

ЎЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ

САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

**САНЪАТШУНОСЛИК
МАСАЛАЛАРИ**

III

2006

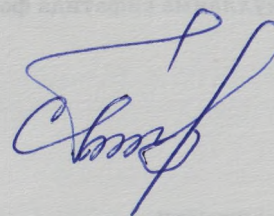
УЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ

САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

САНЪАТШУНОСЛИК МАСАЛАЛАРИ

III

Илмий мақолалар тўплами



ТОШКЕНТ – 2006

УДК 7(08) 102

Маъсул муҳаррирлар:

Мавлюда Юсупова, м. ф. д.

Оқилхон Иброҳимов, с. ф. д.

Таҳрир ҳайъати:

Эдвард Ртвеладзе, т. ф. д.

Давлат Муллажонов, с. ф. н.

Қалмурза Қурбанов.

Тақризчилар:

У. Қорабоев, ф. ф. д.

Д. Муродова, с. ф. н.

Санъатшунослик масалалари III.

Илмий мақолалар тўплами.

Тошкент 2006 йил – 248 б.

«Санъатшунослик масалалари III» илмий мақолалар тўплами Ватанимиз Мустақиллигининг 15 йиллигига бағишланган бўлиб, унда санъатшунос ва меъморшунос олимларнинг сўнгги йилларда бажараётган илмий тадқиқот ишларидан намуналар берилди.

Тўплам соҳа мутахассислари – назарийчи олим ва амалиётчилар учун мўлжалланган. Шунингдек, ундан ихтисослашган таълим тизимларида ўқув қўлланма сифатида фойдаланиш мумкин.

УДК 7(08) 102

© «SAN'AT» журнали нашриёти

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ

МУСТАҚИЛЛИГИНИНГ

15 ЙИЛЛИГИГА

БАҒИШЛАНАДИ

Ватанимизга қутлуғ келган Буюк Истиқлол боис республика-миздаги нафис илмлар маркази - Санъатиунослик илмий-тадқиқот институти ҳаётида ҳам янги давр бошланди. Ўтган 15 йил мобайнида институт ходимларининг илмий фаолият юритиши асослари янги талабларга мувофиқ тарихий синовдан ўтди ва туб ўзгаришларга юз тутди — эндиликда олимлар санъат турларига доир муҳим йўналишларда рақобатбардош илмий лойиҳаларни ишлаб чиқиб, танлов босқичларидан муваффақиятли ўтган ва Давлат грантларига сазовор бўлган мавзулар асосида иш олиб бормоқдалар.

Кўлга киритилган улкан ютуқлар қаторида энг аввало ўзбек тилининг санъатиунослик ва меъмуриунослик жабҳаларида илм тили даражасига юксалганлигини қайд этиши зарур. Бунинг далилини олимларимиз томонидан бажарилган диссертация ва йирик тадқиқот ишларида, наир этилган илмий монография ва тўпламларда, шу жумладан, «Санъатиунослик масалалари» номида эълон қилинган мақолалар мажмуининг 1-2 китоблари қаторида мазкур учинчи тўплам мазмунида ҳам кўришимиз мумкин. Муҳими, ўзбек тилининг маънодор жилоланиши, теран ифодаланиши қуввати нафис илмлар кесимида ёрқин намоён бўлмоқда.

Янги давр ўзбек санъатиунослигининг салоҳияти тадқиқ этилаётган мавзуларнинг кўлами ва илғор илмий-услубий асосларида ҳам намоён бўладиги, бунда анъанавий санъат турларининг кўп асрлик тарихи, тадрижий ривожланиши қонуниятлари ҳамда замонавий ижод жараёнлари каби устувор йўналишлар ўтмиши ва замон силсиласида узвий идрок этилади. Бу ҳол бадий ижод асрорларини теран англаш, мерос ва яратилаётган янги асар намуналарини тизимли таҳлил этиши ва, шу аснода, давримиз санъатининг ривожланиши тамойилларини илмий ишлаб чиқиши имконини беради.

«Санъатиунослик масалалари» туркумининг мазкур учинчи тўпламидан ўрин олган мусиқа, меъморлик, санъат тарихи, тасвирий ва амалий безак санъати, маданиятиунослик, театр ва кино санъатларига доир мақолалар бу борадаги муҳим одимлардан бири бўлади, деган умиддамиз.

Тахрир ҳайъати

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРЛИК

Мавлюда ЮСУПОВА
ЎЗБЕКИСТОННИНГ ЎРТА АСР СЎФИЙЛИК
МАСКАНЛАРИ МЕЪМОРЛИГИ

Эдвард РТВЕЛАДЗЕ
ИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
В ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Додо НОЗИЛОВ
ЗАРДУШТИЙЛИК ИБОДАТХОНАЛАРИНИНГ
ИЧКИ КЎРИНИШИ

Пулат ЗАХИДОВ
ДВОРЕЦ ТЕМУРА В ТАШКЕНТЕ

Эльмира ИСМАИЛОВА
ВОСШЕСТВИЕ НА ПРЕСТОЛ МОВАРОУННАХРА
АМИРА ТЕМУРА

Валентина ЛУНЕВА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
СЕРЕГ ДРЕВНЕГО УЗБЕКИСТАНА

Бахадыр ТУРГУНОВ
УЗБЕКИСТАНСКОЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ
ЭКСПЕДИЦИИ (УзИскЭ) 46 ЛЕТ

ЎЗБЕКИСТОННИНГ ЎРТА АСР СЎФИЙЛИК МАСКАНЛАРИ МЕЪМОРЛИГИ

Ўзбекистоннинг ўрта аср меъморчилигида *работ, хонақоҳ, такия* сингари сўфийлик масканлари алоҳида ўрин тутади. Мазкур турдаги қурилмаларнинг генезиси ва бажарган вазифалари илмий жиҳатдан ҳали етарли даражада ёритилмаган, уларнинг функцияларини аниқлаш борасидаги дастлабки алоҳида уринишлар эса тадқиқотчиларни турли хулосаларга олиб келган (1, 2). Аслида белгиланган мавзу меъморшуносликда махсус тадқиқот сифатида муфассал ўрганилмаган, балки айрим муаллифлар томонидан бир қадар «тегиб» ўтилган ёки илмий ишларининг умумий кесимида қараб чиқилган, холос (3-6).

Ушбу илмий ишларни, шунингдек сўфийлик ва унинг меъморий масканлари тарихи бўйича илк ва сўнгги тадқиқотларни таҳлил этиш ва умумлаштириш, архив материаллари билан танишиш ҳамда мавжуд манзилларни бевосита ўрганиш натижасида аввалги маълумотларни муҳим қўшимчалар билан тўлдиришга, баъзи ўринларда эса тузатишлар киритишга имконият юзага келди.

Мазкур мақолада биз сўфийлик меъморий масканларининг моҳияти ва ривожланиш босқичларини кўрсатиб ўтишга, уларнинг тарих силсиласидаги функционал ўзгаришларини кузатишга, шунингдек, *работ, хонақоҳ, такия*ларнинг Ўрта Осиёда жорий қилиниши масалалари ҳамда шулар қаторида араб мамлакатларида тарқалган «завия» атамасининг ҳам маъноларини аниқлашга уриндик.

Сўфийлик масканлари меъморчилигининг тадрижий раванқини биз тасаввуф таълимоти ва амалиёти ривожигадаги босқичларга боғлиқ ҳолда шартли тўрт даврга ажратдик. Шуни таъкидлаш жоизки, таклиф этилаётган мазкур даврлаштириш доирасида босқичлар кескин чегараланмайди, чунки гоҳо навбатдаги давр куртаклари аввалги босқичда намоён бўлади. Биз ушбу даврларда сўфийлик истиқомат масканларининг фақатгина умумий ривожланиш тамойилларини белгилаб, уларнинг дастлабки таснифини ҳавола этмоқчимизки,

бунда биринчи ва иккинчи даврлар маълум даражада Ж. С. Тримингэм таклиф этган даврлаштиришга мос келади (7, 90-б.).

Биринчи давр (VIII-XI асрлар)- мусулмон оламида сўфийлик вужудга келгани ва унинг таълимотига оид назарий асослар (илми-ат-тасаввуф) шаклланганлиги билан тавсифланади. Бу даврда мусулмон Шарқининг турли минтақаларида *работ, завия* ва *хонақоҳ* номлари билан юритилган сўфийларнинг илк истиқомат уйлари қурила бошланган. Келиб чиқиш генезиси турлича бўлган мазкур қурилмалар тадрижиёт натижасида биринчи даврнинг охирига келиб тузилиши ва аҳамиятига кўра ўхшашлик касб этди.

Масалан, дастлаб арабларнинг ишғол этилган мамлакатларидаги ҳарбий-миссионерлик истеҳкомлари бўлган *работлар* вақт ўтиши билан асосан карвонсарой кўринишидаги савдохона ва меҳмонхоналарга ва, кам ҳолларда, сўфийлар учун работга айланиб борган. Ўрта Осиёда эса бирмунча кейинроқ, IX асрдан бошлаб фаоллик билан сўфийлар учун махсус работлар қурилган. (8, 85, 101-б.). Насафдаги Муазза ибн Ёқуб (834 й.), Самарқанддаги иккита маскан - Исмоил Сомоний даврида (IX аср) тикланган ал-Мурабба ҳамда Тамғочхон мадрасаси яқинида қад кўтарган ал-Амир (XI) работлари шулар жамласидандир (8, 128-б.). Биз бу иншоотларни ҳовлили композиция қурилиш турига мансуб, деб тахмин қилдик, чунки улар генезисига кўра ҳарбий работ ва карвонсаройлар тузилишига ўхшайди. Ҳовлили бино композицияси деб марказида очиқ ҳовли, айланаси бўйлаб эса ҳужра, умумий хона, пештоқли ёки устунли айвон сингари қурилмалардан иборат иншоотлар мажмуасига айтилади.

Хонақоҳ дастлаб бошпанасиз сўфийларнинг яшаш жойи ҳамда уларнинг ҳамкорликда ўтказадиган диний маросимлари, мубоҳасалари, баъзан эса таҳсил оладиган масканидир. X аср охирларига келиб хонақоҳлар, аввалги вазифаларини сақлаб қолгани ҳолда, яна таълим беришнинг «устоз-шоғирд» (пир-мурид) таҳсилига асосланган сўфийлар марказига айланди.

IX-X асрлар чегарасида Мовароуннаҳр ва Хуросонда пайдо бўлган биринчи даврга оид хонақоҳлар турфа кўринишларда бўлиб, типологик жиҳатдан ҳали аниқ кўринишга эга бўлмаган. Масалан, монийлар (Самарқандда) ва каррабий-

лардан қолган хонақоҳлар ҳовлиси бўйлаб ҳужралар жойлаштирилган роҳибхона типдаги иншоот бўлган кўринади. Баъзан хонақоҳлар азиз авлиёларнинг қабри олдида қарор топган. Аксинча ҳам бўлган, яъни шайх хонақоҳни ўз уйида ёки бошқа бир тураржойда ташкил этган ва вафотидан кейин ўша хонақоҳ ёнида дафн этилган. Махнадаги (Туркманистон ҳудудида) Абу Саид мақбараси ва унинг қаршисида жойлашган хонақоҳ, шунингдек, Бухородаги Абу Муҳаммад аз-Займуний (ваф. 1025 й.) қабри ва хонақоҳи шулар жумласидандир (8, 91-б.). Маълумотларга кўра, мазкур хонақоҳ бир пайтлар шайх аз-Займунийнинг уйи, гумбазли мақбара эса унинг чилла ўтирадиган узлатхонаси бўлган (9, 78-79-б.).

Завия – дастлаб масжид ичидаги ёки ёнидаги хона бўлиб, унда саводхонлик чиқарилган ва «Қуръон»дан таҳсил берилган. Кейинчалик, биринчи даврда, завия сўфийларнинг истиқомат уйи бўлиб, айти пайтда у ерда шайх ваъзхонлик ҳам қилган ва муридларига таҳсил берган. Бизнинг кузатувларимиз шуни кўрсатадики, завия атамаси Ўрта Осиёда асосан хорижликлар (масалан, XIV асрда Ибн Баттута) томонидан қўлланилиб, унинг мазмунида маҳаллий хонақоҳлар англашилган.

Иккинчи давр (XI – XIV асрлар)да сўфийлик тариқатларининг узил-кесил шаклланиши, мусулмон оламида ёйилиши ва ижтимоий нуфузининг тобора ортиб бориши кузатилади. Бу даврда сўфий шайхларнинг қабрларини зиёрат қилиш ва муқаддас янглиғ эъзозлаш ҳоллари кенг тус олади. Вақт ўтиши билан улар атрофида бирин-кетин йирик сўфийлик масканлари тиклана бошланган. Шу пайтдан бошлаб Ўрта Осиё ва қўшгина қўшни ҳудудларда работ ва хонақоҳлар композицион тузилишига кўра бир-бирига ўхшаш, сўз (атама) ифодалари ҳам маънодош бўлиб кетади. Мажмуа кўринишидаги бу қурилмалар таркибида авлиё мақбараси, маросим хонаси (само ёки зикрхона) ва кичик масжид (баъзан бир хона ҳар иккала вазифани бажарган), шайх ҳамда унинг оиласи яшайдиган тураржой, қироатхона ва таҳсил хона, муридларнинг ҳужралари, зиёратга келганлар учун шабоҳ ва меҳмонхона сингари иншоотлар бўлган (11, 72-б.).

Тузилишига кўра бу мажмуалар ҳовузли ва соя-салқинли ховли атрофида қурилган бинолардан иборат бўлган. Кўплаб

хонақоҳ-мажмуалар шундай кўринишга эга бўлиб, уларни XIV асрда марокашлик зиёратчи Ибн Баттута ўз ватанида одатий бўлган «*завия*» сўзи билан атаган. Масалан, Ибн Баттута 1333 йилда Бухорода зиёрат қилган муқаддас қадамжо – сўфий шайх Сайфиддин Бохарзий қабри ва мажмуаси ҳақида шундай ёзади: «Биз Бухоро атрофидаги Фатҳобод номи билан маълум қишлоқда тўхтадик. У ерда энг улуг авлиёлардан бири, тақводор зоҳид, устоз шайх Сайфидин Бохарзий қабри жойлашган. Биз қўним топган шу шайхнинг номи билан аталадиган *завия* улуг даргоҳ бўлиб, унинг каттагина вақф даромадларидан зиёратчиларга таомлар улашилади» (10, 82-б.). Ибн Баттутанинг сўзларини XIV асрга мунсуб вақф ҳужжати ҳам тасдиқлайди. Бу ҳужжатдан маълум бўлишича, иншоотлар мажмуаси таркибига шайх мақбараси ва унга жанубий томондан ёндошган ҳудожўйлар ва йўқсилларнинг доимий тураржойлари ҳисобланган хонақоҳ кирган (12, 166-б.).

Учинчи давр (XIV аср охири – XVII асрлар)- Ўрта Осиёда хонақоҳ меъморлигининг энг гуллаган босқичи ҳисобланади. Дастлаб зоҳидона кўринишда бўлган сўфийлик бу даврга келиб сезиларли ўзгаришларни бошдан кечирди. Хусусан, эндиликда айрим тариқат намояндалари ҳукумат билан жамоат ишларида фаол ҳамкорлик қилиб, айрим ҳолларда ҳадя-эҳсонлар эвазига ҳам бойиб борадилар. Хонақоҳларнинг қурилишида Мовароуннаҳр ҳукмдорлари ҳам (ҳомий сифатида) қатнаша бошлайдилар.

Сўфизмнинг XV асрдан бошланган ривожланиш даври хусусиятлари ҳозирги Ўзбекистон ҳудудида қурилган хонақоҳлар меъморлигини бирмунча ўзгартирди. Бизнинг назаримизда бу ҳол куйидаги икки омил билан узвий боғлиқдир.

Биринчидан, мақбаралар қошида қурилган ховли туридаги аввалги хонақоҳлар меъмориал диний марказларга айлана бошлайди. У ерда шарият талабларига кўра, ўша даврда вафот этган сўфийлар мақбарасиз, очиқ осмон остидаги дахмалар (тўртбурчак шаклдаги суфа)да дафн этилган. Эндиликда хонақоҳ тушунчасида бинолар мажмуасининг барчаси эмас, балки асосан маросимлар хонаси бўлган иншоотлар англашилади.

Иккинчидан, бу ҳол Мовароуннаҳрда Нақшбандия тариқатининг кенг тарқалиши билан ҳам боғлиқ бўлган. Чунки бу

Йўл пирлари қабр устига мақбара тиклашни рад этишган¹, тариқатнинг кўпроқ шаҳарга хослиги ва унинг ибодат амалиётлари хонақоҳлар ҳузурида хизмат кўрсатувчи кўплаб истиқомат хужралари бўлишини талаб этмаган. Нақшбандия тариқати зоҳидлик ва дарбадарликнинг зарурий эмаслигини, айти пайтда бадавлат ва нуфузли муридлар табиатига ҳам мос келадиган ҳуфия зикрни, ҳамда «Даст ба кору, дил ба ёр» ҳаётбахш шиорини (яъни, қўлинг меҳнат билан, қалбинг эса Оллоҳни зикр этиш билан банд бўлишини) тарғиб қилган. Тариқатга эргашганлар орасида нафақат ҳунарманд ва савдогарлар, балки бой шаҳарликлар, аслзода ва ҳукмдорлар, шунингдек, машҳур шоир ва олимлар бўлишган. Масалан, қудратли давлат ҳукмдорлари – Соҳибқирон Амир Темур, Шоҳруҳ, Абдулазизхон, Абдуллахон, азиз шоирлар – ҳазрати Абдураҳмон Жомий ва Алишер Навоий, наққош мусаввир Камолиддин Беҳзод ва бошқалар шулар жумласидандир.

Шундай қилиб, тариқат аъзолари ўз оилаларида яшашлари мумкин бўлгани ҳолда, хонақоҳларда биргаликда ўтказиладиган ибодат маросимлари (намоз, шайх ваъзини тинглаш, ҳуфия зикр, тунги бедорлик ва б.), баъзан таълим бериш ёки вақти-вақти билан худойилар ўтказиш учунгина йиғилишган. Бу ҳол хонақоҳларда яшаш ва хўжалик хоналарининг кўп бўлишига эҳтиёж қолдирмаган.

XV-XVII асрлар хонақоҳларини меъморий ечимига кўра уч турга ажратиш мумкин.

¹ Нақшбандий тариқатининг пирларидан ҳазрат Хўжа Аҳрор Валий (ваф. 1490 й.) исломнинг илк кўрсатмаларига амал қилиб қабри устига мақбара ўрнатишни бидъат деб билганлар. Шу боис қабри очиқ осмон остидаги дахмада бўлиб, кўп ўтмай бу ерда ҳовли тузилишидаги Хўжа Аҳрор меъморий мажмуаси тикланган. Кейинчалик бундай мажмуа намунасига нафақат шайхлар, балки ҳукмдорлар ҳам риоя қилганлар. Ҳукмдорлар, пирга ўз тавозеларини билдириш билан, ўзларини очиқ осмон ости дахмада, пирнинг «оёқ учи» томонида дафн этишларини васият қилганлар. Масалан, Мовароуннаҳр хонлари Абдулазиз I ва Абдуллахон II ҳазрат Баҳоуддин Нақшбанд қабри қуйи томонида дахма остида дафн қилинганлар. Аввалги даврларда кўпчилик Темурийлар, жумладан, Темурнинг отаси амир Тарағай ва Амир Темурнинг ўзи ҳам пирларининг «оёқ томонида» дафн қилинганлар, лекин дахмада эмас. XIV – XV аср бошлари анъаналарига кўра аслзодалар маҳобатли мақбараларда дафн этилганлар.

Биринчи ёки илк тури – бу йирик хонали ва икки ёки уч томонидан устунли айвонлар билан ўраб олинган хонақоҳ (булар биринчи бор турлар гуруҳига киритилмоқда). Мазкур турдаги хонақоҳларнинг генезиси илк сўфийлар масканига айланган ва тадрижиёт натижасида XV асрга келиб бирмунча маҳобатли тус олган одатдаги тураржой бинолари билан боғлиқдир.

Вақф ҳужжатларига кўра, Бухорода 1407-1408 йилларда Муҳаммад Хўжа Порсо меъморий мажмуасида қурилган хонақоҳнинг «шимолий, шарқий ва жанубий томонларида айвони бўлиб, пишиқ ғишт, ганч ва тоғ тоши (санги қўх)дан тикланган», ва, эҳтимолки, томи гумбазли бўлган (13, 290, а - б). Бу устунли айвон билан қурилган хонақоҳ хусусидаги дастлабки маълумотлардандир. Бундай турдаги хонақоҳлар айниқса XII-XIV асрларда кенг тарқалган бўлиб, Ўзбекистонда бошқа турдаги хонақоҳлар билан бир қаторда XX аср бошларигача қурилиб келинган.

XV – XVII асрлар биринчи турга мансуб устун айвонли хонақоҳлар қаторида қуйидагиларни айтиб ўтиш мумкин: гумбазли йирик хонақоҳлар – Бухородаги Хўжа Порсо, Хўжа Зайниддин ва Ҳазрати Имом, шунингдек, Бухоро вилоятидаги Сўфи Деҳқон, ясси том устунларига таянган хиллари эса Бухородаги Шояхси ва Мавлоно Шариф хонақоҳларидир.

Бироқ, XV - XVII асрларда йирик пештоқ гумбазли, марказида катта тўтбурчак ёки хочсимон тархли зикрхонаси бор, бурчаклар (баъзан 2-3 томондан галереялардан иборат) 2-3 қаватли хужралари жойлашган бино кўринишидаги иккинчи тур хонақоҳлари нисбатан кенг тарқалган эди.

Мазкур турдаги хонақоҳларнинг тархий ва ҳажмий тузилишларини шакллантиришда Мовароуннаҳрда XV асрнинг иккинчи ярмида юзага келган илғор, зилзилабардош гумбазостли конструкция муҳим ўрин тутган. Бу – ўзаро кесишган тўрт равоқ ва қалқонсимон бағаллардан ташкил топган, томни ёпишда қўлланилган конструктив системадир². Бунда йирик хона ўқлари ва бино бурчаклари оғирлик юкани ушлашдан озод этилади. Хона ўқларига чуқур таҳмонлар ёки равоқли йўлаклар жойлаштирилгани боис тархига хочсимон кўриниш бахш этган ва унинг ҳажмини йириклаштир-

² Қалқонсимон бағал – бу ботик, бўйлама (тик) ўқли қалқон кўринишидаги ромбсимон тепа қисм бўлиб, бир қанча равоқларнинг кесишуvidан ҳосил бўлади.

ган. Деворнинг яхлит гиштин тахламлари ортиқча юкидан озод бўлган йирик хона бурчакларига биттадан ҳужра ёки икки қаватли ҳужралар гуруҳи ишланган. Гумбазости майдонида томни кўтариб турувчи тўртта мустаҳкам равоқларнинг кесишуви натижасида (хона шифтининг марказида) кичикроқ ички квадрат вужудга келади. Шу йўсинда ҳосил қилинган ички квадрат қалқонсимон бағаллар ёрдамида ички гумбаз билан ёпилган. Натижада ташқи гумбаз диаметри, демакки томнинг асоси ҳам қисқарган. Баъзан, тўртта ўзаро кесишган маҳобатли равоқлар гумбаз қатламида жойлашиб, уни мустаҳкамлайди ва ташқи томонидан узоқ масофадан ҳам кўриниб туради (Баҳоуддин хонақоҳи), ёхуд баланд пойгумбазда ўрнатилган мўъжазроқ гумбазни кўтариб туради (Қосим-шайх ва Ҳазрати Имом хонақоҳлари).

Баъзи ҳолларда ҳужралар йирик хонанинг томонлари бўйлаб маҳобатли кириш пештоқининг (кенг сатҳида) мустаҳкам пилонларида 2-3 қаватли қилиб жойлаштирган (Ромитандаги Ҳакими Мулломир хонақоҳи).

Бундай пештоқ-гумбазли хонақоҳлар Ўрта Осиёда XV-XVII асрларда нисбатан кўп бўлган. Мазкур меъморий ечимга эга бўлган хонақоҳлар, асосан, ҳукмдорлар ва бадавлат ҳомийлар томонидан ихлос қилинган сўфийларнинг қабрлари олдида бунёд этилган. Булар жумласига XV асрда Махнада (Туркманистон) эски бино ўринда қурилган Абу Саид хонақоҳи, Бухоро яқинидаги XVI асрга мансуб Баҳоуддин Нақшбанд ва Чор Бакр мажмуасидаги Абу Бакр Саъад хонақоҳлари киради. Баъзан хонақоҳлар шаҳарнинг марказий майдонида барпо этилган, масалан, Самарқанднинг Регистон майдонидаги XV асрга оид Улуғбек хонақоҳи³, XVII асрга мансуб Бухоронинг Лабиҳовуз майдонидаги Нодир Девонбеги хонақоҳи шундай иншоотлардир.

Иккинчи турдаги хонақоҳларни тархининг композициясига кўра қуйидаги уч вариантга ажратиш мумкин:

1. Марказли (томонлари бир хил) композицияга эга хонақоҳлар – Махнадаги XV асрга оид Абу Саид хонақоҳи, Косонсой туманининг Пулоти қишлоғидаги хонақоҳ ва Бухоро во-

³ Мазкур хонақоҳ ҳақида З. Бобур шундай ёзади: «Улуғбек мирзонинг иморатларидин қалъасининг ичида мадраса ва хонақоҳдур. Хонақоҳнинг гунбази бисёр улуғ гунбаздур, оламда онча улуғ гунбаз йўқ деб нишон берурлар». (Бобур Заҳириддин. Бобурнома. Тошкент, 1989, 45-бет). Кейинчалик унинг ўрнида Шердор мадрасаси қурилган.

ҳасидаги XVI асрга оид Қосим-шайх, XVII асрда тикланган Баҳоуддин (қурилишнинг 2-босқичи), Бухородаги Ёрмуҳаммад Оталиқ ва Пешкудаги хонақоҳлар;

2. Бўйлама ўқли ёки чуқур композицияли хонақоҳлар – XVI асрга оид Самарқанддаги Имом Баҳра, Бухородаги Ҳакими Мулломир ва Қашқадарё вилоятидаги Хўжа Илимқон, XVII асрга оид Бухородаги Нодир Девонбеги хонақоҳлари;

3. Кўндаланг композицияли (бош тарзи бўйлаб чўзилган) хонақоҳлар – (XVI аср) Термиз яқинида қурилган Кокилдор хонақоҳи, Файзободаги ва Бухоро яқинидаги Баҳоуддин (қурилишнинг 1-босқичи) хонақоҳлари.

Учинчи турдаги хонақоҳлар – булар бир хонали, пештоқли-гумбазли, бўйламасига чўзилган бинолар бўлиб, аввалдан мавжуд гўрхона ёдгорий мажмуасига туташ қурилган иншоот композицияларидир. Улар ҳам ўз навбатида икки кичик турларга бўлинади:

1. Мақбарага мувозий ўқда жойлашган хонақоҳ – Термиздаги Ҳаким ат-Термизий хонақоҳи;

2. Мақбара билан битта бўйлама ўқда тикланган, лекин ундан бироз маҳобатлироқ бўлган хонақоҳ. Бунга, масалан, Темурийлар даврида Самарқандда Хўжа Абди Дарун мақбараси билан бир ўқда ва Бухородаги Сайфиддин Бохарзий мақбараси билан бир ўқда тикланган хонақоҳларни (14, 109-б.) мисол келтириш мумкин.

Темурийлар даврига оид иккинчи турдаги эътиборга сазовор пештоқ-гумбазли хонақоҳларнинг кўпчилиги бошқа иншоотлар билан бирга турли меъморий ансамблларни ташкил этган. Масалан, Самарқанддаги «қўш» композициясида Муҳаммад Султон мадрасаси ва хонақоҳи (XIV аср, Гўри Амир мажмуасида) тўғри бурчакли ҳовли билан туташган, шунингдек, Регистон майдонидаги Улуғбек мадрасаси ва хонақоҳи ҳам шу усулда тикланган. Хуросондаги «қўш» услубли ансамбллар сарасини Махнадаги Абу Саид мақбараси (XII аср) ва хонақоҳи (XV аср) ташкил этади. Сўфийлик масканлари меъморчилигининг мана шундай гуллаб-яшнаган давридан сўнг тўртинчи, бизнинг даврлаштиришимиздаги сўнгги босқичи бошланади.

Тўртинчи давр (XVIII-XIX асрлар) – ижтимоий-сиёсий ҳаётда рўй берган воқеалар, мураккаб вазиятлар ҳамда иқтисодий таназзул жараёнлари пировардида хонақоҳ биноларининг ҳажми кичиклашувига сабаб бўлди. Масалан, Бухоро воҳасида, асосан,

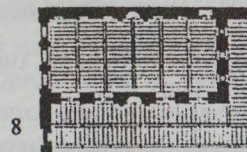
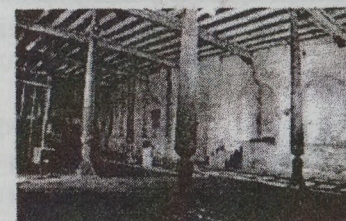
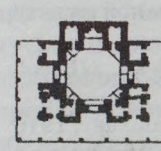
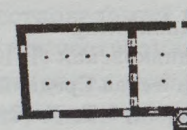
мўъжаз гумбазли хонақоҳлар қурилиб, баъзан уларнинг икки томонига тархи «Г» шаклидаги устунли айвонлар туташган. Бу бинолар кўпчилик ҳолларда ҳам хонақоҳ, ҳам маҳалла масжиди ва зифасини ўтаган. Кўпинча бундай хонақоҳлар таркибида бир қаватли хужралар, дарвозахона ва таҳоратхоналар билан бир қаторда ҳовлиснинг атрофида сўфийлар истиқомати учун мўлжалланган хужралар ҳам бўлган. Бухородаги Ҳалиф Худойдот ва Ҳалиф Ниёзқул мажмуаларидаги хонақоҳлар, шунингдек, Куйи хонақоҳ, Шохси сингари масжид-хонақоҳлар шулар жумласидандир.

XIV асрда бир қатор мусулмон мамлакатларида «**такия**» (бошқача ифодаси «**такя**») деб ном олган сўфийлар ётоқхонаси вужудга келади, XVI асрдан эса ушбу меъморий мажмуаларнинг ҳажми ва ҳашамдорлиги орта бошлайди (2, 277-278-б.). Ўрта Осиёда такиялар бирмунча кеч пайдо бўлган ва улар айтарли катта бўлмаган. Масалан, Бухорода XIX аср ва XX аср бошларида такиялар ҳовли тузилишига эга бўлиб, улар «нафақат дарвешлар ва фақирлар учун бошпана, балки бошқа шаҳарларга ёлланма ишга келганлар учун ҳунармандчилик бирлашмалари томонидан қурилган умумий ётоқхона ҳам бўлган» (9, 116 б.). Шунга кўра ҳар бир ҳунармандчилик бирлашмаси ўз маҳалласидаги мусофир касбдошлари учун ўз такиясини қурган. Агар кўпчилик ҳунармандлар у ёки бу шайхнинг муриди бўлганлигини ҳисобга олсак, у ҳолда такиялар ҳам қайсидир маънода мусофир сўфийлар маскани бўлиб чиқади.

Кўриб турганимиздек, кечки ўрта асрлардаги Мовароуннаҳрда хонақоҳ ва такия атамалари қўлланган бўлса-да, бироқ аҳамиятига кўра улар бир-биридан биров фарқ қилган.

Хуллас, бизнинг фикримизча, Ўзбекистонда сўфийлик масканлари меъморлиги ва уларнинг атамалардаги мазмун ифодаси бўлган **работ**, **хонақоҳ**, **завия**, **такия** каби ибораларнинг тарихий ривожланиш босқичлари ана шу тарзда кечган. Бинобарин, хонақоҳлар меъморлигининг фаол шаклланиши ва маълум ўзгаришлари энг аввало сўфизмнинг ривожланиши, шунингдек, Мовароуннаҳр меъморчилигининг таджрижиёти ва, айниқса, Темурийлар ва Шайбонийлар даврида жадал тус олганлиги билан ҳам шартланганлиги ҳақида хулосага келишимиз мумкин экан. Бу даврда меъморий тархига кўра иккинчи турга кирувчи Бухоро воҳасидаги «Баҳоуддин Нақшбандий», «Қосим шайх», «Ҳакими Мулломир» номлари билан

УСТУН АЙВОНЛИ ХОНАҚОҲЛАР



Хўжа Зайниддин: 1 план, 2-3 умумий кўриниши, 4 айвон шифтлари.
 Пешкудаги хонақоҳ: 5 план. Ҳазрати Имом: 6 план.
 Шохи Аҳси: 7 интерьер, 8 план. Сўфи Деҳқон: 9 план, 10 кесим,
 11 умумий кўриниши. Мавлоно Шариф: 12 план.

машхур меъморий мажмуалардаги пештоқ-гумбазли хонақоҳлар, шунингдек илк даврга оид Бухородаги икки томони айвонли «Хўжа Зайниддин», «Ҳазрат Имом» сингари эътиборга молик хонақоҳлар барпо этилган.

Шуни таъкидлаш жоизки, Бухорода XVI аср бошларида тикланган «Хўжа Зайниддин» хонақоҳи ҳозиргача энг эрта даврга мансуб устун-айвонли хонақоҳ деб ҳисобланар эди. Бироқ, 1407 йилда Бухорода тикланган уч томони айвонли Хўжа Порсо хонақоҳига доир вақф ҳужжатлари Ўрта Осиёда айвонли хонақоҳ ундан қарийб юз йил аввал, яъни Темурий-зодалар давридаёқ мавжуд бўлганидан далолат беради.

Адабиётлар

1. Маньковская Л. Ю. Ханака, такия, завия //Типологические основы зодчества Средней Азии (IX- начало XX вв.). Ташкент, 1980.
2. Стародуб Т. Х. Средневековая архитектура, связанная с суфизмом: ханака, завия, такия //Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 268-280.
3. Воронина В. Л. Архитектура Средней Азии XVI-XVII вв. //Всеобщая история архитектуры. Т. 8. М., 1969. С. 304-331.
4. Пугаченкова Г. А. Зодчество Центральной Азии. XV век. Ташкент, 1976.
5. Пугаченкова Г. А. К архитектурной типологии Среднеазиатских ханака //Краткие тезисы докладов к конференции «Ближний Восток, Кавказ, Средняя Азия. Проблема взаимосвязи культур в эпоху средневековья». Л., 1972. С. 14-15
6. Пугаченкова Г. А., Хакимов З. А. Хонако шейха Садреддина - малоизвестный памятник тимуридского времени в Афганистане //Народы Азии и Африки. 1972. N 2. С. 140-144.
7. Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе. М., 1989.
8. Камалидинов Ш. С. «Китаб ал-Ансаб» Абу Са'ада Абдалкарима ибн Мухаммада-Сам'ани как источник по истории и истории культуры Средней Азии. Ташкент, 1993.
9. Сухарева О. А. Квартальная община позднефеодального города Бухары. М., 1976.
10. Ибрагимов Н. Ибн Баттута и его путешествия по Средней Азии. М., 1988.
11. Ислам: Энциклопедический словарь. М., Наука, 1991.
12. Чехович О. А. Бухарские документы XIV века. Ташкент, 1965.
13. Государственный исторический архив Узбекистана, Вакуфный документ на хонако Ходжа Порсо. Л. 290 а.
14. Бобур З. М. «Бобурнома», Тошкент, 1989.
15. Немцева Н. Б. Архитектурный комплекс на окраине Бухары //Градостроительство и архитектура. Ташкент, 1989.

Эдвард РТВЕЛАДЗЕ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Научные исследования, проводившиеся в области исторического искусствоведения в годы независимости Республики Узбекистан, в основном опирались на богатые традиции, разработанные отечественными учеными в предшествующий период. Вместе с тем шел поиск новых подходов и разработка новых тем, которые прежде в силу определенных причин или не изучались или были затронуты в незначительной степени.

Изыскания в области исторического искусствоведения возглавил Научно-исследовательский институт искусствознания Академии художеств Узбекистана, в частности отдел истории искусств, основной задачей которого было изучение истории архитектуры и градостроительства, истории пластических искусств и иконографии, ювелирного искусства древнего и средневекового Узбекистана и глобальных историко-культурных проблем. Они во многом опирались на полевые материалы, обнаруженные в различных городах и регионах Узбекистана, а также на изыскания учрежденной в 1999 г. Тохаристанской экспедиции, продолжившей археологические раскопки городища Кампыртепа с учетом данных, полученных предшествующими археологическими работами в Бактрии и Согдиане.

Итогом изучения стала публикация нескольких монографий ряда ученых, в том числе «Великий шелковый путь» Э. Ртвеладзе, в которой художественная культура Узбекистана рассматривается в широких взаимоотношениях с культурой древних государств Востока и Европы – от Рима до Китая включительно. В 2001 г. монография была удостоена премии АН РУз как лучшее исследование в области гуманитарных наук.

Среди новых тем особо важное значение имеет «История узбекской государственности», разрабатываемая под научным руководством академика Э. Ртвеладзе и доктора исторических наук Д. Алимовой. В этом фундаментальном труде, охватывающем периоды возникновения, становления и развития государственности Узбекистана с древности до современности включительно, впервые рассматриваются проблемы истории искусств, связанные с политикой тех или иных государств.

Надо отметить, что подобная постановка – принципиально новое явление в исторической науке о Средней Азии. Первый шаг в этом направлении осуществил Э. Ртвеладзе в небольшой статье «Эволюция художественной культуры и развитие государственности в Узбекистане» («San'at», №1, 1999), в которой эволюция художественной культуры сопоставляется с выделенными шестью периодами становления государственности. Той же теме посвящена книга Э. Ртвеладзе, А. Саидова, Е. Абдуллаева «Очерки по истории цивилизации Узбекистана: государственность и право», удостоенная высокой оценки такого выдающегося ученого Средней Азии, как академик Б. Литвинский, который расценивает ее как «новый подход и новый шаг» в исследованиях о Средней Азии.

В продолжение этих важнейших историко-культурных проблем Э. Ртвеладзе издана обобщающая монография «Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии» (Ташкент, 2005 г. – 288 с.), в которой на основе обширного археологического и исторического материала впервые в науке в данном аспекте анализируются история цивилизации и государств огромного региона – Центральной Азии, взаимоотношения культур и религий различных стран Евразийского материка, теоретические вопросы, связанные с происхождением и сущностью исторических цивилизаций.

Следует отметить публикации Э. В. Ртвеладзе обобщающего очерка об искусстве эллинистической и античной поры, осуществленной совместно с французским ученым К. Рапэном, в таком фундаментальном издании, как «Les arts de l'Asie Centrale», опубликованном в Париже в издательстве «Citadeles – Masenod» в 1999 г. под редакцией Пьера Шувена.

Отдел истории искусств принимал самое активное участие в таком важнейшем государственном мероприятии, как подготовка и издание книг, посвященных юбилеям городов Бухара, Карши, Термез, Шахрисабз, Хива и исторических личностей Узбекистана – Амира Темура, Имама ал-Бухари, Джалалиддина Мангуберди. Непременными участниками этих книг являются Э. Ртвеладзе, как научный редактор и автор разделов всех изданий, и Г. Никитенко, как автор некоторых глав.

В работах, посвященных Бухаре, Термезу, Шахрисабзу, Хиве разделы по средневековой архитектуре городов написаны

М. Юсуповой, а И. Азимову принадлежит очерк, посвященный архитектуре Хивы. Материалы по миниатюре в некоторых из этих книг предоставила Э. Исмаилова.

Во всех предыдущих работах по ювелирному искусству основной акцент делался на выявление искусствоведческой и историко-культурной значимости ювелирных украшений. Особенности же их изготовления, за редким исключением, оставались за рамками исследований. В. Луновой в основу многолетней научной работы поставлено изучение в первую очередь сырьевой базы, материалов, что позволило более объективно выявить особенности и своеобразие местной бактрийской школы ювелирного искусства. Использование бинокулярного минералогического анализа позволило автору точнее проводить атрибуцию изделий. Все эти данные и выводы изложены в ее монографии «Ювелирное искусство Северной Бактрии» (Ташкент, 2005).

По-прежнему велик интерес к исследованию искусства миниатюры, причем именно Ташкент стал своего рода лидером ее изучения в масштабах центральноазиатского региона. Это подтвердил прошедший в 2000 г. в Ташкенте Международный симпозиум «Камолиддин Бехзад и искусство восточной миниатюры», на котором присутствовали ученые из Англии, Египта, Индии, Турции, Таджикистана. В настоящее время Академией художеств Узбекистана и Академией наук Республики Узбекистан под эгидой Национальной комиссии ЮНЕСКО издан трехтомник «Восточная миниатюра», охватывающий XIV – XX вв., посвященный миниатюрам из собрания Института востоковедения имени Беруни АН РУз.

Одним из авторов этого издания является Э. Исмаилова, которой также опубликовано множество статей, посвященных семантике и символике средневековой миниатюры Средней Азии.

В отделе истории искусств института разрабатываются интересные и важные научные темы, связанные с исследованием античной и раннесредневековой скульптуры (Э. Авганова), а также с монетной иконографией той же поры (Ф. Аюпова).

Археологические работы, проводимые на Кампыртепа, дополнили коллекцию терракотовых статуэток уникальными экземплярами. Их изучение проводилось Н. Шагалиной. Они легли в основу подготовленной ею к защите кандидатской дис-

сертации «Историко-культурная и историко-региональная интерпретация бактрийской терракоты долины Окса III в. до н.э. – III в. н.э.»

Важные исследования в области средневековой торевтики и такого выдающегося предмета, как костяные пластины из Кургантепа, проводит Дж. Ильясов. Этой теме он посвятил множество статей, которые опубликованы как у нас в стране, так и в Германии, Англии, Франции, Японии. Подготовлена к изданию книга.

Основные разработки в области истории архитектуры осуществлялись по периодам развитого и позднего средневековья (IX – XVIII вв.), тогда как архитектура более древних периодов в отличие от предшествующего времени была затронута в меньшей степени. Так, И. Косаковской защищена диссертация, посвященная древней культовой архитектуре Передней и Средней Азии.

Многолетние исследования ученых отдела увенчались созданием фундаментальных трудов по различным малоизученным аспектам истории и теории архитектуры Узбекистана и в целом Средней Азии и защитой ими докторских диссертаций. Так, И. Азимовым были определены традиции и локальные особенности архитектурных школ Узбекистана XVIII – начала XX в., М. Юсуповой выявлены региональные особенности и динамика развития бухарской школы зодчества XV – XVII вв.

Долгие годы оставалась малоисследованной культовая архитектура Узбекистана, связанная, в частности, с весьма распространенной в средневековом Мовароуннахре суфийской практикой. Существенный вклад в изучение архитектуры суфийских обителей Средней Азии был внесен М. Юсуповой. Было выяснено, что ее развитие тесным образом связано с трансформациями самого учения суфизма. Ученой были определены стадии развития и бытования отдельных видов суфийских обителей – рабатов, ханака, такая, выявлен тип ханака, а также не известных прежде сохранившихся и утраченных ханака. Эти ценные сведения были опубликованы М. Юсуповой в цикле статей, изданных в Узбекистане, Франции и Италии.

Сотрудники отдела Э. Ртвеладзе, И. Азимов, М. Юсупова, Дж. Ильясов выступали на многих международных научных конференциях, читали лекции в Ташкенте, Самарканде,

Вухаре, Санкт-Петербурге, Москве, Лахоре, Дели, Дамаске, Эр-Рияде, Афинах, Лондоне, Турине, Париже, Штутгарте, Никосии, Осаке, Оксфорде, Шанхае, Берлине, Сеуле, Нью-Йорке, Хьюстоне, Киото, Токио и других городах мира.

В последние годы активизировались полевые экспедиционные исследования. По-прежнему во многом научные решения важных проблем исторического искусствоведения зависят как от результатов археологических экспедиций вообще, так и от собственных экспедиций Института искусствоведения – Узбекистанской искусствоведческой и Тохаристанской экспедиций в частности. Это подтверждает правильность выбора проекта академика Г. Пугаченковой о том, что изучение истории искусств Средней Азии невозможно без широкомасштабных археологических работ. Основным объектом работ экспедиции отдела являлось городище Кампыртепа, расположенное в 20 км к западу от г. Термеза, на правом берегу Амударьи, у поселка Гагарино (Сурхандарьинский вилоят Республики Узбекистан). Научные материалы о нем публиковались в различных странах мира, в том числе в Америке, Англии, Франции, Японии.

Археологические исследования на Кампыртепа ведутся с 1979 г. с перерывами, а с 2000 г. – ежегодно в течение двух полевых сезонов (весна-осень) Тохаристанской экспедицией НИИ искусствознания под руководством академика Э. В. Ртвеладзе с участием ученых из России, Франции, Японии. За время раскопок было полностью вскрыто три четверти всей площади застройки городища в пределах крепостных стен, общей площадью около 4 га, а также некрополь в пригородной части, заложены многочисленные шурфы и разрезы. Установлено, что городище обживалось с конца IV в. до н.э. до середины II в. н.э. Город-крепость на этом месте был построен Александром Македонским, по-видимому, это и есть Alexandria Oxiana (Александрия Оксианская), основанная им в числе ряда других городов в Средней Азии. В эллинистическое время (III – II вв. до н.э.) этот пункт имел греческое название Пандахейон – гостиница, ввиду его важнейшего значения как место главной переправы и «царской» дороги из Бактр (Балха) в Мараканду (Самарканд).

Последний интенсивный период обживания этого городища приходится на первую половину II в. н.э. – время правле-

ния великого кушанского царя Канишки. Тогда же городище прекращает свое существование из-за разлива Амударьи.

Это обстоятельство делает данное городище уникальным памятником, так как позволяет впервые в научной практике познать инфраструктуру, материальную и художественную культуру кушанского города в пределах власти одного правителя (т.е. 23 года, столько правил Канишка). Равного ему нет на всей территории Средней Азии, Афганистана, Индии, т.е. там, куда распространилась власть кушанской империи – одной из самых выдающихся империй древнего мира наряду с Римом, Парфией и Китайской Хань.

Уникальна и градостроительная структура города-крепости Александрии Оксианской – Пандахейона – Кампыртепа. Он состоял из 11 блоков-кварталов, ограниченных улицами – галереями, обводной крепостной стеной с башнями. Вся эта структура размещается с трех сторон цитадели. Такого рода планировка города-крепости уникальна и не имеет аналогов в Центральной Азии, так же, как и квартальное разделение обжитого пространства, в котором можно видеть прообраз позднейших среднеазиатских махалля. При раскопках городища найдено множество предметов материальной и художественной культуры, исследование которых показало, что город связывали широкие и культурные контакты со странами Центральной Азии, Китая, Индии, Ирана, Восточного Средиземноморья.

Все это указывает на то, что городище Кампыртепа является выдающимся археологическим памятником, имеющим важнейшее значение для истории Центральной Азии, аналоги которому как по площади вскрытия, так и по историко-культурной значимости отсутствуют в этом регионе.

За годы независимости в отделе защищены две докторские (М. Юсупова, И. Азимов), четыре кандидатские диссертации (С. Вивденко, И. Косаковская, Савчук-Курбанов, В. Лунева), подготовлены к защите докторская (В. Лунева) и кандидатская (Н. Шагалина) диссертации.

В продолжение славных традиций, заложенных М. Е. Масоном и С. П. Толстовым, регулярно публикуются «Материалы Тохаристанской экспедиции» (вып. I – IV, 2001-2004), в печать сданы 5 и 6 выпуски, что совсем не практикуется (за исключением Пайкендской экспедиции) другими археологи-

ческими экспедициями, работающими в Узбекистане. Следует подчеркнуть, что Тохаристанская экспедиция проводит свои исследования с экспедицией Музея искусств Востока (Москва, с 2000 г.) – руководитель Т. Мкртычев и С. Болелов – и Елецкого государственного университета (с 2003 г. – руководитель В. Соловьев). В последние годы наряду с Кампыртепа исследования ведутся на городищах Шуроб-Курган и Дабилтепа у кишлака Пашхурд.

Таким образом, отдел истории искусств за последний период внес значительный вклад в познание истории художественной культуры Узбекистана.

ЗАРДУШТИЙЛИК ИБОДАТХОНАЛАРИНИНГ ИЧКИ КЎРИНИШИ

Марказий Осиёда зардуштийлик дини антик даврда шаклланди. Зардуштийликнинг ўзига хослиги шундаки, унинг асосини ёруғлик, эзгулик ва ёвузлик, зулмат каби бир-бирига зид тушунчалар ташкил қилади. Эзгулик ва ёруғлик руҳлари бошида Ахура Мазда (Ормузд), ёвузлик ва зулмат бошида Ангра Майню (Ориман) туради. Бу иккала буюк руҳ борлиқнинг тенг ҳуқуқли яратувчилари ҳисобланган (7, 39-б.) Зардуштийлик ибодатхоналари интерьерида муқаддас оловга сифиниш учун махсус оташкад назарда тутилган. Муқаддас олов билан боғлиқ оташкад Шива, Митра, Анахита, Ахура Маздага бағишланган ибодатхоналарда бўлган. Бундан, Кушон давлатида Хормизд подшоҳлиги даврида зарб этилган тилла тангаларида Шива, Митра, Ахура Мазда тасвирлари билан бирга зардуштийлик рамзи сифатида – муқаддас алтар расми ҳам ишланганлиги далолат беради (9, 146-б.). Нисо мажмуасида айлана тузилишидаги хона диққатга сазовордир. Хона диаметри 17 метр. Хона интеръери, худди шу мажмуадаги квадрат хона каби, икки қават (ярус)га бўлинган. Биринчи қават девори текис, иккинчи қават – ярим устунлар ёрдамида тенг қисмларга (бўлинмаларга) бўлинган. Ярим устунларнинг бош қисми-капители коринф ордерига монанд барглар билан безатилган. Деворнинг ҳар бир бўлинмасида биттадан токча бўлиб, уларда Парфия худолари ҳайкаллари жойлаштирилган. Олимларнинг фикрича, бу хона ўртасида оташкад ёки катта ҳайкал ўрнатилган бўлиши мумкин. Иккала ҳолда ҳам хонада диний маросимлар ўтказилган. Бунга хонадаги сукунатни акс эттирувчи муҳит ҳам гувоҳлик беради. Мазкур ибодатхона ўзининг тарҳи, токчаларидаги ҳайкаллари билан маҳаллий халқнинг диний эътиқодларини акс эттирган ҳолда зороастра динига мансуб бўлиши мумкин, чунки ибодатхона полини тозалашда археолог Н. И. Крашенинникова бурама доирачаларга дуч келинганлигини ва ўз вақтида бу топилмага астойдил эътибор берилмаганлигини таъкидлайди. И. Жабборов ва Г. Дресвянскаяларнинг фикрича, мазкур топилма зардуштийлик динига эътиқоди баланд шахснинг доира бўйлаб тош терилган юзаларда покланишларини эслатар экан (7, 81-б.).

Бақтрияда (Тоҳаристон) III - IV асрларгача марказий ҳовли ҳамма томонидан хоналар билан ўралган бўлса, эндиликда зал, уч томонидан йўлаклар (коридорлар) ва тарз қисмида қатор устунли пештоқ билан чегараланган тарҳ юзага келади. Иккала тузилишдаги тарҳ ҳам асрлар давомида бизгача бироз ўзгаришлар билан етиб келган (16, 85-88-б.) Иккинчи турдаги тузилишни Суғдда ҳам, шу жумладан, Панжикентдаги эҳромларда ҳам кўрамиз. Айвонли пештоқ Марказий Осиё меъморчилигида эҳромларга хос бўлган, деган фикрлар мавжуд (7, 129-б.). Шуни айтиш керакки, айвонли пештоқ Холчаён саройи ва Далварзинтепа антик давр турар уйлари тузилишида ҳам мавжуд. Шунинг учун мазкур тарз саройлар ва турар жойлар тузилиши учун ҳам характерли бўлган.

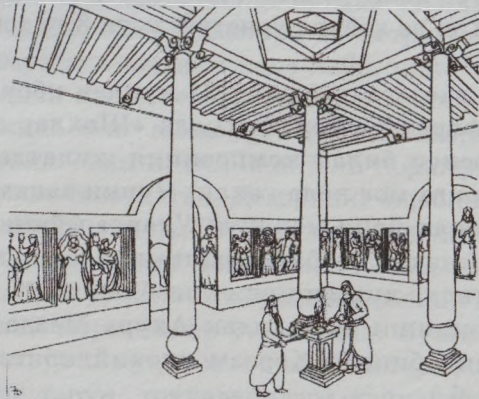
Ҳар қайси дин белгиларининг маросимлари ўша динга мансуб ибодатхоналар тарҳи, тарзи ва бадиий безагида, асосан интеръерда, ўз ифодасини топган. Жумладан, Хоразмдаги Тупроқ қалъа саройининг «Шоҳлар зали» 280 м² юзани ташкил қилади. Сарой деворларига турли мавзуларда тасвирлар чизилган. Девор бўйлаб йўналган пойкурсиларда ҳайкаллар ўрнатилган. Пойкурсилар сони 24 та ва ҳайкал ўрнатиш учун 3 та токча мавжуд (7, 113-б.).

Хоразмда даставвал бир ой 27 кундан иборат бўлган, деган тахмин-фаразлар бор. У ҳолда «Шоҳлар зали» ҳайкаллари пойкурсиси билан композиция жиҳатдан бир ойнинг барча кунларига мос келар экан. Чунки залда 27та илоҳийлар учун ҳайкал ўрни мавжуд. Улардан ўнинчисидаги асосий ҳайкал Анахитага бағишланган экан, чунки календарда 10- кун сувлар худоси куни ҳисобланган (7, 113-б.). Шоҳлар зали тузилиши жиҳатидан Ахура Мазда ва бажарадиган вазифасига биноан Хоразм илоҳийларига бағишланган (17, 275-281-б.).

Ниқоблилар рақси хонасининг Ю. А. Рапопорт томонидан ишланган тарҳи ва шимолий девори, реконструкцияга биноан (22, 34-расм), хонанинг уч девори марказида биттадан катта-катта, тахмонга монанд бўлинмалар мавжуд. Ҳар бир бўлинманинг икки ёнида саёзроқ токчалар жойлаштирилган. Токчалар атрофининг поғона шаклида ичкари томон кичрайиб борган рамалар билан чегараланишининг ўзиёқ девор юзаси композициясини жонлантириб юборади. Марказий тахмон

деворида аёл билан боши эчкиникига монанд йиртқич ҳайвон ҳайкали, токчаларнинг ҳар бирида бир жуфт эркак ва аёлнинг рақсга тушаётган ҳолати, токчалар оралиғидаги юзада биттадан аёлнинг рақсга тушаётган, девор бурчакларида эса биттадан дойра чалаётган аёллар тасвири ишланган.

Ю. А. Рапопортнинг таъкидлашича, зал марказида тўртбурчак тузилишдаги юзада алтар - муқаддас меҳроб (оташкад Н. Д) бўлган (22, 74-б.). Томонлари тенг катта хонанинг ўртасида тўртта устуннинг бўлиши, улар оралиғида пол юза-сида оташкаднинг жойланиши, шифт марказида тўйнуқ бўлганлигидан далолат беради. Ю. А. Рапопортнинг фикрича, учта катта тахмоннинг бўлиши, уларнинг уч илоҳга бағишланганлигидандир, ва улардан бири (шимолий девордаги си Н. Д.) ўзига ҳамроҳ сифатида йиртқич ҳайвонни танлаган аёллар худоси бўлган (22, 82-б.). Мазкур хона Анахита ибодатхонаси бўлган ва бу хонада Хоразм шоҳи ва маликанинг муқаддас тўйлари муносабати билан диний эътиқодга оид одатлардан бир қисми бажарилган, деб тахмин қилинади (22, 85-б.). (1-расм).



1-расм.

Хоразм. Тупроқ қалъа саройи мажмуасида «Ниқоблилар рақси» номли Анахита ибодатхонаси ички кўриниши (муаллиф реконструкцияси). Ибодатхона интерьери реконструкциясини бажаришда Ю. А. Рапопорт ишлаган тарҳ ва шимолий девор кўриниши тасвиридан фойдаландик.

Панжикентда очилган иккита ибодатхона тарҳи ҳам ўзгача. Уларнинг иккаласида ҳам асосий тўрт устунли (зал) катта хонанинг ҳовли томони очиқ қурилган. Ҳовлидан хона ин-

теръери бутунлигича кўринади. Хона атрофи уч томондан айвон, узун йўлак (коридор) ва бошқа хоналар билан ўралган. Иккала ибодатхонада ҳам асосий хоналарнинг жануб деворида иккита токча бўлиб, уларда ҳайкаллар ўрнатилган. Шу ўринда ибодатхона тарҳига оид бир масалага тўхтаб ўтишни лозим топдик.

Залнинг уч томондан йўлак (коридор) билан айлантирилган тарҳи аксарият Будда динига мансуб ибодатхоналарда учрайди. Бундай турдаги тарҳнинг Қоратепанда бўлганлиги сабабли Б. Я. Ставиский уни Кушон даврида Бақтрия (Тоҳаристон) Будда иморатларида юзага келган, дейди (20, 30-б.). Б. Я. Литвинский бундай тарҳнинг келиб чиқишини кенг минтақа (регион)да қидириш керак, катта минтақада Ҳинд-Будда, Эрон-Зороастра меъморий ғоялари ўзаро алоқада бўлган шароитда Будда меъморчилиги томонидан ўзлаштириб олинган, деб таъкидлайди (27, 106-б.). Г. А. Пугаченкова шу тартибдаги тарҳни икки турга бўлади: а) коридор ёки йўлакчага монанд бўлинмалар билан айлантирилган зал; б) атрофи коридор ёки коридорга ўхшаш хоналар билан айлантирилган айвон, даҳлизи бор, бир ёки бир нечта зал. Г. А. Пугаченкова мазкур композициядаги тарҳ Парфия, Бақтрия меъморчилигида кенг тарқалган бўлишига қарамай, у фақат диний иморатларга тегишли эмас, балки фуқаро (сарой, турар уй Д. Н.) иморатларида ҳам кенг қўлланган, – деб ёзади (13, 122-124-б.; 14, 166-б.). Ахомонийлар даврида Сузадаги оташпарастлик ибодатхонасида ҳам зал йўлак билан айлантирилган. Парфия оташпарастлик ибодатхоналарида ҳам шу тузилишдаги тарҳ ривожлантирилган (8, 55-б.). Илк кушонлар даврида Далварзинтепа шаҳрининг икки буржида иккита Бақтра маъбудларига бағишланган ибодатхона бўлган. Улардан биттаси квадрат тузилишдаги ибодатхонага эга бўлиб, унинг атрофи йўлак (коридор) билан айлантирилган. Уларнинг иккаласидаги асосий хоналар деворларида ҳам рангтасвир бўлган (15, 94-б.). В. А. Нильсен фикрига кўра, зардуштийлик динига мансуб уч томони йўлак билан айлантирилган ибодатхона тузилиши турли динга мансуб ибодатхоналарда бўлган ва қадимдан қўлланилган. Олим тузилиш кенг тарқалишига қарамасдан, у ҳатто буддавийлик динига мансуб ибодатхоналар учун ҳам ягона тарҳ бўлма-

ган, – деб таъкидлайди (12, 73-б.). Сулаймонов Р. Х. – диний ибодат характери ибодатхона иморат тури билан боғлиқ бўлмаган, – деб ёзади (21, 247-бет).

Юқорида номлари зикр этилган олимларнинг фикрларига асосланиб, Панжикент ибодатхонаси тарҳи унинг зардуштийлик динига мансублигини инкор этмайди, деган фикрга келамиз.

Панжикент ибодатхоналарини А. Ю. Якубовский, зороастра динининг Маздак шохобчасига тегишли бўлиб, Анахита, Митра, Сиёвуш маҳаллий илоҳийларига бағишланган, – деб ёзади. А. М. Беленицкий Манихей динига (4, 66,81-б.), Б. Д. Шкода эса зардуштийликнинг бир шохобчасига тегишли, – деб таъкидлайди (25). И. Жабборов, Г. Дресвянскаялар Панжикент ибодатхоналаридаги катта хоналарнинг шарқ томонга очилиши, зардуштийлик динининг ақидаларига зид,–деб ёзишади. Улар тасвирларда ифодаланган сув фалокати, балиқлар, сув ҳайвонлари ва оёқлари илон думига ўхшатиб чизилган яланғоч одам қомати тасвирини инобатга олиб, ибодатхона сув фалокатини қайтарувчи (худоларга) динга, қўшни ибодатхона эса олов фожиасини қайтарувчи илоҳийларга бағишланган бўлса керак, деган фикрни олға суришади (7, 117-б.).

