родину вернулся из забвения Амир Темур, в городах Ташкенте, Самарканде и Кеш (Шахрисабзе) ему установлены бронзовые монументы. Давно пора сменить инкогнито чужое название «Мечеть Бибиханым» на подлинно историческое название «Мечеть Джами Темура».

Игнорирование исторических данных или неверные прочтения эпиграфических надписей архитектурных памятников Самарканда привели к забавно-печальным последствиям, в итоге к искажению истории развития архитектуры средневекового Туркестана – Узбекистана. Назовем наиболее примечательные примеры.

Святыня Сарай мульк ханым. Двухкупольный комплекс в архитектурном некрополе Шахи-Зинда в начале 1941 г. в монографии об обсерватории Улугбека был объявлен предположительно мавзолеем Казы заде Руми, будто он построен в 30-х гг. XV в. Мирзо

Улутбеком над могилой своего учителя — астронома Казызаде Руми в знак благодарности и уважения. Это авторитетное предположение хотя и не имело никакого научного обоснования, было воспринято всеми как историческая истина. Продолжение археологического изучения остатков обсерватории Улутбека (1940-1950 гг.) вновь вызвало особый интерес к архитектуре двухкупольного комплекса, вошедшего недавно в литературу как мавзолей астронома Казызаде Руми, где исследовательские ремонтно-восстановительные работы уже проводились как на объекте архитектуры времени Улутбека. На основе расшифровки остатков крупной майоликовой надписи внутри портала комплекса археолог В. А. Шишкин даже подтвердил сложившееся мнение. Как показали наши последующие исследования, все ранее высказанные версии оказались ошибочными. Для доказательства такого вывода упомянем четыре важных исторических свидетельства, аргументы и документы.

Народная память. Посетивший Шахи-Зинду в 30-х гг. XIX в. Армянский Вамбери на основе народных преданий двухкупольный комплекс назвал загородным дворцом жены Темура. В известном «Туркестанском альбоме» (1871-1873) дана фотография памятника с подписью: вид на мавзолей кормилицы Темура и дочери её. Во время путешествий (1882-1883 гг.) В. В. Крестовский, посетивший Шахи-Зинду, двухкупольное здание называет мавзолеем над прахом кормилицы и няньки Ольджа Аим Инага. Следовательно, народ указывал на принадлежность двухкупольного комплекса к семейству Темура. Сохранились схематические рисунки Абу-саида Махсума, где над двухкупольным мавзолеем указано имя женщины Ольджай Аим Инага. Однако для доказательства упомянутых фактов был выявлен ряд исторически неопровержимых документов.

Свидетель Клавихо. После победоносного возвращения из индийского похода Амир Темура осенью 1404 г. вначале посещает мавзолей святого Кусамы ибн Аббаса в некрополе Шахи-Зинда. Об этом упоминают официальные летописи, но этот факт в дневнике испанского посла Клавихо изложен более подробно, раскрывая даже незначительные, но важные обстоятельства, связанные с идентификацией двухкупольного комплекса.

«В понедельник 29-го числа сентября месяца царь (Амир Темура) отправился (из Баги Дилкуша) в город Самарканд и остановился в одном доме, который был у самого входа в город. Этот дом царь

устроил в честь матери своей жены Конье (т. е. Сараймулькханым, Бибиханым), это мать жены была похоронена в часовне (т. е. под малым куполом в склепе), которая находилась внутри этого дома; этот дом был очень богат и с большим убранством; они не имеют обыкновения делать много убранства в своих домах, но в этом было много, он еще не был закончен и в нем работали каждый день» (Клавихо).

Не вызывает никакого сомнения, что Клавихо побывал именно в двухкупольном комплексе Шахи-Зинды. Из его краткого сообщения явствует, что богатый дом с часовней (мавзолеей) находился у самого входа в город, что находит подтверждение в топоплане фортификации Самарканда начала XV в.; знаменитые ворота (с лабиринтом) Аханин (железные) находились вблизи некрополя Шахи-Зинда. Этот дом — двухкупольный комплекс построен по указанию именно Амира Темура: мавзолеей (малый купол) над могилой своей жены Ульджай, внучки хана Казагана, имя которой, по народному преданию, Ольджай Анм Йнага; собственно дом — ханаках (большой купол) построен как зисратхона для другой жены — принцессы Сараймульк-ханум, где было богатое убранство, на что обратил внимание Клавихо; строительство комплекса с наружной стороны тогда еще не было завершено, что подтверждается состоянием порталной части здания. Сообщение Клавихо о мавзолее принцессы Ульджай и богатом доме Бибиханым с большим убранством в архитектурной литературе до сих пор ошибочно относили к другому зданию, находящемуся вблизи мечети.

«Почившая мать султана». В большом купольном здании на порталной нише сохранился фрагмент крупной изящной надписи на майоликовых плитах, начало и конец которых утрачены. Этот исторический документ мог бы стать ключом к разгадке тайны двухкупольного комплекса. В. А. Шишкин фрагмент арабского текста перевел как «...прибежище шариата и веры и предшественник (м. б. — наставник) султана...» и тем самым подогнал перевод как доказательство версии о принадлежности мавзолея Казы заде Руми. Однако перевод был неточен. Ученый не обратил внимания на слово, состоящее из двух букв «Умм» — «мать», что существенно меняет содержание даже фрагмента надписи. Наш уточненный перевод: «...прибежище шариата и веры, почившая мать султана...». Следовательно, в надписи упоминается знатная женщина из

царского дворца, мать и воспитательница одного из султанов. Возможно, здесь слышится голос самой царевны Сарай мульк-ханум, которая стала официальной воспитательницей со дня рождения Мирзы Улугбека, будущего правителя государства Самарканда, великого ученого-астронома. Однако ясно – мавзолей (часовня) построен над могилой Ульджай Аим, родственницы царевны Сарай мульк-ханум. Версия принадлежности могилы-мавзолея к эпохе Улугбека отпадает.

Святые мощи подтвердили. Для окончательного решения сложного узла историко-архитектурных проблем оставался единственный выход: вскрыть могилу царевны в склепе малого помещения. Группа специалистов – архитектор, археолог, антрополог, химик-реставратор, мастер реставратор, представляющие Институт искусствознания, Институт археологии, Самаркандскую научно-реставрационную производственную мастерскую, 5 ноября 1977 г. на основе специального разрешения государственного органа охраны памятников Министерства культуры Узбекистана открыла захоронение – могилу в склепе малого помещения. В ней обнаружены в нетронутом состоянии останки женского скелета. По определению антрополога Т. Ходжаева, это была стройная женщина монголоидного типа в возрасте 35-37 лет.

Таким образом, было исправлено еще одно историко-архитектурное недоразумение. Новые данные о двухкупольном комплексе заставили пересмотреть ряд вопросов периодизации, атрибуции, идентификации и развития архитектурно-конструктивных форм, а также формирования стиля, искусства конца XIV – начала XV в.

БОЛЬШАЯ ХАНСКАЯ ОХОТА В ДВУХ ТЕМУРИДСКИХ ДИПТИХАХ

Сцены охоты человека на животных относятся к древнейшему в истории искусства архаическому и доархаическому периоду. Разнообразные по технике исполнения, стилю и времени появления, изобразительным качествам, они связаны с борьбой человека за существование, возникновением определенных представлений об одушевленном мироздании, наблюдениями о причинной связи между периодами времени, действием и результатом, об ощущении человеком себя в системе неразрывной связи с космосом, космическими ритмами, сверхъестественными и мифическими героями, с формированием религиозных представлений. В сходных формах они встречаются в наскальных изображениях, гротах, святилищах Европы, Сибири, Урала, Центральной Азии и пр. Связанные с борьбой за существование человека, они заряжены магией, заклинанием, колдовством, предотвращением дурного и умножением добра для блага природы и родовой организации [1, с. 13, 16, 18]. В Узбекистане такие рисунки встречаются в Зараут-сае, Илян-сае, Ак-сае, под Самаркандом, в горах Ферганского хребта и пр. [1, с. 15]. Многие века эта тема оставалась актуальной для человека, оттачивавшего в ней свое мастерство, совершенствуя ее выразительные и художественно-эстетические качества.

Сцены конной охоты входили в состав «престижного» «прокламативного» царского официального искусства Среднего Востока с древнего периода наряду с инвеститурными и тронными сценами, сценами военных триумфов, подвигов царя в единоборстве с хищниками, которые были продиктованы идеологией, политикой и иногда даже экономикой эпохи [2, с. 6, 71-72, 188]. Так, «охотничьи рельефы» сасанидского Таки Бостана повторялись в шпуре, резных колоннах, тюрбекханах в сходных приемах [2, с. 188]. Тюрки заимствовали свою титулатуру у иранцев [3, с. 276].

Сцены или отдельные фрагменты динамичной охоты пунктирно прослеживаются в разные периоды древней и раннесредневековой истории искусства центральноазиатского

региона (сасанидские и согдийские серебряные блюда со сценой сражения царя, рыцаря со львом в охоте на кабана; кувшины с изображениями из Согда, резанные по ганчу пристенные скульптуры на тему охоты в Красном зале Варахши VI–VIII вв.; драгоценная посуда в форме газелей, зайцев и птиц в Бухаре, Самарканде, VIII–IX вв. и пр. [1, с. 152].

Охота как средство пропитания была главным занятием древних тюркских и монгольских племен. С процессом оседания и вrastания их в цивилизованную жизнь оседлых регионов возрастает значение иных функций охоты — военно-учебных и ритуально-магических. Вообще сам Темур пристрастился к охоте в 20 лет [4, с. 394]. Наряду с обычными охотами случались и нечастые большие облавные охоты, значение и масштабы которых запечатлены в летописных анналах. Для темуридского времени в летописях запечатлено всего две облавные ханские охоты [6, с. 205, 210; 7, с. 224, 227]. Это охота Амира Темура 6 мая 1391 г. (год барана по восточному календарю) в Великой степи близ Улуг Таг (Улы Тау — Великая Гора в местности Атакабригуй, ныне — центральный Казахстан, Карагандинская обл.), когда он с 200-тысячным войском, как явствует из надписи на каменной башне от 29 марта, вышел в поход против Тохтамышша. Вторая состоялась в марте 1404 г. в Нагорном Карабахе (Агдам). Обе охоты были задуманы и осуществлены в очень ответственное для его жизненных планов время. Первая состоялась, когда за плечами Темура числился уже ряд выдающихся достижений. На курултае 1370 г. он был провозглашен единоличным правителем Мавераннахра [2, с. 27], им осуществлен «трехлетний» поход в Иран и Ирак, велаь война с Тохтамышем, Темур наметил «пятилетний» поход в Иран и Ирак, на Кавказ, в Турцию, Индию, «семилетний» поход в страны Передней Азии. Еще более великий план стоял перед Амиром Темуром весной 1404 г. — (год Пляд) — поход в Китай, мечта его жизни.

Великие планы требовали подкрепления и помощи в освященных преданиями обычаях. М. Элиаде пишет: «Я понял желание традиционного общества отказаться от конкретного времени и его враждебность любой попытке приобрести автономную историю. . . без архетипического порядка» [8, с. 27-28]. «В этом небрежении историей, т. е. в этом отказе от профанного непрерывного времени, можно усмотреть определенную метафизическую оценку человеческого существования»... Главное отличие человека

архаического и традиционного общества от человека современного заключается в его связи с историей [8, с. 29]... Но эта история «космоса и человеческого общества» — «священная история», устанавливаемая и распространяемая посредством мифологии... эта история может повторяться до тех пор, пока мифы служат образцами для церемоний, которые периодически воссоздают великие события в начале времен [8, с. 29]. Предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они имитируют или повторяют архетип.

Отмена мирского времени и перенесение человека в мифическое время происходило в моменты совершения обряда и других важных событий (трапеза, рождение, церемонии, охоты¹, рыбная ловля, война, труд и т. п.) [8, с. 56]. Самы облавные охоты в рассмотренной ситуации были своего рода ритуальным жертвоприношением магического назначения и благодарением за уже сбывшиеся свершения, но больше — призывом к реализации грандиозных планов на будущее, к которым стремился Амир Тимур и о которых предвещали его удивительные пророческие сны.

Рассмотрим оба диптиха, посвященные тимуридской облавной охоте². Отметим немаловажную деталь, поддерживающую указанную позицию: место, время и обстоятельства проведения охот. Обе они были проведены в весенний период праздника возрождения природы (март-май — древнетюркский обряд

¹ Общетюркский миф о первой охоте Великого Хисага-Тенгри (М. Кашгарий в «Диван-и ат-тюрк» называет «Аллах-тюркское божество Тенгри» [10, с. 10], указывает на связь 12-летнего животного календаря, созданного тюрко-монгольскими кочевниками Центральной Азии, с культурой древних охотников и собирателей. В нем закодированы космические законы Эволюции, Космической справедливости или Кармы, Иерархии, Крутоворота, Подобия, Свободной Воли и Жертвы [10, с. 10]. Эффективность охоты как военной тренировки и запрограммированной победы просматривается таким фактом: на третий день после начала охоты 6 мая Амир Тимур проводит 9 мая смотр готовности своего войска, 22 мая отправляет авангард своего внука Мухаммад Султана против передовых частей Тохтамыша на р. Тобол и 18 июня одерживает важную победу над Тохтамышем, по случаю которой были проведены 26-дневные торжества.

² Облавная охота готовилась на 1, 5-3 месяца, привлекалось до 20-30 тыс. человек. Зону, богатую дичью и степными животными, определяли в конный дневной переход. Стрелы загонщиков везли с собой палатки, запасы продовольствия, оружия. В назначенное время загонщики выстраивались в плотную цепь, непроницаемую для зверья. Продвигаясь день и ночь, они медленно шли вперед, гоня перед собой все живое. По приказу, когда круг сузился до 2-3 фарсангов, войска останавливались плечом к плечу и начиналась охота [11, с. 332-334; 12, с. 74-75].

поклонения земле); обе в горной местности с горным пиком — ближайшим на земле местом к небу, и с исполнением магического священного ритуала³ [9, т. 2, с. 171].

Хотя Амир Темура взял курс на расширение и укрепление влияния ислама в стране, период правления его и Темуридов отличался синкретическим соединением культур и традиций как центрально-азиатско-иранской оседлой зоны, так и тюрко-монгольской кочевой культуры с их фольклорно-мифологическими традициями.

Первый диптих, написанный, по-видимому, по живым впечатлениям охоты 1391 г., — грань XV в., изображает суровый гористый пейзаж под золотистым небом с несколькими закрученными в китайской манере спиралевидными облаками.

Плотная цепочка вооруженных луками и мечами всадников ниже окаймляет холмистую местность, покрытую выступающими скальными породами, кустами, саксаулом, сухими деревьями. По всему огороженному пространству (по верхнему краю также видны головки воинов за холмами) скачут всадники, стреляющие на скаку в мечущихся в панике в загоне архаров, ланей, горных козлов-кйинок, вепрей, леопарда и пр. В сцене драматично передана захватившая всех волнующая атмосфера упоения охотничьим азартом семерых знатных всадников, преследующих добычу. Обреченные животные из последних сил пытаются спастись от неминуемой гибели.

Изображения знатных, ловких, слившихся с конем охотников (клан правителя), изгибы кольца окружения загонщиков, туши падающих и убитых животных вторят линиям склонов холмистой местности, акцентируя движение по кругу, которому в комплексе шаманских представлений придается магическое значение [10, с. 26]. В данном случае оно программировало магическое воздействие на положительный исход военных действий и глобальную политику Амира Темура. На то, что изображена ханская охота, указывает содержащийся в нем эпизод неустрашимого нападения и поражения леопарда всадником с луком в миниатюре об охоте 1391 г., и аналогичная сцена поражения льва всадником с мечом в миниатюре

³ Ритуальный обряд в обидях чертах состоял из возжигания ночью накануне охоты факелом в шатре правителя Турана огня для очищения от злых духов, в присутствии правителей туманов, знатных койонов и эмиров, ночного питания кумыса — «чистого напитка, изгоняющего печаль», для удачи на охоте и призыва кушбегия благословения двладык словами: «То, что навсрху, то и шизу» [11, с. 332-333].

от 1496 г. [16, ил. 22, р. 166-167]. Борьба с хищным зверем, особенно тема мужественного единоборства со львом — царем животных — царя земного, красной нитью проходит через всю мифологию древних от Гильгамеша и Веретрагны до Рустама как ритуально-магическая формула, поэтическая метафора и условно выраженное понятие самого широкого значения.

Лошади всех семи воинов направлены движутся вниз по наклонной («путь с горы»), что связывается с благодатью,⁴ даруемой свыше, означая благополучное завершение охоты. Позы всадников с оттяжкой тетивы в трех состояниях — до щеки, шеи и до уха — говорят о высоком напряжении сил и накале борьбы [14]

Тела убитых животных перекручены на 180°, параллельно круторогой голове подняты вверх ноги.

Обращает внимание выраженная трехчленная вертикальная структура мира миниатюры, общая для древних космологических тюрко-монгольских представлений [13, с. 9]. Высокая гора в центре, плавно переходящая в обширное пустынное предгорье, полукруглием отчлененное от подножия цепочкой загощи. На небе изображены девять китайской S-образной формы облаков, восемь — светлые, за исключением одного темного на западной стороне неба дитиха. Это отвечало древнемонгольскому представлению о нахождении в восточной стороне небес положительных светлых богов, а в западной темных, отрицательных [9, с. 172]. Количественное преобладание светлых облаков программировало удачный результат охоты. За крутом охоты в противопоставление ее напряжению изображена картина благословенной мирной жизни нескольких пар зверей и птиц на лоне более мягко очерченной природы у животворного источника и нескольких невысоких деревьев с миндалевидной зеленой кроной как модель жизни, которая призывалась и должна была прийти после завершения охоты. У западного края подножия вытянулась пара высоких деревьев на крепких стволах. Одно из них, возможно, Галбурвас — «Дерево, исполняющее желания» [9, с. 272 монг.], с семью ветками, полукруглостями, моделирующими крону, ствол его винтообразно обвила белая змея, у центральноазиатских народов считающаяся символом безопасности, защиты от дурного глаза, от нападения злых духов [17, с. 216]. В правой стороне миниатюры группа музыкантов усердно поддерживает боевое настроение охотников и изгоняет злых духов под знаменем с гербом правителя Самарканда [1]. В нижнем

⁴ Алибек Кажали улы, Органон орнамента. Алматы, 2003

правом углу, за спинами загонщиков запечатлена сценка миниатюрных размеров — медведь, стоя во весь рост, поднял над головой огромный валун, собираясь обрушить его на голову загнувшегося или спрятавшегося леопарда. Не намек ли это на цель охоты?

Вторая миниатюра была выполнена почти на сто лет позже, уже после смерти Амира Темура, в Герате знаменитым Бехзадом в 1496 г., также в качестве диптиха по заказу Султана-Мухаммада Мухсина (ум. в 1507 г.), украсив поэму «Хашг Бихишт» Амира Хусрава Дехлави (хр. Библиотека дворца Топкапу Стамбул Н 676-12, р. 186-167). Эта миниатюра не является копией первой, хотя та, видимо, была известна Бехзаду. И по пространственному и композиционному решению она близко воспроизводит космологическую древнетюркско-монгольскую модель строения мира: трехчастное деление Вселенной на верхний небесный уровень, средний — священная «земля-вода» и нижний — миры. Горизонтальную плоскость земли атрибутирует сакрализованная горная вершина [9, с. 9]. Согласно исламскому учению, Вселенная также состояла из неба и земли, а гора Каф, чей пик является центром мира, окружает землю [9, с. 184, с. 10]. Бехзад был человеком той же эпохи и культуры и, будучи мастером художественного языка, не мог отступить от определенных идеологических координат, способа осмысления своего знания. Знание того, какой должна быть миниатюра на определенный сюжет, исходило из первоформы, т. е. идеального соответствия понимания мастером своей задачи в полном объеме знания эпохи, когда микро- и макрокосм были аналогичны.

Можно отметить сохранение Бехзадом композиционно-пространственной модели миниатюры при некотором изменении их пропорционального соотношения. Так, он увеличил массив Великой Горы, украсив ее серо-голубыми и землисто-желтыми переливчатыми кристаллами скальной породы с двумя напряженно застывшими вверх круторогими архарами и наблюдающим за ними медведем. Эта группа выглядит репликой на сцену с медведем, поднявшим валун над леопардом в диптихе грани XV в. Также дополнительно Бехзад обвил величественную гору у подножия полноводной речушкой с самоцветными камнями по берегам, возможно, подчеркивая этим значимость горы и напоминая, что, по исламскому учению, вода была ниспослана на землю с небес. Вместе с зеленым кустарником и деревьями речушка образовала благословляющую всю стену зону. Бехзад также развил среднюю зону диптиха, мастерски обогатив захватывающую картину азартной охоты с собаками увлекательными деталями и динамичной

сменой подробностей, отдельно выделив заказчика миниатюры Султан-Мухамада Мухсина в чалме, на коне, со слугой и зонтодержателем позади.

Миниатора Бехзада однозначно свидетельствует о победе политики Темура, направленной на укрепление ислама в державе. По сравнению с первой миниатюрой, во второй заметно увеличилось количество персонажей в чалмах. Так, если в первой миниатюре в чалмах среди семи принцев не было ни одного, все были в кулах, то в миниатюре Бехзада из восьми знатных охотников в чалмах — четверо, а всего среди 57 персонажей в первой миниатюре в чалмах 11, во второй из 49 персонажей — уже 21 (в их числе и члены свиты, слуги, загонщики). Другая особенность — Бехзад привлекает детали и символы исламской направленности, в том числе заимствованные из зороастрийского и буддийского периодов местной истории. Так, в нижней зоне рисунка он использует древнюю мифологию — «Мировое дерево у источника живой воды», — гарантию плодородия. Устойчивая семантика этого образа определила широкое использование его в искусстве всего древнего Востока, вплоть до нашего времени. В качестве дерева Бехзад использовал излюбленный им платан, который ценился в исламской культуре благодаря тому, что «пятерни» его листьев постоянно обращены вверх, как считалось, к Аллаху, а его гладкий, лиственный коры ствол считался идеальным «мостом наверх» [9, с. 168]. Трогательная особенность диптиха Бехзада с его повышенной чувствительностью к трагедийным реалиям жизни — он с сочувствием изображает загнанных животных (газели, архары, лани, горные козлы-кайяки и пр.), которые до смертного часа бегут раненые, рядом, не желая расставаться. Бехзад счел необходимым намекнуть на слишком жесткую цену охоты (гибель массы невинных животных) образом платана с искривленным стволом, из треснувшего дырявого подножия корней которого изливаются воды чистого источника. Светлое в целом мировосприятие Бехзада передается образом золотистого неба без китаизированных облаков, полноводностью двух речушек в самоцветных камнях по берегам, тонкостью изысканного рисунка, красотой нежнейших оттенков окраса шкур и грации стройных лошадей. Участники загона, общаясь, внимательно наблюдают за перипетиями охоты, держа наготове булавы и заряженные луки. Кольцо загона также диктовало программу магического кружения охотников.

То же стремление найти поддержку в древних установлениях, освященных преданиями, двигало Амиром Темуром и в решении созвать в Канигиле курултай через пять месяцев после охоты для одобрения и благословения похода в Китай, в решении отметить это событие более пышными, чем обычно, празднествами, сопроводив его свадебными церемониями пяти внуков императора (от 9 до 17 лет, в том числе любимого Мирзы Улугбека). Празднества были украшены как представлениями, так и различного рода состязаниями. Две миниатюры посвящены этому празднику в рукописи «Зафар-намэ» Ш. Язди от 1628 г. [18], изданной факсимиле. [19, 20]. Исследованиями ученых уже выявлена природа различного рода состязаний, начало которых уходит в глубокую древность и представляет творческую интерпретацию космогонической темы в мифологическом и метафизическом планах. Существовало архаическое индо-иранское представление, заключавшее высокую оценку созидательных и обновительных сил словесного поединка [21, с. 251]. Аналогичная оценка относительно философских состязательных диспутов содержалась и в буддийской культуре, например, считалось, что рецитация эпоса оказывает влияние на урожай и скот [23, с. 440-441]. В связи с этим в центральноазиатском регионе издавна перед новогодними празднествами [22, с. 146; 18, с. 390-391] проводился комплекс состязательных мероприятий, таких, как публичные выступления поэтов, атлетические игры, борьба, скачки, стрельба из лука, танцы (мужские) и пр., босвой характер которых обеспечивал победу. Кроме того, в социальном плане они поднимали престиж, а в религиозном — прикрепляли группу к ее среде обитания [8, с. 240-241; 22, с. 440-441]. Объединение богов и людей по случаю великих торжеств служило и подтверждению, и смягчению социальных оппозиций [8, с. 241], а группа, вновь связанная со своим прошлым и со своей средой обитания, ощущала прилив сил для великих свершений и подвигов, необходимых задуманному Амиром Темуром завершающему походу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пулаченкова Г. А. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965
2. Лукошин В. Г. Искусство древнего Ирана. М., 1977.
3. Фрай Р. Наследие Ирана. М., 1972.
4. Тамерлан // «Элоха. Личность. Деяния». М., 1992.
5. Лянглэ Л. Жизнь Тимчура. Там же, с. 372-396.

6. Амир Тимур в мировой истории ООН по вопросам образования, науки и культуры. Париж. 1996.
7. Амир Темуր жаҳон тарихида Тошкент, 2001.
8. Мирча Элиаде. Космос и история. Избранные работы М., 1987
9. Мифы народов мира. Том. 2 М., 1992.
10. Мухамбетова А. И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов. Автореф. дис. докт. иск. Ташкент, 2005
11. Березников Е. Великий Тимур. Роман-хроника. Ташкент, 1994
12. Хилда Хуксэм Властитель семи созвездий Документально-историческая повесть/ Перев с англ. Г. Хидоятова. Ташкент, 1994.
13. Мхрыгчев Т. К. Космология древних, ее отражение в искусстве Средней Азии Автореф. дис. канд. иск. Ташкент, 1985.
14. Икостранцев К. Сасанидские этюды. СПб, 1909.
15. Клавихо Г. История великого Тамерлана // Тамерлан. М., 1992.
16. Bahari Ebadolah. Bihzad Master of Persian Painting. Foreword by Adle Marie Schürmle London-New York, 1997.
17. Хамиджанова И. Некоторые представления, связанные со змеей // Сборник статей по истории, филологии народов Средней Азии «Памяти Михаила Степановича Андреева». Труды АН ТаджССР. Сталинабад, 1960.
18. Шарафиддин Али Яздн. «Зафар-нама». Подг. к печати. Предисл. примеч. и указат. Урумбаев А. Отв. ред. Арендс А. К. Ташкент, 1972 Факсимиле рукописи.
19. Эти миниатюры опубликованы также в альбомах: «Путаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах М., 1979
20. Полякова Е. А., Рахимова З. И. Миниатюра и литература Востока. Эволюция образа человека. Ташкент, 1987.
21. Ruijper F. B. J Ancient Aryan Verbal Contest «Indo-Iranian Journal», 4 1964.
22. Sierksma F/ Rtsod-pa' Manakal Disputation in Tibet. - «Indo-Iranian Journal», 8, 1964.
23. Stein R. A. Recherchels sur l'épopée et le barde an Tibet. Paris, 1959.

САДОВО-ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ БУХАРСКОГО ОАЗИСА

В Бухарском оазисе — одном из значительных историко-культурных регионов Центральной Азии, издревле устраивали искусно распланированные и благоустроенные сады и парки, часто с выразительными по архитектуре дворцовыми постройками и павильонами.

Садово-парковое искусство Средней Азии было исследовано и отражено в статьях лишь нескольких отечественных ученых. Наиболее ранними и значительными из них были статьи Г. А. Пугаченковой [5, с. 143-168; 6, с. 176-177], где ярко и обстоятельно представлены в основном архитектурные традиции садов-чарбагов эпохи Темуридов в окрестностях Самарканда и Герата. Средневековые сады и чарбаги Бухары не подвергались специальному изучению, и потому, наверное, о них в научной литературе встречаются лишь краткие единичные сведения. Специального исследования, посвященного анализу тысячелетнего развития архитектуры чарбагов Бухарского оазиса IX—XIX вв., не проводилось и предпринимается автором данных строк здесь впервые. Утраченные сады этого времени исследованы нами по данным архивов, литературных и исторических источников, а также изображениям книжной миниатюры.