Ерқўрғон (Суғд) шаҳарчасида археологик қазишмаларда очилган ибодатхона тарҳда узунчоқ тузилишга эга. Ибодатхона кириш эшиги, унинг узун томони девори ўртасида ўрнатилган. Бундай тузилишдаги хона шифтини кўтариб туриш учун, унинг марказида бир ўқда ўрнатилган иккита қалин устун мавжуд. Устунлар учбурчак тузилишдаги гиштлардан терилган. Архитекторлар Н. Ахмеджанова, В. Медведев, И. Лавренова томонидан ишланган реконструкцияда ибодатхонанинг шимолий девори ўртаси қолган қисмидан ва устунлардан анча кўтарилган (21, 40-расм). Деворнинг шу қисми катта ва чуқур токча шаклидаги бўлинмага эга. Шимолий девордаги марказий катта токча-бўлинма, муқаддас ибодатнинг ижро этилиши учун психологик марказ вазифасини бажарган (21, 89-б.). Деворнинг шу қисми кўтарилиши билан кишини ўйлантириб қўяди. Бизнингча, ибодатхона шифтининг шу қисми худди Қоратегин, Дарвоз тоғ воҳаларидаги қишлоқларда учратилган оловхоналардагидек харуза шаклида кўтарилган бўлиши мумкин. Бундай хулосага келишимизга, ибодатхона композициясида баланд деворнинг мавжудлиги даъват этди. Меҳроб олдидаги супаларда юрилмаган, улар қурбонлик жойи

ҳисобланган ва уларда муқаддас буюмлар сақланган (21, 96-б.). Меҳроб олдидаги супада ўчоқ сақланмаган. Муқаддас олов ибодат пайтида махсус идишда келтирилган бўлиши мумкин. Чунки археологлар ибодатхона ёнида муқаддас олов кули тўкилган махсус жой бўлганлигини аниқлашган (21, 96-б.). Келтирилган олов тутини харузадан чиқиб кетган. Шунингдек, харузанинг муқаддас супа устида бўлиши, ибодатхонанинг шу қисмини ҳам ёритган ва ибодатга келганларнинг диққат эътиборини муқаддас меҳроб томон жалб этган.

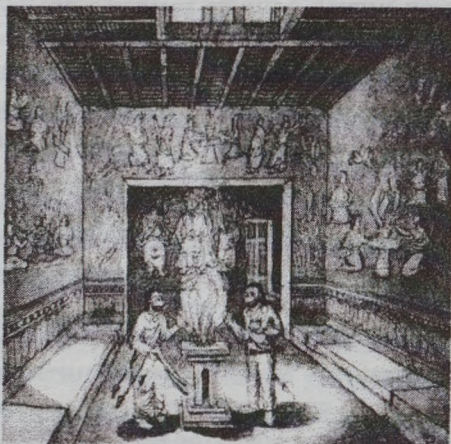
Ибодатхона токчалари ичи, девор ва устунлар саҳнига тасвирлар ишланган. Супа ва устун пойкурсилари қизил рангга, устунлар саҳни оч-қизил рангли заминга эга бўлган.

Ибодатхона ички тузилиши, унинг девор ва устунларида тасвирларнинг бўлганлиги, ҳамма деворларида катта-катта токчаларнинг мавжудлиги, обида ички кўринишининг ўз вақтида нақадар салобатли ва ҳашаматли бўлганлигидан далолат беради.

Кампиртепа (Бақтрия) шаҳарчасида археологик қазишмаларда очилган ибодатхона уч хона ва бир долондан иборат (18, 21-б.) (4-расм). Обиданинг муқаддас меҳроб ва оташкад жойлашган хонаси тарҳда узунчоқ тузилишга эга. Шунинг учун ҳам унинг марказида ёғоч устун бўлган деган қарорга келамиз. Ибодатхонанинг оташкад меҳроби жойлаштирилган деворига катта супа қадалади. Хонанинг қолган қисмида ҳам девор атрофи бўйлаб супа ўрнатилган. Ибодатхонанинг шимоли-шарқ қисми сатҳида тарҳда тўртбурчак тузилишдаги чуқурлик мавжуд. Мазкур чуқурлик ўртасида яна битта тўртбурчак тузилишдаги чуқурлик бор. Мазкур чуқурлик ташновни эслатади. Бизнингча, ибодатхонанинг шу қисми сув билан боғлиқ тадбирлар бажарилишига мўлжалланган бўлиши мумкин. Катта чуқурликнинг атрофи супа вазифасини бажарган, деган хулосага келамиз. Шунинг учун ўз реконструкциямизда шифтнинг шу қисмига чорхона шаклидаги туйнук қолдирдик. Муқаддас меҳроб-оташкад устида эса харуза шаклида туйнук қолдирдик. Ибодатхона интерьерни супалар, муқаддас меҳроб ҳисобига тантанавор композицияга эга бўлган.

Қўрғонтепа шаҳарчасида очилган оташкад-дахлиз (8,1x2,5м) атрофи йўлак (коридор) билан айланттирилган, томонлари тенг (4x4м) тузилишдаги асосий хонадан ташкил топган (2-расм).

Г. А. Пугаченкова асосий хонанинг уч девори бўйлаб, баландлиги 25см, эни 93см йўналтирилган супада хизматкорлар олов ёқиш учун зарур аслаҳаларни қўйиб, ўтин қалашган, – деб ёзади. (15, 47-55 б.). Супаларнинг кенглигини эътиборга олиб, бу ер йиғилишда иштирок этган рухонийларнинг ўтирадиган ўрни бўлса керак, деб ўйлаймиз. Г. А. Пугаченкова кўп маълумотларга асосланиб, оташкад деворларида «Авесто» муқаддас оятлари битилган ёғоч ёки пергаментлар осилган бўлиши мумкин, -деб фараз қилади (15, 52-б.). Бизлар мазкур ибодатхона ички кўриниши реконструкциясини бажаришда вариант сифатида унинг деворларида тасвирий саҳналар ишладик.



2-расм.

Сугд. Қўрғонтепа. Зардуштийлик динига оид ибодатхона (Ибодатхона тарҳини Г. А. Пугаченкова келтирган. Ибодатхона ички кўриниши реконструкциясини муаллиф ишлаган).

Зардуштийлик динига оид ибодатхоналарда ёзги ярим очиқ оташкадлар бўлган. Ана шундай оташкад Жарқўрғон (Бақтрия) ибодатхонасида топилган. У бош оташкад ҳисобланган ва мажмуанинг баланд қисмида жойлашган. Ундаги олов ўчмаган. У тўртта қалин устунли чортоқ остида жойлаштирилган (1, 14-15-б.; 2, 14-15-б.). Афросиёбда¹ очилган ибодатхонадаги оташкад тўрт томо-

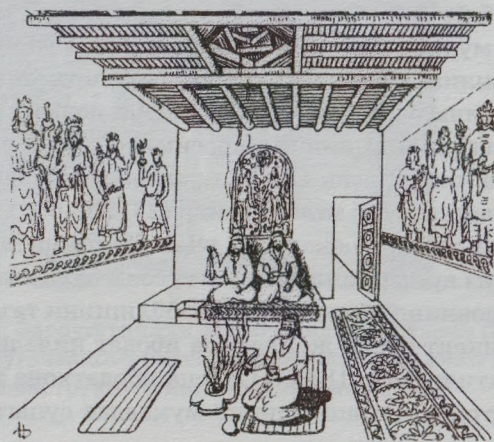
¹ Афросиёбда очилган тўрт хонали мажмуанинг вазифасини археолог олим Ш. С. Тошхўжаев оташпарастрлар ибодатхонаси, -деб фараз қилади. Лекин бевақт ўлим оқибатида Ш.С. Тошхўжаев бу ишни охирига еткази олмади. (3,7-8-б.)

нида тоқ-равоғи бўлган гумбазли хонада жойлаштирилган (3, 8-б.). Гумбазости равоқлари, Жарқўрғон ва Афросиёбдагидек, тўрт устунга ўрнатилган композициядаги ибодатхона (чортоқ), Эронда кенг қўлланилганлиги ҳақида Д. Вилдер гувоҳлик беради (26, 34-35-б.). Сосонийлар даврида Эронда катта ва кичик зардуштийлик ибодатхоналари тарҳи ягона андозали анъанавий тарҳда қурилган. Асосий хона гумбазсимон бўлиб, чуқур тоқчаларга эга бўлган, унда гиштдан ёки тошдан терилган супа-саждагоҳда муқаддас олов жойлаштирилган (24, 325-б.). Марказий Осиёда ибодатхоналарнинг турли композицияда бўлиши, уларнинг шаҳар тузилишида жойлашган ўрнига қараб ўзгариб турган. Ибодатхоналар композициясида даҳлиз, назр қабул қиладиган, доимий олов сақлайдиган, саждагоҳли хоналар назарда тутилган. Асосий хона (саждагоҳ) устунларга эга бўлган ва томида тутун чиқиш учун оташкад устида туйнук қолдирилган васса шифт кенг қўлланилган. Фикримиз исботи учун Оқтепа (Чош) кўшкни таркибидаги ибодатхона тарҳини кўриб ўтамиз. Оқтепа кўшкнинг диний маросимларни ижро этишга мўлжалланган қисми уч хонани ўз ичига олган ва “Г” ҳарфи тузилишидаги долон билан бирлаштирилган. М. И. -Филанович бўлинманинг марказий хонасида доимий муқаддас олов сақланган, катта залида диний маросимлар ўтказилган, унга вақтинчалик олов чиқарилган ва олд қисмидагиси ёрдамчи хона вазифасини бажарган, - деб таъкидлайди (23, 152-б.). Марказий хона тарҳини кўздан кечирар эканмиз, унда қўшимча девор ёрдамида кичкина даҳлиз яратилганлигининг гувоҳи бўламиз. Мазкур даҳлиз доимий оловнинг кўздан панароқ бўлишини таъминлаган. Бу тадбир Панжикент турар жойларида ибодат қиладиган хона тарҳида ҳам кузатилган (5, 188-б.) Оқтепа ибодатхона тарҳи ва тузилиши хона ўртасида оташкаднинг муқаддас супага ўрнатилганлиги билан фарқ қилади.

М. И. Филанович Уструшон ҳудуди ва Чоч зардуштийлик ибодатхоналарини қуйидаги икки тузилишга тақсимлайди: биринчи – марказий хона атрофи коридор – долон билан айлантирилган тарҳ; иккинчи – тўрт томонидан долон билан айлантирилган тўрт эшикли марказий хонага эга тарҳлар кенг тарқалган, - деб таъкидлайди (23, 150-б.). Унинг фикрича, Чочда ибодатхонанинг алтар-меҳробли хонаси қуйидаги икки вариантда: 1) деворий тасвирга эга тўрт устунли хона тарҳи; 2) деворлари тасвирсиз, оддий, алтари устида рамзий конус –

симон бошпанали хоналар қўлланилган (23, 152-6.). Қозоғистоннинг Сидак қалъасида бир меъморий мажмуа ичида икки турдаги: 1) деворга қапиштирилган муқаддас ўчоқ ва меҳроб жойлаштирилган тарх, 2) томонлари тенг хона марказида тақага монанд супа устига ўрнатилган муқаддас ўчоқ тузилишидаги ибодатхоналар бўлган (19, 93-6.). Биринчи турдаги ибодатхона Боботепа шаҳарчаси (Бақтрия)да очилган (11, 145-6.).

Хоразмда Жигарбанд шаҳарчасида археологик қазилмаларда топилган ибодатхона икки хонадан ташкил топган. Унинг биринчисида – катта хона ўртасида ерга ётқизилган ўчоқ мавжуд. Ўчоқнинг кўриниши мавҳумлаштирилган одам қоматига ўхшайди. Ўчоқ ўртасидаги ўйиқча олов ёқишга мўлжалланган. Тадқиқотчилар мазкур иморатнинг ичкари хонаси – «адриан» – мангу оловни сақлаш хонаси, катта хона – «дари миҳр» – ибодат қилиш хонаси вазифасини бажарган бўлиши мумкин, деган фикрни билдирганлар (6, 108-6.) (3-расм).



3-расм.

Хоразм. Жигарбанд шаҳарчасидаги ибодатхона (Ибодатхона тархи О. А. Вишневская, Ю. А. Рапортлар томонидан келтирилган. Ибодатхона ички кўриниши реконструкциясини муаллиф ишлаган).

Шулар жумласидаги иморатлардан, Шаҳристондаги эҳром ўзига хослиги билан ажралиб туради. Эҳромнинг сақланиб қолган устунлари, кўпроқ пастки қисми зооморф сюжетли тасвирларга тақлид қилиб ишланган. Олимларнинг тахмин қилишларига қараганда, устунларидаги зооморф тасвирлар уструшон-

ликларнинг шомонлар билан боғлиқ бўлган эътиқодини билдирувчи (символика) белгиларни ифодалар экан (10, 59-6.).

Мазкур мақолага яқун ясар эканмиз, қуйдагиларни такидлаш жоиз албатта.

Зардуштийлик динига оид ибодатхоналар тарҳи турлича бўлган. Жумладан, Парфияда тарҳда айлана тузилишидаги, деворлари икки ярусга бўлинган ва токчаларида ҳайкаллар ўрнатилган ибодатхона юзага келган; Хоразмда тарҳда тўрт устунли, тўртбурчак деворидаги бўлинмаларида ҳайкаллар ўрнатилган тузилишда ҳамда икки хона - биринчиси ибодат қилиш учун вақтинчалик олов сақлаш, иккинчиси доимий муқаддас оловни сақлаш хоналаридан ташкил топган тарх бўлган; Бақтрияда икки хона оралиғидаги хонада муқаддас меҳроб ва оташкад жойлаштирилган тарх; Чортоқ тузилишидаги тарх; Суғдда муқаддас олов сақлайдиган хона уч томонидан торгина долон билан айлантирилган ва олд қисми узунчоқ тузилишдаги хона билан тугатилган тарх; тўрт устунли, томонлари тенг ва бир томони очиқ қолдирилган (айвон бирлашиб кетган) тўғри тўртбурчак тузилишидаги тарх, шифти ғиштдан терилган иккита қалин устунларга ўрнатилган узунчоқ тузилишдаги ибодатхона, чортоқ тузилишидаги ибодатхона; Чочда марказий хона атрофи долон билан айлантирилган ва тўрт бурчаги кичкина хоналар билан тугатилган тарх, тўрт устунли томонлари тенг хонага эга тарх, доимий олов сақлайдиган хона ичида кичкина даҳлизли (тамбур) тарх; Уструшонда марказий хона тўрт томонидан долон билан ўралган ва долон бурчаклари кичкина хоначалар билан тугатилган тарх, шундай тузилишда, лекин марказий хона тўрт томонида дарчага эга тарх учрайди. Марказий Осиёда зардуштийлик ибодатхоналарининг умумий тузилиши, турли композицияда бўлишига қарамасдан, улардаги олов ёқилиб сажда қиладиган хоналар- саждагоҳлар андозали (типовой) тарҳга эга бўлган. Тўрт турдаги андозавий тарҳга эга саждагоҳ кенг қўлланилган.

Биринчи: Чочда Оқтепа, Хараджкет, Қозоғистонда Сидак ибодатхоналаридаги сажда қиладиган хоналар тузилиши қарийб бир хил. Уларда саждагоҳ хона, ҳажм жиҳатидан ҳам бир-бириникига яқин, хона ўртасидаги супа ҳам деярли бир хил, яъни тақасимон кўринишга эга, учаласида ҳам хона атрофи супа билан айлантирилган. Мазкур далилларнинг ўзиёқ, Марказий

Осиёда ибодатхонанинг саждагоҳ қисми андозавий тарҳ ва композицияда қурилганлигидан далолат беради.

Иккинчи: ҳажми нисбатан кичикроқ, томонлари тенг, атрофи супа билан айлантирилган, муқаддас ўчоқ меҳроби билан деворга қапиштирилган тарҳ, Бақтрияда, Сугдда учратилганлиги сабабли, бундай тузилишдаги ибодатхоналар ҳам андозавий композиция турига киради.

Учинчи: томонлари тенг, атрофи супа билан айлантирилган, тўрт устунли хоҥа марказида муқаддас супа ўчоғи билан ёки ўчоқнинг ўзи жойлаштирилган тарҳ ҳам кўп жойда учраганлиги сабабли бу тузилишдаги тарҳ ҳам андозавий тарҳ турига киради.

Тўртинчи: узунчоқ тузилишда, марказий ўқида бир ёки икки устун ўрнатилган тарҳ, муқаддас супа ўчоғи билан, муқаддас меҳроби билан деворларидан бирига қапиштирилган тузилишдаги саждагоҳ ҳам кўп учраганлиги сабабли, у ҳам саждагоҳларнинг андозавий тарҳли ва композицияли турига киради.

Адабиётлар

1. Аскарлов А., Ширинов Т. Древнебактрийский храм огня в Южном Узбекистане // Градостроительство и архитектура. Ташкент, 1989.
2. Асқаров Ахмадали. Энг қадимий шаҳар. Тошкент: Маънавият, 2001.
3. Ахмедов М. К. Храм огня на городище Афрасиаб // Маскан. 1993. № 1-2.
4. Беленицкий А. М. Вопросы идеологии и культов Согда // Живопись древнего Пенджикента. М., 1954.
5. Всеобщая история архитектуры. (ВИА). Т. 8. М., 1969.
6. Вишневецкая О. А., Рапопорт Ю. А. Следы почитания огня в средневековом Хорезмском городе // Этнография и археология Средней Азии. М., 1979.
7. Джаббаров И., Дресвянская Г. Духи, святые, боги Средней Азии. Ташкент, 1993.
8. Литвинский Б. А., Соловьев В. С. Средневековая культура Тохаристана. М., 1985.
9. Луконин В. Г. Культура Сасанидского Ирана. М., 1969.
10. Мукумов Р. С., Мамаджанова С. М. Зодчество Таджикистана. Душанбе, 1990.
11. Немцева Н. Б. Раннесредневековая усадьба и замок у городища Бабатаг на юге Узбекистана // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. Ташкент, 1989.
12. Нильсен В. А. Архитектура Средней Азии V-VIII вв. Ташкент, 1966.

13. Пугаченкова Г. А. К архитектурной типологии в зодчестве Бактрии и Восточной Парфии // ВДИ. 1973. №1.
14. Пугаченкова Г. А. К познанию античной и раннесредневековой архитектуры Северного Афганистана. Древняя Бактрия // Материалы Советско-Афганской экспедиции 1963-1973 гг. М., 1976.
15. Пугаченкова Г. А. Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1987.
16. Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В. Северная Бактрия-Тохаристан. Ташкент, 1990.
17. Рапопорт Ю. А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Тупраккала. Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978.
18. Русанов Д. Градостроительная культура Кампыртепа эпохи кушан // МТЭ. Ташкент. Вып. 1. 2000.
19. Смагулов Е., Туякбаев М. Археологические исследования городища Сидак // Известия национальной Академии наук Республики Казахстан. Алматы, 2003.
20. Ставиский Б. Я. Некоторые вопросы буддизма в Средней Азии. Из итогов раскопок Кара-тепе – буддийского пещерного монастыря в старом Термезе // Доклады по этнографии. Вып. 1(4) Л., 1965.
21. Сулейманов Р. Х. Древний Нахшаб. Ташкент, 2000.
22. Топрак-кала. Дворец. ТХАЭЭ. XIV М., 1984.
23. Филанович М. И. К типологии раннесредневековых святилищ огня Согда и Чача // Городская культура Бактрии – Тохаристана и Согда. Ташкент, 1987.
24. Фрай Ричард. Наследие Ирана. Инглиз тилидан В. А. Лившиц ва Е. В. Зеймаль таржимаси. М., 1971.
25. Шкода Б. В. Пянджикентские храмы и проблема религии Согда (V-VIII вв). Автореф. дисс. канд. ист. наук. Л., 1986.
26. Wilber D. Iran Past and Present. Newdersey, 1967.
27. Litvinsky V.A. Outline history of Buddhism in Central Asia. Moscow, 1968.

ДВОРЕЦ ТЕМУРА В ТАШКЕНТЕ

(О новой интерпретации мавзолея Юнусхана)

Амир Темура неоднократно бывал в Ташкенте: по случаю торжеств и женитьбы здесь своего старшего сына Мирза Джахангира, а из-за болезни находился в городе более месяца. Находясь в округе Ташкента мавзолей Зайнулдин бобо и Занги-ата построены по указанию Амира Темура. Народное предание связывает с его именем бесследно исчезнувший «Карасарай» – «Великий дворец». В центре Ташкента сохранилось еще одно величественное здание. Что это за чудо?

В исторической зоне современного Ташкента имеются несколько архитектурных узлов – свидетелей монументальной архитектуры средневековья. Каждый памятник архитектуры, хотя неоднократно описывался в научной и популярной литературе, тем не менее еще недостаточно изучен.

Шайхантахур – один из таких архитектурных узлов старого Ташкента, где в начале XX в. еще проводились народные празднества в окружении различных зданий, в тени вековых чинар. Здесь находился самый крупный хауз, устроенный на месте родников. Ныне над древним хаузом-источником стоит современный многоэтажный корпус. Вокруг находились монументальные здания медресе, мечетей, мавзолеев, а также купольный павильон с воротами у входа в ансамбль Шайхантахур. Сейчас от двух десятков архитектурных памятников, включенных в список государственной охраны, сохранились лишь три объекта – мавзолей Юнусхана, мавзолей Калдыргач-бия и мавзолей Шайха Хованд Тахура, в понимании которых, как нам представляется, много неясных вопросов и проблем. Остановимся пока на проблеме исследования только одного памятника – мавзолея Юнусхана.

Пештак хана. Такого названия нет в кадастре-списке архитектурных памятников, принятых на государственную охрану. Надпись на мраморной доске памятника на Шайхантахуре гласит: «Охраняется государством. Мазар Юнусхана. XV в.». Так называемый «Юнусхан мазари» – «Мавзолей Юнусхана» – самый известный и загадочный архитектурный памятник Ташкента.

Сразу возникает желание увидеть могилу хана-отшельника, аскета по прозвищу «Дарвиш» – Юнусхана (1416-1487), которого при поддержке Улугбека возвели на престол правителя Ташкента. Однако внутри «мавзолея» не обнаружено могилы знатной личности, отсутствует и надгробная плита синхронного времени возведения здания. До сих пор не установлено даже место захоронения Юнусхана. Тогда как под кирпичной выстилкой пола обнаружены захоронения позднего времени.

В плане здание представляет собой квадратный зал (7х7м) с глубокими нишами по сторонам. Южная сторона выделена высоким порталом с крыльями в виде двухэтажных худжр. Резная дверь (с музыкальным устройством внутри) ведет в зал, где привлекает внимание в глубине северная ниша восьмигранной формы, напоминающая традиционное ложе – **шахнишин**. Четыре арки сводов чартака, пересекаясь, образуют в углах щитовидные паруса и внутренний купол, над которым высокий барабан и внешний купол с голубой облицовкой.

В советское время здание «мавзолея» было приспособлено под нужды научного центра реставрации памятников Узбекистана, для чего внутри зала создан дополнительно второй этаж.

Историки о памятнике. Коллективное исследование: М. Е. Масон, Б. А. Литвинский, З. А. Альхамова, Е. А. Давидович. «Историко-археологическое изучение мавзолея Юнусхана в Ташкенте» (1942 г.) – охватывает все вопросы истории, археологии, архитектуры, эпиграфики, связанные с памятником, даже рассмотрена топография Шайхантахурского кладбища. Однако главный вопрос, с которым логически связаны многие важные аспекты истории памятника, остался без должного внимания – отсутствие в нем могилы Юнусхана.

В центре зала не обнаружены какие-либо следы захоронения государя. Внутри восьмигранной ниши на глубине 1,30-1,40 м выявлены слои поздних уплотненных настилов из щебня, кирпичей русского образца, фрагменты керамики, а под ними – однородный культурно-ирригационный нанос. Также не обнаружено наличия склепа под залом. Другой шурф, заложенный внутри ниши портала, также дал «позднейший строительный мусор со множеством обломков кирпичей местного и русского типа. Под ним слои лёсса с большим количеством

ганчхака. Ниже культурно-ирригационный нанос», – пишет в отчете З. А. Альхамова (Указ. соч., с.181).

М. Е. Массон считал, что мавзолеем Юнусхана построен его сыном Ахмадом по прозвищу «Алачахан» (умер в 1501г.), хотя известно, что за короткое время правления он не успел построить ничего примечательного. Тем не менее «здание в свое время не было окончено, несколько раз переделывалось и не имеет признаков изразцовых декораций, хотя они и намечались», – замечает М. Е. Массон (Указ. соч., с.120). Однако зондажи внутри зала показали, что под слоями поздних штукатурок обнаружены остатки прекрасной мозаичной панели и угловых мраморных колонок с фигурной капителью и базой. Все эти находки свидетельствуют о масштабе предстоящих отделочных работ, которые прерваны по объективным историческим причинам.

Почему же археологи настойчиво уверяют, что громадное здание построено именно над могилой государя Юнусхана, хотя его могила ими не обнаружена?

Придворный историк Хафиз Таныш, очевидец событий в Ташкенте в конце XVI в., в «Шарафнамаи шахи» – «Абдуллонаме» свидетельствует: что «...Юнусхан, будучи разбит параличом, в 892 г. хиджры (1486/87г.) умер. Его труп погребли рядом с мазаром шайха Хаванда Тахура... И над его лучезарной могилой возвели высокие и возвышенные здания и покрыли их чрезвычайно высоким куполом, обнимающим собой чудесного вида худжры и в этой области этот мавзолей стал известен под именем Мазари хана» (Указ. соч., с.194).

Вот откуда пошло название «Мазари хана»! Однако краткое и важное сообщение придворного историка может быть истолковано совершенно иначе.

Версия первая. Юнусхан похоронен рядом с могилой святого шайха Хаванда Тахура, что вполне в традициях эпохи Темуридов, поскольку усопший при жизни прославился как праведный мусульманин-государь и даже получил прозвище «Дарвиш» («Отшельник», «Бедняк»). Теперешний мавзолей шайха Хаванда Тахура, перестроенный основательно в XVIII в., состоит из двух камер-комнат, где находится несколько безымянных могил. При входе – большая камера с относительно крупным надгробием – кирпичной сагана, а во второй – четыре плоские ганчевые плиты. По идентификации этих могил отсут-

ствуют какие-либо документы. Предположения археологов, будто Юнусхан похоронен «в ногах» шайха, не может быть основанием для доказательства, поскольку так называемый «Мавзолей Юнусхана» находится на стороне Кыблы, от могилы святого на удалении более чем 100 м, т.е. не «в ногах», а перед лицом, не имеет никакого отношения к подлинной могиле хана.

Версия вторая. Юнусхан похоронен с царскими почестями на удалении к северу (около 20 м) от могилы святого шайха, что соответствует указанию летописи «по соседству»-«рядом» (ба джавар). Именно на царском почетном месте по отношению к святому построен монументальный мавзолей с граненым коническим куполом на высоком барабане. Внутри – одно безымянное надгробие-дахма. Нет никаких исторических надписей или документов, подтверждающих личность похороненного под дахмой. В русской литературе этот объект фиксирован впервые к концу XIX в. под названием «Мавзолей Хазрат Мира», что подтверждает принадлежность мавзолея Юнусхану, которого как праведного царя-мусульманина могли величать высокими словами уважения «Хазрат Мир».

Третья версия. Если над могилой Юнусхана его наследники вскоре смогли возводить столь величественный мавзолей, тогда возникает, естественно, вопрос: где находился собственно дворец Юнусхана и каковы его физические габариты? Почему от большого дворца не осталось никакого следа? Почему бы не полагать, что именно «Пештак хана» (такая поздняя запись сохранилась на портале) служил при жизни Юнусхана и для последующих правителей дворцом-резиденцией государя. Ведь парковые дворцы-кёшки Амира Темура имели примерно сходную композицию и габариты. Такое предположение круто меняет мнение об архитектуре и функциональном назначении здания. Рассмотрим некоторые уязвимые аспекты.

Исторические надписи – поздняя подделка!? На горизонтальном поясе щипцовой стены портала так называемого «Мавзолея Юнусхана» сохранилась поздняя ремонтная (от 1321г. хиджры / 1903г.) надпись мелкими буквами, выполненная клеевой краской голубого цвета, с утратами, что не только затрудняет понять истинную сущность содержания, но и послужило началом последующих заблуждений исследователей памятника. Во время реконструкции портала в начале 70-х гг. XX в. надпись почему-то полностью унич-

тожена. Копия надписи, переписанная с натуры, пока не обнаружена. По фотоснимкам текст не поддается расшифровке. Поэтому придется пока пользоваться переводом М. Е. Массона: «Датой рождения хазрата Юнусхана...был в 818 году хиджры (1415/6 г. н.э). В 892 (1487 г. н.э.) из мира тленного ушел... Их величества благородный возраст был 74 (года). Великолепию равака наступил конец в 979 г.х. (1571/2 г. н.э.). Как видно, памятная надпись начала XX в. не содержит даже намёка на мавзолейную функцию здания, но указывает точную дату разрушения портала от землетрясения – 1571/2 г.

Правитель Бухарского государства Абдуллахан во время пребывания в Ташкенте (1579 г.) совершил паломничество по святыням города, в частности, побывал у мавзолея шайха Хаванда Тахура. Примечательно, что здесь не упоминаются другие мавзолеи кладбища. Ни слова не сказано о необходимости восстановления разрушенного портала самого крупного здания, находящегося поблизости. Также остался без должного внимания упомянутый «Хан мазари» (Хафиз, II, 293). В чем тут секрет? Почему археологи самое крупное здание, находящееся по соседству с кладбищем святого, по инерции упрямо принимают за мавзолей Юнусхана?

После зиярата Абдуллахан остановился на коруке – заповеднике Каракамыш на севере Ташкента и там выделил своему накибу, потомственному саййиду «господину хаджа Хасану сыну Бабахаджи», родственнику Махдуми Агзама 1000 золотых «хани» денег на ремонт разрушенного мазара «Катта ата» (имя его не названо). Тут возникают новые неясности. Кто чтит Катта ата? Исследователи полагали, что деньги отпущены для ремонта мавзолея Юнусхана.

Клубок недоразумений рассеивается просто: когда знатные люди Ташкента сопровождали Абдуллахана у мавзолея Имама Каффаля Шаши, напротив портала у дорожки находилась сагана отца Хаджа Хасана, где впоследствии, согласно пожеланию правителя и на его средства, был построен красивый небольшой купольный мавзолей, который известен в народе под названием «Мавзолей Бабахаджа» (разобран под кирпичи в 40-х гг. XX в.).

Упомянутый мутавалли Бабахаджа сын Атахана при жизни, видимо, пользовался авторитетом главного шайха некрополя у

могилы шайха Хаванда Тахура, возглавлял ремонтные работы на мазарах-мавзолеях кладбища, где похоронены его предки, начиная от известного святого Шайха Хаванда Тахура (умер в 1359 г.). Следовательно, под названием «Катта ата» следует подразумевать Атахана – отца мутавалли Бабахаджи. Таким образом, выясняется, что мутавалли Бабахаджа в 1584 г. восстановил портал здания, названного «Пештаком величества Хазрат хана», задолго до прибытия Абдуллахана в Ташкент. В знак благодарности за добрые дела выделил средства на благоустройство мавзолея Бабахаджа. Все это означает, что «Пештак величества Хазрат хана» при жизни Юнусхана был использован в качестве дворца-резиденции.

Надпись начала XX в. появилась после ремонта здания с установкой резной двери на средства некоего Хаджимат Ишана из Намангана, но объявившего себя потомком Калдыргачбия (?), мавзолей которого находится к северу от мавзолея шайха Хаванда Тахура. Видимо, Хаджимат Ишан хотел прибрать себе также и это заброшенное здание «Пештак величества Хазрат хана».

По сообщению М. Е. Массона, центр Шайхантахурской дахи с кладбищем и архитектурными памятниками считался до установления советской власти главной святыней Ташкента, где «еженедельно по четвергам в специальном ханакахе собирались дервиши ордена джагрия (джахрия) на ночные радения» (Массон, с.115). Возникает вопрос: где же находился упомянутый ханаках? В реконструкции историко-топографической ситуации комплекса М. Е. Массон указывает 19 архитектурных объектов Шайхантахура, но среди них нет даже намека на наличие ханакаха (Указ. соч., с. 128).

Мои беседы со старожилами Шайхантахура (60-е гг. XX в.), особенно с бывшим мударрисом Захиркари Муталлибовым (брат известного арабиста Салихкари Муталлибова), дали неожиданное разъяснение: все единогласно указывали на большой зал здания как на ханаках, где проводились «зикры» – радения. При этом все были убеждены, что столь величественное здание принадлежало царствующему дарвишу Юнусхану, но о могиле которого никто понятия не имел. Информаторы в качестве доказательства указывали на остатки поздней ремонтной надписи «Пештак величества Хазрат Хана». Отсюда на-

прашивается логический вывод о существовании этого «пештака» до смерти Юнусхана в качестве дворцового здания правителя.

Кстати, исследователь типологии архитектурных памятников Средней Азии композицию так называемого мавзолея убежденно относит к разряду мавзолея-ханакаха, подразумевая при этом обитель для приезжих. «Это – редкий в Средней Азии тип мавзолея-ханаки Т - образного плана», - отмечает исследователь, не замечая некорректности такого утверждения (Маньковская, с.50, 98). Как можно назвать мавзолей или большой купольный зал обителью для приезжих? Если здание известно под названием ханакаха, то его никак нельзя относить к разряду обители для приезжих. Самый крупный купольный зал никогда не был общежитием для приезжих. Тут раскрывается еще одна тайна архитектуры.

За последние годы среди историков архитектуры особый интерес появился к проблеме архитектуры ханакахов Средней Азии. Н. Б. Немцева в монографии «Ханака Сайф ад-дина Бахарзи в Бухаре» (Бухара, 2003), относит мавзолей Юнусхана к разряду ханакахов, подразумевая при этом только обитель отшельников, странноприимный дом для бедняков. Тут напрашиваются аналогии. Так, Мирза Улугбек в центре Самарканда построил огромный архитектурный ансамбль, который в летописях упоминается под названием «медресе и ханакаха». Ханакаха имел самый крупный купол, под которым обычно большой зал служил в качестве актового зала – аудитории, где проводились ученые диспуты, лекции, общественные собрания. Следовательно, ханакаха Улугбека никак нельзя относить к разряду странноприимных домов.

Архитектурный термин «ханакаха», согласно этимологии, буквально означает «большой купольный зал» или «дворцовый купольный зал». По-персидски **хана** – помещение, обитель, **кох** – дворец). Именно поэтому под названием «Ханакаха Юнусхана» местное население подразумевало принадлежность большого купольного здания при жизни Юнусхану в качестве дворца.

Как видно, исключительно запутана проблема истории и идентификации самого значительного архитектурного памятника Ташкента. Отдельные факты пока толькостораживают относительно правильности укоренившегося в научной литературе

мнения о мавзольном назначении памятника. К сожалению, историческая надпись начала XX в. (1903 г.) также не проясняет эту запутанную ситуацию, поскольку на надписи нет указания на назначение здания (она как будто стёрта)¹.

Рассмотрим архитектуру так называемого «Мавзолея Юнусхана» без подгонки под поздние гипотезы. Пусть говорит сама архитектура!

Аргумент архитектурный. Г. А. Пугаченкова в монографии «Архитектура эпохи Навои» так называемый «Мавзолей Юнусхана» – ханакаха относит ко времени Алишера Навои (1441-1501) по двум показателям.

Во-первых, здание построено как будто после смерти Юнусхана (умер в 1498 г.), но признается факт – дата постройки точно не установлена; бедствующий наследник Юнусхана практически не мог соорудить столь огромное для масштабов Ташкента здание-мемориал.

Возникает, естественно, вопрос: если перед нами огромный мавзолей Юнусхана, тогда какой величины был его дворец, который как будто бесследно исчез? Даже не рассмотрен вопрос о наличии подобного дворцового здания.

Во-вторых, в здании применены в совершенстве формы конструкции пересекающихся арок и щитовидных парусов, появление которых ошибочно относили ко времени Темуридов середины XV в.

Ныне нами доказано, что подобные архитектурно-декоративные формы впервые появились в архитектуре эпохи Амира Темура, начиная с мавзолея Шамсуддина Кулала (1370 г.), в развитой форме в кёшке Дилкуша-Ишратхана (1397 г.) и др. Следовательно, время возведения ханакаха отодвигается назад, примерно на одно столетие, т.е. в эпоху Амира Темура.

Получается забавный курьез и парадокс: давно существующий на Шайхантахуре величественный купольный ханакаха назван архитектурой времени Алишера Навои, хотя поэт родился на полстолетие позже.

Аргумент функциональный. Напротив входа в глубине ханакаха находится особо выделенная ниша с многогранным за-

1 Об истинных намерениях Ходжимат Ишана из Намангана остается только догадываться.

вершением. Такие ниши развитой формы в народе известны под названием **шахнишин** – «ложе для шаха». Именно здесь – на самом почетном месте зала мог находиться царский трон, тем самым подтверждается дворцовое назначение здания.

Ханаках имеет обильное дневное освещение через двери с трех сторон, большие решетчатые проемы-табадоны над дверями, что также подтверждает дворцовое назначение всего комплекса. Для мавзолеев обычно характерно полутемное, приглушенное освещение.

На выступающих гранях интерьера ханакаха обнаружены прекрасные майоликовые фрагменты и мраморные колонки с капителью и базой, что также подтверждает тождественность с дворцовой архитектурой.

Самое существенное – здание построено из кирпичей размером 27х27х5см на ганчхаке, что характерно для эпохи Амира Темура (Масджиди Джамии, Кёшк Дилкуша-Ишратхана).

Аргумент культовый. Внутри огромного зала-ханакаха выделяется **шахнишин** – шахское ложе, но исследователи не обратили внимания на отсутствие на западной стороне арочной ниши – мехраба, обязательного атрибута зала для молебн. На этом месте обычный проем с резной дверью, ведущей во двор. Отсутствие мехраба подтверждает дворцово-административное назначение здания, а также опровергает возведение его первоначально как мавзолей или мечеть. По четырем углам ханакаха находились небольшие комнаты – худжры, которые использовались для хозяйственных нужд дворца.

Аргумент исторический. Историки-летописцы особо подчеркивают одну знаменательную особенность характера Амира Темура, который где бы ни был – во время военных походов, вынужденной остановки по случаю рождения внуков, свадеб, праздничных торжеств, даже зимнего отдыха или болезни, всегда старался использовать возможности своих сопровождающих заняться общественно полезным, созидательным трудом; создавал города (Байлакан на Кавказе, Шахрухию на Сырдарье), ирригационные сооружения и каналы (канал Барлас от Куры до Байлакана, каналы под Кабулом), памятные минареты (на предгорье Улугтага), культовые сооружения (мавзолеи, мечети по пути следования).

Амир Темура в Ташкенте часто бывал во время своих походов на Восток против монгольских правителей на владениях чигатайского улуса. Здесь организовывал свадебные торжества, женил своего старшего сына Джахангира, однажды тяжело заболел надолго (сроки – больше месяца). Перед походом в Китай своего внука Мирзо Улугбека назначил правителем Ташкента, которому нужен достойный дворец. Правый фланг армии Амира Темура под командованием другого внука Халил Султана проводил зимовку в Ташкенте и готовился в поход.

Дошли до наших дней в сильно искаженном виде в Ташкенте два мемориала, построенные в эпоху Амира Темура: мавзолеи Зайнуддин бобо и Занги ата. До сих пор наука не располагает никакими сведениями о наличии какого-либо монументального здания гражданского назначения в Ташкенте, где могли бы остановиться Амир Темура, его сыновья и внуки. Где проводил государь свадьбу своего сына? Откуда мог бы управлять молодой Улугбек своим уделом? Об этом летописи умалчивают. В топонимике Ташкента сохранилось и доныне название местности Карасарай – «Большой дворец», но от дворца никаких следов не осталось.

Просветление неожиданной догадки: если так называемый мавзолей Юнусхана по всем архитектурно-конструктивным характеристикам относится ко времени конца XIV в. вплоть до начала 1405 г., то почему бы не полагать, что это здание построено именно при Амуре Темуре, но не завершена наружная отделка глазурованными кирпичиками. Пока все указанные выше аргументы подтверждают именно такую гипотезу.

Контрасты:

- Вошедший в литературу ошибочно как мавзолей Юнусхана, датированный началом XVI в., на самом деле начат стройкой примерно в конце XIV в. по указанию Амира Темура в качестве городского дворца-ханакаха для нужд своего семейства, особенно для молодого внука Улугбека, назначенного правителем Ташкентского удела. На комплексе были намечены значительные работы по художественной отделке, но из-за внезапной смерти главы государства дворцовый комплекс остался незавершенным.
- Самое значительное портално-купольное здание, построенное в центральной зоне города по соседству со святым мазаром шайха Хаванд Тахура, предлагаю впредь называть,

- следуя традиции, именем хозяина как ташкентский «Ханаках Темура». Такое соседство дворца со святым мазаром наблюдается повсюду.
- Определение «Мавзолей Юнусхана» – «Юнусхан мазари» появилось вследствие неверного толкования сообщения летописи от XVI в., где указано, что усопшего после тяжелой болезни правоверного аскета по прозвищу «Дарвиш» (буквально - отшельник, бедняк) царя Юнусхана (1498 г.) «погребли рядом с мазаром шайха Хаванда Тахура». Тем более, что археологам не удалось доказать захоронение Юнусхана внутри здания.
 - Фраза ремонтной надписи на портале (1903 г.) «Пештак величества Хазрат Хана» отражает только принадлежность здания как наследственному преемнику правителю Ташкентского государства Юнусхану, но никак не указывает на его мавзолейное назначение.
 - «Ханаках Темура» построен в конце XIV в., когда новая система конструкции пересекающихся арок чартака достигла зенита своего развития. Здание долго оставалось без капитальной художественной отделки, как в других провинциальных городах. В период подготовки похода в Китай, когда юный Улугбек был назначен правителем – хакимом Ташкента, встал вопрос о художественной отделке дворца, но в связи с неожиданной смертью Амира Темура в Отраре (февраль 1405 г.) и началом междоусобных войн Темуридов, реорганизация монументального ханакаха прекращена, поэтому не завершены отделочные работы.
 - Поставленный позже Улугбеком во главе Ташкентского удела – государства Моголистан темуридский воспитанник Юнусхан занял трон Ханакаха, но из-за бедности государства и безволия правителя художественная отделка всего здания так и осталась незавершенной.
 - Архитектура ташкентского Ханакаха Темура по объемно - пространственной композиции, конструкции пересекающихся арок и щитовидных парусов, строительным материалам очень напоминает лучший загородный дворец Амира Темура великий кёшк Дилкуша-Ишратхана (Самарканд), также кёшки Баги Чинар и Баги Нау. Его крестовидные в плане залы с высокими куполами увидел Клавихо. Городской

- дворец Амира Темура, известный под названием его жены как Ханаках Туман-ага, а также Ханаках Бибиханым в некрополе Шахи-Зинда, по планировке зала напоминают ташкентский ханаках, но с той разницей, что в Самарканде для больших залов с куполом все отдавали предпочтение более устойчивым к землетрясениям традиционным формам перехода к двойному куполу через восьмерик.
- В Ханакахе Темура, использованном при ставленнике Улугбека правителем Юнусханом в качестве дворца, росла будущая мать Захириддина Бабура – Кутлуг Нигар ханым.
- Таким образом, мы попытались гипотетически воссоздать историю ханакаха, связанную с созидательной деятельностью Амира Темура в области архитектуры своей эпохи.

ВОСШЕСТВИЕ НА ПРЕСТОЛ МОВАРОУННАХРА АМИРА ТЕМУРА

(по миниатюре К.Бехзада)

Самой крупной и значимой вехой в биографии не только Амира Темура, но и в истории Мовароуннахра и всего Среднего и Ближнего Востока было восшествие на престол Амира Темура по решению курултая в Балхе в апреле 1370 г. Не утихавший многие века интерес к масштабной жизни и деятельности великого основателя одной из самых крупных в истории средневекового мира империй, всколыхнувшей Азию и Европу, породившей интереснейший культурный феномен на Среднем Востоке – государство Темуридов, особенно периода правления Султана Хусейна Байкары, ознаменовавшего «золотой век» в истории Центральной Азии, стимулировал Темуридов к поощрению создания историографических сочинений о жизни и деятельности Амира Темура, что «отвечало желанию многих людей знать и понимать историю, изучать жизнь выдающихся личностей». Среди произведений, написанных при жизни Амира Темура, – сочинение Шараф ад-Дина Али Йазди «Зафар-намэ» («Книга побед»), которое в современной научной литературе считается «жемчужиной среднеазиатской историографии по богатству и оригинальности фактического материала» (1, с.191). Навои относил его к числу «совершеннейших и мастерски написанных произведений» (2, с.34-35). Впервые этот труд был проиллюстрирован по заказу гератского правителя Султана Хусейна Байкары в 1485 г., т. е. через 80 лет после смерти Амира Темура (сам список был переписан ранее, в 1467 г.), который привлек к работе еще молодого Бехзада, уже обратившего на себя внимание (3, р. 68-69). Историографические сочинения в средневековье рассматривались не только как источник информации, но и как развлекательное чтение, доставляющее удовольствие, точно так же, как мифы, рассказы и изобразительное искусство. Такого же мнения придерживались Фараби, Ибн Сина и крупнейший арабский историограф Ибн Халдун (4, с.4; 5, р.32). Культуре народов в средневековье Центральной Азии был присущ цере-

мониальный характер, что требовало не столько изображения действительности, сколько ее оформления, подчинения жизненных явлений торжественным и идеализированным формам, передачи атмосферы происходящего (6, с. 69-70).

Сцены восшествия на престол, коронования на Среднем Востоке эпохи средневековья принадлежали к церемониальным сценам монархической иконографии, как и изображения героической охоты, победоносного сражения, роскошного пиршества. Тем не менее именно темы коронования, восшествия на престол были не очень распространены и все выполнялись на одном листе. Так, судя по индексу миниатюр, составленной известной исследовательницей Л. Н. Додхудоевой к произведениям «Хамсе» Низами XV – XVII вв. (более ранний период пока не исследовался) выясняется, что сцена восшествия на престол за названный период присутствовала лишь в 21 рукописи (см. 6, с. 133, 211-212, 249, 236) из числа 338 заявленных других тем.

Для того, чтобы понять особенность исполненной Бехзадом миниатюры, обратимся к близкой по церемониальной ситуации сцене миниатюры «Прием шахом Инджу монгольских послов» (7) в рукописи «Шах-намэ» от 1333 г. в Ширазе. Она исполнена на одном листе (илл. 2), сдвоенная к ней сцена посвящена царской охоте в охотничьем парке (илл. 1). В тесном пространстве сцены в этикетной композиции, восходящей к византийской и арабской миниатюре, в центре на золотом фоне – укрупненная фигура сидящего на троне шаха окружена по сторонам четырьмя шеренгами плотно стоящих в одинаковых застылых позах в трехчетвертном повороте к владыке (левые обращены вправо, правые, соответственно – влево) приближенных и гостей. Над головой шаха вверху на фоне бордового занавеса парят два крылатых гения, каждый из которых держит над головой шаха корону.

Перед тем как приступить к рассмотрению и анализу избранной миниатюры, полезно заметить, что для средневековой литературной формации не характерно стремление к изображению индивидуальных особенностей личности. Литература нацелена на обобщение черт, выделение общего у отдельных представителей одной категории рода людского. В хрониках создаются этикетные образы, какими причисляется быть

в данном случае правителю. В хрониках Среднего Востока вера в божественное предопределение пронизывает текст, правитель как божественный избранник предстает вершителем всеобщего блага и добра, выделяясь своей монументальностью (4, с. 89).

Несмотря на этикетный характер, рассмотрение уникальной миниатюры (З, р.70-71, 82v-83r) к произведению придворного историографического жанра, посвященной вступлению на престол такого выдающегося деятеля, как Амир Темур, достаточно интересно как само по себе, так и в связи с тем, что в ней воспроизведены реально продолжавшие жить еще до нового времени традиции кочевых народов Центральной Азии, предметы и реалии материальной и духовной культуры, декоративно-прикладного искусства, а также чтобы выяснить, какие идеи было важно передать в этой сцене Темуридам.

Коронационное торжество должно было быть отмечено большим празднеством оформленному по этикету сценарию, отрабатанному веками, с рядом действий, идущих одно за другим в определенной последовательности. Известно, что хотя Амир Темур взял курс на расширение и укрепление влияния ислама в стране, период его и Темуридов правления отличался синкретическим соединением культур и традиций как иранской земледельческо-оседлой, так и тюрко-монгольской кочевой среды с их фольклорно-мифологическими традициями. Центральной частью торжества было публичное принесение даров воссевшему по воле бога на престол владыке со стороны его новых вассалов – подданных принцев и правителей, что рассматривалось как возвеличивание виновника торжества и признание ими своего «младшего», зависимого, положения перед «старшим» ханом. Эта церемония символизировала торжество и могущество победителя и утрату самостоятельности бывших независимых феодальных владетелей, готовность к прекращению недавних распрей и соперничества группировок во имя высших государственных интересов.

Сцену, развернутую на двух листах диптиха в просторном саду, представляют несколько групп-блоков композиции последовательного соподчинения. В центре главного правого листа на обширном, богато декорированном квадратном (тетрада) тахте, установленном на узорчатом ковре под цветистым тентом и балдахинном в благословенной зоне с цветущими молодыми де-

ревцами в окружении преданной охраны и придворных восседает Амир Темур в золотой короне, в одеянии светло и темно-зеленого цвета.

Изобразительный материал может также прояснить глубокий конечный смысл картины. Поскольку торжество происходит в саду, некоторые представления мусульман о саде могут быть полезны. Так, в саду была начата история человека и там же она должна обрести свою полноту и завершенность. Сад олицетворял собою Мир, вбирая всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего. Он являлся традиционно местом сбора мудрецов – культурных героев или добрых колдунов, чьи действия направлены на борьбу с хаосом и способствуют процветанию и благоустройству, и поэтов. В саду человек обнаруживает и впитывает в себя божественную мудрость (8, с.168-169). В земледельческих культурах сад служил центром государственных, политических, официальных и неформальных встреч.

Сады всегда были предметом особых забот Амира Темура. Непосредственно за тронном возвышается новая белая юрта, полуоткрытый решетчатый купол которой прикрыт узорчатым ковром. Новая юрта в сцене означает некое состояние цикла начала всех начал, целостности и совершенства. Считалось, что новый правитель как бы начинает новую эру в жизни своего народа, желая восстановить Золотой век – совершенное царство, что приравнивалось к повторению Акта Творения Бога, Космоса (9, с.36). Белый цвет у кочевых тюрков и монголов являлся священным и главным в палитре – «Мать-цвет», от него пошли остальные цвета. Будучи цветом основной пищи кочевников (молоко, кумыс, творог и пр.), он олицетворял счастье, благополучие, чистоту и благородство, честность, добро и высокое положение в обществе (10, с.158). На белом войлоке поднимали кочевники тюрки и монголы своего нового, избранного на курултае хана. Белый цвет оставил след и в социальной терминологии, отразив классовое расслоение тюркского и монгольского общества – термин «белая кость» обозначает родовую и племенную знать, в отличие от «черной» кости – простых людей.

Изменчивость и непрочность судьбы требовали постоянно магической подстраховки во избежание угрозы, особенно в части, связанной с семьей, жилищем, потомством. Полуоткры-

тое дымовое отверстие купола юрты – символ-пожелание «счастья-благодати». Центральный столб шатра – жилища кочевников Центральной Азии, у подножия которого совершались жертвоприношения, открывал через верхнее отверстие дорогу из одной космической зоны в другую (10, с.148), обозначая символику «Центра», т.е. возможность общения и восхождения на небо хозяина юрты. Ткань на входном проеме юрты вешалась не только для его прикрытия, но еще играла роль оберега. Два креста на входной занавеси – знак знаков, крест жизни, с доисторических времен служил охранительным знаком почти во всех религиях. Эзотерика наделяет крест богатой палитрой значений, это символ священного центра земли и распространяющегося Света истины всего мира. Ковер, прикрывающий купол юрты, украшен ритмично повторяющимся рисунком среди цветочного узора головок зайцев, баранов, львов – это важный символ и оберег охотничьей удачи самого Ловчего (10, с.89). Новый правитель выполнял медиативную (посредническую) функцию между небом и землей, поэтому трон его в идеале должен стоять на возвышенности. В миниатюре возвышенность имитирует ракурс изображения трона.

В сравнении с открытой передней стороной боковые поручни – ограждения трона – равномерно и сильно скошены к задней спинке, создавая равнобедренную трапецию, силуэтом напоминая Гору (Мировую гору) со срезанной вершиной, как универсальную модель мира и венчающую ее вершину (плоскую – средоточие высших провидящих сил, откуда обозреть мир могли лишь боги и их наместники на земле – правители (11, с.55). Символику горы подхватывает силуэт юрты, всящейся за фигурой правителя на троне.

Учитывая, что еще с древних времен (каменнописьменные памятники орхонской письменности, МНМ, т. II, с.537) тюрки и монголы (МНМ, т. II, с.172) считали, что земля имеет форму квадрата, углы которого соответствуют четырем сторонам света, можно предположить, что четырехугольная форма тахта и его подножия магически символизировали всю землю, которая как бы подпадала под власть их государя. Древние представления относительно особого мистического значения числа 4 ($1+2+3+4=10$) как самого «совершенного» числа, которое послужило основой для четверякого деления явлений природы разнообразных сфер

бытия, разделялись аль-Кинди и «Братьями чистоты» (12, с.472). Трон Амира Темура символизировал целую цепочку представлений – ориентацию на основные стороны света, 4 направления, базовые первоэлемента мира, 4 сезона года и пр. За юртой под тентом друг за другом последовательно на двух коврах сидят члены доверенной охраны правителя. Перед первым на ковре разложено оружие – два лука в наборе с двумя колчанами стрел и не очень ясного назначения удлинённая рама с густой длинной бахромой карминного цвета. Кисти, бахрома на чем-либо (занавеси, ковры и пр.) веками использовались в прикладном искусстве всех народов мира и призывали магически к обильному потомству (9, с.288), весьма важному для основателя новой династии. На втором ковре на руке кушбеги сидит зачехленный перед охотой сокол и обученный гепард в ошейнике рядом с дрессировщиком – гарантия, символ и призыв охотничьей удачи (в широком смысле как жизненного предназначения главного Ловчего – нового правителя.

Охота была не только забавой, светским времяпровождением, военной тренировкой шахов, правителей, ей придавалось и важное символическое значение. Согласно поэме «Мантик ат-тайр» Фаридадина Атгара, сокол являлся образом проникновения из пространства земного в пространство небесное. Вместе с тем сокол олицетворяет собой и время, он – единственный из всех птиц, могущих проникнуть из вечности прошлого (*азал*) в вечность будущего (*абал*). Он помогает зрителю ощутить присутствие в миниатюре двух различных пространственно-временных локусов, двух связанных между собой зон, составляющих вместе традиционную картину мироздания (8, с.176). Вокруг трона и лицом к нему (спиной к зрителю) стоят ближайшие приближенные и доверенные охраны в несколько непринужденных, свободных позах, свидетельствующих, видимо, о том, что торжество идет как задумано – более чем успешно. На левой, более многолюдной стороне диптиха, ситуация в саду более напряженная и волнующая. В нижней части её блока, согласно установленному Амиром Темуром этикету, преклонив одно колено, торжественно опустились в ряд пять подвластных Амиру Темуру новых вассалов, чествующих самодержца и свидетельствуя ему своё безграничное почтение и преданность, желая мира и благополучия. Стоящие

за спинами присягающих вассалов слуги держат в руках три дарственных подноса с пятью блюдами на каждом, наполненными драгоценными камнями и ювелирными изделиями, соответствующими высокому рангу дарителей (как известно, в восточной миниатюре общее число изображенных даров не означает их действительного числа, но может символизировать вообще их множественность, иногда гораздо большую, чем изображено на рисунке. Принципиально важна лишь их символика), а также белого (13, с.89, 93) оседланного коня (дань «9 белых», состоявшую из одного белого верблюда и 8 белых лошадей, отправляли монгольские ханы цинскому китайскому дому, начиная с XVII в., как символ покорности).

Фигура оседланного коня с грумом в контексте миниатюры аллегорична. Она, видимо, имеет двойное значение, символизирующее ожидающие Амира Темура многочисленные дальние походы (после коронации) и продолжает разработку эсхатологической темы, начатой образом сокола, связанной с их способностью проникать в горные выси – намёк на «Меърадж» пророка, олицетворяющий путешествие Его из земного пространства в неземное. В частности, в суфийских представлениях конь олицетворяет душу человека, устремленную к Богу, а также будущее (для времени миниатюры) путешествие героя в загробный райский мир (8, с. 178-179).

Числа 3 и 5, использованные в группе дарителей, – наиболее значимые во многих мифологических системах мира, имевшие символические функции. Триада – характерный признак шаманских структур, средство осмысления и познания мира с помощью трехчленных схематических комбинаций – модель процесса, предполагающего «возникновение-развитие-упадок; верхний-средний-нижний миры; прошлое-настоящее-будущее». Число 3 играет большую роль и в буддийском пласте культуры (10, с. 133-134). Число 5 – дарителей блюд – великое число, открывающее длинный ряд «пятерич». «Хамса» – литературная общность, цельность пяти поэм на Среднем Востоке (Низами, Навои, Джами), отразивших жизнь человеческую, продолжив «Пятикнижие» Моисея и Конфуция и пр. 5 основных внешних чувств, 5 эмоций вместе составляют широкую систему ощущений человека; 5 основных цветов, 5 тонов гаммы, но изменений исчислить невозможно. В числе 5 воплощена идея цельности при всей

разнородности и противоречивости действующих в жизни сил (14, с. 284-285).

Наконец, венчающая левый лист блок – группа персонажей также вносит весьма важную лепту в атмосферу сцены восхождения на престол Амира Темура. Это – представители народа, жаждущие пройти из ворот в сад на торжество. Из сообщения Ибн Арабшаха известно, что при Амуре Темуре народные массы не устранялись от участия в общественной жизни (в пределах социальных правил и норм нравственности и обрядности). Они были непременными участниками проводившихся праздничных мероприятий и пиршеств. Дворцы Амира Темура с их обширными садами были доступны всем богатым и бедным людям Самарканда во время его отсутствия в городе (1, с. 192).

Два стражника у ворот, посчитавшие, что не все желающие достойны пройти на праздничную церемонию, всячески препятствуют двум немолодым мужчинам – путникам простолюдинам (у одного из них на ногах обмотки) пройти в сад. Третий мужчина с колчаном стрел, воспользовавшись суматохой у ворот, уже устремился в сад. Эта группа по-разному ведущих себя людей, очень показательна для стиля мышления Бехзада, олицетворяя важную функцию – восторженную и всенародную любовь простых людей к своему новому правителю, поразившему их воображение своими подвигами, объединившему ранее раздробленную и разграбленную страну и обещавшему народу благо мирной и справедливой жизни. Миниатюра в целом демонстрирует расширение выработанных формул и композиций, обретает большую повествовательность и гибкость, в ней усиливается эмоциональный и образный контраст, появляются персонажи, по-разному относящиеся к изображаемому событию.