Наиболее ранние сведения о садах Бухары IX—X вв. содержатся в рукописи Мухаммада Наршахи (X в.) «История Бухары», переведенной в XII в. с арабского языка на фарси Кубави, который сделал весьма ценные дополнения по дальнейшей истории описываемых Наршахи объектов на состояние XII в. [4, с. 38]. Продуманная и зрелая архитектура садов X в. позволяет говорить о том, что они продолжали мощные традиции, сложившиеся издревле в предшествующие эпохи. Так, Наршахи писал: «В Бухаре нет места и жилища лучше, чем прекрасное, похожее на рай Джун-Муллиян, потому что вся эта местность занята дворцами, парками, цветниками, фруктовыми садами и водами, постоянно текущими по ее рощам. Каналы пересекаются между собой и проведены по тысяче направлений в сторону рощ и цветников» [4, с. 37]. Об организации садов времени Саманидов Наршахи отмечал: «От ворот Регистана до Даштака были хорошо распределенные, разукрашенные, высокие

каменные постройки, украшенные картинами гостиницы, искусно разбитые парки, хорошие бассейны и вязы, листья которых образовывали как бы шатер. Деревья давали так много тени, что ни один луч солнца не проникал сквозь листву на места, устроенные для отдохновения около бассейна» [4, с. 38]. Далее им отражена средневековая традиция — уподоблять парки райским садам, упомянутым в Коране. «Сады были полны прекрасных плодов: груш, миндаля, орехов, черешни, винограда; одним словом, все плоды, какие есть в благоухающем раю, были здесь и украшали сад своим прекрасным видом». Из этих описаний следует, что уже к X в. здесь сложилась традиция создавать «искусно разбитые парки» и сады, где «каналы пересекаются между собой», сооружаются «высокие каменные постройки» и бассейны с павильонами — «местами, устроенными для отдохновения около бассейна» и др.

О еще одной разновидности сада при дворце — парке-заповеднике с диковинными животными повествует Кубави — переводчик рукописи Наршахи: «В XI в. Малик Шамс-уль Мульк купил много земель у ворот Ибрагима и разбил там великолепные сады. Он израсходовал на постройки там очень много материала и денег и назвал это место Шамсабад. Близ Шамсабада Малик Шамс-уль Мульк отвел пастбище для царских лошадей и назвал это место Гурук (курухона — заповедник). Он огородил это место крепкими стенами на протяжении полфарсаха (примерно 1 миля). В этом пространстве он построил дворец, устроил голубятню и, кроме того, собрал в Гурук различных диких животных, как-то: 5 антилоп, коз, лисиц, кабанов. Все эти животные привыкли к жизни в зверинце, а забор был настолько высок, что они не могли отсюда убежать» [4, с. 41]... «В 1119 г., когда сад пришел в запустение, по приказу Арсланхана на территории царских садов Шамсабад была возведена мечеть Намазгох». Отметим, что эта древняя мечеть с перестройками XVI в. сохранилась до нашего времени.

Позже был возведен дворец в местности Джуйбар, в сад которого «провели текучую воду и вообще сделали все для его украшения. В продолжение 30 лет там жили правители Бухары и в том числе Арсланхан».

Вероятно, и упоминаемые Наршахи более поздние дворцы Арслан-хана в местности Дарвазача, на улице Бу-Ляйса, и новый дворец у ворот «Сагдабад» также имели искусно разбитые при них орошенные парки и сады.

Судя по выявленным археологами данным о древних садах Средней Азии, в раннем средневековье еще не было выработано их определенной типологии, но в планировке уже прослеживалась тенденция к выявлению двух взаимопересекающихся осей и создания так называемого «чарбага» — четыре сада. На наш взгляд, эта тенденция, то есть использование двух пересекающихся в центре осей (в виде каналов, тротуаров или дорожек) намечалась или была относительно распространенной уже в X в. Развитие данной идеи привело в дальнейшем к устойчивой традиции и типизации планировочной структуры чарбагов.

Г. А. Пугаченкова справедливо полагает, что чарбаг стал ведущим принципом в садово-парковом строительстве Средней Азии, благодаря его абсолютной симметрии и удобству в местном, преимущественно равнинном рельефе.

К эпохе Темуридов уже были выработаны определенные каноны создания сада чарбаг, которые в 1515–1516 г. были изложены в сельскохозяйственном трактате «Иршад-уз зироат илилил хиросат», написанном в Герате и посвященном главному строителю-меценату Алишеру Навои [8, с. 30]. В этом трактате в главе «О посадке саженцев, цветов, деревьев, душистых трав, об устройстве чарбага и последовательности его возведения» был рекомендован следующий типовой чарбаг. В прямоугольном, окруженном стеной саду с правильной ориентацией по странам света выделялись две оси — дорожки с каналом, а на пересечении осей устроен водоем. На главной оси, ведущей от входного портала в глубь сада, размещалось жилое здание, являющееся основной высотной и монументальной доминантой чарбага. Перед иморитом (зданием) устраивали вымощенный дворик — *пешгах*, к которому примыкал упомянутый бассейн. В усадьбу вел порталный вход, внутренний периметр двора — глинобитной стены обводили *арьки-канавки* и ряд тополей. Каждая из двух четвертей участка делилась в свою очередь еще на четыре части, образуя так называемый «*чарчман*». Остальная часть участка засаживалась, соответственно рекомендациям, различными плодовыми и декоративными деревьями и разнообразными цветами. Таким образом, создавался райский сад — парадиз.

Примечательно, что в «Иршад-уз Зироат...» рекомендовалась строгая ориентация жилого корпуса по линии север-юг с раскрытием *айвана* на север. Отметим, что это был апробированный веками прием, используемый в ряде регионов Мовароуннахра. В частности, в жилой

архитектуре Бухарского оазиса с древности и до начала XX в. высокие айваны — террасы на деревянных колоннах, устраиваемые перед двусветными гостиными, были ориентированы на север [12, с. 13]. Описание приведенного в гератском трактате чарбага и предложенная Г. А. Пугаченковой его графическая реконструкция весьма схожи с описаниями и археологическими раскопками садов Темуридов XV в. и описаниями ряда садов Бухары XVI — начала XVIII в. Все это говорит об общности и преемственности традиций садово-паркового искусства Средней Азии и Хорасана в XV—XVIII вв.

Эту нашу мысль может подтвердить и тот факт, что один из садов Бухары первой половины XVI в. был создан Мирак Саид Гиясом (ум. в 1546 г.). Он был агрономом, крупным специалистом из Хорасана в области строительства и планирования парков, «без совета которого в его городе не строилось ни одного здания и который разработал много планов садов-парков и подземных гидротехнических сооружений» [9, с. 29]. Избегая военных беспорядков в Хорасане, он оказался в Бухаре, где его весьма высоко ценил правитель Убайдуллахан. Для этого хана Мирак Гияс возвел такой сад, который, по словам Хасанходжи Нисорий, напоминал «Колонны бога Эрам». Здесь были высажены различные плодовые и декоративные деревья и цветы, уподобляющие его райскому саду. Там было много каналов (арыков) с прозрачной водой.

В целом, в Мовароуннахре в XVI в. было устроено весьма большое количество чарбагов, однако наиболее значительные из них все же возводились в это время в столице — Бухаре и ее окрестностях.

Чарбаги, как часть недвижимого имущества в то время приносились в дар почитаемым духовным лицам, например, шейхам из династии Джуйбари. Наиболее влиятельные из них — Ходжа Са'ад, Мухаммед Ислам и др. являлись главой духовенства — Шейх ул-Ислам, а также главой суфийского ордена Накшбандия. Их последователями и учениками, которых по суфийской традиции называли *муридами*, были сами правители и их приближенные, видные представители науки и искусства, а также ремесленники, торговцы и др. Например, правитель Абдуллахан II — мурид шейха Ислама, а затем и Ходжа Са'ада Джуйбари особенно покровительствовал шейхам этой династии из искреннего почтения, а также в благодарность за поддержку в политической борьбе. Среди документов на недвижимость шейхов

Джуйбари дошел также документ дарения государем Абдуллаханом II трех чарбагов своему *пиру* – духовному суфийскому наставнику: «Подарил я ... Ходжа Са'алу (Ходжа Калон), сыну ... ходжи Мухаммед Ислама (Ходжа Джуйбари)... три чахарбага, состоящие из плодородных и неплодородных деревьев и многих высоких зданий и трех участков под виноградом и одного участка земли под бахчой в местности Фашун тумана Руд-и шафр-и Бухара» [2, с. 165]. Эта дарственная уточняет сведения по двум аспектам. Во-первых, выясняется, что понятие чарбаг в этот период имело разные оттенки. Иногда это просто четырехчленный сад-парк при дворце, но в XVI в. – чаще это, как считает П. П. Иванов, «барская усадьба, расположенная среди окружающего её поместья с комплексом хозяйственных угодий» [2, с. 35]. Во-вторых, как видно из дарственной, это были чарбаги в окрестностях Бухары, хорошо орошенные водой посредством каналов и арыков со многими высокими строениями. Судя по миниатюрам этого времени, дворцы в центре чарбагов представляли собой непременно двухэтажные, богато декорированные сооружения со множеством балконов.

В целом, шейхи Джуйбари владели десятками чарбагов. Так, старшему сыну ходжа Са'ада Тадж ад-Дину принадлежало более 1000 участков земель и «50 чарбагов и садов, разбросанных в различных районах Бухары, Балха, Самарканда, Ташкента и др.». Другой сын ходжа Са'ада Абд ар-Рахим обладал 600 земельными участками и 44 чарбагами [2, с. 75]. При правителе Абдулла-хане II земли самого ходжи и находящихся под его патронажем лиц пользовались налоговым иммунитетом, что они постепенно утрачивали после смерти Абдулла-хана.

О чарбагах XVII–XVIII вв. нам известно меньше. Представление о них могут дать сведения о чарбаге Ханабад, устроенном по приказу правителя Убайдуллахана II в 1709 г. в западной части Бухары, близ ворот Талипоч. В его создании участвовали специалисты из Бухары, Балха и др. [3, с. 191]. На территории нескольких объединенных садов был устроен квадратный в плане (1500 гязов в стороне – около 1000 м) чарбаг, разбитый на квадраты, обсаженный тополями, засаженный шестиугольными и треугольными цветниками, с большими и малыми оросительными каналами, «по которым неслась чистая и прозрачная вода».

Это описание сада Убайдуллахана начала XVIII в. точь-в-точь совпадает с описанием сада Амира Темура конца XIV в. «Дилькушо», приведенного автором XV в. Шарафиддином Али

Яздий [11, с. 91-92]. Так, он писал, что сад «Дилькушо» был заложен по приказу сахибкирана на Канигиле под Самаркандом в 1396 г. Его квадратный план имел 1500 гязов в стороне. Удивительно, что в обоих садах тот же квадратный, идентичный по размерам план с входами на каждой стороне, та же четырехчастность — чарбаг, и те же трех- и шестиугольные цветники [13, с. 248].

По размерам и планировке был похож на них и другой сад Темура — «Боги-Нау». Таким образом, выясняется, что выработанные к XV в. каноны идеального чарбага — сада-парка с дворцом преемственно продолжались и в XVI в., и в XVII—XVIII вв. Там были учтены все особенности планировки жилища в местном климате, методы наиболее рациональной и живописной разбивки сада с высадкой на его территории, согласно требованиям эстетики и законам агротехники того времени, прекрасных цветов, плодовых и декоративных деревьев.

Судя по миниатюрам XV—XVII вв., большое внимание в светских садах придавалось устройству водоема. Часто это бассейн с фонтанчиком и обводнение самого сада посредством каналов и арыков. Каноны разбивки сада подчинялись закономерностям пользы, красоты и гармонии. Уподобляя эти благодатные сады райским кушам, здесь выпускали павлинов, оленей, в бассейне плавали рыбки и утки. Это был архитектурный сад, где жилое здание, раскрытое наружу айванами, лоджиями и балконами, создавало удивительную гармонию в единении человека и его жилища с природой.

Из выявленных по источникам садов Бухары XVI—XVIII вв. можно назвать также большой сад-парк, называемый в XVI—XVII вв. «Чарбаги Хаким-ойим», приписываемый жене джуйбарского шейха Ходжа Калона (Ходжа Са'ад) и расположенный в квартале Чукур-махалла. Видимо, в последующее время этот сад переходил из рук в руки, ибо в XVIII в. его уже называли «Чарбаги Боки-хон», а в XIX в. — «Чарбаги Барот-бек» [7, с. 13].

В садово-парковом искусстве Средней Азии и в частности Бухарского оазиса существовал также и другой тип сада-парка, возводимый в составе мемориально-культурного комплекса. Это было весьма удобно для паломников, устремляющихся и поныне к этим святыням. В Бухаре наиболее крупные из таких мемориальных садов были возведены в XVI в. в загородных некрополях при могилах известных суфиев — Баха ад-Дина Накашбанда в одноименном

комплексе и Абу Бакра Са'ада в комплексе Чар-Бакр. Причем о последнем, т. е. разбивке чарбага в комплексе Чар-Бакр, оставлены достаточно подробные сведения, свидетельствующие о преемственности традиций чарбага в Бухаре в XVI в.

Строительством или перестройкой монументальных сооружений и благоустройством территории в наиболее значительных святых местах при могилах пиров занимались могущественные почитатели, включая самих правителей. В этом аспекте весьма показателен пример переустройства родового некрополя шейхов Джуйбари — Чар-Бакр в Сумитане. По свидетельству Хафизии Таниша Бухари, «Абдуллахан относился с исключительной любовью, искренностью и верой к его святейшему Ходже Джуйбари. Поэтому он решил возвести у могилы его деда, доблестного Абу Бакра Са'ада, высокие здания... и украсить местность вокруг них всякого рода красивыми парками и разными приятными и прелестными садами [10, с. 226]. По распоряжению Абдуллахана II, у могилы почитаемого им суфия Абу-Бакра Са'ада «...в 1558—1559 гг. ...умельцами строителями под счастливой звездой, в благоприятное время» был заложен комплекс сооружений, состоящий из хонака, медресе и мечети. Землю вокруг них украсили различными плодовыми деревьями» [1, с. 395]. Постепенно здесь сложился сложносоставной мемориально-культурный комплекс. Его композиционным центром были обращенные на небольшую площадь двухэтажные прилежавшие друг к другу купольные здания хонака, медресе и мечети. От этой площади на запад к древней могиле шейха вела дорожка, застроенная с двух сторон погребальными двориками — хазира. «К северу от могилы святого для хана заложили великолепный чарбаг...» В центре чарбага, стилизуя китайский расписной павильон, было выстроено здание, подобного которому не видел никто» [1, с. 395]. Далее Хафиз-и Таниш добавляет, что в комплексе Чар-Бакр «в центре (вновь устраниваемого чарбага) соорудили очень красивый, прелестный бассейн, подобный райскому источнику. Сад украшали плодовые и другие деревья. Это кипарис, ива, горный кипарис, чинара, виноградник и яркие цветы» [10, с. 228]. От городских ворот до сада, что составляет примерно один фарсах, по обеим сторонам дороги провели каналы, обсадили их ивовыми деревьями, чтобы Его Величество (Абдуллахан II) во время проезда находился в тени.

Таким образом, выясняется, что здесь были также использованы канонизированные принципы: территория расчленялась двумя осями

на четыре части, образует чарбаг; в центре, на пересечении осей, был устроен «прелестный, очень красивый бассейн»; и в середине чарбага возведено сооружение, стилизующее китайский павильон, вероятно, с использованием расписного фарфора. Примеров устройства в саду подобных павильонов немало. Напомним лишь, что «Чинихона» — фарфоровый павильон первой половины XV в., облицованный плитками подлинно китайского фарфора и частично его местными имитациями на кашине, существовал в саду Мирзо Уллубека в Самарканде. Возможно, в подражание ему в Стамбуле, чуть позже (в 1466–1474 гг.) был возведен Чинили-киоск (фарфоровый павильон), а в XVI в. в Ардебиле была выстроена Чинихона (фарфоровая комната). Теперь в этот ряд можно ввести неизвестные прежде сведения о «сооружении, стилизующем китайский павильон» в чарбаге мемориального комплекса Чар-Бахр.

Исходя из вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Распланированные и благоустроенные сады и парки в Бухаре, судя по описаниям Наршахи и Кубави, существовали уже в X–XII вв.

2. Особенно интенсивно сады и парки строились в Бухарском оазисе в XVI–XVII вв. В устройстве ряда садов Бухары принимали участие искусные специалисты Хорасана из городов Герат и Балх.

3. При разбивке садов Бухары XVI–XVIII вв. преемственно развивались традиции предшествующего тимуридского времени. При этом в основном использовали древнюю четырехчастную схему «чарбаг», канонизированную в начале XVI в. в специальном трактате по земледелию. Упоdobляя эти чарбаги райскому саду, в них, согласно выработанным рекомендациям, устраивали дворец и двор, бассейн и беседки, по территории проводили каналы и арыки, высаживали прекрасные цветы, плодовые и декоративные деревья, в сад выпускали диковинных животных, а в водоемах содержали рыб и водоплавающих птиц.

4. В Бухарском оазисе сад — чарбаг устраивали как при светских (чаще загородных) дворцах и богатых домах, так и на территории мемориально-культовых комплексов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аҳмедов Б. А. Тарихдан сабоқлар Ҳофиз Таниш Бухорий ва унинг «Шарафномаи шодий» асари. Тошкент, 1994.
2. Иванов П. П. Хозяйство Джуйбарских шейхов (К истории феодального землевладения в Средней Азии в XVI-XVII вв.). М.-Л., 1954.
3. Мир Муҳаммад Амин-и Бухари. Убайдулла-наме / Перевод А. А. Семенова. Тошкент, 1957.
4. Наршахи Абу-Бақр Муҳаммад. История Бухары / Перевод с персидского Н. Дыконина, под ред. В. В. Бартольда. Ташкент, 1897. 124 с. С. 38.
5. Пугаченкова Г. А. Сидово-нарковое искусство Средней Азии в эпоху Тимура и Тимуридов // Труды САГУ. Вып. XXII. Ташкент, 1951.
6. Пугаченкова Г. А. Среднеазиатские сады и парки XV в. // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1997.
7. Сухарева О. А. Квартальная община позднефеодального города Бухары. М., 1976.
8. Уралов А. С. Назои-зодчий // Маскан. Ташкент, 1991, №11.
9. Хасанходжа Нисорий. Мушаккири Аҳбоб. (Мушаккир ал-асҳаб) / Пер. с фарси на узб. Исманла Буюжон. Тошкент, 1993.
10. Хофиз Таниш Ал-Бухорий. Абдуллонома / Перевод с фарси на узб. яз. Садижа Мирзаева. Тошкент, 1999.
11. Шараф ал-Дин али Яздрий. Зафарнома. Излечение в переводе А. Уринбаева // Уринбаев А., Буриев О. и др. Темурийлар бунёдкорлиги давр манбаларида. Тошкент, 1997.
12. Юсулова М. А. Бухарская школа зодчества XV-XVII вв. (особенности и динамика развития). Автореф. дис... докт. архитект. М., 2000.
13. Юсулова М. А. Традиции архитектурного сада – «чарбаг» в зодчестве Бухары XVI-XVIII вв. // (Материалы международной научной конференции 2000 г.) Сб. научных статей. Музей Востока, М., 2001.

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ОСЕДЛОЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОГО И КОЧЕВОГО НАСЕЛЕНИЯ ЮЖНЫХ ОБЛАСТЕЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ (III—II тыс. до н. э.)

С древнейших времен на обширных степных пространствах Средней Азии обитали кочевники, которые имели своеобразную, неповторимую культуру, в том числе в сфере декоративно-прикладного искусства, связанного с символикой орнамента, частью которого считается ювелирное искусство.

Согласно письменным источникам и археологическим находкам, кочевое и оседлое население с древних времен находилось в тесном контакте [4, с. 7]. Ювелирные изделия III—II тыс. до н. э. оседло-кочевнического населения имеют много общего, как правило, это украшения для головы в виде фрагментов и деталей головных уборов (диадем), шапочки, расшитые бронзовыми бусинами, серьги, височные кольца, булавки-шпильки для закалывания и украшения волос; нагрудные изделия из бус, подвески; украшения для рук — браслеты и кольца [17, с. 9-16].

Похожими были оформление деталей, техника исполнения, формы, сюжеты, композиции. Например, браслеты были массивные желобчатые (аналогии данных типов браслетов в евразийских степных культурах [5, с. 65, рис. 3; 6, с. 58, 60, рис. 2; 9, с. 78, рис. 24, 3-4, рис. 25, 1, 2; 17, с. 15]) или с рожками. Ареал распространения браслетов с рожками обширен. Аналогии среднеазиатским находим на Северном Кавказе в Кобаданской культуре XIV-XII вв. до н. э. и в погребениях андроновского типа бронзы Казахстана и Западной Сибири XV-XII вв. до н. э.) [8, с. 66]. Узкие проволочные изделия для рук украшали на концах головками змей [17, с. 13].

Характерны бронзовые бусы, которыми расшивали головные уборы, из них изготавливали браслеты для рук и ног. Много общего в технике изготовления имеют каменные бусы, подвески в виде клыка, просверленного камня как самого массового материала

[3, с. 168, табл. 4, 1-4, 18, 22, табл. 30, 2, 16; 4, с. 207, табл. XLIII, погр. 82, 93, с. 221, табл. LVII; 17, с. 12-13; 1, рис. 61].

Взаимосвязи отразились и на металлических ювелирных изделиях в виде булавок-шпилек для украшения волос, которые изготовлены из оловянистой бронзы. Данный сплав считается характерным для оседлого населения, а сюжеты некоторых наверший отражают фантастических животных, связанных с миром кочевников, и имеют аналогии в Иране, Казахстане, Китае, Индии, на Кавказе и т. д. [13, с. 12; 16, с. 32].

Исследователь памятников кочевников А. Мандельштам отмечал, что украшения всегда считались предметом торгового обмена между оседлыми и кочевыми народами, в чем важная заслуга кочевников. Более того, кочевой регион относится к ведущей политической силе, которая была, очевидно, главной в истории данного времени [12, с. 147].

Завезенной считается, наверняка, диадема (с золотыми листьями), обнаруженная в захоронении Северной Бактрии (Джаркутан), которая очень схожа с головным убором царицы Шубад из Древнего Ура. Изображение золотых листьев присутствует на диадеме из погребения шаманки на о. Каркара в Южном Казахстане, а также в Афганистане [4, с. 77; 11, с. 23; 17, с. 9]. Головной убор из Муминабада (Самаркандская область), расшитый металлическими бисером и бусинами, считается местным, оседлым, поскольку изготовлен из оловянистой бронзы [5, с. 64; 17, с. 14].

Предметом импорта с Передней Азии считаются булавки-шпильки (Хак, Фергана) с навершием в виде древа жизни [14, с. 23; 16, с. 29].

Изображения животных, особенно барана, в украшениях Сапалитела известны во времена ранних кочевников на бронзовых изделиях из Кургана 66 Уйгарыкского могильника [4, с. 77, с. 83, табл. LVI. Джаркутан 5, 6; 7, с. 38]. Булавки-шпильки с навершиями в виде двух спиралей (Хак, Фергана) имеют аналогии в Иране, Восточном Средиземноморье, на Северном Кавказе [16, с. 31].

Восьмеркообразные височные подвески Хорезма схожи с румынскими, это, «однако не значит, что они распространились

оттуда в Среднюю Азию. Можно предположить обратное, ибо в это время наблюдается проникновение степных скотоводческих племен на юг, в районы оседлых оазисов...» [2, с. 99-100, 103].

Раструбообразные серьги Средней Азии Е. Кузьмина считает характерным украшением степных племен Киргизии и Ферганы, Северного и Центрального Казахстана, Верхней Оби, но они не характерны для андроновских племен на Енисее, а также Западного Казахстана и Урала [10, с. 75]. Литые серьги с раструбом особенно характерны для Восточного Казахстана [1, с. 51].

Бусы, изготовленные, очевидно, кочевниками, имеют простую форму в виде шара, овала, пряслицы, изготовленные из металла (оседлым населением) и недорогих камней — местных или привозных пород [3, с. 168, табл. 30, 1-2, 5; 4, с. 221, табл. LVII]. Бусы-пряслицы в Сапалллитепа биконической формы, орнаментированные кружками в виде фестонов, имеют аналогии на каменных и терракотовых бусах в памятниках времени Намазга V и VI, далее в слое времени Намазга VI в Муртабе, в третьем слое тепе Гиссар, IV периоде Мундитака и во многих памятниках Переднего и Среднего Востока [3, с. 115, табл. 4, 1-4, 18, 22].

К предмету импорта относится массивная гривна (с расширяющимися и не сходящимися концами в центре на груди), изображенная на терракотовой статуэтке, связанная с переднеазиатским миром, а именно ассириовавилонским шейным украшением. В Средней Азии в культуре пастушеских племен рассматриваемой эпохи бронзовые гривны известны из могильников андроновских и федоровских племен [1, с. 66]. Простые ожерелья из бус имеют аналогии по нефритовым бусам Китая, из пемзы — Тихого океана и т. д., раковины-каури из Индии [14, с. 25]. Сложные ожерелья и нагрудные амулеты с сюжетными изображениями животных и змей [4, с. 208, табл. XLIV, табл. XIV, 28, с. 78; 17, с. 11] аналогичны украшениям, свойственным культурам великих цивилизаций Древнего Востока [15, с. 89].

Ювелирные украшения юга Средней Азии эпохи бронзы, как и в последующие времена, помимо своей своеобразной местной культуры, отразили связи с кочевым миром, позднее — с земледельческими оазисами других регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесова Н. Культура пастушеских племен эпохи бронзы Азиатской части СССР. Ташкент, 1991.
2. Аванесова Н. Особенности среднеазиатских украшений эпохи развитой бронзы // Труды Самарканского государственного университета им. Навои. Новая серия. Вып. 218. Материалы по истории и археологии Узбекистана. Самарканд, 1972.
3. Аскарлов А. А. Сапалдители. Ташкент, 1973.
4. Аскарлов А. А. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент, 1977.
5. Аскарлов А. А. Могильник эпохи бронзы в Мумиябаде // КСИА. Вып. 122. М., 1970.
6. Аскарлов А. А. Раскопки могильника эпохи бронзы в Мумиябаде // ИМКУ. Вып. 8, Ташкент, 1969.
7. Аскарлов А. А., Абдуллаев Б. Н. Джаркуган. Ташкент, 1983.
8. Воронцов М. Э. Браслеты бронзовой эпохи Музея истории АН УССР // Материалы по археологии Узбекистана, т. 1. Ташкент, 1943.
9. Итина М. Могильник бронзового века Кокча 3 // МХЭ. Вып. 5. М., 1961.
10. Кузьмина Е. Е. Металлические изделия энеолита и бронзового века в Средней Азии. «Свод археологических источников». Вып. VI-9. М., 1966.
11. Кузьмина Е. Е., Сарияниди В. И. Два типовых убора из погребений Тиллятепе и их семантика // Краткие сообщения. Вып. 170. М., 1982.
12. Мандельштам А. М. Памятники коченников кунианского времени в Селерной Бахтрии Л., 1975.
13. Наумов Д. Химический состав металлических украшений Мумиябадского могильника // Материалы по истории и археологии Узбекистана. Новая серия. Вып. 218. Самарканд, 1972.
14. Путаенкова Г., Ремпель Л. История искусств Узбекистана. М., 1965.
15. Сарияниди В. И. Древние земледельцы Афганистана // Материалы Советско-Афганской экспедиции. М., 1977.
16. Сорокин С. Хахский клад // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XIX. Л., 1960.
17. Фахретдинова Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, 1988.

*Наталья ШАГАЛИНА,
Георгий НИКИТЕНКО*

ТЕРРАКОТОВАЯ ПЛАСТИКА КАК ЯВЛЕНИЕ РЕЛИГИОЗНО- ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗЗРЕНИЯ И ИСКУССТВА (на примере Средней Азии)

Терракотовая пластика занимает видное место в комплексе среднеазиатских древностей и отражает малоизвестные стороны культовой идеологии, мифологические и религиозные воззрения народов Средней Азии, а также в известной мере характеризует черты ведущих эстетических взглядов.

В области духовной культуры дородовое общество характеризуется зачатками знаний о внешнем мире, возникновением морали и зарождением элементов искусства. Религиозные представления и искусство зародились уже на первых ступенях развития человечества. Однако до нас дошли лишь выразительные памятники живописи, скульптуры, прикладного искусства, относящиеся ко времени позднего палеолита.

Взаимодействие искусства и религии связано с тем, что они имеют много общего как с социальными функциями, так и с формой отражения: и искусство и религия обращаются к духовной жизни человека и по-своему интерпретируют цели его бытия.

Коропластика Среднеазиатского Междуречья носит культовый характер, основой ее служат религиозные верования населения, опирающиеся на мифологические сюжеты. Миф как сложное синкретическое и духовное образование несет в себе вечные проблемы (смысла человеческой жизни, подвига, счастья) и в художественной форме передает их последующим поколениям. Некоторые ученые интерпретируют миф в чисто религиозном смысле, как такой духовный феномен, в котором эстетическое, художественное подчинено религиозному, и соотносят проблему связи мифа с жизнью искусства, его вечностью, объясняя это тем,

что искусство опирается на миф, как на носитель архетипов. «В этом смысле архетипы, зафиксированные в мифах, остаются опорой, на которой держится духовное развитие. Они являются основой всякого творения и, следовательно, ключом, объясняющим возможность художественной коммуникации между различными культурами; ключом, объясняющим вневременность искусства» [1, с. 155]. В мифе зафиксированы бессознательные и иррациональные, мифологические и религиозные уровни отношения человека к миру; это и делает его глубоким, сложным, синкретическим явлением. Но значение, ценность и вечность его заключаются в том, что он дает человеку универсальную картину мира, обращаясь к его чувствам, воле и сознанию, помогая человеку осознать свое место в этом мире.

Нет необходимости подробно говорить о знаковых зооморфных и антропоморфных образах, в которых предстают мифология, эпос и фольклор ряда народов Евразии [2]. Древний мир имел особые циклы мифов и представлений. Вековые образы и бродячие мотивы в искусстве Среднего Востока, Египта и Средиземноморья тесно связаны [3, с.36]. Синкретичность эстетического сознания проявляется в биоантропоморфности художественных образов первобытного сознания и искусства. Человек этого времени, в силу неразвитости знаний, не отделяет себя от природы. Это находит свое отражение и в художественном мышлении, и в тех образах, которые создаются первобытным «художником».

Первые терракотовые статуэтки, дошедшие до нас, относятся к эпохе палеолита. Они воспроизводят образ женщины с подчеркнутыми символами плодородия, отмечая ее роль в матриархальной организации, что характерно для первобытных оседлых общин в отличие от бродячих охотничьих, где культ предков связан с изображением животных [4, с.403]. На тесный контакт с земледелием и идеей плодородия указывают находки женских глиняных статуэток с замешанными в тесто зернами пшеницы или муки крупного помола трипольской культуры [5, с.153], статуэток древнеземледельческой культуры Южной Туркмении [6], из региона степных культур андроновского типа [7, с.15], Заравшанской долины [8, с.156, рис.13].

Культ Великой богини-матери, это странное смешение самого грубого варварства с духовными устремлениями, был не более как

одним из многих восточных культов, распространившихся на территории Евразии. В странах древнего Востока культ Богини-Матери нашел отражение в образах Иштар, Изиды, сирийской богини Атаргитис, анатолийской богини Кибелы. Очень популярным на Среднем Востоке был культ Анахеты, известный во многих вариантах.

В середине I тыс. до н. э. после двухвекового перерыва создаются предпосылки для возрождения короластики на территории Среднеазиатского Междуречья. К этому времени высокого развития достигло гончарное ремесло. Идеологические представления находились на стадии, характерной для раннеземледельческих классовых обществ. На этом уровне идеологии типична персонализация обожествленных сил природы, которая в искусстве обычно находит конкретное антропоморфное воплощение. Формированию короластики, несомненно, способствовали такие политические факторы, как образование империй Ахеменидов и Александра Великого, создание новых эллинистических государств, в результате которых историко-культурные области Средней Азии тесно соприкасались со странами Передней Азии и Присредиземноморья [9, с. 3-4].

Поход Александра Македонского в Среднюю Азию имел важнейшее значение для социально-политической и культурной жизни этого региона. Следствием этого явились значительные нововведения в духовной и художественной культуре, изобразительном искусстве и распространение в религиозной жизни греческих верований [10, с. 38].

Возрождение терракотовых статуэток на территории Узбекистана в античный период датируется археологическими слоями III в. до н. э. [7, с. 10-12]. Их производство продолжается и в раннее средневековье, но при этом меняется их стиль в соответствии с новыми затребованными канонами [11, с. 62-68], хотя, возможно, центры изготовления короластики резко сокращаются. Начиная с IV в. до н. э. до II-I вв. до н. э. на формирование среднеазиатского искусства сильное воздействие оказал эллинизм. В короластике это нашло отражение в первую очередь в иконографии.

В эллинистическое время появляются синкретические божества, соединяющие в себе образы восточных и греко-римских богов, причем местная религия в этом процессе играла преобладающую

роль. Известны находки терракотовой головы Медузы-Горгоны (Арегуса) (Еркурган, I в. до н. э.), Ники (Еркурган, Зартепа, I-II вв. н. э.), богини Афины или иранской богини Арштат (Кампыртепа, Еркурган, III в. до н. э. — II в. н. э.). Данные образы дают представление о слиянии эллинистической мифологии со старыми племенными божествами «всебожеских» культов в пору восточного эллинизма. О том говорит сама их иконография.

Наиболее популярным образом среди среднеазиатских божеств по-прежнему остается богиня плодородия. Культ женского божества в связи с развитием земледелия занимал важное место в религиозных представлениях народов Средней Азии. Наглядна большая роль культов женских божеств, олицетворявших производящую силу природы и тесно связанных с жизненными интересами той части населения Средней Азии, которая занималась сельским хозяйством [12, с. 305-312]. Но религия эллинизма выработала тип Богини-Матери, при котором религиозная мать была оттеснена чисто светскими задачами. «Земные боги затмили небесные». Искусство перестает быть проводником религиозных идей. Это не благоприятствовало развитию религиозного искусства [3, с. 79].

Со времени утверждения кушано-парфянского искусства гармония эстетических, этических и интеллектуальных начал, связанная в Средней Азии с эллинизмом, распадается. В передаче образа большое значение приобретают условность изображения и роль атрибутики. В IV—V вв. суеверие и страх перед божеством оттесняют эстетическое чувство. Магия стала универсальным средством борьбы с происками злых духов. В VI—VII вв. образ богини оживает, но уже не в узком конфессиональном (жреческом) смысле, а как этический идеал, которому служит в раннесредневековую пору весь героический эпос [3, с. 79].

Символическое значение культа Богини-Матери изменяется с развитием общества. На протяжении с I в. до н. э. по VIII вв. н. э. более популярным является образ мужчины. Выделяются такие типы, как боги-цари-жрецы, воины, всадники. Это можно объяснить тем, что женщина вместе с изживанием пережитков матриархата постепенно теряет общественные организующие функции [13, с. 86, рис. 8].

Древневосточный портрет имел своим содержанием мифологию и образ небожителя. В этом образе сливались герой, бог и царь. Эпос и космология развивались в общем русле мифологии [14, с. 113]. Подтверждение тому — многочисленные статуэтки с изображением царей. Известно, что во многих древних государствах цари соединяли жреческие обязанности, а во многих случаях их почитали не просто как священнослужителей, посредников между человеком и богом, но и как богов, способных одарить своих подданных и поклонников благами, которые, как правило, считаются находящимися вне компетенции смертных и испрашиваются путем молитвы и жертвоприношения у сверхъестественных, невидимых существ. Объясняется это, прежде всего, тем, что для древнего человека мир является творением сверхъестественных, антропоморфных существ, которые действуют из побуждений, подобных его собственным, и которые могут быть тронуты призывами к состраданию [15, с. 21]. Более ярко объединение образа царя и мага наблюдается в более поздних терракотах. Так, на терракотовых плитках из Самарканда изображен вооруженный рыцарь в доспехах, стоящий в маске быка, за плечами у него колчан, у ног примостилась обезьяна [16, табл. XVIII, 1]. Сохранив прежнее имя или сменяв его, образ вождя-героя продолжает развивать и видоизменять некоторые черты прообраза, порой отходя от него настолько, что преемственность теряется и только анализ слоевого состава обнаруживает их внутреннюю связь. Уже в древнейших гимнах в связи с культом предков воспевали героев-родоначальников. В соответствии с социальной иерархией средневековья предание именует героев-предков правителями или царями. Изображая родоплеменного вождя, художник представлял его как великого царя или возносил своих предков в ранг царей, от которых идет его род [3, с. 133].

Помимо статуэток царственных персонажей найдены многочисленные терракотовые изображения воинов, чье почитание, видимо, было более всего затребовано в беспокойные времена (Кампыртепа, Чингизтепа).

Со II в. до н. э. на арену политических действий выходят кочевники, вторгнувшиеся в это время в Среднюю Азию. С ними связано появление в Средней Азии глиняных фигурок всадников на конях.

Возможно, эти фигурки связаны с изображением божка — покровителя всадников, представителей степной сако-юеджийской среды, впоследствии слившихся с местным населением, но сохранивших какую-то долю своих традиций [17, с. 115]. Изображение всадника также имеет отношение к культуре предков, широко распространенному в культуре племен степного круга. Конь в данном случае выступает как хранитель умершего и гарант его благополучного существования в мире ином [18, с. 102-107]. Фигурки всадников найдены почти на всех среднеазиатских археологических памятниках.

IV—VIII вв. датируются идольчики, найденные на территории древнего Узбекистана в большом количестве, связанные с тюркским завоеванием. Исследователями отмечается, что идольчики проходят сквозь всю толщу архаических культур, начиная с терракотовых фигурок в могильниках Южной Туркмении эпохи неолита и бронзы вплоть до кукол, как спутника или души покойного в полушаманских верованиях, сохранявшихся в глухих углах Средней Азии. Часто они сливались с шаманскими культами, исходившими из Сибири. Идольчики стоят обособленно. Они не участвуют в мифах и эпосе, будучи пережитком культа неодушевленных предметов и животных, наделенных сверхъестественной силой. На более высокой ступени сознания те же идолы являют вместилище духовных сил. Им придается особая роль в культах, связанных с почитанием предков [3, с. 39-40].

Наряду с официально признанными религиями и культами существовали «вакхические» культы, которые, судя по находкам, почитаются на протяжении всего периода с эпохи эллинизма до раннего средневековья на всей территории древнего Узбекистана (Афрасиаб, Кампыртепа и др.). Они были связаны с темой извечного круговорота природы, воплощением которого служил сюжет умирания и воскрешения божества. Как и в эллинизированных странах Востока, культы эти сопровождалась особыми празднествами оргиастического характера, в которых большую роль играл экстаз опьянения, песни и пляски, особые мистернальные обряды поминовения божества и радостного ликования по случаю его возрождения. Празднества эти приурочивались или к ранней весне, когда начинается пробуждение природы, совпадающее с началом земледельческих работ, или, преимущественно, к осени, когда завершался сбор плодов и из

винограда производилось молодое вино. Многочисленны находки статуэток силенов и силеноподобных лысых старцев, образы которых похожи на бородатого Геракла, Диониса. Отрывочные сведения о дионисийских культах, которые застали греки в сердце Азии во время походов Александра Македонского, запечатлены уже у Арриана. Еще в преарабское время китайцы застали в Самарканде особый праздник, обряды которого имитировали поиски сына Небесного духа, сопровождавшийся траурными мистериями, а затем общенародным ликованием. И даже в пору повсеместного закрепления ислама в X в. в Бухаре ежегодно отмечался плач о Сиявуше, а в Хорезме в XI в. был праздник Мины, справлявшийся в память о женщине, умершей от опьянения [19, с. 78].

В среднеазиатских образах терракотовых статуэток известно проявление и архаизма. Фигурки Митры — «покровителя стад», на раннем этапе своей иконографии представлены в виде пастуха-юноши в просторной одежде, в мягком войлочном головном уборе «скифского» типа, длинной рубахе и штанах, заправленных в мягкие сапожки (Афрасиаб), что свидетельствует о закрепившейся в жестких рамках определенного канона иконографии, которая эволюционировала лишь в последующие века в связи с изменением в Средней Азии общей идеи митраического культа [19, с. 73].

Весьма популярными на территории древних областей Узбекистана, судя по находкам, являлись статуэтки музыкантов. Это полуфигурные изображения лютнистов, флейтистов и арфистов. Терракоты музыкантов свидетельствуют о существовании своего мифологического цикла, своих покровителей и покровительниц музыки, танца, комедии.

В I—III вв. н. э. датируются буддийские терракоты, в основном найденные на территории древней Бактрии (современный юг Узбекистана). В них отразилась не столько собственно буддийская иконография, сколько ее второстепенные элементы, подвергшиеся к тому же сильной адаптации в результате творческого переосмысления образа [20, с. 54].

Искусство в его специфических формах, в том числе религиозной, не только отображает внешние события жизни, но во многом их нередко предвещает, чутко откликаясь на тот незримый процесс

духовных брожений, который служит предвестником общественных перемен. В своих утилитарных формах оно отвечает запросам дня, но образная сторона выдающихся творений валяния запечатлевает более глубокий пласт общественных идей и устремленных в будущее идеалов.

Терракотовые статуэтки, создаваясь как культовые предметы и воплощая в себе религиозные, мифологические, идеологические и другие воззрения людей далекого прошлого, сегодня воспринимаются нами как вид искусства, дарящего эстетическое наслаждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: VII Congress d'Esthetique. Bucharest, 1972.
2. Unger E. Mischwesen. Reallexikon der Vorgeschichte (Hg. Max Ebert), 8, 1927; Robbins, Rossel Hope. The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology. New York, 1959; Mode H. Fabeltiere und Dämonen. Die phantastische Welt der Mischwesen, Leipzig, 1973; Мифы народов мира. т. I. М., 1980; т. II, 1982.
3. Ремпель Л.И. Цели времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент, 1987.
4. Ефименко П.П. Первобытно общество. Изд. 2. Киев, 1953.
5. Бибилов С.Н. Поселение Лука-Врублевская и его значение для истории раннеземледельческих племен юга СССР // СА. Вып. 11. 1949; Он же. Культовые женские изображения племени Юго-Восточной Европы // СА. Вып. 15. 1951; Он же. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре // МИА. Вып. 38.
6. См.: Массон В.М., Сараниди В.Н. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. Опыт классификации и интерпретации. М., 1973.
7. Мешкерис В.А. Коропластика Средней Азии IV—III вв. до н.э. — VII—VIII вв. н.э. (периодизация, типология, динамика стилей). Автореф. дис. ... докт. искусств. М., 1992.
8. Гулямов Я.Г. Археологические работы к западу от Бухарского оазиса // Тр. Института истории и археологии АН УзССР. Археологические исследования на городище Варакша и в Бухарском оазисе. Ташкент, 1956. Вып. 8.
9. Мешкерис В.А. Ранние терракоты Согды (К вопросу об истоках согдийской коропластики) // Искусство таджикского народа. Душанбе, 1965.
10. См.: Ртведадз Э.В. Великий шелковый путь. Ташкент, 1999.
11. Мкрычев Т.К., Ильясов Дж.Я. Тохаристанские плакетки // Центральная Азия: источники, история, культура. ТДК, посвященный 80-летию Е.А. Давидович и Б.А. Литвинского. С. 93—96; Uyasov J.Ya. The Neolithic Terracotta // Silk Road Art and Archaeology. Vol. 7. Kamakura, 2001. P. 187—200; Ильясов Дж.Я. Терракотовые плакетки с городища Шуробкурган // Материалы Тохаристанской экспедиции Вып. 4. Археологические исследования Шуробкуртана. Елец, 2004.
12. Тарн В. Эллинистическая цивилизация. М., 1949.
13. Тревер К.В. Памятники Греко-бактрийского искусства. М.-Л., 1940.

14. Ремпель Л.И. Портрет в искусстве античной Средней Азии // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. В свете новых открытий Узбекстанской искусствоведческой экспедиции. Ташкент, 1989.
15. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1980.
16. Мешхерис В.А. Корогластика Согда. Душанбе, 1977.
17. Пугаченкова Г.А. Новые данные о художественной культуре Бактрии // Из истории античной культуры Узбекистана. М., 1973.
18. Гюль Э. Терракотовые статуэтки всадника // ИМКУ. 2002. №5.
19. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины двадцатого века. М., 1965.
20. Маршак Б.И. Монументальная живопись Согда и Тохаристана в раннем средневековье. М., 1983.



ТАСВИРИЙ ВА АМАЛИЙ БЕЗАК САНЪАТИ

К. Акилова

*Некоторые методологические аспекты
изучения современного дизайна Узбекистана*

Н. Ахмедова

*В ожидании сдвигов (наблюдения о состоянии
современной исследовательской и
творческой практики)*

Э. Гюль

*К проблеме профессиональных форм
деятельности в традиционном
искусстве Узбекистана*

И. Заатов

*Динамика развития крымскотатарского
искусства XX в.*

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА УЗБЕКИСТАНА

За последние годы слово «дизайн» стало одним из наиболее употребляемых не только в сфере художественной культуры, но и в других ее областях. Современный дизайн Узбекистана состоит из таких его видов, как промышленный и ландшафтный дизайн, световой дизайн, дизайн интерьера, мебели, графический дизайн, дизайн телевидения, текстильный дизайн, дизайн одежды, арт-дизайн, экспо-дизайн, веб-дизайн и др. Безусловно, они находятся на разном уровне развития. Однако изучение дизайна в академической науке заметно отстает от реальной динамики его развития в жизни. И дело здесь не только в пассивности наших теоретиков-профессионалов, игнорирующих этот необычный вид искусства, а в самой специфике дизайна, как явления, находящегося на стыке искусства, производства, техники. Даже при всей исследованности дизайна в зарубежной эстетике, Томас Мальдонадо отмечал: «дизайн – действительно новое явление» [1]. Нерешенными, на наш взгляд, остаются методологические аспекты изучения дизайна на современном этапе. Исследование опыта западноевропейского, американского дизайна XX в. в историко-теоретическом срезе позволяет определить некоторые наши позиции в уточнении методологического инструментария интерпретации дизайна Узбекистана.

Одним из методологических подходов в изучении дизайна является утверждение ценности деятельности художника в промышленности, доминировании творческого начала. Первым данный методологический постулат ввел известный искусствовед Герберт Рид, объявивший задачу признания художника промышленностью. Герберт Рид строит проект дизайна как проект свободной дизайнерской деятельности, как проект сверхискусства. Он отмечал: «Дизайнеры должны привлекаться вовсе не для того, чтобы просто сделать несколько эскизов на бумаге, которые потом остаются на милость менеджеров промышленности и торговцев; художник должен проектировать в конкретных материалах фабрики, в самой гуще производственного процесса» [2, р 1]. Изучение творческого начала, творческой индивидуальности – достаточно апробированный

исследовательский инструментарий в осмыслении художественной культуры Узбекистана. Признание эстетики дизайнера Герберда Рида как методологического подхода вполне логично способствует появлению другого методологического подхода.

Это определение структурных связей дизайна с системой современной художественной культуры. Если дизайн — это сфера искусства, то, значит, в нем могут иметь место такие понятия, как художественный стиль, основные художественные направления и течения, к нему может быть применима культурологическая и искусствоведческая проблематика интерпретации художественных явлений. Здесь нельзя не вспомнить Герберта Рида, высказавшего точку зрения, которая неоднократно подвергалась критике в советский период: «Дизайн есть «абстрактное искусство» [2, с. 24]. Более того, он связывал надежды на изменение системы, необходимой для развития дизайна, с воспитанием, образованием с целью создать новое «сознание эстетической формы». И действительно, развитие западноевропейского дизайна приходится на период утверждения и полнокровного расцвета авангардного искусства. Примером может служить творчество ведущих дизайнеров мира. В таком случае в нашей ситуации возникает проблема перемены ориентиров в системе художественного образования в процессе подготовки молодых дизайнеров. Сегодня уже совершенно очевидно, что реалистическая система художественного образования — это не единственная, а одна из многочисленных систем формирования творческой индивидуальности. Дизайн по своей сути наделен на инновационные процессы, то есть на порождение нового предметного мира или усовершенствование, обновление уже известных вещей и их качества. Более того, на современном этапе мировой дизайн претерпевает процесс *концептуализации* в целом проектной культуры, которая предполагает переход к тесной взаимосвязи теоретического, проектно-творческого и организационно методологического измерений дизайна, основывающихся на концепциях художественных, научных, управленческих и т. д. Стержнем современного дизайна является не привлечение блока знаний из различных научных дисциплин, а рефлексивное «выращивание» концепций.

Третий методологический постулат — это отношение к дизайну не только в плане художественности, а как к совокупности формы, конструкции и материала, направленной на получение потребителем максимально возможных удобств и удовлетворения при пользовании предметом. До 30-х гг. XX в. капиталистический

рынок и капиталистическое производство не нуждались в развитии дизайна. Здесь необходимо вспомнить концепцию дизайна Джона Глоага, который строил проект дизайна как службы в системе промышленного производства. В противовес «интеллектуальной диктатуре» Герберта Рида, Джон Глоаг был категорически против эстетического идеала, не имеющего ничего общего с рынком и потребительским спросом. Изучение потребительского спроса в наших условиях — аспект почти неапробированный. А ведь именно его изучение может объяснить ряд процессов, происходящих в современном дизайне Узбекистана. Данный методологический подход логично переходит в следующий.

Необходимость изучения взаимоотношений дизайнера и клиента. Этот подход был введен в свое время Ф. Ч. Эшфордом. Продукт дизайна, помимо художественных характеристик, имеет другие: цена, цвет, удобство использования для потребителя, сервис, соответствие стилю жизни. Этот аспект в современном дизайне Узбекистана, как, впрочем, и другие, даже не затрагивался. А ведь осмысление, изучение соотношения дизайна с потребностями общества, потребительской публикой, или «клиентурой», раскрыло бы актуальные проблемы его современного состояния, стратегии перспективного развития, тех проблем, которым необходимо уделять большее внимание. Неоднородность общества породила в художественной культуре «элитарное искусство» и «массовое искусство». Вспомним, коммерческий дизайн США ориентирован на массовое потребление «среднего класса». В то время как европейский дизайн всегда ориентировался прежде всего на элитарного потребителя. На какие слои общества ориентируется дизайн Узбекистана? И ориентируется ли он вообще?

Следующий принцип — это признание за дизайном «динамической смены форм, обладающей самоценностью» (Джио Понти). Понти отвергал всяческую попытку создать замкнутую систему, линейно построенную на одном идеале системы эстетических ценностей. Дизайн, творческая деятельность для Джио Понти — это создание всей предметно-пространственной, визуально воспринимаемой среды. В методологическом постулате Дж. Понти большое место отводится зрелищности, как важной категории искусства. Методологический подход Дж. Понти носит профессионально-художественный, асоциальный характер. Это концепция профессионалов и для профессионалов, которым любой заказ

дает возможность проявить профессиональные возможности дизайнера-проектировщика, дизайнера-художника. Данный методологический подход является своего рода дальнейшим развитием эстетики дизайна Герберта Рида. Мы считаем, что этот методологический подход также применим к изучению современного дизайна в Узбекистане.

Актуален и методологический подход изучения дизайна как элемента определенной социальной системы, общий философский анализ социальной природы дизайна, его истории и функций в современном обществе. Вспомним узбекский дизайн 1970-х с его направленностью на социально-однородное общество; дизайн 1980-х, когда началась ломка привычных мировоззренческих, этических и эстетических представлений; дизайн 1990-х гг., привнесших идеологию национальной идентичности даже в эту сферу. Здесь самое время перейти еще к одному методологическому подходу в осмыслении дизайна.

Это методология культурно-экологического дизайна, или, как его еще называют, миметический дизайн. Процесс экологизации, охватывающий природу и культуру, предметную среду и образ жизни, синтезирует некое новое, интуитивно ощущаемое состояние условий существования человека. Его концептуальные качества – большая естественность, творческая свобода, подлинность бытия. Миметический дизайн – это дизайн, воссоздающий в образе проектируемой среды традиционные ценности, достигнутые в истории и культуре, свойственные той или иной региональной, этнокультурной традиции. Он вовсе не предполагает исторические ушедшие стили и предметные формы, он означает вновь обретение жизни этноса, ее проектное переосмысление в новых исторических условиях.

И последний методологический подход – это соотношение дизайна с современной культурной политикой. Безусловно, дизайн носит ее отпечаток. Культурная политика стран на постсоветском пространстве, ее приоритеты, безусловно, определяют современное состояние, процессы и проблемы художественной культуры, находя свое отражение и в сфере дизайна. Нельзя не отметить, что поиски национальной идентичности нашли отражение и в сфере узбекского дизайна.

В заключение хотелось бы сказать: дизайн – это многообразие творческих концепций. Как отмечал Томас Мальдонадо: «Различные

философии дизайна являются выражением различного отношения к миру. Место, которое мы отводим дизайну в мире, зависит от того, как мы понимаем этот мир...» [3, р. 9]. И это, наперное, главное, что определяет наши методологические приоритеты в изучении современного дизайна Узбекистана.

ЛИТЕРАТУРА

1. МильдонадоТ. О дизайне. Декоративное искусство СССР, 1964, №7.
2. Рид Г. Art and Industry. L., 1956
3. Т. Мильдонадо. «Ulm», 1962, №6.

В ОЖИДАНИИ СДВИГОВ **(наблюдения о состоянии современной** **исследовательской и творческой практики)**

Потребность осмыслить происходящие процессы, найти им объяснение является естественной и закономерной для исследователя. Она требует объективного взгляда и напряженного интеллектуального поиска для понимания ситуации затянувшегося выхода к новым подходам как в артпрактике, так и в науке о ней.

Важно признать, что изменения, произошедшие в национальной культуре на переломе столетий, открыли новые возможности для развития, но неминуемо привели к сопоставлению ее движения с другими, поставили перед необходимостью реагировать на вызовы эпохи, дотягиваться до такого уровня, чтобы иметь возможность устанавливать равноправный диалог с мировым культурным сообществом.

На фоне стремительного технического прогресса, информационного бума во всем мире особенно заметен поворот к новым, порой парадоксальным идеям, смелым начинаниям, которые чреватые методологическими сдвигами во всех научных сферах. Поэтому наука и вслед за ней интуиция современного художника направлены на то, чтобы постоянно открывать новые возможности объяснения и переживания Вселенной и Человека, их усложняющегося контакта. Культура, в которой происходят глобальные метаморфозы, не может не реагировать на решающие научные открытия, политические и природные катаклизмы, решающие трансформации рубежа веков (теории сложности, нелинейности (дигитальность), теорию «складки»). На фоне такого напряжения современное художественное мышление ориентировано на рискованный принцип «а почему бы и нет», вместо привычного «как». И поэтому вполне закономерно, что для выражения нашего времени, полного драм и глобальных трагедий, состояния бифуркации и переходности, искусство ищет новые подходы, раздвигает границы дозволенного. Уже стало очевидным, что оно

устремляется к чему-то *иному*, не вмещающемуся в наши традиционные представления о сущностных основаниях искусства.

На научных симпозиумах, конференциях в очередной раз проявился гегелевский миф о «смерти» искусства, о кризисе традиционных представлений. Озадаченные исследователи отмечают, что несмотря на постоянные и радикальные изменения, начатые искусством XX в., его базовые основы все же оставались неизменными (структура образов и жанров, роль стилевых исканий, методы и техники) [1]. Сегодня поражает мозаичный характер культуры, напор новых технологий, калейдоскоп концепций и новых «языков» искусства, которые кардинально меняют предмет искусства, ставят под сомнение привычные эстетические ценности и научные методик. Их специфика заметно изменилась, так как в старых категориях уже невозможно «схватить» существо современной культуры, которая требует нового уровня философских рефлексий, синтеза различных научных подходов, стратегии открытости, признания парадоксов и новаторских идей художников как феноменов своего времени.

В стремительно меняющемся мире некоторые историко-культурные научные концепции, казавшиеся незыблемыми, также дополняются идеями о роли цикличности, архетипов, цивилизационными теориями, открывающими новые аспекты в исследовании хронологических стадий истории искусства.

С этих позиций интересно взглянуть на теорию и практику искусства Узбекистана последнего десятилетия.

Отечественное искусствознание оказалось в непростой ситуации. Хорошо оснащенное традиционной методикой, придерживаясь привычных представлений, оно сложно реагировало на трансформации не только в современном искусстве, но и в современной гуманитарной науке в целом. Сказывалось многолетнее отсутствие информации о новых тенденциях в искусстве, западных философских и культурологических концепциях, запрещавшихся советской идеологией. Поэтому в 90-е гг. XX в. вопросы освоения новой методологии для искусствоведов оставались крайне актуальными. Как и раньше, сегодня почти недоступны труды крупнейших европейских философов и теоретиков искусства. Так и не осознано значение и необходимость планомерной работы над

переводами их трудов на узбекский язык, которые знакомили бы будущих художников и искусствоведов с проблематикой современной культуры.

В ситуации, когда научные идеи не циркулируют (наших трудов не знают за рубежом, мы не знаем зарубежных), наблюдаются тенденции герметизации науки, становится возможной публикация различных научно неоправданных позиций, связанных с вопросами профессиональной компетенции, непониманием логики и закономерностей развития местного, регионального, и тенденций мирового искусства. Например, стало уже привычным на волне подъема национального самосознания «вводить» те или иные явления общей истории народов Средней Азии в арсенал собственной культуры, протягивать «престижные» исторические связи и искать новые генетические корни [2].

В последние годы можно наблюдать, как при исследовании проблем генезиса изобразительного искусства XX столетия в регионе происходит «обогащение» именами, идущее вразрез с историческими документами и фактами, что искажает характер реальной историко-культурной ситуации.