Возвращаясь к герою торжества, отметим важное значение двух моментов этикетного поведения монарха, приличествующих ответственной ситуации. Новым в этой картине был облик монарха. В отличие от не только древних обожествлявшихся царей и даже правителей прошлого века (7, илл. 2), изображавшихся застылыми в своей величавости и отстраненно-недоступными простым человеческим эмоциям, в новый этап истории государь желает выглядеть по-отечески благосклон-

ным и милостивым к своим подчиненным. Он внимательно наблюдает всю процедуру подношения даров и изъявления преданности и безграничного почтения, но сохраняет весьма традиционную и значительную в своей символике позу восседания государя на троне. Он сидит со спущенной вниз, по вертикали, правой ногой (символизирует связь с небом) и положенной по горизонтали левой ногой (связь с землей). Список сидящих в этой позе иранских и мовароуннахрских государей в миниатюрах значителен. Отметим также, что в подобной позе сидят буддийская богиня Syama Tara (скульптура XVII в. – коллекция музея Дворца Богдыхана, Улан-Батор, Монголия), некоторые индийские йоги-аскеты, Меджнун в степи среди зверей, Бабур в минуту отдохновения и пр¹. Для правителя эта поза означает его миссию быть проводником и исполнителем воли небес на земле. Эту особенность его миссии символизируют кустики цветущего ириса, изображенные по берегам речушки, журчащей вблизи трона. Ирис – символ «Таухида» – единства противоположностей – три лепестка в чашечке его цветка изящно вытянуты вверх, а три столь же изысканно обращены вниз к земле. Возможно, ряд элементов буддизма, в том числе эта поза, были заимствованы последователями за буддизмом местными культурами, запечатлев свидетельства власти полезных заимствований и влияний в близких ситуациях.

Религия и религиозная практика занимали в рассматриваемый период важное место в жизни гератского общества (21, с. 182-183). В придворных кругах Темуридов после смерти Амира Темура появилась тенденция к наделению предка особой религиозностью. Видимо, с этим связано возможное использование числовой магии.

Так, в ближнем круге приближенных и преданных служителей государя на правой стороне диптиха количество изображенных персонажей (до ручья) составляет число «7». 7 – сакральное и магическое число во многих мифологических системах – античной, древнееврейской, древнеегипетской, древнеавилонской, христианской и пр. (МНМ, т.2, с.630-632). Сак-

1 В альбоме №1 – илл. 1; №14 – илл. 1, 24, 26, 50; №15 – илл. 26, 59; №16 – илл. 47; №17 – илл. 3, 43, 140; №18 – илл. 37 б, 73, 81, 124-125, 273.

ральность и магическая сила этого числа у монголов определялась во всепронизывающей связи его с фазами и циклами луны (10, с. 140). Общее же число изображенных на правой стороне диптиха персонажей составляет цифру 11 – священный шифр имени Аллаха. А общее число фигур на обоих листах диптиха (включая коня), составляет 33 – это число бусин в малых четках, перечисляющих восхваления имен и свойств Аллаха.

Миниатюра – не только сюжет. В живописной трактовке присутствуют отдельные элементы, связанные с информацией об иерархии вселенной и месте изображенного сюжета в ней, средство познания окружающего и изображаемого мира. Важным приемом моделирования мира является символическая нагруженность цветов. В диптихе использовано много красного и желтого – жизнеутверждающих цветов. Так, красным окрашены просторное сидение трона, фон узора ковра, на котором поставлен тахт. Красного либо близкого оттенка – морковно-розового одежды мужчин в правой стороне диптиха – на 5 из 11, и на 8 из 21 – на левой стороне. Видны красные матерчатые пояса-бельбоги, нижние под халатами одежды, проглядывают красные макушки головных уборов под чалмами, красные опоры тентов, красный дарственный поднос, красные палки пожилых людей, мелкие красные цветочки в траве и пр. По суфийским представлениям, красному и желтому цветам соответствует активное начало. Красный цвет занимает в мусульманской культуре срединное положение между белым и черным, верхом и низом, добром и злом, будущим и прошедшим (17, 21, 20, с. 49, 127-128).

Заявленная цветовая символика намекает на активную жизненную позицию и великие планы на будущее героя сцены, на ожидающие его большие свершения, при которых зона расширения ислама может сопровождаться и издержками, таящими определенные испытания для населения. Зеленые цвета одежды Амира Темура имеют сакральное значение в исламе и связываются с небожителями, с пророком Мухаммедом, с Хызром (8, с. 50). Это также цвет надежды, плодородия и вечности, его противоположности – настоящего в виде красного цвета.

Завершающий взгляд на миниатюру выявляет уникальное зрелище – центральный персонаж диптиха, сидящий на правой сто-

роне его, превращается в магнит, центр внимания большого сообщества людей, присягающих ему на верную службу, связывающих с ним надежды, личные, семейные, клановые, политические, карьерные интересы. Эти невидимые нити почти зримо стягиваются с разных сторон картины к сидящему на троне правителю совсем не грозного облика. На нем нет воинских доспехов полководца с мечом, на нем обычная одежда без знаков отличия. Становится понятной любовь народа к своему правителю, что, видимо, было важно для Темуридов. Смысловой акцент миниатюры (ее основной пафос) сводился, как возможно, мы вправе прочесть на сегодняшнем уровне нашего понимания, к следующему: «В центре мира на трон правления по воле Бога воцарился великий государь, который восстановит на земле «Золотой век» и будет спасен Богом и людьми». Талантливый художник, гений гератской школы миниатюры К. Бехзад, обогащенный знанием прошедшего опыта деяний Амира Темура и его потомков - Темуридов, особенно Султана Хусейна, сосредоточивших внимание на гуманитарном развитии, на решении социальных вопросов, развитии наук, ремесел, литературы, искусства (21, с. 182-183), взлелеявших в регионе ростки гуманистических тенденций, сумел изобразить торжественную и официальную сцену коронации Амира Темура не строгой, монументально-протокольной, но живой, человеческой, познавательно-интересной даже для нашего современника.

Литература

1. Амир Темура в мировой истории. Ташкент, 2001.
2. Навои Алишер. Маджолис ун-нафоис. Ташкент, 1986.
3. Bahari Ebadollah. Behzad master of Persian painting. Foreword by Annemarie Schimmel. London - New York, 1997.
4. Муродов О. М., Полякова Е. А. Трансформация мифологических и легендарных образов в таджикско-персидских хрониках XI-XV веков. Душанбе, 1986.
5. Rosental F. History of muslim historiography. Zeiden, 1968.
6. Додхудоева Л. Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. М., 1985.
7. Адамова А. Т., Гюзальян Л. Т. Миниатюры рукописи поэмы «Шах-намэ» 1333 года. Л., 1985.
8. Шукуров Ш. М. Искусство и тайна. М., 1999.
9. Мирча Элиаде. Космос и история. Избранные работы. М., 1992.

10. Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М., 1988.
11. Алибек Кажгали улы. Органон орнамента. Алматы, 2003.
12. Сагадеев А. Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского средневековья (по поводу одной типологической концепции) // Эстетика и жизнь. Вып. 3.
13. Ермаченко И. С. Политика маньчжурской династии Цин в южной и северной Монголии в XVII в. М., 1974.
14. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения АН УзССР. Составители альбома Исмаилова Э. М., Полякова Е. А. Ташкент, 1980.
15. Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах (из советских и зарубежных изданий). М., 1970.
16. Zndische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghul - Kaiser. Zeipzing und Weimar, 1979.
17. Миниатюры «Хамсе» Низами. Составитель и автор предисловия и аннотаций Керим Керимов. Баку, 1983.
18. Низомий «Хамса» сига ишланган расмлар. Тузувчи ва сўз боши муаллифи Ф. Сулаймонова. Тошкент, 1985.
19. Бобирнома расмлари. Альбомнинг тузувчи ва сўз боши муаллифи Х. Сулаймонов. Тошкент, 1970.
20. Шукуров Ш. М. «Шах-намэ» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983.
21. Ardalan N., Bakhtiar L. The sense of Unity. The sufi tradition in Persian architecture. 2 nd, ed., L., 1978.
22. Додхудоева Л. Н. Камалиддин Бехзод и круг идей его времени // Камалиддин Бехзод и актуальные проблемы культуры Центральной Азии. Сб. ст. Душанбе, 2001.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕРЕГ ДРЕВНЕГО УЗБЕКИСТАНА

Важное значение в жизни среднеазиатского населения имели серьги. Для их изготовления применялись различные металлы, для извлечения которых уже в древнее время функционировали рудники в Кызылкумах, в горах Гиссара и Северной Ферганы, в Нуратау (22, с. 66-67).

Серьги согласно поверьям, предохраняли от злых духов, которые могли попасть в голову через ушное отверстие. Форма среднеазиатских серег древности и античности довольно разнообразна. Это восьмеркообразные, спиралевидные, кольцевые в форме свернувшейся змеи, с раструбом, с бусами, бубенчиками и т. д.

Восьмеркообразные серьги эпохи бронзы, серьги со спиралевидными завитками, а позднее спиралевидные отражали социально-возрастную группу андроновских племен. Их считали оберегами от злых духов. Высокохудожественные серьги со спиралевидной обмоткой треугольной и округлой формы из золота характерны для античной Бактрии (1, илл. 76). Такого типа серьги выявлены в Западной Фергане. Ферганские овальные бронзовые серьги имели приостренные концы, а вершины их украшались накруткой из серебряной проволоки (2, с. 30, табл. 1/7). В Хорезме встречались серьги, имеющие замок со спиралью (3, с. 120, рис. 59, 16, 1981).

Спираль – знак, характерный для многих украшений Средней Азии. Она появилась в эпоху палеолита и существовала в памятниках всех эпох и всюду имела свой определенный смысл. «Спираль означает возвращение, приход и уход, рождение и смерть, восход и заход, возникновение и умирание, спираль не имеет начала и конца, она – образ рождения и воды, волны, движения, верха и низа, неба и ада, Янь и Инь» (4, с. 167).

Широкое распространение в Средней Азии получили серьги и височные кольца в форме змеи. «Дальверзинская серьга из золота изготовлена смешанной техникой. От нее сохранилась лишь верхняя часть, на которой, видимо, закреплялась подвеска. Полый цилиндр орнаментирован сеткой розеток и зернью: сверху напаяна пластина, на которой закреплено ушко

со змеиной головкой на конце...» (1, илл. 76). Известны височные кольца эпохи раннего железа со сближенными концами в виде свернувшейся змейки. На одном конце – голова змеи, на другом – хвост, украшенные рельефными полосками. Глаза выделены прорезанными линиями (5, с. 165-166). М. Г. Воробьева считает, что аналогий данной серьги в Средней Азии нет, но они встречались в Иране и на Кавказе в V – IV вв. до н. э. (5, с. 166).

Популярность образа змеи в Средней Азии очевидна. Ею украшали браслеты и перстни для рук, нагрудные амулеты. «Змея прочно входила в число спутниц (священных животных) Великих Богинь – Кибелы, Геи, Анахиты, в ведении которых находились силы плодородия земли, возрождения природы. Змеи почти во всех религиозных системах наделялись целительной силой, мудростью и бессмертием...» (6, с. 165).

Распространены были и серьги в виде грозди винограда. Это, например, округлые серьги в виде грозди из 4-х шариков из Кампъртепа [7, с. 84, рис. 2, 24] и наусов Ялангтуштепа Северной Бактрии (коллекция Института искусствознания АХ РУз). В Карабулакском могильнике найдена серьга аналогичной формы в виде колечка из круглой проволоки, внизу которой прикреплена гроздь из четырех полых шариков. Другие две бронзовые серьги найдены в Боркорбазском могильнике. Встречались они и в могильниках Джангаил в кургане 3 Воруховского могильника (2, с. 31-32, табл. 4/17, 4/18). «Серьги (с гроздью шариков) могут быть сопоставимы с такими же римскими (там, однако, количество шариков обычно больше), некоторые из них датируются I – III вв. н. э. Более ранние античные серьги являлись прототипом и для тех римских серег, которые имеют 4 шарика и абсолютно аналогичны ферганским, и для тех, у которых гроздь состоит из очень большого количества шариков...» (2, с. 31-32). Изготавливались шарики и из стекла. Пример – серьги из Лоу-Лани (2, с. 42). Серьги такого рода хранятся в знаменитой Сибирской коллекции (8, табл. L X, 1, 2, 10). Гроздь винограда отражала культ плодородия, плодоносящих сил природы.

Необычны серьги с зеркалами. Так, к двухколечным серьгам (два колечка вставлены одно в другое из Ферганы) (2, с. 30, табл. 1/22) крепились маленькие фрагменты зеркал. Эта мода в Узбекистане оказалась традиционной и сохранилась до XIX в. Для

получения зеркала применяли стекло с подложенной амальгамой. Такие зеркала назывались «ойна – зирик» (ойна – зеркало). Миниатюрные зеркала служили оберегами у арабов, персов, китайцев, японцев (2, с. 109-110; 9, с. 123).

В Среднеазиатском регионе зеркалу придавали культовое значение, ему приписывали магическую и охранную роль (9, с. 30). Такую же роль играли и амфоровидные серьги. В Согде (Лявандак) найдены такие изделия, выполненные в технике басма. Они состояли из кольца с подвеской стержнем, в котором находилась сердоликовая бусина округлой формы. «Золотой рифленый купол со свешивающимися двумя спиральными подвесками накрывал бусину. В нижней части бусина вставлена в золотой конус...» (10, с. 110). Аналогичные серьги известны во многих регионах Средней Азии: Бактрии, Согде, Фергане, Хорезме. Золотые амфоровидные серьги обнаружены в могильнике у городища Айртам (коллекция Института искусствознания). Найдена даже литейная форма для их отливки (2, с. 32, табл. 19/2). Похожие серьги изображены на женском персонаже скульптурного рельефа из Айртама. Они найдены в этрусских гробницах III - II вв. до н. э. и бытовали в Риме, Сирии, Египте вплоть до II - III вв. (2, с. 42). В период раннего средневековья они были популярны у финно-угров (11, с. 308, табл. LX, 3, табл. LXIV, 2). Такой формы бронзовые и золотые серьги обнаружены в археологических памятниках Таджикистана. Все они богато инкрустированы бирюзой, жемчугом и украшены ручками в форме дельфинов (12, с. 114, илл. 314). По определению Д. В. Фахретдиновой, в Средней Азии форма амфоры изменилась и больше стала похожа на местные кувшины, роль которых связана с культом плодородия и магически-охранной ролью. Известно, что зороастрийская богиня «Аши-Урти-Рти, или Аши-Рти, богиня благоденствия, плодородия, божество домашнего очага, выступающая в роли покровительницы дома, житейского благополучия, продолжения рода» (13, с. 138) часто изображалась с сосудом в руке. На терракоте из Айртама в руках персонажа изображен кувшин (коллекция Института искусствознания АХ РУз). Богини с сосудом в руке – китайская Гуаньинь, японская Каннон, скифская Табити. Этнографический материал свидетельствует о том, что сосуд в данном случае является светильником. Можно сказать, что они являются божествами домашних очагов и продолжения рода (14, с. 115).

Изготавливали серьги и других форм. Например, в изготовлении серег часто применяли круг, шар, который в Средней Азии, как и на всем Древнем Востоке, означал солнце и изображался часто с другими солярными и астральными знаками, особенно ромбом, треугольником или цветочными розетками. Пример розетки – уникальные серьги из Согда – к восьмилепестковой цветочной розетке прикреплены на цепочках плоские круглые диски. Округлые серьги изображены на согдийской терракотовой статуэтке – богине в складчатом хитоне (15, с. 117-119, табл. 18, рис. 26). Найдены фрагменты серег с дисками круглой формы в Айртамском могильнике, а также на терракотах (коллекция Института искусствознания).

Форма луны также использовалась при украшении серег. С древнейших времен луна в Средней Азии считается «владычицей женщин». Серьги с подвеской лунницы, знака Луны, отражали почитание великого светила. Н. Г. Борозна отмечает, что «перламутровые и жемчужные ожерелья женщины подставляли под лучи молодого месяца, чтобы иметь много детей...» (16, с. 289-290). Интересно, что Луна чаще всего изображалась в форме полумесяца. Очевидно, в данном случае семантика Луны тесно переплетается с семантикой рогатого быка (17, с. 57), связь образа которого с плодородием общеизвестна. Например, серьги в форме рога или с раструбом известны в Средней Азии эпохи бронзы и характерны для кочевых племен (9, с. 61). Е. Кузьмина относит серьги с раструбом к степным племенам Киргизии и Ферганы (18, с. 75). Самые поздние находки таких серег в Средней Азии относятся ко II тыс. до н. э. (19, с. 51).

Существует и другой тип серег, относящийся исследователями к кочевникам. В этих серьгах перегородчатая инкрустация основана на системе гнезд, в которые вставлялись различные минералы или стекла. Данный технологический прием известен больше всего в Бактрии и появился от кочевых племен евразийских степей (20, с. 75, рис. 38, 3). Серьги аналогичной техники изготовления (перегородчатая инкрустация), другой разновидности встречены в Фергане. Они калачиковидной формы и украшены стеклянными вставками из зеленого непрозрачного стекла (2, с. 33).

С целью оберега носили серьги с бусами, которые якобы отпугивали несчастья, охраняли здоровье и притягивали удачу во

всех делах. Яркие крупные стеклянные, особенно глазчатые, бусы надевали от сглаза. В настенной живописи Халчаяна (Северная Бактрия) мы видим мужской персонаж, в мочке уха которого изображена серьга из шести глазчатых бусин, игравшая магически-охранную роль (9, с. 21). Другой пример – ферганская серьга с хрустальной бусиной (2, с. 37).

Кольцевые серьги с тремя крупными бусинами являлись традиционными, они имели место в Средней Азии и в раннем средневековье. Они были похожи на современную серьгу – халка (21, с. 176, рис. 2). Еще более нарядными серьги такого типа стали в XIX – XX вв. В Бухаре их называли «халка-и-Мухаммади» или «араби», полагая, что они привезены арабскими купцами (9, с. 119).

Рассмотренная группа головных украшений свидетельствует о том, что они были популярны во все эпохи у среднеазиатского населения. Помимо эстетического назначения, они отражали различные верования, культы, ритуалы, почитание божеств, а также свидетельствовали о связи с другими регионами. Технологические приемы, применяемые для их изготовления, характеризуют высокий уровень мастерства домусульманских ювелиров, изделия которых пользовались большим спросом у населения региона.

Литература

1. Пугаченкова Г. А. Художественные сокровища Дальверзинтепе. Л., 1978.
2. Литвинский Б. А. Украшения из могильников Западной Ферганы. М., 1973.
3. Городище Топрак-кала (раск. 1965-1975) // ТХАЭЭ. Вып. 12. М., 1981.
4. Kuhn H. Das Symbol in der Vorzeit Europas «Symbolon» Bd. 2. Basel, 1961.
5. Воробьева М. Г. Дингильдже. Усадьба I тысячелетия до н. э. в Древнем Хорезме // МХЭ, вып. 9, 1973.
6. Богомолов Г. И. Об одной из групп средневековых украшений Ташкентского оазиса // ИМКУ. Вып. 34. Самарканд, 2004.
7. Лунева В. В. Классификация ювелирных украшений Кампыртепа / МТЭ. Вып. 3. Ташкент, 2002.
8. Руденко С. И. Сибирская коллекция Петра I. М. - Л., 1967.
9. Фахретдинова Д. В. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, 1988.

10. Обельченко О. В. Лявандакский могильник // ИМКУ. Вып. 2. Ташкент, 1961.
11. Финно-угры и балты в эпоху средневековья // Археология СССР. М., 1987.
12. Древности Таджикистана. Душанбе, 1985.
13. Пугаченкова Г. А. Маргианская богиня // СА № XXIX – XXX, 1959.
14. Шавкунов Э. В. Антропоморфные подвесные фигурки из бронзы и культ предков у Чжурчжэней // СЭ. №4, 1975.
15. Мешкерис В. А. Согдийская терракота. Душанбе, 1989.
16. Борозна Н. Г. Некоторые материалы об амулетах-украшениях населения Средней Азии // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975.
17. Голан А. Г. Миф и символ. М., 1994.
18. Кузьмина Е. Е. Металлические изделия энеолита и бронзового века в Средней Азии // Свод археологических памятников. Вып. VI-9. М., 1966.
19. Аванесова Н. А. Культура пастушеских племен эпохи бронзы Азиатской части СССР. Ташкент, 1991.
20. Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии // Археология СССР. М., 1985.
21. Богомолов Г. И. Из истории ювелирного искусства Чача // ИМКУ. Вып. 33. Ташкент, 2002.
22. Карасев В. В. Золото и серебро древнего горнорудного промысла Средней Азии // Международная конференция. Средняя Азия и мировая цивилизация. Ташкент, 1992.

УЗБЕКИСТАНСКОЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ (УЗИСКЭ) 46 ЛЕТ

Большой вклад в изучение древностей Узбекистана внесла Узбекистанская искусствоведческая экспедиция, созданная по инициативе Галины Анатольевны Пугаченковой, в ту пору заведующей сектором истории искусств и архитектуры Института искусствознания имени Хамзы.

«Это было время, – вспоминает Галина Анатольевна, – когда работы экспедиции вызывали кривые усмешки: что это ещё за экспедиция, которая подчиняет археологию искусствоведческим исследованиям и почему вообще в эти дела вторгается Институт искусствознания – занимался бы себе театрами, или фольклорной музыкой, или музейными коллекциями...» Время показало, что создание такого рода экспедиции было научно обосновано и привело в конечном итоге к поистине выдающимся открытиям, в особенности в области археологии и искусства кушанской эпохи.

В течение 46 лет экспедиция вырастила плеяду известных учёных – кандидатов, докторов наук, академика. В её составе работали искусствоведы, археологи, историки, архитекторы, химики-реставраторы, этнографы, студенты археологической и искусствоведческой кафедр ТашГУ (ныне Национального университета Узбекистана), а также Института художеств и дизайна им. Бехзада, энтузиасты археологии и краеведения.

Мне, как участнику этой экспедиции со второго года его организации (апрель 1961 г.), хотелось бы кратко остановиться на главных этапах работ и важных научных достижениях экспедиции за эти годы.

Основная цель и задачи экспедиции были сформулированы Г. А. Пугаченковой как «постепенный охват всего Узбекистана сетью рекогносцировочных маршрутов с последовательной постановкой стационарных исследований наиболее интересных районов, пунктов, памятников, объектов... При всем этом основу наших работ определяет искусствоведческая направленность её конечной цели: выявление, исследование и художественный анализ произведений архитектуры, изобразительных искусств Узбекистана в их многовековом

развитии. Искусствоведение само должно вторгаться в области первичных изысканий и новооткрытий».

И вот первый опыт – разведка в районе кишлака Халчаян Денауского района Сурхандарьинской области, где был открыт ныне знаменитый археологический памятник Халчаян, вошедший в науку под одноименным названием, от которого сохранилась среди хлопковых полей группа тепа. На одном из них – Ханакатепа, при работах экспедиции было раскопано в 1960–1963 гг. дворцовое здание, а в нем обнаружены скульптура и живопись рубежа первых веков новой эры выдающегося художественного и исторического значения.

Открытие глиняной скульптуры в Халчаяне поставило вопрос о необходимости привлечения реставраторов к её экспедиционной и последующей камеральной консервации. Известный художник-реставратор из Эрмитажа П. И. Костров, приглашённый в Халчаян, пробыл здесь всего пять дней и, дав несколько устных советов, уехал в Ленинград. Между тем скульптура, зачастую сохранившаяся во фрагментах, нуждалась в повседневной и постоянной реставрации. Поэтому перед Г. А. Пугаченковой стояла задача создания при экспедиции лаборатории научно-художественной реставрации, действующей и поныне. Сложнее обстояло дело с набором сотрудников – ведь специалистов по консервации и восстановлению произведений искусства на глиняной основе в те годы в Узбекистане ещё не было. Вновь созданный коллектив возглавляли сначала опытный химик широкого профиля Е. Ф. Федорович, затем скульпторы-реставраторы Х. Хуснитдинходжаев, Д. Рузыбаев, впоследствии В. Лунёв, С. В. Лёвушкина и Н. Сотникова, которые, опираясь на собственный опыт и рекомендации химиков, осуществляли работы на раскопочных площадках и в лаборатории. В последние десять лет эти работы проводились под руководством опытного химика-реставратора Ш. Ильхамова, который сейчас обучает этому искусству студентов Института художеств и дизайна им. К. Бехзада, кафедры реставрации на базе нашей лаборатории.

УзИскЭ с привлечением в свой состав выпускников кафедры археологии ТашГУ – Э. В. Ртвеладзе, З. А. Хакимова, Т. В. Беляевой, А. Сагдуллаева, позднее С. А. Савчука, Дж. Ильясова, А. Восковского, стала осуществлять широкие

и многолетние исследования на памятниках Северной Бактрии в пределах Сурхандарьинской области и в Согде в пределах Мианкаля. Эти исследования внесли огромный вклад в познание истории художественной культуры и археологии Узбекистана и Средней Азии.

Одной из магистральных проблем экспедиции уже с самого начала её работ явилась проблема античной художественной культуры Средней Азии. Особый акцент при этом был сделан на культуру Бактрии – этой историко-культурной области скрещения коренных бактрийских традиций, эллинистических и индийских культурных взаимодействий. Сколь своевременен был такой выбор, свидетельствует тот факт, что проектом ЮНЕСКО по изучению цивилизации Центральной Азии внимание науки было привлечено к эпохе Кушан, а в 1968 г. в г. Душанбе ей был посвящён специальный симпозиум, в дни проведения которого была организована выставка находок археологов Центральной Азии, где видное место заняли объекты УзИскЭ, а также были сделаны два доклада – Г. А. Пугаченковой и мной на одном из заседаний.

Наши экспонаты – скульптура Халчаяна, буддийская и светская скульптура Дальверзинтепа, а также другие находки оставили неизгладимое впечатление и вызвали оживленную дискуссию у участников Международного симпозиума.

Остановлюсь вкратце и на ряде других важнейших открытий УзИскЭ.

Ранней весной 1967 г. из Сурхандарьи было получено сообщение о том, что рядом с Дальверзинтепа при вспашке хлопкового поля был снесён маленький холм, где тракторист обнаружил гипсовые части скульптур. На место сразу же выехали Галина Анатольевна и я в сопровождении представителя райкома и председателя колхоза Ленинабад (ныне Толли). Оказавшись на месте вспашки, мы ахнули, увидев, что в радиусе 50 метров по полю валялись разбитые фрагменты от гипсовых скульптур. На председательском «уазике» привезли тракториста с полным ведром скульптурных головок. От восторга Галина Анатольевна была готова расцеловать молодого тракториста. Оказалось, что он ещё несколько лет тому назад работал на раскопках Халчаяна рабочим-землекопом и поэтому сообщил в Термезский музей об их находке.

В результате последующих двухлетних раскопок на данном участке были обнаружены остатки ступа, несколько помещений буддийского святилища, около двух десятков великолепных буддийских и светских скульптур.

В 1979 г. перед началом строительства авто-железнодорожного моста на Амударье у переправы Хайратон рядом с известным городищем Айртам мною в течение 11 месяцев проводились раскопки, а также наблюдения за работой бульдозеров. В одном из помещений забутованного святилища была найдена каменная плита с бактрийской надписью, повествующая о больших работах в Мализо и храме этого города, проведенных по приказу некоего Шодки.

Безусловно, большим достижением УзИскЭ была находка древнейших шахматных фигурок, золотого клада, а также второго буддийского храма с более чем тридцатью великолепными гипсовыми и глино-гипсовыми скульптурами Будд, Бодхисатв и других буддийских персонажей, найденными при плановых работах экспедиции на базовом объекте – Дальверзинтепа.

Научные достижения УзИскЭ произвели сенсацию в научном мире, что не осталось без внимания японских учёных, которые предложили нам участвовать в открывающейся в 1988 г. Международной выставке в г. Нара под названием «Великий шёлковый путь ведёт в Нара». Участие УзИскЭ в этой выставке положило начало двухсторонним научным связям, в результате которых первый Договор был заключён с университетом Сока (1989 - 1994 гг.) и второй - с Центром по изучению Великого шёлкового пути (г. Камакура), Музеем Востока (г. Токио) на 1996 - 2005 гг.

В дальнейшем находки УзИскЭ ещё дважды (1999 и 2005 гг.) выставлялись в Японии, два раза в Германии, во Франции, в Швейцарии, США и Малайзии.

Благодаря этим научным связям были изданы совместные научные монографии, каталоги, буклеты высокого научного содержания и полиграфического исполнения, которые показывают, что находки УзИскЭ вносят весомый научный вклад в изучение истории и культуры Центральной Азии.

Здесь я не стал перечислять те многочисленные памятники, на которых УзИскЭ проводила разведочные или стационарные

раскопки, научные труды, изданные у нас в стране и за рубежом, зарубежные поездки и научные стажировки членов экспедиции, которые нашли отражение в периодической печати и в наших научных работах и отчётах. Хочу отметить, что УзИскЭ с 1993 г. стала функционировать как самостоятельный отдел. Тохаристанская экспедиция, возглавляемая бессменным членом УзИскЭ академиком Э. В. Ртвеладзе, проводит свои исследования на городище Кампыртепа.

УзИскЭ в последние 17 лет совместно с японскими учёными сосредоточила свои исследования на Дальверзинтепа. Из них 15 лет приходится на годы независимости нашей страны. УзИскЭ заключила в 2006 г. Договор о сотрудничестве на два года (2006 - 2007) с университетом Сока (Токио). Планируется продолжить раскопки объекта ДТ-25 – буддийского храма, который уже дал науке много интересных находок.

Убеждён, что в результате предстоящих новых контактов с учёными из Японии пополнившая свои ряды молодыми кадрами УзИскЭ придёт к своему пятидесятилетнему юбилею с новыми достижениями в изучении иконографии буддийских памятников, особенностей и закономерностей урбанистических процессов, взаимовлияния и взаимодействия религиозных культов в Кушанское время и их отражения в искусстве Бактрии-Тохаристана.



МУСИҚА САНЪАТИ

Оқилхон ИБРОҲИМОВ
Равшан ЮНУСОВ
ЎЗБЕК МУСИҚАШУНОСЛИГИ
ОДИМЛАРИ

Тўхтасин ҒОФУРБЕКОВ
МИРСОДИҚ ТОЖИЕВ СИМФОНИЯЛАРИГА
ҚИЁСИЙ НАЗАР

Жасур РАСУЛТОЕВ
ЭСТРАДА ҚЎШИҚЧИЛИГИГА ХОЛИС БИР
НАЗАР

Рустамбек АБДУЛЛАЕВ
ЎЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ
СТОЛЕТИЙ

Давлат МУЛЛАЖОНОВ
МУСҚИЙ КЛИП ШОУ-БИЗНЕС ТИЗИМИДА

ЎЗБЕК МУСИҚАШУНОСЛИГИ ОДИМЛАРИ

Мусиқа санъатининг онгли идроки, илмий инъикоси ҳисобланмиш мусиқашунослик фани жабҳаларида ўтган ўн беш йил ичида кенг кўламли ва эътиборга арзигулик ишлар амалга оширилди. Мусиқа тарихи, халқлар мусиқа мероси масалалари ҳамда ҳозирги замон маданий-мусиқий воқелигини ўрганишга бағишланган йирик монографик тадқиқотлар, илмий мақолалар, ҳимоя қилинган магистрлик, номзодлик ва докторлик диссертациялари, ўтказилган республика, минтақавий ва халқаро миқёсдаги илмий-назарий анжуманлар¹ сони ва салмоғи бунинг далилидир.

Ушбу даврнинг тарихий аҳамиятга молик ютуқларидан бири сифатида, назаримизда, энг аввало ўзбек тилининг мусиқашунослик тафаккурида чинакамига илм тили мақомига юксалганлигини алоҳида қайд этиш зарур. Ўтган асрнинг йигирманчи йилларида Абдурауф Фитрат, Мулла Бекжон Раҳмон ўғли ва Муҳаммад Юсуф Девонзода, Гулом Зафарий, кейинчалик эса Исҳоқ Ражабов каби атоқли олиму санъаткорларимизнинг мусиқа тўғрисида ўзбек тилида ёзма баён қилиш борасидаги сайъи-ҳаракатлари таҳсинга сазовордир. Зеро, миллий қадриятларимиз қаторида она тилимиз санъатшуносликдан йироқлаштирилган пайтларда бу халқпарвар зиёлилар улуғ ажодларимиздан мерос қолган мусиқий бойлигимиз ҳақида унга ҳамоҳанг тилда китоб ва мақолалар ёзишга журъат этиб, ўша мураккаб ижтимоий-сиёсий шароитларда илмий жасорат ҳам кўрсатган эдилар.

Эндиликда уларнинг биз учун алоҳида кадрли ва камёб илмий асарлари миллий мусиқашунослигимизни давлат тили мақомига эришган ўзбек тили асосида ривожланти-

¹ Хусусан, «Шарқ тароналари» халқаро мусиқа фестивали доирасида ўтказилган илмий конференциялар (Самарқанд, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005); «Илҳом-XX» замонавий мусиқа фестивали (1996-2005) ва Симфоник мусиқа фестивали давра суҳбатлари (Тошкент, 1998, 2000, 2002, 2004), «Бойсун баҳори» халқаро фольклор фестивали доирасидаги илмий анжуманлар (Бойсун, 2002, 2004, 2005), «Сольфеджио дарсида анъанавий мусиқа» мавзудидаги минтақавий семинар (Тошкент, 2005) – асосийлари жумласидандир.

риш учун мустаҳкам замин бўлиб хизмат қилмоқда ва, қайсидир маънода, бу тадқиқотларнинг фан оламидаги ҳақиқий ҳаёти ҳам энди бошланди, десак хато бўлмайди. Зеро, миллий-бадиий қадриятлар қайта тикланиб, маданий ҳаёти-мизга жорий этилаётган саодатли замонамизда юқорида зикр этилган устозу-олимларнинг илмий меросига бўлган ижтимоий маънавий эҳтиёж бениҳоя ортди ва уларнинг тадқиқотларини қайта нашр этиш ишлари давр тақозоси бўлиб қолди. Хусусан, янги авлод ўзбек олимларининг миннатдорлик туйғулари ила Абдурауф Фитратнинг «Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи», Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзодаларнинг «Хоразм мусиқий тарихчаси» рисоалари, Исҳоқ Ражабовнинг «Мақом асослари» ўқув қўлланмаси нафақат тарихий, балки илмий-амалий аҳамиятини йўқотмаган адабиётлар сирасида биринкетин қайта чоп этилди (18; 27; 33.). Шу аснода бу ноёб рисоалардан илмий тадқиқот ишларида ҳам, махсус мусиқа таълимида ҳам фойдаланиш имкони яралди².

Амалга оширилган шу ишлар пировардида ўзбек тилининг мусиқашуносликдаги дадил одимлари кўзга ташлана бошлади. Эндиликда нафақат мақола, монография ёки махсус илмий тўпламлар, балки магистрлик, номзодлик ва докторлик диссертациялари давлат тилида ёзилиб, ҳимоя синовларидан муваффақиятли ўтмоқда. Хусусан, мазкур давр ичида мусиқа санъати ихтисослиги бўйича 14 та номзодлик ва 5 та докторлик диссертациялари ҳимоя қилинди. Бинобарин, мусиқашунослар сафига ўзбекона тафаккур асосида тадқиқий ва илмий-педагогик фаолият юрита оладиган, хорижий тилларни ўзлаштирган ёш авлод вакиллари келиб қўшилаётганини мамнунлик билан қайд этамиз.

Ўзбек мусиқашунослигида юзага келган муҳим сифатлардан яна бири – бажарилаётган тадқиқотларнинг услубий асосларида кўзга ташланади. Маълумки, шўро даврида ўзбек мусиқашунослиги ҳукмрон мафкура назорати остида бўлди ва шу боис озми-кўпми санъатшунослик фанлари учун бел-

² Яна қаранг: Б. Муҳамедова. Гулом Зафарийнинг фаолиятида ўзбек классик мусиқаси масалалари. // Шашмақом анъаналари ва замонавийлик. Тошкент, «Мусиқа», 2005.

гилаб берилган мезонларга мувофиқ ишлар ҳам бажарилди, муסיқий мерос намуналари, асосан шакл-тузилиши нуқтаи назаридангина ўрганилганлиги ҳолда, уларнинг миллий маънавий қадрини кўрсатувчи мазмун-маънолари деярли четлаб ўтилди (ёки ғайри илмий изоҳланди). Айни пайтда нисбатан янги ижод соҳаси бўлган композиторлик жабҳаси кўп асрлик ижодий анъаналардан устун қўйилди. Бунга уч китобдан иборат «История узбекской советской музыки» (Т., 1972, 1973, 1991) ҳаммуаллифлар монографияси, «Ўзбек муסיқаси тарихи» (Т., 1981) ўқув қўлланмаси, шунингдек «Вопросы музыковедения» (Т., 1967, 1971), «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» (Т., 1961, 1969) «Проблемы музыкальной науки Узбекистана» (Т., 1973), «Вопросы истории и теории узбекской советской музыки» (Т., 1976), «Узбекская музыка на современном этапе» (Т., 1977) ва бошқа тўпламлардан истаганча мисоллар келтириш мумкин.

Бу каби ҳолатлар мустақилликка қадар бажарилган муסיқашунослик ишларидан буткул воз кечиш ёки уларнинг қийматини камситиш учун рўкач қилинмаслиги, балки соҳага доир илмий ишлар қандай вазиятда юзага келганлигини инобатга олган ҳолда, эндиликда холисона қайта баҳоланиши ва танқидий ўзлаштирилиши лозимлигини кўрсатади. Чунки бизга маълум бўлган замонавий ўзбек муסיқашунослиги яқин ўтмишимиздаги ана шундай қийин ва мураккаб синовларда шаклланди, тобланди. Филҳақиқат, қатор ижтимоий фанлар мазмунини сиёсий маддоҳбозлик эгаллаган пайтларда ҳам муסיқашунослик соҳаси ўтмиш «сарой муסיқаси» тимсолида кўп асрлик муסיқий анъаналаримизни мавжуд имкониятлар доирасида тадқиқ этди ва айрим эътиборли натижаларга ҳам эришди.

Илмий-ижодий йўналишларнинг кўлами, ҳаётий мавқеи ва салоҳияти мустақиллик даври мобайнида бирмунча ўзгариб борди. Хусусан, мавзулар қамрови аввало замон эҳтиёжларига яраша миллий-муסיқий қадриятлар эвазига янада кенгайди, шунингдек оммавий ва оммабоп муסיқий жанрлар тадрижиёти масалалари билан узвий боғланди. Тарихий ва назарий муסיқашунослик, муסיқий шарқшунослик, муסיқий танқидчилик ва социология каби тармоқлар ҳар

хил суръатда ривожлангани ҳолда уларнинг (аввалги замонга қиёслаганда) ўзаро функционал нисбатларида сезиларли ўзгарганини англаш мумкин.³

Сиёсий-мафкуравий таъйиқлар исканжасидан батамом озод бўлган бугунги ўзбек муסיқашунослигида олиб борилаётган илмий изланишларнинг мавзулар доирасида ҳам, уларни тадқиқ этиш усуллари кесимида ҳам янги, эътиборли тамойиллар намоён бўлмоқда. Буларнинг мазмуни хусусида фикр юритишдан аввал амалга оширилаётган барча тадқиқотлар асосан қуйидаги йўналишларда олиб борилаётганлигини эътироф этиш лозим:

1. Муסיқий фольклор ва халқ ҳаваскорлиги;
2. Анъанавий касбий (мумтоз) муסיқа;
3. Бастакорлик ижодиёти;
4. Композиторлик ижодиёти;
5. Муסיқий эстрада.

Ушбу таснифотдаги дастлабки бандларни анъанавий муסיқага бағишланган тадқиқотлар ишғол этганлиги - ўзбек муסיқашунослигида миллий қадриятлар тарозисида салмоқли бўлган мавзулар устувор аҳамият касб этаётганлигини кўрсатади. Бунда ўтган асрнинг сўнгги чорагида узил-кесил шаклланиши жадал тус ола бошлаган ўзбек этномуסיқашунослиги, муסיқий манбашунослиги ва мақомшунослиги каби тармоқларнинг янги сифат босқичига ўтганлигини ҳам қайд этиш керак.

Хусусан, **ўзбек этномуסיқашунослари** халқ муסיқа ижодиёти намуналарини бутун республика бўйлаб йиғиб, уларни эски валикларга ва кейинчалик магнит тасмаларига ёзиб олганликлари ҳамда шу асосда Санъатшунослик илмий тадқиқот институти (СИТИ)да бебаҳо фонохазина тўплаганликлари афкор аҳлига яхши маълум. Бу хазинада қарийб юз йил давомида жамланган муסיқий бойликлар бўлса-да, бироқ уларни илмий ўрганишга бағишланган тадқиқотлар (профессор Ф. М. Кароматлининг айрим мақола, «Узбекская домбровая

³ Бу ҳақда яна қаранг: Ф. М. Кароматли, Н. С. Янов-Яновская. Муסיқашунослик муаммоларига бир назар. // Муסיқа ижодиёти масалалари, II тўплам. Тошкент, «Янги аср авлоди», 2002.

музыка» ва «Ўзбек халқи мусиқа мероси ХХасрда» туркум нашрларидан ташқари) жуда оз эди.⁴

Шуни айтиш керакки, 1990 йилларда республикамининг Тошкент, Жиззах, Қашқадарё, Сурхондарё, Хоразм вилоятлари бўйлаб мусиқий фольклор экспедициялари уюштирилди⁵. Муҳими, бу сайёҳ-ҳаракатлар натижасида халқ мусиқа ижодининг янги қирраларини идрок этишга қаратилган нашрлар юзага келди, шунингдек, бу мусиқий қатлам намуналари нота ёзувларида муҳрланди, номзодлик ва докторлик диссертациялари даражаларида тадқиқ қилинди.

Хусусан, ўзбек мусиқасида тўртта асосий маҳаллий услуб (Бухоро-Самарқанд, Сурхондарё-Қашқадарё, Фарғона-Тошкент ва Хоразм) борлиги эътироф этилгани ҳолда, унда қамраб олинмаган вилоятлар халқчил мусиқаси тўғрисида ишончли илмий маълумот ва ишланмалар жуда оз эди. Н. Б. Тоштемировнинг 1994 йили нашр этилган «Жиззах халқ қўшиқлари» номли тадқиқоти ҳамда «Жиззах вилояти ўзбек халқ қўшиқчилиги» мавзuidaги номзодлик диссертацияси бу борадаги муайян бўшлиқни тўлдиргани билан ҳам қимматли бўлди.

Мазкур диссертацияда, жумладан, вилоят туманларининг мусиқий харитаси ишлаб чиқилган бўлиб, халқ ижодига мансуб қўшиқлар типологик жиҳатдан тасниф этилган. Турли маҳаллий услублар кесишуви – бир томондан, маҳаллий қўшиқчилик анъаналари, иккинчи томондан – янги ташкил этилган туманларга турли вилоятлардан кўчирилган аҳоли ерлик мусиқий анъаналарининг ўзаро таъсирланиш жараёнлари пировардида янги услубий ҳолатлар ҳам касб этилиши ёритилган. Мазкур воқеликни атрофлича ўрганиш ва зарур хулосаларга келиш мақсадида республикаимиз барча вилоятларининг муфассал мусиқий харитасини ишлаб чиқиш ва мавжуд қатламлар-

⁴ 1980 йилларда ушбу хазинанинг муайян қисми «Ўзбек халқи мусиқа меросидан» туркумли граммофон лаппаклари орқали кенг оммалаштирилгани айтиш мумкин бўлди.

⁵ Ушбу мусиқий фольклор экспедицияларида қатнашган мусиқашунослар ва экспедицияга оид яна бошқа маълумотлар ҳақида қаранг: «Санъатшунослик масалалари», илмий мақолалар тўплами, (1-китоб), Тошкент, 1998, 233-234-б.

ни қиёсий кесимда ўрганиш ишлари этномусиқашунослигимиз олдида турган галдаги долзарб вазифалардандир.

Шуни айтиш керакки, ўзбек мусиқашунослигида минтақавий миқёсга эга этномусиқашунослик ҳам ҳаракатга келди. Мусиқашунос Р. С. Абдуллаевнинг Марказий Осиё халқлари маросим мусиқасига бағишланган монографияси ва шу номдаги докторлик диссертациясида мавсумий, оилавий ва диний маросимлар чоғиштирилади, уларнинг мазмун тафсилотлари баён этилади ва бу халқчил анъаналарнинг ажралмас таркибий қисмига айланган куй-қўшиқ намуналари имкон қадар тавсиф этилади (1).

Ўзбек халқ мусиқасининг сермазмун, жозибали ва ўзига хос тароватли қисмини аёллар ижоди ташкил этади. Бу хусусда муайян илмий ва жонли тасаввурга эга бўлишимизда атоқли мусиқашунос олима Карима Олимбоева-Аҳмедованинг (1926 - 1992) «Ўзбек аёли ҳаётида мусиқа» номли тадқиқоти қўлёзмасининг⁶ ёднома тўплам тарзида нашр этилиши муҳим бўлди (4). Муҳтарама олима биринчи навбатда Фарғона водийси ва Тошкент вилояти бўйлаб мусиқий фольклор сафарлари давомида жамлаган маълумотлари ҳамда бошқа манбаларга асосланган ҳолда ўзбек аёлларининг қўшиқчилик ижодини айрим тарихий-назарий ва замонавий кесимларда ишонарли ёритиб беришга муяссар бўлган.

Мусиқий фольклор соҳа ҳаётини теран англаш борасида ўзбек халқ болалар қўшиқларининг ҳам маълум ўрни бор. Зеро, мутахассислар таърифига кўра, ҳар бир халқнинг қадимий мусиқа унсурлари айнан болалар қўшиқларида муқим сақланиб қолар экан⁷. Филолог олимларимизнинг хулосалари шунга яқин бўлиб, улар ҳатто ўзбек «болалар фольклоридида мавсум ва маросим қўшиқларига асос солинганлигини» қайд этганлари бежиз

⁶ Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти кутубхонасида сақланаётган «Музыкальный быт узбекских женщин» номли ушбу тадқиқотнинг асл қўлёзма нусхаси (инв. № 442) мусиқашунос олим Махмуд Аҳмедов таржимаси асосида нашрга тайёрланган (4, 5-6.).

⁷ Бу хусусда қаранг: Исҳоқ Ражабов. Мақомлар (қўлёзма). Тошкент, 1986, СИТИ кутубхонаси, инв.№843, 60-б.; Земцовский И. Народная музыка. «Музыкальная энциклопедия», т. 3, М., 1976, с. 887-903; Махмудова З. Произведения композиторов Узбекистана для детей (қўлёзма). Тошкент, 1990, СИТИ кутубхонаси, инв. № 792.

эмас (40, 175-б.). Бироқ бу каби диққатга сазовор фикр-мулоҳазаларни янги давргача бўлган ўзбек мусиқашунослигида (бу борада махсус илмий текшириш ишлари олиб борилмагани боис) асосли дейишга етарли далиллар топилмаган эди. Бу ўринда 2001 йили нашр юзини кўрган «Ўзбекистон санъати» китобида дастлабки таянч аҳамиятга эга тамойиллар ўртага ташланганди (39, 110-б.), орадан кўп вақт ўтмай бу фикрларнинг мантикий ривожини ва бир қадар илмий асосли далиллари Ўзбекистон давлат консерваторияси талабаси Сайёра Мавлонованинг «Ўзбек халқ болалар қўшиқлари» мавзuidaги магистрлик диссертациясида кўринди. Шу аснода болалар мусиқий фольклори халқ мусиқа ижодиётининг қадимдан ажралмас таркибий қисми эканлигини уларнинг парда-оҳанг, куй-шеър ва шакл тузилиш қонуниятларида ўз тасдиғини топди.

Ўзбек **анъанавий касбий (мумтоз) мусиқаси** янги давр мусиқашунослигида энг кўп жалб этилаётган ижодий-ижровий қатламлардан бўлиб қолмоқда, десак тўғри бўлади. Бу борада шу кунга қадар олиб борилган бир қанча серкўлам ва самарали изланишларнинг натижалари ўлароқ талайгина адабиётлар чоп этилди.

Мусиқий манбашунослик фан тармоғи ўз вақтида аллома Исҳоқ Ражабов илмий меҳнати туфайли юзага келган икки асосий йўналишда давом этди. Шулардан бири мусиқа илми ва, умуман, мусиқага дахлдор эски ёзма манбаларни араб ва форс тилларидан ўзбек тилига ўгириб, уларга ҳозирги замон нуқтаи назаридан илмий шарҳ беришда кузатилса, иккинчиси – ўзига хос мусиқий археология тарзида зухур этади.

Биринчи йўналишда санъатшунослик фанлари доктори Абдуманнон Назаров (1953-2005) фаолияти айниқса эътиборли бўлди. Жумладан, олим 1990 йиллар билан бирга кириб келаётган янги даврни ўрта аср улуғ олими Сафиуддин Урмавийнинг «Китабул-адвар» рисоласини арабчадан ўзбек тилига ўгириб, уни нашрга тайёрлаш истағи билан қаршилаган бўлса, кейинги йиллар давомида мусиқий шарқшунослик учун ниҳоятда муҳим ва қимматли манбалар устида мутасил иш олиб борди. Шу жумладан, Абу Бакр ал-Бухорий ал-Калободийнинг «Китабу – таъарруф ли - мазҳабит-тасаввуф» рисоласининг араб ва форс тилларидаги нусхаларини ўрганиб, ўзбек тилига таржима қилди ва шарҳлар тайёрлади

(28, 82-89-б.). Бу ишларнинг амалга оширилиши пировардида ўзбек мусиқашунослигида катта қизиқиш уйғота бошлаган «Тасаввуф ва мусиқа» мавзуи учун муҳим ҳужжатлардан бирига эга бўлинди.

Шу билан бирга, А. Ф. Назаров Абу Наср Форобийнинг шоҳ асари – «Китабул - мусиқа ал - кабир»дан бош қисмини ҳамда Умар Ҳайёмнинг «Рисола (фил) мусиқа»ларини ҳам арабчадан таржима қилиб, уларга шарҳ ва изоҳлар берди (21; 28.). Айни пайтда у Форобий «Китабул ийқаъат», «Китаб фи ихсаул-ийқаъат» асарлари ва Ибн Синонинг («Китабуш-шифа» қомуси) илмий мерослари асосида Шарқ мумтоз ийқоъ назарияси масалаларини махсус тадқиқ этди (24). Заҳматкаш муаллифнинг ушбу мавзудаги илмий меҳнати натижалари 1996 йили докторлик диссертациясини муваффақиятли ҳимоя қилишга олиб келди. Шунингдек, етук олимнинг илмий раҳбарлигида Қутбиддин аш-Шерозийнинг «Дуррату-т-тож ли гуррати-д-дебож» қомусидан ўрин олган «Дар илми мусиқий» рисоласи И.Дадажонова томонидан ўрганилиб, шу асосда «Қутбиддин аш-Шерозийнинг мусиқий таълимоти» мавзуида номзодлик диссертацияси ҳам ҳимоя қилинди.

Энг сўнгги йилларда араб тилидаги эски ёзма манбаларни ўрганиш борасида З. Т. Орипов Ибн Зайланнинг «Мусиқага оид тўлиқ китоб»ини таржима қилиш ва кенг илмий муомалага киритишда жонбозлик кўрсатди. Тажрибали мутахассис ушбу илмий асарни ўзбек тилига ўгириш ва тадқиқ этиш асносида IX-XI асрларда қўлланилган кўпгина мусиқий атамалар маъносини шарҳлашга, бизгача етиб келмаган, номлари ёзма манбалардагина зикр этилган айрим чолғулар хусусида қимматли маълумотларни қўлга киритишга муяссар бўлган (25).

Манбашунослик бўйича амалга оширилган тадқиқотларнинг пировардида Ўзбекистон мусиқашунослик фани IX-XIII асрлар касбий мусиқа асосларини тарихий изчилликда ўрганиш имкониятини қўлга киритди. Шунингдек, XV-XVII асрлар Шарқ халқлари мусиқа маданиятини шундай тартибда ўрганиш ҳолати бундан аввалги даврда форс тилидан рус тилига, янги даврда эса ўзбек тилига ўгирилган Абдурахмон Жомийнинг «Мусиқий рисола»си (8), Зайнулобидин Ҳусайнийнинг «Қонуни илми ва амалии мусиқий», Камолiddин Биноийнинг «Мусиқа рисоласи», Нажмиддин Кавкабийнинг

«Рисолаи мусиқий», Дарвиш Али Чангийнинг «Мусиқа ҳақида рисола»лари асосида вужудга келган эди. Бунда, XVI-XVII асрлар мусиқа ҳаётини ўрганишда, олима Д. А. Рашидованинг шу давр манбалари устида олиб борган изланишлари алоҳида ўрин тутди (23).

Кўрсатилган икки тарихий давр (яъни, IX-XIII ва XV-XVII асрлар) мусиқий-назарий меросининг ёритилиши ўртасида, афсуски, узилиш борлиги кўзга ташланади. Бу ҳол буюк олим ва санъаткор Абдулқодир Мароғийнинг XIV аср мумтоз мусиқасининг илмий инъикоси бўлган «Мақасидул – алҳан» ва «Жамиул – алҳан» номли шоҳ асарларининг мусиқий манбашунослигимизда ҳали етарлича ўрганилмаганлиги билан изоҳланади.

Мусиқий манбашуносликнинг бошқа бир боғлиқ қисмини «мусиқий археология» ибораси билан тавсифлаш мумкин. Бунда бизгача етиб келган халқ ва касбий мусиқа ижодиёти намуналари асл маълумотлар манбаи сифатида қаралиб, уларда сақланиб келинаётган турли тарихий даврларга мансуб куй қатламларини аниқлаб олишда икки хил услубий ёндошув қўлланилади. Шулардан бирига кўра, мусиқий мерос мисолларининг парда-оҳанг тузилмалари редукция услуби асосида ўрганилиб, олинган натижалар ёзма манбаларда (рисолаларда ва б.) берилган маълумотларга қиёсланган ҳолда тадқиқ этилади. Бунга мусиқашунос О. А. Иброҳимовнинг тадқиқотлари мисол бўлиши мумкин (10; 11; 12).

Мусиқий археология борасидаги бошқа бир ёндошувни мусиқашунос олима, профессор О. Н. Азимова илмий тадқиқотларида кўрамизки, бунда анъанавий монодик жанрларининг кўп асрлик қадимий илдизлари ва тадрижий ривожланиш жараёнлари мусиқий тил қурилмаларининг мақсадли таҳлили, пойдевор синтаксис қонуниятларининг батафсил ўрганилиши натижасида аниқланади (2; 28, 53-59-б.).

Мусиқий манбашуносликда эришилаётган илмий ютуқлар мумтоз мақом қонуниятларини ўрганиш жараёнида ҳам ўз самарасини бермоқда. Жумладан, мақомшуносликдаги маълум сайъи-ҳаракатлар ўлароқ Ўзбекистонда мавжуд мақом турларини алоҳида ўрганиш ишлари бир нечта босқичда амалга оширилди. Эндиликда, масалан, Шашмақом, Хоразм мақомлари ва Фарғона-Тошкент мақом йўлларига доир янги илмий маълумотларни тегишли адабиётлар ҳамда нашр эттирилади.

ган Ўзбекистон Миллий энциклопедияси жилдларидан ўрин олган лўнда мақолалардан тортиб, то махсус таълим муассасалари учун мўлжалланган ўқув қўлланма ва монографиялардан олиш мумкин.

Шуни мамнуният билан таъкидлаш жоизки, 2003 йилнинг 7-ноябрида ЮНЕСКО нуфузли халқаро ташкилоти Шашмақомни жаҳон номоддий меросининг беназир дурдонаси, дея эълон қилди ҳамда унинг анъаналарини янги шарт-шароитларда сақлаш ва ривожлантиришга қаратилган махсус дастурни қабул қилди. Ушбу дастур доирасида, жумладан, «Шашмақом сабоқлари» номида мақола ва маърузалардан иборат бир жуфт тўплам (34), ҳамда О. А. Иброҳимовнинг «Ферғано-Ташкентские макомы» монографияси нашр этилди (10).

Ҳозирда хорижда истиқомат қилаётган мусиқашунос Р. Р. Султонова ҳам Шашмақом айтим йўлларининг ритмик хусусиятларига бағишланган номзодлик диссертацияси асосида бир йўла иккита нашрни удалади (31).

Отаназар Матёқубов ўзининг «Мақомот» номли тадқиқотини Бухоро, Хоразм ва Фарғона-Тошкент мақомларини тизим сифатида ўрганишга бағишлаган (15). Муаллиф мақомотнинг тарихий ва туб назарий масалалари, шунингдек ижрочилик хусусиятлари юзасидан ўзгача қарашлар, янги мулоҳаза ва тушунчалар асосида баҳс юритади.

Ўзбекистонда кўп йиллар давомида уйғур халқи мусиқа мероси масалалари билан машғул бўлган, хусусан Или муқомларини тўплаб, нотага олган ва баҳоли қудрат тадқиқотлар олиб борган Абдулазиз Ҳошимовнинг (1939-2003) илмий меҳнати натижалари таҳсинга сазовордир. Олимнинг қатор мақолаларидан ташқари вафотидан сўнг халқаро ташкилотлар ҳомийлигида босмадан чиқарилган «Уйғур касбий мусиқа анъаналари» номли китоби докторлик диссертациясига асосан тузилди (41).

Бундай изланишлар қиёсий мақомшуносликни янада жонлантирувчи омиллардан бўлганлиги Р. Ю. Юнусовнинг «Мақом ва муқом жанрлари қиёсига доир» мақоласида кўзга ташланади (30). Бироз аввал эса тадқиқотчи ўзбек ва озарбайжон халқлари мумтоз мусиқа меросининг турдош намуналарини қиёсий таҳлил этган ҳолда эришган илмий натижаларини номзодлик диссертацияси асосида тайёрлаган «Макомы и мугамы» монографиясидан ўқиш мумкин бўлди (35).

Қиёсий тадқиқот борасида “Мақом ва халқ мусиқа ижодиёти” мавзуи ҳануз мукамал ишланмаган ҳолда қолмоқда. Чунки бу масалада қарийб ярим аср аввал илгари сурилган ғоялардан илдамлаб кетилганича йўқ. Шунингдек, «Мақом ижрочилиги анъаналари» мавзуи ҳам ҳозирга қадар кун тартибига қўйилган муҳим мавзулар қаторидан ўрин олган. Тўғри, ҳофизлик ва чолғу ижрочилиги санъатига доир айрим тарихий маълумотларни Ф. М. Кароматли, А. Ф. Назаров ва А. Б. Жумаевларнинг «Музыкальное, театральное искусство и фольклор» тўпламида чоп этилган мақолаларида ўқиймиз (23). Замонавий кесимда эса бу мавзу О. А. Иброҳимов, Ф. М. Кароматли ва Р. Ю. Юнусовлар ҳаммуаллифлигига мансуб «Ўзбек мумтоз анъанавий касбий мусиқаси» дея номланган мақолада бир қадар ёритиб ўтилган (39). Шунингдек, С. М. Бегматовнинг «Фарғона ҳофизлик анъаналари» номзодлик диссертациясида бу кенг кўламли мавзунинг фақат айрим қирраларигина ёритилади, холос.

Ўзбекистон халқ ҳофизи, профессор Фаттоҳхон Мамадалиев (1923-1999) миллий хонандалик, созандалик, бастакорлик ила мумтоз ўзбек шеърояти масалалари бўйича устозона билим ва кўникмалар соҳиби ҳамда теран мушоҳадали санъаткор бўлган. У 1993-94 йилларда қоғозга туширган асосан ижрочиликка оид ибратомуз мақолалар мўъжазгина тўпламга жамланган ҳолда ўқувчига тортиқ қилинган экан (14), унинг мазмуни, кейинги авлодлар ёдида сақланмаган маълумоту янгича топилмалари илмий-амалий муомалага киритилиш учун арзигулик аҳамият касб этди.

Мақом чолғу ижрочилиги борасида Р. С. Абдуллаев ва А. А. Малькееваларнинг асосан ўтмиш анъаналарига бағишланган айрим мақолалари мавжуд (23). Ижрочиликнинг бу турига хос «устоз-шоғирд» анъаналари ва уларнинг айрим замонавий кўринишлари Ж. К. Расултоевнинг «Узбекская традиционная инструментально-исполнительская культура» (2004) мавзудаги докторлик диссертациясида, «Ўзбек дутор ижрочилиги» (1997) китоби ва «Созандалик санъати» номли мақоласида маълум даражада баён этилган (39). Зикр этилган ва шу каби илмий ишлар амалга оширилган бўлишига қарамай мақомшунос олимларимиз олдида мақом ижрочилиги мактаблари хусусида алоҳида махсус ва қиёсий тадқиқотлар олиб бориш вазифалари ҳамон кўндаланг турибди.