В некоторых публикациях, посвященных формированию казахского искусства в 20-е – 30-е г. XX в., основоположником национальной живописи наряду с А. Кастеевым представлен Урал Тансыкбаев [3]. Вольное обращение с фактами биографии У. Тансыкбаева, стоявшего наряду с А. Волковым, Усто Мумином, В. Уфимцевым у истоков изобразительного искусства Узбекистана, на самом деле противоречит известным историческим данным (художник работал в Казахстане в 1938 г. и 1949 г.). С другой стороны, оно ведет к методологическим последствиям в исследовании специфики формирования живописи в двух национальных школах, которые развивались в общих историко-типологических основаниях, но в кругу совершенно разных традиций, динамики и уровня.

Феномен У. Тансыкбаева (казаха по национальности), усвоившего на высоком художественном уровне открытия европейского авангарда, может быть раскрыт и понят только в контексте искусства Узбекистана той поры [4]. Его особенность заключалась в том, что оно формировалось мастерами авангардной

ориентации (А. Волков, М. Курзин, Н. Кашина, Е. Каравай, В. Уфимцев, В. Маркова, А. Подковыров). У каждого мастера ярко проявилась тенденция к самостоятельной интерпретации Востока. Здесь шла борьба и полемика о двух путях развития молодой художественной школы – реализме и авангарде. Такой уникальной по интенсивности художественной жизни, такого уровня пластических достижений в других школах региона не наблюдалось. Именно в этой культурной среде смог сформироваться своеобразный опыт восприятия и оплодотворения европейских направлений своей этнической самобытностью, который демонстрирует живопись У. Тансыкбаева 20-х – 30-х гг. прошлого века [5].

В Казахстане на характер и темпы формирования новых европейских видов искусства влияли другие факторы, его определяли другие мастера. Сказывался принудительный отказ от кочевья, который воспринимался как крушение всего традиционного мира народа, сохранившего связь с патриархальным комплексом идей до начала XX в. На этом фоне во всей мощи выступила фигура А. Кастеева – первого казахского художника, выразившего архетипы мифопоэтического мироощущения в трогательной наивности живописного почерка. Природа его дарования уникальным образом отразила важнейшие координаты мироощущения кочевников в новом виде искусства, заложив основу его дальнейшего развития. Именно его с полным правом можно считать основоположником казахской национальной живописи, во многом определившим ее образную и пластическую самобытность.

Теоретические концепции по изучению генезиса и исторических трансформаций в национальных школах, типа центральноазиатских, со специфическим стадийным развитием в XX в., имеют значение и для понимания процессов, происходящих в текущей арт-практике. Анализ данной практики, требующей серьезной теоретической компетенции, в некоторых публикациях показывает слабое представление о проблемах современного искусства.

Как известно, в период формирования живописи для нашего региона единственно возможным оказался путь ускоренного развития или «совмещения этапов» как основной принцип ее эволюции, связанный с поворотом традиционной культуры в новое русло, за пределами веками существовавшей культурной парадигмы.

Европейская модель искусства позволила художникам выражать себя в новых формах, но в качестве стимулирующего, стилепорождающего компонента еще мастерами авангарда 20-х – 30-х гг. были взяты этнокультурные традиции. Соединение двух цивилизационных моделей, работа в двух художественных системах Запада и Востока – в этом не только трудная судьба нашего искусства, но и его уникальность. Баланс и сила тех или иных форм в творчестве каждого художника сутоубо индивидуальны, и в каждый период в искусстве они определяются совокупностью различных факторов.

Важно понять, что этот принцип сохраняется и сегодня. Более того, открывшиеся возможности полноценного освоения наследия «без култур», идеи национального возрождения, творческие контакты, выход художников к современным технологиям искусства (инсталляции, объекты, инвайромент, фото-арт, видео) придают данной проблематике новые аспекты и требуют другого уровня теоретических рефлексий, чем раньше. Рассуждения о проблемах традиций и наследия, культурной идентичности, а также получивших в последние годы популярность проблем глобализации без учета данной историко-культурной закономерности представляются мало убедительными [6].

Поверхностнос, чаще всего на уровне журналистики, освещение важных для развития национальной культуры вопросов (традиции, самобытность) приводит к девальвации принципов, на которых произрастает современная национальная культура. Хотя и усваивается новая лексика, но в понимании проблем современного искусства чаще всего присутствует необязательная риторика.

Как показывает творческая практика последних лет, опыт освоения новых технологий в Узбекистане, умение сохранить в них свою уникальную этническую самобытность, яркую индивидуальность убедителен в проектах Ф. Ахмадалиева, Е. Камбиной, А. Николаева, Ж. Усманова, В. Усеинова [7]. Стал проявляться интерес к нашему искусству, которое, обновляясь, ищет свою «нишу» в художественных принципах постмодернизма.

В связи с этим вызывают недоумение такие высказывания: «... художники бегут погонку за современным искусством Запада, пыталсь найти точки пересечения эстетики постмодернистического искусства с национальным мироощущением, хотя, на наш взгляд, это

несопоставимые субстанции. » [8, с. 10]. Специфика постмодернизма, который оперирует совокупным опытом прошлой культуры, хорошо известна, как и его принципы мультикультурности, «фрагментарности» и открытости, констелляции и т. д. Показателен и опыт выдающихся современных мастеров незападного происхождения. Среди них — основоположник видеокискусства художник из Кореи Нам Джун Пайк, иранка Ширин Нишат, болгарин Христо, которые смело ввели уникальный эстетический опыт своей культуры, ее проблематику в формы постмодернизма. Стратегия художников основана на понимании того, что современное искусство не может нормально развиваться без постоянного обновления, подпитки свежими творческими идеями западными или восточными, без «революции» формы, которая — единственно возможный «сосуд» познания и восприятия их оригинальных идей. Как говорит известный французский критик А. Наков, «этот новый мир создает свою систему впечатлений, которые отражать классической Венерой абсолютно невозможно» [9, с. 42]. Поэтому вполне закономерным оказалось номинирование на Гран-при третьей Ташкентской биеннале иранского художника Ахмеда Али Надалиана, выразившего в своей видеоработе актуальные экологические проблемы на основе традиционных иранских мифопоэтических представлений. И в других видео, которые демонстрировались на биеннале (художников из России, Испании, США), можно было почувствовать, как ментальность мерцает в новых формах и технологиях, наследие просвечивает сквозь цитаты, объясняя на практике такое понятие постмодернизма, как палимпсест. Как пишет В. Мизиано о новаторских качествах видео, «взяв многое от визуальной агрессии кинематографа, видео обладает неведомой ранее современному искусству суггестивной силой: восприятие масштабных видеопроекций в ограниченном и затемненном пространстве есть на самом деле мощное эмоциональное испытание (этого не ведали ни реди-мейд, ни объект, ни даже традиционная инсталляция) . . . То, что казалось абсолютно исторгнутым из режима существования современной образности — катарсис, созерцание, вчувствование, — вновь возвращается в видеобоксы» [10, с. 233].

В свою очередь, как ни странно, философия Востока и, в частности суфийская поэзия, мистика Д. Руми стали мощным источником вдохновения для выдающегося видеохудожника современности Билла Виолы.

Естественно, что такой характер развития искусства многих культур разрушает привычные представления об их идентичности, национальном характере искусства, которое определялось раньше ролью традиций, теряющих свое визуальное присутствие в новых формах. Как отмечает Н. Певзнер, «национальный характер далеко не всегда и не во всех обстоятельствах является отчетливо выраженным. Дух времени может усилить или ослабить его проявление» [11, с. 26]. Рассуждая, почему Англии не удалось занять ведущего места в живописи XX в., исследователь подчеркивает: вероятно, дело в резком несоответствии духа времени и английского характера. И далее: «национальный характер — не прокрустово ложе, черты его не установлены раз и навсегда, они находятся в постоянном движении. В любой момент могут произойти изменения, и нам придется пересмотреть выработанную нами систему категорий» [11, с. 225].

В современной живописи Узбекистана, имеющей огромный пластический потенциал, сложилась ситуация девальвации, поверхностного тиражирования великих традиций прошлого. В творчестве некоторых художников упорно повторяются, как в традиционном искусстве, единожды найденные приемы и тематико-сюжетная структура, очевидными стали черты самоповтора, выхолащивания когда-то новаторских черт. Стоит вопрос о внимательном анализе путей интерпретации традиций, открытия в них новых, ранее не известных идей. Если американский художник Билл Виола проникся подлинной сущностью великого наследия Востока, постиг глубину его духовности, то в нашей живописи можно отметить тенденции стилизации, фальшивой восточности и неприятной слащавости. И это тем более поразительно, потому что визуальное искусство в стремительно меняющемся мире приобретает огромное значение. Его серьезность, философская концептуальность, обращение к актуальным проблемам современного общества становятся альтернативой массовой культуре, порабощенно людей стандартизацией вкуса и эстетики. Преобразуясь в своих содержательных и формальных характеристиках, современное искусство ставит перед теорией новые вопросы — не только самоидентификации культур или школ, идентификации предмета и объекта искусства. Но и они остаются позади, оказываются не обязательными перед главным в современном искусстве — индивидуальностью мастера, яркой личностью художника, его

уникальным взглядом на мир, который в своем смелом поиске ставит непростые вопросы, дает парадоксальные ответы.

На угрозу глобализации современное искусство отвечает открытостью постмодернизма мультикультурному разнообразию, творческой свободой художников, которые упорно продвигают ценности своей культуры, находя в ней общечеловеческие черты, интересные миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. XVI конгресс по эстетике, Бразилия. Рио-де-Жанейро, июль. 2004 г.
2. Асан Бахти. Шумеры, скифы, казахи. Алматы, 2002.
3. Искусство Центральной Азии. Ташкент, 2005.
4. Ахмедова Н. Авангард – пера в свободу // Санъат, 2000, №4.
5. Ахмедова Н. Специфика генезиса изобразительного искусства Центральной Азии в начале XX в. Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастелл и изобразительное искусство Центральной Азии XIX в. // Сб. докладов. Алматы, 2004.
6. Норматов Н. Путь к самопознанию // Санъат, 2005, №2.
7. Констелляция. Каталог выставки. Ташкент, 2005.
8. Аюпова К. Творчество Камаледина Бекзада и поиски духовности в современном искусстве Узбекистана // Материалы научной конференции, посвященной 550-летию великого художника. Ташкент, 2005.
9. Наков А. Ключ к пониманию современного искусства // Курак, 2004, №6.
10. Мизано В. «Другой» и разные. М., 2004.
11. Пеллиер Н. Английское в английском искусстве. С. Петербург, 2004.

К ПРОБЛЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ФОРМ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

Одним из важнейших вкладов Ф. М. Кароматова в современное музыковедение является положение о профессиональной музыке устной традиции. «Более развитые виды, — отмечал он, — описанные в трактатах о музыке, выходили за пределы народного исполнительства и способствовали возникновению еще в первые века н. э. профессиональных музыкантов и тем самым профессионализма в музыке...» [1, с. 3-4]. Это выделение профессионального пласта позволяет рассматривать музыкальное наследие Узбекистана во всей полноте его слагаемых.

Профессиональные формы деятельности исторически существовали и в художественной сфере (изобразительном и прикладном искусстве), однако если в отношении музыкальной культуры их существование было признано наукой еще в 1970-х гг., то с традиционным художественным наследием дело обстоит сложнее. Недостаточная разработанность вопросов теории и методологии в данной области искусствоведения привела к тому, что здесь до сих пор отсутствуют единое мнение и четкие позиции. В большинстве исследований, посвященных тому или иному виду традиционного прикладного искусства, авторы подчас совершенно справедливо оперируют понятиями «народное искусство», «народный мастер»; что касается профессиональных форм творчества, то информация о них большей частью отсутствует. Такое положение до сих пор приводит к искаженному пониманию природы традиционного наследия. В этой связи в докладе актуализируется вопрос, связанный с позиционированием профессиональных форм творчества и связанной с ними профессиональной художественной традиции. Интерес к этой теме обусловлен в первую очередь необходимостью упорядочить методологию исследований в области традиционного наследия. Рассмотрение проблемы предлагается в следующих аспектах — история вопроса, историография, современная практика.

История вопроса. В настоящее время трудно сказать, когда именно возникли профессиональные формы деятельности в сфере художественного творчества. Во всяком случае, возможны гипотетические предположения об их наличии, основанные на высочайшем уровне некоторых изделий античного (к примеру, нумизматика) и раннесредневекового прикладного искусства (художественный металл), настенной живописи и проч. Начиная с периода мусульманского средневековья можно с уверенностью говорить о профессиональных формах деятельности. Существовавший в исламе культ Корана приводит к появлению института *китабхона* — придворных библиотек, которые были не только собранием ценных, к тому же освященных религиозной традицией, рукописных книг, но и мастерскими по их изготовлению. При этих мастерских складывались настоящие школы искусства, в которых воспитывались каллиграфы, художники-миниатюристы и орнаменталисты, причем последние представляли такую же группу профессиональных художников. Лучшие специалисты нередко владели всеми навыками, необходимыми при оформлении и декорировании книг. Обучение мастеров было основано на строго регламентированных канонах.

Таким образом, развитие профессиональных форм творчества уже в исламскую эпоху шло по нескольким направлениям — графика (каллиграфия), изобразительное искусство (миниатюра), орнаментальное искусство. Следует подчеркнуть, что с профессиональным направлением был связан не орнамент вообще, а системы *гирихов* и *ислими*, сложение которых и происходит в профессиональной среде в период X — начала XIII в. Орнамент обретает развитые формы профессионального искусства под влиянием идей исламского аниконизма. Его система образов и содержание были в корне отличны от содержания орнамента, характерного для народного искусства.

В средние века существует не только профессиональная художественная среда, но и «искусствоведы», к которым можно причислить своего рода Вазари Востока *Кази Ахмеда*, жившего и работавшего в Иране. В своем «Трактате о каллиграфях и художниках» он доносит до нас перечень имен художников и мастеров, работавших в дворцовых мастерских, дает оценку их творчества, говорит об особенностях существовавшей системы обучения.

В то же время, наряду с классическим мусульманским искусством, развивалось искусство народное, оперирующее уже иной системой образов и тем. И народная, и профессиональная художественные традиции находились в состоянии постоянных творческих контактов.

Нельзя не заметить, что расцвет профессиональных форм деятельности всегда был связан с наиболее яркими периодами развития государственности и, соответственно, городских цивилизаций; профессиональное искусство в первую очередь обслуживало интересы государства. Как и во всем средневековом мире, профессиональная деятельность была исключительно мужской прерогативой.

Период феодальных междоусобиц, пришедшийся на XVII – средину XVIII в., привел к спаду профессиональной деятельности в области искусства, однако ко второй половине XVIII в. этот спад в определенной степени был преодолен. В крупных городах вновь происходит возрождение высоких форм искусства. В книге Л. Ремпеля «Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары» (Ташкент, 1982) очень живо и увлекательно описана профессиональная художественная среда позднесредневекового города. Здесь мы найдем информацию о миниатюристах и каллиграфам Бухары, о существовании узкой специализации в таких видах творчества, как создание художественной рукописи. Л. Рempel пишет, что миниатюристы и каллиграфы входили в один цех, в то время как наккоши и составители узоров для декоративной росписи и архитектурной мозаики (машшаки) – в другой, который объединял также мастеров кирпичных работ, резьбы и росписи по ганчу. «Гилкоры постоянно обращались за помощью к декораторам – наккошам и машшакам, а те, в свою очередь, не обходились без каллиграфов» [2, с. 251].

К началу XIX в., по утверждению Л. Ремпеля, профессия миниатюриста и особенно портретиста (мусаввир), по существу, исчезает, но труд орнаменталистов (рисовальщиков узоров) по-прежнему востребован. В книге перечислены имена наиболее известных мастеров, которые творили в то время: Мир Махсум Оламион, Мирзо Содик Джондори, Ахмад Дониш и др., которые, в числе прочих своих обязанностей, совмещали труд миниатюристов,

каллиграфов, орнаменталистов, изготовителей перегородов. Известно также, что каллиграфы выполняли при дворах правителей обязанности секретарей: составляли тексты писем, писали их и декорировали, т. е. это были высокообразованные специалисты, профессионалы широкого профиля. В начале XX в. в Среднюю Азию проникают европейские формы искусства, что чрезвычайно пагубно отразилось на собственных традициях профессиональных форм творчества, отодвинутых телерь на второй план.

Следует особо подчеркнуть, что в сочетании профессиональных и народных форм творческой деятельности заключается уникальность традиционного искусства Узбекистана, которая отличает его от традиционной художественной культуры соседних государств Центрально-азиатского региона. Это специфическое отличие обусловлено в первую очередь тем, что именно на территории Узбекистана были расположены крупнейшие города Среднего Востока – Бухара, Самарканд, Хива и др.

Историография. В советский период исследование традиционного прикладного искусства носило преимущественно видовой характер, и в этой связи вопросы теории и методологии, в частности, проблема профессиональных и народных форм творчества, практически выпала из поля зрения. Трафаретным стало понятие «народное декоративно-прикладное искусство», другого просто как бы не существовало, поскольку понятие «профессиональное искусство» относилось исключительно к европейским формам культуры. Подход к рассматриваемой проблеме встречается лишь у одного автора – крупнейшего исследователя, чьи труды актуальны и в наши дни – Л. И. Ремпеля. Ученый-аналитик, он тяготеет к выводам общетеоретического характера, которые имеют важное методологическое значение и сегодня. По трудам Л. Ремпеля можно проследить, как менялось отношение к профессиональным формам искусства. Так, в монографии «История искусств Узбекистана», дискутируя и ссылаясь на А. Писарчик (дана сноска на ее статью «О народном прикладном искусстве Таджикистана», 1960) он пишет: «В этнографической литературе орнамент Средней Азии (таджикский) делится на две категории: «классический» (главным образом архитектурный – общего на всем мусульманском Востоке употребления (т. е. те же системы гирихов и ислими. – Э. Г.) и «подлинно народный, отражающий традиционные художественные вкусы и каноны

широких народных масс». К категории «подлинно народного» искусства отнесены текстиль, набойка, вышивки, различные мелкие резные и расписные изделия, глазурированная и неглазурированная посуда и пр. Мы не можем согласиться с той устаревшей точкой зрения, будто народны только отсталые, архаические формы и виды искусства — домашнее ремесло и крестьянское искусство, — а ремесло городское, профессиональное не народно. Если следовать этому пути, то и архитектура узбекского и таджикского жилища — тоже не подлинно народное искусство, не народно тогда и искусство медной чеканки, высокопрофессиональное... Этим очень обедняется содержание народного творчества, а главное — не учитывается его историческое развитие от архаических форм к более высоким и совершенным; народное искусство как бы обрывается собственными границами домашнего ремесла и крестьянского искусства» [3, с. 387]. Согласно этой цитате, во многом противоречивой, нетрудно заметить, что термин «народное искусство», являвшийся «завоеванием» советского искусствознания, применялся даже к «профессиональному городскому ремеслу», поскольку понятие «народное» в советскую эпоху считалось наивысшим критерием оценки. Таким образом, все традиционное художественное наследие относилось к сфере народного творчества, понятие «профессиональные формы творчества» в структуре художественного наследия стран Среднего Востока игнорировалось.

Позже в упомянутом издании 1982 г. «Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары» Л. Ремпель кардинально меняет свою точку зрения. Он пишет: «Искусство ремесленников было многослойным. Здесь и придворное искусство золотошвеев-зардузов. Здесь и изобиловавшая народными символами набойка... Наряду с этими крайними проявлениями вкуса придворной среды и архаическими образами встают отчеканенные веками формы классически строгого стиля: бухарские изделия чеканщиков из металла и законченные композиции резчиков по ганчу, мастеров настенной росписи, зодчих. Это уже не плод народной стихии, вековое безымянное творчество народных масс, где сливается вместе и назначение вещей, и навык в применении их... Нет, это творчество художественных школ, корпораций мастеров...» [2, с. 258]. Данная цитата чрезвычайно актуальна в свете нашей проблемы: в первую очередь, Л. Ремпель,

по сути дела, выделяет профессиональный пласт в бухарском ремесле XIX – начала XX в., содержанием которого является классический стиль средневековья (т. е. пресловутые орнаментальные системы гирихов и ислими). К профессиональной сфере деятельности он относит творчество художников-орнаменталистов, работавших по металлу, ганчу, создававших настенные росписи.

Две приведенные цитаты дают возможность оценить, как происходила реабилитация профессиональных форм творческой деятельности в научных изысканиях Л. Ремпеля.

А. Хакимов в монографии «Современное декоративное искусство республик Средней Азии» (1988 г.) подчеркивает «сложную, генетически и типологически неоднородную систему духовно-материальных художественных объектов и явлений», что уже само по себе является новым подходом в изучении прикладного искусства [4, с. 19]. Однако, оперируя понятием «профессиональное декоративное искусство», типологически отличным от «народного», он имеет в виду искусство художников «индивидуально-авторского декоративного искусства», т. е., судя по определению, не связанного с традицией. Вопросы дифференциации форм культуры в традиционном прикладном искусстве автором не рассматриваются.

В период независимости, связанный с актуализацией новых идеологических приоритетов, вновь возрос интерес к традиционному наследию, к воссозданию всей полноты его исторического развития. Однако до сих пор вопросы теории и методологии являются наиболее уязвимыми. Многие затронутые Л. Ремпелем проблемы, по сути, остались без дальнейшего разрешения. Так, Д. Фахретдинова, говоря о декоративно-прикладном искусстве XVI–XIX вв., выделяет в нем два основных направления – официальное и народное, но не разрабатывает эту тему дальше. Она лишь подчеркивает, что понятие народного искусства шире, чем ведущий, т. е. официальный стиль эпохи, который отражал основные тенденции и течения [5, с. 389]. В любом случае данный тезис важен в качестве признания определенной структурности наследия.

В свете необходимости использования обновленных подходов в изучении традиционного наследия, адекватных нашему времени, вызывает возражение позиция К. Аксеновой, отраженная в монографии «Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. XX в.» [6].

Все рассматриваемые здесь виды искусства (керамика, вышивка, ковроткачество, чеканка, ювелирное искусство, золотое шитье, резьба и роспись по дереву и ганчу, каллиграфия, лаковая миниатюра) К. Акилова относит исключительно к народной сфере деятельности, что можно оценить как возврат на позиции идеологизированной советской науки середины XX в. Отнесение лаковой миниатюры, каллиграфии к разряду народного искусства выглядит как нонсенс, поскольку как исторически, так и в наши дни, они являются формами и продуктом профессионального творчества; в этой сфере работают профессиональные художники, получившие соответствующее образование. Это замечание касается и представителей тех видов ремесел, которые в своем творчестве оперируют орнаментальным искусством, основанным на системах ислямов и гирихов (прежде всего мастеров, занимающихся созданием орнаментальных композиций для резьбы и росписи по дереву и ганчу).

Обосновывая свою точку зрения о принадлежности лаковой миниатюры к народному искусству, К. Акилова аргументирует это тем, что лаковая миниатюра имеет функциональное назначение (в основном используется на шкатулках) [6, с. 203]. Однако функциональность изделия никогда не была критерием народного искусства. Тезис о том, что «лаковая миниатюра выявляет свое типологическое родство с народным искусством как тип культуры» (?) [6, с. 203], также несостоятелен, так как в рамках типологически единой культуры существуют различные ее формы, и именно к таким различным формам будут относиться миниатюра, как искусство авторское, городское, элитарное и профессиональное, и искусство народное, анонимное, преимущественно сельское и массовое. Соответственно, нельзя согласиться и с утверждением о «принципиальном соотношении лаковой миниатюры с эстетикой народного искусства» [6, с. 204], так как эстетика элитарной культуры и культуры народной изначально различна; «высокая и народная культура различаются набором приемов и изобразительных средств художественного произведения, авторством, аудиторией, средствами донесения до зрителей художественных идей, уровнем исполнительского мастерства» [7]. Эстетика миниатюрной живописи, в том числе современной лаковой миниатюры, была связана с идеализацией предметных форм, восходящей к суфийским представлениям о божественно

прекрасном мире. В свою очередь, в основе эстетики народного искусства, также оперирующего условными формами, лежат представления не о божественном мире, а о мире природных форм, подчиненных гармонии, ритму и симметрии.

Опыт теоретического обоснования понятия «профессиональная художественная традиция» предпринят в моей статье «Некоторые методологические аспекты изучения традиционного прикладного искусства Узбекистана» [8]. Там, в частности, отмечается, что внутри системы «традиционное декоративно-прикладное искусство» действуют свои подсистемы — декоративно-прикладное искусство профессиональной, элитарной традиции, и декоративно-прикладное искусство народной традиции, которые имеют совершенно различное содержание и стиль [8, с. 162, 165].

Резюмируя, подчеркнем следующее. Профессиональные формы деятельности существовали в искусстве Востоке издавна; как художественная традиция, они сохраняются и в XX в. Они лишь отошли на второй план, уступив место в иерархии видов европейским по своему генезису живописи, скульптуре, графике, и в результате стали восприниматься советской наукой как «народное искусство». В связи с этим необходимы очень точные и научно обоснованные критерии подхода к различным видам традиционного художественного наследия. Один и тот же вид прикладного искусства может развиваться как в системе профессиональной, так и народной деятельности. Упоминаемые в различных исследованиях понятия «официальное искусство», «классическое искусство» (2, с. 387), «элитарное искусство» связаны ни с чем иным, как с формами профессионального творчества. Если в европейской культурной традиции профессиональные формы в первую очередь были связаны с живописью, графикой и скульптурой, то в культурной традиции мусульманского Востока — с миниатюрой, каллиграфией и орнаментом (гирихи, ислими). Понятие «профессиональный» не связано с качеством создаваемого произведения, поскольку классическое наследие народного гения также высокопрофессионально по уровню исполнения. Когда мы говорим о профессиональном и народном искусстве, речь идет в первую очередь о различных формах художественного творчества, в каждом случае имеющих собственные генезис, содержание и стиль.

Современная художественная практика. Этот, казалось бы, сугубо теоретический вопрос о профессиональной художественной традиции имеет и практическое значение, отражаясь на статусе современных художников и мастеров, в выставочной и художественной практике. О том, что современный миниатюрист – профессиональный по своему официальному статусу художник, имеющий среднее специальное или высшее образование, думаю, убеждать никого не надо. Что касается художников, работающих в жанре каллиграфии, орнаментальной росписи, то здесь общественное мнение с трудом отходит от вчерашних позиций, считая их народными мастерами. Такое отношение не позволяет подняться искусству орнамента и каллиграфии на должные высоты профессионального мастерства.

Дискриминационное отношение к национальным формам профессионального искусства наблюдается и в системе обучения. В настоящее время обучение орнаменту проводится в системе средних специальных учебных заведений (колледж, лицей). В результате цюкола орнаменталистов находится на посредственном уровне.

Что касается миниатюры, то дискуссии по поводу обучения миниатюристов не утихают до сих пор. В этом вопросе существуют две точки зрения. Первая: миниатюра есть ремесло, для овладения искусством миниатюры достаточно трехгодичного обучения в колледже. Дальнейшее обучение, в системе бакалавратуры, должно носить характер творческих поисков, основанных на интерпретации элементов миниатюрной живописи в поисках нового живописного стиля. Другая точка зрения основана на необходимости высшего образования по специальности «миниатюра» (в системе бакалавратуры). Более того, оно должно носить углубленный характер, а также включать в себя специализацию по различным направлениям (миниатюра на бумаге, на коже и т. д.).

Безусловно, обе точки зрения имеют право на существование. Однако лишь высшее образование по специальности «миниатюрная живопись» будет способствовать восстановлению должного статуса этого вида искусства. Другой вопрос, ответ на который даст время, заключается в социальной востребованности традиционных форм профессионального искусства, в первую очередь связанных с орнаментом.

Наиболее зримые формы неправильно понятой природы традиционного художественного наследия наблюдаются в выставочной

практике, где под единым определением «народное искусство» выставляются работы, скажем, миниатюристов и вышивальщиц.

В наши дни статус профессиональной художественной традиции в системе художественного наследия нуждается в реабилитации, как в отношении научных исследований, так и художественной практики. Непонимание природы художественного наследия Узбекистана, имеющего, наряду с народными, высокоразвитые профессиональные формы, ведет к обесцениванию его уникальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Автореф. дисс. докт. искусствоведения. Ташкент, 1971.
2. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М., 1965.
3. Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент, 1982.
4. Хакимов А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии. Ташкент, 1988.
5. История Узбекистана. Ташкент, 1993 (раздел «Декоративно-прикладное искусство», автор Д. Фахретдинова).
6. Акилова К. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. XX в. Ташкент, 2005.
7. Кравченко А. И. Культурология: Словарь. М., 2000.
8. Гюль, Э. Ф. Некоторые методологические аспекты изучения традиционного прикладного искусства Узбекистана // «Узбекистон санъатшунослиги». Ташкент, 2003.

ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ИСКУССТВА XX В.