Янги давр ўзбек мусиқашунослигида Ватанимиз тарихининг қутлуғ саналари ва улуғ аждодларимизнинг муборак таваллуд ёшлари боис ҳам муҳим ишлар амалга оширилди. Хусусан, юртимизда Бухоро шаҳрининг 2500 йиллиги (1997), Имом ал-Бухорий таваллудининг 1225 йиллиги (1998), Жалолиддин Мангуберди таваллудининг 800 йиллиги (1998), «Алпомиш» достонининг 1000 йиллиги (1999), Соҳибқирон Амир Темур таваллудининг 660-йиллиги, ҳазрат Алишер Навоий таваллудининг 550 ва 560 йиллиги билан боғлиқ муҳим халқаро тадбирлар, илмий-назарий анжуманлар ташкил этилди, қатор нашрлар юзага келди. Шу жумладан, ўзбек, рус ва инглиз тилларида чоп этилган бағишлов китоб-альбомларининг мусиқага оид қисмлари салоҳиятли ёритилиши билан ҳам ўқувчи эътиборини тортди⁸.

Ислому мусиқа - мусиқашунослик фанига янги кириб келган мавзулардан биридир. Албатта, бу ўринда «янги» сўзи шартли қўлланди, зеро бу мавзу яқин ўтмишимиз бўлган шўро даврида қалтис ҳисоблангани боис имкон қадар тилга олинмаган, ёки зикр этилса ҳам асосан «маданиятнинг синфийлиги» назариясидан келиб чиққан ҳолда бир ёқлама баҳоланиб келинган. Ҳозирда мавжуд шарт-шароитлар ўлароқ бу мавзунини атрофлича ва холис ўрганиш имкони юзага келди. Бу борадаги дастлабки қадамлар сифатида А. Б. Жумаевнинг «Ислам и музыка» (9) ва А. Ф. Назаровнинг «Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока» (23) номли мақолаларини тилга олиш мумкин. Лекин бу масалада ҳам ҳали-ҳануз ечилмаган муаммолар оз эмаслиги маълум бўлмоқда. Шу боис бу мавзунини бир эмас, балки бир неча махсус тадқиқотлар асосида ўрганиш лозим кўринади.

Отаҳон мусиқашуносларимиздан Файзулла Кароматлининг «Алпомиш» достонининг 1000 йиллигига доир илмий ишлари кўп жиҳатлари билан эътиборли ва ибратли бўлди. Хусусан, «Алпомиш» достони туркий халқлар орасида кенг тарқалган бўлса-да, бироқ унинг мусиқий асослари махсус тад-

⁸ Масалан, қаранг: Бухоро Шарқ дурдонаси. (“Мусиқа” қисми А. Назаров ва Р. Юнусов), “Шарқ” нашриёт-матбаа концернининг Бош таҳририяти”, Тошкент, 1997; Мозийдан таралган зиё. (“Мусиқа” қисми А. Назаров), “Шарқ” нашриёт-матбаа концернининг Бош таҳририяти”, Тошкент, 1998.

қиқ этилмаган, бинобарин, бу хусусдаги илмий тасаввурларимиз мавҳумроқ эди. Профессор Ф. М. Кароматлининг бу маҳобатли дoston таркибидаги мусиқий қисмларни ҳам ўзбек, ҳам қорақалпоқ версиялари асосида тадқиқ этганлиги ва эришган илмий натижалари айниқса қимматли бўлган.⁹

Бугунги кунда Мустақиллик шарофати ила улуг бобокалонимиз Амир Темур шахсиятига нафақат тарихчи ва сиёсатшунослар, балки меъморшуносу санъатшунослар ҳам жуда катта қизиқиш ва эҳтиром билан қарай бошладилар. Зеро буюк давлатга асос солган Соҳибқирон даҳоси санъат жабҳасида ҳам оламшумул ишларни амалга оширилишида сабаб бўлгани замондошларимизни лол қолдирмоқда. Маънавий бурч, қарздорлик ҳисси, қолаверса миннатдорлик туйғулари ила олимларимиз Амир Темур раҳнамолигида рўёбга чиққан архитектура ва бошқа санъат намуналарини холис ва ҳаққоний ўрганишга киришдилар. Хусусан, таниқли меъморшунос олим, профессор Пўлат Зоҳидов тарихий ҳужжатларга асосланган ҳолда Соҳибқирон Амир Темурнинг архитектура соҳасида янги давр очганини, беқиёс бунёдкорлигини таъкидлаб, улуг бобокалонимизни «меъморлар меъмори», «ўзи асос солган янги давр меъморчилигининг буюк меъмори» деб эътироф қилади (30, 99-б.).

Мусиқашунос олимларимиз ҳазрат Соҳибқироннинг мусиқага давлат аҳамиятига молик санъат сифатида жиддий эътиборда бўлиб, унинг саройда муқим жорий этилиши, ҳарбий мақсадларда кенг қўлланиши, шунингдек, мумтоз мақом санъатининг диёримизда равнақ топтиришдаги катта хизматларини қадрлай бошладилар.¹⁰

Ғазал мулкининг султони ҳазрат Мир Алишер Навоий шахси ва бебаҳо маънавий мероси мусиқашунослигимизда доим му-

⁹ Ф.М.Кароматли «Ўзбек дostonлари мусиқаси ва унинг «Алпомиш»да намён бўлиши ҳақида». «Алпомиш», Тошкент, Фан, 1999; «Алпамыс» мусиқий асослари. «Алпамыс». Нашрга тайёрловчилар – Файзулла М. Кароматли ва Тўраҳож Мирза. Тошкент, «Санъат», 1999.

¹⁰ Бу хусусда қуйидаги нашрларга қаранг: Амир Темур жаҳон тарихида. Т.Б.Ғофурбеков «Мусиқа», Париж-Тошкент., 1996; Музыкальное искусство Темура и Темиридов. // «ОНУ» журн., 1996 № 5-8; А.Назаров. Амир Темур даври мусиқаси. «Тулистон» журн., №4, 1997. О.Иброҳимов. Амир Темур даврида мақом санъати. //«Шарқ тароналари» йўлдош журналы, № 2, 1997.

ҳим ва эътиборли мавзулардан саналган¹¹. Ҳозирги давр ўзбек мусиқашунослигида «Мусиқий Навоийнома» йўналишининг янги қирралари очилганлиги аён бўлди. Жумладан, ҳазрат Навоийнинг илмий-назмий мероси замонавий мусиқа ижодкорлигида муҳим аҳамиятга эга бўлиши билан бирга мусиқий манбашуносликни ривожлантиришда ва, хусусан, мақом санъатининг ўрта асрларга оид серкўлам ва сермазмун анъаналарини ўрганишда, демакки, мақомот тизимининг илдизларини теран илмий англашда қимматли манбалардан эканлиги ўз исботини топмоқда¹².

Огаҳий таваллудининг 190 йиллигига бағишлов билан чоп этилган Ботир Матёқубов қаламига мансуб «Хоразм дoston ижрочилигининг зарҳат саҳифалари» рисоласи кўҳна дoston жанрининг мусиқий табиати ҳамда маҳаллий ижро услуби билан яқиндан танишишга имкон беради (17).

Ўзбек мусиқашунослик илми ривожига катта ҳисса қўшган атоқли олимлар фаолиятига боғлиқ илмий анжуманларнинг ўтказилиши ва шу асосда янги нашрларнинг юзага чиқиши ҳам яхши удум тусини олмоқда. Алалхусус, 1993 йили ўзбек мусиқа маданиятининг улкан намояндалари – Юнус, Ризқи ва Исҳоқ Ражабийларнинг хотирасига бағишланган илмий-амалий анжуман ўтказилди ҳамда унда ўқилган илмий марузалар асосида «Ражабийхонлик» тўплами чоп этилди (28).

Шунингдек, заҳматкаш мусиқашунос олимлардан икки авлод вакиллари – санъатшунослик фанлари докторлари, профессорлар Ф. М. Кароматли ва Т. Б. Ғофурбековнинг муборак ёшга тўлишлари муносабати билан уюштирилган илмий анжуманлар, меҳнат фаолиятига доир монография, маълумот-

¹¹ Эслатиб ўтиш жоизки, яқин ўтган давр ичида “Навоий ва мусиқа” мавзуида монография ва мақолалар чоп этилган ҳамда номзодлик диссертацияси ҳимоя қилинган. Қаранг: З. Каримова. Навоий в музыке. Тошкент, 1988.

¹² Т. Б. Ғофурбеков Навоий ва мусиқа. //“Навоий” альманахи № 1, 1991 й.; Мусиқа ижодиёти масалалари II (Тошкент, 2002 й.) мақолалар тўпламида: З. Т. Орипов. Навоий даври мусиқа рисоалари; Р. - С. Абдуллаев. М. Бурҳонов ижодида Алишер Навоий сиймоси; О. А. Иброҳимов. Ҳазрат Навоий ва мақом; М. Набиева. 1990 йиллар композиторлик ижодида Алишер Навоий назми.

нома ҳамда бағишлов тарзида босмадан чиққан илмий мақолалар тўплами¹³ маълум маънода ўзбек мусиқашунослиги одимларини намоён этади.

Анъанавий **бастакорлик ижодига оид** тадқиқотлар қамрови бирмунча ортгани қувонарли ҳол, албатта. Эндиликда бу мавзу нафақат мақола ва очеркларда, балки магистирлик диссертациялари ва йирик монографик тадқиқотлар даражасида ҳам ўрганилмоқда. Янада муҳим жиҳатлар эса бажарилган ишларнинг мазмунида кузатилади. Хусусан, профессор Тўхтасин Ғофурбековнинг илмий мақолаларида бастакорлик тарихи, бу жабҳадаги муаллифлик масаласи ва унинг замонавий кўринишлари муҳофиза этилади (22, 36-46 б., 28, 41-49 б., 39, 123-125 б.).

Тажрибали мусиқашунос-ўқитувчи Холида Ғофурбекованинг устоз-созанда ва бастакорлар Комилжон Жабборов ҳамда Саиджон Калоновлар ҳаёти ва ижодига бағишланган мақолалари мазмунида ҳам янги силжишлар сезиларлидир (21). Соибжон Бегматов атоқли санъаткор, устоз Орифхон Ҳотамов ҳаёти ва ижодига мурожаат этган изланишида бастакор қаламига мансуб бир қатор машҳур ашулаларни ноталаштириб, иловада келтирган (5).

Мусиқашунос Равшан Юнусовнинг «Фахриддин Содиқов» номли монографик китоби ЮНЕСКОнинг юқорида зикр этилган дастурига мувофиқ нашр этилди (36). Ўзбек бастакорлари ижодига бағишланган аввалги, асосан очерк услубида ёзилган мусиқашунослик ишларидан фарқли ўлароқ, мазкур нашрда беназир санъаткор Ф. Содиқовнинг ҳаёти, созидалик, бастакорлик ва устозлик ижодий фаолиятлари илк бора муфассал тадқиқ этилган.

Ўзбекистон **композиторлик ижодиётига** оид изланишлар устуворлигини бой берган бўлса-да, аҳамиятини зинҳор йўқотмади. Ўтган тарихан қисқа вақт мобайнида композиторлик ижодига доир қарийб барча жанрларда (концерт, симфония, мусиқали драма, опера ва б.) асарлар яратилди. Бу хусусдаги

¹³ В. З. Плунгян, И. Г. Галушченко. Тухтасин Ғофурбеков. «Яни», Ташкент, 1998; «Санъатшунослик фанларининг илмий-услубий муаммолари» халқаро илмий-ижодий анжуман. Тошкент, 2005, декабрь; «Ф. - М. Кароматли 80» (маълумотнома, тузувчилар: Р. Абдуллаев, Р. Қосимов), Тошкент, 2005; Санъатшунослик масалалари II, илмий мақолалар тўплами. Тошкент, 2005.

мухтасар маълумотларни профессор Рустамбек Абдуллаевнинг «Композиторлик ижодиёти» номли мақоласидан олишимиз мумкин. (39) Ушбу мақолада, жумладан, Ўзбекистон композиторларининг 1991-2001 йиллар давомида ижод қилган хилма-хил асарларига назар ташланади ҳамда бир қадар умумлашма тавсифи берилади.

Тажрибали мусиқашунос-муаллима, санъатшунослик фанлари номзоди, доцент В. З. Плунгян ўз мавзуга содиқлигини сақлаган ҳолда, «Майсаранинг иши» операси бадиий-муסיқий моҳиятини ёритишда жонбозлик кўрсатди. Муаллиф Сулаймон Юдаков асарининг саҳнавий ҳаёти, адабий ва муסיқий негизлари, драматургияси юзасидан кўп йиллик изланиш натижаларини тадқиқот сифатида ҳамда машҳур композитор ҳаёти ва ижоди тўғрисида таниқли замондошларнинг фикр-мулоҳалаларини жамлаб, хотира тўплами сифатида биринкетин ўқувчиларга тортиқ қила олди.¹⁴

Тошкент давлат консерваториясининг 60 йиллик санасига бағишлов сифатида эълон қилинган илмий ишлар орасида етакчи тарихчи-мусиқашунослардан бири, санъатшунослик фанлари номзоди, доцент Ирина Галушченконинг «Школа профессионализма» номли очерки алоҳида ўрин тутди. Бунда муаллиф мусиқа тарихи ва танқидчилиги кафедраси босиб ўтган йўлни ишонарли манбалар асосида батафсил ёритишга эришиб, қолган кафедраларга ўрнатилган кўрсатган (6).

Санъатшунослик фанлари доктори, профессор Наталия Янов-Яновскаянинг «Музыкальная академия» номли нуфузли муסיқий журналда босилиб чиққан «Одна культура – две традиции» илмий мақоласи ўзининг салмоғи ва долзарблиги билан алоҳида эътиборга сазовордир (37). Зеро халқаро даражада катта обрў-эътибор қозонган тадқиқотчи муаллиф юксак минбардан ваколатини кўрсатиб, ҳозирги замон Ўзбекистон мусиқа санъатига хос буткул янгича сиёсий - мафкуравий, ижтимоий - маданий воқеликларни чуқур ва атрофлича таҳлил этади, етакчи тамойилларни белгилайди, асосли ва ишончли хулосалар ясайди. Ушбу мазмундор «чиқиш» ва унга

¹⁴ В. З. Плунгян. «Проделки Майсары» С. Юдакова. Ташкент, 1992; Сулейман Юдаков в воспоминаниях современников. Штрихи творческой биографии. Автор-составитель В. З. Плунгян. Ташкент, 2003.

хамоҳанг «XX век меняет музыкальную карту мира» мақоласи (29) кўп жиҳатлари билан миллий мусиқа маданиятининг янги раивожланиш жараёнларини кўзлагани боис ўзига хос дастуруламал вазифасини бажарди, десак муболаға бўлмайди.

Маҳмуд Аҳмедовнинг (1925-1996) атоқли композитор ва дирижёр Дони Зокиров ҳаёти ва ижодий меросига бағишланган йирик монографияси (3), тажрибали мусиқашунос-ўқитувчи И. С. Мальмберг қаламига мансуб композитор Тўлқин Қурбонов ижодига аталган монографик очерки (13), Н. С. Янов-Яновскаянинг давримизнинг отахон композитори Мутал Бурхонов ҳаёти ва ижодини атрофлича ёритишга бағишланган монографиясини (38) ёзиб чиқаришлари орқали ҳурматли муаллифлар ўз касбий бурчларини адо этган бўлдилар.

Назарий мусиқашунослик йўналишида санъатшунослик фанлари доктори О. Н. Азимова ҳамда санъатшунослик фанлари номзоди Ф. Ш. Мухтаровнинг янги тадқиқотлари фундаментал аҳамиятга молик мавзу ва масалаларни тадқиқ этишга бағишланади (2; 19).

П. И. Чайковский номидаги Москва давлат консерваторияси анча аввал ўтказган «Ёш олимларнинг изланишларидан» рукнидаги танлов натижаларига асосан («Мусиқий жанрлар раивожланиши муаммолари» йўналиши бўйича) Дилора Муродованинг опера ва мусиқали драма нисбатлари масаласига бағишланган тадқиқоти 1996 йили алоҳида китобча этиб чоп этилди (20). Муаллиф мазкур сахна жанрларининг Марказий Осиё республикаларида шаклланиши ва раивожланиш йўлларини ўзаро боғланишлар кесимида ёритади. Ёш мусиқашунос Ирина Пунинская ўзининг «Оратория «Сотворение мира» Й. Гайдна в свете его мировосприятия» мавзудаги илмий ишини мусиқа ўқитувчиларига услубий ёрдам тариқасида чоп эттирганини ҳам ижобий баҳолаш керак.

Ўзбекистон композиторлари, бастакорлари, мусиқашунослари, дирижёрлари ва эстрада ижрочилари тўғрисида маълумотномаларга бўлган мавжуд эҳтиёжни қондириш мақсадида бир неча билимдон ва тажрибали тузувчи-муаллифлар ўз қўлёзмаларини нашр эттиришга муваффақ бўлишди.

Бундан бир йил муқаддам Отаназар Матёқубов ўн икки нафар машҳур ижодкор шахслар ҳақида ёзган оммабоп очеркларини китоб ҳолида тақдим этди. (16) Бу тўплам орқали ўқувчилар бир гуруҳ мусиқа маданияти арбоблари билан муаллиф назари ила

яқиндан танишиш имконига эга бўлдилар. Шунингдек, Т. А. Головянец ва Е. С. Мейкелар «Композиторы и музыковеды Узбекистана» (1999), К. Т. Азимов «Ўзбекистон дирижёрлари» (2001), А. Ҳ. Жабборов «Ўзбекистон бастакорлари ва мусиқашунослари» (2004) каби қимматли ахборотни жамловчи тўпламлари илмий-маърифий аҳамиятга молик нашрлардан бўлди.

Ҳозирги ўзбек мусиқашунослигида долзарб муаммолардан бирига айланган **мусиқий эстрада** соҳасини илмий ўрганишга жиддий киришилди. Зеро бу даврга келиб эстрада ҳодисаси турфа кўринишларда жамиятимизнинг турли қатламлари орасида кенг ёйилиши асносида яна мусиқа ижодининг бошқа соҳаларига фаол кириб кела бошлади. Жумладан, эндиликда мусиқий фольклор ва анъанавий касбий мусиқа намуналарига эстрада қиёфасини бериш тамойили тобора сезиларли тус олмақда. (7; 39, 107-108-б.).

Шунингдек, «Композитор ва мусиқий эстрада» нисбатидаги ургулар ҳам ўзгарди – «эндиликда кенг тармоқли мусиқий индустрия даражасига етган эстрада соҳаси» шу соҳа шаклланиб оёққа туришига катта хизмат қилиб берган «композиторлик ижодига тобора кучли таъсир кўрсата бошлади ва бу ҳол соҳа мутахассисларини ташвишга солмоқда»¹⁵. Чунки, таниқли олма, профессор Н. С. Янов-Яновскаянинг эътироф этишича, «руҳнинг жиддий меҳнатидан кўра қўнғилхушлик домига тортаётган поп маданиятнинг ҳужуми айниқса мусиқанинг маънавий кучига таянган Шарқ ҳудудлари учун муаммо бўлиб қолди»¹⁶. Юзага келган бу ўзгача вазият мусиқашунослигимиз олдида янги илмий-услубий вазифаларни кўндаланг қўйди. Шу жумладан, биринчи навбатда республикамиздаги мусиқий эстрада воқелигини атрофлича тадқиқ этиш ҳамда шу асосда зарур малакавий тавсия ва қўлланмаларни тузиб бериш ишлари ижтимоий буюртма йўсинидаги заруратга айланди.

Замон талабларига жавобан бу соҳага оид илмий-тарихий ва назарий изланишлар, жумладан диссертациялар амалга

¹⁵ Д. М. Муллажонов. 1990-йиллар ўзбек мусиқий эстрадасида оҳанг муаммоси. Номзодлик дисс., Тошкент, 2004, СИТИ кутубхонаси, инв. № 1002, 99-б.

¹⁶ Н. С. Янов-Яновская. О современном этапе развития узбекской музыкальной культуры // ОНУ, 1992, № 5-6.

оширилди.¹⁷ Хусусан, мусиқашунос О. А. Бековнинг «Современная узбекская эстрадная песня в контексте музыкальной культуры Узбекистана» номли тадқиқотида эстрада жанрининг келиб чиқиш тарихи ва 1990-йилларга қадар ривож илмий тавсиф этилади. Мусиқашунос Д. М. Муллажоновнинг «1990 йиллар ўзбек мусиқий эстрадасида оҳанг муаммоси» мавзуидаги номзодлик диссертациясида эса бу соҳа ижодкорлигида кечаётган ўзгаришлар атрофлича ўрганилади. Жумладан, унда сўнгги йилларда юзага келган «шоу-бизнес вази яти», ундаги турли оқим ва йўналишларнинг фаол таъсирида оммавий қўшиқчилик жабҳасида бошланган «оҳанг инқирози» ва бу жараённинг композиторлик ижодида ўзига хос кечаётганлиги асосли тарзда очиб берилган ҳамда миллий эстраданинг равнақиға оид муҳим илмий хулосаларга келинган.

Ўзбекистон Миллий энциклопедиясида эълон қилинган мусиқаға доир мақолаларни ҳам мусиқашунослик фанининг муайян ютуқлари сифатида таърифлаш мумкин. Зеро шу кунга қадар нашр юзини кўрган жами ўн бир жилда берилган турфа мақолалар ўқувчиға Ўзбекистон ҳамда жаҳон халқлари мусиқасидан нафақат қисқа ва мазмундор тушунча беради, балки қатор масалалар юзасидан янгича илмий ёндошувни намоён этади, шунингдек бир қатор машҳур санъаткорлар (оилавий сулоалар тарзида берилиш баҳсли туюлса-да) ижодий фаолиятиға оид энг зарур ва қимматли маълумотларни ҳам «тортиқ» қилади.

Сўнгги йилларда мусиқашуносликнинг мусиқий таълим жабҳаларига сезиларли таъсир этиши натижалари кўрина бошлади. Хусусан, бу ўринда мусиқашуносларимиздан О. А. Иброҳимов, С. М. Бегматов, Ф. М. Кароматли ва Р. Ю. Юнусовларнинг умумий таълим мактаблари учун «Мусиқа» дарсликларини ўзбек ва рус тилларида тайёрлаш ишларига жалб этилганликлари эъти-

борли бўлмоқда. Бинобарин, илмий-маърифий ҳамкорлик мусиқа таълими учун шундай зарурат борлигини кўрсатаркан, демак бу йўналишдаги сайъи-ҳаракатлар келгусида янада жонланади, деб ўйлаш мумкин.

Дарҳақиқат, ўтган ўн беш йиллик Ўзбекистон санъатшунослигининг муҳим тармоқларидан бўлмиш мусиқашунослик фани учун синовли дамлар бўлди, жамиятимиз учун яна бир масъулиятли тарихий доvon ортда қолди.

Шу билан бирга, кузатилаётган даврда айрим «илмийнамо» мавзуларнинг илгари сурилиши ва ҳатто «ютуқ» сифатида баҳоланиши - масъулиятсизлик ва безътиборлик оқибатидир. Бу каби ҳолатлар ўзбек мусиқашунослиги ривожланишиға хизмат қилмайди, аксинча, унинг илғор анъаналарига зид келади. Шунингдек, диссертация ҳимоясидан кейин илмий фаолиятини сабабсиз равишда буткул тўхтатган мутахассисларнинг пайдо бўлиши ҳам ташвишли ҳолдир.

Москвада чоп этиладиган махсус мусиқий-адабий нашрлардан бири бўлган «Музыкальная академия» журналининг 2004 йил 1 сониди «Говорят музыканты Узбекистана» номида давра суҳбати эълон қилинди. Афтидан, бу нашр мамлакатимизда сотувға чиқмагани боис суҳбат иштирокчиларининг ўки бу масалаға бўлган муносабатлари ҳамда билдирган фикр ва мулоҳазалари ўзбек ўқувчиларининг диққат-эътиборидан бутунлай четда қолган кўринади. Бу каби суҳбатларни (эстрада қўшиқчилиги масаласи бундан мустасно!) Ўзбекистон матбуоти саҳифаларида ўтказилмаётгани эса ачинарлидир. Зеро, муҳокама учун арзигулик масалалар, ечимини топган ўки ҳануз кутаётган муаммолардан лоақал афкор омма хабардор бўлиши табиий эмасми?

Албатта, биргина мақола доирасида амалға ошган барча илмий ишларни муфассал шарҳлаб чиқишнинг иложи йўқ, қолаверса муаллифлар бундай мақсадни ўз олдиларига қўймаган эдилар ҳам. Зотан, мусиқашуносликнинг ҳар бир тармоғи, шу жумладан маърифий, танқидий ва бошқа фаолият турлари ҳам ўз мазмун салмоғи билан алоҳида тадқиқот мавзуларидир.

¹⁷ О. А. Беков. Современная узбекская эстрадная песня в контексте музыкальной культуры Узбекистана. Исследование (рукопись), Ташкент, 1994, биб-ка НИИ искусствознания, инв.№931; С. Аманмурадова. Традиции песенного эстрадного искусства Египта и Узбекистана (на примере творчества Умм Кульсум и Батыра Закирова). Автореферат дисс. канд. искусствоведения, Ташкент, 1995; О. Беков, Д. Муллажонов. Миллий эстрада // «Ўзбекистон санъати». Тошкент, 2001; Д. Муллажонов. 1990-йиллар ўзбек мусиқий эстрадасида оҳанг муаммоси. Номзодлик дисс. автореферати, Тошкент, 2004.

Адабиётлар

1. Абдуллаев Р. С. Обрядовая музыка Центральной Азии. Ташкент, 1994.
2. Азимова А. Н. Вопросы синтаксиса восточной монодии. Ташкент, 1998.
3. Аҳмедов М. Дони Зокиров. Тошкент, "Ибн Сино номидаги нашриёт-матбаа бирлашмаси", 1995.
4. Аҳмедова Карима Олимбоева. Ўзбек аёли ҳаётида мусиқа. Тўпловчи ва тузувчи Элмира Аҳмедова. Тошкент, 1996.
5. Бегматов С. М. Орифхон Ҳотамов. Тошкент, 2000.
6. Галущенко И. Г. Школа профессионализма. Ташкент, 1998.
7. Гафурбеков Т. Б. "Эстрадизация" узбекского фольклора: PRO ET CONTRA // Анъанавий маданиятни сақлаш муаммолари. "Бойсун баҳори" халқаро илмий конференция материаллари. Бойсун, 2003.
8. Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Беляева. Ташкент, 1960; Жомий Абдурахмон. Рисола-йи мусиқий. Форс тилидан Нафас Шодмон таржимаси. Тошкент, 1997.
9. Джумаев А. Б. Ислам и музыка // «Музыкальная академия», №3, 1992.
10. Ибрагимов О. А. Фергано-Ташкентские макомы. Ташкент, 2006.
11. Иброҳимов О. А. Мақом ва макон. Тошкент, «Мовароуннаҳр», 1996.
12. Иброҳимов О. А. Мусиқий археологияга доир. // Ўзбекистон санъатшунослиги. Тошкент, 2003.
13. Мальмберг И. С. Тулкун Курбанов. Ташкент, 1993.
14. Мамадалиев Фаттоҳон. Миллий мусиқа ижрочилиги масалалари. Нашрга тайёрловчи махсусмуҳаррир Равшан Юнусов. Тошкент, 2001.
15. Матёқубов О. Р. Мақомот. Тошкент, 2004.
16. Матякубов О. Р. Додекаграмма. Ташкент, 2005.
17. Матёқубов Б. Хоразм дoston ижрочилигининг зархат саҳифалари. 1999.
18. Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқий тарихчаси. Бадиий муҳаррир ва нашрга тайёрловчи Б. Матёқубов. Тошкент, 1998.
19. Мухтарова Ф. Ш. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана. Ташкент, 1993.
20. Мурадова Д. А. Опера и музыкальная драма: к проблеме взаимоотношения жанров. М., 1996.
21. Мусиқа ижодиёти масалалари. Мақолалар тўплами. 1-китоб, Тошкент, 1997.
22. Мусиқа ижодиёти масалалари. Мақолалар тўплами. 2-китоб, Тошкент, 2002.
23. Музыкальное, театральное искусство и фольклор // Ташкент, 1992.
24. Назаров А. Ф. Форобий ва Ибн Сино мусиқий ритмика хусусида (мумтоз ийқоъ назарияси). Тошкент, 1995.

25. Орипов З. Т. Ибн Зайланинг "Китаб ал-кафий фий ал-мусика" рисоласидаги мусиқашунослик атамалари. Номзодлик дисс. автореферати, Тошкент, 2005.
26. Плунигян В., Галущенко И. Тухтасин Гафурбеков. Ташкент, 1998.
27. Ражабов Исҳоқ. Мақом асослари. Ўрта ва олий ўқув юртлари учун методик қўлланма. Тошкент, 1992.
28. «Ражабийхонлик» илмий-амалий конференция материаллари. Тошкент, 1994.
29. Санъатшунослик масалалари. Илмий мақолалар тўплами. Тошкент, 1998.
30. Санъатшунослик масалалари II. Илмий мақолалар тўплами. Тошкент, 2005.
31. Султанова Р. Р. Ритмика вокальных частей Шашмакома; О взаимосвязях усюля и ритма мелодии в вокальных частях Шашмакома. Тошкент, 1998.
32. Тоштемиров Н. Б. Жиззах халқ қўшиқлари. Тошкент, 1994.
33. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Нашрга тайёрловчи Каримбек Ҳасан. Шарҳловчи Алибек Рустам. Тошкент, 1993.
34. Шашмақом сабоқлари. 1-2 китоблар. Мақола ва маърузалар тўплами. Тошкент, 2005.
35. Юнусов Р. Ю. Макомы и мугамы. Ташкент, 1992.
36. Юнусов Р. Ю. Фахриддин Содиқов. Тошкент, 2005.
37. Янов-Яновская Н.С. Одна культура – две традиции. // «Музыкальная академия», № 3, 1999.
38. Янов-Яновская Н. С. Муталь Бурханов. Ташкент, 1999.
39. Ўзбекистон санъати (1991-2001-йиллар). // Тошкент, 2001.
40. Ўзбек фольклори очерклари. // Тошкент, 1988.
41. Ҳошимов А. С. Уйғур касбий мусиқа анъаналари. Тошкент, 2003.

МИРСОДИҚ ТОЖИЕВ СИМФОНИЯЛАРИГА ҚИЁСИЙ НАЗАР

Ўтган асрнинг бошларида, тақдир тақозоси билан бирнеча бор АҚШга борган атоқли рус композитори Сергей Прокофьевдан – ҳамма нарсадан бохабар бўлишга ўрганган америкаликлар: – «Ижодкор фожиаси нимада?» – деб сўрашганида: «Умри асарлари умридан ўзиб кетганида!» деган жавоб олишган экан.

Ҳақиқатдан ҳам узоқ ва яқин ўтмишда 70-80 ёш умр кўрган баъзи композиторларнинг атиги 4-5 асарини катта қийинчилик билангина эслаш мумкин. Ва бунинг акси, шундай ижодкорлар борки, уларнинг асарларидан бири – олам бўлса, бири – уммондир.

Миллий симфониямиз, аниқроғи аслан ўзбекона симфонизмнинг энг забардаст намояндаларидан бири – Мирсодиқ Тожиевнинг (1944-1996) умри узоқроқ бўлганида, ёши 60 дан ошар эди...

У, композиторлик ижодиётининг бир қатор жанрларида баракали ижод қилиб бадиий етук асарлар яратган бўлса-да, атиги 26 йил ичида ижод қилинган жами 20 та (!) симфония (сўнггиси тугалланмай қолган) XX аср ўзбек мусиқа маданияти йилномасининг энг юқори чўққиларидандир.

Кетма-кет иккала жумлада энг иборасини ишлатаётганимнинг боиси ҳам шунда. Зеро, жаҳон мусиқаси тарихида симфония ёзган композиторларни ўнлаб, юзлаб санаб ўтиш мумкин. Дейлик, бутун дунё тан олган Вена классик композиторларидан Йозеф Гайдн 36 йил мобайнида (сўнгги маълумотларга кўра) – 105 та, Амадей Моцарт 23 йил ичида – 50 га яқин, Людвиг Бетховен чорак аср давомида – 9 та симфония яратишган. Бироқ, булардан биринчисининг атиги 1-2 та, иккинчисининг эса энг сўнгги симфонияларигина академик – мусиқашунос Б.Асафьев асослаб берган¹ етук ва том маънодаги *симфонизм* талабларига жавоб бераолади. Фақат Бетховенгина ўзининг барча 9 та симфонияси билан жаҳон симфонизми пойдеворини ҳам, илк бақувват устунларини ҳам ўрнатишга муяссар бўлган.

¹ Симфонизм атамаси – мусиқий тафаккур тамойили сифатида илк бор Б. Асафьев томонидан «Пути в будущее» номли маҳоласи (1918 й.)да киритилганлигини эслатмоқчиман.

Қарангки, симфонизм атамасининг рамзига айланган Бетховеннинг илк симфонияси муаллиф... 30 ёшини қоралаб қўйганида ёзиб тугатилган экан! Шунинг учун ҳам немис композиторидан қолган ҳар бир симфония оламшумул аҳамиятга моликдир.

Орадан 65 йил ўтгач Густав Малернинг 22 йил мобайнида яратган 10 та симфонияси ва ниҳоят, XX асрнинг иккинчи чорагидан бошлаб, 46 йил давомида ижод қилинган – жами 15 тага етган Дмитрий Шостакович симфониялари туфайлигина мазкур симфонизм биносининг қолган устунлари жой-жойига қўйилиб, бу юқори профессионаллик инъикосига айланган мусиқий категория муайян бир яхлитликка эришди ҳамда умумбашарий, ҳар ким ҳам кўтарила олмайдиган ижодий чўққига айланди. Бу чўққини забт этиш учун наинки мукаммал махсус таълим, изчил изланиш, балки Яратгандан насиб этиладиган заковат зарурлигини юқорида келтирилган қисқагина маълумотларимизни ўзи яққол кўрсатиб турибди.

Мирсодиқ Тожиев мазкур тамойилларнинг барчасига эга ижодкор эди. Мен у билан Тошкентнинг Янгиобод мавзесигаги маҳаллада 10 йил қўшни бўлиб, айрим асарлари, хусусан, симфонияларидан деярли ярмининг яратилиш жараёни қандай кечгани, булар – касбдошлари ва кенг тингловчилар томонидан қандай қабул қилинганлиги, ҳатто Болгарияда ўтган «Ўзбек мусиқаси кунлари»да, ёки 3-Халқаро Осиё мусиқа минбари, Самарканд симпозиумлари концертларида узоқ ва яқин хорижий мутахассисларнинг олқишлар билан тингланликлари гувоҳиман.

Баъзи-баъзида Д. Шостакович ёки И. Стравинский, Б. Барток ёки В. Лютославскийларнинг партитураларини бериб туришимни сўраб чиққанда, нисбатан ёш композитор ўз симфонияларидаги айрим лавҳалар устида ҳам кунни-кун, тунни-тун демай, машаққатли ижодий изланишларни бошидан ўтказганлигини кўрганман. Аниқроғи, жарангдоргина овозидаги ҳиргойиларига қайта-қайта ва яна қайта-қайта фортепианодан зарур садолар топаолаётганлигини ўзим бевосита эшитганман...

Тақдирни қарангки, шаҳар марказида янги «Композиторлар уйи» битганида... яна қўшни бўлиб аввалгидек бирга тинглашлар, вақти-вақти билан қизиб ҳам кетган мулоқотлар давом этди...

Аввалги симфонияларидан Учтинчи, Тўртинчи, Бешинчи ва Олтинчи каби «катта оркестрга» мўлжалланган ва нисбатан кичик камер оркестрлар учун яратилган Еттинчи, Саккизинчи симфониялари Ўзбекистонда, баъзилари эса узоқ ва яқин хорижда ижобий қабул қилинди. Булардан 1975 йилда ёзилиб, «Отам хотирасига» деб номланган Тўртинчи симфонияси эса анчагина оғзаки ва ёзма баҳсларни келтириб чиқарди. Сабаби, бу гал М. Тожиёв, ўз падарибузруквори хотираси билан бир қаторда, Иккинчи жаҳон уруши қурбонларини ҳам эслаб ўтиш мақсадида, Д. Шостакович қаламига мансуб машҳур Еттинчи «Ленинграднома», 1941 й.) симфония тамойилларидан – «босқинчилар лавҳаси»га билвосита, баъзан бевоосита мурожаат қилган. Албатта, у ёки бу мавзуни ифодалашда салафлар тажрибасидан фойдаланиш бадиий ижодда ман этилмайди. Бунга ўнлаб мисоллар келтириш мумкин. Қолаверса, Д. Шостаковичнинг ўзи ҳам мазкур лавҳада француз композитори Морис Равелнинг «Болеро» (1928 й.) номли симфоник асаридаги кичик барабанларнинг изчил якканавозлиги анъанасига билвосита таянган. Демак, Тўртинчи симфонияда ҳам Тожиёв ана шу йўналишда изланганида маъқулроқ бўлур эди. Шахсан ўзим, 1972-йили яратилган Учтинчи симфонияни ниҳоятда юқори баҳолайман. Зероки, айти шу партитурада М. Тожиёв илк бор «европача» андозалардан анчагина узоқлашиб, дастлабки ижодий, ва муҳими ижобий тарзда ҳақиқатдан ҳам **ўзбекона** симфония кашф этган.

Буни 1-қисм Европа учун одатан бўлиб келган «Соната аллегроси» шаклида эмас, балки тубдан янги – «Соната адажиоси – аллегроси» кўринишида, айти ана шу биргина қисм экспозициясида композитор мақом («Сегоҳ») ва катта ашула хусусиятларини моҳирона уйғунлаштирилганлиги, 2-қисмда эса яна бир мумтоз меросимиз – дoston ашула йўлларида «Найларман» («Ўғлима ўхшайди овозинг сани») асосида шиддатли (тоққатасимон), том маънодаги чолғу полотно яратганлигида яққол кўриш мумкин.

Албатта, бу асарда ва ёш композитор қаламига мансуб айрим бошқа партитураларда, ундан аввал симфоник мусиқа оламига кириб келган, XX аср ўзбек симфонизми **карвонбошиси** Икром Акбаров таъсирини сезиш мумкин. Бироқ янги авлод вакили бўлатуриб ва табиатан теран интуитив ижодий тафак-

кур соҳиби бўлган М. Тожиёв, мавжуд анъаналарга ҳурмат билан ёндашса-да, И. Стравинский таъбири ила айтганда ўз партитураларида – ўз услуби, ўз тафаккури, ўз ижодий қиёфасини доимо кузатиб турган ва эсда тутган.

Композиторнинг кейинги партитуралари, айтиқса, Тўққизинчи ва Ўн биринчи симфониялари ўзбек симфонизмининг янги, маълум жиҳатлари билан умумшарқона аҳамиятга молик тамойилларини белгилаб берди. Гап шундаки, мусиқий мерос соҳасида бизга анчагина яқин – Озарбайжонда Узаир Ҳожибеков, Фикрат Амиров ва Ниёзийларнинг қатор асарларида маҳаллий муғомлар билан боғлиқ тубдан янги **муғом симфонизми** юзага келган ва у кўп мамлакатлар – Арманистон, Туркия, Эрон композиторлик ижодиётига ижобий таъсир кўрсатиб келмоқда.

Мирсодиқ Тожиёвнинг Учтинчи симфониясида кашф этилган ўзбекона мақомларни симфонизмлаш айти ана шу Тўққизинчи ҳамда Ўн биринчи симфонияларида янада кенгайди, ўзгача ижодий натижалар берди. Композиторнинг бу галги ҳар иккала асарида фақат муайян мақом йўлларида изчил таянганлиги, айрим мусиқашуносларимиз томонидан симфония (аниқроғи Европа симфонияси)дан «четлашиш» ва ҳатто «сюита»симон йўлга «ўтиш» дея баҳоланди, турли анжуманлардаги чиқишларда, Тошкентда ва Москвада чоп этиладиган журналлар саҳифаларида мунозараларга сабаб бўлди.

Биз ўша баҳсларда айти ўша журналлардаги («Пора интенсивного возмужания»//Советская музыка. 1981. №7) каби мақолаларимизда бу симфонияларида ҳам, М. Тожиёв, аввалги изланишларини давом эттираётганини, мақомлар замирида Европадан ўзгача симфония турини кашф этаётганлигини қайтақайта таъкидлаган эдик. Мана йиллар ўтиб, кейинги даврда С. Жалил, М. Маҳмудов, М. Бафоев, Н. Фиёсовларнинг талайгина партитураларида ва ҳатто кўшни Тожикистон композиторларидан – Ф. Баҳор, Т. Шоҳидий, Ю. Мамедовлар ижодида ҳам М. Тожиёв тажрибалари, унинг ижодий тамойиллари ўз самарасини бермоқда.

Эслатиб ўтмоқчиман, 1979-йили яратилган Тўққизинчи симфониясида М. Тожиёв Шашмақом таркибидаги «Дугоҳ» мақомининг «Мўғулчаи Дугоҳ» (партитурадаги 1-қисм), «Соқийномаи Мўғулчаи Дугоҳ» (2-қисм), «Сарахбори Дугоҳ» (3-қисм)

ва буларнинг умумлашмаси (4-қисм) каби ашула йўлларини том маънодаги чолғу мусиқа тилига² кўчирган.

Орадан тўрт йил ўтгач, Ўн биринчи симфониясида композитор яна мақом услубидаги боқий куйимиз «Муножот» ва уни туркумлантирувчи «Савти Муножот», «Қашқарчаи Муножот», ҳамда «Уфори Муножот»лардан унумли фойдаланиб, кенг кўламли, бир неча бўлимлардан иборат яхлит партитура яратади.

Йиллар ўтиб М. Тожиев қолдирган асарлар ва авваламбор кейинги симфонияларига назар ташлар эканмиз, ижодкор айрим – «Сегоҳ», «Чоргоҳ», «Наво», «Муножот» каби мумтоз куйларимиз ҳамда улар билан боғлиқ туркумларга қайта-қайта мурожаат қилиб, буларни энг замонавий композиторлик ижодиёти тамойиллари билан мантиқан «пайвандлашга» интилганлигини кўрамиз.

Хулоса тарзида шуни таъкидламоқчиманки, бутун ижоди мубайнида, хусусан, 20 та симфониясидан сунгги 5 тасини Мустакиллик йилларида яратиб, Мирсодиқ Тожиев, уммондек мусиқа меросимизнинг мақом, катта ашула, дoston каби қатламларини – Европа, кенгроқ маънода буткул Ғарб композиторлик ижодиётининг энг юқори палласи бўлмиш симфонизм тамойиллари билан тенгма-тенг ривожлантириш, уйғунлаштириш мумкинлигини амалда исботлаган.

Шундай экан, марҳум ижодкор меросини замон зайлидан келиб чиқиб, астойдил тарғиб ва муҳими, атрофлича таҳлил этиш, асарларини тўла нашр эттириш ва умуман унинг номини абадийлаштириш зарур.

² Қарангки, яна Тангри неъмат қилган ижодий интуиция туфайли, М. Тожиев қарийб 1,5 минг йиллик миллий бастакорлик ижодиётимизнинг асосий (бошланғич) тамойилларидан бўлмиш, чолғу куйларга таяниб - ашула йўлларини яратиш ва бунинг акси, ашулалар заминида - соф чолғу асарлар кашф этиш анъанасига изчил мурожаат қилган кўринади.

Жасур РАСУЛТОЕВ

ЭСТРАДА ҚЎШИҚЧИЛИГИГА ХОЛИС БИР НАЗАР

Эстрада хонандасининг касбий даражаси мумтоз мусиқа иж-рочилари қаторида миллат бадиий ғояси ва ички дунёсини англаш билан биргаликда, халқ тарихи, социал ўзгаришлар ва маънавий талаб асосида тўлдирилиши лозим.

Бу маълум бир мусиқий оқим ёки шаклга интилиш билан белгиланмасдан, давр бадиий ғоясини жадал томонларига танииб, халқ меросига боғлиқ кечиши мақсадли ҳисобланади.

Ушбу ҳолат бир ёқламалик касб этганда турлича салбий қарашларга сабаб ҳам бўлади. Натижада кечаётган жараён эстрада мусиқасини жамият олдидagi вазифасини чеклаши ёки тўлақонли жанр сифатида ривожланишига йўл бермайди.

Хонанданинг халқ миллий меросига боғланиб ижод қилиши шахсий субъектив ижоддан маънавий бойроқ, миллий-руҳий йўналишга ўтишига имкон яратади.

Винобарин, эстрада жанри – бу турли маданиятлар, халқлар бадиий ғоялари акс этган мусиқа туридир. Лекин унинг барча кўринишларидан энгил мусиқа, инсон руҳига фақат энгиллик кайфиятини олиб кирувчи фактор сифатида қаралиб келинади.

Бундан ташқари, кўп ҳолларда моддийлик манбаи қилиб олинганлиги боис, ўзбек эстрада қўшиқчилигида касбийликдан узоқ бўлган ижод намунасини авж олишига ҳам сабаб бўлди.

Дилетантлик ўзини намоён қилсада, ёки қилгунига қадар касбийликка салбий таъсирини ўтказиб улгурмоқда.

Бундай ижод турли услублар доирасида қароқчилик қилиш билан биргаликда аранжировка борасида ҳам янгича «халтура» усулини авж олдирди.

Оҳанг ўғирлиги, яъни қароқчилик нокасбий даражадаги мутахассислар орасида «ўзи ёзиб», «ўзи куйловчилар» сафини кенгайтириб юборди. Сунъий тарзда тўқиладиган жўровозлик билан бирга қўшиқчи овозидаги нуқсонларни компьютер ёрдамида «текислаш» ҳам йўлга қўйилди.

Бу ҳақиқий санъатда анъана бўлиб келган узвийликни, хатто давомийликни ҳам инкор қилувчи «инкубатор» кўри-нишни жорий қилди.

«Таниқлилар» орқасидан излаб қувиш, уларга кўр-кўрона таассуб қилиш (назардан қолганларига ҳам) ва саждада бўлиш ҳозирги кунда кенг авж олди.

Бу ўзбек эстрада жанрига нисбатан ўткинчи жанр ёки ному-стақил ижод тури сифатида қаровчилар сафини кенгайтди.

«Ёт тизим услубларига мослашиб ижод қилишдан бошқа чора йўқ», деган фикрлар илгари сурилди. Эстрада мусиқаси бошқа тизимга ўтиб кетди, уни энди халқчил бўлиши қийин ёки мумкин эмас қабалида айтилаётган тезисларни кўпайишига имкон яратилди. Натижада «миллий эстрада» деган тушунча хали хануз мезонсиз қолмоқда ва унга миллий мусиқа жанрлари қаторида ўз эстетик қийматига эга санъат тури сифатида жиддий қаралмай келинмоқда. Шу сабабли кенг кўламли илмий изланишлар натижаларининг (Л. Юсупов, С. Аманмуродова, Д. Муллажонов) мавжудлигига қарамасдан муайян назарий позиция ҳам исботини топмай келади. Илмий-таҳлилий мақолалар четга сурилиб, даражаси етарли бўлмаган, «кўпчилик ўқийдиган», конъюктурага асосланган чиқишлар, газета ва журналлар саҳифаларидан жой ола бошлади.

«Ўзбекнаво» эстрада бирлашмаси мунтазам равишда давлат ва нодавлат ташкилотлар ҳамкорлигида кўрик-танловлар, фестиваллар, форумлар ўтказиши, Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти билан биргаликда илмий конференциялар, семинарлар, давра суҳбатлари ташкил қилишига қарамасдан эстрада қўшиқчилигида ижод қилаётган шон-шуҳрат ва моддий бойлик дардида куйлашга хавас қилган шахслар фаолиятини чеклаши қийин кечмоқда. Мазкур ижрочиларнинг ижро «маҳоратлари»дан кўра маънавий «бойликлари» таҳлил доирасига кирди ва кўпроқ журналистлар ва мазкур жанр шинавандалари эътиборини тортди. Бу бир томондан касбий ижрочи маънавий тўқлигини таъминлашга даъват бўлса, иккинчи томондан қалам «ушлашни» ўрганувчилар учун «эрмак» машқига айланиб қолди. Халқ орасида оғзаки танқидлар манбаига айланди ва хонанда маънавияти, саҳна маданияти, репертуари ушбу танқидлар негизини ташкил этди. Шунга қарамасдан, дилетантона яратилган асарлар ва улар ижрочилари ёшлар орасида марказий бадиий озуқачиларга айланди. Натижада айрим ёшлар ва «чала санъат» орасида «символик» боғлиқлик пайдо бўлдики, ушбу ҳолат халқ реал

қаёт тарзини акс эттирмай қўйди. Маънавий-хулқий куч ва хусусиятга эга бўлган гуруҳлар сони орта борди ва фаолияти кенг тус олди. Улар халқ маънавий дунёси, унинг метаморфозасидан йироқ «ёт ижод маскаси» соҳиблари бўлиб, мусиқий меросни «ширма» сифатида қабул қилган ижрочилардир.

Миллий эстрада санъатининг шаклланиш даври унинг миллий мусиқа билан муштарақлиги жиҳатлари нималардан иборат?

Мураккаб тизимга эга бўлган ўзбек оғзаки касбий мусиқа санъати мусиқий эстрадани ўз тизим доирасида ўз канонлари асосида ривожини таъминлаши тўғрими? Ёхуд улар алоҳида ўзинга хос тизим асосида-алоҳида фаолият кўрсатадими? Бинобарин, эстрада санъати ўзбек миллий қўшиқчилик анъаналари асосида таркиб топиши лозим бўлса, мазкур жанрни шакллантирган миллатнинг борлиқ ҳақидаги тушунчаси унда мужассам этиладими? Ушбу саволларга ўзбек мумтоз мусиқа санъатидан воқиф бўлган эстрада хонандалари «шарт эмас» қабалида иш тутадилар.

Ваҳоланки, ўзбек миллий эстрада қўшиқчилиги тамал тошини қўйган Ботир Зокиров ва унинг издошлари, замондошлари Юнус Тўраев, Стахан Раҳимов, Алла Йошпе, Муҳаббат Шамаева, Раъно Шарипова ва бошқа индивидлар ўзбек эстрадаси саҳнасида миллий ва номиллий куйлаш услубини синтезлаштириш натижасида уни шаклан ва мазмунан уйғунлаштиришга эришганлар.

Мазкур боғлиқлик турли меъерий кўринишларга эга. Пировардида ўзбек касбий қўшиқчилигидаги нола, қочиримлардан фойдаланиш техник хусусиятлари хатто жаҳон эстрада юлдузи Майкл Жексон табиатида ҳам мужассамлашмаган. Шундай экан нима учун қайд қилинган юлдуз ёки бошқа юлдузлар услублари ифода топиши шарт бўлиши керак?!

Мумкин, бундай таққослаш ноўриндир. Мумкин, уларда мужассам бўлган ижро техникаси кўп жиҳатлари билан бизнинг касбий эстрада қўшиқчиларимизникидан устундир. Лекин, улар ўта қадимий маданиятини, урф-одатларию, қадриятларини асрлар давомида сақлаб, бойитиб келаётган халқ вакилларида бадиий-ғоявий жиҳатдан устун эмаслар. Ана шу миллийлик унсурлари муштарақ бўлган ижрочилик тизими қаёт қонуниятлари кесимида дунёвий тасаввурга эга бўлган

Ботир Зокиров, Юнус Тўраев, Фаррух Зокиров, Юлдуз Усмонова, Мардон Мавлонов, Насиба Абдуллаева каби қатор ижод соҳибларини етказиб берди. Уларнинг овоз динамикаси, диапазонлари ва тембрлари энг машҳур ҳисобланган Майкл Жексондан ҳам, Гугушдан ҳам юқори эканлигини эътироф этиш тўғри бўлади.

Мерос ва замонавий ижрочилик анъаналарига эстрадани пайвандлаш учун нафақат унинг мазмуни, қолаверса ижод хусусиятини ҳам тушунмоқ даркор. Мерос ва ҳозирги замон миллий муסיқаси оралиғидаги умумийлик ва ижро принциплари қандай кечишини ҳамда яхлит муסיқий тур сифатида қандай унсурларга эга бўлмоғини англамоқ лозим. Бунда умумийлик анъаналари, яъни бадиий тизим, бадиий тил бутунлиги ва миллий ижод белгилари қандай кўриниш касб этишини ҳис қилиш, тасаввурлаш аранжировкачилардан ташқари товуш инженери, саундмен, овоз оператори, овоз режиссёри, клипмейкер ва продюсерлар учун ҳам муҳим ҳисобланади.

Мазкур хусусиятлар етишмаслиги боис, баъзида иқтидорли қўшиқчи тақдири гуруҳ иштирокчилари, айниқса, миллийлик туйғуси шаклланмаган аранжировкачи қўлида нотўғри йўл, самарасиз ижод орқали миллийликка қарши йўналтирилади. Қўшиқнинг табиий имконияти, бадиий тафаккури «янгилик», «замонавийлик» мезони асосидаги ижод тизими қобиғида «янгиланади». Қўшиқчида нафақат турли руҳдаги ижодкорлар санъати намунаси, балки миллийлик ва замонавийлик унсурлари ва уларнинг қўшилишига тўсқинлик қилувчи тушунча шаклланади.

Хорижда ҳам бизда ҳам яратилган ҳар бир асар бир кишининг ижод маҳсули эмас. Уни яратилишида қайд қилганимиздек бир қанча касб эгалари иштирок этадилар ва продюсерга етиб келгунига қадар барча иштирокчилар фикри мужассамлаштирилади. Шу боис ҳам қўшиқ яратилишида иштирок этадиган мутахассислар миллийлик анъаналарини яратилаётган қўшиқча сингдиришлари ёки ўз қўшиқчиларини оғзаки-касбий ва фольклор ижрочилиги намуналари асосида тарбиялашлари лозим. Билъакс, ўзбек эстрада қўшиқчилигида (бошқа халқларда ҳам) миллий фольклор анъаналарига таяниб ижро қилиш дилетант қўшиқчилар ва улар ҳамкорлари учун муаммолар туғдиради. Ножўя сунъий тақлидлар натижаси фольк-

лор намуналаридан фойдаланиб яратилган асарларда ҳам сохталikka сабаб бўлади. Бунинг сабаби, фольклор намуналарини аранжировка йўли билан эстрада тизимига тушуришда унинг эстетик вазифасини англамаган аранжировкачилар сафини кўпайиб бораётганлигидир.

Миллат туйғусига ёт услубда сараланадиган жўровозлик (ҳинд, эрон, турк, ҳамда Европа ва Америка халқлари эстрада қўшиқчилари репертуарларидан олинад) ҳам аранжировкачилар ижод маҳсули бўлиб, ушбу бадиий ҳодиса муаллифлари на ижодий, на бадиий жиҳатдан ўзаро боғланмаганлар. Бунинг натижасида тингловчи эътиборига ҳавола қилинаётган қўшиқларда халққа, миллатга тегишли қисми қаеридалигини ҳеч ким сезмайди. Умуман, миллийлик ҳақида гап кетганда миллат менталитети ички дунёси, тафаккур олами, ҳаёт тарзини ўзида мужассам этган санъат турига нисбатан айтиб ўрганилган.

Эстрада муסיқасининг дилетантлар (десак тўғри бўлади) ижросидаги услуб, ёки йўналиш ҳақида гап юритишдан аввал, уни ана шу ижрочилар талқинида англаш ва мазкур ижод турида ўзига хос қонуниятлар мавжуд дейиш ноўрин бўлади.

Умуман олганда эстрада қўшиқчиси ўз миллий қўшиқлари доирасида чекланиб қолиши ҳам ушбу жанр табиатига ёт ҳисобланади. Ботир Зокиров (Араб тангоси), Юнус Тўраев (Маричка), Мансур Тошматов (Рус қайинлари) ва бошқалар ижодларида дунё халқлари қўшиқларининг юксак маҳорат билан ижро этилиши, умумжаҳон эстрада қўшиқчилигида ёрқин саҳифалар, десак муболаға бўлмайди. Ушбу касбий жараён айрим «юлдузлар» учун нафақат илҳом ёки бадиий ғояга чорловчи кўрсаткич, балки унутилган, керак бўлса вақти ўтган услуб намунаси сифатида қаралмоқда.

Бунинг ўрнига фальш интонациялар ва эротик саҳна ҳаракатлар билан «бойитиладиган» хулқий кўринишлар қўшиқчилар ижодида намунавий ўлчам сифатида ифода топмоқда. Янгича ритмик шакл, янги оҳанг тизими, янгича интонация, қўйингки янги бир ижро турини саҳнага олиб кириш ҳаракатлари маънавий маданиятимизга зидлиги ҳис қилинмаяпти. Зеро, кучли миллий анъаналар қобиғида шаклланган муסיқий тизим ва унинг мавжуд услубларини ўзига сингдириш ўрнига унга хориж анъаналарини зўраки пайвандлаш билан муаммо ечимини топмайди.

Қароқчилик оқибатида у ёки бу халқ қўшиқчиси репертурига ямоқ солиниб, «қуроқ» оҳанглар тузилмаси ҳосил қилиниши етмагандек, ўзларини Тотлисас, Хюстон, Таркан ва ҳоказо қилиб кўрсатишга уринишлар кўпайди. Хориж қўшиқчиси қўшиғининг бадиий сифати, маънавий даражасидан қатъий назар шон-шухратга кўр-кўрона интилувчи тақлидчилар учун ижод мезонини белгилай бошлади. Лекин, ижод мезонини аниқ бир формулага эга бўлмаса-да, у биз билан халқимиз ҳаётида бирга яшайди. Уни қидириш ҳам керак эмас, уни англаш ва сингдириш лозим.

Тотлисас, Хюстон, Таркан ва ҳоказо хориж эстрада қўшиқчиларига тақлид қилинганлиги камдек, улар томонидан қўлланадиган турли қочиримларни ўзбекча сўзлар билан оҳангга «чаплаш»лар бемалол давом этмоқда.

Бунга оддий бир дилетант ёки дилетантлар томонидан йўл қўйилаётган хато сифатида қараш керак эмас, унинг замирида моддий манфаат ҳам ётишини англашимиз лозим.

Бунда бадиий сезги ва эмоционал ғояга эга бўлиши лозимлиги эмас, балки бесамар тақлидни кўчирма қилиш биринчи туради. Пировардида, бадиий ижод намоёндаларига хос сезги у ёки бу асарни яратилиши ва ижро қилинишидан ташқари, унинг «бутунлигини» таъминлаш мақсадида хорижликлар интонациясига эмас, халқ меросига «пайвандлаш» орқалигина замон нафасига мослаш мумкин. Замон нафасини сеза олиш ҳар бир қўшиқчи ёки аранжировкачининг ички бадиий сифатини, қолаверса ривожланиш аслини таркиб топишини таъминлашга хизмат қилиши табиийдир. Зеро, эстрада қўшиқчилиги учун муҳим омил бўлган анъана ва замонавийлик, улар муштараклигини таъминловчи унсурлар яхлитлиги таъминланмаса, ҳар қандай миллий ижро ўз-ўзини инкор қилишдан тўхтамайди.

Маълум бир асосларсиз қарашлар, керак бўлса фикрлар ёрдамида миллийлик асосида яратилган қўшиқлар ва улар ижрочиларига тингловчилар томонидан бериладиган баҳолар ҳам бир ўлчамга тушиб қолди. Фольклор намуналари асосида яратилган қўшиқлар «замонавий» эмаслиги, дилетантлар томонидан инкор қилина бошлади. Фольклор намуналарини «замонавий эмас» дейишни нотўғри эканлигини, зеро уни замон руҳига мос ҳолда халқ орасида «яшаб» келаётганлигининг ўзи за-

монавийлик эканлигини тушуниб етмаслик — бу миллийликни ҳис етмаслик омилини келтириб чиқарди. Маълумки, замонавийлик ўтмишдан ажралиб ривож топмайди.

Ваҳоланки, касбийлик сари интилиш, ёки касбий ижро халқ санъати, хусусан мусиқа санъати тизимида ўз аксини топган ва турли маҳаллий ижро анъаналарини ўзида мужассамлаган.

Касбийлик даражасида қилинадиган ижод намунаси маънавий, эстетик қиймати билангина ажралиб турмасдан, қўшиқчининг овоз тембри, диапозони, техникаси, интонацияси ҳар бир асар ижросига алоҳида ҳиссиёт билан ёндашувида кўрилади. Ижод яхлитлиги мужассам бўлган санъаткорда табиий иқтидор, мусиқий савод ва миллий маънавият яқдиллиги уйғунлашади.

Замонавийлик тушунчаси нафақат миллийлик аломатлари акс етмаган маълум бир дилетантлар гуруҳларини пайдо бўлиши, балки миллий мусиқий мерос намуналаринини ҳис этиб улгурмаган ёш тингловчилар маънавий-руҳий оламига ҳам салбий таъсир ўтказмоқда. Албатта, эркинлик дилетантлар учун хориж қўшиқчисидан қайси хатти-ҳаракат ва кийиниш услубини ўзлаштириш учун қулай имкон ҳисобланади. Дилетантнинг «шахсий услуги» миллий санъат тизимида ўзини эмас, балки миллий санъатни «ўз тизимида» кўриш аломатларини ҳам пайдо қилади.

Замонавийлик фақат замонавий, анъанавийлик фақат анъанавий қарашлар билан чегараланиш эмас, албатта. Халқ йўлида ижод қилувчи касбий санъаткорлар замонавий турмуш тартига мос ҳолда ёки аксинча, замонавий санъат намоёндалари халқ анъаналарига амал қилган ҳолда ижод қилиб келишган.

Дилетант «орзумандлар» «қандай хоҳласам» асносида «йўл тутганлари» боис, барча бадиий тизим жараёни учун хос бўлган «халтура» аломатлари юзага чиқди. Агар ички тузилишини, шаклини ва унинг бадиий ечимини банал кўринишдаги «псевдо янгилик» эгаллади. Бу кўриниш эстрада ижро услугида ўзбек анъанавий канонларига зид бўлган формал кўринишни илгари сурди.

Қўшиқчи туйғуси ва тингловчи ораларидаги бадиий ғоя узвийлигини тизимлашмаган товушлар уммони боғлади. Натижада халқ меъёрий ижрочилик канонлари таркибидаги товуш ҳосил қилиш билан боғлиқ унсурлар вазифалари чекланди, санъат «тилига» зид томоша таркиби вужудга келди.

Бу нафислик, мазмунлилик ва маъно касб этувчи асарлар ва улар ижроларига зид ҳолдаги «йўл топмаган» дилетантларнинг «техник» шов-шувларидан бошқа нарса эмас, албатта.

Улар қўшиқни бамисоли ҳаётдан олгандек, «ҳаётий» талқин қилишга уринишлар, ўзларини ана шу «ҳаёт» анъаналари иштирокчилари сифатида намоён қилишлар сохта, совуқ, сунъий ва ўзбек миллати ҳаёт тарзидан узоқ асарлар яралишини таъминлади.

Бундай «эволюцион» қарашларга асосланган ижро талқинлари миллийликка асосланган замонавий ўзбек мусиқасининг барча турлари орасида яхлит ривожланишининг қийин кечishi уларда тушунимлик шаклнинг йўқлигидир. Яхлитлик ва бадийликни англаш тушунчаси фақат хорижона кўриниш ва ундан кўчириш, нафақат мусиқий мерос анъаналари, қолаверса замонавий эстрада анъаналаридан ҳам йироқ бўлган услуб ривожига имкон яратмоқда. Пировардида, касбийликка эришган ва ўз миллий йўналишига эга бўлиб бораётган хонандалар ва ўзига хос тур сифатида қаралаётган ушбу жанрнинг узил-кесил миллий андозаси шаклланишига халақит бермаслиги лозим.

Ваҳоланки, халқ мусиқаси ва у асосида тарбияланган қўшиқчи нафақат халқ мусиқаси, балки замонавий мусиқа ижодиётида ҳам кенг маънодаги иштирокчи ҳамдир. Ана шу феномен ижрочи талқинида ифода этилиши ва «ўзбекча» деб яратиладиган асарлар мазмунида акс этиши лозим. Ушбу жиҳатлар қўшиқчи талқинида мужассамлашганда, оригинал, бадий жиҳатдан етук, миллийликка дахлдор асарлар яратилиши таъминланади. Зеро ўзининг 15 ёшини нишонлаётган мустақил Ўзбекистон учун мустақил фикрли, бадий жиҳатдан баркамол, фидоий санъаткорлар керак.

Рустамбек АБДУЛЛАЕВ

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ

Узбекистан издавна интересен многонациональной аудиторией, но тем не менее для нашей республики (как и для других республик в регионе Центральной Азии) свойственна коренная национальная культура, в которой, сосуществуя и взаимодействуя, развиваются два основных пласта: традиционный (изустный, монодический) и новый для XX столетия, композиторский (письменный, многоголосный). Восток приобщился к композиторскому творчеству, позволяющему чутко реагировать на динамику и изменчивость окружающей действительности во всей её многокрасочности, многоликости, то есть к искусству так называемого европейского многоголосия. Началась эра равноправного диалога. XX в. воистину меняет «музыкальную картину мира»: традиционные общества, замкнутые в системе собственных эстетических координат, открываются навстречу контактам с внешней средой, приобщая свои самобытные формы к общечеловеческому духовному богатству.

Процесс приобщения музыкального искусства Узбекистана к европейским формам значительно отличался от подобного процесса в других мусульманских странах, вовлеченных в XX в. в «вестернизацию», где сохранялся исламский контекст развития, европейские воздействия воспринимались в ходе постепенного их включения в местную культуру по мере вызревания внутритрадиционных видов новых музыкальных компонентов. В такой ситуации для республики единственно возможным оказался путь ускоренного развития искусства или совмещения этапов как основного принципа эволюции, связанного с поворотом музыкальной культуры в новое русло.

Именно здесь, как и в других республиках Центральной Азии, повсеместно сложились два крупных музыкальных пласта: музыкальный фольклор и изустно-профессиональная музыка, несущие национальные традиции. По сравнению с фольклором (в котором творцом, исполнителем и слушателем выступает масса – народ), второй пласт имеет более развитую структуру, отличается более сложными средствами и приемами; такая музыка доступна лишь исполнителям высокой квалификации, обладающим при этом творческим даром импро-

визации и канона. Эта музыка передавалась изустно от мастера к ученику («устоз-шогирд») и шлифовалась в течение веков. К ним относились такие развитые по форме и мелосу песенные жанры, как ашула, сувора, накш, катта ашула и др., эпические сказания – дастаны (со своеобразной манерой исполнения); крупные вокально-инструментальные циклические жанры – макомы. Искусство это обладает высокими художественными достоинствами. Поражает устойчивая логика мелодико-интонационного развертывания, острое ощущение кульминации (ауджа), ритмическая изобретательность, стройность больших композиционных построений, рельефность эмоциональных состояний, философичность и возвышенность музыкально-поэтического содержания, интонационная выразительность, красота мелоса и т.п. Традиции изустно-профессионального творчества (включая и творчество узбекских бастакоров) прочно живут в музыкальном быту и оказывают огромное влияние на формирование и развитие многих жанров современного национального песенного искусства. Но, как известно, данная музыка в XX в. подвергалась гонениям, не избежала потерь, пострадав от жесткого идеологического диктата.

Однако к концу XX столетия в результате обретения независимости и начавшегося процесса национального возрождения спектр традиционного искусства в Узбекистане интенсивно восстанавливается во всем богатстве и многообразии форм и жанров, исполнительских стилей и состава исполнителей. При этом узбекская музыка начала и конца века, точнее на стыке столетий, – различна по своему содержательному объему, она меняется вместе со временем; она динамична, как само время. У истоков столетия эта традиционная музыка – высоко развитая система национальной монодии со своими, веками сложившимися формами, жанрами, техникой и их носителями (сюда же следует отнести и бастакоровское творчество, имеющее 15-вековую историю развития). На исходе – та же система национальной монодии плюс зародившаяся на её базе и получившая активное развитие новая система – композиторское творчество и массовая музыкальная культура (в современном понятии поп-и рок-музыка), принесящая свой арсенал музыкально-языковых средств, форм, жанров и соответствующих им видов исполнительства.

Понятие современной музыкальной культуры Узбекистана перестает отождествляться только с творчеством композиторов, поскольку традиционная музыка также продолжает полноценно функционировать. Мало того, именно в данный период традиционное национальное искусство переживает период своего яркого возрождения. При этом активизация традиционного национального пласта, резко возросший престиж традиционных национальных форм музицирования во многом изменили общую обстановку в музыкальной жизни республики, по-новому, исторически более верно расставив акценты, где традиционно-монодические жанры – не только наследие, но и сама современность, то есть традиционная музыка как часть современности, её живая фоносфера. Традиционная музыка, в частности песенное искусство (начиная от народных обрядовых песен до сложных жанров ашула и катта ашула), веками аккумулировала и транслировала духовный опыт поколений. Коммуникативные функции музыки в синхронном (между творцами и слушателями), диахронном (межпоколенная преемственность) и вневременном (связь с сакральным) аспектах осуществлялись благодаря её языковой природе. Традиционный музыкальный язык узбекского народа обладает сложной структурой, системной организацией, что позволило ему на протяжении веков отражать меняющийся исторический опыт народа и эволюционировать вместе с ним.

Музыкальный язык – это инструмент музыкального мышления, основа музыкального фольклора и музыкального искусства в целом – самого глубокого выражения внутреннего мира человека, его духовности, чувства прекрасного. Отсюда музыкальный язык, наряду с вербальным, является жизненно необходимым достоянием народа, он – хранилище глубинных слоев его культуры, незаменимый фундамент психо-эмоционального и духовного опыта, основа музыкальных шедевров, являющихся достоянием мировой музыкальной культуры, а также база дальнейшего развития музыкального искусства Узбекистана. Обретение суверенитета позволило поставить проблему вербального языка народа страны на уровень государственной, как средства сохранения национального менталитета, базы духовного, идеологического и культурного единства народа, а это напрямую связано с гармоничным и пол-

нокровным развитием государственности. Проблема музыкального языка народа Узбекистана не менее важна, однако государственного статуса она не имеет. Музыка может жить полнокровной жизнью и выполнять свои коммуникативные функции только тогда, когда её язык понятен членам общества.

Ключевая особенность современной музыкальной культуры Узбекистана – многоликость проявлений «искусства звуков», одновременное бытование музыки разных культур – исторических эпох, национальных творческих школ, стилей и направлений, которые удовлетворяют художественные запросы различных социально-возрастных слоев общества. Демократизация всей жизни республики, снятие запретов и ограничений на многие сферы и направления творчества (современный авангард, западная и в определенной мере восточная, поп и рок-музыка, музыка религиозного толка и др.) сделали Узбекистан своеобразной зоной «свободного музыкального развития», пример тому – концерты международных фестивалей «Шарк тароналари» в Самарканде, «Ильхом XX» в Ташкенте, концерты симфонической музыки в Ташкенте, Самарканде и Ургенче, совместные выступления камерного оркестра «Согдиана» с зарубежными этно-рок-группами и др. В то же время уникальное и неповторимое «музыкальное лицо» республики по-прежнему продолжают определять прежде всего его исконные традиции, уровень и состояние национальных форм музыкального общения. И особое место среди них принадлежит песенному искусству – специфическому музыкальному феномену как в прошлой, так и в современной массовой (поп) культуре Узбекистана, обширному и актуальному творческому пласту, в поле действия которого попадают в разных функциях – создатели (творцы, исполнители и слушатели) нескольких поколений, представителей коренной нации республики.

На протяжении многих столетий песнетворчество занимает исключительно важное и прочное место в звучащем пространстве республики. Песни исполняются в домашнем кругу, по радио и телевидению, на народных праздниках и обрядах, в дни празднования «Наврӯз» и «Мустақиллик», на многочисленных концертах, фестивалях, смотрах, конкурсах, неизменно собирая большую аудиторию. Пример тому – проведение в республике с 1996 г. конкурса и праздника песни под девизом:

«Узбекистон – Ватаним маним». Но несмотря на это, песни продолжают создавать вокруг себя неоднозначную, противоречивую социально-психологическую атмосферу, вызывая противоположные оценки и мнения со стороны академических музыкантов. Песенное искусство с учетом его тематики и функциональных особенностей, а также жизненного предназначения музыки и обстановки её исполнения и восприятия можно подразделить на жанры фольклорной песни или «обходные», где исполнитель и слушатель как единое целое, а также жанры профессиональной песни или «преподносимые», где музыка, предназначенная главным образом для слушания, и где исполнитель и слушатель – разные лица. Деление жанров соответствует распространенному в музыковедении делению на **первичные** (куда входят жанры массовой культуры) и **вторичные** (жанры композиторского творчества). В этом случае в первую категорию попадают не только песенные жанры фольклора (обрядовые и необрядовые), но и песни современной массовой музыкальной культуры (эстрадная, поп- и рок-песня, хит) – у них единая природа творчества или сотворчества-интерпретации, как изустность. Ко второй категории наряду с песенными жанрами композиторского творчества, безусловно, попадают жанры творчества профессионалов устной традиции. При этом специфика каждой из жанровых областей определяется также типом культуры. Жанровые единицы – отдельные группы произведений, объединяемых функцией, назначением, содержанием, а также исполнительскими признаками и составом исполнителей, которые образуются в соответствии с культурным типом, под воздействием какого-либо системообразующего фактора.

90-е гг. XX столетия были ознаменованы процессом обновления, обозначившим поиск новых духовных и эстетических ориентиров, а также задачи восстановления историко-культурной преемственности. Характерные тенденции были связаны с системным историко-философским и художественным осмыслением традиционного музыкального наследия, которые воздействовали на изменения жанрово-тематической, образно-стилистической основы узбекской музыки. Стали обнажаться базовые духовные структуры, очень своеобразные, а художественные интересы все больше направлялись к собствен-

ным, определившимися ещё в древности, этнокультурным традициям, возрастал интерес к темам духовности и религии. Общеузбекскую стадию можно определить как процесс регенерации, когда искусство, апеллируя к своим духовно-нравственным корням, истории, её героям, начинает обновляться и возрождаться на качественно новом уровне. Повышается интерес к традиционным жанрам и формам исполнения, при этом одновременно падает интерес к композиторскому творчеству, приоритетным становится, особенно среди молодежи, массовая музыкальная культура (эстрадная песня, поп и рок-музыка и т.п.). Одной из значимых позитивных тенденций последнего десятилетия, несомненно, является вхождение Узбекистана в мировое информационное пространство, что способствовало культурному обмену с международным сообществом.

В музыкальной культуре Узбекистана существуют и поныне два течения: одно, преемственно связанное с традиционной культурой, – это узбекская традиционная музыка (музыкальный фольклор и изустно-профессиональная музыка) и творчество бастакоров; другое – композиторское творчество и новая, зародившаяся и особенно успешно развивающаяся в последнее десятилетие массовая музыкальная культура. Эти течения развиваются параллельно, и даже порой в некоторой изоляции друг от друга. Изоляция сказывается не только на отличии музыкального языка, круга образов, типа музицирования, но в меньшей мере в различии их адресата. Традиционное музыкальное искусство, понимание которого складывалось в народе веками, естественно, широко доступно и адресуется практически всем слоям современного узбекского общества. Композиторское творчество Узбекистана, понимание которого требует особой подготовки, находит слушателей, в основном, в городах, преимущественно в интеллектуальной и художественно-эстетической культурной среде. А массовая музыкальная культура в последние годы активно внедряется во все сферы культурной деятельности. Она прочно укрепила свои позиции в сознании современного человека, окружая его повсюду – в эфире ТВ и радио, в быту, на массовых музыкальных шоу. Появление во всех каналах ТВ музыкального клипа оказывает большое влияние на формирование музыкальных вкусов и пристрастий слушателя, в особенности молодёжи,

что вызывает серьезные опасения. Этим обусловлена стилевая нестрога современной социокультурной ситуации Узбекистана. Происходит переоценка художественных, в частности, музыкальных ценностей. Следует подчеркнуть, что все вышеперечисленные музыкально-творческие направления и составляют в Узбекистане музыку современности.

На сегодня в узбекской традиционной музыке сложилась такая социокультурная ситуация, при которой исконные народные музыкальные традиции, лишённые прежних форм бытования, вовлекаются в сферу современной массовой культуры и подчиняются её законам. Одновременно наблюдается и встречный процесс – традиционное искусство интонационно и образно обогащает массовые жанры. Старые народные песни, в частности, свадебно-обрядовые, календарные, трудовые, колыбельные, пользуются ещё достаточной известностью, особенно в сельской местности. Организация и функционирование в областях фольклорных и семейных, самодеятельных макомных и инструментальных ансамблей, ансамблей народных сказителей (их более 300, из них более 50 носят звание «народный ансамбль») вносят посильный вклад в дело сохранения и защиты исконных музыкальных традиций, в развитие традиционного исполнительства, но их «живой» репертуар определяется современными потребностями. В республике ежегодно проводятся смотры-конкурсы фольклорных и семейных ансамблей (Ташкент, Самарканд, Фергана, Китаб, Коканд, Маргилан, Бухара и др.), самодеятельных макомных ансамблей (Джизак, Самарканд, Андижан, Маргилан, Ургенч), исполнителей катта ашула, ялла, лапар, свадебных и колыбельных песен, эпических сказителей – бахши-шаиров, инструменталистов, которые в определенной мере сохраняют и развивают традиции в музыкальной системе качественно иной организации. Перенесение многих жанров музыкального фольклора и изустно-профессиональной музыки на концертную эстраду создают иные условия музицирования, при котором меняется их образный строй и аутентичность. В репертуарах фольклорных ансамблей «Бойсун», «Чавки», «Гулёр», «Ёр-ёр», «Мохи ситора», «Момогул», «Гаштак», «Достон» и др. значительное место уделяется местным традициям, сохранению народных обрядов, народных песен, танцев и музыкального ин-

струментария. В 2001 г. культурное пространство Байсунского района Сурхандарьи, а в 2003 г. – уникальный жанр «Шашмаком» были признаны ЮНЕСКО Шедеврами устного и нематериального культурного наследия человечества.

Современные условия отнюдь не уничтожили предпосылки для дальнейшей эволюции народного начала, более того – в результате адаптации традиционной культуры к современной художественной системе в её недрах рождаются новые формы, которые и были призваны восполнить исторически образовавшийся культурный вакуум. В период независимости творцы высокохудожественных монодийных произведений – узбекские бастакоры – стали наиболее мобильной частью традиционной музыкальной культуры, сумев смело интегрировать неисчерпаемые ресурсы национальной монодии и интонационные веяния нового времени. Создателями новых (но основанных на традициях) музыкальных произведений явились узбекские бастакоры старшего поколения, такие, как Ганижон Ташматов, Орифхон Хотамов, Фаттохон Мамадалиев, Гулямджан Ходжикулов; среднего поколения – Абдухошим Исмаилов, Ульмас Расулов, Аминжон Пармонов, Ахмаджан Дадаев и др., деятельность которых активно проявлялась на трёх уровнях: авторском, соавторском и исполнительском.

На современном этапе развития музыкальной культуры наблюдается новая волна композиторского интереса к народным традициям. Общественный авторитет профессиональных композиторов достаточно высок. За последние годы появились очень талантливые, интересные, высокопрофессиональные молодые композиторы (А. Эргашев, Д. Янов-Яновский, А. Икрамов, А. Расулов, О. Абдуллаева, Х. Хасанова, А. Латиф-заде, П. Медюлянова, Д. Шукуров и др.), которые плодотворно работают во всех жанрах композиторского творчества, пример тому – балет «Хумо» А. Эргашева, моно- и камерные оперы Д. Янов-Яновского, опера «Буюк Темур» А. Икрамова, музыкальные драмы О. Абдуллаевой, симфонические произведения А. Латиф-заде, эстрадные песни А. Расулова и Х. Хасановой. Широкий доступ к информации, мировому музыкальному опыту, современному творчеству и наследию, приобщение к новым видам композиторской техники – все это дало яркие и интересные результаты. Но основной проблемой все ещё остаётся невостребованность музы-

ки композиторского творчества. Новые сочинения композиторов звучат лишь на фестивалях современной музыки перед узким кругом слушателей. За 15 лет поставлены всего два оперных спектакля – «Буюк Темур» А. Икрамова (1996) и «Небо моей любви» («Аль-Фергани») М. Бафоева и один балетный спектакль «Хумо» А. Эргашева. Самыми распространенными жанрами композиторского творчества становятся массовая песня (лирического, эстрадного и патриотического плана) и музыкальная комедия («Суперкайнона 1 и 2», «Операция Сойиб ходжа» и др. Ф. - Алимova). Проблема всеобщей глобализации и «камернизации» нашла отражение в симфонической музыке и музыкально-сценических жанрах композиторов Узбекистана. Некоторое оживление в сфере камерного творчества связано с мобильностью жанра и возможностью его реализации на небольших сценических площадках, усилением интереса композиторов к лирико-психологической сфере, обращением к этому жанру молодых, перспективных композиторов (Д. Янов-Яновский), а также композиторов старшего поколения (И. Акбаров, Ф. Янов-Яновский). Отметим и появление таких новых жанров, как телеопера-дастан «Бухорой-шариф», телебалеты «Нодира», «Улугбек буржи», шоу-балет «Великий шелковый путь», опера-феерия «Язык птиц» М. - Бафоева.

Разнообразие художественных стилей и направлений, обращение к историческому прошлому своего народа, использование традиционных жанров и традиций исполнительства прослеживаются в симфонической и вокально-симфонической музыке композиторов Узбекистана (симфония «Навруз» и оратория «Бахоуддин Накшбанд» И. Акбарова, оратория М. Бурханова, симфонии М. Таджиева, М. Бафоева, Т. Курбанова и др.). Интерес к духовно-религиозному наследию народа проявляется в произведениях Ф. Янов-Яновского, М. Бафоева, Д. Янов-Яновского, П. Медюляновой и др.

Разобраться в сложных и динамичных процессах развития узбекской музыки – один из критериев на пути дальнейшего плодотворного сотрудничества современной музыкальной культуры и музыковедческой науки.

МУСИҚИЙ КЛИП ШОУ-БИЗНЕС ТИЗИМИДА

Ўзбек муסיқий эстрадасида 1990 йиллари бошланган янги даврда кўплаб янги номлар - хонанда ва гуруҳлар «кашф» этилди. Нафақат республикамизда, балки чет эл мамлакатларида ҳам донғи кетган Ўзбекистон халқ артисти Фаррух Зокиров ва «Ялла» вокал - чолғу ансамбли, Ўзбекистон халқ артистлари Мансур Тошматов, Фуломжон ғубов ва Насиба Абдуллаеваларнинг ижодий «эстафета» сини янги авлод вакиллари давом эттиришмоқда. Хусусан, Ўзбекистон халқ артистлари Юлдуз Усмонова, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Қозим Қаямов, Кумуш Раззоқова, Равшан Намозов, Азим Муллахонов, Мухриддин Холиқов, Фиёс Бойтоев, Мавлуда Асалхўжаева, Салоҳиддин Азизбоев, Моҳира Асадова, Гулбаҳор Сулаймонова каби ўнлаб эстрада ижрочилари қисқа вақт ичида эстрада қўшиқчилари қаторидан ўрин олишди. Шунингдек, эстрада соҳасида юзага келган хилма-хил услуб ва оқимларнинг миллий муסיқий анъаналар билан қоришуви асосида янги тамойиллар шакллана бошлади. Бу тамойиллар ёшлар муסיқий эстрадасининг етакчи бўғини сифатида эътироф қилинаётган С.Қозиев раҳбарлигидаги «Қарс», «Тошкент», «Манзур», «Шофайз», «Байрам», «Нола», «Шаҳзод», Севара Назархон ва «Сидериз», Абдулазиз Карим ва «Аср», Тохир Содиқов ва «Болалар», «Хўжа», «Сетора», «Тож» каби гуруҳлар фаолиятида сезиларли юзага чиқди. Янги тамойилларни оммага ёйишда «телевидение, кино, муסיқа ҳамда ахборот соҳаларига хос ифода воситаларини ўзида мужассам қилган»¹ клип² жанри амалий ўзлаштирилди.

Мазкур тасвирга олиш фаолиятига асосланган «Замин СТВ», «Байрам», «Атех», «Бешёғоч» каби хусусий студиялар ташкил топди, бир қатор режиссёрлар бу янги жанрда ижод қила бошладилар. Пировардида мазкур йўналиш бўйича ижобий тасвирга олинган клиплар сони ҳам ортди ва ўзбек «клипмейкер»лари³ фаолияти ҳам сараланиб қолди. Бугунги кунда клипларни тасвирга олишда ўз услубига эга бўлган Баҳодир Йўлдошев, Сағдулла Абдуллаев, Фарид Давлетшин, Дмитрий

¹ Иқтибос олинган манба: Муллажонов М.Д. 1990-йиллар ўзбек муסיқий эстрадасида оҳанг муаммоси. Номзодлик диссертация автореферати. Тошкент, 2004.

² Клип – соҳа атамасида «промо-видео» дейилади. Унинг маъносида хитни тарғиб этиш учун олинган қисқа (бир қўшиқ садоланиши доирасида) видеотасвир тушунилади. Қаранг: Троицкий А. Поп-лексикон. /Ж. Музыкальная жизнь. №1-8, 1989.

³ Клипмейкер – клип олишга ихтисослашган режиссёр.

Коробкин, Эҳсон Осмонов, Адҳам Усмонов каби клипмейкерлар шулар жумласидан.

Сўнгги йилларда клиплар ўзбек муסיқий эстрада қўшиқчилари ижод намуналарини тарғиб этишдаги кучли воситалардан бирига айланиб улгурди, десак муболаға бўлмайди. Чунки, қўшиқ ижросининг ўзгариб турувчан тасвир (визуал статик) ҳаракати билан уйғунлаштирилиши боис тингловчи уни илк бор кўришидаёқ хотирасига муҳрланиб қолишида муҳим ўрин тутмоқда. Зеро шоу-бизнес тизимидаги клип ишлаб чиқарувчиларининг асосий мақсади тингловчи (мухлис)нинг қўшиқни визуал тасвирини кўчириб олишга бўлган иштиёқини кучайтириш ҳамда магнит тасма ёки CD - R (рақамли) лаппакларидаги ёзув орқали қайта-қайта кўриш имкониятини ятратишдан иборат. Кўп ҳолларда тасвирга олинган клип воситаси муסיқий эстрада жаҳасида ҳам бадиий жиҳатдан саёз бўлган кўплаб қўшиқларни хит даражасига олиб чиқди. Ҳозирда ҳатто тингловчиларнинг талабларини қондиришда аудио ёзувидаги қўшиқлар клипсиз тасаввур қилинмай қолинди. Шунингдек, махсус шохобчаларда турли клиплар тўплами, магнит тасмаларга тасвири туширилган концертларнинг видеоёзуви ҳамда турли CD-R (рақамли) видео лаппакларининг сотувлари ташкил этилган. Шуларни инобатга олган ҳолда видеоманит тасма ва рақамли CD лаппаклари ҳамда республика телевидениеси орқали мунтазам намойиш этилаётган айрим клипларнинг таҳлилига мурожаат этишни ўринли деб ҳисобладик.

Сўнгги йиллардаги ўзбек клипмейкерлари ижод маҳсулини (тасвирга олиш услубидан келиб чиқиб) шартли равишда иккига – «бадиий» ва «телевизион» турларга ажратиш мумкин. Бадиий клип – қўшиқ ижроси асосида олинган мўъжаз фильм бўлиб, бу каби клип асосини бадиий фильмга хос сценарий, драматургия, қаҳрамон (қаҳрамонлар) роли, декорация, либос, грим каби хусусий компонентлар ташкил этади. Телевизион клипларда эса, гарчанд қайд этилган компонентлар мавжуд бўлса-да, тасвирга тушириш воситаси телевизион (яъни визуал муҳрланиш махсус камера ёки видео камерада бажарилганлиги билан боғлиқ) услубда бўлганлиги билан фарқланади. Ўз навбатида бу турдаги клипларни бадиий ечимига кўра қуйидагича таснифлаш мумкин:

1. Қўшиқ шеър матнига билвосита боғлиқ тасвирий клиплар;
2. Қўшиқ мавзуси асосидаги сюжетли клиплар;
3. Анимацион (мультипликация) ва компьютер графикасига асосланган клиплар;
4. Қўшиқ мавзусига алоқадор бадиий фильм лавҳалари асосидаги клиплар;

5. Бадиий анъаналарга стилизация услубида ишланган клиплар.

Таъкидлаш жоизки, 1990 - йиллар бошида тасвирга олинган бир қатор клиплар кўп жиҳатлари билан клип талабларига жавоб бермаса-да, лекин уларнинг тасвирга олинishi мазкур санъатнинг Ўзбекистонда ўзлаштирилиши, шаклланиши ва ривожланишида муҳим ўрин тутди. Бунга «Ялла» гуруҳининг «Юрт ишқида ёнаман» қўшиқ асосида олинган видео тасвир таснифотимизда келтирилган биринчи бандга мисол бўла олади. Чунки, монтаж нуқтаи назаридан жуда содда (студияда эмас балки табиатдаги тўрт кўринишдан иборат) бўлган мазкур асар бугунги клип талабига жавоб бермайди. У кўпроқ табиатда тасвирга олинган қўшиқнинг концерт номерига яқин, лекин шу билан бирга илк телевизион клиплар намунасига мос келади. Шунингдек, Мухриддин Холиқовнинг «Ўзбекистон» қўшиғи асосида олинган клип ҳам шу бандга мос келадиган телевизион ечимда бажарилган. Аввалги мисолга қиёлагандан бу асар мукамаллиги билан ажралиб туради. Бунда қўшиқ матнидан келиб чиққан ҳолда тасвирий лавҳалар, масалан қўшиқ шеър матнида Ўзбекистон куйланганда юртимизнинг замонавий кўринишлари, кўҳна тарихимизга оид маълумотларга келганда, Самарқанд, Бухоро, Хива шаҳарларидаги кўҳна меъморий обидаларимиз, Буюк ипак йўли тилга олинганда эса саҳродаги карвон ва бошқа бир жиҳатли иллюстратив кадрлардан ташкил топган.

Таснифотимизнинг иккинчи бандига жавоб берадиган клипларга Насиба Абдуллаеванинг «Умр баҳори», Ойпопук Эшонхонованинг «ғнаман», Дониёр Файзнинг «Дўст», «Сетора» гуруҳининг «Бор бегуноҳ халқнинг фарёди» қўшиқлари асосида олинган клиплар мисол бўла олади. Хусусан, «Умр баҳори» клипида визуал техниканинг барча новациялари қўлланилган бўлиб, қўшиқнинг мазмунини сценарий асосида тўлақонли тасвирлашда монтаж, бир неча кадрларни устма-уст қўйиш, компьютер имкониятларидан моҳирона фойдаланиш кабилар қўлланилган.

Қўшиқчи Ойпопук Эшонхонованинг «ғнаман» номли қўшиғи асосида олинган клипда ҳам барча компонентлар режиссёр томонидан мўъжазгина воқеани маълум темпоритмга моҳирона бўйсундира олган. Клипдаги гўзал қишлоқ манзаралари, миллий либослардаги қизлар гуруҳи, ҳаракатдага машинада кечаётган воқелик аудио ижродан кўра визуал тасвирнинг бир қадар устунлигани намойиш этади.

Дониёр Файзнинг «Дўст» қўшиғи асосида олинган клип ҳам мазкур бандимиз талаблари доирасида бўлиб, юқорида таҳлил этилган клиплардан фарқли ўлароқ, ҳинд киноларига хос услубда, яъни бир вақтда қўшиқ ижрочиси ҳамда тасвирдаги ихтиросли актёр ҳамдир.

Шу тўғрисидаги тасвирга олинган клиплар орасида «Сетора» гуруҳи ижро этган «Бор бегуноҳ халқнинг фарёди» қўшиғи асосида тасвирга олинган клип ҳам эътиборлидир. Мазкур клипда ҳам қўшиқ ижрочилари клипдаги асосий қаҳрамонлар билан бир вақтда изланувчи ёш авлод, тарихий воқеа қаҳрамонлари ва баён этувчи) образини яратганлар. Клипда акцентирланган сценарий аслида бир тўлақонли бадиий фильмнинг етарли воқеликка эга бўлишига қарамай режиссёрнинг моҳирона эпизодларни лўнда бўрттириб бериши ўлароқ, асосанга нисбатан визуал намойиш устуворлик қилади.

«Шаҳзода» гуруҳининг «Ўйнайсан» қўшиғига ишланган шарҳона эртақ услубида клип таснифотимизнинг учинчи банди - анимацион (мультипликация) ва компьютер технологияси асосида тасвирга муҳрланган. Шуни ҳам айтиш керакки, мазкур клип ечимида таснифотимизнинг биринчи банди билан кесилув ҳолатлари ҳам кузатилади. Чунки унда гуруҳ ижрочилари ҳам қўшиқ ижрочиси ва, шу билан бирга, шоҳ вазир ва ёлчилар орасида ўтадиган мўъжаз воқеанинг қаҳрамонлари ҳамдир. Фарқли томони шундаки, у компьютер графикаси асосида декорациясиз мультимедиядан фойдаланган ҳолда тасвирга олинган. Клипда мусиқа, визуал тасвир, мультипликация, сյонинг ва бошқа компонентлар меъёрида қўлланилганлиги сабабдан кенг омма тингловчиларда яхши таассурот қолдирди.

«Нола» гуруҳининг «Сенсан севарим» қўшиғи асосида олинган клип таснифотимизнинг тўртинчи бандига мос келади. Назаримизда бу асардаги режиссёрнинг маҳорати алоҳида эътиборга моликдир. Режиссёр бастакор Орифхон Хотамовнинг шу номли мумтоз ашуласи вариантыдаги ғазал мазмунига мусикий эстраданинг поп - фольк услубида қилинган аранжировкага оқангдош, XX аср мумтоз ўзбек адабиётига айланган Абдулла Қодирийнинг «Ўтган кунлар» романи ва шу билан бирга, ушбу асар асосида тасвирга олинган кинофильмдан иқтибос ишлатилиши натижасида ўзбек клипмейкерларининг «миллий ишлатилиш» намунасига эришилган. Гарчанд «Ўтган кунлар» бадиий фильмидан бир неча клипларда, ҳатто асар бош қаҳрамонлари ролини яратган актёрларни замонавий мавзу воқелигига боғлаб, шеър матнига сингдирилган клипларда ҳам маълум қадар иқтибос ишлатиш сифатида қўлланилган бўлса-да, «Нола» гуруҳи клипининг драматургиясида ўзгача ечимлар кўзга ташланади. Биринчидан, хонанда бир вақтнинг ўзида ҳам хонанда, ҳам бошидан ўтган воқеаларни сўзлаб берувчи қаҳрамон ҳамдир. Клипдаги барча ифода воситалари, планларнинг кўриниши нозик бадиий дид билан қўлланилганлиги, унинг ички

динамикаси ўзбекона тафаккурни ойдин акс эттира олганлиги билан тингловчида чуқур таассурот қолдиради.

Муסיқий эстрадага доир мавжуд клипларнинг мухтасар таҳлили шуни кўрсатадики, бу жанр ўзбек мусиқий шоу-бизнесининг муҳим тармоғи сифатида шаклланди. Ўзбекистон мусиқий шоу-бизнесининг занжиридаги бир бўғин бўлган клип бадий воситаси унинг (шоу-бизнес) 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 негизида қўшиқ ҳажмида театрлаштириш ва визуал техника имониятларидан усталик билан фойланиб, юқорида кўриб чиқилган эйрплейлар каби тарғибу - ташвиқ ишларини бажаради. Мусиқий шоу-бизнеснинг мазкур тармоғи маҳсулотлари Ўзбекистон давлат телевидениеси, тижорат телевидение каналлари ҳамда махсус видеопрокатлар орқали кенг оммага тақдим этишмоқда. Ҳозирда улар телевидение каналларидаги зерикарли мусиқий теленомерлар ўрнини фаол эгаллади, десак хато бўлмайди.

Шу ўринда айтиш керакки, тингловчиларга тақдим этилаётган клипларнинг ҳаммаси ҳам бадий юксак савияда эмас. Бир ҳолатларда тасвирга олинган клипнинг визуал сифати мукамал бўлса, унинг мусиқий матани ёки шеърый асослари саёз, кўп ҳолларда эса куй - оҳанглари Шарқ ва Ғарб соҳа мусиқасига тақлид қилингандир. Бундай тоифадаги клипларни истеъмолчиларга саралаб, уларнинг бадий сифатини кўриб чиқувчи махсус ҳайъат ташкил этилди. Республика телевидениеси қошидаги мазкур гуруҳ таркибида фаолият кўрсатаётган мутахассислар кўригидан ўтган клиплар давлат телевидениеси каналлари⁴ орқали мунтазам намойиш этилади. Ҳайъат қарори билан тасдиғини олмаган клипларнинг кейинги тақдири нима бўлади? - деган табиий савол туғилади. Бу тоифадаги асарлар тижорат каналлари⁵ орқали намойиш этилаверади. Намойиш учун хонанда ёки гуруҳ зарур бўлган ҳаражатларни қопласа бас.

⁴ ЎзТВ-1 каналнинг «ТВ клип», «Бир жуфт қўшиқ», «Мумтоз наволар»; «Ёшлар» телеканалнинг «Ёшлик наволари», «Олтин мерос», «Севги тароналари», «Ватан ҳақида қўшиқ», «Тунги тароналар»; ЎзТВ-IV каналнинг «ТВ-IV да мусиқа», «Мусиқий серпантин»; ТТВ каналнинг «Табриқлаймиз -қутлаймиз» дастури.

⁵ 30 - каналнинг «Клип-совға», «Ошиқона», Камалак ТВ плюс каналнинг «Ўзбекская эстрада», «Ўзбек эстрада дастури», «МУЗ - АУТ ўзбек ижрочиларининг клиплари»; Фарғона телевидениесининг - «Яхши кайфият», «Юлдузлар ёғдуси», «Тонги тароналар», «Клип- антракт»; Марғилон телевидениесининг «Табриқлар, реклама ва эълонлар», «Қўшиқ айтган етар муродга», «Ёр ва диёр тароналари», «Эстрада хонандалари куйлайди» ва б.

ТЕАТР ВА КИНО

Мухсин ҚОДИРОВ
ЯНГИ ДАВР ТЕАТР САНЪАТИ: ЎЗГАРИШЛАР ВА
МУАММОЛАР

Мухаббат ТУЛЯХОДЖАЕВА
К ВОПРОСУ СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ
АТМОСФЕРЫ СПЕКТАКЛЯ

Сарвиноз ҚОДИРОВА
ЎЗБЕК ТЕАТРИДА ЗАМОНАВИЙ МАВЗУ
ТАЛҚИНЛАРИ

Дилфуза РАҲМАТУЛЛАЕВА
ТАРИХИЙ ДРАМАДА БАДИИЙ ҚАҲРАМОН ЯРАТИШ
МУАММОСИГА ДОИР

Ханжара АБУЛ-КАСЫМОВА
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО УЗБЕКИСТАНА:
АВТОРСКИЙ ФИЛЬМ

Муҳсин ҚОДИРОВ

ЯНГИ ДАВР ТЕАТР САНЪАТИ: ЎЗГАРИШЛАР ВА МУАММОЛАР

Ўзбекистон Республикаси Президенти И. Каримовнинг «Ўзбекистон театр санъатини ривожлантириш тўғрисида»ги Фармони (1998, 26 март), Миллий театрнинг янги биноси очилишида сўзлаган нутқи (2001, 30 август), «Ҳамза номидаги Ўзбек Давлат академик драма театрига «Миллий театр» мақомини бериш тўғрисида»ги Фармони (2001, 21 сентябр) да театр санъати, сахна ижодкорлари олдида турган ва соҳа истиқболини белгиловчи вазифалар жуда аниқ кўрсатилган.

Ўзбекистон Мустақиллигининг 15 йиллиги нишонланди. Бу - тарихий жараёнда бир лаҳза, холос. Аммо Ўзбекистон шу қисқа вақт ичида ҳуқуқий демократик давлат ва фуқаролик жамияти қуриш, сиёсий, иқтисодий ва ижтимоий соҳаларда кенг кўламли истилоҳларни амалга ошириш бўйича жуда катта, салмоқли йўлни босиб ўтди. Маънавият ва маърифат соҳаларида ҳам туб ўзгаришлар содир бўлмоқда.

Маънавиятнинг энг ёрқин, таъсирчан кўринишларидан бири бўлмиш театр санъатида ҳам давлат ва жамиятнинг истилоҳлар йўлидан жадал бориши билан боғлиқ ҳолда баъзи ўзгаришлар, янгиликлар юз бера бошлади. Санъатнинг бошқа соҳаларида бўлганидай, театр санъатида ҳам ислохотлар пухта ўйлаб, шошилмасдан, ниҳоятда эҳтиёткорлик билан амалга ошира борилди. Мақсад - мавжуд ижтимоий кучларни, имкониятларни, эришилган ютуқларни сақлаган ҳолда театр санъатини янги иқтисод ва маънавият шароитлари томон буришдан иборат эди. Шу боисдан давлат Ўзбекистон Республикаси маданият ва спорт ишлари вазирлиги тасарруфидаги театрларни моддий ва техник жиҳатдан қўллаб-қувватлаб турди, эски биноларни таъмирлаш, янгиларини қуриш, кадрлар тайёрлаш, буюртмалар бериш, фестиваллар ўтказиш ишлари билан шуғулланди, театр ижодкорларини унвонлар ва мукофотлар билан сийлаб келмоқда.

Ҳозирги кунда Тошкент, Нукус ва вилоятлар марказларида, Қўқон ва Каттақўрғон шаҳарларида 36 та театр давлат тасарруфида фаолият кўрсатмоқда. Нодавлат, ширкат асосида иш олиб боровчи театрлар атиги 3 та: «Илҳом», «Эски мачит», «Алла

дин» театрлари. Хусусий театрлар эса умуман йўқ. Қолбуки, ҳомийлар ва ўз даромадлари ҳисобига яшовчи нодавлат театрлари кўпайиб бориши ва давлат театрлари билан соғлом рақобатга тушиши театр санъатининг янги даври тараққиётини белгиловчи омилга айланиши зарур. Давлатнинг мамлакатдаги барча театрларни ўз тасарруфида сақлаб туриши тобора қийинлашиб боради. Энг тараққий этган мамлакатларда ҳам давлат театрлари умумий театр жуғрофиясида озчиликни ташкил қилади, қолганлари - ширкат, хусусий ва тижорат шаклидаги театрлардир. Хуллас, Ўзбекистондаги бундай ҳолат кучли илдиз отган боқимандалик кайфиятидан қутилиш, ўз ижодий ҳаётини мустақил ташкил қилиш, янги иқтисодиёт шароитларига ўтиш қийинчилик билан бораётганидан далолат беради. Баъзи вилоят театрларининг раҳбарлари юқоридан кўрсатма, ёрдам, расмий буюртмаларни кутиб, имкон изламай, ташаббус кўрсатмай келишлари оқибатида ижодий иш издан чиқиб, муҳит бузилиб, жамоа тарқоқ ҳолга келиб қолгани ҳам сир эмас. Буюртмалар асосида фестивалдан фестивалгача ишлаб, бошқа вақт туриб қолган театрлар ҳам бор. Бинобарин, янги иқтисодий шароитларга дадил ўтиш, давлат тасарруфидагина эмас, бошқа тижорат шаклларида ишловчи театрларни ҳам кўпайтириш мақсадга мувофиқдир.

Аммо янги иқтисодий шароитларга ўтишдаги оқсоқлик, қийинчиликларга қарамай, Мустақиллик даврида театр санъатида, сахна санъаткорлари ижодида, айниқса, онги ва қарашларида туб ўзгаришлар рўй берди.

Театр санъатидаги ўзгаришлардан бири шуки, ижодий жамоалар коммунистик мафкура тазъийқлари ва зарбаларидан халос бўлиб, ўз фаолиятларини ўзлари ташкил этиш ҳуқуқига эга бўлдилар. Драматурглар ва театр жамоаларининг оёқ-қўлларига кишан солиб, эркин нафас олдирмай келган «Ўзлит» тугатилди. Чинакам ижодий эркинлик вужудга келди. Саҳна ижодкорларининг замонавий воқелик ва тарихга нисбатан, маънавият ва эътиқод масалаларига қарашлари ўзгариб кетди. Улар ўзларини Ўзбекистон мамлакатининг фуқароси ва ўзбек халқининг фарзанди, буюк аجدодлар вориси сифатида ҳис қила бошладилар. Шу Ватан, шу халқнинг буюк ўтмиши, маънавият ва маданий қадриятлари, урф-одатлари, маросимлари, байрамлари, мустақиллик йилларида қўлга киритилган оламшумул ютуқлар билан фахрланадиган бўлиб қолдилар.

Асар танлаш, сахналаштириш ишига кимларни жалб этиш, режиссёр режасини маъқуллаш, сахналаштириш жараёни, тайёрланган асарни қабул қилиш ва томошабинга кўрсатиш, репертуар тузиш, реклама, драматург ва томошабинлар билан иш олиб бориш - ҳамма-ҳаммаси энди театр маъмурияти, бадиий кенгаш ихтиёрида. Ҳеч бир раҳбар энди юқоридан туриб кўрсатма ёки дакки-дашном беришга ҳаққи йўқ. Аммо ижодий эркинлик туфайли юзага келган бундай тартибни тўғри тушуниб, қалбдан ҳис қилиб, ўз фаолиятини шунга мос олиб бораётган театрлар билан бир қаторда яхши англамай, додираб қолган ижодий жамоалар ҳам бор. Ижодий эркинлик шундай бир нозик ҳислатки, уни юзаки ёки бирёқлама тушунганда, парокандалик ва бошбошдоқлик рўй бериши мумкин. Негаки, ижодий эркинлик - бу кўнгилга келган ишни қилавериш дегани эмас, балки ўз фаолиятини мамлакат ва халқ манфаатларидан, миллий истиқлол ғоясидан келиб чиқиб ташкил этиш, маънавият ва маърифат, тарбия мақсадларига хизмат қилиш демакдир.

Шу жиҳатдан ҳар бир янги сахна асарига танқидий кўз билан қараш жуда муҳим. Чунки ҳар қандай сахна асари жамоа ижоди бўлиб, унга баҳо бериш ўта масъулиятли ишдир. Бунда биринчи галда театр бадиий кенгашининг фикри муҳим. Бадиий кенгаш асарга танқидий кўз билан қараш орқали уни имкон даражасида яхшилаб, жамоатчилик кўригига тайёрлайди, лозим бўлиб қолса, спектаклни ҳимоя қилади. Бироқ, афсуски, сўнгги йилларда театрларнинг бадиий кенгашлари яхши ишламаяпти, шу боисдан бутун оғирлик театр танқидчилари зиммасига тушаётир. Баъзи спектакллар 2-3 маротаба қайта кўрилиб, қайта муҳокама қилинмоқда, баъзан кўрсатишга руҳсат берилмаган пайтлар ҳам бўлган. Бу унча тўғри эмас. Янги спектаклнинг савиясига танқидчилар эмас, бадиий кенгаш жавоб беради. Шундай экан, бадиий кенгашлар ишини тубдан яхшилаш зарур. Янги асар тақдирини биргина сахналаштирувчи режиссёр ёки театр раҳбари ҳал қилмасин, бу ишни бадиий кенгаш бажарсин. Жамоатчилик кўриклари ҳам керак, фақат бунда театр танқидчилари узил-кесил ҳукм чиқарувчи эмас, маслаҳат овозига эга бўлсинлар. Ўшанда театрларнинг ўз ижодлари учун масъуллик туйғуси ошади.

Иккинчидан, театр санъати ҳам аслида шўролар тузуми ва мафқурасига хизмат қилувчи «социалистик реализм» деган

уйдирма ижодий услубдан фориг бўлиб, ўз фаолиятини халқимизга ижодиди ва жаҳон санъатида мавжуд турли услублар ва оқимлар асосига қуриш, тарихий ва замонавий мавзуларни янги айтиришда реалистик тасвирдан тортиб мажозий тасвиргача бўлган хилма-хил воситаларни ишлатиш йўлидан бормоқда. Ўрни ижодий-услубий ранг-баранглик миллий театрнинг ўзига хос хусусиятларидан бирига айланмоқда. Ижодий иланишлар кучаймоқда. Мумтоз асарларни сахналаштиришда анъанавий ечимлардан қочиб, эркин талқин этиш (табдил услуби, мажозий-фалсафий ечим каби) бутун бир йўналиш тусини олиб бормоқда. Театрлар репертуарида тарихий ва мумтоз асарлар фахрли ўринни, замонавий мавзуларда яратилган асарлар асосий ўринни ишғол қилиб, томошабинлар талаб оҳтиёжларини тўла қондириш йўлига тушиб олди. Драматургия ва театр санъатининг асосий шартларидан бўлмиш янги-янги мавзулар излаб топиш, уларда жанрни белгилаш, конфликтни қуриш, қаҳрамонни аниқлашда янгича ёндашувлар кўза ташланмоқда.

Аммо шу билан бирга амалиётда «социалистик реализм»га хизмат қилувчи марксча-ленинча эстетика йўриқлари, назарий қарашларнинг асоратларидан бутунлай қутила олганимизча йўқ. Сахна асарлари таҳлилида, баъзи танқидчиларимизнинг чиқишларида бу қусур сезилиб қолади. Конфликтни қуришда (айниқса, тарихий асарларда) антогонизм, яъни кескин ва муросасиз кураш, синфий қарама-қаршилик талаб қилинади. Жанр масаласида ҳам анча-мунча англашилмовчилик мавжуд. Баъзилар, масалан, драма жанрлари антик даврда Юнонистон ва Римда қандай бўлган бўлса, ҳозир ҳам шундай - трагедия, драма, комедиядан иборат деб ўйлайдилар. Қайси асарда бу эътиборга олинмаса, ўша танқидга учрайди. Шунингдек, янглишув драма ва театр санъати жанрларини бир нарса деб тушунишдан ҳам келиб чиқади. Аслида эса театр санъат сифатида бир қатор турларга (драма, мусиқали драма, опера, балет, оперетта, болалар театри, ёшлар театри, кўчирчоқ театри каби) эга ва ҳар бир тур яна ўз навбатида икки турларга ва жанрларга бўлинади. Натижада театр жанрларининг доираси драматургия жанрларига қараганда жуда кенгайиб кетган. Драма ва театр назарияси қотиб қолган бир нарса эмас, у жамият тараққиёти билан боғлиқ ҳолда ўзга-

риб, янгиланиб боради. Ҳатто Европанинг ўзида ҳам тараққиёти давомида драма ва театр санъати маралите, миракл, фарс, мелодрама, трагикомедия, мюзикл, монодрама, шоу каби ўнлаб янги жанрларни кашф этган. Ўзбек драматургияси ва унинг сахнавий талқинлари тарихида ҳам шундай жараёнларни кузатиш мумкин. Яна бир гапки, Европада қарор топган жанрлар Шарқ мамлакатлари (Ҳиндистон, Хитой, Эрон, Индонезия, Япония каби) да минг йиллардан буён яшаб келаётган драматургия ва анъанавий театр учун умуман бегона. Шарқда тамомила бошқа драма ва театр назарияси, қонун-қоидалар қарор топган, шу жумладан жанрлари ҳам ўзига хос, бетакрор, ноёб ҳодисалардир. Худди шунингдек, ўзбек анъанавий театрида ҳам бир замонлар масхарабозлик, қизиқчилик, зарофат; қиссагўйлик, воизлик, маддоҳлик; чодир жамол, чодир хаёл, фонус хаёл турлари бўлиб, ҳар бирида ўнлаб жанрлар қарор топган. Биргина масхарабозлик ва қизиқчилик театрида «Катта ўйин» ва «Майда ўйин» туркумлари, «тақлид» (муқаллид), «танқид», «кулки-ҳикоя», «тўкма», «мақтов» жанрлари яшаб келган. Халқ фольклори ва этнографияси билан чамбарчас боғлиқ ҳолда вужудга келиб, майдонларда кўрсатиладиган «Суст хотин», «Ашшадарози», «Кема ўйин», «Хўббимбой», «Оразибон» сингари театрлашган томошаларни айтмайсизми! Халқ театри «томоша», «ўйин» ва «муқаллид» деб атаб, улардан туркумлар, жанрларни англлатувчи кўплаб атамалар ясаб, истеъмол қилиб келган. Жаҳидлар XX аср бошида янги шаклдаги театр яратишга киришар эканлар, театри баъзан европача атамада, баъзан «муқаллид» деб, трагедияни «фожа», комедияни «кулки» деб атаганлари ҳам бежиз эмас.

Бу маълумотларни келтиришдан мақсад айрим танқидчиларнинг Эркин Хушвақт каби драматургларнинг ўз асарини халқ ҳаётида театрлашган томоша шаклида яшаб келган маросимлар, урф-одатлар асосига қуриб, уни «фольклор-этнографик томоша» деб аташини қоралашига қарши эътироз билдиришдир. Нега деганда, фольклор-этнографик томошалар янги давр театрида кашфиёт даражасидаги бир йўналиш бўлиб, театр санъатининг миллий ўзига хослигини кучайтиришга хизмат қилаётир. Бу соҳада Эркин Хушвақтнинг хизмати буюк албатта, бироқ у ёлғиз эмас. Бу йўналишни Хоразм театрида Эркин Са-

андар бошлаб берган эди, кейин Эркин Хушвақт, Комил Аваз, Халиқ Хурсандов, Санжарали Имомов, Нурилла Аббосхон, Рустам Маъдиев ва бошқа драматурглар давом этириб келдилар. Халқ ҳаёти, урф-одатлари, маросимларидан мавзулар, тасвирий объектлар ва воситалар излаб топаётган бундай драматурглардан ва уларнинг ўзига хос топилмаларини сахнавий талқинларда ёрқин ифода қилиб, томошабинлар завқини оширатган театр жамоаларидан фақат миннатдор бўлиш керак. Бу соҳада бир пайтлар режиссёр Баҳодир Йўлдошев, Ибодулла Нисаметов ибрат кўрсатишган эди. Янги даврда Мансур Раҳимов, Турғун Азизов, Мунаввара Абдуллаева, Рустам Маъдиев, Валижон Умаров, Исоқ Тўраев, Муҳаммадсоли Юсупов каби режиссёрлар халқчил, фольклор-этнографик томошалар яратиб, театр санъатининг миллий асосларини мустаҳкамлаш бўйича янги натижаларни қўлга киритдилар.

Учинчидан, театрларимиз миллий ўзига хосликни, адабий-бадиий меросдан, анъаналардан фойдаланишни кучайтириш билан бирга имкон қадар жаҳон театр санъатида рўй бераётган янгиликларни, ижодий изланишларни кузатиб, улардан илҳомланиб, таъсирланиб келмоқдалар. Бунда мамлакатимизда ўтган «Наврўз-92», «Шарқ ва Ғарб», «Ипак йўли театр саёҳати», «Хумо» халқаро театр санъати фестиваллари, республика миқёсида уюштирилган кўрик-танловлар ва бошқа анжуманлар катта рол ўйнамоқда. Бу - масаланинг бир томони. Иккинчи томони шунки, театрларимиз бирин-кетин жаҳоннинг турли мамлакатларида қарор топган анъанавий фестивалларда қатнашиб, ҳам ўз санъатларини муносиб намойиш этмоқдалар, ҳам бошқаларнинг ютуқларидан, ижодий изланишларидан баҳраманд бўлиб қайтмоқдалар. Бу миллий истиқлол келтирган неъматдир. Шўролар даврида асосан Тошкент театрларидан бири бирон бир сиёсий тadbир тақозоси билан Москвага борар, бироқ ундан нарига ўтолмас эди. Бирон бир нуфузли халқаро анжуманда ўзбек театри қатнашганини билмаймиз. Мана энди мустақиллик туфайли театрларимиз истаган мамлакатга бориб келиш, халқаро анжуманларда тенг ҳуқуқли иштирок этиш имконига эга бўлдилар. Бу соҳада Ўзбекистон ёшлар театри, «Илҳом» театри, Ўзбек ёш томошабинлар театри, Ўзбек миллий академик драма театри, Республика кўғирчоқ театри, Қаршидаги «Эски мачит» театр студияси ўрнатилган кўрсатиб келаётир.

Жаҳон ўзбек театрини таний бошлади. Халқаро анжуманларнинг ҳайъатлари, танқидчилар ўзбек театри шунчаки ҳаваскорлик эмас, балки юқори малакали профессионал санъат эканини, бу санъатда жаҳон театри ўрганса бўладиган ютуқлар, ижодий изланишлар борлигини тан олмоқдалар. Бундан ҳар қанча фахрлансак арзийди. Аммо бу соҳада ечилмаган муаммолар ҳам бор. Шулардан бири ташкилий масаладир. Ҳозирча бу иш илмий асосда эмас, театр раҳбарларининг шахсий ташаббуси асосида олиб борилмоқда. Биргина Ўзбекистон ёшлар театри бундан мустасно. «Ўзбектеатр» ижодий-ишлаб чиқариш бирлашмаси қошида театрларни чет элларга юбориш масаласи билан шуғулланувчи махсус бўлим ишлаши, унинг ихтиёрида жаҳондаги барча анъанавий театр фестиваллари харитаси бўлиб, шу асосда лозим театр жамоаларини тайёрлаб, сафарини бошқариб туриши зарур деб ўйлаймиз. Халқаро театр фестиваллари ҳар хил. Баъзилар нуқул ҳаваскорлик санъати даражасида ишлайди, қатнашувчилар ҳам асосан майдонларда томоша кўрсатишади. Бундай фестивалларнинг дастурлари профессионал санъат учун эталон бўла олмайди. Уларда қатнашган давлат театри намояндаларининг таъсирланиши ҳам нисбий бўлади. Шу сабабли, ҳар хил тоифадаги халқаро фестивалларнинг орасидан зарурини танлаб, шунга яраша театр жамоасини тавсия этиш ўта муҳим. Россия Федерациясида ўтказилиб келинаётган театр фестиваллари (айниқса, А. П. Чехов номидаги анжуман) бундан мустасно бўлиб, улар асосан профессионал театрларга мўлжаллангани билан ажралиб туради. Уларда иштирок этиб келаётган театрлар (масалан, Ўзбекистон ёшлар театри) кўриклардан, фестиваллар доирасида ўтадиган юқори савияли баҳс-мунозара, суҳбатлардан қониқиб, янги лойиҳаларни ўйлаб, бир олам таассуротлар олиб қайтадилар. Айтмоқчимизки, халқаро фестивалда қатнашиш шунчаки эътироф учун эмас, илҳом ва ижод манбаи бўлсин, ҳар қандай театрнинг кейинги фаолияти учун фойда келтирсин.

Фестивалларда қатнашиш фойдали, албатта. Бироқ уларда бир, нари борса, икки спектакл намойиш этиш мумкин, холос. Бундан қатнашувчи театрнинг ижодий қиёфасини тасаввур этиш қийин. Шу боисдан хорижий мамлакатларда театрларнинг расмана гастролларини ташкил қилиш муҳим аҳамиятга эга. Шу пайтгача А. Навоий номидаги Ўзбек давлат академик театри

нинг балет труппаси бир қатор Шарқ мамлакатларида гастролда бўлди; Ўзбекистон академик рус драма театри, Ўзбек миллий академик драма театри, Ўзбекистон ёшлар театри, Республика қўғирчоқ театрининг Россия шаҳарларида гастроллари ўтказилди, холос. Аммо ўрбнинг ҳеч бир мамлакатида на илгари, на ҳозир бирон бир ўзбек театрининг гастроллари ўтказилгани йўқ. Тўғри, бу иш оғир, бундай гастроллар катта маблағ талаб қилади. Лекин шунга интилиш керак. Келажаги буюк Ўзбекистон учун бу орзуни амалга ошириш айтилган муддао.

Ниҳоят, миллий театр санъатининг жаҳондаги илғор театр оқимлари билан алоқасини йўлга қўйиш, энг яхши театр жамоалари ва сахна усталарини жаҳон сахналарига чиқариш мақсадида ЮНЕСКО қошидаги Халқаро театр институти, УНИМА, АССИТЕЖ каби нуфузли ташкилотлар билан алоқаларни тиклаш, яқин ва узоқ хорижий давлатлардаги етакчи театр жамоалари билан икки томонлама ижодий шартномалар тузиш ва гастроллар айрибошлаш муҳим вазифадир.