XX век вообрал в себя значимые события, связанные как с яркими достижениями крымскотатарской культуры, так и с трагическими страницами ее истории. Двадцатые годы прошлого столетия, по определению американских крымоведов А. Фишера и Э. Лазерини, стали «золотым веком» крымскотатарского искусства. Однако этот культурный ренессанс, ознаменованный расцветом литературы, театра, науки и образования, длился всего пять лет (1923–1927 гг.), а с января 1928 г. начинается первая волна репрессий против крымскотатарской интеллигенции. Крымскотатарское искусство до депортации вошло в историю как яркое и самообытное, но, вместе с тем, малоизученное явление, поскольку информация об этом периоде культурной жизни коренных обитателей Крыма старательно замалчивалась на протяжении послевоснных десятилетий.

Развитие крымскотатарской культуры в довоенный период носило сложный и противоречивый характер. С одной стороны, налицо был определенный прогресс, с другой — шло ее подспудное разрушение. К началу XX в. крымскотатарская культура еще сохраняла вековые традиции, однако своеобразие этнокультурного фона Крыма было уничтожено в годы советской власти, стремившейся к интернациональной нивелировке. Наряду с утратой определенной части традиционного художественного наследия (некоторых видов ремесел, архитектуры, книжной миниатюры, монументальной росписи) в Крыму создаются условия для становления совершенно новых для крымскотатарского искусства видов — станковой живописи, графики, скульптуры. Прогрессивные начинания во многом были связаны с общественно-политической ситуацией. Политике царского самодержавия, угнетению национальных окраин новая власть противопоставила политику дозированного и координируемого из центра национального самоопределения, свободы, равенства, братства. Наблюдается определенный прогресс в области культурного развития автохтонов

полуострова Крым получил права автономии, крымские татары были признаны коренным народом, а их язык получил статус государственного. Начинается реорганизация системы национального образования, создание новых культурных учреждений; возникают условия для появления плеяды деятелей культуры, в том числе и крымскотатарских художников. На протяжении 1920–1930-х гг. ведется работа по возрождению традиционных ремесел (в Бахчисарае действовал татарский художественно-промышленный техникум, известный позже как Крымская областная татарская художественно-промышленная школа).

Первое поколение крымскотатарских художников XX в., чья творческая деятельность начиналась еще до революции, было воспитано на традициях академического искусства, все они получили прекрасное образование за пределами Крыма. Вместе с тем они никогда не теряли связи с собственным культурным наследием. Это были разносторонне образованные люди, чьи таланты находили применение во многих областях творчества. К числу ярких представителей этого поколения относятся И. Бораланский, крупнейший крымскотатарский писатель, ученый, педагог О. Акчокраклы, художник, искусствовед и этнограф У. Боданинский.

Новые формы искусства европейского образца проникали в Крым под влиянием российской культуры как раз в то время, когда традиционная культура переживала здесь кризис. Первые крымскотатарские художники получили образование за рубежом. Многие из них не успели реализовать свой талант, судьба их трагична, но они оставили яркий след в истории крымскотатарской культуры. Художники второго поколения получили образование в Крыму, в основном, в студии известного баталиста Н. Самокиша, некоторые были самоучками. Они также разделяли судьбу своего депортированного народа.

В целом в довоенный период крымскотатарское изобразительное искусство развивалось в общем русле советской культуры и идеологии. Социалистический реализм, определяя содержательную основу произведений, с одной стороны, открывал новые, не известные ранее горизонты, с другой – сковывал в рамках обязательного официального направления. Однако эта ситуация продлилась недолго. Советская власть не смогла смириться со

столь бурным проявлением самостоятельности регионов. Это привело к необратимым потерям для крымскотатарской нации. На смену красному и белому террору 1918–1921 гг., организованному искусственно массовому голоду 1921–1922 гг., пришли репрессии 1928, 1937–1938 гг., когда была уничтожена интеллектуальная элита народа. Насильственная депортация 1944 г., в результате которой крымские татары подверглись дисперсионному расселению, стала окончательным ударом, приведшим к дискриминации народа, уничтожению и забвению его культурных достижений.

Несколько десятилетий послевоенного безвременья не смогли загасить тягу к прекрасному — появилось новое поколение крымскотатарских художников, которые были разбросаны по разным городам. Многие годы они были лишены возможности языком искусства говорить о своей земле, своем народе. Да и сегодня становление многих художников, живущих за пределами Крыма, проходит вне рамок национальной культурной идентификации.

Конец 1980-х — начало 1990-х гг. определили новый этап в развитии крымскотатарской культуры. Это связано, прежде всего, с начавшимся массовым возвращением крымских татар на родину. Впервые за долгие годы представители коренной национальности оказались способными влиять на культурные процессы в Крыму. Радикальные перемены в жизни нации, активизация политической жизни, обретение крымскотатарским народом демократических прав и свобод не могли не сказаться и на общем характере развития изобразительного искусства. Подчас оно носит ярко выраженный политический характер, ведь многие художники являются активными участниками национального движения. Все организационные вопросы, неизбежные в период освоения «новой территории», им приходилось решать в предельно сжатые сроки, при поддержке Меджлиса крымскотатарского народа.

В настоящее время крымские татары составляют 12,7 % этнического состава населения Крыма, но число это постоянно растет. Возвращение мастеров и художников активизировалось с 1991 г. Свообразным стимулом стало и проведение в Симферополе Первой всесоюзной и Второй всесоюзной выставки крымскотатарских художников, приуроченной к открытию Международной

конференции, посвященной 140-летию И. Гаспринского. Для участия в выставке были приглашены крымскотатарские художники, проживающие как в Крыму, так и за его пределами. До этого события, в мае 1990 г. в Симферополе была проведена первая в истории послевоенного Крыма Всесоюзная выставка крымскотатарских художников, в которой приняли участие как вернувшиеся в Крым мастера, так и те, кто еще проживал в местах бывшей ссылки. Вслед за первой выставкой крымскотатарских художников последовали выставки 1993—1994 гг. Наряду с групповыми, в городах Крыма и за его пределами прошли и персональные выставки таких признанных мастеров, как М. Чурлу, Р. Нетовкин, Р. Усеинов, З. Трасинова, С. Османов, А. Бараш, Н. Якубов, И. Нафиев, И. Аблаев и др. Начиная с 1995 г. в Крыму и за его пределами ежегодно проводится в среднем до 10—15 групповых и персональных выставок крымскотатарских художников. Именно они положили начало большой организационной работе, направленной на создание государственной и общественной базы для становления и развития крымскотатарского изобразительного искусства. В начале 1990-х гг. был создан Координационный центр по возрождению крымскотатарской культуры, а позже на его основе — Крымскотатарский фонд культуры.

В 1992 г. была зарегистрирована Ассоциация крымскотатарских художников. За весь период ее деятельности было проведено более 90 выставок в Крыму, Украине и за рубежом. Одновременно с Ассоциацией была учреждена Крымскотатарская национальная галерея. В период с 1992 по 1993 г. деятельность галереи осуществлялась при Координационном центре по возрождению крымскотатарской культуры, экспонаты хранились в Симферопольском художественном музее. С августа 1993 по 1997 г. деятельностью и формированием фондов галереи руководила Ассоциация крымскотатарских художников. Во второй половине 1990-х гг. галерея была преобразована в Музей изобразительного искусства крымских татар и включена в состав Республиканской крымскотатарской библиотеки сначала на правах отдела, затем как филиал библиотеки. С января 2000 г. статус музея повысился. Теперь это Республиканский крымскотатарский музей искусств.

Все эти необходимые организационные мероприятия протекали с неизбежными в таких случаях сложностями. Тем отраднее сознавать, что на родине крымскотатарские мастера уже с первых

лет репатриации смогли заявить о себе как о серьезной творческой силе, формирующей и определяющей художественное лицо Крыма. О крымскотатарском искусстве стал узнавать мир. Персональные и групповые выставки крымскотатарских художников прошли в Москве, Петербурге, Турции, Германии. Так, в 1994 г. состоялась выставка «Крымскотатарское искусство. Тернистый путь в Европу» в Дуйсбурге (Германия), затем ее основная часть экспонировалась в замке Хунген в Кельне. В настоящее время крымскотатарские художники активно выставляются в Крыму, Украине, Турции, Германии, Польше, Румынии, России и Узбекистане.

С возвращением крымских татар на родину появилась возможность говорить о новом, втором за последнее столетие, подъеме в развитии крымскотатарского изобразительного искусства. Причем 1990-е гг. качественно отличаются от периода 1920-х – 1930-х гг. Если в 1920-е – 1930-е гг. сам термин «возрождение» для крымскотатарской культуры носил скорее условный характер, поскольку не наблюдалось возрождения собственных корней и традиций искусства, базой культурного подъема было русское и европейское влияние, то в отношении 1990-х гг. мы можем говорить о собственно национальном возрождении.

Выделяются основные темы в искусстве – депортация, возвращение; появляется возможность изучать собственное культурное наследие, практически искорененное на родной земле. Настоящая революция в общественном сознании приводит к появлению новых средств художественного выражения – на смену соцреализму, с которым подсознательно связывались годы изгнания и забвения, приходят новые, авангардные для крымскотатарского искусства направления (символизм, каллиграфический абстракционизм, национальный романтизм).

В настоящее время в современном крымскотатарском искусстве выделяются несколько направлений. Ведущим среди них остается реализм, который стал своего рода точкой опоры для художников, вернувшихся на родину и стремящихся вобрать в себя и передать недоступную для них долгие годы красоту родной земли и людей, живущих на ней. Ведущими жанрами этого направления стали пейзаж и портрет, на которых мы видим природу и людей Крыма. Следующее по значимости направление – символизм, который позволяет

говорить о глобальных темах крымскотатарской истории, избегая повествовательного иллюстрирования (депортация, возвращение, обретение традиционных ценностей — дом, семья, родина). К числу новых, а точнее, давно забытых старых видов творчества относится возрождаемое искусство каллиграфии, оформляющееся в направление «каллиграфический абстракционизм». Популярны жанры национального и исторического романтизма.

Почти все ведущие крымскотатарские живописцы в той или иной мере обращаются к графике. Скульптура, как самостоятельный жанр, сформировалась в Крыму относительно поздно. Мастера, работающие в области скульптуры, — это, в основном, молодые художники, которые находятся в стадии становления, им предстоит сказать весомое слово в этом виде искусства. Профессиональное образование современные скульпторы Крыма, как и живописцы, получили за пределами республики. К числу ведущих скульпторов Крыма относится А. Алиев. И. Шейх-Заде и Н. Якубов являются авторами проекта монумента в Ялте, также посвященного исторической судьбе крымскотатарского народа. В области монументальной скульптуры работает И. Аметов.

Процесс возрождения декоративно-прикладного искусства в Крыму протекает очень сложно, на фоне тяжелых социальных условий. Так, в частности, возрождаются ювелирное искусство, чеканка, керамика, камнерезное искусство, ковроткачество, золотое и орнаментальное шитье. Все остальные виды декоративно-прикладного искусства крымских татар на сегодня пока не восстановлены по причине отсутствия в Крыму специалистов.

В деле возрождения основных видов декоративно-прикладного искусства крымских татар большую помощь оказывает крымскотатарская диаспора Турции, Германии, Румынии, Голландии и США, правительственные и общественные организации Турции и Украины. Основными центрами декоративно-прикладного искусства крымских татар в Крыму являются сегодня города Акмесджит (Симферополь), Карасубазар (Белогорск), Бахчисарай, Кезлев (Евпатория), села Коккоз (Соколиное), Таракташ (Дачное), Багай (Суворово).

Возвращаясь на родину после полувековой депортации крымские татары преодолевают сегодня невероятные трудности, возрождая свой язык и культуру. Сохранивший свое неповторимое искусство народ стремится сделать его достоянием потомков. Большое внимание уделяется сбору и сохранению памятников материальной культуры крымскотатарского народа, изделий декоративно-прикладного искусства. Для этого в Крыму создан Республиканский крымскотатарский музей искусств. Большое внимание уделяется возвращению в Крым предметов и произведений материальной культуры и искусства крымских татар, вывезенных в разное время с полуострова. Осуществлены и вновь планируются в будущем совместные с представителями крымскотатарской диаспоры экспедиционные работы в местах компактного проживания крымских татар в странах Средней Азии, Румынии, Болгарии и Турции. Живущие за пределами Крыма крымские татары, узнав о создании музея, сами обращаются с инициативой о передаче семейных реликвий, которые вывезли с собой их предки.


Крымские татары, раскиданные по различным регионам страны, несмотря на гонение со стороны властей бережно хранили изделия прикладного искусства, ставшие в ссылке семейными реликвиями, напоминающими о прошлой жизни в Крыму. Старшее поколение крымских татар, родившихся в Крыму, выросших на вековых народных традициях и несущих память о культуре быта, жизненном укладе, обрядах своих предков, сыграло большую роль в сохранении навыков некоторых видов крымскотатарского искусства, например, ковроткачества (с. Палванташ в Узбекистане) и вышивки, пытаясь сохранить традиции быта и культуры народа.

В 1999 г. состоялась первая в истории крымской науки экспедиция в места компактного проживания крымских татар в Добрудже (Констанца, Румыния), организованная Республиканским крымскотатарским музеем искусств совместно с организацией Демократического Тюрко-Татарского единства Румынии. В фондах Музея народного искусства г. Констанцы, города, где проживает многочисленная крымскотатарская диаспора, сохранена уникальная коллекция крымскотатарских изделий прикладного искусства (серьги, ожерелья, пояса, головные украшения, торевтика, одежда,

золотое шитье, вышивка) В фондах музея хранится свыше 2500 предметов крымскотатарского декоративно-прикладного искусства конца XVIII – начала XX в. При музее работает реставрационная мастерская. Хранилище музея оснащено самым современным оборудованием. Традиции некоторых видов ремесел (прежде всего производство килимов и вышивка) сохраняются среди румынских крымских татар и поныне.

К сожалению, в нашей стране подавляющая часть произведений крымскотатарского искусства погибла и безвозвратно утеряна, поэтому фонды Республиканского крымскотатарского музея искусств насчитывают пока лишь около тысячи единиц уникальных экспонатов, подавляющее большинство которых были собраны за пределами Крыма.

Сегодня крымские татары могут свободно проявлять свой творческий потенциал на родной земле, и в этом – залог успеха и процветания национальной крымскотатарской культуры.



ТЕАТР, КИНО ВА ТЕЛЕВИДЕНИЕ

И. Мухтаров

*Музыка в современном драматическом театре
Узбекистана (приглашение к теме)*

М. Ҳамидова

*Муқимий номидан Ўзбек давлат мустиқлли
театри: замонавий жараён*

Д. Раҳматуллаева

*Миллий уйғониш даври театри ва уни
илмий урганиш даражаси*

Д. Қодирова

*Ўзбек театрида гарб мумтоз драматургияси:
замонавий талқин муаммоси*

Х. Абул-Касимова

Кино и время

М. Мирзамухамедова

*Мультифильм драматургияси (Ўзбек
мультипликация фильмлари драматургияси
масаллари)*

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ УЗБЕКИСТАНА (приглашение к теме)

Наверное, может вызвать удивление попытка высказывания о музыке человека, ни по каким параметрам не подходящего для серьезного анализа музыкального искусства. Но я все-таки рискну, и ни в коей мере не претендуя на музыковедческое рассмотрение темы, попробую оценить ее с точки зрения театроведения, а точнее — с точки зрения проблематики современного театра. В конце концов, речь пойдет о музыке в театре и что особо важно — в театре драматическом. Насколько мне известно, проблемой музыкального оформления драматического спектакля никто сегодня, к сожалению, всерьез не занимается. На мой взгляд, эта тема достойна самого пристального внимания как с точки зрения музыкознания, так и театроведения. Поэтому в названии этого небольшого сообщения есть подзаголовок — «Приглашение к теме».

Давно уже стало привычным общим местом выделять театр среди других видов искусства за его синтетизм и многокомпонентность. Среди этих компонентов, как правило, обособляется царственная триада — драматург, режиссер, актер — которые столь же привычно считаются основными создателями спектакля. Сам же спектакль — эфемерное произведение искусства. В нем все изменчиво, а единственным неизбылемым и строго зафиксированным, как нота композитора на нотном стане, является текст пьесы. Диктатура текста, или, иначе говоря, литературоцентризм — прочная традиция узбекского театра. В этой традиции причудливо переплелись коренящиеся в исторически сложившемся менталитете приверженность устному слову и склонность к морализирующей дидактике, с одной стороны, и наполнение звучащего со сцены слова идеологическим смыслом — с другой. С ней связаны замечательные достижения узбекского театра, прежде всего в актерском искусстве и драматургии. Но, как и в случае с любой самой плодотворной традицией, ее абсолютизация всегда влечет

за собой осложнение взаимоотношений этой традиции с современными тенденциями.

Можно перелистать сотни, тысячи рецензий на спектакли драматического театра за десятки лет и не встретить там ни одного имени композитора, ни одного упоминания о музыке. В редких случаях в скобках указывается художник. Пересказ содержания пьесы преподносится как работа режиссера. Трудный жанр театральной рецензии упрощается в многочисленных публикациях журналистов, филологов, писателей. Но, может быть не вина театральной критики и некоторых театроведческих исследований, что они грешат описательностью, подменой анализа спектакля анализом пьесы? Может быть, они просто идут вслед за театром, ограничивающим свои задачи воспроизведением на сцене литературного текста, вслед за режиссерами, забывающими о синтетической природе театра, о том, что режиссура – это искусство не иллюстрации текста, а его интерпретации?

Упоминаний о композиторах, написавших музыку для драматического спектакля, и не могло быть в статьях и рецензиях прошлого. В отличие от кино, где к каждому фильму пишется специальная музыка, в драматическом театре подобная практика, может быть, за редчайшими исключениями, отсутствовала. Музыкальное оформление здесь, как правило, подбирается в музыкальной части театра или самим режиссером в соответствии с жанром и характером драматургии. То есть музыка здесь всегда вторична и служит лишь фоном происходящего на сцене действия. Такая практика в большинстве случаев сохраняется и сегодня.

Но сегодня все чаще выявляются и другие примеры, позволяющие говорить о качественных переменах на драматической сцене.

Еще в 70-е – 80-е гг. движение в сторону синтетизма театрального спектакля проявилось в усилении взаимодействия и творческого сотрудничества режиссера и художника. Изменяются функции театральной декорации, художника начинают называть соавтором спектакля. Композитора пока не называют. Но музыки в драматических спектаклях заметно прибавляется, а в театроведческую литературу все чаще проникают музыкальные термины – режиссерская партитура, увертюра или контрапункт спектакля,

мажорный или минорный финал и другие, которые употребляются сначала с некоторым даже кокетством, затем приживаются и становятся привычными.

И уже совсем вскоре, на рубеже 80-х – 90-х гг. количественное нарастание музыкальных фрагментов в драматических спектаклях переходит в качественные изменения. Музыка перестает быть лишь фоном, приобретает смысловое и структурообразующее значение в драматическом действии.

Театр последних 10–15 лет хотя и вызывает вполне обоснованную критику в целом, однако в своих лучших проявлениях позволяет говорить о существенном сдвиге в понимании его синтетической природы. В новых постановках все чаще отвечивают блики театральности второй половины XX в. На смену прозаическому филоцентризму приходит желание зрелищной театральности, а царственная триада драматург-режиссер-актер охотно принимает в ряды своих равноправных соавторов – художника, композитора, хореографа и других представителей творческих театральных профессий, которые, по сути, и делают искусство театра синтетическим.

Не случайно, как указывалось выше, сближались музыкальное оформление спектакля с театральным-декорационным искусством. По аналогии с действенной сценографией, приходящей на смену традиционной театральной декорации, можно говорить и о действенном музыкальном оформлении в современном театре в связи с появлением новых режиссерских концепций. Поэтому закономерно и немаловажно, что музыка приобретает особое значение в спектаклях Б. Юлдашева, М. Вайля, О. Салимова, Н. Абдурахманова, А. Ходжакули – тех режиссеров, которые, по существу, определяют главные тенденции театрального искусства Узбекистана в течение последних 15 лет.

Режиссура театров имени А. Хидоятова, «Ильхом», Национального и Молодежного театров Узбекистана, Узбекского Тюза приглашает к творческому сотрудничеству композиторов М. Бафоева, Д. Янов-Яновского, А. Эргашева, А. Кима. Точно так же, как далеко не каждый талантливый художник может стать театральным художником, также и далеко не каждый композитор

может писать музыку для драматического театра. Дело здесь не в количестве композиторов, пишущих для театра – их везде не много, а в качестве проявившей себя тенденции.

В творчестве названных композиторов отчетливо проявилась тенденция к развитию действенного музыкального оформления, понимаемого как широкое и всеобъемлющее музыкальное выражение содержания спектакля, как форма выявления его драматического конфликта, его главной темы, тех или иных существенных лейтмотивов. И в тех случаях, когда музыка не пишется специально для конкретного спектакля, изменяются критерии и задачи подбора музыкального оформления.

Важной функцией действенного музыкального оформления, на мой взгляд, стало создание пространственно-временного образа театральной постановки. Особенно ярко она проявляет себя в усилившихся поисках взаимодействия западной и восточной культур на современной сцене.

В спектакле «Электра» Софокла режиссера Ф. Касимова живое звучание классического макама кажется естественным и гармонизированным с мощью античной трагедии.

В постановке пьесы Мольера «Летающий доктор» режиссер О. Салимов использует прием «театра в театре», внутри которого сближает французских фарсеров и узбекских масхарабозов. Но столь же очевидны и различия, продиктованные местом и временем действия – на сцене не Париж XVII в., а Туркестан начала XX. Эти сближения и различия, пространственно-временные смещения тонко и точно почувствовал композитор Анвар Эргашев, музыка которого, специально написанная к спектаклю, стала важнейшим компонентом игровой стихии постановки.

Такие спектакли театра им А. Хидоятова и Молодежного, как «Великий шелковый путь» и «Язык птиц» вообще невозможно себе представить без музыки М. Бафоева и Д. Яноя-Яновского. Сама режиссура в этих случаях настаивает на преодолении прикладного значения музыкального оформления. Музыка приобретает значение ведущего компонента, укрупняет содержание зрелищного уровня, выводит смысл действия в сферы более глобальных, универсальных духовных ценностей.

В сложном по форме и смыслу спектакле «Ильхома» «Подражания Корану», по произведениям Пушкина, дихотомия Запада и Востока рассмотрена как конфликт современной цивилизации и классической культуры. Последняя представлена сурами из Корана, стихами Пушкина, а также поэтическими и музыкальными традициями Востока. Лейтмотивом в спектакле проходит живое исполнение Р. Намазовым классических узбекских мелодий. Нечасто, и не в каждом театре, последовательно ориентирующемся на ценности современного западного искусства, увидишь столь же последовательную апологию традиционной мусульманской культуры.

Во многих спектаклях интересного режиссера А. Ходжакули, темпо-ритм сценического действия напрямую зависит от ритма звучащих мелодий.

Примеров, я думаю, достаточно, тем более, что их можно множить.

Таким образом, кроме усиления роли и расширения значения музыки в современном драматическом спектакле, активного сотворчества ведущих режиссеров с интересными композиторами, вырисовывается еще один аспект темы. Может быть, для музыковедов он покажется несколько странным, но я все же выскажу мнение об уместности звучания традиционного музыкального наследия на драматической сцене. Уместности, в данном случае не только в переносном, но и в буквальном смысле.

Известно, что важным местом распространения и популяризации музыкального наследия сегодня являются радио и телевидение. Как представляется, перенасыщенность вещания основных программ телевидения и радио традиционной тематикой и, главным образом, традиционной музыкой формирует у зрителей и слушателей специфический, несколько архаизированный образ культуры Узбекистана. Такова сила воздействия музыки, умножаемая средствами массовой коммуникации. Однако телевидение, на мой взгляд, с эстетической точки зрения — далеко не идеальное место для исполнения, допустим, макомов. Тем более в больших количествах.

Противоположный эффект производит живое звучание традиционной музыки в атмосфере спектаклей драматического театра.

Театральная режиссура в своих исканиях естественно и органично вписывает музыкальное наследие в контекст современных сценических новаций, не пугаясь при этом экспериментов, подчас довольно рискованных. И тем самым создает иной образ – образ плодоносящего духовного наследия, живущего в гармонии с современностью и питающего современную культуру. Было бы интересно шире распространить эти опыты и эксперименты драматического театра в музыкальной и исполнительской практике. Например, в форме диалога и взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада.

Таким образом, даже краткий обзор лишь некоторых аспектов позволяет сделать вывод об актуальности темы. На мой взгляд, эта тема представляет интерес как с точки зрения театроведения и музыковедения, так и в контексте изучения более широкой проблематики взаимодействия и синтеза искусств в художественной культуре Узбекистана.

МУҚИМИЙ НОМИДАГИ ЎЗБЕК ДАВЛАТ МУСИҚАЛИ ТЕАТРИ: ЗАМОНАВИЙ ЖАРАЁН

Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театри узининг синтетик табиати, миллий анъаналарга таянганлиги, халқчиллиги, узига хос услуби ва изланишлари билан замонавий бадий ва маънавий ҳаётда муҳим роль уйнайди. У ҳамон тарихий илдизларини йуқотмасдан, уларни давр талабларига мослаштириб, бойитиб, уйғунлаштириб келмоқда. Миллий қадриятларнинг соҳиби була туриб, жаҳон бадий майдонидаги ютуқлардан ҳам беҳабар эмас.

1990 йилларнинг бошида Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театрида саҳналаштирилган асарларнинг аксарияти комедиялар бўлиб («Дилафрузга турт ошқо», «Куёвлар конкурси» каби), улар уз навбатида, театрнинг замонавий гоёни ақс эттирадиган мусиқавий-драматик репертуари шаклланмаганлигидан, унинг изланишлари мавзу, услубий ва ифодавий йуналишлар нуқтаи назаридан 1980-йиллар ижодий амалиётига асосланганлигидан далолат беради.

1993-1994 йилларда «Бири кам дунё» (Т. Юнус асари, А. Юнус мусиқаси), «Туйлар муборак» (У. Ҳошимов, А. Мухтор асари, М. Маҳмудов мусиқаси), «Тошкентга саёҳат» (Ҳамза асари, Б. Дарвеш инсценировкаси, Н. Ҳалилов мусиқаси), «Тошболта ошиқ-тадбиркор» (Х. Фулом асари, М. Левиев мусиқаси) каби комедиялар театр саҳнасидан урин эгаллади. Уларнинг аксарияти маиший мавзуларга бағишланган бўлиб, оилавий ҳаётнинг икки-чикирларини, кулгили ҳолатларини тасвирлайди. Айримлари эса кўзиқарли ҳодисалар, мусиқали комедия жанрининг табиатига хос бўлган юмор, таъсирчан ибора ва мажоз, актёрлар маҳорати, оригинал топилмалар воситасида яратилгани кўзга ташланади. Айнан «Тошкентга саёҳат» (реж. О. Салимов, дирижёр Н. Ҳалилов, рассом В. Михайличенко ва С. Бекматов, хормейстер К. Саъдуллаев, балетмейстер К. Муминов) спектакли «театр ичида театр» усулида идрок этилади. Ижрочилар сайёр труппа артистлари сифатида саҳнага чиқиб, Асомбойнинг Тошкентдаги кўргуликларини намойиш этадилар. Халқ куйлари, лалар-қушдиқлар ва рақслари қахрамонлар хатти-ҳаракатларини теран очиб беради. Пантомималар, ниқоблар,

жўшқин ритмика ҳаётнинг бутун шодликлари, ташвиш ва сабоқларини акс эттиради.

Муסיқали театр ижодида мураккаб тарихий мавзулар, миллий маданият ривожига муҳим ҳисса қўшган йирик тарихий шахслар ҳам ўз урнини топди. Шу қаторга 1993-1994-йилларда сахналаштирилган «Нодирабегим» (Т. Тула асари, Ф. Олимов муסיқаси), «Ҳар кимки вафо қилса» (Х. Муҳаммад асари, А. Исмоилов, С. Ҳайитбоев, М. Отажоновлар муסיқаси) каби муסיқали драмаларни китириш мумкин.

«Нодирабегим» (режиссёр Б. Йўлдошев, дирижёр Н. Ҳалилов, рассом Г. Брим, балетмейстер К. Муминов) спектаклида машҳур шоира Нодирабегимнинг сунгги кунлари баён этилади. Воқеалар маҳаллий амалдорларнинг тахт учун кураши фониди ривожланиб борар экан, Амир Нусрулло инсонпарварлик, тинчликсеварлик ва яратувчилик сиёсати билан кенг танилган Нодирани енгил учун ҳеч нарсадан тап тортмайди. Қалб саҳовати ва иродаси кучли аёл жаҳолатпараст душманларига бош эгмаслик учун ўз улимини мардонавор қабул қилади. Рухий иккиланишлари, изтироблари, кечинмалари билан Хонпошшаойим образи ҳам диққатга сазовор. Барча қаҳрамонларнинг мураккаб ички туйғуларини рангин бўёқларда ифодалаган ва уларга маънавий изчиллик бағишлаган масхарабозлар сахнавий воқеликни янада теранлаштиради. Асарнинг ғоясини очиб беришда, уни мазмунан ва бадиий жиҳатдан бойитишда спектаклнинг негизини ташкил этувчи омилларнинг (адабий матн, муסיқа, бадиий безак) тугаллиги билан бир қаторда жанр ва услубнинг ўзаро уйғунлиги ҳам эътиборлидир.

«Ҳар кимки вафо қилса» (режиссёр Х. Алпанов, дирижёр Н. Ҳалилов, рассом А. Жибоедов) спектаклининг мақсади тарихий шахс Бобур биографиясини варақлаш эмас, балки унинг шахсий хусусиятларини намойиш этувчи энг муҳим ва таъсирли воқеаларни баён этишдир. Спектаклда марказий қаҳрамоннинг ички дунёси, фазилатлари, орзу-умидлари кенг равишда (утмиш, бутунги кун ва келажак билан мулоқотда) намойиш этилади. Ул юрти учун куйинаётган углининг ғуссасига ҳамдард она – Кутлуг Нигорхоним (М. Ихтиёрова) спектакль етук образларидан бири бўлиб гавдаланган. Унинг сахнавий ҳаракатлари, монолог ва ариялари

нафақат аёл ички кечинмаларини, балки унинг мустақкам иродали, чуқур мушоҳадали шахс эканлигини билдиради.

Салбий характерлар ечимида режиссёр купрок қуюқ буюқларга таянган. Айнан, Хисровшоҳ – ёвуз ва айёрлиги, Ҳамзабий – купод ва мутаассиблиги, Боқибек эса – разиллиги билан ажралиб туради. Умуман айтганда, образлар тавсифида йирик план устуи.

Асарнинг миллий руҳда яратилган мусиқасида лирик оҳангларнинг етакчилиги кўзга ташланади. Улар конфликтни кучайтиришга эмас, балки қаҳрамонлар образларини эмоционал буюқларга безашга хизмат қилади.

1995-1997 йилларда театр бир қатор янги (асосан 70-80-йилларда жамият ҳаётида авж олган нуқсонларни ёриташига) асарларни сахналаштиради. Булар «Фотима ва Зухра» (Ў. Умарбеков асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Девона» (Р. Маъдиев асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Оқибат» (Р. Маъдиев асари, Б. Умиджонов мусиқаси), «Бу қандай бало?» (Э. Юсуфалиев асари, Н. Ҳалилов мусиқаси), «Келин танлов» (Р. Азизхужаев асари, Х. Раҳимов мусиқаси) ва ҳ.

«Фотима ва Зухра» спектаклининг эътиборли жиҳатларидан бири – воқеаларнинг кескинлиги, мусиқанинг ифодавийлигида куринади. «Девона» томошабин ҳиссиётини уйғотишга йуналтирилган бўлса, «Оқибат» ёвузликка қарши курашга киришиб нобуд бўлган қаҳрамонлар воқеасини «бешавқат реализм» анъанасида баён этади. «Бу қандай бало?» маншый фарс комедиясидаги кулгили ҳолатлар ва тасвирий воситалар томошабинни бетараф қолдирмайди.

1998-2000 йиллар давомида театр амалиётида кескин узғаришлар учрамаса ҳам, айрим ҳаракатларни ижобий изчиллик белгиси сифатида таърифлаш мумкин. Репертуарда «Сойибхужа операцияси» (С. Имомов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Қоматингдан ургилай» (С. Раҳмон асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Суперкайнона» (С. Имомов асари, Ф. Олимов мусиқаси) мусиқали комедиялари билан бир қаторда «Туйдан кейин томоша» (Шукрулло асари, Н. Норхужаев мусиқаси) трагикомедияси, «Тақдир» (Р. Маъдиев асари, Б. Лутфуллаев мусиқаси) драмаси жой эгаллаган.

Комедиялар кутаринки кайфият уйғотса, трагикомедия ҳаёт жумбоғлари устида уйлашга мажбур этади. Театр уларда муболага, ҳиссиётларга эрк бериб, фавқулодда ҳодисаларни гавдалантирар экан, узининг томоша яратиш ҳуқуқига эгаллигини эслатса-да, ҳар

доим ҳам бу имкониятдан уришти фойдаланмайди. Шу боис актёрлар баъзида меъёрни унутиб, дидсизликка йул қўядилар, нозик муболага дағал ҳазилга айланади. Бундай вазиятларда мусиқанинг ҳам таъсир кучи сусаяди, у фақатгина воқеаларга жур булиш билан чегараланиб, муҳим драматургик аҳамиятини йўқотади.

«Тақдир» мусиқали драмаси онлавий-маиший мавзуда бўлиб, унинг марказида бахт истаган, аммо эскилик сарқитлари сабаб орзу-умидлари завол топган аёл тақдири хусусида (режиссёр Р. Маъдиев, дирижёр Н. Ҳалилов, рассом Т. Шораҳимов, хормейстер Б. Умиджонов, балетмейстер Ш. Аҳмедов). Унда Ойкамол, Бўрон, Норжон образлари талқинига хос руҳий – ҳиссий тулақонлик театрининг ноёб имкониятларини сафарбар этиб, жонли ҳамдардлик туйғусини уйғотади. Мусиқа сахнавий воқеаларни, қахрамонларнинг ички кечинмаларини изҳор этиб, ўзининг ҳаяжон бахш этувчи таровати билан эътиборни тортади. Шу билан бирга спектаклда хилма-хил бўёқлар, ёрқин рангдорлик йуқ. Унда миллий урф-одатлар оддий ҳаётий воқеликда гавдаланади.

«Улдинг, азиз булдинг» (Х. Хурсандов асари, Ф. Олимов мусиқаси) трагикомедиясида кексайган Мавлон ота, болаларининг меҳрсизлигидан ташвишланиб, ўзини ўлганга солади. Бироқ, болаларнинг меҳрсизлиги, шавқатсизлиги уни чинданам бу дунёдан олиб кетади.

Спектаклнинг (режиссёр Б. Назаров, дирижёр Н. Ҳалилов, рассом А. Ўринов, хормейстер Б. Умиджонов) ютуғи – узлуксиз динамижда, бурттирилган сахнавий ифодавий воситаларнинг мавжуд ҳаётий воқеликка монандлиги, барча сахнавий компонентларнинг уйғунлиги, ижродаги жисмоний ва ҳиссий эркинликдир.

2001 йилда театр репертуаридан «Алпомишнинг қайтиши» (Усмон Азим асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Топталган туйғу» (Х. Хурсандов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Билагонни йули чарогон» (Ф. Файзиев пьесаси, А. Мансуров мусиқаси); 2002 йилда «Алимандар уйланымиш» (Т. Минулин асари, С. Аҳмад таржумасида, Р. Содинқов мусиқаси), «Суперқайнона – 2» (С. Имомов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «На фалакман, на фаришта» (Н. Қобитов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Симбатнинг саргушанглари» (М. Худойқулов асари, А. Мансуров мусиқаси) каби афсонавий, тарихий ва

замонавий асарлар урин эгаллади. Замонавий манзулардаги асарларнинг барчаси комедия жанрида яратилган булиб, уларда онлайвий-маиший муҳитнинг четарасидан чиқмай, турмуш можаролари бурттирилган ва кулгули ҳолда ёритилган.

Шу қаторда «Алпомишнинг қайтиши» мусиқали драмаси (режиссёр В. Умаров) ўзининг чуқур драматизми, ўринли ва таъсирли сахнавий воситалари ва эмоционал бўёқлари, талқин ва ижро маҳорати билан кузга ташланади. Оркестр ва артистлар ижросида халқ оҳанглари, усуллари дoston услубига таянган ҳолда жаранглаб, гоҳ лирик кечинмалар, гоҳ эзилган халқнинг азоб-уқубатларини билдиради. Монолог, диалог ва хор каби эпизодларидан ҳаёт, кураш, ҳаракат нафаси келиб туради.

«На фалакман, на фаришта» спектакли ҳам ўзининг ишонарли ва қизиқарлиги билан ажралиб туради. Бунда нафақат драматург, композитор, балки бутун ижодий гуруҳнинг хизматларини алоҳида таъкидлаш жоиз. Спектаклда мувафақиятли жиҳатлар, топилмалар талайгина. Бу унинг яхлит ҳолдаги сахна талқинидан тортиб, образлар, мусиқа, сценография, мизансценалар, актёрлар танланишидаги мутаносибликда яққол кузга ташланади. Режиссёр (А. Пармонов) кўп уринларда рамзийликка урғу беради. Хусусан, Офоқой илк бор куринадиган сахнада «Тўпди савдойи муҳаббат бошим» ариясини куйлар экан, унинг танасидан раққоса қиёфасида руҳ чиқиб, аёлнинг ҳижрон азобларини янада теранроқ ҳис қилишга ёрдам беради. Бу рамзий топилма аёл қалбиди кечаётган зиддиятли туйғуларнинг яққол ифодаси булиб тузолади. Офоқой Маҳмудхонни ҳурматлаган ҳолда, қалбининг туб-тубига сингиб кетган муҳаббати — Машрабни ҳам ҳамшиша ҳаёлида тутди. У бурч ва муҳаббат уртасида юраги поря-поря булиб уртанаётган аёл сифатида гавдаланиб, аламу изтиробларини пластика ва ариялар орқали очиб беради.

Машраб — ниҳоятда мураккаб шахс. У гўёки реал ҳаётни — тирикликни менсимай, руҳан ҳамшиша илоҳий-ҳаёлий дунёда яшайдиган девона, саркаш инсон қиёфасида намoён бўлади. У сахнада дунё ташвишларидан йироқ ва кишиларга бeфaрқлиги, қаландарлиги, ажалдан қурқмаслиги билан ажралиб туради.

Жисман ғоҳнинг рафиқаси, қалбан Машрабнинг маҳбубаси Офоқой дастлаб муҳаббат куйида уз давлати ва борлигидан воз кечишга қарор қилган бўлса, Галда нияти ушалмагач, шоирни

дорга ошишга бўюради. Бироқ, Офоқой Машрабни қайта кўргач, уят-андишани ҳам унутиб, у билан бирга бўлгиси келади. Бироқ, суюкли кишиси томонидан рад этилган малика эҳтирослар исканжасида Машраб танасига ханжар уради. Бу инкор этилган аёл образининг ёрқин ифодасидир.

2003-2004 йилларда «Бобуршоҳ» (Х. Даврон, Б. Лутфуллаев), «Осмоннинг бағри кенг» (С. Сирожиiddинов, О. Абдуллаев), «Долагинам» (Н. Нозимов, Х. Ақром), «Сехрли бошоқ» (Р. Алиев, Н. Норхужаев), «Фариштали аёл» (С. Сирожиiddинов, Н. Абдуллаев), «Ҳасан кайфий» (Ғ. Фулом, Н. Рустамов), «Не бўлди менга» (С. Сирожиiddинов, А. Мансуров), «Жайдари келин» (Н. Аббосхон, Ф. Олимов) каби асарлар сахналаштирилди. Уларнинг ичида тарихий драма («Бобуршоҳ»), болалар учун ёзилган пьеса («Сехрли бошоқ») учрайди. Замонавий мавзулардаги асарлар эса долзарб ҳаётий муаммолар, қарама-қаршиликлар, давр зиддиятларини эмас, балки оддий турмушда учрайдиган тушунмовчиликларни акс эттиради. Мусиқали комедиялар фақатгина кулгили ҳолатлар, ҳодисалар, персонажларни изласа, кам учрайдиган мусиқали драмалар уз навбатида майиший – оилавий муаммоларни баён этиш билан чегараланади.

«Ҳасан кайфий» комедияси кўпроқ мусиқали эртакни эслатади. Бу асар Ғ. Фуломнинг ҳикояси асосида ёзилиб, «бор экану, йўқ экан, қадим замонда бир подшо бўлган экан» сўзлари билан бошланади. Спектаклнинг бош қаҳрамони Ҳасан кайфий ақли ва меҳнати билан кун курадиган ҳалол, меҳнатқаш, софдил, содда киши. Унинг шиори - «Аҳдим билан меҳнатим омон бўлса, куним утар». Унга қуп нарса керак эмас кунига бир коса шурва, яқин дўст, бир шиша май бўлса бас. Ҳасан кайфий дейилиши шундан. У турли вазиятлардан осонлик билан чиқиб кета оладиган қувноқ, тошқир инсон. Лекин унинг ҳаётий фалсафаси – ҳеч кимга орқа қилмаслик, қатта кетмаслик, озига шукур қилиб, бечораларга ёрдам бериш сахнада тулақонли очилмаган. Бунга сабаб, театрининг томошабинни қулдиришга берилиб кетганида.

2005 йилда театр кўпроқ ёшлар мавзусига мурожаат қилди. «Бахтли бўл, дугонажон» (Р. Маъдиев, Ф. Олимов), «Тўда» (Н. Қобилов, Б. Лутфуллаев) спектакларида ёшлар ҳаёти, ҳис-туйғулари, маънавий ва ахлоқий қадриятлари тасвирланади. Бу асарлардан ижобий қаҳрамон қилдириш балки уринсиздир. Зеро,

уларнинг ғоявий мундарижасига узбилармонлик, қайсарлик, ёшлик туфайли содир этилган ҳатолар сингдирилган булиб, камтаринлик, мушоҳадакорлик ҳислатлари эса нисбатан кам. Ушбу ҳулосада ҳам ижобийлик мавжуд. У уйлашга, фикрлашга чорлайди.

Мазкур йилда «Пари қишлоқ афсонаси» мусиқали драмаси ҳам саҳналаштирилди (Г. Шермухаммедов, М. Бафоев). Бугунги кунда пластик жанрдаги спектакл устидаги ижодий жараён давом этмоқда. Унда халқ рақслари асосида саҳнавий бадиий образлар яратиш мақсади қўйилган. Бу илҳомлантиради, албатта, ва театр келажигига ишонч уйғотади.

Бугун Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театри тарихий ҳақиқатни ақс эттириш билан бирга замонавий воқеликка ўз муносабатини билдиришга интилмоқда. Аммо мазмун, шакл, услуб борасида изланишлар жараёнида уз санъатини жонли томоша, ижро ва талқин маҳорати, чуқур мушоҳадалар билан бойитиш йўлида жиддий ҳаракатлар қилиш зарурати бор куринади. Репертуарни яхши асарлар билан янада бойитиш, давр талабларига мос замонавий ва тарихий мавзуларда спектакллар яратиб, театрнинг жанр ва услуб, тасвир ва ифода воситаларини янада кенгайтириш, саҳналаштириш ва ижрочилик маҳоратини такомиллаштириш, воситалар уйғунлигини кучайтириш, янги мавзулар, янги қаҳрамонлар излаб топиш, бунинг учун театрга янги драматурглар, композиторлар, режиссёрларни жалб этиш ҳалдаги ниятларни амалга ошириш учун муҳимдир.

МИЛЛИЙ УЙҒОНИШ ДАВРИ ТЕАТРИ ВА УНИ ИЛМИЙ УРГАНИШ ДАРАЖАСИ

Маълумки, Европа шаклидаги янги ўзбек театрининг пайдо бўлиши ва шаклланиши улкалаги миллий уйғонинга сабаб бўлган жадидчилик ҳаракати билан боғлиқ. Жадидчилик аср бошларида кенг ижтимоий ҳаракат сифатида майдонга кириб келар экан, миллий онгни шаклланишидаги энг катта тусиқ бўлган диний мутаассиблик, жаҳолат, қолоқ турмуш тарзи, иқтисод, маданият ва маънавиятнинг чиркин куринишларига қарши курашга бел боғлади. Ушбу ҳаракат намояндаларининг ниятларини амалга ошириш учун жуда кенг қамровли фаолият зарур эди. «Маърифат учун биргина мактаб кифоя қилмасди. Замон ва дунё воқеалари билан танишиб бормоқ, миллат ва ватаннинг аҳволидан, кундалик ҳаётидан огоҳ бўлмоқ керак эди. Бинобарин, миллат учун шундай ойна керак эдики, унда у уз қабоҳатини ҳам, малоҳатини ҳам курсин»¹. Мана шу ҳаётий эҳтиёж ва зарурият туфайли бу ҳаракат тарафдорлари театр санъати томон юз бурдилар.

Натижада асрлар давомида анъанавий шаклларда яшаб келган миллий театр санъати жуда катта ўзгаришлар томон юз тутди. Туғри, бунда улкамизга уша йиллари тез-тез келиб турган рус, татар, озарбайжон театрларининг таъсири ҳам сезиларли бўлди. Шу билан бирга бу ишда жадидчилик ҳаракати тарафдорлари, хусусан Маҳмудхужа Бехбудий, Абдулла Авлоний, Мунавварқори Абдурашидхоновларнинг хизматлари катта бўлди. Айнан уларнинг саъй-ҳаракатлари туфайли жуда тез фурсатда биринчи театр ва у билан боғлиқ бўлган янги адабий тур – драматургия шаклланди ва жамиятни уз таъсири остига олди.

Янги арабий турнинг дастлабки намунаси сифатида Маҳмудхужа Бехбудийнинг «Падаркуш» драмаси дунёга келди. Илмсизлик оқибатида маишатта берилган уғилнинг охир-оқибат отасининг улимига сабаб бўлганлиги ўзига хос услубда очиб берилган ушбу асарнинг саҳна юзики кўриши осон кечмади. Бунга бир томондан чор ҳукуматининг ерли халқни маърифатли бўлиб, ўз ҳуқуқларини танишига тиш тирноғи билан курсатган қаршилиги сабаб бўлса,

¹ Қосимов Б. Миллий уйғонинг: жасрат, маърифат, фидойилик. Т.: «Маънавият», 2002. 219 б.

иккинчидан, тупқунлик туфайли авж олган жаҳолатнинг бу даврда устунлик қилиши эди. «Ойна» журналида шоир Таваллонинг «Кимки саҳнада курсанг, они жасорати бу» деган сузларидан ҳам бу даврдаги шароитни тасаввур қилиш мушкул эмас.

«Падаркуш»нинг чоп этилиши том маънода янги шақлдаги ўзбек театрининг туғилишига тўртки булди. Зеро, шу йилнинг узида Самарқандда Бехбудийнинг шахсан саъй-ҳаракатлари, Тошкентда Мунаввар қори ва Абдулла Авлоний раҳбарлигида асарни саҳналаштиришга² киришилди. Ушбу асарнинг саҳнавий муваффақияти, халқ орасидаги обрў-эътибори анъанавий томоша санъатининг Европа типидagi янги театрга урин бушатиб бера бошлаганини ҳам англатди. Ушбу давр театрлар репертуарига эътибор қаратилса, унда драматургиянинг жанрий ранг-баранглиги кулга ташланади. Бу ҳолат маърифатпарвар жадидлар драматургия ва унинг жанрлари хусусида нафақат амалий, шунингдек, назарий билимларга ҳам эга бўлганликларини курсатади. Драматургия жанрлари хусусида Бехбудийнинг «Теётр надур?» номли мақоласидаёқ узига хос фикрлар мавжудлиги фикримизни тасдиқлайди: «Теётрхона саҳналаринда қўйилатурдон асарлар — фожиа, яъни қайғулик, мазҳаки — яъни кулгу, драма, яъни ҳангомалик бир воқеа ва ҳодисани тасвир этиб, халойиқга курсатилур»³.

Бу даврда яратилган саҳнавий асарларнинг мавзу доираси ҳам кенг бўлиб, улар орасида нафақат замонавий, шунингдек, тарихий мавзуларга бағишланганлари ҳам бор эди. Зеро, ҳаракат тарафдорлари миллат узини, ўзлигини англагандагина ижтимоий-сиёсий масалаларга бошқа халқлар қатори тенг аралаша олади, деган фикрда эдилар. Тўғри, бу даврда яратилган асарларнинг барчасини гоёвий пишиқ, бадий мукамал, деб бўлмайди. Муҳими шуки, театрни ўзига хос минбар сифатида курган жадид-маърифатпарварлар санъатнинг ушбу туридан халқимиз ижтимоий-сиёсий ва маданий ҳаётидаги муаммоларни ҳал қилиш йўлини курсатувчи кулгу сифатида фойдаланишга интидилар. Шунинг учун ҳам дастлабки саҳнавий асарларда тараққиёт ва қолоқлик сабабларини курсатиш биринчи планга чиқарилди ва халқни ўз ҳаёти, турмуш тарзига танқидий

² «Падаркуш» спектакли 1914 йил 15 январь куни Самарқанднинг янги шаҳар қисмида намойиш этилган бўлса, 1914 йил 27 февраль куни Тошкент шаҳрида ташкил этилган «Турон» труппаси томонидан Колизейда (ҳозирги Садо биржаси биноси) томошабинларга ҳавола этилган.

³ Бехбудий М. Теётр надур? // «Ойна», 1914 йил 29-сон

назар ташлашга ундалди. Шунингдек, театр санъат орқали улка турмушида, миллатнинг яшаш тарзида, маориф тизимида улкан ислохатларни амалга ошириш фикри илгари сурилиб, бунинг турли шакл ва услубдаги томошаларда акс эттиришга интилинди. Бу эса жуда катта ижтимоий аҳамият касб этарди. Умумун, жадиidlарнинг театр тараққиётидаги урни нечоғлиқ катта булганини биргина факт орқали ҳам исботлаш мумкин. 1920 йилга қадар аксар бу ҳаракат тарафдорлари жонбозлиги ила биргина Тошкент шаҳрининг узида 60 дан ортиқ ҳаваскорлик труппалари⁴ ташкил этилган бўлиб, уларнинг асосий фаолияти айнан ушбу йўналиш илгари сурган ғояларни амалга оширишга буйсундирилган эди. Бу труппалар репертуари ҳам асосан маърифатпарвар-жадиidlар қаламига мансуб ёки уларнинг таржималари асосидаги асарлардан иборат булганлигини ҳам таъкидлайдиган бўлсак, ушбу ҳаракат амалга оширган ишларнинг салмоғи янада ошади.

Шундай қилиб, жадиidчилик ҳаракати томонидан миллат тақдирида мана шундай муҳим урин тутган театр санъатига асос солинди. Жадиid театри тарихи йигирма йилга яқин йил давом этган бўлса-да, жуда сермаҳсул булди. Туғри, унинг тараққиёти бир текис кечмади. Унда маълум кутарилиш ва сўнишлар кузатилди. Унинг моҳиятидан келиб чиқиб бу давр театр санъати тарихини ҳам даврлаштириш муҳим. Умуман, 1911-1929 йиллар оралигини жадиid драматургиясининг шаклланиш ва тараққиёти даври деб атаган Ш. Ризаев⁵нинг даврлаштириш услубини жадиid театрига нисбатан ҳам қўллаш мумкин. Шу маънода миллий уйғониш даври саҳна санъати тараққиёт босқичларини шартли равишда куйидагича белгилаш мумкин:

1. Дастлабки шаклланиш даври 1911-1916 йилларни ўз ичига олади. Бу давр драматик асарларнинг пайдо булиши ва дастлабки театр труппаларининг уларни саҳналаштириш йўлидаги изланишларини ўз ичига олиб, асосан маърифатпарварлик ғояларини илгари сургани билан характерланади.

2. Иккинчи давр кутарилиш бўлиб, у 1917-1924-йиллар оралиғидаги босқичдир. Бу даврда драматургия адабий жанрлар орасида етакчи мавқени эгаллаш билан бирга театрчилик

⁴ Аҳмедов С. Театр ва матбуот. Санъатшунослик фанлари номзоди илкй даражасига даъвогар диссертация авторферати. Тошкент, 1998

⁵ Қиранг: Ш. Ризаев. Жадиid драмаси Тошкент, 1997. 110 б.

фаолиятининг ҳам қизғин паллага кириши учун имкон яратди. Ушбу йиллардаги ижтимоий-сиёсий вазият тақозосига қура, жадидчилик ҳаракатининг сиёсий тус олиши натижасида ҳаракат олдига қуйилган вазифаларнинг узгаргани, яъни халқни бирлаштириш ғояси театр санъатида ҳам уз ифодасини топгани билан характерланади. Натижада театрлар репертуаридан улкадаги туб ерли аҳолининг манфаатларини ифодалайдиган, уларни маърифатга чорлайдиган сиёсий ва маърифий масалаларга эътибор қаратилган асарлар урин олди.

3. Учинчи давр 1925-1929-йилларни уз ичига олиб, у бирмунча тушқунлик, коммунистик мафкуранинг сахна санъатига кириб келиши ва унинг таъсири сабаб жадидчилик ғояларининг таъназули билан характерланади. Туғри, бу йилларда қатор театр жамоалари ҳаракат намояндаларининг улган даврда яратилган асарларига қайта муурожаат қилиб турган эсаларда, аввалги руҳдаги янги асарлар деярли яратилмади.

Миллат тарихи ва унинг маънавий тараққиётида муҳим урин тутган, ўзбек ёзма драматургияси ва янги шаклдаги сахна санъатининг пайдо булиши ва шаклланишига муносиб ҳисса қўшган ушбу ҳаракатнинг сахна санъати тарихидаги ўрни ва роли хусусида шу даврга қадар қатор тадиқотлар яратилди. Туғри, шуро даврида яратилган илмий асарларда уларнинг тарихдаги ўрни камситилиб, 1917 йилга қадар яратилган асарлардан куз юмилгани ҳолда янги ўзбек театрининг пайдо бўлиш санаси октябрь инқилоби билан боғланди. Натижада 1911 йилдан октябрь инқилобигача бўлган давр ораллигида яратилган сахна асарларининг аҳамияти пасайтирилди ёхуд эътибордан соқит қилинди. Умуман жадидчилик тарафдорлари ва уларнинг бадиий ижодига ўтган асрнинг турли даврларидаги муносабат тамомила бир-биридан фарқланади. Шу маънода жадид театрининг ўрганилиш тарихини шартли равишда тўрт босқичга бўлиш мумкин:

1. Жадидчилик ҳаракати ва унинг намояндлари фаолият олиб борган йилларда юзага келган ишлар.

2. 1938 йилдан 1956 йилгача бўлган давр. 1938 йил 4 октябр куни қатагон сабаб оқим тарафдорларининг улимидан бошланган ва то собиқ компартиянинг XX съезидигача бўлган давр.

3. 1956 йилдан ошкоралик ва демократияга йул очган собиқ иттифоқнинг 1985 йил апрел пленумигача булган давр

4. «Қайта қуриш» давридан то шу бугунгача бўлган давр.

Ўтган даврда жадид театри тарихи билан боғлиқ эълон қилинган маъбаларни мақсад ва характериға қараб шартли равишда бир неча гуруҳга булиш мумкин:

а) жадидчилик оқими тарафидан яратилган асарларнинг сахналаштирилиши муносабати билан ёзилган таҳлилий, таништирув-ташвиқ ва тақриз характеридаги ишлар;

б) драматик асар ва унинг сахнавий хусусиятлари, уларнинг умумий муаммоларига тўхталаниб жадидчилик оқими тарафдорлари асарлари мисолга олинган ишлар;

в) жадидчилик оқими тарафдорларининг маълум бирлари ижодиға бевосита бағинланган илмий ишлар;

г) маълум бир театрлар ва унинг ижодкорлари фаолияти билан боғлиқ тадқиқотлар.

Ўтган даврда турли объектив ва субъектив сабабларға кура, тадқиқот объектиға муносабат турлича бўлди. Хусусан, собиқ шуро давридаги адабиётларда улар ақсар танқид остига олинган бўлса, сунги ун йилликларға келиб улардан асосан ижобий сифатлар излаш билан кифояландилди. Давр тақазосига кура юзаға келган ҳолатларни қораламаган ҳолда галдаги вазифа жадидчилик ҳаракати томонидан амалға оширилган ишларға объектив баҳо беришға бориб тақалади. Зеро, жадид театрининг мақтовға лойиқ намунавий жиҳатлари билан бирға, муайян ожизликлари ҳам бор. Абдулла Қодирий таърифи билан айтганда, «Ҳар бир ишнинг ҳам янги – ибтидоий даврида талай камчиликлар билан майдонға чиқиши, аҳилларнинг стишмаклари ила аста-секин тузалиб, такомилға юз тутиши табиий бир ҳолдир».

Жадидчилик ҳаракатининг сахна санъатидаги урнини белгилашда уларнинг асарлари асосида сахналаштирилган спектакллар таҳлили билан чегараланилса, бу ҳаракат моҳиятини тула тасаввур этиш мушкул бўлади. Ушбу ҳаракат намояндаларининг асарларини уларнинг ижтимоий фаолияти ҳамда етакчи мафкура талаблари билан баҳамти тадқиқ этиш бу оқимнинг сахна санъатидаги урнини яхлит тасаввур этишға имкон беради. Галдаги вазифа жадид театри фаолиятини кенг қамровда ўрганишдан иборат. Етакчи жамоалар ва уларнинг намояндалари билан чегараланмасдан, ноҳақ унутилган сахна жонкуярларининг номларини тиклаш ва уларнинг тарихдаги урниға аниқлик киритиш ҳам театршунослик илмидаги вазифадир.