Тўртинчидан, мустақиллик даврида театрларимизга актёрларнинг янги авлоди кириб келди ва у жамоаларда ўз ижодини давом эттираётган баъзи устоз санъаткорлар билан тил топишиб, янги талаблар қўя бошлади. Ўзбек Миллий академик драма театри, Муқимий номидаги Ўзбек Давлат мусиқали театр труппалари Маннон Уйғур номидаги Тошкент Давлат Санъат институтини битирган ёш мутахассислар ҳисобига мустақамланган бўлса, Ўзбекистон Академик рус драма театри, Ўзбекистон ёшлар театри актёрлар таркибини ўз студияларида етиштирган ёшлар ҳисобига янгилай бошладилар. Вилоят театрлари эса ёш ижрочиларни асосан маҳаллий коллежларни битирганлар орасидан танлаб олишга киришдилар. Театрларда бир гуруҳ ёш режиссёрлар ҳам иш бошладилар. Хуллас, театрларда янги шароитларда мустақиллик руҳида тарбия топган, анчайин эркин, журъатли ва шубҳасиз иқтидорли янги авлоднинг овози баралла янграй бошлади. Бу ўз навбатида янги даврда театрларнинг йўналишлари, ижодий қиёфаларида бошланган ўзгаришларни тезлаштириб юборди.

Бу жараён нуқул ижобий натижалар бераётгани йўқ, ўйлашга мажбур қилаётган масалалар ҳам бор. Шулардан бири мумтоз адабиёт, мусиқа, халқ дostonлари асосига қурилган соф миллий жанр - мусиқали драма истиқболи масаласидир. Гап

шундаки, биргина Каттакўрғон шаҳар театридан ташқари вилоятлардаги барча театрлар мусиқали драма театри мақомига эга бўлиб, соф драмалар билан бирга мусиқали асарларни сахналаштирар, шунга яраша имкониятга эга эди. Бироқ ўтган асрнинг 80-йилларидаёқ бу театрлар фаолиятида драма жанри тобора етакчи ўринга чиқа бошлади. Янги даврда эса бу жараён тезлашиб кетди ва вилоятлардаги театрлар онда-сонда мусиқали асар ҳам сахналаштирувчи драма театрига айланиб қолди. Оркестр у ёқда турсин, тузукроқ чолғу ансамбли ҳам йўқ. Хор ва балет ҳақида гапирмаса ҳам бўлади. Ҳатто мусиқали драма бўйича республикада етакчи маскан - Муқимий номидаги Ўзбек Давлат мусиқий театри ҳам, маиший мавзуларнинг жадал кириб келиши оқибатида бўлса керак, ўз ижодий қиёфасини йўқота бошлади. Саҳнадаги воқеалар ривожда, образлар ечимида аксар спектаклларда энди мусиқа диалог билан баробар хизмат қилмай, ўрнини драматик воситаларга бўшатиб бериб, ўзи ёрдамчи вазифаларни бажара бошлади. Театр репертуари асосини ишғол этиб келган эпик асарлар кам кўринади. Бинобарин, мусиқа компонентини кучайтириш, жонли ижрони сақлаб қолиш, солистларга алоҳида эътибор бериш орқали Муқимий театрининг тарихий қиёфасини ва етакчи мавқеини тиклаш муҳим вазифалардан биридир. Бундан ташқари, худудларни ҳисобга олган ҳолда Андижон, Бухоро ва Урганч шаҳарларидаги вилоят театрларини мусиқали драма мақомида қолдириб, уларни шу даражага кўтариш чораларини кўриш, қолган барча катта театрларни драма жанрига ўтказиш мақсадга мувофиқдир.

Ижодий ҳаёт мамлакатимиздаги театрлар тармоғини, уларнинг йўналишини қайта кўриб чиқишни ҳам тақозо этмоқда. Шунда ҳар қайси худуднинг тарихи, ўзига хослиги, этномаданиятини ҳисобга олиш, саҳна санъати орқали аҳолининг барча қатламларини қамраш, айниқса, болалар ва ёшларнинг эстетик тарбиясига алоҳида эътибор бериш муҳим деб ҳисоблаймиз. Каттакўрғон шаҳар театрини ўз ижодий интилишидан келиб чиқиб ёш томошабинлар театрига айлантириш мумкин. Зеро, Самарқандда катталарга хизмат қилувчи яна икки театр мавжуд. Ташкил этилиши режалаштирилган Навоий вилоят театрини ўзбек ва рус тилларда фаолият юритувчи, кўпроқ ёшларга хизмат кўрсатувчи театр сифатида шакллантириш яхши натижа берса керак.

Қандай бўлмасин, янги театр ҳар жойнинг шароити ва заруратидан келиб чиққан ҳолда табиий туғилсин. Акс ҳолда унинг умри қисқа бўлади. Чунончи, ташкил этилганига 20 йил тўлган бўлса-да, Абдулла Қаҳҳор номидаги Тошкент Давлат сатира театри ўз ижодий қиёфасига эга бўлиш у ёқда тургани, ҳамон биносиз, дарбадар ҳаёт кечириб келаётир. Репертуари майда дастурлар, интермедиялардан иборат. Чунки у иккунчи танкилотларнинг кўрсатмасига биноан ва Москва Сатира театрига тақлидан ташкил этилган эди. Муқимий театри ҳам дастлаб (1939) комедия ва сатира театри сифатида ташкил этилиб, икки йил ўтар-ўтмай мусиқали драма ва комедия театрига айлантирилганини эсласак, масала янада ойдинлашади. Ўрни ҳар қандай янги театр табиий туғилсагина яшаб қолади, ривожланади. Шу нуқтаи назардан қараганда, агар Фарғона водийсидаги театрлардан бирининг (масалан, Қўқон театри) заминида анъанавий театр ташкил этилса, у тезда шаклланиб, равнақ топиб кетган бўларди. Чунки водийда асрнинг ва қиёқчилик санъати билан профессионал даражада шуғулланиб келаётган, олий ва ўрта маълумотли, мактаб кўрган санъаткорлар кўп. Халқ бу соҳаларни бутун вужуди билан севади. Халқ анъаналарига таянган чинакам миллий театр вужудга келган бўларди. Ўзбек театри янги XXI асрга қадам кўтарган, XX асрда эришган ютуқларини бой бермаслиги, айниқса, ривожлантириши, минг-минг йилларни босиб ўтган маънавий ва маданий меросимиздан янада оқилона ва унумлироқ ошқаниши, миллий ўзига хослигини сақлаши ва кучайтириши, айни чоғда жаҳон театр санъатидаги изланишлардан хабардор бўлиб, лозим ўринларда улардан фойдаланиши, мумтоз драматургиянинг энг гўзал асарларини бундан кейин ҳам сахналаштиришни давом эттириши жуда муҳим. Ўн томондан, техника, илм-фан янада тараққий этиб, инсон ва жамият ҳаётининг барча жабҳаларини қамрайдиган, иккинчидан, жаҳон халқларининг бирлашуви ва ўзаро таъсирланиши янада кучайиб кетадиган янги асрда театр санъатининг мана шу тарихий қадриятларга, миллий анъаналарга садоқат, умумбашарий намуналарга чуқур ҳурмат ва эҳтиром йўлидан бошлаб бориш бу соҳа ижодкорлари, мутахассислари ва мутасаддиларининг шарафли бурчидир.

Мухаббат ТУЛЯХОДЖАЕВА

К ВОПРОСУ СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ СПЕКТАКЛЯ

(творческий опыт режиссуры узбекского театра
периода независимости)

Такие понятия, как сценическое пространство и сценическая атмосфера, стали достаточно распространены в театре XX в. Они напрямую связаны с искусством режиссера. Спектакль понимается как сложный организм, в котором все – актер, слово, свет, звук, цвет, ритм, пространство – должны существовать в органичном единстве и служить одной цели – художественному раскрытию смысла драматургического материала. Девиз реформаторов сцены начала века: «динамизм против статики», внес кардинальные изменения в искусство театра. Появление в 1896 г. вращающейся сцены, затем ширм Г. Крэга, трехмерной динамической структуры, идей конструктивизма В. Мейерхольда, пластических форм А. Таирова – преобразовывало сценическое пространство. Однако следует отметить, что многое из упомянутого выше пришло на театральные подмостки из прошлого. Но лишь в XX в. все эти формы и отдельные технические приемы стали обретать иное значение, новый эстетический и философский смысл.

В современном театре сценическое пространство играет вполне самостоятельную роль. Из декоративного или иллюстративно-бытового воспроизведения среды обитания персонажей театральное пространство приобретает метафорическую сущность, превращаясь в определенный символ и многозначный образ. Режиссерский театр благодаря созданию пластических метафор становится подвижным внутренне, так как не только через актера, но и через образный строй спектакля выявляется замысел, раскрывается смысловая направленность, воплощается важнейшая мысль пьесы. Ключ к решению главной темы спектакля современный режиссер стремится искать, прежде всего, в структуре, в пластических метаморфозах театрального пространства. И здесь в его распоряжении – все элементы и компоненты театра, которые и призваны создавать определенную и неповторимую атмосферу, нравственную и философскую интонацию спектакля.

Процесс взаимодействия традиций узбекского театра с достижениями мировой сценической культуры становится сегодня данностью. В узбекском театре европейского типа в XX в. сценическое пространство в своем развитии проходит несколько этапов от простой иллюстрации событий и среды, о которых идет речь в пьесе, до сложных многоструктурных форм, а затем к многозначному символу и метафоре. Большое значение придается освещению и музыкальному оформлению. Новую выразительность режиссеры пытаются найти в гармоническом соотношении сценического пространства и всех его компонентов с литературным текстом. Только в этом случае и можно говорить о таком понятии, как сценическая атмосфера, которая дает возможность глубокого проникновения в смысл режиссерского замысла, распознавания мировоззренческой и нравственной позиции автора спектакля и их адекватного воздействия на зрительское восприятие. Благодаря сценической атмосфере зритель в конечном итоге и получает возможность сопереживать тому, что происходит на сцене.

Творческая практика ведущих режиссеров демонстрирует своеобразное отношение каждого к наследию прошлого, к художественным традициям, одновременно в них прослеживается принципиальное различие и неоднородность стилистических систем. А. Салимов, например, идет по пути метафорической образности и условности, Н. Абдурахманов обращается в своих поисках к экспрессивной поэтике театра танца и пластики, В. Умаров утверждает жизнедеятельность традиций реалистического психологического театра, О. Ходжакулиев пытается соединить метафорическую условность современного сценического языка с приемами и выразительными средствами культуры Востока прошлого. Подтверждением тому могут служить спектакли «Крик лошади в ночи» по мотивам произведений известного прозаика Т. Мурада в Театре юного зрителя им. Ю. Ахунбабаева, «Созвездие Омара Хайяма» Т. Зулфикарова в Молодежном театре, «Возвращение Алпомышы» в театре им. Муками, «Раксу Самоа» А. Навои в театральной студии «Эски мачит».

В спектакле О. Салимова «Крик лошади в ночи» четко очерчивается проблема утраты гармонии человеческих взаимоотношений и ярко высвечивается тема крушения человечес-

кой мечты о счастье в мире бездушия, где попораны элементарные понятия чести, достоинства. Полную трагических переживаний, печальную повесть о простом, обездоленном человеке, театр решает в жанре суровой романтической драмы, насыщенной поэтикой. Герой спектакля Зиядулла в исполнении Ф. Аминова - это добрый, наивный человек, который оказался беспомощным против человеческой жестокости, перед вседозволенностью и цинизмом. Герой уходит из жизни, так и не сумев побороть зло. Грустен финал, но в нем надежда на исцеление, на очищение человеческих душ. Спектакль оформлен художником Б. Амансэхетом просто и лаконично. Пространство сцены затянута в полумрак. Сверху свисают шесть жестких тугих канатов. По ходу действия они превращаются то в раскачивающиеся качели, на которых будет легко парить возлюбленная героя, то простым креплением седел. Возникнет картина стремительного бега иноходцев, которыми лихо управляют всадники. Необходимо сказать, что эта структура несет определенный эстетический эффект, создает нужное настроение в каждой сцене равно как и игра света и тени. Бесконечная и в итоге бессмысленная круговерть дает ощущение душевного хаоса и безысходности. Спектакль выстраивается О. Салимовым как непрерывно льющееся действие, где один эпизод находит логическое продолжение в другом, создавая целостную картину человеческой жизни. Сценическое пространство и атмосфера образного строя, созданного режиссером, выявляют нравственную интонацию и философский смысл произведения.

В спектакле «Созвездие Омара Хайяма» Н. Абдурахманов обращается к известной повести Т. Зульфикарова «Книга откровений Омара Хайяма». Вместе с композитором Дм. Янов-Яновским, художником И. Гуленко, балетмейстером Ш. Тохтасымовым, исполнителем главной роли А. Халмурзаевым, режиссер создает спектакль-исповедь, где человек, ставший впоследствии великим поэтом Востока, откровенно рассказывает печальную историю собственной жизни. Поэтическая притча, так можно охарактеризовать жанр спектакля, в котором возвышенность, романтическая направленность сплетаются с яркой и пластической выразительностью.

Разноцветным калейдоскопом, порой, фантастическим, проходят самые главные, узловые моменты жизни Хайяма. Каж-

дый выстроенный режиссером эпизод представляет собой выразительную картину определенного яркого события, запечатленного в памяти Поэта, произошедшего с ним то в детстве, то в юности, то в зрелые годы и становится символическим жизненным путем и перекрестком, на которых встречаются и расходятся люди. Мизансцены полны динамики, насыщены аллегорическим смыслом. В них действуют колоритные персонажи, во взаимодействии с которыми раскрывается духовный и нравственный мир героя.

Через цепь событий, где сплетены реальность и фантазия, воскрешается жизнь Поэта, раскрывается образ человека, сложной и неординарной личности, занятой поиском высшей истины, смысла бытия. Пафос спектакля видится в утверждении неумирающей силы любви и человеческой доброты, что раскрывается не только через пластический образ, но и музыкальное оформление. Музыка Дм. Янов-Яновского используется не как фон, она дает общую направленность спектаклю, создает атмосферу, диктует стилистику. В ней переданы тончайшие настроения и ощущения, всплеск чувств и неудержимый порыв трагической души поэта, раздираемой сонмом противоречий.

Принципиально новые задачи ставит перед собой режиссер В. Умаров в постановке «Возвращение Алпомышя» в театре им. Мукими. В спектакле наблюдаются поиски в направлении обновления традиций постановки музыкальной драмы, новых тем, новых форм сценической выразительности.

Обращение к пьесе У. Азима «Возвращение Алпомышя» воспринимается не только интересом театра к национальному эпосу, тягой к национальной исторической памяти, её легендам и преданиям, но, прежде всего, осознанием того, ради чего осуществляется данная постановка. Театр вступает в своеобразный художественный диалог с фольклорно-эпическим миром национальной культуры и её традиций ради понимания, обновления идей современного сознания. И в этом диалоге национальный эпос предстает как огромный пласт нравственно-философского начала.

Режиссер ставит спектакль не только о том, как мучителен и долог был путь Алпомышя к своей семье, к жене, сыну, не только о том, как, несмотря на козни, интриги, его жена Айбар -

чин мужественно и стойко выдержала испытания, выпавшие на её долю. Главным в спектакле становится раскрытие темы неподчинения злу и насилию. Зритель оказывается в бурном водовороте событий и эмоциональных потрясений. Через весь спектакль проходит четкая, простая, ясная и волнующая мысль о том, что в какие бы сложные обстоятельства ни попадал человек, он не должен терять достоинства и чести, а должен смело вступать в борьбу за свободу, справедливость. Весь строй спектакля проникнут лейтмотивом любви и преданности, утверждения всепобеждающей силы верности двух любящих сердец.

В спектакле «Возвращение Алпомышы» присутствует атмосфера сказки, проникнутой героикой, лирикой, поэтикой чувств. Это выражается в сценическом пространстве, сотканном из дерева, кожи, простой мешковины, в его пластической форме, в световой и цветовой гамме, национальных мотивах, которые прочитываются в костюмах действующих лиц. И в том, что историю об Алпомыше ведет бахши, сидящий по центру сцены, в его неторопливом неспешном ритме повествования о сложных перипетиях судьбы героя. Это и в особом освещении сценического пространства то окутанного таинственной сероватой дымкой, то озаряемого сочными колоритными красками. Это и в сценографии (художник Ш. Абдумаликов) в её иносказательном, аллегорическом языке. Треугольная конструкция, которая опускается сверху по центру сцены, причудливо трансформируется по ходу действия, приобретая разные смысловые оттенки, преобразуется, получая новые значения. Она преобразуется то в юрту, то в тандыр – приметы домашнего очага, то превращается в зиндан – своеобразный рок судьбы, который преследует Алпомышу, то в крест, который тащит на себе Алпомыш, воплощая идею крестного пути, предначертанного герою в его жизни.

Впитывая и преломляя идеи и формы эпохи, режиссура узбекского театра вбирает в себя ритмы меняющегося времени, многообразие стилей и форм современной мировой сцены. Происходит это путем преобразования современной лексики сценического языка в театральную национальную культуру. Об этом свидетельствует постановка спектакля «Раксу Самоа» на сцене каршинского театра «Эски мачит», осуществленная О. Ходжакулиевым по поэме А. Навои «Семь планет».

Интерес к спектаклю продиктован еще и тем, что впервые на сцене узбекского театра поэтическое слово великого А. Навои обрело сценическую плоть и обогатилось энергией театральной выразительности благодаря национальным обрядовым песнопениям и танцу. Все действие спектакля сопровождается и одновременно слагается из динамичных, ритмических ударов дойры. Они как биение сердца, которое жаждет любви, страдает от любви и в конечном итоге гибнет от любви. Динамичные мизансцены сменяют одна другую, обнажая причудливую вязь композиции спектакля, в котором нет статичных сцен. Он подобен речному потоку, который ни на секунду не останавливается, завораживая своей чарующей тайной и силой.

Смысловой основой спектакля становится тема о всепоглощающей силе любви, силе страсти, желания. Режиссер пытается ответить на извечный вопрос: что же заключает в себе понятие «любовь»? Чувство, возвышающее человека, или сила, которая может превратить его в пленника, в раба, ввергнув в пучину страсти. Может ли противостоять человек этой стихии, если сам Навои настаивает: «Влюбленного к спасенью не зови: он гибнет за пределами любви»? Режиссер сочиняет спектакль, облекая эту мысль в причудливые сценические образы, четкие, графические мизансцены. Выразительна пластика основных героев и персонажей, их движения, позы, жесты. Завораживает сцена, когда шах Бахрам видит портрет Дилором, который вырисовывается на дойре. Очарованный красотой, шах (И. Тураев) начинает медленное кружение на месте, оно продолжается достаточно долго и в этом действии прочитывается сильная метафора, возникающая из смысла стихотворного ряда Навои, передающего рождение любви.

В этом спектакле нет занавеса (сценография М. Сошиной). Пространство сцены преобразуется длинными шестами. Включая воображение зрителя, актеры совершают ими пространственные превращения. Скрещиваются шесты и они с легкостью становятся шахским шатром, выстраиваются по прямой и предстает движущийся по пустыне караван с неповторимым звоном колокольчиков, с которым прибывает к шаху красавица Дилором. Чуть приглушенная сероватым отсветом дымящейся травы световая гамма, стилизованные национальные мотивы театрального костюма, в котором преобладают корич

нево-красные тона, звуки дойры, то напористые и раскатистые, то нежные и трепетные - все несет в себе нечто таинственное и завораживающее, романтическую и поэтическую интонацию, связанную с темой спектакля.

Сценическое пространство этого театрального действия предполагает необычайную собранность и серьезность актерской игры. Запоминаются лирические интонации, драматический накал переживаний, тонкие психологические мотивировки, душевные нюансы и отточенный рисунок пластики И. Тураева и О. Халиловой. В их игре прочитывается напористость мысли и вместе с тем сдержанность чувств. Они наполняют образы многозначным внутренним содержанием, четким определением и раскрытием смысловых акцентов.

В этом гармоническом соотношении актерского исполнения, сценического пространства и всех его компонентов с литературным текстом и рождается сценическая атмосфера спектакля, в котором звучит интонация душевного трепета и сомнений человека, попытавшегося распознать вселенское чувство любви. Возможно, потому и означает «Раксу Самоа» – «Небесный тенец», ибо приоткрывает тайну мудрого слова А. Навои.

Опыт театральных постановок узбекской сцены на рубеже XX и XXI вв. дает представление о процессах, происходящих в сфере формы сценического пространства, создания сценической атмосферы спектакля, отражающей и выражающей собой проблемы как в целом современного мира, так и отдельного человека.

Сарвиноз ҚОДИРОВА

ЎЗБЕК ТЕАТРИДА ЗАМОНАВИЙ МАВЗУ ТАЛҚИНАЛРИ

Замонавийлик адабиёт намояндалари, рассом, бастакор, умуман, ижод аҳли учун турли давр ва ижтимоий формациялардан қатъий назар, қайта-қайта мурожаат этиладиган, эътиборида турадиган масала ҳисобланади. Ҳар бир даврнинг ўз мавзуси, ўз қахрамони, ўз идеали бўлган ва бўлади. Биз бугунги кунда мустақилликни қўлга киритган, турли соҳаларда дидил олға қадам ташлаётган Республикамиз театр санъати олдидан турган муаммолардан – замонавий мавзудаги сахна асарлари яратиш, тарихий ёки классик асарларнинг замонавий талқинлари ҳамда томошабинларнинг замонавий мушоҳадаларига тўхталмоқчимиз.

«Замонавийлик – театрнинг нафаси, унинг жони ва қони» - деган эди Г. Товстоногов. Дарҳақиқат, театр жонли мулоқотни талаб этадиган санъат тури бўлганлиги туфайли ҳам ҳаётга яқин туради. Зеро, унда актёрларнинг жонли талқинлари, хатти-ҳаракат ва кечинмалари атрофдагиларни бефарқ қолдирмайди. Театр сахнасида кўрсатилаётган воқеалар замонавий ҳаётдан, яқин ёки узоқ ўтмишда кечган воқеалардан баён этса-да, ҳозир сиз билан биз замондош бўлган даврда кечаётганлигини унутмаслигимиз лозим. Томошабин спектаклнинг иштирокчисига ёки кузатувчисига айланади. Сабаби, сахнада ҳаётнинг шундай жараёнлари акс этадики, томошабин бефарқ қололмайди. Гап шундаки, театрда сахналаштирилган ҳар қандай асар, хоҳ у мумтоз таржима асар, хоҳ у замонавий мавзудаги маиший комедия бўлсин, нимадир жиҳати билан замонага ҳамоҳанг бўлганлиги туфайли ҳам режиссёр томонидан қўлга олиниб, актёрлар томонидан жонлантирилади.

Дарҳақиқат, ҳақиқий ижодкор ўз даврини тасвирлашда маҳоратини кўрсата билиши керак. Айнан у яратган асарлар орқали кейинги авлод ўша давр руҳиятини, кечинма ва характерларини ҳис эта олсин. Замонавий асар бу фақат ҳозиржавоб, долзарб, айни пайтдагина аҳамиятли асар эмас. Тарихдан маълумки, кўп ҳолларда ҳозирда актуал ҳисобланган мавзулар, бир йил ёки ундан ҳам кам вақт ўтгандан сўнг ўз долзарблигини, ибрат-

лилиқ хусусиятини йўқотган. Шундай мавзулар кўтариб чиққан асарлар борки, уларда асрлар оша ижодкорлар замоналарига ҳамоҳанг муаммоларни топа оладилар.

Тўғри, ҳақиқий замонавий асарда воқелиқда кечаётган муаммолар, кечинмалар ўз ифодасини топади. Бироқ ҳамма яратилган ва яратилаётган бадий асар ҳам замонавий бўлавермайди. Бир давр, бир муҳит, бир жамиятда яшаб, ижодкорлар ўзлари гувоҳи бўлган замонавий ҳаёт акс эттирилган асарлар яратадилар. Бироқ бу асарларнинг аксариятини ҳам замонавий дея олмаймиз. Замонавийлик ижодкордан узоқни кўра билишни талаб этади. Машҳур адиб Р. Роллан шундай деб ёзганди: «Буюк ижодкор – доимо ўз даврининг акс эттирувчи кўзгуси бўлади, унинг дунёқараши орқали давр ўзига ва ўзига назар ташлайди»¹.

Кейинги йилларда «Ўзбектеатр» ижодий ишлаб чиқариш бирлашмаси томонидан уюштирилган қатор театр фестивалларида айнан замонавий мавзу, замонавий қаҳрамон ҳамда замонавий талқин муаммоларига алоҳида аҳамият қаратилмоқда. 2004 йилда вилоят миқёсида ўтказилган «37+1» лойиҳалар асосида замонавий мавзуда ёзилган саҳна асарлари 1-Республика кўрик танлови, «Дебют-2005» ёш режиссёрлар кўриги, шунингдек, сўнгги «Ниҳол-2006» талабалар театр санъати фестивали фикримизни исботлайди. Бундан ташқари, барча пойтахт ҳамда вилоят театрлари репертуаридан албатта, жанрий муносабатидан қатъий назар, замонавий ҳаёт муаммолари, қаҳрамонлари акс этган спектакллар ўрин олган.

Драматургия спектаклнинг асосидир. Драматург кундалиқ воқелиқда давр муаммоларини, кичик-кичик маиший батафсилликда замон руҳиятини илғай олади. Пьеса – бу воқелиқдан олинган ҳаётнинг материал бўлиб, қизиқарли фактлар, драматик конфликт ва ғоя билан бойитилган бўлади. Томошабин спектаклга тушгандан сўнг, мана шу актёр ва режиссёр томонидан берилган материални қабул қилади ва ҳаётга, замонага чуқурроқ муносабат билдиради.

Ўзбек драматургиясида замонавий мавзу доимо асосий ўринларни эгаллаб келган. Кейинги йилларда драматургларимиз воқелигимизнинг турли жабҳаларини кўрсатишга, муаммоларни ёри-

тишга ҳаракат қилмоқдалар. Драматургларимизнинг асосий ва-вифаси ёш авлодни баркамол этиб тарбиялашда ўз улушларини кўшишларида. Бу соҳага қўл урган ижодкор катта ҳаётнинг тажрибага эга бўлиши, саҳна қонуниятларини бир оз бўлса-да ҳис эта олиши лозим, ана ўшанда томошабинни ишонтира оладиган асарлар ярата олади. Драматург халқ дарди, унинг муаммолари билан яшаши лозим. Машҳур режиссёр С. Образцов замонавий мавзудаги асарлар ҳақида шундай деганди: «ҳар қандай пьеса, шу жумладан, замонавий-маиший пьеса ҳам, фақат замонавий бўлганлиги учун қизиқарли бўлмайди. Улар маълум ғояни тараннум этгандагина қизиқиш уйғотади»². Дарҳақиқат, замонавий деганда фақат вақт бирлиги назарда тутилмайди, унинг кеча ёки бугун ёзилганлиги, ҳозирги кун ҳақида ҳикоя этаётганлиги эмас, балки унда кўтарилган муаммо ва масалалар кўлами асосий эътиборни талаб қилади. Оддий эртак ҳам бошқа пьесалар қатори замонавий жаранглаши мумкин, лекин у аждодларимизнинг бундан неча аср аввал оғзаки ижод маҳсули. Демак, ҳамма гап ёзилиш вақти, тасвирланган воқелиқда эмас, балки замонага ҳамоҳанг муаммоларнинг ёритилишида.

Инсон характерини ифодалашда қаҳрамоннинг ички дунёсига кириб борилмаса, на ишонарли образ ва на миллий қаҳрамон дунёга келади. Ҳозирги кунда саҳна асарлари мавзусининг сийқалашиб кетиши ҳақида ҳам очиқ айтиш керак. Баъзан драматургларимиз ҳаётнинг мувозанатни кўрсатиш ўрнига схематик ҳаётни тақдим этадилар. Қаҳрамонлар нутқи масаласида ҳам ўйлаб кўриш керак. Нутқ қаҳрамон характерини ифодаловчи восита. Баъзи вақтларда айнан нутқ дабдаба, юзаки бўлиб қолмоқда. Жонли тилдан йироқ, инсон хусусиятини очишдаги сунъийлик, баландпарвоз гаплар замонавий қаҳрамон моҳиятига тўғри келмайди. Драматург ҳаётни яхши билиши лозим дедик. Зеро, бадий тўқима билан бир қаторда асар воқелиқ ифодаси билан ҳам ажралиб туриши керак. Драматургларимизга саҳна сирларини билмаслик ҳам ҳалақит беради. Шу сабабли бўлса керак, уларнинг асарлари саҳнавий ҳаракат етишмаслиги, драматизмнинг бўшлиги, конфликтнинг асосли эмаслиги, персонажларнинг сўзамоллиги билан ажралиб туради. Бу гаплар маҳоратга бориб тақалади, маҳорат эса тажрибани талаб қилади.

¹ Роллан Р. Сочинения в 14 томах. Т. 14. М., 1958, с. 577.

² Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М., 1971, с. 81.

Замонавий мавзулар асосида яратилган спектаклларни томоша қилиш жараёнида шу нарсага эътибор бердикки, драматургларимиз ҳамда театрларимиз томонидан асосан аср вабоси – гиёҳвандлик, наркобизнес, терроризм, ватанфурушлик мавзусидаги «Қабоҳат тузоғи-XXI» (Ёшлар театри, сценарий муаллифи ва реж. Ж. Юсупов), «Қора вабо» (Каттақўрғон шаҳар театри, Ў. Расул асари, реж. А. Ниёзов), «Қайтар дунё» (А. Ҳидоятлов номидаги драма театри, С. Азларов асари, реж. Ў. Файзиев), «Бойқуш» (Жиззах театри, Т. Мақсуд асари, реж. И. Норматов), «Осмоннинг бағри кенг» (Муқимий номидаги мусиқали театр, С. Сирожиддинов асари, О. Абдуллаева мус., реж. Б. Холмирзаев), «Тўда» (ўша театр, Н. Қобил асари, реж. М. Азизов), «Тўй» (Сирдарё вилоят театри, Қурбон Муҳаммад Ризо асари, реж. Ж. Махмуд), «Хазон бўлган умр» (Сурхондарё вилоят театри, реж. М. Рашидов, Ф. Болтаев), «Заҳарли томчилар» (Ёш томошабинлар театри, Т. Малик асари, реж. Б. Фозилов) каби спектакллар сахналаштирилган. Бозор иқтисодиёти шароитида кенг авж олган тадбиркорлик «Бегойим» (Андижон мусиқали драма театри, Н. Мўйдинов асари, реж. Ж. Тошхўжаев), маиший мавзудаги, давр руҳияти акс этган «Устаси фаранг» (Андижон давлат Ўшлар театри, А. Аъзам асари, реж. К. Йўлдошев), «Боғ» (Наманган вилоят мусиқали театри, Н. Аббосхон асари, реж. Ш. Абдуллаев), «Қўш кабутар» (Фарғона вилоят мусиқали театри, Л. Ҳакимов асари, реж. М. Юсупов) спектакллари мисол бўла олади. Улар турли жанр воситалари билан турли услубда сахналаштирилган. Мавзу бир, бироқ сахнавий талқинлар ўзгача.

Замондошларимизнинг руҳий оламини тасвирлаш – мушкул вазифа. Актёрлар замонавий мавзу акс этган спектаклларда ўзларини эркин, баъзида ҳеч қандай тайёргарликсиз, образга ижодий ёндашмаган ҳолда, ўзларини ёхуд ўзларига ўхшаган замондошларининг қиёфаларни ижро этадилар. Кўп ҳолларда декорациялар бошқа спектакллардан ижарага олинади. Кийимлар эса актёрлар бисотидан тўлдирилади. Айниқса, бу вилоят театрларида намоён бўлади. Режиссурага келадиган бўлсак, асар тематикасига қараб, агар ҳозирги кун маиший муаммолар акс этган бўлса, ҳеч иккиланмасдан, актёрга таянилади.

Замонавий мавзуда яратилган спектаклларда, асосан, комедияларда томошабин учун ўйнайдиган сўзлар, қочиримлар, сах-

налар жуда кўп. Характерлар ривожланишда берилмайди, спектаклларда натижани кўрамиз, холос. Мазкур спектаклларда стереотип бўлиб, штампга айланган образлар жуда кўп.

Мустақилликка эришган Ўзбекистон театрлари сахналаридан ёш авлод, миллатимизни жаҳонга танитган олиму фузалолар, алломалар, мутафаккирлар ҳаёти ва фаолияти акс этган сахна асарларини кўриб қанчалик тўлқинланса, жамиятимизда шу кунда кечаётган воқеаларни акс эттирувчи, не қийинчиликлар билан эришилган истиқлолни мустаҳкамлаш учун курашаётган қаҳрамонлар тасвирланган замонавий мавзудаги асарлар ҳам шунча жунбушга солиши даркор. Бунинг учун эса сахна ижодкорлари драматург билан биргаликда долзарб, шунингдек, умуминсоний ҳаётини мавзуларни топа билиши, режиссёрлар таъсирчан ифода воситалари ёрдамида сахналаштириши лозим.

Тўғри, шўролар даврида ҳам миллий драматургларнинг тарихий, замонавий мавзуда ёзилган сахна асарлари театрларимизда қўйилган, албатта. Драматурглар М. Шайхзода, К. Яшин, Ҳ. Олимжон, А. Қаҳҳор, Уйғун, И. Султон, З. Фатхуллин, С. Азимов, Р. Бобожон, О. Ёқубов ва бошқа кўплаб қалам аҳлини эслаб ўтиш мумкин. Бу муаллифларнинг жуда кўп сахна асарлари ўз бадиийлик хусусияти, характерларининг ишланиши, сахнавий хатти-ҳаракат ҳукмронлиги билан ҳозиргача ибрат вазифасини ўтайди. Бироқ бир қатор асарлар эса табиийки, шўролар мафкураси остида ёзилган бўлиб, уларда бадииятдан кўра кўпроқ сиёсатга маъқул келадиган мавзулар, қаҳрамонлар танланганини кўрамиз. Миллатимизнинг ўй-фикрлари, қувончу ташвишлари «байналминал» совет халқи турмуш нормаларидан четга чиқмаган ҳолда акс эттирилган, советлар мафкурасига хизмат қилган.

Замонавий мавзу ўз-ўзидан замонавий қаҳрамон муаммосини келтириб чиқаради. Бу қаҳрамонлар драматург қаламидан чиққан бўлишига қарамай, ҳаётини, индивидуал, фақат ўзигагина хос хусусиятларга эга, шу билан бир қаторда муаллифнинг орзусидаги қаҳрамон, яъни қандайдир сифатларни умумлаштирган образ бўлиши керак. Бунинг учун драматургларимиз ҳаётни узлуксиз ўрганишлари, шу қаҳрамонларнинг қайсидир белгиларини ўзида мужассам этган инсонларни кузатишлари лозим. Замонавий қаҳрамон курашларда чиниқи-

ши, тобланиши, характери қатъийлашиши керак. Шуниси эътиборлики, замонавий қаҳрамон қуруқ ваъзхон эмас, балки тирик инсон, ҳеч қандай инсоний фазилатлар унга ёт бўлмаслиги керак. Қаҳрамон характеридаги ўзгаришлар, иккиланиш, зиддиятлари билан ҳаётий ва томошабинга яқин бўла олади.

Бир вақтлар шўролар мафкураси ҳукмронлиги даврида фақат компартияга содиқ, ғоявий чиниққан кишилар замонавий қаҳрамон, аниқроқ қилиб айтганда, ижобий қаҳрамон бўлишга ҳақли эдилар. Оддий халқ вакиллари бу даражага лойиқ деб топилмасдилар. Ҳозирда давр қаҳрамони бу каби табақаланишдан холи. Ҳамма гап образнинг мазмуни, мақсади ва интилишларида. Кўп ҳолларда замонавий қаҳрамонлар фаол, ҳаракатчан, тез фикрловчи шахслар этиб гавдалантириладилар. Албатта, бу яхши фазилат. Уларнинг фаолиятлари жамиятимиздаги қайси бир соҳани ривожлантириш, иллатларни бартараф этишга хизмат қилса айни муддао. Мазкур қаҳрамон ўз манфаатини эмас, ўзгалар манфаатини ўйлаб яшаш, ўз феъл-атвори, хулқи, характери билан ўзгаларда ҳавас уйғотиши керак.

Мустақиллик шарофати билан янги эътиқодга эга бўлган замонавий қаҳрамон юзага чиқди. У ўзлигини таниган, миллат ва элатни севувчи, она ерини ардоқловчи, замонавий йигит ва қизлар. У халқимиз донолиги, софлик ва гўзаллик ҳақида тасаввурлари мужассамлашган, умри меҳнатда ўтган қарияларимиз. У миллий ғурури бутун, ҳаёт машаққатларидан чўчимайдиган, йўлидан оғишмайдиган шахс. Ҳозирги кунда замонавий қаҳрамон қиёфаси қандай бўлиши керак деган саволга жавоб бор, илк адабий ҳамда саҳнавий уринишлар ҳам кўзга ташланмоқда. Бироқ масала ҳали якунига етгани йўқ.

Замонавий мавзу талқинлари хусусида гап борар экан, албатта, мумтоз асарлар замонавий талқинлари ҳақида тўхталиб ўтмаса бўлмайди. «Классика, ҳар қандай замонавий пьеса каби тарихий... Ижро услуби, декоратив ва мусиқали ечим классик ва замонавий пьесада бир хилда замонавий бўлиши даркор»³. Маълум бир театр жамоаси бирор мумтоз асар сахналаштиришга қўл уради экан, унда замонага мос муаммо ва мулоҳазаларни топишга интилади. Ҳеч кимга сир эмаски,

мумтоз асарларни сахналаштириш театр жамоаси, актёрлари ҳамда режиссёр учун катта масъулиятни талаб этади. Театр маълум тайёргарликка эга бўлиши, у ёки бу саҳна асарини танлаганда ўз имкониятларини ҳисобга олиши даркор. Замонавий талқин деганда, спектаклнинг образли ечимидаги модерник ифода воситалари, актёрлик санъатидаги новаторона ижролар назарда тутилмайпти. Шундай саҳнавий асар яратиш лозимки, ҳозирги томошабин бу спектаклни кўра туриб, ўзи учун хулосалар қилсин ва унда бир неча маротаба шу спектаклни кўриш эҳтиёжи туғилсин. Бунинг учун режиссёр актёрлар ансамбли ҳамда театр компонентлари билан ҳамкорликда ўша нуқтани, ўша руҳиятни топа билиши лозим.

Замонавий мавзулар турли жанрларда ўз ифодасини топмоқда. Бу яхши. Турли жанрлар турлича муносабатни талаб этади. Масалан, комедия баъзи камчиликларни фош этиш орқали янгисини тасдиқлайди. Драмада жиддий оҳангларда замонавий ҳаёт кўтариб чиққан муаммоларга жавоб изланилади. Энг муҳими, қайси жанрда бўлишига қарамай, воқелик ҳаққоний акс этирилса, қаҳрамонлар жонли, индивидуаллаштирилган ҳолда ўз ифодасини топса бўлгани. Бироқ ҳозирги кунда замонавий ҳаёт муаммолари кўпроқ драматургия ҳамда театр сахналарида асосан маиший мавзудаги, оилавий муаммолар акс этган спектаклларда намоён бўлмоқда. Шу сабабли, анъанавий томоша санъати ифода воситалари қўлланган, миллий колорит билан ажралиб турувчи, ўзбек хонадони муаммоларини ёритувчи маиший комедиялар театрларимиз репертуаридан салмоқли ўрин олмоқда. Бу бир томондан, томошабинларни театрға қайтарди, иккиламчи театрларнинг иқтисодий барқарорлигини таъминлашга ёрдам берди ва минг афсуски, репертуардаги меъёрнинг бузилишига ҳам олиб келди. Ривожланиб бораётган демократик давлатнинг театр санъати нафақат бу каби миллий руҳ, кулги, баъзида бачканалик уфуриб турадиган спектаклларни сахналаштириши, шунингдек, бошқа санъат турлари билан рақобат қила оладиган классик, тарихий асарлар ҳам қўйиши даркор.

Театр санъатидаги азалий муаммолардан бири томошабинни театрға қайтариш масаласидир. Буни қарангки, ҳар бир театрнинг ўз томошабини бўлиши керак, томошабин доимо ҳақ, театр томошабин ортидан эмас, томошабин театр орти-

³ Товстоногов Г. О профессии режиссёра. М., 1964, с. 79.

дан эргашиши лозим деган ҳақиқатларни кўп маротабалаб эшитамиз ва ишлатамиз. Лекин амалда кўп ҳолларда томошабин театрларга мажбуран чипта тарқатиш орқали жалб этилмоқда. Шу билан бирга, маиший, замонавий кундалик ҳаёт муаммоларини ёритувчи, енгил, кулдирувчи спектаклларга томошабин ўз ихтиёри билан, ҳатто бир неча маротабалаб тушмоқда. Театр раҳбарияти ҳам бир ойда икки уч мумтоз драматургия намуналари, тарихий драма ва замонавий мавзудаги драмаларни намоиш этишдан кўра, харидорбоп спектаклни кўрсатишни афзал кўрмоқда. Тўғри, бу бозор иқтисодиёти. Лекин маънавиятни, инсон руҳиятига таъсирни нечта чипта сотилгани билан ўлчаб бўлмайди-ку. Бизнингча, бу масала нафақат театр мунаққидларини, балки барча санъат мутахассисларни ҳам қийнаб келаётган муаммо бўлса керак. Зеро, бошқа санъат турларида ҳам шу масала кўндаланг турмоқда.

Хуллас, театрларимизда замонавий мавзу ва замонавий қаҳрамон яратиш, замонавий талқин ҳамда замонавий идрок этиш хусусида изланишлар олиб борилмоқда. Замонавий мавзулар асосида яратилган спектаклларни томоша қилиш жараёнида шу нарсага эътибор бердикки, изланса, ишланса, биз ҳавас қиладиган ва орзу қиладиган асарлар ёзса ва сахналаштирилса бўларкан. Ҳозирда драматургларимиз ҳам, сахна амалиётчилари ҳам изланишда.

Дилфуза РАҲМАТУЛЛАЕВА

ТАРИХИЙ ДРАМАДА БАДИИЙ ҚАҲРАМОН ЯРАТИШ МУАММОСИГА ДОИР

Истиқлол даври мамлакатимиз театр санъатини сарҳисоб қиладиган бўлсак, сахналаштирилган асарлар орасида тарихий мавзудагилари етакчилик қилганлиги кўзга ташланди. Маълумки, тарихий мавзунини ўзлаштириш замонавий мавзуга қиёслаганда, бирмунча мураккаб. Зотан, сахна асарларини яратишда етакчи унсурлардан бири саналган бадий қаҳрамон муаммоси ҳам бу мавзу ечимида алоҳида талабларни ўртага қўяди. Зеро, яратилаётган образ нафақат ўз прототипига ҳамда халқ хотирасида муҳрланган қиёфага муносиб бўлиши, шунингдек бугунги кун томошабини қалбига ҳам қай бир маънода яқин бўлмоғи лозим. Мураккабликларга қарамай, сўнгги йилларда бу йўналишда ўзига хос воқеа бўларли асарлар яратилаётгани мавзунинг халқ қалбига нафақат яқинлиги, балки унинг муҳимлиги билан ҳам изоҳланади. Ўтган қисқа вақт мобайнида республика театрларида тарихий мавзуларда юздан ортиқ асар сахналаштирилганлигининг ўзи бу мавзуга қизиқишнинг нечоғлик кучли бўлаётганидан далолатдир.

Дарҳақиқат, ҳозирги янги даврга келиб ушбу мавзунини ўзлаштириш учун қулай шароит ҳам яратилди. Хусусан, тарихий шахслар ва қадриятлар ҳақида гапириш имкониятининг туғилиши Тўмарис, Термизий, Имом Бухорий, ал-Фарғоний, Амир Темур, Бобораҳим Машраб, Заҳриддин Бобур сингари аввалги тузум томонидан бирмунча «сиқиб қўйилган» шахсларга бағишланган сахнавий асарлар пайдо бўлишига сабаб бўлди. Натижада, биргина Амир Темур шахсининг турли қирраларини акс эттирган ўндан ортиқ сахна асарлари дунёга келди. Абдулла Ориповнинг қатор театрлар эътиборини ўзига тортган «Соҳибқирон» драмаси, ижодий жамоаларнинг қарашлари ва имкониятларидан келиб чиққан ҳолда турлича талқин қилинди. Хусусан, Ўзбек Миллий академик драма театрида (реж. О. Салимов, рас. Б. Амансахатов) фалсафий-романтик-драма услубида талқин этилган спектаклда қаҳрамонлар характери ва ҳолати ички драматизм билан бойитилиб, психологик таҳлил ёрдамида намоён этилди. Режис-

сёр асосий эътиборини бош қаҳрамоннинг (актёр Т. Мўминов) кучли қиёфасини очишга, ягона ва кучли давлат қуриш ниятидаги инсоннинг мураккаб қисматини ҳамда унинг шу йўлдаги изтиробларини намоён этишга қаратди. Драматик асарнинг қатор ўринларини қисқартириш, унга хор, башоратчилар иштирок этган муқаддима, хотима каби компонентларни киритиш оқибатида композицион жиҳатдан яхлит спектакл яратилди.

Маннон Уйғур номидаги Сурхондарё театрида сахналаштирилган Қилич Абдунабиевнинг «Амир Темур ва Йилдирим Боязид» асарида икки тарихий шахс ўртасидаги тўқнашувга катта ҳаётий ва фалсафий маъно юкланган бўлиб, у спектаклда икки дунёқараш тўқнашуви тарзида ҳал қилинган. Ўзига хос феъл-атворли, жасур ва улғу саркардаларнинг юзма-юз учрашувлари, фитнес уюштирувчи роҳиб Иоаннинг хатти-ҳаракатлари, воқеаларни кўзгудек шарҳлаб борувчи Масхаранинг изтироблари орқали спектаклда Амир Темур ва Йилдирим Боязид ўртасидаги низо ва фожианинг асосий сабаблари ойдинлашади. Бу спектаклнинг ушбу мавзудаги бошқа асарлардан фарқи шуки, бу ерда Боязид ҳақиқий Рум қайсари, кучли рақиб сифатида онгли равишда дадил ҳал қилинган. Амир Темур эса нафақат куч-қудрати, баҳодирлиги, шунингдек ақл заковати, инсонийлик хислатлари ила ҳам ундан устун.

Бу икки шахс ўртасидаги қарама-қаршиликлар Олим Хўжаев номидаги Сирдарё вилоят мусиқали драма ва комедия театрининг «Амир Темур» спектаклида ҳам ўзига хос аксини топди. Озарбайжон драматурги Хусайн Жовиднинг «Амир Темур» (1925 йилда ёзилган) драмаси асосида (реж. В. Умаров) сахналаштирилган спектаклда қарама-қарши кучлар сахнада тўқнашмайди, балки уларнинг ўртасидаги кураш конфликтнинг ёпиқ шаклида амалга оширилган. Анъанавий ечимлардан фарқли, ушбу спектаклда бош қаҳрамон кўп ҳаракат қилмайди, у кам сўзлайди, воқеалар ривожиди сахнада бир неча бор статик ҳолатда намоён бўлади. Бош қаҳрамон характери асосан атрофдагиларнинг гап сўзлари, муносабатлари ва хатти-ҳаракатлари орқали намоён бўлади. Шундай бўлса-да, спектаклда Амир Темур сиймоси салобатли ва жасур саркарда, турк халқларини бирлаштиришга бел боғлаган ёрқин фикрли, буюк шахс сифатида гавдаланади.

Сўнгги йилларда улғу аجدодларимиз – тарихий шахсларнинг қутлуғ таваллудлари муносабати ила ҳукумат қарорларининг чиқарилиши шу шахсларга бағишланган ўнлаб асарларнинг пайдо бўлишига сабаб бўлмоқда. Юбилейлар муносабати билан маълум бир шахснинг ҳаёти ва фаолияти чуқур ўрганилаётганини ижобий баҳолаган ҳолда, бир нарсани таассуф ила таъкидлаш жоиз. Зеро, театрлар қарорларни рўқач этиб, баъзан ҳали пишиб етилмаган асарларни ҳам халққа ҳавола этиб юбораётганлари боис, қатор спектакллар вақт синовларига чидаш бера олмай тез орада театрлар репертуаридан тушиб қолаяпти. Хусусан, 1999 йили Имом Бухорийнинг 1225 йиллиги ва Аҳмад Фарғонийнинг 1200 йиллиги муносабати билан Имом Бухорий ҳақида 8 та, Фарғоний ҳақида 7 пьеса майдонга келди ва уларнинг аксари сахналаштирилди.

Ҳадис илмининг султони Имом Бухорийга бағишланган пьесалар орасида Усмон қўчқор қаламига мансуб «Расуллулоҳ котиби» драмаси ўзининг бадиий ва сахнавий ечимига (Самарқанд вилояти Ҳамид Олимжон номидаги драма ва мусиқа театри) кўра эътиборлидир. Маълумки, XX аср маҳсули бўлган ўзбек драматургиясида хукмрон мафкура тазйиқи ва кўрсатмаларига амал қилиниши баробарида, аксар ҳолда дин уламоларини ўта мутаассиб, илм-урфон ва тараққиётга қарши қилиб тасвирлаш анъанага айланганди. Диний арбоблар асардаги етакчи персонажларга зид ҳаракатлар қилар, асардаги виддият ва қарама-қаршиликлар аксар улар билан боғлиқ ҳолда амалга оширилар эди. Сўнгги йилларда яратилган кўпгина драматик асарларда бу йўлда ўзига хос ўзгаришлар содир бўлгани кўзга ташланади.

Усмон Қўчқор Имом Бухорий образи устида иш бошлар экан, ҳазрат яшаган давр қарама-қаршиликлари ва зиддиятларидан келиб чиқиб «Ал-муосарату сабаб ул-муофарати», яъни «замондошлик адоватнинг сабабидур», деган нақлни асар ғоясига сингдиришга интилди. Воқеаларни кескин, шиддатли курашлар, қаттиқ олишувлар, инсон ҳаётидаги улкан ўзгаришлар асосида ривожлантиришни талаб этадиган ушбу ғоя маптиғидан келиб чиққан муаллиф Бухорий образини яратишга киришар экан, ўз қаҳрамонининг иқтидори ва тафаккури қанчалик юксак бўлмасин, заминий хийла-бўхтонлар, аулму зўровонлик қаршисида ожиз қоладиган бир инсон си-

фатида тасвирлашни ўзига мақсад қилиб қўйди. Драматург томонидан танланган гоё асар конфликтини аксар тарихий драмаларга хос, икки қарама-қарши қутбда турган кучлар ўртасида қуришга имкон берган. Ижодкор Расулulloҳ (с.а.в.) ҳадислари, ислом ақидаларини теран англаб, кенг мушоҳада орқали халққа етказишга интилган аллома образини чизиш баробарида ўз тафаккур доирасидан келиб чиқиб, Қуръони карим ва ҳадисларнинг маъносини тор, маҳдуд тушунадиган, уларга нуқул хурофий тус беришга ҳаракат қиладиган, бидъат ботқоғига ботиб қолган мутаасиблардан фарқли ўлароқ, ислом дини инсонни камолот сари элтадиган, ҳидоят йўлига бошлайдиган дин экани, башариятга маълум бир масъулиятлар юксалиши баробарида катта маънавий эркинликлар берганини теран англаган инсон қиёфасини ойдинлаштиришга интилади.

Имом Бухорий драманинг асосий фалсафий гоёсини ифода этувчи шахс сифатида гавдалантириллар экан, бош қаҳрамон ҳар қанча оғир вазиятларга тушганда ҳам синмайдиган, эътиқодидан қайтмайдиган инсон қиёфасида тарихан тўғри ечим топган. Тўғри, драмада бош қаҳрамон образини яратишда ўзига хос муваффақиятга эришилган бўлса-да, бироқ унда эътирозли ўринлар ҳам кўзга ташланади. Зеро, драмада сахнавий асарнинг асосий ҳал қилувчи кучи ҳисобланмиш драматик ҳаракат муттасил кескинликда кечмайди. Имом Бухорий ва унинг тарафдорлари фаолиятидаги кураш ҳам жуда суёт бўлиб (буни драматик асар табиати талаб этади), очиғи, амалда асар сюжет чизигида персонажлар қисматидан изчил ўсиб чиқиб, томошабин кўз ўнгида тобора шиддатли тус олувчи алоқалар, муносабатлар яққол сезилмайди. Аксинча асарда кескинликни келтириб чиқарувчи қатор воқеалар ҳаракатдан ташқарида содир этилади ва бу хусусда фақат хабар бериш билан чегараланилади. Баъзи ўринларда қаҳрамонлар психологизми ҳодисалардан ажралган куйи тавсифланади.

Танланган жанр табиатига кўра, бош қаҳрамон гоёвий мақсади йўлида ўзига нисбатан фитна уюштираётган кучларга қарши курашиб маълум бир тўқнашувларни енгиб ўтса, унинг характери ёрқин намоён бўлар ёки изтиробли тўқнашувлар натижасида қаҳрамон янада чуқурроқ руҳий изтиробларга тушса (айнан шу усул билан ҳам мавжуд зиддиятларга қараш

алломанинг нима учун курашмаганини ишонарли очиш мумкин эди) асарнинг таъсир кучи ҳам шунга кўра ошиқроқ бўлар эди. Бу кемтикларни асар конфликтини, психологизмни чуқурлаштириш, Имом Бухорийга ғанимлик қилган Зухалий ва унинг шогирдлари образларида содир бўлган ўзгаришларнинг ҳаётий асосларини ишонтитарли очиш устида иш олиб бориб ҳал қилиш ҳам мумкин эди. Бироқ афсус, асарда кескинликни келтириб чиқарувчи воқеалар топилгани ҳолда (аксар ҳолатларда улар сюжетдаги ҳаракатдан ташқарида содир бўлади), улар зарур мантиқ ила ривожлантирилмагани боис, кескинлик зарур пардаларга кўтарилмаган.

Айнан ана шу камчиликлар сабаб, асарда сахнавий асарларга хос ҳаяжонлантирарли вазиятлар, ларзага солувчи ўринлар кўп эмас, кўринишларнинг алоҳида-алоҳида ҳал этилгани боис, сюжетда тарқоқлик сезилади. Назаримизда, бу камчиликларнинг бари конфликтда суётликка йўл қўйилганлигидан келиб чиққан.

Шу маънода драматург Ҳайитмат Расулнинг «Пири коинот» драмаси бирмунча эътиборли. «Пири коинот» спектакли (1999й.) Ўзбек Миллий академик драма театри жамоасининг ўз анъаналарини тиклаш йўлидаги саъй-ҳаракатларининг натижаси бўлди. Театр жамоаси (реж. В. Умаров, рассом Б. Тўраев) романтик руҳдаги спектакл яратар экан, IX асрда яшаб ижод этган Шарқнинг буюк астроном олими ал Фарғоний ҳаёти ва фаолияти ҳақида, у яшашга маҳкум бўлган тарихий шароит ва унинг қатъий қонуниятларига қарши олимнинг исёнини кўрсатишга интилди. Спектаклнинг ўзига хос хусусиятларидан бири унда бош қаҳрамон баъзи бир тарихий драмалардаги каби статик, яъни қотиб қолган ёки бекаму кўст, идеал шахс эмас, балки оддий инсоний хусусиятлардан ҳоли бўлмаган, ҳокисор инсон. Олимнинг интилишлари ва уларнинг мутаасиблар қаршилигига учраши натижасида юзага келган кураш асар воқеаларини ҳаракатга келтириб, унга изчиллик ва драматизм бағишлайди. Актёр Ғайбулла Ҳожиев мақсад сари интилувчи, чуқур кечинмалар ва ўтли эҳтиросларга бой инсон қиёфасини ижро этаркан, бу образнинг ички моҳиятини чуқур таҳлил этишга интилади. Унинг талқинида бош қаҳрамон илм излаб Бағдодга бориб қолган, бироқ она ватани Фарғонани, унинг тиниқ ва шарқироқ сувларини соғиниб яшовчи ўзбекнинг ташқи жи-

хатдан оддий, бошқалардан кўпам ажралиб турмайдиган, бироқ қилаётган меҳнати, илмий изланишлари билан ўз давридан анча илгарилаб кетган инсон сифатида гавдаланади. Спектаклдаги деярли барча сахна ва мизансаҳналар ҳам актёрлар тилидан чиқаётган ҳар бир сўз ва иборага, улар ижросидаги ҳар бир ҳаракат маъносига уйғунлик касб этади. Бу ҳолат Академик драма театри тарихий шахслар образини яратишга алоҳида бир масъулият ила ёндошганидан далолат беради.

Мана шундай ижодий изланишларни Муқимий номли мусиқали драма ва комедия театрида ҳам кўриш мумкин. Ушбу жамоанинг Насрулло қобул асари Фарҳод Олимов мусиқаси асосида сахналаштирилган шоир Бобораҳим Машраб ҳақидаги «На малак, на фаришта» (2005 й., реж. Аҳад Пармонов) асари фикримизни исботлайди.

Маълумки, замонасининг ўзига нисбатан адолатсизликларига қарамай, ҳаётни, тирикликни жуда юқори қўйган Машраб руҳини тушуниш, унинг юраги тўридаги ғалаёнларни, қалби тубидаги оғриқни, изтироб ва шодлигини сахна санъати орқали намоеън этиш жуда катта тайёргарлик ва шижоат талаб этади. Зеро, Машрабга ўхшаш руҳ даҳолари сиймоси ҳатто оламдан ўтгач ҳам ўзининг самовий кенгликларга тенг фалсафий қарашлари ила миллатни ўйлашга, инсонларни яшаш сири ва моҳияти хусусида фикрлашга, ҳаёт ҳақиқати ва синоатлари ҳақида мушоҳадалар юритишга даъват этаверади.

Спектакль муаллифлари аввало улуғ аждодимиз Бобораҳим Машраб руҳини, унинг дардли қалбини кўрсатиш мақсадида мусиқали театр имкониятларидан ўринли фойдалана олганлар. Хусусан, пьесада илгари сурилган ғоя ва мақсадларни рўёбга чиқаришда, сўзнинг имкониятлари етмаган ўринларда, мусиқа ўз қудрати ила ёрдамга келган. Шу маънода шоирнинг ғазаллари билан айтиладиган ариялар тасвирланаётган давр ва қаҳрамон руҳини очиш учун жуда қулай восита бўлган. Дастлабки сахнавий кўринишнинг «Ҳеч кима маълум эмас холу паришоним менинг...» сўзлари ила бошланадиган ғазал асосидаги ашула (ария) орқали ижодкорлар спектакль руҳига ўзига хос урғу берадилар. Айнан шу ашула фонода Машраб қалбидаги бедорлик сабаблари бўй кўрсата боради. Ижодкорлар буюклиги ўз замонасидаёқ тан олинган бўлса-да, даврнинг бир тўп маддоҳлари томонидан даҳрий, даж-

жол, шайтони лаъйин дея тамға илинган кимсанинг дардли нолалари, ўзи ишонган ва севган халқи қўли билан амалга оширилажак ёвузлик, нодонлик, адоват ва ҳасад натижаларини секин-аста томошабинга етказишга интиладилар.

Ушбу сахна асарида жамият ва шахс муаммоси кўзга ташланади. Шу маънода Машраб ва у яшашга маҳкум бўлган давр ўртасидаги қарама-қаршилик ва кураш пьеса матнидаги етакчи йўналишлардан бири ҳисобланади. Лекин, фақат бу эмас. Муаллиф, мавжуд тарихий манбаларга суюнгани ҳолда, Машрабнинг ўлими билан боғлиқ фактнинг янги қирраларини кашф этишга интилади, чунки у давр қанчалик зулмкор бўлмасин, доно, мулоҳазакор кишилар барча даврларда бўлганлигига ишонади.

Асарни сахналаштиришга киришган ижодкорлар Машраб-шоир ва Машраб-қаландар ўртасидаги боғлиқликларни кашф этишни ўз олдиларига мақсад қилиш асосида анъанавий талқинлардан узоқлашишга интиладилар. Улар ўзига хос услубда Машраб руҳиятидаги қарама-қаршиликлар ва курашни тасвирлашга, уни тушунишга, юрагининг сирли азобларини илғашга интиладилар ва бу даҳога хос «ҳоли паришонлик»ни, ўткинчи дунёнинг барча илоҳий неъматларидан кечиб, ҳаёлий дунёсида сармаст яшаган покдомон инсонни тасвирлашга эришадилар.