Шунингдек, жадид театрини урганишда қуйидаги муаммоларга эътибор қаратиш лозим куринади:

- жадид драматургиясининг жанр ранг-баранглиги солиштирма-қийёсий таҳлил асосида урганилиши;
- жадид театри поэтикаси, хусусан драматик асарлар ва уларнинг сахнадаги инъикосида жанрлар табиати, спектаклларда қўлланилган рамзларнинг кўп қатламли табиати;
- сахна асарларидаги макон ва замон муаммолари;
- сахналаштириш услуби ва воситалари.

Бундай ёндошув сахна санъати тарихини янгитдан баҳолаш, шу билан бирга унинг назариясини ва муайян театр жамоаси ва ижодкори баддий олами тарҳини яратиш учун янги хулосалар ва қондаларни келтириб чиқариши мумкин. Зеро, тарихнинг объектив баҳосини бериш келгусида яратиладиган янги илмий тадқиқотлар учун замин бўлади.

ЎЗБЕК ТЕАТРИДА ҒАРБ МУМТОЗ ДРАМАТУРГИЯСИ: ЗАМОНАВИЙ ТАЛҚИН МУАММОСИ

Ҳар қандай театр репертуари қанча бой ва ранг-баранг бўлса, дам-бадам мумтоз драматургияга мурожаат этиб турса, шунча маҳорати ошган, ривожланган ва томошабинлари орасида обрӯ-этибори баланд бўлади. Бу қонуниятни умуман ўзбек театри, жумладан Миллий академик драма театри тарихий тараққиёти яққол исботлайди.

Айниқса, Миллий театр, унинг актёрлари ва режиссёрлари камолотида ғарб мумтоз драматургияси муҳим аҳамиятга эга бўлиб келган: биринчидан, мумтоз асарларни саҳналаштириш ҳар бир даврнинг жамият олдига қўйган саволларига жавоб берган; иккинчидан, ҳар қачон янги бадий ечимлар ишга солиниб, мавзу ва образлар янги талқин этилиб, режиссура, актёрлик маҳоратининг ошишига, рассомнинг расмана сценографга айланишига олиб келган, учинчидан, янги талқинда юксак маҳорат билан саҳналаштирилган мумтоз асар охир-оқибат томошабинларнинг маданий-эстетик савиясининг юксалишига, ақл-идроқ ҳис-туйғуларининг бойишига хизмат қилган.

Миллий академик драма театри мустақиллик даврида ҳам узининг мумтоз драматургия борасидаги ижодий изланишларини давом эттириб келмоқда. Буни биз сўнгги йилларда саҳналаштирилган Уильям Шекспирнинг «Қирол Лир» (1999, режиссёр С. Каприелов), «Гамлет» (2003, режиссёр Т. Азизов), «Ёз туни ғаройиботлари» (2004, режиссёр А. Хужақулиев), Готфольд Эфраим Лессингнинг «Донишманд Натан» (2003, режиссёр А. Хужақулиев), Алехандро Кассонанинг «Етти фарёд» (1998, режиссёр Т. Азизов), «Дарахтлар тик туриб жон беради» (2005, режиссёр В. Умаров) асарларида яққол курамит

У. Шекспир асарлари Миллий театр саҳнасида ҳар бир даврда қайта баҳоланиб, томошабин ҳукмига ҳавола этилади. Зеро режиссёрлар чуқур эҳтирос, кучли драматизм билан йўғрилган Шекспир драматургиясидан, хусусан, трагедияларидан кўпроқ долзарб умуминсоний қадриятларни, кўпчиликни ташвишга солган ғояларни толишга ҳаракат қиладилар. Шундан келиб чиқиб,

Шекспир асарлари доимо замонавий, деган худосага ҳам келиш мумкин. Аммо унинг замонавий талқини қай йусинда таркиб топади? Замонавий талқин академик услуб сақланган ҳолда режиссёр ва актёрларнинг бадиий образ яратиш ва стилистик умум бўлган рассом ва бастакор иши борасида курсатилиши керакми ёки услублар ранг-баранглиги ва усуллар куламининг кенглиги билан ўлчанадими?

Шекспирнинг «Қирол Лир» асарини олайлик. Елғиз қолган ота, бемехр қизлар, аёвсиз тақдир. Асар турмуш кечинмаларидан қочишга ҳаракат қилган, қаритан чоғида меҳрибон жигарбандлари қабатида умр кечирмоқни истаган ота тақдири ҳақида ҳикоя қилади. Режиссёр С. Каприелов ана шу ғояга таянган ҳолда асар марказига ўз ҳукмдорлигидан чарчаган, олдий инсоний меҳрга чанқоқ қария отани олиб чиқади. Қирол Лир — Т. Азизов ижросида инсоний муҳаббатга чанқоқлигидан қизларига ўз муҳаббатларини улчов билан баҳолаб беришлари, сўнгра шунга қараб уларга ота меросини бўлиб бериш ниятини айтади. Спектакл бошиданоқ асарнинг марказий ғояси — таҳликали вазиятдан дарак берувчи мусиқа, инсон ва тақдир ўртасидаги курашни кўрсатувчи тасвирий-иллюзорик декорация томошабинлар диққатини тортади. Рассом Б. Исмоилов сахна ўртасидаги чархпалакдан воқеалар ривожини давомида бу дунёнинг утқинчи эҳтирослари, қайтар дунё, оҳират, Қирол Лир тақдири ифодаси сифатида фойдаланган. Бастакор Алишер Икромовнинг драматизм ва қалбан ҳис қилинадиган мусиқаси суронли воқеаларга ҳамоҳанг бўлиб, асар конфликтини янада чуқурроқ сезишга мажбур этади. Режиссёр С. Каприелов рассом ва бастакор топилмаларидан ўз ўрнида фойдаланган. Аммо шу билан бирга қизлар ва ота ўртасидаги муносабатни янада кескинлаштириш ўрнига сустлаштириб юборган ва бу асар конфликтини бўшаштириб қўйган. Лир атрофидаги кишилар унинг юрак дардига, изтиробларига бефарқ кўринишади, ижрочилар аксарият ҳолларда сузларни куруқ талаффуз қилиш билан чекланишади. Яъни режиссёр рассом ва бастакор даражасида ишламаган.

«Ҳамлет» асарининг талқинида эса режиссёр Т. Азизовнинг бутун тажрибаси, Шекспир асарларининг чуқур ўрганиш натижасида орттирилган аналитик мулоҳазалари ўз ифодасини топган. Режиссёр Ҳамлетни кинояли, қочирим гапларга уста, эркин ва муросасиз ҳаракатли, телбанамо, аммо кузатувчанлик

хусусиятига эга инсон қилиб тасвирлаган. Ҳамлет – Т. Саидов ижросида адолатсизлик ва тубан ҳаётга қарши курашувчи, аввал кузатиб, сунг курашга ташланувчи шаҳзода. Режиссёр Ҳамлетни нафақат отаси қасосини олиш, балки золим ҳаёт, аёвсиз тақдир билан яққа олишувчи инсон сифатида гавдалантиришга ҳаракат қилган. Саҳна уртасида қиролича тушаги. Тушак ҳам тахти равон, ҳам томоша курсатиладиган майдон, ҳам Офелиянинг отаси улдириладиган қонли жой. Рассом Б. Тураев маҳобатли мейморлик обидасини эслатувчи қаср образини олиб, фалсафий-аллегорик унсурларга бой сценография яратган. Тўшак устидан босиб ўтиб курсатиладиган мизансаҳналар ҳар дақиқа она ва амакининг гуноҳидан дарак бериб туради. Ҳамлет отаси арвоҳининг пайдо бўлиши ҳам тусатдан, таҳликали қилиб курсатилган. Арвоҳ бирдан театр саҳнасининг ён тарафида проектор нури орқали катталаштириб курсатилади. Томошабинни ваҳимага солиб турувчи оғир, тушқун кайфият уйғотувчи мусиқа мусиқий-безакчи Камолиддин Алимов хизматидир. Умуман олганда, «Ҳамлет» спектакли анъаналарнинг давомийлигини яна бир бор тасдиқлайди. Режиссёр-рассом-мусиқа-безакчиси учлигининг ҳамкорлиги спектаклда яхши натижа берган.

Шекспирнинг комедик асарлари ўзбек театрларида кам саҳналаштирилган. Бунга сабаб, биринчидан, комедик асарларнинг театр ичидаги театр услубида ёзилганлиги бўлса, иккинчидан, асарларнинг деярли барчаси аллегорик маъжозий унсурларга бойлигидан, деб уйлайман. Замонавий талқинда уларни акс эттириш қийин кечади. Режиссёр А. Хужақулиевнинг Шекспирнинг «Ёз туни гаройиботлари» спектаклини саҳналаштириши катта жасорат. У айман маъжозий унсурлар билан ишлашни, рамзий маъно ташувчи вазиятларни, эртақона руҳ пайдо қилишни яхши куради. Режиссёр воқеалар ривожини ўрмонга жойлаштиради. Бош қаҳрамонлар турт ёш – Лизандр, Гермия, Деметрий, Елена образларига таянган ҳолда Шекспирнинг метафорона курсатилган ўйинини очиб беришга ҳаракат қилади. Саҳна уртасида ярим юрак шаклида осма ётоқ. Саҳна буйлаб болалар аргимчоқлари, турли қуш уясига ўхшаш ускуналар, юраклар шаклидаги пар ёстиқлар сочиб ташланган. Ёшларнинг узаро муҳаббат, эҳтирос, ҳис-туйғуларининг чегараси йуқ. Режиссёр А. Хужақулиевга ҳос экспериментал, керак бўлса, авангард талқин – анъаналарга урганиб қолган ўзбек театри учун экстримал спорт сингари қурқинчли туолар. Аммо бу йусиндаги талқин ҳам бошқа

йуналишлар каби яшашы ҳаққи. Рассом М. Сошина ва бастакор Алишер Латифзода ҳамкорлиги яққол кўзга ташланади. Икки ҳамфикр асарнинг стилистик оқимини яхши англагани, унинг кутаринки руҳдаги комедик вазиятларига турли баҳо бера олгани аниқ.

А. Ҳўжақулиев режиссураси маҳсули сифатида «Донишманд Натан» асарини ҳам курсатишимиз мумкин. Асар Г. Э. Лессинг томонидан 1779 йилда яратилган бўлиб, унда инсоний муносабатлар, умуминсоний қадриятлар, умумбашарий ғоялар яққол акс эттирилган. Режиссёр актёрлар олдига жуда мушкул вазифани куйган, яъни сахнадаги сахна, спектаклдаги спектакл вазиятида ишлашга мажбур этган. Асар бошидан актёрлар ўз образлари қиёфаларига кириб, сахнанинг узида кийиниб, асар руҳи ва бадий ечими ғоясига сингишлари лозим. А. Ҳўжақулиев режиссураси антиқа бўлиб, ўзбек анъанавий театри услубига ҳам, европа шаклидаги театр анъаналарига ҳам тўғри келмайди. Спектаклдаги рамзий етти рақами, турли диний мазҳабларнинг тимсоллари, сахна турига жойлаштирилган оқ девор ва ундаги дин белгилари – булар барчаси фалсафий-аллегорик рамзий умумлашма, шартли-метафора на усулларнинг нақадар бирлашиб келганлигидан далолат беради. Рассом Марина Сошина ва бастакор Алишер Латифзода сценография ва мусиқани бир нуқтага – Натан тақдири орқали бутун инсоният тақдирини белгиланишига, инсоният қанчалар уринмасин, бир худо паноҳида юрганлиги ишорасига қаратган. Натан образида Ж. Зокировнинг нақадар кучли, вазмин драматик актёр эканлиги яна бир бор кўзга ташланди. Натан руҳи пок, қалби тоза, инсоний туйғуларни юрак-бағридан ҳис қила оладиган одам. Асар марказида инсон ва унинг қай динга сажда қилмасин, авваламбор, одам эканлигини англатиш ётади. Тўғри, спектакл таркиби мураккаб, бир куришда қабул қилиш оғир. Унга тайёргарлик кўриб келиш лозим. Яъни томошабин салоҳиятли (интеллектуал) бўлиши керак. Ўшанда сахнавий талқинда замонанинг долзарб саволига жавоб топади.

Александро Кассона замондош алиблардан. Шунга қарамай, унинг асарларидаги ғоялар умуминсоний қадриятларга боғланиб, гўё бир неча асрлар олдин куйланган бадий образларни ёдга солади. Режиссёр Т. Азизовнинг 1998 йилда сахналаштирган «Етти фарёд» спектакли воқеаси жуда оддий, бир кема палубасида бўлиб утади. Психологик драма услуби асарда кема ҳалокатга учраши аниқ бўлганидан сўнг, етти қаҳрамоннинг тавба-тазарруси билан

белгиланган. Ҳар бир қаҳрамоннинг ўз ҳаёти давомида қилган яхши ва ёмон ишлари, гуноҳ ва савоблари гуё бир тарозига сояниб томошабин ҳукмига ҳавола қилинади. Рассом А. Зиновьев оддий ва бир қадар зерикарли саҳна декорациясини бажарган. Кема палубаси ва унга тегишли атрибутлар саҳнани тўлдирган. Мусиқа ҳам шунга монанд. Тасвирий-иллюзорик услуб рассомнинг режиссёрлик ечимидан келиб чиққан, деган хулосага келиш мумкин. Зеро, режиссёрнинг бир вақтнинг ўзида, бир жойда статик шаклда қаҳрамонларнинг мизансаҳналарини жойлаштириши шундан далолат беради.

Александро Кассонанинг асарини асосида «Дарахтлар тик туриб жон беради» деб номланган спектакл режиссёр В. Умаров томонидан саҳналаштирилган. Асар марказида икки қария. Ягона набиралари учун жон куйдириб, бутун орзу-армонларини шу набиралари орқали амалга ошириш ниятида бўлган муштиллар аёл образи асар моҳиятини белгилайди. Чуқур драматизм, меҳр-шафқат туйғуларини уйғотадиган спектакл режиссёр В. Умаров маҳоратидан далолат беради. Спектаклнинг яна бир таҳсинга сазовор жиҳати ундаги кекса ёшдаги актёрлар ансамблини ишлатилиши, уларнинг маҳорат мактабларини намойиш қилинишида куринади. Рассом О. Белогужева гарчи спектакл декорацияларини ўзгарувчан, воқеалар ривожига кура ҳаракатчан қилса-да, 50-йилларнинг театр-декорацияларига хос атрибутлар билан тўлдирган. Мусиқий фон сифатида машҳур бастакор Э. Мариконининг «Америкада бир кун» фильмидаги куй ишлатилганлиги томошабинга эриш тўлолади. Режиссёр В. Умаров бу жиҳатларини ҳам эътиборга олиши лозим эди.

Хулоса қилиб айтганда, бугунги кун ўзбек саҳнасида саҳналаштириладиган ғарб мумтоз асарларининг замонавий талқинида услубий ранг-баранглик танқислиги яққол кузга ташланмоқда. Жумладан, Ўзбек миллий академик драма театри саҳнасида ғарб мумтоз асарини мутлоқ академик анъаналарнинг давомийлигини таъминловчи, ёнги унинг акси, авангард услубларида талқин қилинмоқда. Бир пайтлар конструктивизм, натурализм, формализм услублари қораланиб, таъқибга олинган воситалари эндиликда ўзбек саҳналарида бемалол иш куриши мумкин. Афсуски, бу услублар ишлатилмай келинмоқда. Иккинчидан, Миллий театр репертуари фақат Шекспир, Лессинг, Кассона асарлари билан чекланмай, ғарб драматургиясининг бошқа қатор асарларини ўзлаштириш билан ҳам шуғулланиши лозим. Учинчидан, режиссёр-рассом-бастакор учлиги ғарб асарлари

талқинида мукаммал ансамблни ташкил қилган ҳолда ишлаши зарур. Зеро, режиссёр замонавий руҳга мос, замонавий муҳитга таъдил қилинган, миллий анъаналарни киритган ҳолда талқинни таъминлаши, рассом уз навбатида тасвирий-иллюзорик декорациялардан чекинishi, бошқа услуб ва усулларни қўлаган ҳолда иш қилиши, бастакор асарга машҳур мусиқий фонни қўйиш билан чекланмаслиги, асар руҳиятига хос бўлган, уйга толдирадиган, керак бўлса, образлар руҳий кечинмаларини аниқ ифодалай оладиган янги мусиқий асар яратиши лозимдир. Юқорида таҳлил қилинган асарлар шуни курсатадики, мумтоз асарларни замонавий талқинларда тулақонли курсатиш учун Миллий академик драма театри ҳали кўп иш қилиши керак. Аммо қандай бўлмасин, ғарб мумтоз драматургиясининг ўзбек сахнасида ҳар янги талқини катта ижодий жасорат. Айтдиқса, булунги ёшларни умуминсоний қадриятлар руҳида тарбиялашда мумтоз асарларни мунтазам сахналаштириб туришнинг аҳамияти катта.

КИНО И ВРЕМЯ

Узбекское художественное кино последних четырнадцати лет развивалось в новых исторических условиях, когда утверждались идеи демократии и независимости Узбекистана. Оно не могло как искусство не реагировать на происходящие в обществе важные перемены исторического характера. Время во всём своем своеобразии преломилось в художественных фильмах 1991–2004 гг.

Кинопроцесс этих лет довольно чётко делится на два периода: 1991–1996 гг. и 1997–2004 гг.

Число фильмов игрового кино первого периода значительно. Это свидетельствует о том, что несмотря на самые разные организационные, административные преобразования, начавшиеся в узбекском кинематографе после 1991 г., производство на студии «Узбекфильм» не остановилось. И главной драматургической концепцией фильмов указанных лет стало заметное углубление во внутренний мир героев.

Вокруг киноискусства жизнь в обществе в указанные годы, первые годы независимости, была насыщена важными событиями, присущими переходному периоду от одной социально-политической системы к другой. Радио, телевидение, пресса пестрели сообщениями о происходящих в республике событиях.

А в художественных кинофильмах, в их сюжетах главенствовал мир личных переживаний, отнюдь не связанных с современной действительностью. И это можно понять, поскольку искусство в переломные моменты истории, не успевая осваивать меняющуюся ситуацию в общественных отношениях, углубляется в темы, в героев, которые дают ему лишь возможность выжить. И узбекское художественное кино не было исключением. В 1991–1996 гг. в нём на первый план выдвигаются темы одиночества человека, который страдает, «во сне горько плачет», темы греха и вины, просто любви и связанных с ней переживаний. В этих фильмах ощутимо настроение меланхолии. Таковы, например, «Тайна папоротника», «Полночный блюз»

Р. Маликова, «Во сне я горько плачу» С. Назармухамедова, «Вокруг всё засыпано снегом» К. Камоловой, «Грех» Ф. Файзиева и др.

Широкое распространение в указанные годы получила, как и в театре, комедия, большей частью бытовая, которая основывалась либо на абсурдных событиях («Железный мужчина» И. Эргашева), либо на парадоксальных фактах («Бомба» З. Мусакова), либо на игре слов героев, говорящих на известном только им диалекте («Шариф и Мариф» И. Эргашева) и т. д. Эти и другие фильмы любимого зрителем жанра, став фактом творческой биографии их постановщиков, не оставили особого следа ни в развитии самой комедии, ни кинопроцесса в целом.

Производство на «Узбекфильме» не остановилось, но забуксовал кинопроцесс. И если вспоминать об этих годах, на память приходят два фильма: «Абдуллажон или посвящается Спилбергу» (1994 г.) режиссёра З. Мусакова и «До рассвета» (1995 г.) режиссёра Ю. Азимова. Оба фильма отличаются серьёзностью замысла, идейным содержанием сюжета, чёткой композицией, выявляющей их главный замысел, ясно выраженной авторской позицией режиссёров, что очень важно было для этих непростых фильмов.

З. Мусаков в своём фильме по собственному сценарию повёдал о мальчике-инопланетянине, оказавшемся в узбекском кишлаке. Глазами маленького героя была показана жизнь кишлака, традиции узбекского народа, а через доброе отношение людей к нему раскрывалась душа народа.

В фильме «До рассвета» суровыми реалистическими красками показана жизнь узбекского кишлака до 1991 г. На судьбе одной семьи раскрывалась атмосфера их бытия, где царила вседозволенность власти, держащая в страхе людей. А само название фильма говорило о главном замысле режиссёра — поведать правду жизни в период господства Системы.

Узбекское художественное кино 1991—1996 гг. в определенной мере было идиллическим, в целом далеким от современной реальности. Хотя производство игровых фильмов не остановилось, они фактически не дошли до широкого зрителя, ибо в эти годы тяжелые потери понес прокат из-за хозяйственной неразберихи в кинематографс. Ситуация складывалась в нем архисложная и Указ

Президента Узбекистана И. А. Каримова от 29 апреля 1996 г. о создании государственно-акционерной компании «Узбеккино» направил всю работу в кино в определенное русло. Пошел процесс реорганизаций, осмысления и определения путей претворения в жизнь Указа. Все это заняло определенное время, и потому в 1997 г. был создан лишь один фильм — «Маргиана» режиссёра Х. Файзиева.

Борьба за свободу, благоденствие народа, за искусство, правдиво повествующее о жизни, — эти идеи, реализованные в сюжете и образах героев фильма, были созвучны событиям, протекавшим в республике. «Маргиана» положила начало созданию исторических фильмов с новых идеологических позиций. Этот фильм оказался в начале второго периода — периода независимости художественного кино 1997–2004 гг.

Новизна этих лет в игровом кино республики заключалась в том, что оно повернулось к современности. Темы, идеи, образы фильмов диктовались реалиями времени. Фильмы 1997–2004 гг. заложили прочные основы в концептуальном изменении художественного кино. Они определили приоритеты его дальнейшего развития.

Одним из таких приоритетов стало возвращение народу и кино искусственно преданных забвению имен великих предков. И фильмами, несущими в себе эту благородную функцию, стали «Великий Амир Темура» (1998 г.) режиссёров И. Эргашева и Б. Садыкова и «Алпомиш» (2000 г.) Х. Файзиева.

Сюжет фильма «Великий Амир Темура» проникнут идеей борьбы за свободу, независимость, идеей единства государства, т. е. был созвучен времени. В фильме показан начальный период государственной деятельности Темура — борьба с монголами, закончившаяся благодаря его военному таланту победой.

Новым тематическим направлением в игровом кино стало осмысление «несдавнего прошлого». Закончилось его огульное отрицание. Пришло время по мере возможности его серьёзного анализа. Одним из первых фильмов этой тематики стало эпическое полотно-фильм «Долина моих отцов» (1998 г.) Ш. Аббасова. На примере одного рода в фильме рассказано о вековой истории узбекского народа, с присущим Ш. Аббасову мастерством.

О том времени поведали и два фильма режиссёра Ю. Разыкова «Оратор» (1998 г.) и «Товариш Бойкенджаев» (2002 г.). В «Ораторе» события охватывают 1917–1937 гг., во втором – время «застоя» (конец 1970-х и начало 1980-х гг.). «Оратор» по жанру – драма, второй фильм – социальная комедия. В обеих картинах в судьбах героев преломилось само время, в которое они жили. Они, по существу, стали «винтиками» машины-Системы, без которых она просто рухнула бы, сломалась. Попытаться понять, как же они появлялись, эти «винтики», поведать о них без всякого сарказма, но серьёзно и с пониманием – в этом состояла сверхзадача этих ярких работ Ю. Разыкова.

Советский период истории узбекского народа входит и в другие фильмы, как драматургическая линия в сюжете, объясняющая судьбы и жизнь героев сегодня. Таковы фильмы С. Назармухамедова «Память» (1998 г.), С. Акбарходжаева и А. Исмаилова «Судьба» (1999 г.). В них противопоставление прошлому современной жизни героя в новых исторических условиях открыто утверждало новую идеологию свободы и независимости, что характерно для немногих пока исторических фильмов: «Минувшие дни» (1998 г.) М. Абзалова и Х. Файзиёва, «Ёлгор» (2003 г.) Х. Насимова, «Тюльпаны на снегу» (2003 г.) А. Шохобиддинова и Е. Туйчиева.

Основную продукцию «Узбекфильма» сегодня составляют фильмы о современности. Они представлены двумя разными ее решениями.

С изменением исторической ситуации, когда национальные приоритеты обрели реальную силу, создаются фильмы («Чимилдик» – 1999 г. М. Абзалова, «Чаёнгул» – 2000 г. С. Назармухамедова, «Дилхирож» – 2001 г. Ю. Разыкова), которые своими чисто национальными сюжетами поднимали важные во все времена для узбекского народа вопросы этики и морали.

Чтобы создавать фильмы о текущей за стенами студии жизни, кинематографистам необходима зоркость взгляда, умение отделить второстепенное от главного, перспективного. Этот сложный творческий процесс носит сугубо индивидуальный характер, и потому фильмы на современную тему отличаются жанрами, богатством стилистических решений.

В фильме «Феллини» Н. Аббасова современность – узбекское кино, трагедия Арала, жизнь простых работников кино – кинемехаников показана не только через конкретный сюжет и образы, но и через определенные иносказания, абстракции, изобразительные метафоры.

В фильмах З. Мусакова «Маленький таиб» (1998 г.), «Мамочка» (2001 г.), Е. Туйчиева «Небесные мальчики» (2002 и 2003 гг.), «Вслед за мечтой» (2004 г.) возникает галерея образов современной молодежи разного возраста, но одного поколения, живущего в новых условиях независимости. Нравственная чистота героев служит в этих фильмах камертоном, определяющим мир взрослых.

Постепенно узбекское художественное кино подступает к созданию фильмов сложной проблематики и одновременно передающих реалии времени. Наличие этой тенденции подтверждают такие фильмы, как «Великан и коротышка» (2003 г.) Дж. Касымова и «Эркак» («Девичий пастух») (2004 г.) Ю. Ралыкова. В этих фильмах показана реальная жизнь как в образах героев, так и в мельчайших деталях, передающих атмосферу их бытия. Обе кинокартины насыщены социальными мотивами, правдиво рассказывающими о современной жизни. Они продемонстрировали освоение сложного жизненного материала кинематографическими средствами. Если в первом фильме возникает панорама современной городской жизни, то во втором – сельской.

Узбекское художественное кино последних лет в фильмах разной тематики, разных жанров, в разной кинематографической форме стремится передать реалии нашей современной жизни. И уже этот факт свидетельствует о стремлении кинематографистов участвовать в происходящих исторических переменах в жизни народа.

Многие фильмы участвовали в самых разных кинофорумах, фестивалях, достойно представляя нашу республику. Но это не значит, что в художественном кино нет проблем. Не получило своего развития детское кино. Слабо развиваются традиции анимационного кино. И, наконец, отсутствие проката, мизерное число копий фильмов не позволяли решить самую важную проблему – доведение до зрителя создаваемых фильмов.

Реальное положение в кино требовало перемен. И они начали осуществляться благодаря Указу Президента Республики Узбекистан

И. А. Каримова от 16 марта 2004 г. «О совершенствовании управления в сфере кинематографии» и Постановлению Кабинета Министров республики от 17 марта 2004 г. «Об организации деятельности национального агентства «Узбеккино».

В этих поистине исторических документах предусмотрены все стороны дальнейшего развития и функционирования узбекского кинематографа. В них определены конкретные задачи кино: «отражение происходящих перемен и реальных достижений на пути строительства в стране свободного демократического общества, сущности идеи национальной независимости».

Узбекскому кинематографу, в том числе и художественному кино, предоставлена уникальная возможность, сохраняя свои лучшие традиции, накопленный опыт, достойно выполнять возложенные временем задачи и радовать зрителей новыми интересными произведениями.

МУЛЬТФИЛЬМ ДРАМАТУРГИЯСИ (Ўзбек мультитпликация фильмлари драматургияси мисолида)

Кўриш ва эшитиш қонун-қоидаларига мўлжалланган кино санъатининг адабий асоси — сценарий ҳозирда бутунлай янги, тугал ва мустақил бадиий жанр ҳисобланади. Тулақонли сценарийга бўлган талаб, айниқса, кино — санъатнинг мустақил турига айланган пайтдан бошланади.

Сценарийнинг асосий қонунларидан бири — воқеа, ҳаракатнинг томошабин кўз олдида ривожлана бориши. Яъни, воқеа «ҳозирги замон»да тасвирланади. Бу жиҳатдан сценарий драмага яқин. Лекин сахнада жонли актёр уйнаса, фильмда — аниқ макон ва актёрларнинг тасвири, акси кўрсатилади.