Илоҳий ишқ ва дунёвий муҳаббатни бир қалбга сиғдира олмаган шоирнинг бу дунёдаги сўнгги нафаси спектаклда ўзига хос талқин топган. Умри маслағи бўлмиш илоҳий ишқни танлаши ҳақидаги қароридан қаҳр ғазабга минган, муҳаббати гўё топталган, аламзада малика санчган тиф зарбидан йиқилаётган эса-да, Машраб шунда ҳам Офоқойни кечиришга ўзида куч топади ҳамда жаҳолат ва разолат талаблари ва инсоний туйғулар ўртасидаги курашда мағлуб бўлаётган Балх ҳукмдори Маҳмудхонга илтижолар қилиб уни ўз қарорида туришга ва шу йўл билан ҳукмдор сифатида сўзида собит қолишга кўндиради. Бу ҳолат нафақат эътиқоднинг кучидан, шунингдек унинг қаршисида энг кучли шахслар ҳам бош эгажагидан далолатдир.

Асарда тарихий фактлар ва уларнинг мантиқига жуда эркин ёндошилгани сезилади. Хусусан, тарихда жоҳил ва қаттол ҳукмдор сифатида ном қолдирган Маҳмуд қатагон образи ўз тарихий прототипига номувофиқ равишда ифода топган.

Натижада бу образ мавжуд тарихий-илмий ёндошувларга зид ҳолда давр қарама-қаршиликларини ечишга чора излаган шахс сифатида талқин этилади. Асарда характерлар яхши ишланган. Бироқ, мана шу характерлар ҳаракат этадиган реал шаброит яхши топилмагани боис, воқеалар ривождаги тарқоқлик сезилади. Драма назарийчилари ушбу жанр табиатига кўра асар бошида маълум бир тугун тугилиши ва асар ана шу тугунни ечишга йўналтирилган воқеаларнинг ривожи, авжи ва ечимидан иборат бўлиши лозимлиги хусусида кўп гапиришган. Спектакль аввалида ана шунга интилиш бор. Бу Машрабни Балхда ўлим кутаётгани ҳақидаги хабар билан боғлиқ. Бироқ спектаклда воқеаларни ушлаб, бир-бири билан боғлаб турадаган ўқ томирнинг тарқоқлиги асар воқеаларининг зарурий тезликда ривожланишига монелик қилган. Шунингдек, асарда кескинликни келтириб чиқарувчи воқеалар топилгани ҳолда улар сахна ортида содир бўлгани сабаб зарурий натижага эришилмаган (буни асар жанри талаб этади). Бу асар маълум тарихий шахс ҳаёти ва фаолияти, шунингдек у яшаган даврни акс эттиришда сўнгги йилларда ўзига хос услублар шаклланаётганидан дарак берса-да, бироқ ҳали ушбу йўналишда ечилиши лозим бўлган муаммолар ҳам мавжудлигини кўрсатди.

Истиқлол даври тарихий драмасида кучли характерларни яратиш йўлида маълум бир ижодий тамойиллар кўзга ташланса-да шу билан бирга ҳали бу йўналишда қилиниши лозим бўлган ишлар ҳам кўп эканлиги маълум бўлмоқда. Тарихий мавзунини ўзлаштиришдаги мавжуд муаммоларга қарамай, янгиликка интилиш ва уни эгаллаш йўлидаги саъй-ҳаракатлар ва изланишлар тарихий драманинг эртанги кунини ҳақида илиқ фикрлар уйғотади.

Ханжара АБУЛ-КАСЫМОВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО УЗБЕКИСТАНА: АВТОРСКИЙ ФИЛЬМ

Изменения в жизни узбекского общества после 1 сентября 1991 г. определили перемену системы координат и в киноискусстве Узбекистана.

Киноискусство, как известно, связано с общественным развитием, зависит от него, хотя и не является его зеркальным отражением. Но новые общественные отношения обусловили существенные перемены в мировосприятии деятелей кино республики, в их творческих устремлениях, и, в конечном итоге, в их произведениях – фильмах. Не случайно узбекское кино сегодня мы называем новым не только потому, что оно развивается в условиях независимости, но и потому, что в нём действительно складывается тенденция обновления, выражающаяся в самых разных формах.

Фильмы последних лет дают богатый материал для исследования художественного кино в его разных параметрах. И все они будут правомочны, потому как раскроют особенности кинопроцесса.

Так, можно, опираясь на эти фильмы, рассмотреть важнейшую в кино проблему героя. Или специально исследовать режиссуру узбекского кино, выявить, что в ней нового и от чего, может быть, надо избавиться. Динамика развития игрового кино прослеживается и в анализе творчества некоторых режиссёров.

В данной статье для того, чтобы показать своеобразие современного художественного кино, автор избрала узбекский авторский фильм. Заметным явлением стало почти тематическое производство авторских фильмов. Это становится определенной тенденцией, довольно убедительно показывающей происходящие процессы в художественном кино за последние пятнадцать лет.

Под авторским фильмом принято понимать кинопроизведение, создание сценария и постановка которого осуществляются одним человеком – режиссёром.

Авторские фильмы имели место и на прошлых этапах истории узбекского кино, но тогда они носили эпизодический ха-

рактёр и скорее всего были обусловлены отсутствием сценариев, и режиссёры вынуждены были писать их сами. Авторский фильм в современном узбекском кино носит иной, творческий, характер. Сегодня у кинорежиссёров страны появилась возможность «высказывания» в своих фильмах того, что их волнует, что им близко, о чём они размышляют, что будоражит их творческую мысль. И свобода изложения ее в литературной форме, импонирующей их творческому кредо, определила разнообразие узбекских авторских фильмов по их темам, героям, жанрам.

Разумеется, каждый режиссёр кино обладает собственным художественным видением, собственным умением излагать свою идею в определенной форме сценария. И авторские фильмы «Бомба», «Маленький табиб», «Небесные мальчики – 2», «Ватан» З. Мусакова, «Оратор», «Боль» Ю. Разыкова не похожи на ленты Н. Аббасова «Феллини» и Ё. Туйчиева «Подросток», «Источник» и др., поскольку в каждом из них чётко выражены их творческий почерк. Но при всей несхожести их объединяет и нечто общее: в них открыто выражается нравственное отношение автора-режиссёра к собственным героям, к тому, что с ними происходит. И эта авторская позиция определяет и создает атмосферу фильма, насыщая ее мыслями и чувствами режиссёров. Она изначально, конечно, бывает заложена в его литературном сценарии, а еще ранее – в возникшем замысле, а в фильме обретает изобразительно-пластическую форму.

В одной небольшой статье нет возможности подробно остановиться на каждом из пятнадцати авторских фильмов, и потому в ней речь пойдет лишь о некоторых из них.

Большинство своих авторских фильмов режиссёр З. Мусаков посвящает современной теме, современным героям. Фильмы его богаты по темам, идеям, жанрам. Что характерно для данного режиссёра, так это то, что он своим чутьём художника всегда знает, что может быть интересно современному зрителю (а это в основном молодёжь). И потому такие его фильмы, как «Бомба» (1995г.), «Маленький табиб» (1998 г.), «Мамочка» (2001 г.), «Небесные мальчики – 2» (2003 г.), имели большой успех. Для каждого из этих фильмов характерны нетрадиционные, новые сюжетные коллизии, герои, чьи чувства и поступки не оставляли никого равнодушными.

В творчестве этого режиссёра нашло свое реальное отражение время. Именно оно, равно как и специфичность его творческого мышления обусловили создание сценария «Ватан» (2005г.) и постановки по нему фильма.

Сценарий «Ватан» отличается стройностью изложения важного замысла, глубиной характеристики героев и особенно главного героя Курбан-ата. Его трагические злоключения на войне и после неё, встреча с любимой на лагерных дорогах, побег и, наконец, приезд его – гражданина США в Узбекистан – всё это в сценарии конкретно осязаемо, что свидетельствует о возросшем мастерстве З. Мусакова.

Фильм «Ватан» – противоречивое произведение по своей режиссуре. В его эпизодах, показывающих сегодняшний день, можно легко узнать известный по другим фильмам творческий почерк З. Мусакова, в эпизодах – ретро это «узнавание» исчезает.

Может быть, сказалось то, что режиссёр, всегда ставивший фильмы на современную тему, впервые поставил в историческом жанре определенные части фильма. А исторический жанр, по словам С. М. Эйзенштейна, требует особой тщательности в работе над ним. Фильм, к сожалению, уступает по своему кинематографическому уровню первоисточнику – сценарию, что подтвердило известную истину о том, что при постановке авторских фильмов и не только, сценарий должен обрести изобразительно-пластическую форму, а не быть просто его кинематографическим оформлением. Эту сложную задачу понимают молодые режиссёры, чьи фильмы в фестивале «Творческий полёт», прошедшем недавно в Ташкенте, подтверждают это. Так, например, в авторском фильме Т. Мусакова «Гость» (2005г.) философская мысль о том, что мы – гости на этой брэнной земле, воплощена в локальном материале в форме притчи с предельной концентрацией чувств автора.

Говоря об узбекском авторском фильме, следует остановиться на лентах режиссёров Ю. Разыкова и Ё.Туйчиева.

Девяностые годы прошлого столетия отмечены в общественной жизни Узбекистана активными процессами осмысления советского периода нашей истории, к которым подключилось и узбекское художественное кино. В 1998 г. был создан фильм -

эпопея Ш. Аббасова «Долина моих отцов» (сценарий Ш. Аббасова, М. Туйчиева) по одноименному роману Т. Мурада.

Продолжая эту тематическую линию в узбекском кино, в том же 1998 г. появился авторский фильм режиссёра Ю. Разыкова «Оратор», который показал, что с прошлым можно расставаться не только с горечью, но и с мягким юмором, добродушной иронией, но непременно с уважением, поскольку это наша история.

Ю. Разыков нашёл хороший драматургический ход для раскрытия этой мысли: события в фильме комментирует внук главного героя – наш современник.

История превращения вчерашнего возчика Искандера (Б. Адылов) в оратора-агитатора новой идеологии, его драматическая судьба раскрыта в достоверном воспроизведении социальной, национальной жизненной среды 1917-1937 гг., в которой протекают все события фильма. Образ главного героя автор дает в новом ракурсе. В иное время образ Искандера непременно героизировался бы. Но форма, избранная режиссёром для трактовки его образа, сняла с героя героические черты и тем самым спасла его от предвзятости.

Чтобы понять смысл фильма Ю. Разыкова «Боль» (2003 г.), необходимо глубже вникнуть в замысел автора. В фильме поставлен серьёзный, актуальный вопрос о взаимоотношениях между людьми. Это главный вопрос в нравственном климате не только отдельного коллектива, но и общества. Психологизированная конкретность, характерная творческому почерку Ю. Разыкова, в этом фильме выражена в глубокой кинематографической реализации замысла, в раскрытии духовного масштаба каждого героя.

Сегодня в узбекских авторских фильмах, в их сюжетах, героях режиссеры стремятся выявлять гуманистические ценности через их национальную конкретику, пытаясь избежать декларативного давления на зрителя, которому дают возможность поразмышлять над увиденным в фильме.

Режиссеры кино надеются, что их фильмы будут поняты зрителем, к сожалению, «закормленным» мелодрамами. Надеется на это и режиссёр Ё. Туйчиев. Его авторские фильмы «Подросток» (2004 г.) и «Источник» (2005 г.) отличаются новизной подхода к созданию образа современника, отображе

нию жизни. На обыденность событий, о которых повествуется в его фильмах, он посмотрел новым внимательным взглядом. В обыденном он находит и открывает нам его глубокий смысл, философию самой жизни.

В «Подростке» главный герой – школьник, ершистый и как будто замкнутый в себе. Он живет в семье, где одни женщины: бабушка, мама – медсестра в роддоме, две сестры. Избранный режиссером метод неторопливого повествования позволяет видеть подробности жизни семьи. Правдивость среды гармонично соединена с конкретностью героев, особенно главного из них. Он неосознанно ищет смысл своей жизни в наблюдениях за соседним домом с хорошо оборудованного чердака, в поисках отца. Открытие тайны – он и две сестры являются приемными детьми – и направляет его мысли и чувства в новое русло, помогает понять и по-новому взглянуть на тех, кто его окружает дома, тем более, что в их семье появляется новый приемыш.

Благородная гуманная мысль фильма о милосердии, о духовном богатстве подводила к широким выводам о наших современниках.

В фильме «Источник» Ё. Туйчиев, создавая образ современника, приходит к философскому выводу о том, что жизнь неоднозначна. Фильм начинается с панорамы разветвленных дорог, на которые, стоя к нам спиной, смотрит героиня фильма Арзиби (Н. Каримбаева), и этот же кадр появляется в финале. В эту метафорическую рамку, означающую мысль о многообразии не только дорог, но и людей и их судеб, заключен сюжет, состоящий из ряда эпизодов, которые объединяет главная героиня. Накануне свадьбы она едет к тётке и по дороге встречается с семьями односельчан, их горестями, страданиями, тщательно скрываемыми и вдруг открывшимися перед ней. Пластика фильма соотнесена со сложной душевной жизнью героев, замыслом режиссёра, интонацией повествования. Панорама жизни, возникающая перед героиней, рождает в ней вопросы: «Почему так люди живут? Почему страдают?». Можно было бы упрекнуть автора фильма в определенной инфантильности его героини, если бы не эпизод у источника, возле которого, наконец, обнажается душевное состояние героини. Разглядывая «сувениры», полученные от всех, с кем

ей довелось встретиться, она плачет. В ее рыдании – и сострадание к людям, и освобождение от накопленных в душе чувств. Процесс этого «очищения» героини подкрепляется умыванием ее водой источника, в котором остаются лежать «сувениры». И может быть, вода источника «очистит» и их хозяев, и они будут счастливы. Таким открыто символическим кадром заканчивается этот важный эпизод фильма.

Важнейшей чертой узбекских авторских фильмов является то, что в них посредством чисто национальных сюжетов выражены общечеловеческие идеи. И потому не случайно многие из них стали востребованными на международных кинофестивалях и получили самые высокие призы. В их числе фильмы «Оратор», «Эркак» Ю. Разыкова, «Маленький табиб» З. - Мусакова и др. И наконец, приз «Серебряный Святой Георгий» получил «Источник» Ё. Туйчиева как лучший фильм конкурса «Перспективы» на XXVIII Московском международном кинофестивале (2006 г.).



ТАСВИРИЙ ВА АМАЛИЙ БЕЗАК САНЪАТИ

Акбар ХАКИМОВ

ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА ЗА 15 ЛЕТ
НЕЗАВИСИМОСТИ

Камола АКИЛОВА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
XXI ВЕКА

Низора АХМЕДОВА

ДИАЛЕКТИКА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ:
ОПЫТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИ-
СТАНА

Эльмира ГЮЛЬ

ИЗУЧЕНИЕ БАЙСУНА КАК МОДЕЛЬ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ НА
СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Сурайё АЛИЕВА

ОРНАМЕНТИКА СОВРЕМЕННОЙ РИШТАНСКОЙ
КЕРАМИКИ

Акбар ХАКИМОВ

ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА ЗА 15 ЛЕТ НЕЗАВИСИМОСТИ

Кардинальные социально-политические и экономические трансформации, начавшиеся в 1991 г. на пространстве бывшего СССР, открыли новую страницу в истории художественной культуры Узбекистана.

Благодаря обретению независимости за небольшой исторический срок в стране были заложены беспрецедентно продуктивные основы для будущего развития в XXI в., созданы принципиально новые политические основы государственного и общественного устройства Узбекистана, принята новая Конституция, зафиксировавшая стремление народа к построению правового демократического и гражданского общества. Руководством страны во главе с Президентом И. Каримовым были определены приоритетные направления политического, социально-экономического и духовного развития. 15 лет независимости совпали с хронологическим срезом двух веков. Независимость и государственный суверенитет стали важными реформирующими факторами нового общественного устройства, мировоззрения нации, ее культуры и искусства. В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей. Две эти составляющие придали своеобразию современным эстетическим поискам в искусстве Узбекистана.

Исторический контекст художественных метаморфоз

Развитие культурных и художественных процессов начала 1990-х гг. во многом определял целый ряд социально-политических и экономических факторов, которые сопровождали первые шаги молодого независимого государства.

Так, внешняя политика страны – вхождение Узбекистана в международные организации и установление дипломатических отношений со многими странами мира в качестве субъекта международного права – открыла «железный занавес» в сфере культуры и искусства и позволила творческой интеллигенции республики не только глубоко ознакомиться с достижениями современного мирового художественного процесса, но и самой представить достижения национальной культуры и искусства на мировой арене. Членство в ООН, ЮНЕСКО и других между-

родных организациях инициировало ряд значительных проектов в области образования, культуры и искусства, которые успешно реализовывались в Узбекистане и дали толчок возрождению и развитию духовной культуры нации.

В сфере экономической политики Узбекистан взял курс на реальный суверенитет – достижение энергетической и сырьевой самостоятельности, подъем национальной экономики и выход из кризиса, в котором оказались все республики бывшего СССР в самом начале 1990-х гг. Развитие базовых отраслей экономики позволило государству взять на себя ответственность за судьбу духовной культуры и объявить себя главным спонсором преобразований в области искусства.

Важным фактором развития искусства стала и идеологическая составляющая, которая нашла отражение в идее национальной независимости, в объективном осмыслении и оценке собственного исторического наследия, в построении перспектив дальнейшего развития национальной культуры и искусства.

С первых лет независимости культурная политика Узбекистана была нацелена на становление и совершенствование духовной сферы – изучение и пропаганду исторических, нравственно-религиозных и культурных ценностей.

Справедливой переоценке подверглась роль ведущей религии народа ислама – стали строиться мечети, медресе, были созданы условия для совершения верующими священного Хаджа. По-новому, с объективно-исторических позиций, интерпретируется деятельность Великого Сахибкирана – Амира Темура, ставшего истинным национальным героем страны. Весь комплекс этих социально-исторических факторов во многом определили приоритеты и векторы культурной политики.

С начала 1990-х гг. новая эстетика как составляющая общей идеологии независимости получает отражение в градостроительном и архитектурном облике городов республики и в формах монументального искусства. Многочисленные памятники бывших коммунистических вождей сносятся и на их место устанавливаются монументы новым героям национальной истории – правителям, поэтам, мыслителям и ученым средневековья. Современные постройки украшаются стилизованными под средневековые образцы куполами, и в то же время растут вестернизированные по стилю высотные здания банков и офи-

сов иностранных компаний. Такой стилевой симбиоз отражает новые тенденции и касается также активно развернувшегося частного жилищного строительства. Наиболее показательным этот процесс протекает в столице Узбекистана Ташкенте. В 90-е гг. в столице были выстроены такие крупные сооружения, как бизнес-центр с гостиницей Интерконтиненталь и зданием Национального банка, Государственный музей истории Темуридов, здание Олий Мажлиса и Сената (на основе реконструкции), построен и обновлен целый ряд высококлассных гостиниц и т.д.

Смена экономических моделей и идеологических приоритетов инициировала значительные преобразования в искусстве. Это наглядно видно на примере развития национальной живописи. Философия национального искусства менялась на глазах. Были провозглашены свобода художественного самовыражения и отказ от диктата государственной цензуры на творчество. Вместе с тем в трудных условиях перехода к рынку государство оставило за собой экономическое обеспечение культуры и искусства.

Во второй половине 1990-х гг. были осуществлены институциональные реформы в различных сферах художественной культуры, нацеленные на укрепление материально-технической базы искусства, совершенствование его организационной и творческой структуры. В области изобразительного искусства было принято решение о создании Академии художеств Узбекистана. Главная задача, вставшая перед новой организацией, была очевидной – дать импульс развитию изобразительного и прикладного искусства в новой исторической обстановке, создать условия для выхода национального искусства Узбекистана в международное культурное пространство в качестве самостоятельного художественного феномена. Повышение социального статуса художника, его роли в становлении нового общества и его духовной культуры было одной из важных составляющих при рассмотрении вопроса о создании Академии художеств, что в немалой степени было обусловлено и экономическими факторами. Независимое государство в тяжелый для страны период перехода к рыночным отношениям объявило, что берет на себя ответственность за судьбу художественной культуры. В этих условиях возникла трудно разрешимая проблема функционирования механизма финансирования и инвестирования общественных организаций типа Союза художников со стороны государства.

В процессе подготовки проекта создания Академии художеств, ее структуры и устава был изучен и учтен мировой опыт исторического и современного развития подобных организаций. Наиболее оптимальным представлялся путь создания сильной государственной структуры, способной консолидировать художественные силы и дать новый импульс развитию трех основных составляющих творческого процесса в искусстве – художественного образования, выставочно-творческой деятельности, а также научно-исследовательской, критической и пропагандистской работы. Такой структурой и стала Академия художеств Узбекистана, созданная по Указу Президента Республики Узбекистан И. Каримова 13 января 1997 г.

Организация Академии художеств стала важным историческим шагом в развитии современного искусства Узбекистана и показала свою жизнеспособность в деле создания условий для творчества, укрепила культурный имидж страны на международной арене.

Поиски культурной и национальной идентичности в искусстве

Наиболее продуктивно трансформации протекали в изобразительном и прикладном искусстве. Если развитие традиционного прикладного искусства, более тесно связанного с рынком, зависело от организационно-экономических мер правительства (снятия пошлин на вывоз, укрепление социального статуса народного мастера, формирование новых институциональных структур и ассоциаций народных ремесленников), то в изобразительном искусстве более важными являлись стилевые и персональные творческие метаморфозы, по своему отражавшие процессы социальных трансформаций.

Наряду с закономерным интересом к собственным традиционным ценностям, к своему богатому художественному наследию, художники Узбекистана творчески воспринимают и достижения современного европейского и всего мирового искусства. Особенно ярко это проявилось в национальной станковой живописи.

В XX столетии в Узбекистане сложилась достаточно сильная в профессиональном отношении художественная школа, однако творческий потенциал мастеров многие десятилетия находился под

сильным прессом идеологической цензуры, сдерживая свободу творческого самовыражения. Лишь в начале 1990-х гг. возникшее у художников ощущение творческой свободы и максимального самовыражения изменило облик искусства. Необычные по своей философии живописные концепции 1990-х гг. оппонируют предшествующим академическим направлениям. В работах художников все очевиднее проявляется индивидуальная философия, не имевшая возможностей для самораскрытия в советский период, но всегда потенциально присутствовавшая в творческом арсенале живописцев и реализовывавшаяся лишь эпизодически.

Соцреализм как тотальный метод советского искусства сдал главные позиции, но реалистическая школа в искусстве не сошла со сцены – воздействие предшествующих традиций ощутимо в искусстве 1990-х гг. Вместе с тем сдерживать новые устремления в искусстве было уже невозможно. Снятие железного занавеса позволило отечественным деятелям культуры напрямую соприкоснуться с творческим опытом и авангардными явлениями современного мирового искусства, нацелило их на новые творческие эксперименты.

Обретение Узбекистаном независимости, формирование здесь новых идеологических приоритетов, основанных на героизации собственной национальной истории, ещё более усилили значение и актуальность мемориальных концепций в современном искусстве. Социально-гротесковые и социально-оценочные тенденции в начале 90-х гг. теряют свою значимость и фактически сходят на нет. Фантасмагория, смешение мифо-эпических и фольклорно-сказочных образов, сюжетов, сакрально-культурных символов и знаков, включенных в новую пластическую канву, характеризуют этот этап развития живописи.

В Узбекистане в 1990-е гг. сложилась своеобразная по стилю группа художников в возрасте от 35 до 60 лет, которых объединяет поиск новых творческих идей и неослабевающий интерес со стороны зрителей и специалистов. Их работы пользуются и повышенным коммерческим спросом.

Эта новая волна была связана с акцентированным вниманием к эстетике авангардных форм, что игнорировалось предшествующей парадигмой искусства. В то же время рост национального самосознания вызвал интерес к собственной национальной истории и поэтике традиционной культуры, к ее мифо-

эпическим, фольклорным и культово-сакральным пластам. Таким образом, общая картина развития искусства за этот период в известном смысле выглядит раздвоенной и нередко эклектичной. С одной стороны, усилились модернистские тенденции, поиск новых пластических форм выражения, метафоризация художественного языка, а с другой – стала очевидной апелляция к традиционным пластам эстетического сознания.

Для живописи Узбекистана начала 1990-х гг. характерна широта спектра стилевых моделей. Это одна из примечательных особенностей искусства переходного периода – поискового по своей сути, когда в причудливом стилевом калейдоскопе сплетались такие различные направления, как соцреализм, декоративизм, инновации в форме нефигуративной живописи или инсталляционных решений. Во многом это объясняется углублением и расширением творческого мировоззрения, стремлением авторов выйти за пределы известных нормативов и традиционных технологий.

Стремление к резкой индивидуализации художественно-творческого мышления стало наиболее ярко выраженной и устойчивой тенденцией современного художественного процесса. Художники осознали значение тезиса «от ремесла – к философии».

В целом искусство Узбекистана 1990-х гг. претерпело смену определенных стилевых приоритетов – от акцентированного внимания к традициям восточной миниатюры, которую ряд художников пытался возвести в ранг чуть ли не единственного национально-истинного стиля, до попыток пусть робких, но авангардистски нацеленных проектов. Внутри этих крайних точек находится зона более умеренных творческих поисков, исходящих из реалистических традиций, не потерявших своих последователей и в 1990-е гг., а также модернистских решений, связанных с поиском новой философии искусства без резкого отрицания собственных пластических достижений недавнего прошлого. Весь этот полифонический набор художественной стилистики стал возможным благодаря новым историческим реалиям – открывшейся в последние полтора десятилетия возможности свободного выражения пластических и философских идей.

Вместе с тем 15-летний период развития современного искусства Узбекистана в своей динамике неоднозначен. В самом начале 1990-х гг. мы наблюдаем довольно явную смену философии исон-

куства и радикальные изменения стилевых принципов. Новые веяния охватили большую часть художников. Но к середине 1990-х наметилась определенная стагнация, тем более странная в условиях полной свободы творческого выбора – художники не выходили за пределы уже найденных живописно-пластических схем и направлений. К концу 1990-х вновь наблюдается прилив обновленческой волны, возникают пространственные инновационные решения, отличающиеся осознанием новых задач и оригинальным пластическим мышлением. Состоявшиеся в 2001, 2003 и 2005 гг. ташкентские международные биеннале продемонстрировали перспективный потенциал художников Узбекистана, но в то же время показали, что в живописи вновь наступил кризис идей. Несмотря на общий инновационный характер искусства всего прошедшего 15-летия такая зигзагообразная динамика развития современного искусства должна стать предметом рассмотрения искусствоведами и художественной критики в будущем.

Проблемы искусствоведения и художественной критики

С образованием Академии художеств Узбекистана творческая жизнь заметно активизировалась. В Центральном выставочном зале Академии одна за другой проходят как персональные, так и групповые выставки. Интенсивность, с которой протекает художественная жизнь, закономерно требует адекватного отношения к этому феномену со стороны искусствоведов и критиков – остро встает вопрос оценки и определения критериев, осмысления направлений развития современного искусства. То есть необходим глубокий объективный анализ происходящего художественного процесса, включающий широкий спектр критических работ – от газетных и журнальных статей до фундаментальных исследований и книг.

Ни в коей мере не принижая огромного вклада, который внесло искусствоведение прежних лет в изучение путей развития изобразительного и прикладного искусства Узбекистана, следует отметить, что искусствоведение, до начала 1990-х гг. находившееся под идеологическим прессом, рассматривало развитие искусства исключительно эмпирически, как феномен прогрессирующей культуры. Отсутствие статей и публикаций можно отчасти объяснить общим экономическим кризисом конца 1980-х – начала 1990-х гг., в результате которого возник издатель-

ский вакуум. Не вышло ни одной монографии, посвященной анализу современного художественного процесса в Узбекистане. В эти годы публиковались статьи большей частью информационно-описательного характера в редких сборниках, общественно-политических журналах и газетах. Однако их полиграфический уровень, столь важный для изданий по искусству, за редким исключением (например, журнал «Узбекистон хаво йуллари») не отвечал требованиям времени.

Важным событием в развитии искусствоведения и художественной критики Узбекистана и одновременно своеобразным индикатором, определившим их уровень, стал выпуск с 1998 г. журнала «SAN'AT», который был основан в соответствии с Указом Президента И. Каримова об организации Академии художеств Узбекистана. За прошедшие 8 лет было издано 30 номеров журнала, в которых опубликованы научные и художественно-критические статьи по проблемам истории искусств и современной художественной культуры (в том числе кино, музыки, театра, телевидения и др.). Важно то, что журнал издается на трех языках – узбекском, русском и английском, – что позволяет заметно расширить читательскую аудиторию. Журнал получил высокую оценку среди широкого круга отечественных и зарубежных читателей, творческих деятелей, специалистов, ученых, искусствоведов, критиков и т.д. за хорошее полиграфическое исполнение и высокий научный и аналитический уровень большинства публикаций.

На сегодняшний день в журнале опубликовано около 100 статей по проблемам истории и современного состояния изобразительного и прикладного искусства. Причем, как показывает анализ публикаций, в области изучения истории искусства и художественных ремесел сложилась более благополучная картина, чем в сфере исследования современного изобразительного искусства. Историко-искусствоведческая наука и изучение в области прикладного искусства оказались более активными и фундаментальными – возможно, здесь сказались традиции академического жанра исследований.

Благодаря повышенному вниманию государства к возрождению национальных ценностей и сформировавшейся традиции изучения бытовой культуры узбекского народа немало было сделано в сфере изучения народного и прикладного искусства в 1990-е гг. Специфика народного искусства, эволюци-

ный характер творческих трансформаций в коллективном творчестве сказались и на характере исследовательского процесса. За прошедшие 15 лет (точнее, за последние пять-шесть лет) было издано немало книг и статей по проблемам истории художественных ремесел Узбекистана и прикладному искусству XX в.

Немалая часть статей опубликована в журнале «SAN'AT». В основном они носят фактологический, описательный характер и служат для пропаганды богатейшего традиционного наследия. (Это преимущественно публикации об отдельных видах ремесла – керамике, вышивке, ювелирном искусстве, чеканке, ковроделии, лаковой миниатюре и др., таких авторов, как Э. Гюль, С. Алиева, З. Алиева, К. Акилова, Р. Фатхуллаев, А. Хакимов, Ш. Абдуллаева, И. Богословская, Л. Левтеева, Н. Садыкова и др.). Но имеются, правда редкие, публикации проблемного, методологического и теоретического характера, ставящие актуальные вопросы развития народного искусства Узбекистана (экология народного искусства, проблемы возрождения и сохранения его традиций, народное искусство и проблемы рынка и т. д.).

Этими же авторами был подготовлен целый ряд монографий и каталогов (монографии: Э. Гюль «Диалог культур в искусстве Узбекистана», К. Акиловой «Народное прикладное искусство Узбекистана 20 века», И. Богословской, Л. Левтеевой «Тюбетейки Узбекистана XIX – XX вв.», коллективный труд под научной редакцией А. Хакимова «Атлас ремесел Узбекистана» и совместная работа А. Хакимова и Э. Гюль «Байсун. Атлас художественных ремесел», альбомы Н. Садыковой о народном костюме Узбекистана, Ш. Шаякубова о современной миниатюрной живописи, 7 альбомов-каталогов музеев Узбекистана под общей редакцией А. Хакимова, альбомы-каталоги международных выставок в Германии, Японии, Франции и других странах с включением большого материала по прикладному искусству), опубликованы статьи в отечественных и зарубежных сборниках, сделаны доклады на республиканских и международных конференциях. Особо следует отметить ряд международных конференций по проблемам народного искусства, проведенных в Байсуне в рамках программы ЮНЕСКО по сохранению нематериального культурного наследия человечества, а также итоги Бай-

сунской научной экспедиции, собравшей уникальный материал по ремеслам региона. Эта работа была осуществлена в основном силами научных сотрудников НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана.

За последние пять лет в НИИ искусствознания были защищены две докторские и несколько кандидатских диссертаций по проблемам изучения истории и современного состояния традиционных художественных ремесел. Все это свидетельствует о достаточно сильном потенциале специалистов в области исследования декоративно-прикладного искусства Узбекистана.

Несколько иная ситуация в деле изучения и критического анализа изобразительного искусства, ориентированного не на традицию и каноны, а на проявление личностных взглядов художников, творчество которых во многом определяется амплитудой социально-исторических процессов. Здесь уже необходим иной уровень осмысления и критического анализа. К сожалению, весьма интересный и насыщенный период 90-х гг. практически остался вне поля зрения серьезных искусствоведческих исследований. Исключение составляет фундаментальное исследование современных процессов живописи Н. Ахмедовой «Традиции. Самобытность. Диалог» (Ташкент, 2004), но и в нем живопись Узбекистана представлена лишь как часть материала по центральноазиатскому региону. Вышедшие же за этот период многочисленные альбомы, каталоги, буклеты к выставкам носят в основном ознакомительно-пропагандистский характер и не затрагивают актуальных теоретических проблем, хотя, безусловно, обогащают издательскую палитру в области освещения современного художественного процесса.

Так, в середине 1990-х гг. стали появляться новые интересные издания по искусству хорошего полиграфического качества. Это касается в первую очередь серии каталогов, выпущенных в Лондоне Галереей изобразительного искусства Национального банка Узбекистана на основе собственной коллекции. В 1997 г. узбекско-британским издательством «Растр» в Ташкенте выпущены альбом «Живопись Узбекистана конца XX века» и каталог Д. Умарбекова. Оба издания отличает неплохой полиграфический уровень. В различных издательствах, в том числе зарубежных, были опубликованы каталоги выставок художников С. Алибекова (Финляндия), Н. С. Шина (Юж-

ная Корея), групповой выставки узбекских живописцев в галерее «Deutsche Welle» в Кельне (Германия), художника О. Козокова, а также каталог выставки в Париже «Искусство Узбекистана: эпоха Темуридов и XX век» с иллюстрациями работ современных живописцев (оба последних каталога изданы в Ташкенте в издательском концерне «Шарк»). Из печатной продукции следует отметить календари с репродукциями узбекских художников (Б. Джалала, Г. Байматова, Л. Ибрагимов и др.), изданные на местной и зарубежной полиграфической базе. Со всем недавно вышли неплохого качества альбомы обобщающего характера – в 2000 г. – по материалам частной коллекции Х. Меликулова (Т. Махмудов, К. Акилова), в 2003 г. – по материалам Нукусского музея «Авангард XX века» (А. Хакимов), в 2004 г. – избранные работы художников республики периода независимости «Янги Ўзбекистон санъати» (Т. Кузиев).

Тем не менее, как было отмечено выше, несмотря на этот объем качественных изданий, ощущается явный дефицит статей и публикаций аналитического характера. Сегодня практически остались вне поля зрения развитие современной графики, скульптуры, авангардных направлений изобразительного искусства Узбекистана.

Тревожным фактом можно считать то обстоятельство, что в НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана – ведущем исследовательском центре науки об искусстве всего среднеазиатского региона за последние пять лет была защищена лишь одна докторская диссертация соискателя из Узбекистана (Н. Ахмедова) и ни одной кандидатской диссертации по современному изобразительному искусству республики.

Естественно, многие причины связаны со сменой поколения. Критики и искусствоведы, активно публиковавшиеся в 1980-е гг., сегодня еще продолжают писать, хотя и не столь интенсивно, как прежде, а новая искусствоведческая поросль пребывает в определенной нерешительности. Произошедшая в 1990-е гг. смена мировоззренческих ориентиров потребовала от критиков осмысления новых исторических реалий и новой ситуации в искусстве. Однако не все критики прежнего поколения оказались готовыми к подобным трансформациям. Поэтому необходимость воспитания нового поколения критиков – процесс, объективно обусловленный и весьма актуальный. Целая плеяда выпускников отделения искусствознания Национального ин-

ститута художеств и дизайна им. К. Бехзада составляет сильный потенциал, однако период «молчания» затянулся.

Одним из безусловных достижений искусствознания следует считать издание книги «Искусство нового Узбекистана», посвященной исследованию художественного процесса в Узбекистане в период независимости (1991-2001 гг.). Это первая фундаментальная работа по обобщению и анализу развития национального искусства в новых исторических условиях, изданная к тому же на государственном языке. Книга подготовлена авторским коллективом НИИ искусствознания и представляет, по существу, развернутую историю искусств новейшего времени. В отличие от последнего коллективного издания («Искусство Советского Узбекистана» (1917-1965 гг., М., 1973), где были подвергнуты изучению лишь пластические виды искусства – архитектура, изобразительные и прикладные искусства – в данном исследовании наряду с этими отраслями отражена художественная практика последнего десятилетия и в таких сферах, как театр, музыка, кинематограф, телевидение.

Развитие искусства Узбекистана в период независимости рассматривается в этой книге с объективных, свободных от политической конъюнктуры и идеологических догм научных позиций. В то же время все ценное в художественной культуре, что было создано в предшествующие годы, рассматривается как неотъемлемое национально-культурное достояние. Процессы, протекающие в современном искусстве, исследуются в контексте исторических трансформаций и социального развития.

И все же при активизации художественного процесса, довольно благоприятно складывающемся положении дел с издательскими возможностями, совершенствованием полиграфического качества публикаций остается актуальной проблема методологического потенциала искусствознания и критики в освещении вопросов развития изобразительного и прикладного искусства Узбекистана в XX и XXI вв. Сегодня необходимо на основе изучения этих художественных феноменов в контексте динамически меняющейся социально-исторической ситуации, выявления наиболее значительных произведений и креативных достижений, анализа творчества народных мастеров и ведущих художников раскрыть значение этих важных сегментов национальной культуры с новых позиций.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ XXI В.

Нынешний рубеж веков, рубеж тысячелетий, как, может быть, никогда прежде в истории человечества, актуализировал проблемы духовности, поиска гармонии в природе, обществе, культуре. Процессы развития техногенной цивилизации и модернизации в XX в. породили проблемы экологии окружающей среды, экологии культуры, и, как оказалось, в конечном счете – экологии нравственности.

На современном этапе различные аспекты традиционной художественной культуры стали особым центром внимания сферы идеологии периода независимости, исследовательской науки, малого и среднего бизнеса в странах Центральной Азии.

Традиционная художественная культура региона, насчитывающая несколько тысячелетий, на современном этапе представляет собой уникальный феномен. Она несет в себе отражение сложного исторического, геополитического, этнокультурного, религиозного, социально-экономического своеобразия региона. К ним в XX в. добавились проблемы коренной ломки быта, изменения духовного сознания народов региона в процессе бурного развития техногенной цивилизации, проблемы сохранения традиционного наследия в эпоху глобализации, проблемы поисков национальной самоидентификации в период независимости. Ведь именно динамика цивилизационных сдвигов привела к коренному изменению многих видов и форм традиционной культуры.

Сравнительный анализ основных черт современной техногенной цивилизации и стержневых основ традиционной культуры народов Центральной Азии раскрывает сущность их принципиального различия. Важной чертой техногенной цивилизации является представление о природе как о поле для приложения сил человека, в то время как в традиционной культуре природа – основа сущего, бытийного и сакрального. В техногенной цивилизации человек рассматривается как активное существо, призванное преобразовать мир. В тради-

ционной культуре человек неразрывными узами связан с природой, Космосом, он – часть Вселенной. В техногенной цивилизации понимание человеческой деятельности направлено на преобразование предметов, а не самого человека. В традиционной культуре посредством условного, полного символов и обобщений художественного языка, каждый из элементов которого обладает семантикой значения, внутренний мир человека, его ощущения природы, социума, вселенной, своего места в этом огромном материальном и духовном мире – главная составляющая. Основой техногенной цивилизации являются динамичное изменение предметного мира, доминирование научной рациональности, ориентация на автономию личности, особое понимание власти. Сущность традиционной культуры Центральной Азии составляют традиционность и каноничность, устойчивость и вариативность в пределах канона, доминирование чувственности, ориентация на устойчивый правопорядок во всем. А главное, традиционная культура несет в себе идеи гуманизма, единства человека и природы, человека и общества, выражает созидательный характер ее творцов.

Помимо техногенной цивилизации, социально-политические потрясения в XX в. и сопутствующие им экономические, идеологические трансформации в общественном развитии региона также привели к изменению традиционного общества, традиционного сознания, традиционных взаимосвязей в различных сферах.

Однако несмотря на сложность, а порой и драматичность своего эволюционного развития, единый и гармоничный мир традиционной культуры Центральной Азии сохраняется, неся в себе приметы минувших эпох, созидательный труд многих поколений творцов, а вместе с тем и идеалы красоты и добра, мудрости и любви к человеку, гармонии человека и природы, человека и общества. Мир этот не перестает удивлять неповторимостью и уникальностью изобразительно-орнаментальных мотивов и образов, философско-содержательных нюансов и значений, открывая все новые грани, питающие современную творческую и научную мысль. Сегодня в странах Центральной Азии традиционная культура вызывает к себе не только бережное отношение со стороны официальных кругов, творчес-

кой интеллигенции, широкой общественности, но и всестороннее изучение, новые стороны интерпретации, новые векторы исследовательской парадигмы, новые методологические аспекты изучения.

В независимых странах Центральной Азии в связи с тенденциями обновления возрастает интерес к художественным традициям историко-культурного наследия. Этот богатейший опыт требует обобщения в контексте идейно-смысловых и профессионально-творческих трансформаций, присущих различным историческим эпохам. Причем это обобщение выходит за пределы эмпирического искусствоведения, в область социально-теоретических исследований, культурологии, социологии, антропологии, что позволяет перейти от частных наблюдений к комплексно-аналитическим.

Актуальным и еще недостаточно исследованным является изучение традиционной культуры Центральной Азии в аспекте категорий национального, регионального и общечеловеческого. На современном этапе признана уникальность традиционной культуры каждого народа региона, ее национальное своеобразие, неразрывным образом связанное с особенностями этногенеза. В то же время на протяжении XX в. изменилось содержательное наполнение самого термина – национальное. На определенном историческом этапе достаточным оказывался принцип: «единый по содержанию, национальный по форме». Но очень скоро этот принцип обнаружил свою искусственность, терминологическую неопределенность, содержательную неполноценность. Только ряд исследователей 1960-80-х гг., в их числе Б. Бернштейн, Г. Гачев, И. С. Кюп, Ю. В. Бромлей, Л. Гумилев, считают, что национальное – это лишь одна из фаз существования этнического своеобразия (1, с.274-294; с.36-41; с.77-92). Термин «национальное» исторически и географически сужал исследователей рамками крупнейших и позднейших этнических образований (наций), в то время как мелкие общности (племена, народности) оставались за рамками исследований. То есть, фактически, термин «национальное» выступал результатом конвенции, у проблемы были атрофированы историческое и типологическое измерения.

Региональное своеобразие художественных традиций Центральной Азии складывалось на протяжении многих веков. В

нем продолжают жить традиции ахеменидские, античные, тюркские, раннесредневековые, мусульманские, европейские. При всех этнокультурных влияниях различных исторических периодов большую роль в сложении симбиоза традиций играли местные художественные традиции. Изучение традиционной культуры региона как этнокультурного явления на современном этапе содержит много дискуссионных положений, требующих уточнений, углублений исследовательской мысли. К тому же разделение хозяйственно-экономических укладов на оседло-земледельческий и кочевой способствовало формированию и специфическому развитию определенных типов культуры, художественного мировоззрения, художественной картины мира, собственного генетического кода в искусстве.

XX в. актуализировал и проблему общечеловеческих ценностей в художественной культуре, как в планетарном масштабе, так и в странах Центральной Азии. Эта проблема также остается еще не до конца исследованной.

Продолжает оставаться актуальным изучение традиционной культуры в аспекте традиций и современности, но с качественно новым наполнением этих обладающих динамичностью понятий. Понимание традиционного искусства как специфического типа художественного творчества актуализирует проблемы традиции и новизны, канона и локального центра, индивидуального и коллективного, эволюции и трансформации мотивов и форм, функционирования и бытования разнообразных видов ремесла в рамках конкретного времени и пространства.

Одной из типичных методологических ошибок современного искусствознания является механический перенос особенностей функционирования традиционной культуры, и в частности, традиционных художественных ремесел исторического прошлого на современную почву, идет явное противопоставление терминов «народное» и «профессиональное» применительно к художественной практике XX в. (2). Совершенно очевидно, что в древности и средневековье, вплоть до первых десятилетий XX в., в искусстве оседло-земледельческих народов региона сохранялись «отчеканенные веками формы классически строгого стиля» и «плод народной стихии, вековое безымянное творчество народных масс» (3, с.258).

Однако заметим, что это соотношение, в силу ряда историко-политических, социально-экономических, идеологических, изменившихся институциональных обстоятельств, принципиально изменилось в XX в. В определенной степени вызывает возражение следующее высказывание: «Профессиональные формы деятельности... в XX веке 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» (2, с.158).

Начнем с того, что термин «народное искусство» (“folk art”) распространен не только в исследовании конкретных авторов, в искусствознании Узбекистана или в советской искусствоведческой науке, но и в сфере мировой исследовательской мысли XX в. (4). В XX в. в мировой художественной практике он стал обозначать традиционное художественное наследие, вбирающее в себя различные историко-культурные слои, традиции, формы, виды художественного творчества. То есть в исследовании традиционного декоративно-прикладного искусства, как и в целом традиционной культуры нужно исходить из принципа историзма, так как его художественные, содержательные, институциональные формы также с течением времени эволюционируют.

Если в средневековье профессиональные формы были связаны с «деятельностью художников-орнаменталистов, работавших в дворцовых мастерских различных городов Востока, своего рода центров профессиональной художественной культуры» (2), то в XX в. их деятельность сосредоточивается уже в совершенно других институциональных формах: ремесленных мастерских, кустарных промыслах, художественных фабриках, объединениях и центрах народных мастеров, предприятиях малого и среднего бизнеса, совместных предприятиях. Причем объединяют они самые различные виды художественного ремесла. И дело не только в изменении институциональных форм, но и в изменении социального функционирования самого традиционного искусства, его целей и задач, содержания, мировоззрения, трансформации системы его «воспроизводства», культурной трансмиссии, и наконец, его востребованности, восприятия в изменившемся на протяжении XX в. обществе и, как следствие, в общественном сознании народов

региона. Если в историческом прошлом творец и слушатель, зритель составляли единую аудиторию, понимали друг друга посредством языка символов, сейчас этого контакта уже нет. Современный зритель, слушатель в основной своей массе способен воспринимать адаптированные «тексты», несущие в себе облегченные вариации символических кодов прошлого.

Традиционная художественная культура Центральной Азии XX в. – это культура стадии наций. А культура стадии наций, в отличие от исторических предшествующих стадий, отличается динамичностью, в которой существенно меняется сам характер этнического своеобразия искусства.

Как было отмечено исследователями, историко-художественный опыт, который хранится в специальных институциях культурной памяти народа, независимо от его актуальности, его «захваченности» традицией, превращается в «колоссальный резервуар потенциальных традиций». Но способы извлечения из этого резервуара тех или иных моделей и построения из них «традиционного ряда», принципы структурирования наследия все более задаются актуальными проблемами современного художественного творчества, отражающего конкретный социокультурный контекст развития.

Б. М. Бернштейн отмечал, что творчество не может происходить без опоры на культурное прошлое, отдаленное или близкое, но его возрастающая активность проявляется в способности к непрерывной организации и переорганизации прошлого в сосуществующие, конкурирующие, противоборствующие, исчезающие, вновь возникающие и постоянно перестраивающиеся порядки... При таком способе существования и функционирования традиция утрачивает свое стереотипное действие, «за ней более сохраняется функция трансмиссии опыта и менее – функция унификации художественной деятельности».

Действительно, на протяжении XX в. традиционное декоративно-прикладное искусство получило название «народное», объединив в единое целое исторически сложившиеся профессиональные и народные формы деятельности. И стало народным вовсе не потому, что в него проникли европейские формы искусства, а потому, что народное творчество, как сказал Гердер, призывавший к его философскому осмыслению, – это

«поистине величественная тема для историка человечества, поэта, теоретика поэзии, философа» (5, с.190). В XX в. термин «народное» приобрел новое содержательное наполнение, имеющее конкретные исторические, социальные, философские, эстетические, культурологические параметры. К сожалению, термин «народное искусство» в научных позициях некоторых современных исследователей Узбекистана приобретает равенство с термином «привокзальное» искусство (6, с.80).

XX век кардинально изменил парадигму развития художественной культуры. Развитие техногенной цивилизации, отрицание дееспособности традиционной культуры, отказ от традиционных ценностей в жизни, искусстве, в сознании, появление системы международных культурных коммуникаций, при которой страны с различной цивилизационной продвинутостью могут освоить языки, традиции разных культур, не могли не отразиться и на традиционной культуре региона. Как отмечает Г. Гачев, «Цивилизация делает современные народы похожими, а культуры несут в себе их различия» (7, с.81). Однако чтобы культуры, тем более традиционные, несли в себе различия, необходимо изучение проблемы специфики их функционирования не только в историческом прошлом, но и в современном социуме, в современных условиях, то есть изучение традиционной культуры как социокультурного явления.

Процессы возрождения национальной культуры в странах региона Центральной Азии в период независимости приобрели более интенсивный характер. Формирование национальной идеологии молодых независимых государств стимулировало интерес к познанию своей многовековой истории, уникальной культуры, духовных ценностей. В то же время рыночные преобразования в сфере экономики, формирование частного предпринимательства также способствовали возрождению и развитию многих видов традиционного искусства. Возрождающаяся традиционная обрядность в странах региона на современном этапе, развитие международного туризма определили спрос на многие виды традиционных изделий.

Нельзя не отметить, что в современных процессах обновления традиционной культуры одной из важных проблем является проблема ученичества, восстановление системы «устоз-шогирд», от учителя к ученику. Традиционная система «ус-

тоз-шогирд» – результат многовекового опыта передачи художественной традиции. Она включает в себе способ передачи не только традиционного художественного опыта, но и общих этических, нравственных, эстетических норм высокой человеческой культуры.

Функционирование современной традиционной художественной культуры немыслимо без вовлечения ее в структуру художественного рынка, или, как принято его называть, арт-бизнеса. Он оказывает существенное воздействие на образную природу традиционного искусства как в позитивном, так и в негативном плане. Актуальными проблемами традиционного искусства в системе арт-рынка являются выбор концепции управления маркетингом, организация его службы, проведение маркетинговых исследований по изучению потребительского спроса, изучение проблемы ценообразования, распространение изделий, организация полноценной рекламно-пропагандистской деятельности, выход на международный рынок.

Исследование проблематики традиционного искусства сегодня немыслимо без изучения его социологического аспекта, охватывающего широкий спектр проблем и все виды деятельности. Именно изучение социологического аспекта традиционного искусства позволяет в полной мере выявить закономерности формирования, функционирования и основные тенденции развития художественного творчества. Социологический аспект изучения традиционного искусства позволяет по-новому взглянуть на его актуальные проблемы не только на уровне творчества народных мастеров, но и с точки зрения его социального функционирования в современном обществе, вскрыть причины и характер развития большинства художественно-эстетических проблем в современном традиционном искусстве. А их решение упирается в ряд причин исторического, политического, экономического, социального, культурологического, методологического характера.

Изучение и решение проблем современной традиционной культуры Центральной Азии приобретает особую важность как составная часть процесса развития и укрепления духовного потенциала региона, без которого немыслимо его поступательное развитие в XXI в.

Литература

1. Бернштейн Б. М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Советское искусство, 78. Вып. 2. М., 1979, с. 274-294; Гумилев Л. Искусство и этнос // ДИ СССР, 1972, №1, с. 36-41; Гачев Г. Д. О национальных картинах мира // Народы Азии и Африки, 1967, №1, с. 77-92; и др.
2. Гюль Э. К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана // Санъатшунослик масалалари - II. Ташкент, 2005.
3. Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства старой Бухары. Ташкент, 1982.
4. К примеру: Rosenberg Н. The Peaceable Kingdom: American Folk Art // Rosenberg Н. Art on the Edge, p. 288-295; Анри де Моран. Народное искусство Западной Европы // История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983; Народное искусство. Альбом. М., 1987; Разина Т. М. Русское народное творчество. М., 1970; Попова О. С. Русское народное искусство. М., 1972; Разина Т. М. О профессионализме народного искусства. М., 1985; Проблемы народного искусства. Сб. ст. под редакцией М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. М., 1982; Народное искусство Узбекистана. Альбом. Составители А. С. Морозова, Н. А. Аведова, С. М. Махаммова. Ташкент, 1979; Булатов С. Узбек халк амалий санъати. Тошкент, 1991 и др.
5. Каккьяр Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960.
6. Искусство Узбекистана на современном этапе социокультурного развития (материалы семинаров, докладов и коллоквиума экспертов). Ташкент, 2006.
7. Гачев Г. Д. О национальных картинах мира // Народы Азии и Африки, 1967, №1.

Нигора АХМЕДОВА

ДИАЛЕКТИКА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

В данной статье, посвященной развитию искусства Узбекистана за период независимости, внимание сосредоточено на «проблемных узлах», связанных с новыми тенденциями в живописи, скульптуре, а также на причинах трансформаций в графике, на необходимости обновления подходов в арт-критике.

За каждым из этих вопросов, непосредственно связанных с творческой практикой, кроется целый комплекс проблем социальных, экономических, человеческих. Новая эпоха кардинально изменила приоритеты общества, поставив нас перед абсолютно новыми условиями существования. Проблемы переходной поры, поиски новых форм функционирования культуры, которые обострились за годы независимого развития, сопровождались развалом старых институций, формированием новых. В искусстве происходило угасание одних жанров и направлений, появление других. Между тем нельзя не признать, что произошел перелом, несущий черты эпохальных трансформаций.

В целом 90-е гг. во всем мире весьма непростые, еще не до конца отрефлектированные. Что касается нашей ситуации, то мы, видимо, должны ее осознать, учитывая специфику постсоветского контекста и типологические закономерности, присущие странам аналогичной историко-культурной судьбы. Современная наука выделяет три стадии развития национальной культуры в условиях постколониального общества. На первой стадии главенствуют идеи протеста против прошлого режима, на второй – формируются концепции возрождения и идеального видения традиционной культуры. Третья связана с поисками принципов подлинного пути развития, адекватного современной цивилизации. В целом эволюции культуры Узбекистана присущи все вышеобозначенные закономерности и стадии. Хотя, безусловно, как и каждая культура, узбекская за эти годы сформировала собственную динамику и специфику стадийного развития.

Годы независимости стали фактором кардинальных изменений в искусстве страны. В начале 90-х гг. оно встало перед задачей выбора новой культурной парадигмы. Проходил закономерный этап поисков идентичности, возвращения ранее ут-

раченных традиционных идеалов и ценностей. Этап, который можно наблюдать во всех постсоветских государствах. Он определялся подъемом национального самосознания. С трудом вырабатывались представления о том, что могло бы служить положительным, созидательным началом в формирующейся модели современного искусства Узбекистана.

За эти непростые для страны и ее культуры годы экономических перемен, разрушения старых мифов и рождения новых, постепенно определились приоритеты. Первоначально крушение советской империи воспринималось позитивно, открывало простор для свободы творчества и плюрализма.

Вопросы «кто мы?», «каково наше место в истории?» были актуальны, заполняли прессу, ТВ, означали восстановление исторической гордости народа, повышали его самооценку. Многие художники, опираясь на этические и эстетические идеалы нации, старались в новых формах выразить свою ментальность, искали новые пластические возможности, опираясь на вновь открываемые духовные традиции. И достигли немалых творческих успехов. Другие мастера в ситуации крушения прошлых идеалов так и не смогли обрести новые. Трудным испытанием для них оказалась смена эпох.

Чтобы развиваться дальше, искусство Узбекистана должно было, с одной стороны, решить проблему самоидентификации, которая понималась как введение в контекст национального искусства многовекового религиозно-духовного наследия, ранее запрещавшегося советской атеистической пропагандой. С другой стороны, все больше адаптироваться к современному художественному процессу, от которого оно было изолировано «железным занавесом», стремиться стать его частью.

В формирующемся новом духовном пространстве культуры Узбекистана лидирующей стала живопись. В ней начали интенсивно генерироваться идеи современных принципов выражения самобытности. Они развивались в сторону более свободных философских и эстетических ориентаций, что вело к новым граням выражения ментальности, эстетических идеалов нации. Спектр различных тенденций, в которых проявлялись эти идеи, был широк – от реализма до абстрактных полотен. Создалась ситуация многовекторного поиска, эстетическая проблематика искусства значительно расширилась, определив в целом прогрессирующее развитие искусства.

В целом в живописи оформились два блока тенденций. Первый – это национально-патриотический, с традиционным подхо-

дом к жанрам исторической картины и портретам героев прошлого. Другой объединяет тенденции символической и метафорической живописи, связанной с поисками новых пластических идей на основе философских и поэтических положений наследия. Для художников, связанных с этими тенденциями, характерен своеобразный пессимизм, уход от современности. Это было в некотором роде реакцией на опыт прошлых лет, на жесткие требования «современной тематики» в советском искусстве. Художники начали вносить в живопись символы, метафорический смысл, возвышая идеи до знака. Они воспринимали из контакта с традицией ее сугубо философско-поэтическую, мистическую, абстрактную концепцию (Б. Жалал, Ж. Умарбеков, Л. Ибрагимов, Ж. Усманов, А. Нур, Г. Кадыров, Ф. Ахмадалиев, Ш. Хакимов, Р. Акрамов, Х. Зияханов). Все это вело к изменению традиционных реалистических основ живописи, формировало понимание новых возможностей искусства. Художники овладевали принципиально новыми идеями: содержанием их картин мог стать некий трансцендентный смысл, присущая восточной ментальности созерцательность, абстрагирование от реальности. Постепенно в живописи Узбекистана сформировалась оригинальная по типу символично-метафорическая картина. Эта жанровая неопределенность и новизна иконографии начали вызывать в среде арт-критиков дискуссии о «гибели» картины и живописи в целом, которая на самом деле просто начала трансформироваться в поисках иного смысла.

В условиях формирования новой идеологии активно была задействована монументальная скульптура. Устанавливаются памятники национальным героям, среди них есть достойные, определяющие городскую среду, другие вызывают сомнения относительно их художественного уровня и необходимости установки без широкого профессионального обсуждения.

В ситуации формирования арт-рынка оказались оттеснены на периферию художественного процесса такие виды искусства, как станковая графика, станковая скульптура. Художник книжной графики в условиях компьютеризации издательского дела, удешевляющей процесс создания книги, уступил место художнику-дизайнеру, владеющему новыми технологиями. По причине невостребованности эти виды изобразительного искусства уже не занимают того положения на арт-сцене, которое у них было раньше. Однако здесь имеют место не только локальные причины, но и общие закономерности развития этих видов искусства в мировой современной практике.

Логика общественного и экономического развития переходного периода привела к необходимости формирования новых институций в искусстве Узбекистана. Прежде существовавшие союзы художников как идеологические форпосты оказались несостоятельны в новых реалиях. В условиях переходного периода государство взяло на себя ответственность за развитие искусства, образовав в 1997 г. Академию художеств Узбекистана. Ее деятельность связана с реализацией учебно-педагогической, выставочной, научно-исследовательской практики, а также с менеджментом в области изобразительного искусства. За эти годы были построены и отремонтированы выставочные залы, созданы структуры многоуровневого художественного образования – Национальный институт художеств и дизайна им. К. Бехзада, колледжи и лицеи во всех областях республики, создан специализированный журнал по искусству «SAN'AT», который издается на узбекском, русском и английском языках. Организованы Дирекция Ташкентской биеннале современного искусства, Дом фотографии, Биеннале детского творчества.

Художественная жизнь Ташкента плотно насыщена выставками – республиканскими, персональными, тематическими, которые как в зеркале отражают основные тенденции искусства страны.

С 1993 по 1997 г. я как куратор проводила региональную выставку «Азия-Арт» – первую на всем постсоветском пространстве биеннале современного искусства. Ее основной задачей было придать новый импульс творческим связям в регионе, показать то новое, что происходит в искусстве центральноазиатских республик. С образованием Академии художеств региональная биеннале в 2001 г. приобрела статус международной.

Таков в общих чертах срез состояния изобразительного искусства, которое прошло важнейший исторический и культурный перелом, но в то же время содержит в себе немало проблем. Спустя пятнадцать лет мы можем более определенно судить о динамике, тенденциях, главных его вопросах.