Сценарийнинг яна бир ўзига хос хусусияти — бир вақтнинг ўзида параллел воқеаларни курсата олиш. Кинода драма ва сахнадаги доимийлик иллюзиясини, макон бирлигини қўллаб бўлмайди. Унда кадрлар — йирик, урта ва умумий планлар доимо алмашиб туради. Диққат баъзан оломон орасидан бир персонажга қаратилиб, аста-секин унинг уй-фикри, психологиясига кириб борилади. Бу жиҳатдан сценарий романга яқин. Аммо романда ёзувчи бир китобхонни кўзда тутиб, унга мурожаат этса, кинодраматург кўглаб томошабинлар тушунчаси, психологиясидан келиб чиқиб, сценарий битеди. Вақт бирлиги фильм учун мажбурий. Фақат қаҳрамон хотираси ёки тушини кўрсатишда вақтдан сакраш юз беради.

Фильм учун маълум стандарт узунлик белгиланган бўлиб, сценарий мавзуси, мазмуни ва стили ҳам шунга мослашиши керак. Агар бадиий фильм уртача уч минг метр узунликда бўлса, бир қисмли ун минут давом этадиган мультитпликация лентага уч юз метр плёнка кетади. Демак, кинодраматурглар сценарий ёзаётганларида ана шу узунликларни ва кино турлари спецификасини ҳис этган ҳолда ижод этишлари лозим.

Мультфильм сценарийсига келсак, у бадиий кинонинг энг қисқа ва салмоқли тури эканидан келиб чиқиб ёзилади. Муаллифлар қисқа вақт ичида томошабинни аниқ бир эстетик дунёга бошлаб кириб,

экран воқеалари ва қаҳрамон хатти-ҳаракатига ишонтиришлари лозим. Шунинг учун ҳам бу санъат турида сценарий муаллифи, режиссёр ва рассомдан юксак ва «чархланган» маҳорат талаб этилади.

Мультфильм яратишда, аввало, сценарийнависнинг роли муҳим. Негаки, сценарий — катта кинодаги каби мультфильмнинг ҳам асоси, унинг «пойдевори». Фильм асосидаги гоя қанчалик чуқур бўлса, томошабин фикр-зикрини ром этса, бундай киноасарнинг умри боқий.

Мультфильм фильм сценарийсини тасвирий деталларда ва тасвирий динамикада кура олгандагина уни ёзишга киришиши керак. Ёзувчи фикри қанчалик оригинал, тасавури бой, образлари ёрқин ва аниқ булса, режиссёр ва рассом фантазиясига қанот бағишлайди. Сценарий ёзиш услуби, жумлалар тузилиши, ҳатто ритмигача кадр, кўринишлар кайфиятини белгилайди. Демак, адабий сценарий режиссёр ва рассомга экран тасвирий воситалари устида изланишга, сюжет доирасини кенгайтиришга имкон беради.

Мультпликация фильмларига сценарий ёзишда, аввало, у қандай санъат эканидан, қуғирчоқ ва чизма кино турлари ва уларнинг узига хос хусусиятларидан келиб чиқилади. Қуғирчоқ фильмларида персонажлар умумий характерланиб, уларда энг асосий, ҳал қилувчи ҳислатлари бруттирилади. Персонаж ва воқеалар бруттирма, мажозий ва фантастик тасвирланади. Қуғирчоқлар статик, оғирроқ, камҳаракатли бўлиб, чизма персонажлардек чаққон ҳаракат, мураккаб трюкларларни бажара олмайди. Аммо бу унинг камчилиги эмас. Инсон психологиясининг у ёки бу ҳислатини бруттириб, яққол курсатишда унга тенг келадиган санъат йўқ. Шунинг учун ҳам қуғирчоқларнинг макроҳаракатидан кура микроҳаракатига эътибор қаратилади.

Чизма анимация эса ҳаракат санъати. Натурадан ҳеч нарса олмай, оқ қоғоз-у қаламдан, расмлардан бошланиб, аста-секин кадрларга айланувчи бу санъат Ю. Норштейн таъбири билан айтганда, «соф кино».

Агар бадиий кино асосида реал воқелик, ҳужжатлилик ётса, ҳатто павильонларда ҳам тарихий ва замонавий ҳаёт барча тафсилюлари, кўринишлари билан қайта тикланса, мультпликацияда умумийлик, макон ва замонда шартлилик ҳукм суради. Унда реал ҳаётий

шароитлардан, индивидуалликдан четланиб, метафора, киноя, симполлар орқали типикликка эришилади.

Қўғирчоқ фильмларидаги шартлилик, образларнинг умумий ва лундалиги, шунингдек, характернинг бир томонига диққатни жалб этиш каби хусусиятлар уни адабиётнинг баъзи жанрларига яқинлаштиради. Яъни образларни умумий ҳал этувчи эртақ, фикрни қисқа, лекин аниқ баён этувчи масал, халқимизнинг қаҳрамонлик эпоси, турмушдаги баъзи салбий томонлар устидан кулувчи ҳажвий асарлар қўғирчоқ фильмлари яратилишига замин бўлиб хизмат қилади.

Мультипликация турларининг узига хос хусусиятлари адабий асос – сценарийга ҳам қатор талаблар қўяди. Аввало қисқа вақтга уткир ғоя, салмоқли фикрни сиғдира олиш лозим. Яъни чуқур мазмунли фикр – лунда, яхлит ва аниқ-теран шаклда томошабинларга етказилиши даркор. Мультипликациянинг катта кинодан асосий фарқи ҳам ана шунда.

Бадиий кинода образ, характер жонли актёр томонидан яратилса, анимацияда бу вазифани мультипликатор рассом бажаради. Персонажлар қиёфасини яратиш билан уларни «жонлантиради» ҳам. Яъни рассом уларнинг ҳатти-ҳаракатлари, қилиқлари, мимикасини ҳар фазада узгартира бориб, актёр сифатида образ яратади. Қўғирчоқ фильмларида эса персонажларни «жонлантирувчи» актёр – қўғирчоқ юритувчиларидир.

Суз билан ифода этилган сценарийга рассом-мультипликатор «жон» киргизар экан, персонажлар ташқи қиёфаси, воқеалар динамикаси, пейзаж-муҳитга рассом кузи билан қаралади. Агар рассом яратган тасвирий дунё ишонарли, фикр ва ҳис-туйғуга тула булмаса, у томошабини бефарқ қолдиради. Машҳур режиссёр Ю Норштейн айтганидек, мультипликацияда «энг муҳими – уз ҳис-туйғуларининг ифода эта олишдир» («Огонёк», ж., 1988, №43).

«Мультипликация – бу фикрлаш усули» – дейди уз интервьюсида машҳур режиссёр-мультипликатор Гарри Бардин («Искусство кино», 1992, №8, стр. 65). Ҳақиқатан ҳам сценарий ғоясига мос тасвирий ифода воситалари устида изланмасдан, ҳаяжонлантирувчи трюклар, ажаблантирувчи ҳолатлар уйлаб топмасдан анимация фильми яратиб бўлмайди.

1970-йилларнинг охирларидан ўзбек анимациясида чизма экспериментал фильмлардан етук, профессионал киноасарлари яратишга утилади. Тасвир маданияти ўсиб, ифода услубида кескин бурилиш ясалгани, умуминсоний мавзуларга ўтиб, катталар учун ҳам мультипликация фильмлари ишлаб чиқарила бошланган — «Қутирчоқ ва чизма фильмлар бирлашмаси»да яратилган «Лочин ва Юлдуз ҳақида баллада» (сценарий муаллифи О. Хмельницкая, режиссёр ва рассом М. Маҳмудов, 1978), «Саҳрода кул» (сценарий муаллифи А. Файнберг, режиссёр Н. Тулахўжаев, рассом В. Гриднев ва М. Маҳмудов, 1979), «Сехрли самовар» (сценарий муаллифи А. Қобулов, режиссёр М. Маҳмудов, рассом М. Маҳмудов ва Р. Камалитдинов, 1980), «Сехрли оху» (сценарий муаллифи А. Қобулов, режиссёр С. Муродхўжаева, рассом В. Гриднев, 1980), «Ёқимли ёмғир ёғади» (сценарий муаллифи ва режиссёр Н. Тулахўжаев, рассом С. Алибеков, 1984) каби қатор анимация фильмлари шу жумласидандир.

«Саҳрода кул» сценарийси — экология, инсон ва табиат, яъни умуминсоний мавзуда. Мавзу режиссёрнинг фалсафий, умумлашма ҳулоса чиқаришга мойил ижодий табиатига мос бўлса-да, сценарий ва унинг тасвирий воситалари устида жиддий изланишга тўғри келади. Режиссёр сценарийдаги воқеаларни, инсоннинг табиатга бўлган ваҳшиёна муносабатини янада кескинлаштиради. Фильмда ёрқин, кўзни қамаштирувчи буюқлар бўлмаса-да, у ички таъсирчанлиги билан эътиборли. Персонажлар тасвирида умумлашма, фалсафий фикрга мос схематик силуэт шакли танланган. Эркак ва Аёл — умуман эркак ва аёллар. Улар ташқи қиёфасининг шарҳсимонлиги — ибтидоний, ёввойи одамларга ухшаса-да, хатти-ҳаракатлари, бешафқатлиги шу кунги инсонларни эслатади.

«Саҳрода кул» — сюрреалистик, ибратли поэма. Совуққон, баъзан шафқатсиз тасвир билан материалга чуқурроқ кириб бориб, унинг таъсирчанлигини ошириш услуби — режиссёрнинг ана шу дебют чизма фильмида ноқ кўзга ташланган эди.

Инсон ва табиат мавзуси режиссёр Н. Тулахўжаевнинг яна қатор чизма фильмларда давом эттирилиб, «Ёқимли ёмғир ёғади» картинасида унинг энг юқори чуққисига кутарилади.

Фикр тасвир билан боғлиқ бўлган анимацияда сценарий муаллифининг режиссёр ва рассом билан ҳамфикрлиги бошқа санъат турларига нисбатан минг чандон ортиқ. Афсуски, бирдай фикрлай

оладиган уч ижодкор ҳамжиҳатлиги камдан-кам учрайдиган ҳодиса. Шу сабабли режиссёр ва рассомлар уз ғояларини, узлари тасаввур этган дунёни узлари суз билан битишга мажбур буладилар. Яъни уз фильмларига узлари сценарий ёзадилар. Бу – кинодраматургги инкор этиш, деган суз эмас. Мультипликация фильмларига профессионал кинодраматурглар жуда зарур. Лекин бир ижодкор – ҳам режиссёр, ҳам сценарий муаллифи сифатида фильм яратиши мумкин. Бу тажрибада кўп учрайдиган ҳодиса. Бундай ижодий жараён баъзан катта муваффақиятларга олиб келиши мумкин. Н Тулахўжаевнинг «Ёқимли ёмғир ёғади» анимация фильмида сценарий муаллифи ва режиссёр сифатида ижод этгани ва у Халқаро юнофестивалларда юқори баҳоланиб, қатор совринлар билан мукофотлангани фикримизнинг далилидир.

Америкалик фантаст ёзувчи Рэй Бредберининг «Ёқимли ёмғир ёғади» новелласи «Марс хроникалари» тўпламига киритилган бўлиб, унда техник янгилик ва ихтиролар орқасидан қувшининг, турмушда ҳамма нарсани механикалаштиришнинг негатив оқибатларига диққат-эътибор қаратилади. Инсоннинг бутунги, айниқса, эртанги кунидан, келажагидан ташвишланиб ёзилган «Ёқимли ёмғир ёғади» новелласида ёзувчи илгарилаб бориб, диққатни 2026-йилнинг 4-август кунига, атом урушининг мудҳиш оқибатларига жалб этади. Атом урушидан сўнг сақланиб қолган ягона бетон уйда истиқомат қилувчи биронта ҳам жонли зот йўқ. Ҳамма нарса куйиб кулга айланган. Фақат механизмлар, роботлар одатдагидек ўз «ишини» давом эттиради.

Киноновелланинг характерли томонларидан бири – унда иштирок этувчиларнинг камлиги. Унда жанр талабига кўра воқеа бошидан эмас, уртасидан, яъни атом урушидан сўнг шаҳар кулга айланиб, биронта ҳам жонли зот қолмаганидан сўнг бошланади. Ана шундай совуқ, даҳшатли, ҳис-туйғусиз муҳитни анимация экранда қандай тасвирлаш мумкин. Нозим Тулахўжаев чизувчи режиссёр эмас. Унинг ҳамфикр, маслакдош, шунингдек ижтимоий фантастика жанрини тушунадиган рассом Сергей Алибеков билан ҳамкорлиги – ўзбек мультипликациясига катта муваффақият келтиради.

Новеллада воқеа кўпроқ реалликка яқин. Сценарий муаллифи Н. Тулахўжаев эса муҳитни кескинлаштиради. Унга агрессивлик,

шафқатсизлик тусини беради. Ҳаммаёқни тотал муҳит қоплаган: темир роботлар, қумга айланган мурдалар... Кейинчалик сценаринга, сунг фильмга илиқлик киритмоқчи булади. Шу мақсадда у баҳор фасли манзараси акс этган қалбаки ойна ва қуш мавзусини уйлаб топади. Ягона жонли зот – қуш образини киритиш билан ҳаёт нафаси ҳали узилмаганини курсатмоқчи булади.

Рассом С. Алибеков анимацияга биришчи марта қул урган булса-да, режиссёр уй-фикрларига мос тасвир ярата олган. Ўта техникалашган, қис-туйғудан асар ҳам қолмаган ҳаддан ташқари бераҳм ва шафқатсиз дунё – рассом қаламида кулранг, қорамтир – совуқ рангларда тасвирланади. Жиддий, лунда ва тугал тасвирда ҳиссиёз, ваҳимали дунё акс этади.

Сценарист ва режиссёр ҳоҳиши билан макон фақат бир мартагина жоиланиб, фильмга илиқлик киритилади. Бу ўзгариш асарнинг характерли мотивига буйсундирилгани ҳақида италиялик кинотанқидчи Массимо Майсетти «Очиқ ойнадан ташқаридаги ям-яшил панорамани куриш мумкин. Лекин панорама – иллозия, сунгий экани қушнинг ташқарига интилиб, узини ойнага урганида маълум булади. Ташқарида эса, вайрона устига Бредберининг ёқимли ёмғири эмас, балки қор парчалари тулмоқда. Ҳаммаёқ совуқ ва сукунатда», – деб ёзади узининг Марказий Осиё анимация киносига бағишланган китобида («MILLE EUNAFIABA DALL'ASIA CENTRALE» MILANO, 1985, 10-бет).

Мультфильм сценарийсининг узига хос хусусияти, юқорида айтганимиздек, суз, жумлаларнинг экран тасвирига, тасвирий динамикасига буйсундирилиши, гоё – тасвирий образларда амалга оширилишидир. Бу ижодий жараёнда салмоқли «юк» рассом зиммасига тулади. Анимация фильмининг оддий ва тушунарли, лунда ва қис-туйғуга бой, ҳаракетлар пластикасининг ишонарли бўлиши кўп жиддатдан мультипликатор рассомга боғлиқ. Узбек анимациясида чизма фильмлар яратиш ижодий жараёнини фаоллаштиришда ВГИК баддий факультетини тугатиб, мультипликатор рассом бўлиб келган Мавзур Маҳмудовнинг хизмати катта. У икки йил мультипликатор-рассом бўлиб ишлагандан сунг мустақил ижодга ўтиб, режиссёр ва рассом сифатида «Лочин ва Юлдуз ҳақида баллада» дебют фильмини яратади. Сценарий анча саёз ва суз булса-да, унинг шарқона поэтикаси ижодкорни жалб этади. Сценарий асосидаги гоё – энг

куҳна, шу билан бирга доимо янги – мангу муҳаббат мавзуси эди. Сценарий ҳажми қисқа, асосий персонажлар иккита ва улар ўртасидаги диалоглар – 4-5 тагина. Режиссёр сценарий персонажларини қисқартиради, диалогларни олиб ташлайди ва асосий эътиборни экран бадиий тасвирига қаратади.

Лочиннинг олис-олисларда чарақлаган ёрқин Юлдузга булган муҳаббати, унга интилиши ва фожиаси – Шарқ классик шоирлари поэмаларида қуйланган юксак, улғувор севгини эслатади. Бу севги қаҳрамонни ҳалокатга олиб келса-да, ҳеч ким ишқ-муҳаббат йулидан қайтмаган. У – сунмас, абадий. Ана шу гоёнинг экран тасвирида режиссёр ва rassom М. Маҳмудов Шарқ классиклари асарларининг безатиш графикасига таянади. Нозик услубда чизилган Ҳирот миниатюра мактаби анъаналари биринчи бор ўзбек анимация экранида давом эттирилади.

Мавзур Маҳмудов – ўзбек анимациясида қоғоз марionеткаларни алмаштириш усулининг, яруслилик технологиясининг отахони. У бирлашмада яруслилиқ станогни яратиш ва шу усулда фильм суратга олишнинг ташаббускори бўлди. Бу усулнинг кам меҳнат талаб қиладиган жойи шунда эдики, ҳар бир кадр учун персонажлар бошдан оёқ қайта-қайта чизилмай, ҳаракат ёки мимикани ифодаловчи қисмлари чизилиб, ҳар фазада алмаштирилади. Мультбирлашмада яратилган энг яхши фильмлар, жумладан, совриндор «Ёқимли ёмғир ёғди» киноасари ҳам шу усулда суратга олинган.

Марionетка усулида яратилган биринчи анимация фильми – «Хужа Насриддин» (сценарий муаллифи А. Бородин, режиссёр ва rassom М. Маҳмудов, 1982) дир.

1970-йилларнинг охири ва 1980-йилларнинг бошларида ўзбек анимациясида халқ ҳимоячиси, суз устаси Хужа Насриддин образини яратишга уриниб қурилди. Аммо икки марта ҳам бу уриниш муваффақиятга олиб келмади. Бунинг сабаби – адабий асар материалида эди. Яъни адабиётнинг шундай турлари борки, улар тасвир «тили»га жуда қийинчилик билан кучади ёки тасвирга умуман буйсунмайди. Бунга суз уйинига асосланган асарларни, аскиябозлар санъатини киритиш мумкин. Улар китобхон ва томошабинда ассоциатив равишда ёрқин образларни кўз олдига келтирса-да, аниқ тасвирда уз жозибасини йўқотади. Хужа Насриддин ҳақидаги ҳикоя, латифалар ана шундай суз уйинига

асосланган асарлардан. Мультипликация экранида бош қахрамоннинг буюқлар соясида қолиб кетганининг, образ аста-секин хиралашиб бориб, фильм охирида унга бўлган қизиқиш умуман йуқолганининг бонси ҳам шунда. Анимациянинг тасвирий-динамик тилига буйсунмайдиган бундай «қалтис драматургия» асарларида адабий асосга мос динамик кинообраз топиш қийин. Халқ орасидан чиққан ҳазилкаш, қувник, шу билан бирга соддадил Хужа Насриддинда суз уйини устун бўлиб, уни тасвирлаш эса, ниҳоятда мушкул.

Демак, мультфильм учун адабий асос танлай билиш ҳам катта масъулиятли ишдир.

Оригинал сценарийнинг экрангача босиб утадиган йули — ижодий жараёнда режиссёрнинг роли муҳим. Бунга «Кудук» (сценарий муаллифи С. Козлов, режиссёр С. Муродхужаева, 1987) анимация фильми мисолида кузатиш мумкин. «Кудук» — персонажлар иштирок этувчи эртақ-фильм бўлиб, унда саҳрода қудук қазиб сув чиқариш, йуловчиларни ташналикдан халос этиш ҳақида ҳикоя қилинади. Сценарийда трюк, фантастикадан фойдаланилмаган. Ташқи куринишдан бамайлихотир, осойишта ритмда давом этса-да, у ички динамикаси билан кучли. Саҳрода сувнинг кадр-қиммати, табиат ва борлиқ сув билан ҳаёт экани ҳикоя қилинар экан, муаллиф жониворлар тимсолида инсонларни кўзла тутди. Меҳнатсеварлик, яхшилик қилиш гоёси персонажларнинг инсонларга хос хапти-ҳаракатидан, позитив ва негатив характерларини юзага чиқаришдан келиб чиқади.

Сценарийнинг экран ифодаси куйидагича: режиссёр С. Муродхужаева 7 бетдан иборат сценарийни яна ҳам қисқартиради, ортиқча персонаж ва эпизодларни олиб ташлайди, баҳор ва жазирама ёз фаслларига булинган саҳродаги ҳаётни умумлаштиради, янги эпизодлар киритади.

Типрафикон — «Кудук» анимация фильмининг бош персонажи. У кеча-ю кундуз қудук қазини билан банд. Ниҳоят қудукда сув пайдо бўлади, ammo у ҳеч кимга керак эмас... Кейинги эпизодларда режиссёр конфликтни аста-секин кескинлаштира боради. Ногаҳон саҳрода бурон кутарилиб, ҳаммаёқни, жумладан қудукни ҳам қумга тулдиради. Бу бош персонаж олдидаги синов бўлиб, унинг кучли ирода эгаси эканлиги — қумга тулган қудукни эринмай тозалаб,

атрофини тартибга келтиришида курсатилади. Бурон ҳаммаёқни қуритиб, ташналикка гирифторм қилади. Сахро жониворлари сув дея, халлослаб зур-базур қудуққа етиб келишади. Типратикон уларни оби-чашма билан мамнун этаркан, меҳнати зое кетмаганидан мамнун.

Сценарий бош қахрамоннинг мажорли қушиғи билан тугаса, режиссёр фильм финалига узгартиш критади. Бош персонаж қулида фонар, елкасида кетмон билан янги қудуқ қазишга кетар экан, бу билан хизмат, яхшилик қилиш ҳамиша давом этиши таъкидланади.

1980-йилларнинг охириларидан узбек мультипликациясида ижодий жараён миллийлик ва фалсафий умумлашма омухтаси йуналишида давом этди. Бу қонуний ҳол эди. Етук ижодкорларга айланган иккинчи авлод режиссёр ва расомлари энди анча мураккаброқ мавзуларга қул ура бошладилар. Бу даврдаги ижодий жараён олдингиларидан танланган мавзу ва унинг тасвирий ифодасида оригиналликка эришилгани билан фарқ қилади. Утмиш ҳаёлий хотиралари, инсон ички организмда руй берадиган мураккаб жараён мультипликация экранида визуал ифодасини топа бошлади. «Узвийлик» (сценарий муаллифи И. Марголина, режиссёрлар С. Муродхужаева ва С. Алибеков, 1989) — оригинал сценарий асосида яратилган ана шундай анимация фильмларидан бири.

Сузсиз — визуал мультипликация ҳам чуқур ғояга асосланиши ва у аниқ ва тушунарли шаклда томошабинларга етказилиши лозим. Визуал фильмлар — суз билан ёзилган сценарий ғоясини, режиссёр ҳис-туйғуси, мақсадини расом мультипликатор фақат тасвирий қаторларда руёбга чиқаради.

Сценарий инсоннинг орқасида қолган вақт ҳақидаги лирик притча эди. Икки изланувчан, профессионал етук ижодкор сценарий ғоясини фақат тасвирий қаторларда ифода этиш билан чекланмайди. Инсон умри охириаб қолганида «орқасига», утган ҳаётита ҳаёлан қайтиши ҳақидаги сценарийга миллийлик тусини беради.

Қахрамон хотираси унинг тасавурида — аниқ образларда гавдаланаркан, кўз олдидан беташвиш болалиғи, гур ёшлиғи, илк севиғи онлари ва муҳаббат ғожнаси каби умр босқичлари бирма-бир утади. Муаллифлар ана шу ҳар бир умр босқичини унинг узига

хос миллий урф-одатлари, расм-русумлари, миллий маросим ва анъаналари билан узвий боғлайдилар. Миллий мавзуга бундай ёндошиш — мультипликация экранига янгилик эди.

«Узвийлик» — ўзбек мультипликациясини янги давр — мустақиллик арафасида миллий йуналишга бошлаб берган дастлабки фильм бўлиши билан аҳамиятли. Украинада бўлиб ўтган биринчи Халқаро кинофорум «Крок»да у ҳақли равишда «Энг яхши фильм» деб тан олинади.

Ўзбек мультипликациясида иккинчи авлод режиссёр ва рассомлари шаклланиб етгани, тасвир маданияти устани оригинал сценарийга бўлган талабни ҳам оширади. Бу соҳада А. Файнберг, В. Гусев, Ж. Исҳоқов каби кинодраматурглар ижод этсалар-да, сценарий танқислиги сезиларли даражада эди. Сценарий муаммосини ҳал этиш — янги авлод кинодраматурглари етиштиришига ҳам боғлиқ ва у ҳали-ҳали долзарб.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2004-йил март ойидаги Фармони ва Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг Қарорида мультипликация фильмлари ишлаб чиқаришга алоҳида эътибор берилгани ҳам бежиз эмас. Ахир, мультфильмлар минг-минглаб томошкабинлар, ёш авлод эҳтиёжини қондириб қолмай, уларга маънавий, эстетик таъсир курсатади. Кўнгли пок, тасавури фаол, асоциацияси эркин болалар учун ижод этиш ҳақиқатан ўта масъулиятли. Болалардаги бундай сифатлар ижодкорларни ҳам дунёга янги кўз, янги нигоҳ билан қарашга ундайди.

Мундарижа

Тахририятдан 5

ФАЙЗУЛЛА КАРОМАТЛИ ҲАҚИДА СУЗ

Т. Мирзаев. Таниқли фольклоршунос олим 8

J. Elsner. Faszination «maqEm» 11

Б. Ерзакович. Несколько слов о Ф. М. Кароматове 19

Р. Қосимов. Анъанавий ихрочилик
кафедраси фаолиятидан 23

Н. Янов-Яновская. В поисках научной истины 27

Б. Турғунов. Кароматов «сенсей» ҳақида икки оғиз суз 30

МУСИҚА

З. Орипов. Форобий ва Шарқ мусиқашунослиги 38

Р. Юнусов. Мақом ва муқом жанрлари қиёсига доир 46

О. Иброҳимов. Шашмақом ҳикматларига бир назар 55

Ж. Расултоев. Ўзбек чолғушунослигида тизимли-этнофоник
услуб 65

Р. Абдуллаев. Обрядовая практика и фольклор шаманизма ... 71

Д. Муллажонов. Мусиқий эстрада шоу-бизнес тизимида 80

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРИК

Э. Ртвеладзе. О раннесредневековых монетах Чача 88

П. Захидов. Макомы Хаттой в архитектуре Самарканда 96

Э. Исманлова. Большая ханская охота в двух темуридских
диптихах 106

М. Юсупова. Садово-парковые ансамбли Бухарского оазиса 115

В. Лунева. Ювелирные изделия оседлого
и кочевого населения южных областей Средней Азии
(III–II тыс. до н. э.) 124

- Н. Шагалина, Г. Никитенко. Терракотовая пластика, как явление религиозно-идеологического воззрения и искусства (на примере Средней Азии) 128

ТАСВИРИЙ ВА АМАЛИЙ БЕЗАК САНЪАТИ

- К. Акилова. Некоторые методологические аспекты изучения современного дизайна Узбекистана. 138
- Н. Ахмедова. В ожидании сдвигов (наблюдения о состоянии современной исследовательской и творческой практики) 143
- Э. Гюль. К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана. 151
- И. Заатов. Динамика развития крымскотатарского искусства XX в. 161

ТЕАТР, КИНО ВА ТЕЛЕВИДЕНИЕ

- И. Мухтаров. Музыка в современном драматическом театре Узбекистана (приглашение к теме) 170
- М. Хамидова. Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театри: замонавий жараён 176
- Д. Раҳматуллаева. Миллий уйғониш даври театри ва уни илмий урганиш даражаси 183
- Д. Қодирова. Ўзбек театрида ғарб мумтоз драматургияси: замонавий талқин муаммоси 189
- Х. Абул-Касимова. Кино и время 195
- М. Мирзамухамедова. Мультфильм драматургияси (Ўзбек мультпликация фильмлари драматургияси мисолида) 201

Санъатшунослик масалалари II

Илмий мақолалар тўплами

Масъул муҳаррирлар:

м. ф. д. М. А. Юсупова, с. ф. д. О. А. Иброҳимов

Таҳрир ҳайъати:

т. ф. д. Э. В. Ргвеладзе, с. ф. д. М. Х. Қодиров,
с. ф. н. Д. М. Мултижонов

Тақризчилар:

с. ф. д. Т. Б. Ғофурбеков, ф. ф. д. У. Х. Қорабоев

«SAN'AT» журнали таҳририяти - 2005
Тошкент ш., Мустақиллик майдони, 2
Нашрга берилган вақти 11 декабр 2005 й.
Формат 60x90/16, 13,5 б. т.
Гарнитурa TimesUZ. Адади 100 нусха.



САНЪАТШУНСАНИК
ИМАНИ-УАДЖИЁТ ИНСТИТУТИ