Если определять динамику искусства Узбекистана 90-х и начала XXI в., то очевидно, что она менялась, испытывая воздействие как имманентных, так и сугубо локальных факторов. Как уже было отмечено, в начале 90-х гг. формируется эстетический континуум, включающий в себя духовный и философский опыт Востока, традиционной культуры, в котором высвечиваются но-

вые грани и возможности для современной интерпретации. Постепенно эстетическим канонам в искусстве становится опора на восточные образные и стилевые характеристики. Многие из того, что было оригинальным и перспективным в творчестве художников в начале 90-х гг. к концу десятилетия порождало стереотипы мышления, однообразную стилизацию. Поиски этнокультурной идентичности вели художников в прошлое, такой пассажизм вначале был вполне оправдан, когда преодолевались тоталитарные традиции. В этом контексте отметим, что определенные тенденции выражали необходимый этап развития.

Между тем со временем перед художниками остро встали новые вопросы: как эти традиции и вековую ментальность перевести на язык своего времени, как, не отказываясь от культурной идентичности, выразить ее в новой современной парадигме искусства? Теперь осмысление наследия должно повлечь за собой критику того подхода к традициям, которые в отдельных своих проявлениях вели к архаизации эстетических характеристик искусства. Многие страны аналогичной судьбы смогли осуществить синтез ценностей традиционной культуры и либеральных ценностей Запада, сохранив тем самым своеобразие в условиях глобализации. Принцип динамичного движения вперед в контексте с мировым процессом, при сохранении присущих нации эстетических идеалов, позволил многим из них сохранить важнейшие основы своей культуры.

Почему сегодня так важен диалог нашей культуры с мировой? Искусство всегда боялось замкнутого пространства (вспомним печальный советский опыт). В процессе диалога появляется реальная шкала ценностей современного искусства Узбекистана, что продвинет процесс вперед, освободит от многих заблуждений и иллюзий, поможет избавиться от всего консервативного, осветит новыми красками присущие нации лучшие черты.

Процесс вхождения или проблема соотносимости с мировым культурным контекстом труден для нас пока. Проблемы освоения новых тенденций современного мирового искусства, новой методологии и теории искусства для искусствоведов крайне актуальны.

К концу 90-х гг. затянувшаяся пауза в освоении новых художественных концепций начала преодолевать. Созрев для такого рода исканий, многие художники пришли к пониманию необходимости обновления искусства Узбекистана. Главными стали поиски новых принципов идентичности, основан

ных на современном понимании смысла и формы искусства, потребности выхода на концептуальный уровень.

Эти художественные идеи постепенно начали проявляться в творчестве Ф. Ахмадалиева, Ж. Усманова, А. Николаева, Е. Камбиной, В. Усеинова, С. Тычины, М. Фазыли. Они начали экспериментировать в области актуального искусства, приобщаться к постмодернистскому контексту. Не повторяя западных образцов, художники смогли найти свое понимание различных вариантов постмодернизма. Тем самым определить новые аспекты в вопросах синтеза Запада и Востока, внести в свой концептуальные проекты культуру глубокого философского постижения смысла Бытия, присущего Востоку. Проекты и видеоарт узбекистанских художников были показаны на ташкентских биеннале 2003, 2005 годов, на международных выставках в Берлине, Цюрихе, Париже, Кракове, Афинах, а также в Алматы, Бишкеке, Баку. В 2005 г. впервые узбекистанские художники были представлены в центральноазиатском павильоне Венецианской биеннале. Положительную роль сыграло в стимулировании инновационных идей в нашем искусстве открытие Офиса Швейцарского бюро по сотрудничеству и развитию. Благодаря его инициативе были реализованы концептуальные проекты «Сейсмограф», «Андеграунд Бухары», первая в Узбекистане выставка contemporary art «Констелляция» 2004 г., что можно считать прорывом.

Резюмируя анализ тенденций, хотелось бы отметить главное – это то, что кардинально изменились все стороны и формы искусства, произошли трансформации в художественном сознании. Несмотря на колоссальные трудности смены эпох и социальных и культурных парадигм, искусство Узбекистана все же сделало выбор в сторону свободного, плюралистического развития и обновления. Не отказываясь от стержневой для национальной культуры идеи аутентичности, а также учитывая контекст глобализации, нам представляется перспективной такая стратегия искусства, которая апеллирует к ментальности нации, но выражает их на современном философском уровне, языком новых концепций и форм. Сегодня сформировались лишь ее элементы и интенции. Системный характер этому развитию может придать динамичная творческая практика и научная разработка данной стратегии. Это позволит искусству Узбекистана выразить свою современную идентичность и достойно войти в мировой культурный процесс.

Эльмира ГЮЛЬ

ИЗУЧЕНИЕ БАЙСУНА КАК МОДЕЛЬ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Обретение Узбекистаном независимости усилило внимание к собственным традиционным духовным ценностям и культурному наследию, их исследованию, повышению осведомленности об их существовании в среде международной общественности. Большое значение имело вступление Узбекистана в ЮНЕСКО в качестве самостоятельного субъекта международного права, что способствовало привлечению внимания мирового сообщества к богатейшему культурному наследию нашей страны. В 2002 г., благодаря совместным усилиям правительства, Национальной комиссии ЮНЕСКО и представительства ЮНЕСКО в Узбекистане один из интереснейших центров традиционной народной культуры – Байсун, наряду с другими 18 объектами культуры в различных регионах мира, был признан ЮНЕСКО Шедевром устного и нематериального наследия человечества. Это решение не только придало значительный импульс процессу всестороннего, комплексного изучения, фиксации и сохранения народных традиций одного из интереснейших локальных центров традиционной культуры, но и активизировало искусствоведческое сообщество в целом, положив начало ряду международных научных конференций и семинаров в рамках Открытого Международного фольклорного фестиваля «Бойсунбахори» («Байсунская весна»), проводимого ежегодно с 2002 г.

Конференции, прошедшие в 2002 («Фольклор и народное искусство в контексте современной художественной культуры») и 2003 («Проблемы сохранения традиций народной культуры») годах, позволили привлечь внимание научной общественности республики и зарубежных стран (Казахстан, Корея, Кыргызстан, Польша, Россия, Таджикистан, Турция, Франция, Япония) к одной из актуальных тем современной науки – сохранению культурных традиций в современном мире. Изданные материалы конференций, включавшие в себя разделы «Народные празднества и обряды», «Дастаны и устное поэтическое творчество», «Народная музыка и музыкальные инструменты», «При-

кладные ремесла в системе народной культуры», стали еще одним вкладом в современное искусствознание.

По итогам работы научного форума было принято решение о необходимости углубленного историко-археологического, этнографического, фольклорного и искусствоведческого исследования края. Причем последние аспекты рассматривались в качестве наиболее актуальных в связи с тем, что объектом изучения являлись различные формы устного нематериального наследия. Полевые исследования Байсуна дали важные результаты для современного искусствознания республики.

Проведенные экспедиции, анализ собранных материалов, отраженный в ряде монографий, сборников статей, стали крупнейшей и пока единственной подобного рода акцией, связанной с полномасштабным изучением традиционной культуры отдельно взятого района.

В комплексной экспедиции по изучению народной культуры края принимали участие искусствоведы, музыковеды, этнографы, археологи, историки, филологи, театроведы. Опубликованные результаты экспедиции позволили не только зафиксировать уровень сохранения традиционной культуры, но и дали материал для научного анализа художественных процессов, проходивших на протяжении почти всего XX в.

Байсун – один из крупнейших районов Сурхандарьинской области Узбекистана со смешанным узбекским и таджикским населением. Относительно замкнутое географическое положение Байсуна позволило сохранить многие уникальные формы народной культуры – эпические сказания и фольклорные песнопения, обрядовые и праздничные игры и танцы, фольклорную музыку и народные инструменты, традиционную вышивку, ковроделие, ткачество, кошмоваление, керамику и другие виды художественного ремесла. Причем все эти проявления народной культуры присутствуют в современном быту и жизни населения Байсуна не как рудименты прошлого, а как органичные и важные духовные компоненты. При всем богатстве исторического и культурного наследия Байсуна его научное изучение ранее практически не осуществлялось, за исключением эпизодических археологических разведок, нескольких этнографических экспедиций и редких, не всегда объективных и профессиональных попыток краеведческого изучения.

Работа комплексной Байсунской научной экспедиции, созданной на базе НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана при активном участии группы СМИ, началась в 2003 г. Для организации экспедиции были использованы средства гранта, выделенного по каналам ЮНЕСКО трастовым фондом правительства Японии. Научным руководителем экспедиции является академик Академии художеств Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор А. Хакимов, начальник экспедиции – доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств Узбекистана Р. Абдуллаев. В ее работе активное участие приняли, наряду со специалистами ряда научных учреждений, сотрудники НИИ искусствознания доктор искусствоведения Э. Гюль, кандидаты искусствоведы С. Алиева, И. Абдурахманов. В ходе нескольких полевых сезонов был собран большой фактологический, в том числе иллюстративный, материал по разным направлениям народной культуры района – зафиксированы традиционные обычаи и обряды, записаны образцы фольклорного устного и музыкального творчества, материалы по народным играм, зрелищным представлениям и празднествам, осуществлен сбор этнографических сведений. Одно из важных направлений работы экспедиции – изучение традиционных художественных ремесел, в рамках которого было проведено анкетирование народных мастеров, составлена фототека произведений различных видов народных ремесел, выявлены сведения по вопросам их технологии, художественной специфики (приемов, орнаментики, цветовых и композиционных особенностей и т.д.), бытования изделий ремесла в повседневной жизни и обрядовой практике населения региона. Наиболее полно материалы Байсунской научной экспедиции были отражены в фундаментальном издании «История и традиционная культура Байсуна» (Труды Байсунской научной экспедиции. Выпуск 2. Ташкент, 2004), опубликованном на узбекском, русском и английском языках. В сборнике содержится обширный материал по истории развития и современному состоянию художественных ремесел Байсуна. Представленный в нем искусствоведческий анализ собранного материала имеет существенный научный потенциал и впервые раскрывает ранее не исследованные пласты народного искусства региона.

Накопленный материал позволил приступить к важнейшей задаче, определенной как приоритетная в Конвенции ЮНЕСКО

от октября 2003 г. – каталогизации памятников традиционного художественного ремесла Байсуна в форме Атласа основных центров и видов ремесел (А. Хакимов, Э. Гюль. «Байсун. Атлас художественных ремесел», Ташкент, 2006, на англ. и рус. яз). Создание Атласа отвечает задачам каталогизации памятников НКН (нематериального культурного наследия), которые были поставлены в качестве приоритетных перед государствами-участниками, принявшими Конвенцию ЮНЕСКО 2003 г. Конвенция вобрала в себя весь предшествующий опыт работы ЮНЕСКО в этой области. Исходя из положений Конвенции, при каталогизации центров ремесла Байсунского региона были использованы все методики и приемы фиксации. Нам было важно выделить виды ремесел, центры и мастеров, которые соответствовали бы международным критериям ценностных оценок объектов НКН. Вместе с тем мы исходили из положения Конвенции о том, что в процесс каталогизации НКН каждая страна должна учитывать собственную специфику. Атлас центров художественных ремесел Байсуна стал одним из вариантов каталогизации памятников НКН данного региона. Издание отличается четкой систематизацией и унификацией сведений, обширным иллюстративным рядом, позволяющим объективно оценивать характер каталогизируемых объектов.

Атлас ремесел Байсуна состоит из введения, двух глав и приложения в виде словаря терминов. Важную информационно-аналитическую часть его составляют карты, охватывающие все бытующие ныне виды традиционного прикладного искусства Байсуна. Первая глава содержит информационно-фактологический материал, собранный в различных кишлаках Байсуна. Сведения распределены по территориальному принципу, то есть местоположение центров, информация о мастерах, видах ремесел дается последовательно, по отдельным населенным пунктам. Все данные были собраны на основе ответов на специально подготовленные анкеты, содержащие унифицированные вопросы. Основное внимание уделено научному анализу всех существующих в настоящее время видов ремесла, динамике их развития с начала XX в. до настоящего времени, что отражено во второй главе. Учитывая наличие в Узбекистане большого количества насыщенных ремесленными центрами ре-

гионов, подобных Байсуну, настоящий Атлас можно рассматривать как некую модель для создания описи и каталогизации памятников НКН в других районах страны.

Создание Атласа ремесел Байсуна как своего рода свода данных о развитии ремесел региона имеет большое практическое значение. Это издание может быть использовано и в сфере развития туризма в регионе. Первый опыт привлечения иностранных туристов здесь прошел успешно, тем не менее дальнейшее развитие этой отрасли экономики в крае потребует более широкого использования сведений о ремесленных центрах с целью привлечения туристического интереса.

Одним из практических результатов мер, направленных на изучение и возрождение традиционной культуры края, стало открытие в городе Байсуне Центра по возрождению ремесел (вышивки и ковроткачества), нацеленного на экспортный потенциал создаваемых изделий и, соответственно, обеспечение работой многих женщин района. Здесь обучают молодежь навыкам ремесла, восстанавливают старинные технологии, в первую очередь технологию окрашивания хлопчатобумажных и шерстяных нитей, используемых в ткачестве, вышивании и ковроделии, натуральными красителями. Как показали наши исследования, натуральные красители – одна из серьезных проблем для местных мастериц. Несмотря на то, что в отдаленных селах женщины помнят рецепты натуральных красителей и даже пользуются ими, в массе своей мастерицы предпочитают более удобные в применении синтетические заменители, что сказывается на традиционном колорите ковра. Ковры, вышивка и ткани, создаваемые в настоящее время на базе Центра, отличаются высокими технологическими и художественными качествами. Большим подспорьем для работы мастериц стало создание музейной коллекции старинного текстиля края, которая создана на средства гранта ЮНЕСКО. В ходе специальных закупок, осуществленных под руководством главы представительства ЮНЕСКО в Узбекистане М. Б. Лейна и научного руководителя экспедиции А. Хакимова, были подобраны образцы, служащие для ткачих и вышивальщиц своего рода эталоном. Такие меры крайне необходимы в силу того, что узоры традиционного текстиля со временем подвергаются упрощению, поэтому при создании новых изделий важнее ориентироваться

на более ранние экземпляры, в большей мере сохранившие чистоту стиля.

Анализ материалов, собранных в ходе байсунской экспедиции, позволил сделать выводы, касающиеся общей характеристики народного искусства XX в., и ввести в научный оборот новые материалы, связанные с бытованием форм традиционной народной культуры на современном этапе. Было подтверждено, что народное искусство в современном мире – это живой, динамично развивающийся феномен; в научный оборот введена богатейшая информация по своеобразному локальному центру традиционных ремесел.

Собранные данные по различным видам ремесел, датируемые периодом конца XIX – начала XXI в., дают возможность ретроспективного взгляда – как развивалось народное искусство на протяжении всего этого периода. Неожиданное заключение состоит в том, что на протяжении всего столетия традиционные ремесла сохраняли свою важную роль в повседневной и обрядовой жизни населения. Если до сих пор в научной литературе период 60 – 70-х гг. рассматривался как время упадка ремесла, то в Байсуне именно этот период дает немногочисленные, но высокохудожественные образцы текстиля (ковры, вышивка, единичные образцы керамики), которые по своим художественным и технологическим качествам превосходят более поздние изделия. Их малочисленность связана с тем, что практически все они были скуплены в начале 1990-х гг. приезжими иностранными коммивояжерами, предлагавшими взамен дешевый текстиль фабричного производства. В эти годы изделия народного ремесла по-прежнему сохраняют важную роль в быту и обрядах и несмотря на широкую доступность товаров легкой промышленности являются непременной частью приданого невесты. Что касается 1990-х гг., то как раз на это время приходится упадок качества и количества производимой продукции. Так, по свидетельству информаторов, спад вышивки приходится на середину 1980-х гг. В первую очередь это связано с экономической ситуацией, наступившей в годы перестройки и постсоветских трансформаций. Производство вышивки становится нерентабельным, экономически невыгодным. В результате вышивку и ковры делают исключительно для приданого, количество их сокращается,

что постепенно ведет и к спаду качества. Уменьшается число женщин, владеющих навыками ремесла.

Таким образом, существующая в научной литературе периодизация требует корректировки: развитие народного искусства в городах и провинции имеет разную динамику. Если в городах ремесла действительно исчезают как вид деятельности, то провинция, которая, собственно, и является важнейшим носителем опыта народного искусства, сохраняет их. Очевидно, причины стойкого сохранения – в его тесной связи с культом, обычаями и обрядами, которые до сих пор играют важную роль в жизни сельского населения; именно в провинции сохраняются многие черты патриархального уклада жизни, что делает востребованными и предметы народной художественной культуры.

Материалы экспедиции дают также возможность выявить гендерный аспект в развитии традиции: в большей степени утраты были ощутимы в «мужских» видах ремесел (керамика, ювелирное дело, художественная обработка дерева). «Женские», в свою очередь, сохраняли положительную динамику; они не только сохранялись, но и обогатились за последние 5 – 10 лет новыми видами (золотое шитье, вид искусства, совершенно нетрадиционный для Байсуна). Напрашивается вывод: именно женщины на селе являлись основными хранителями и трансляторами опыта народного искусства, в то время как мужчины, более востребованные в социальной жизни общества, переключались на другие сферы занятости, что вело к забвению ряда видов ремесла.

Важно также отметить, что на протяжении XX в. сохранялась внутривидовая структура конкретного ремесла, что уже само по себе является фактором относительной стабильности процесса. Так, в ковроткачестве по-прежнему ткнут различные виды безворсовых ковров – кохма, гаджари, такир, окэнли, тирма, сохраняются также различные виды функциональных ковровых изделий – это постилочные ковры, джойнамазы, хурджуны, чойхалта, кошик-халта, бугджома и проч. В вышивке также сохраняется производство как крупных настенных панно – сюзанае (борпуш), так и широкого спектра изделий – зардевор, болишпуш, джойпуш, бугджома, белькарс, тьобетейки и т.д.

Важные факторы, выявленные в ходе экспедиции – сохранение традиций кочевой культуры в современной жизни района,

роль этнокультурных взаимодействий. В районе основное население представлено узбеками и таджиками, во всем районе преобладает двуязычие. В среде узбеков сохраняются традиции, связанные со степной кочевой культурой (ковроткачество, войлоковаляние, обработка кож), в среде таджиков – ремесла, традиционно присущие оседлому населению (вышивка, ткачество, керамика, резьба по дереву). Совместное проживание разноэтничных племен привело к тому, что таджикские женщины перенимают традиции ковроткачества (но они производят только один, наименее трудоемкий вид ковров – кохма), в свою очередь, узбекские женщины стали вышивать крупные вышивки-борпуш (вышивка и раньше была знакома степным народам, но ее применение не было столь значительным, в основном это вышивка на одежде).

Анализ материалов экспедиции дал также возможность отметить характер утрат, понесенных народным искусством в XX в. Как уже было отмечено, под влиянием социальных и иных факторов почти исчезли некоторые виды ремесел (керамика, ювелирное искусство, ворсовое ткачество). Исчезает и содержательная сторона искусства – в прошлом предметы художественного ремесла всегда играли роль текста культуры, доступного толкованию и пониманию, несущего информацию о важнейших для данного общества понятиях и категориях. В XX в. функция «текста» пропадает: его знаки сохраняются, но смысл уже не является доступным не только для потребителя данной продукции, но и для автора; в результате памятник обретает лишь меморативное значение. Безусловно, это обстоятельство связано с кардинальными переменами в общественном сознании. Как писал П. Флоренский, «в основе любой культуры лежит культ, и чем дальше культура отходит от культа, тем больше теряет в своем внутреннем содержании». В этом отношении показательны изменения, затронувшие декор молитвенных вышивок и ковров – джойнамазов. Так, если вышитые таджикские джойнамазы имеют классическую схему декора – выделенную михрабную нишу, то у тканых, производившихся в среде узбекских племен, ниша отсутствует, вместо нее в верхней части ковра нашита, к примеру, зигзагообразной линией тесьма. В определенном смысле этот факт свидетельствует об отношении к религиозной традиции – в среде недавних кочевников она носила скорее формальный характер.

Интересен и социокультурный аспект – все зафиксированные джойнамазы – производства 1960-80-х гг., что свидетельствует о том, что даже в годы советской власти в народной среде были востребованы предметы религиозного культа. В целом опрос мастериц показал, что они, за исключением ряда случаев, не придают значения семантике узоров, воспроизводят их по традиции. Более того, элементы, которые в свое время передавали важнейшие сакральные, благопожелательные идеи, по ассоциации формы связываются с предметами, далекими от их содержания, что постепенно закрепляется в сознании мастериц. Так происходит процесс вторичной мифологизации, при котором древний символ полностью меняет свое значение и выступает в иной роли. Например: мотив S, традиционный знак воды, понимается как завиток, меандровый мотив, также связанный с идеей воды, теперь известен как кишик-бурун (кривой нос), классический мотив рогов барана воспринимается как головки змей (элемент аждахо) и т.д.

В результате исследований были введены в науку совершенно новые сведения о некоторых видах композиций вышивок и ковров, до сих пор не отмечаемые в литературе, зафиксирован факт использования натуральных красителей, впервые представлен материал по войлочным коврам узбеков, керамике Байсуна, тяготеющей к бухарской школе. В целом, благодаря проекту, искусствоведение Узбекистана обогатилось информацией, имеющей отношение почти ко всем видам традиционных ремесел.

Комплекс мероприятий, связанных с изучением Байсунского района, можно рассматривать как пример для дальнейших исследований традиционного искусства Узбекистана. Ценность зафиксированных материалов и выводов позволяет использовать данный проект в качестве модели искусствоведческих изысканий на современном этапе. Опыт изучения Байсуна необходимо распространить и на другие известные, но не изученные за последние десятилетия центры ремесла, что позволит создать до сих пор отсутствующее, полноценное исследование по народному искусству Узбекистана XX в.

Сурайё АЛИЕВА

ОРНАМЕНТИКА СОВРЕМЕННОЙ РИШТАНСКОЙ КЕРАМИКИ

Риштан – один из ведущих центров производства уникальной глазурованной керамики Узбекистана. По стилю художественного оформления, пластическим и технологическим особенностям она относится к Ферганской школе.

Современная керамика Риштана – богатейший источник изучения специфических особенностей нынешнего состояния традиционной керамики как с точки зрения технологии и производства, так и художественного оформления и стилистических особенностей.

В настоящее время в Риштане создаются два типа керамической посуды – плоской (чаши, блюда) и вытянутой вверх (кувшины, вазы). Ранее существовавшая специализация – мастера, косагар и кузагар теряет прежнюю обязательность. Сейчас некоторые мастера изготавливают как плоские изделия, так и изделия удлиненной формы (И. Камиллов, А. Юлдашев, М. Азизов, А. Назиров). В то же время ряд керамистов, в основном представителей среднего и молодого поколения, работают преимущественно над изготовлением и оформлением плоских блюд – ляганов (Ш. Юсупов, Р. Усманов, М. Саидов, А. Исаков, Ф. Юсупов, К. Касимов и др). Риштанская керамика отличается от голубой керамики Хорезма большим разнообразием форм. Здесь и различные типы ляганов – от малых и средних до огромных; многообразные варианты чаш для молока и еды – коса, шокоса, кошкулок, чаши и сосуды для молочных продуктов, вазы и кувшины для фруктов и воды (декоративные сосуды – обдаста-урдак «мургоба»). Все эти виды изделий были возрождены и обогащались пластически на протяжении последних 25 – 30 лет. В настоящее время риштанские керамисты применяют на основе традиционных и технологических приемов ишкоровую глазурь, а также используют привозные фабричные красители: окись меди, кобальт, окись марганца.

Локальные художественные особенности риштанской керамики во многом определяются характером орнаментального

декора. Репертуар ее орнаментики богат и наиболее насыщен. Он включает в себя весь комплекс орнаментальных узоров, используемых керамистами Узбекистана, – геометрические и растительные узоры, знаки-символы, предметные изображения, зооморфные и антропоморфные мотивы. В то же время идет процесс дальнейшей декоративизации как первичных архетипов (древний и средневековый периоды), так и вторичных (предметные изображения конца XIX – начала XX в.). Кроме того, в керамику проникают архетипы третьего поколения, внесенные на протяжении XX столетия (1930 – 50-е и 1990-е гг.). Так, с 1990-х гг. в декоративное оформление плоских блюд ряд мастеров (А. Назиров, А. Усманов) начал включать каллиграфические надписи арабской вязью, фрагменты минаретов, мечетей, медресе, портреты известных личностей и т.д.

Среди геометрических узоров наиболее распространенными являются сетчатый («четан») и ромбовидный («турсимон») орнаменты, сочетание треугольных («учбурчак»), круглых фигур в виде цепочки («занжир», «жингалак занжир»), точечный орнамент («нахот»), узор в виде ритмических чередований черных и белых квадратиков («шахматы»), абстрактно-геометрические узоры в виде косых и прямых линий, кружков, розеток и т.д.

Наиболее разнообразен и насыщен по содержанию растительный орнамент – побеги, стилизованные изображения листьев, цветов и плодов. Самыми распространенными в керамике Риштана стали такие мотивы, как четырехлистник («чорбарг»), цветки миндаля («бодомгул»), граната («аноргул»), лист («барг»), плоды граната («анор»), кипарис («сарв»), побеги («ислими»). В трактовке растительных мотивов особенно отчетливо проступает соотношение традиционных черт и новых вариаций рисунка. Используя прежние мотивы, риштанские мастера слегка изменяют их очертания и варьируют композиционное построение, добиваясь нового образного звучания узора. Наиболее динамичным изменениям подвергаются такие мотивы, как «бодомгул» и «анор», нередко играющие в декоре блюда ведущую роль благодаря их частому ритмическому повторению. Среди предметных изображений самым распространенным и характерным для риштанской, а также гурумсарайской керамики является «кумган» (кувшин с удлиненным

носилом-сливом), который на протяжении многих десятилетий, начиная с конца XIX в., наносился на дно плоских блюд. Кроме того, риштанские мастера изображали ферганские ножи, нередко в комбинации с кумганом. Но наиболее часто используется изображение другого вида кувшина – «чайдиша» (кувшин с коротким носилом-сливом), расположенного, как правило, в центре плоского блюда – лягана.

Зооморфные и антропоморфные мотивы представлены в риштанской керамике по принципу «часть за целое», где с помощью отдельных элементов человеческого тела или тулова животных и птиц выражается идея целого. Таковы, например, «глаз перепелки» («чашми булбул»), узор в виде двух сердечек («пар-пашша»), змеиного следа («илон изи»), бычьих рогов («хукиз шохи»). Иногда все эти орнаментальные мотивы комбинируются один с другим, придавая изделиям неповторимый облик.

Важными в теоретико-методологическом плане являются принципы сравнительного анализа особенностей Риштанской керамики с точки зрения этнокультурного симбиоза, что нередко проявляется как в мотивах орнамента, так и в их названиях, нередко носящих двуязычный характер. В конце XIX – начале XX в. в Риштани преимущественно работали таджикские мастера. Взаимопроникновение традиций в художественной керамике проявляется в образовании отдельных этнокультурных зон внутри региона, основанных на взаимодействии тюркоязычных народов. Именно Риштан дает яркие примеры синтеза различных культур, здесь наиболее полно прослеживаются китайские, уйгурские, киргизские влияния, органично включенные в систему местного декора, связанного с оседло-земледельческой средой» (1, с. 162).

Следует отметить, что на протяжении 1970–2000-х гг. (в 1970-х гг. было восстановлено изготовление ишкоровой глазури), риштанские мастера, отдавая дань традиционному наследию, достаточно смело и решительно вносят изменения как в трактовку форм изделий, так и в характер орнаментального декора. Они стремятся к новациям, которые, однако, не всегда дают положительный результат, нередко приводя к эклектике. Кропотливое, детальное восстановление традиционных форм и орнамента, послушное следование предшествующим традициям уступает место

все более активному проявлению индивидуальной творческой инициативы, расширению спектра используемых приемов и орнаментальных узоров.

Особенно наглядно это прослеживается в творчестве Ш. Юсупова – известного риштанского керамиста. В 1997 г. он стал первым в Риштани действительным членом Академии художеств Узбекистана. Ш. Юсупов – потомственный керамист. Он учился у своего отца Усто Исамиддина Юсупова. В 1974 – 1978 гг. Ш. Юсупов участвовал в Коканде в эксперименте по восстановлению техники ишкоровой глазури и ее внедрению в производство. В 1978–1980-е гг. он являлся главным художником Риштанского керамического завода. С 1970 г. – постоянный участник выставок в Узбекистане и за рубежом. Произведения Ш. Юсупова хранятся в Государственном музее искусств Узбекистана, Музее декоративно-прикладного искусства Узбекистана, Самаркандском историческом музее, Музее искусств народов Востока в Москве, Музее этнографии в Санкт-Петербурге, в Государственном Эрмитаже, в Музее этнографии Эстонии и многих других зарубежных коллекциях. Лучшие его изделия отмечены тонким вкусом, изысканностью мотивов, а также свободным и изящным мастерством исполнения (2). Совершенствуя различные приемы кистевой росписи, мастер достиг подлинной красоты и артистичности как в композиционном решении своих сюжетов, так и в тональных переходах сдержанной цветовой гаммы. Ш. Юсупов работает преимущественно над изготовлением и оформлением больших блюд-ляганов. Одним из излюбленных его мотивов украшения является «гранат» – символ изобилия природных сил и плодородия, генезис которого можно проследить в Афрасиабской керамике. Ветка с плодами граната украшает и керамику Ирана (3, с. 51). В отличие от Афрасиабских изделий, в которых этот орнамент в основном украшал борта чаш, в керамике Риштана «гранат» несет основную смысловую нагрузку. «Плод граната можно рассматривать и как выражение магической идеи плодородия, и как поэтический символ изобилия одновременно, эти две функции неразрывно существуют в народном сознании, аккумулировавшем в преображенном виде опыт многовековых земледельческих обычаев и представлений» (4, с. 97). Несмотря на то, что этот мотив проходит через

все творчество мастера, мы не встретим одинакового исполнения этого орнамента в декоре его изделий. То же самое можно сказать и о мотиве «кумган». Соединяя мотивы и элементы растительных узоров и предметных изображений, варьируя в процессе работы композиционное построение, мастер добивается большого разнообразия в росписи.

Ш. Юсупов для оформления орнаментальных полос, украшающих борта блюд, в основном применяет как геометрические узоры - «четан», «шахмат», «панжара», «занжир», «нахот», так и растительный орнамент - «ислими хошия», «бодом гул», «ислими калампир», «тароки санг», «чашми гул». Своеобразной чертой орнаментального репертуара его изделий является обилие элементов зооморфного характера «кучкарок занжира», «чашми гов», «балик» и т. д. В центре блюд преобладают вариации на тему «гранат», «кумган», «мехроб», «олма (себ)», «бодом», с элементами узоров «гажак барг», «тугбарг», «барги мадохил», «барги мушки анбар» «чорбарг» и т. д. Очень интересны по композиционным строениям и цветовым решениям блюда, выполненные в 2005 г. Среди них особо следует отметить композиции по мотивам уйгурских узоров «кора калам» и предметный орнамент «патнис» и «тумор», интерпретации стиля Исомиддина Юсупова (мотив «чаён») с применением в технологии окиси хрома, который дает зеленоватый тон, характерный для риштанской керамики 1930-х гг. Изделия мастера отличаются исключительно сочным и сгармонизированным колоритом.

Семейную традицию, дело отца продолжает его сын Фирдавс Юсупов. Изделия Фирдавса - блюда среднего размера «дам товок» (используются в качестве крышки для котла при варке плова). Пройдя профессиональную школу обучения (окончил в 1998 г. керамическое отделение художественного факультета Ферганского государственного университета), Ф. Юсупов сейчас находится в состоянии творческого поиска. Названия его работ говорят о его фантазии и неординарном восприятии окружающего мира: «Олени на водоем», «Вид с вертолета на поле цветов», «Конец света». Это своего рода авторские работы, выполненные в традиционной манере.

Очень интересны и работы мастера Музаффара Саидова, который своими учителями считает Бабаджана Нишанова и Ха-

кимджана Саттарова. М. Саидов занимается в основном изготовлением плоских изделий - блюд больших и средних размеров, невысоких чаш - шокоса, маленьких тарелочек - ликопча. Декор его изделий отличает мощный, уверенный мазок, используемый в лаконичных сюжетах, и своеобразный центральный рисунок. В центральном поле он использует мотивы, которые наносились на бортики ляганов - «занжир», «жингалак», геометрическим узором окаймляется центральный натюрмортный сюжет, с выраженным верхом и низом, радиальной или центрической композицией. Не менее интересны и его экспериментальные по орнаменту ляганы «Куррак», «Себодом». В оформлении шокоса он применяет шахматный орнамент.

Среди ярких представителей мастеров по изготовлению высоких форм изделий потомственный мастер в третьем поколении Ашурали Юлдашев, который изготавливает в основном традиционные формы - пиёла, коса, шокоса, машади коса, чилопчи, гулдон, дугуша, каймоксон, дастшу и т. д. В 1970-е гг. А. Юлдашев работал над восстановлением технологии ишкоровой глазури. В своей работе использует различные технологии подглазурной и надглазурной росписи. Прекрасный специалист по формовке таких сложных декоративных сосудов, как хумдон, обдаста - урдак «мургоба», саршук (лохань для мытья головы), в которых весь процесс создания формы до росписи выполняет сам. Сейчас все эти изделия не применяются по назначению, а носят исключительно декоративный характер.

В доме-галерее Рустама Усманова, наряду с современными работами мастеров Риштана, имеются очень интересные археологические находки, а также блюда, относящиеся к концу XIX - начала XX в., выполненные в смешанной технике, т.е. глубокая техника «чизма» и роспись. Работы Усто Абдуллы - подражание китайскому фарфору «чини», на обратной стороне шокоса - штамповка с именем мастера. Очень своеобразны и интересны кашгарские блюда под фарфор, блюда изготовленные в 1920-е - 30-е гг. с мотивом «гранат» с коричневым, зеленым орнаментом и продукция местной промышленности 1950-х гг. Это в основном ляганы - «дам товоки». Сравнительный анализ орнаментального декора и стиливых особен-

ностей изделий дает обширную картину развития Риштанской керамики в XX в.

Рустам Усманов, получивший специальное художественное образование, соединил знание народных традиций и высокий профессионализм. Строгие и утонченные по ритмам его росписи отличаются характерным плетением побегов – ислими, создающим бело-голубой или бирюзовый фон. Разнообразно оформленные бортов блюд: штриховые, сетчатые и шахматные узоры. Творчество мастера – это своеобразный мост от классической традиционной риштанской керамики к керамике для сбыта, который сейчас получил широкое развитие.

Алишер Назиров обучался мастерству у Усто Элибоя Далиева, Усто Абдукадыра и его сына Кимсанбая Абдукадырова. В 1994 г. А. Назиров проходил стажировку в Японии, где создал свыше 80 работ в мастерской известного керамиста Исочки Асакура – мастера школы Кутании. В 1994 и 1996 гг. состоялись персональные выставки А. Назирова в г. Комацу (префектура Ишикава, Япония). В 2004 г. была организована его персональная выставка в Токио. Наряду с плоскими изделиями, А. Назиров изготавливает высокие, нарядные сосуды «китайской формы». Росписи на сосудах всегда подчеркивают их конструктивную форму, охватывая тулово. С двух сторон корпуса размещены крупные стилизованные ветки или птицы, выполненные на свободном поле, без помещения их в окантовывающую раму. Роспись тулова широкой полосой несет основной узор. Разнообразны по характеру росписи, сочетающие наивную простоту непритворливых цветочных узоров с оригинальностью композиционных построений.

Традиционная культура, прагматизм и суровость рынка ярко выразились и сконцентрировались в современном Риштане. Об этом подробно говорилось на семинаре, посвященном проблемам народного искусства Узбекистана, который прошел в 2005 г. (5, с. 195-197, 246). Изменение социальных условий бытования традиционных ремесел, естественно, привело к определенным трансформациям в орнаментике риштанской керамики. Процесс перехода традиционных художественных ремесел из сферы утилитарной в область сувенирного производства, начавшийся в середине XX в., в начале нынешнего столетия был продолжен. Исчезли многие традиционные фор-

мы изделий. Ведущей в настоящее время остается форма лягана, сохраняющая хорошее пространство для декора и не потерявшая утилитарного назначения. В то же время получает развитие экспериментальный поиск в орнаментальных решениях. Причем в процессе адаптации риштанской керамики в условиях рыночной экономики немалостораживающих моментов.

В поисках рынка сбыта многие мастера подстраиваются под невзыскательные вкусы туристов, что нередко приводит к потере почвенных традиций и особенностей стиля. Не менее сложная проблема связана с ученичеством. Старая система «усто-шогирид» в настоящее время приобрела исковерканную форму. Одному керамисту дают трех-четыре учеников, а назавтра они уже становятся мастерами и тут же занимаются сбытом некачественной в художественном отношении продукции. В этом случае рынок наносит вред традиционной системе подготовки высококлассных мастеров-керамистов. Раньше мастера брали учеников, подготавливали их, принимали экзамены и давали свое благословение – как бы своего рода диплом об образовании. К сожалению, этой практики сейчас нет. Сегодня уже через три-четыре месяца обучения ученик изготавливает хумдоны, блюда, все заполняет узором и продает, что снижает общий уровень керамики Риштана. Ведущие мастера, которые делают хорошие, качественные вещи, держат цены, но подражатели продают свою продукцию задешево. В этом отношении, видимо, необходима проработка вопроса о защите авторских прав в сфере традиционного народного искусства.

Молодые керамисты Риштана ориентируются на заказчика. Заметно изменилась форма изделий. Отсюда и сложности в творчестве риштанских мастеров. С одной стороны, они должны работать на рынок, а с другой – следовать исконным традициям. Изделия Риштанской керамики, заполонившие салоны, галереи, рынки туристических центров Бухары, Самарканда, Ташкента, да и самого Риштана, порой очень далеки от исконных традиций Риштанского керамического центра. Орнамент этих серийных поделок стал чрезмерно измельченный, сухой, графичный и лишь отдаленно напоминающий сочный и живописный орнамент изделий лучших мастеров Риштана. Таким образом, сегодня актуальной становится про-

блема сохранения самобытной природы, исконной орнаментики и в этом смысле чистоты художественно-образной структуры риштанской керамики.

Несмотря на проблемы творческого и организационного характера, все же за период независимости позитивные сдвиги очевидны. Неизмеримо вырос социальный статус народного мастера-керамиста, а риштанская керамика стала продаваемой, обретя свой торговый бренд. Увлечение профессией керамиста охватило все слои населения края, заметно возрос интерес к традициям керамики в самом Риштане и за его пределами, многие из его мастеров побывали в творческих командировках в Японии и в других странах и стали проводить свои выставки за рубежом.

В самом Риштане, благодаря энтузиазму мастеров и поддержке местных органов власти, заметно активизировалась популяризация творчества ведущих керамистов Риштана, были созданы музеи и творческие студии народных мастеров прославленного центра. Так, были открыты Дом-музей известного керамиста Ибрагима Камилова, дом-галерея, созданная Рустамом Усмановым (1997 г.), Творческая мастерская Алишера Назирова (2005 г.) и др. Все это, безусловно, внушает оптимизм и уверенность в том, что несмотря на имеющиеся в развитии риштанской керамики проблемы творческого и организационного характера, этот крупнейший в Центральной Азии центр традиционной керамики развивается в верном направлении.

Литература

1. Гюль Э. Диалог культур в искусстве Узбекистана. Античность и средневековье. Ташкент, 2005.
2. Хакимов А. А. Риштонлик Паганини (Риштонлик кулол Ш. Юсупов) // Правда Востока, 16 мая 2005 г.
3. Ташходжаев Ш. С. Художественная поливная керамика Самарканда IX- начала XIII вв. Ташкент, 1967.
4. Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства // Художественная культура Средней Азии IX - XIII вв. Ташкент, 1983.
5. Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития. Материалы семинаров, докладов и коллоквиума экспертов. Ташкент, 2006.

МАДАНИЯТШУНОСЛИК

Ильдар МУХТАРОВ

ТЕАТР— ПРОСТРАНСТВО ПОИСКОВ

Мамажон РАҲМОНОВ

ЎЗБЕК ТЕАТРИНИНГ ШОНЛИ ТАРОНАЛАРИ

Марфуа ХАМИДОВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА:
ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ

Тилаб МАҲМУДОВ

ОЛИЙ МАЛАКАЛИ САНЪАТШУНОС ВА
МЕЪМОРШУНОС ОЛИМЛАРНИ
ТАЙЁРЛАШ МУАММОСИ

Низора КАРИМОВА

КИНЕМАТОГРАФ УЗБЕКИСТАНА КАК
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН XX ВЕКА



Ильдар МУХТАРОВ

ТЕАТР — ПРОСТРАНСТВО ПОИСКОВ

Узбекский театр европейского образца родился в начале столетия, когда в Туркестане стала активно развиваться городская культура нового типа. Железнодорожный вокзал, финансовая биржа, адвокатские конторы... «Синематографы», аукционы антикварного искусства, типографии, печатавшие большие тиражи «толстых» и «тонких» газет и журналов, диковинные граммофоны и телефоны... Гастроли сначала русских, затем татарских и азербайджанских театральных трупп. Питательная среда, сгущавшийся раствор, в котором выкристаллизовывалась идея создания театра нового типа.

Идея родилась в умах узбекских просветителей - джадидов, выступавших за реформирование и прогресс в политической и социальной жизни, образовании и культуре. В культурной программе джадидов создание театра европейского образца занимало центральное место. Как и просветители других стран Запада и Востока, джадиды видели в театре ни с чем не сравнимое в то время средство просвещения широких слоев населения. Демократичность и доступность театра привлекали этот вид искусства просветителей всех стран. Эстетика просветительства — это по преимуществу эстетика театра. Не стало исключением из общего правила и рождение узбекского театра нового образца.

В течение первой трети XX в. происходила адаптация театра, наряду с новыми жанрами литературы, академической живописью, европейскими формами музыки, к общественному сознанию, сформированному на основе традиционных ценностей. Интенсивности этого процесса способствовала цивилизаторская роль русской культуры, просветительские устремления бывших джадидов, еще не репрессированных, но уже подозреваемых, и быстро крепнущая государственная идеология, видевшая в литературе, театре, кинематографе важные каналы агитации и пропаганды.

Совпавшее с процессом адаптации вхождение в модерн оказалось не только решительным, но и решающим для нашего театра. В том смысле, что сам процесс «вхождения» в закрытом обществе растянулся на десятилетия, пространство же модерна оказалось неосвоенным. Мировой театр, осваивая это пространство, предлагал разнообразные эксперименты в области содержания и формы в русле сменяющихся одна другую многочислен-

ных философских и эстетических идей. «Культ смены парадигм» (Вяч. Вс. Иванов), характерный для культуры XX в., долгое время не касался нашей сцены, где понимание природы театрального искусства прочно связывалось с реалистической традицией сценического правдоподобия.

Эта традиция лежит в основе развития национальной драматургии, она явилась фундаментом глубокой профессионализации узбекского театра, как и всех театральных культур Центральной Азии. В условиях светского развития общества эта традиция обеспечила сохраняющуюся и сегодня профессиональную продвинутость театров региона в сравнении с театрами аналогичного образца в остальном мусульманском мире.

Долгое время крупные достижения театра в оригинальной, переводной и классической драматургии связывались с этой традицией «академизма», внутри которой были выделены такие направления, как бытовое, героико-романтическое, лирико-драматическое. Канонизированные в искусствоведении направления, по существу, отражали характер выбираемой драматургии и особенности исполнительских трактовок. Как правило, разговор о национальном своеобразии узбекского театра велся в рамках особенностей актерских индивидуальностей.

Становление реалистической традиции в узбекском театре было связано с сильной актерской школой первых поколений. Профессиональное формирование актеров этих поколений проходило в 20-е - 30-е гг. под влиянием психологической школы русского театра и требований сценической правды М. Уйгура. Сами по себе — это замечательные школы, с которыми, повторюсь, связаны значительные успехи узбекского театра в спектаклях мировой классики, национальной истории, современной драмы и комедии. Однако безальтернативное отождествление правдоподобия с театральностью постепенно приводило к однообразию стиливых решений, иллюстративности и, в конечном итоге, к обострению проблемы понимания игровой, условной природы театрального искусства. Эта проблема дискутировалась еще при жизни К. Станиславского, особенно остро была поставлена в конце 50-х гг. в известной статье Н. Охлопкова «Об условности».

В узбекском театре просветительно-идеологические приоритеты, подозрительность к новациям в области формы оказались более устойчивыми и жизнеспособными, ощутимыми и сегодня,

ибо закладывались на эмбриональном уровне и подкреплялись особенностями менталитета, не очень склонного к решительному пересмотру привычного. Поэтому долгое время по существу неостребованной оставалась значительная часть мировой театральной культуры, в том числе и традиционной зрелищной культуры узбеков. Литературоцентризм сценических прочтений, фетишизация литературного текста в критических оценках, невнимание к синтетической природе сценического искусства постепенно утвердились в нашем театре. На сцене это оборачивалось однообразным прозаизмом, в оценках - описательно-тематическим анализом, в результате которого текст спектакля подменяется текстом пьесы. Выражение Гоголя, что театр есть кафедра, то есть место для нравоучений и моральных проповедей, в этих случаях понимается буквально и прямолинейно. Что также спорит с пониманием такой театральности, которая, по мнению Р. Барта, зависит от плотности и насыщенности спектакля знаками, то есть имеет не только лингвистический, но экстралингвистический характер. (Очевидна тесная связь этой проблемы с уровнем актерского мастерства, но она требует более странного рассмотрения).

На рубеже 60-х - 70-х гг. завершалась артистическая карьера лучших представителей старшего поколения. Тогда же в театр приходит новое поколение молодой режиссуры, в частности Э. Масафаев, возглавивший новый театр «Ёш гвардия» и Б. Юлдашев, ставший главным режиссером Академического театра драмы им. Хамзы. Радикальное обновление традиций и поиск современных средств театральной выразительности объединяют новую режиссуру. К той же цели стремились молодые тогда главные режиссеры периферийных театров - М. Равшанов в Термезе, К. Юлдашев в Намангане, И. Ниязматов в Ургенче...

В обогащении узбекской театральной культуры новыми жанровыми и стилевыми красками, смелыми сценическими метафорами особая роль принадлежит Б. Юлдашеву. В желании выйти за пределы привычной прозаической повествовательности он прокладывает дорогу к возвращению на сцену элементов фольклора, этнографии, традиций народного театра масхарабозов, ко всему комплексу традиционной художественной культуры, смело совмещает элементы материального и духовного наследия Востока и Запада. Все эти тенденции будут раз-

виты уже в спектаклях 90-х гг. другими режиссерами, многие из которых ощутили на себе влияние творчества Б. Юлдашева. При всем увлечении постановочными принципами, при всем внимании к форме, к зрелищной стороне спектакля в его лучших постановках всегда есть актерские работы, отмеченные глубоким психологизмом.

Социокультурный слом рубежа 80-х - 90-х гг. изменил статус театрального искусства, переведя его с верхних строк в иерархии художественной культуры в нижние. Государственная программа возрождения культурного наследия, с одной стороны, курс на рыночные отношения - с другой, совпали с желаниями и устремлениями художественной интеллигенции, но поставили в разные соотношения с ними разные виды искусства и соответственно представителей разных слоев культуры. Театр, кино, литература перестали быть привилегированными объектами культуры. Верхние отметки шкалы ценностей заняли декоративно-прикладное искусство, монументальная скульптура, памятники старины и их реставрация, традиционная музыка - весь пласт духовных и материальных ценностей культурного наследия, перемещаемый из прошлого и возобновляемый в современности. Государственная поддержка, реальный интерес мира к наследию нашего прошлого стимулировали развитие индустрии туризма, способствовали активному включению традиционной художественной культуры в орбиту рыночных отношений. В эти отношения легко вписались и современные виды изобразительного искусства, а также шоу-бизнес.

Экономически и психологически к современным условиям лучше оказались подготовленными массовая культура, а также традиционная культура, возрождение и развитие которой является важнейшей составляющей культурной государственной политики. Театр лишь своими пограничными областями примыкает к названным разновидностям культуры. К первой, как часть общей системы зрелищных искусств, ко второй - своими сценическими интерпретациями исторического и культурного наследия.

Как и другие виды искусства, театр снял и продолжает снимать свой «процент с капитала» духовного наследия в исторических, фольклорных постановках, в использовании традиций зрелищной народной культуры. Так случилось, что за редким исто-

ключением первые опыты оказались наиболее интересными. Может, оттого, что на фоне расширявшейся доступности капитала проценты с него выглядели довольно бледно.

Исчерпав историческую тематику, как правило, осмыслявшуюся на сцене в традиционном плане, театр оказался в положении пешехода, попавшего в треугольный центр большого перекрестка - здесь безопасно, сюда не заезжают мчащиеся мимо машины, но и выбраться отсюда непросто. Сложилась ситуация инерции, когда количественные накопления не меняют качества. Оказалось, что, во-первых, опыты национальной самоидентификации, оживления национальных традиций на театре сопряжены с риском дублирования уже известных тем, сюжетов, характеров, выразительных средств. Интерес к повторяющимся попыткам репликативного характера убывал. И, во - вторых, активизация режиссерских поисков в области формы все реже сопровождалась актерскими открытиями, глубокой разработкой характеров.

История театра далеко не всегда подтверждает зависимость повышения интереса к форме с угасанием интереса к психологии образов. В узбекском театре последних лет усреднение исполнительского мастерства, поверхностность актерских решений вызывает тревогу. Как оказалось, режиссерские поиски в области современных сценических решений вовсе не отменяют, а, напротив, побуждают к возрождению традиции психологической школы актерского мастерства.

Один из выходов обозначился в ряде постановок мировой и национальной классики. Поставленные в разных театрах спектакли по произведениям Навои, Софокла, Шекспира, Байрона могут достойно представить узбекский театр. Во-первых, потому, что являют собой замечательный пример плодотворного слияния различных культурных опытов, так как поставлены эти спектакли режиссерами из Таджикистана Ф. Касымовым и Б. Абдуразаковым, а также А. Ходжакули, известным своими постановками сначала в Туркмении, затем в Узбекистане, а теперь в Казахстане и Кыргызстане. И, во-вторых, они произвели необычный художественный эффект. Вместе с постановками узбекских режиссеров «Мамура кампир» Б. Юлдашева и «Летающий доктор» О. Салимова, такие спектакли, как «Электра» в режиссуре Ф. - Касимова, «Каин и Авель», поставленный А. Ходжакули, «Король Лир» в постановке американского режиссера Д. Каплана

вылились в тенденцию ориентализации западной драмы. Пожалуй, одну из самых ярких в развитии современного театра, как в плане сценической формы, так и в глубине осмысления материала. По всей видимости, элемент национального своеобразия, проявляемый не только спонтанно в особенностях актерских индивидуальностей, а вполне осознанно и намеренно в режиссерском прочтении на рубеже 1990-х - 2000-х гг. был, пожалуй, самый интригующий и интересный при постановке западной драматургии.

И в целом надо сказать, что в этот период особый интерес к искусству, в частности театральному, в большинстве случаев возникал там, где ощущались неожиданные связи и взаимоотношения современности с традицией. Причем не «чисто» театральной, эстетической традицией, выработанной как в народном театре, так и в театре европейского образца, а комплексом традиций духовного наследия мусульманского востока. Это ярко проявилось в таких спектаклях студии Эски мачит, как «Раксу самоъа» и «Язык птиц», по произведениям Навои и Аттора, «Аелгу» в Национальном театре, в постановках театра «Ильхом» «Подражания Корану» и «Машраб».... Вообще проблема «феномена традиции» в современном среднеазиатском искусстве, актуализировавшаяся в последнее десятилетие, приобрела новые грани. С точки зрения прагматики искусства, здесь представляется необходимым более строго дифференцировать понятие значения культурных мусульманских традиций, как непреходящей ценностной категории, и места этих традиций в современной художественной практике.

Узбекский театр, как и все театры центральноазиатского региона, являет собой некий феномен, уникальный для исламского мира. Такая уникальность, с одной стороны, объясняется особенностями светского развития в течение почти всего двадцатого века. Эти особенности обеспечили профессиональную продвинутость нашей театральной культуры, в основе которой лежит традиция сценического реализма. С другой стороны, сегодня налицо небывалое трепетное отношение к духовному наследию. Соединение ценностей западной цивилизации и культурных мусульманских ценностей в условиях нашей специфики на первый взгляд кажется многообещающим. В реальности же оно плодотворно лишь в случае возрастания потребности в новизне, в смелом эксперименте, авангардных поисках, сочетающих современ-

ные сценические решения и духовные традиции. Но это лишь одно из условий. Столь же важно сохранить и возродить в новых поколениях актёров и режиссёров традицию глубинного постижения характеров в современной и классической пьесе. В том числе и тогда, когда драматургия не требует правдоподобия сценической жизни.

Это и есть то пространство, в котором наш театр может реализовать завидную возможность проведения уникальных экспериментов, синтезирующих культурные ценности Востока и Запада, сливающихся воедино современные сценические новации и уходящую в глубь веков ментальность, исторически сложившуюся, но изменяющуюся в ходе цивилизационного прогресса.

Мамажон РАҲМОНОВ

ЎЗБЕК ТЕАТРИНИНГ ШОНЛИ ТАРОНАЛАРИ

Ўзбек театри Республикамизнинг шонли 15 йиллигини улкан ютуқлар билан кутиб олмоқда. Ўзининг теран томирларига, бой анъаналарига эга бўлган ўзбек театр санъати Мустақиллик шарофати билан Ўз тараққиётининг янги босқичига кўтарилаётган, эркин ижод қилаётган даврини бошдан кечирмоқда. Чунки истибдод замонида шўро мафкураси таъсирида ўзбек театрининг барча ютуқларига октябрь тўнтарилишининг самараси деб келинган.

Шунга қарамай ҳатто сиёсий таҳдидлар оммавий тус олган кезларда ҳам театр санъати ўз вазифасини давом эттирган, ҳеч қандай таҳдид ва таъқиблар театрни асл моҳиятини ўзгартира олмаган. Ўзбек театри инсонпарварлик, халқчиллик, маърифатпарварлик тамойилларига содиқ қолган. Негаки ҳақиқий ижодкор ҳар қандай зулм шароитида ҳам эзгуликка, инсонпарварлик ғояларига, гўзалликка интилади, санъаткор учун ватан туйғуси, халқ дарди, тузим ва сиёсатдан устун турган.

Совет даври зўрлик ва зўровонлик мафкурасини ифодаси бўлиб келган. Натижада унинг ривожини равон кечмаган. Драматургия ва сахна санъатида социалистик реализм тамойиллари бир ёқлама талқин қилинган. Бундай ижоднинг, шу жумладан театр санъати ва драматургиянинг ўзига хос хусусиятлари ҳисобга олинмай, ҳаётни қай йўсинда тасвирлаш кераклиги юқоридан туриб, буйруқбозлик йўли билан амалга оширилган, эркин ижод йўллари тўсиб қўйилганди. Бундай аҳвол халқнинг ўтмиш тарихига, бой маданий меросига муносабатларда айнан кўринган.

Эндиликда театр санъати ижодкорларининг имкониятларини чеклайдиган, репертуарни юқорида тасдиқлаб бериш, спектаклларни расмий қабул қилиб олиш каби расмиятчиликларга барҳам берилди.

Республикамиз Мустақилликка эришгач юзага келган шароитдан баҳраманд бўлиб, ўзбек театрининг Мустақиллик даврини яратишда Президентимиз Ислоҳ Каримовнинг «Тарихга, меросимизга бўлган муносабат тубдан ўзгартирилиши ло

зим, яъни дарсликлардан тортиб оддий китобларгача ҳамма-сида ҳақиқат ёзилиши шарт»¹.

Улуғвор бу сўзлар театр тарихчиларига қисқа муддат ичи-да Мустақиллик даври театри тарихига доир ҳақиқатни тик-лаш, хусусан ўзбек театри улуғ сиймоларининг ижодий фао-лиятлари ҳақида ҳолисона фикрлар баён этиш юклаганди.

Бугун Мустақил Республикамиз тараққиётининг дастлаб-ки йиллариданоқ ўзбек театри ривожига, порлоқ истиқболига катта эътибор берилаётганининг гувоҳи бўлиб турибмиз. Бу-гунги кунда мамлакатимизда миллий театр ривожига ғамхў-рлик давлат сиёсати даражасига кўтарилди. Театрларимиз-нинг бадиий ва ижодий имкониятлари кенгайди.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг 1995 йил 20 ок-тябрда «Ўзбекистонда театр ва мусиқа санъатини янада ри-вожлантиришни қўллаб-қувватлаш ва рағбатлантириш чора-тадбирлари тўғрисида»ги ҳамда 1998 йил 26 мартда «Ўзбеки-стон театр санъатини ривожлантириш тўғрисида»ги Фармон-лари Мустақил Республикамиз ҳаётида улкан тарихий воқеа бўлди. Ушбу Фармонлар театр санъатининг барча йўналиш-ларини қамраб олганлиги билан диққатга сазовор.

1998 йил 28 майда «Ўзбектеатр» ижодий-ишлаб чиқариш бирлашмаси фаолиятини ташкил этиш тўғрисида»ги Ўзбеки-стон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг Қарори ҳам қабул қилинди.

Президентимиз мустақиллик йилларида саҳна санъатининг бадиий моҳиятини юқори поғонага кўтариш билан бир қатор-да театр бинолари қурилишига, уларни таъмирлаш ишларига ҳам жиддий эътибор қаратмоқдалар. Истиқлолга эришилган-дан кўп ўтмай «Туркистон» театр меъморий мажмуаси қад кўтарди.

2001 йил 30 августда Тошкент шаҳрида Ўзбек давлат ака-демик театри янги биносининг очилиш тантаналари бўлиб ўтди. Унда Президентимизнинг оташин нутқлари жарангла-ди. Ҳамза номидаги ўзбек давлат академик драма театрига «Миллий театр» мақомини бериш тўғрисида Ўзбекистон Рес-публикаси Президентининг Фармони эълон қилинди. Бундай

1 Каримов И. А. Истиқлол ва маънавият. Тошкент, «Ўзбекистон», 1994, 116-б.

юксак ном санъат намояндаларини янги илҳом ва масъулият билан ижод қилишга, миллий истиқлол руҳида бадиий бар-камол асарлар яратишга руҳлантиради.

Кўп вақт ўтмай Ўзбекистон академик рус драма театрига янги бино қуриб берилди. Рус ёшлар драма театри, Тошкент давлат мусиқали комедия театрлари, Андижон, Хоразм, Фарғ-она, Сурхондарё, Наманган ва бошқа театрлар ҳам тубдан таъ-мирланди, замонавий саҳна жиҳозлари билан таъминланди.

Мустақиллик йилларида ўзбек театрининг халқаро ало-қалари борган сари кенгайиб бормоқда. 1993 йилда Ўзбеки-стон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг қарори билан Тошкентда «Ғарб ва Шарқ» халқаро театр санъати фестива-ли ўтказилди. Ушбу йирик анжуманда жаҳоннинг 30 га яқин театр жамоалари иштирок этди. 1997 йилда Ҳамза номли миллий театрининг Қоҳира шаҳрида гастроллари муваффа-қиятли яқунланди. «Чимилдиқ» спектакли томошабинлар-нинг диққатини тортди. Алишер Навоий номли опера ва балет театрининг Таиланд, Малайзия, Сингапур мамлакат-ларидаги гастроллари театрининг шон-шухратини юксак да-ражага кўтарди. Аброр Ҳидоятлов номидаги Ўзбекистон дав-лат драма театри 1993 йилда Франциядаги нуфузли «Ави-ньон» фестивалида Галлернинг «Фотима» спектакли билан иштирок этди. 1996-1997 йилларда эса театр яна иккита асар «Темурийлар даври назм ва наволари» ҳамда «Буюк ипак йўли» спектаклларини намойиш этди. Республика кўғирчоқ театрининг Туркия, Америка Қўшма Штатлари ва Покистонда ўтган ижодий сафарлари муваффақиятли яқунланди. Фарғона вилояти мусиқали драма театри 1994 йилда Польшада ўтказилган «Контакт-94» Халқаро фести-валида «Тошкентга саёҳат» спектакллари билан иштирок этди. Қарши шаҳридаги «Мулоқот» театр-студияси 1998 йили сентябр ойида Германия томошабинларига тўртта спек-такл кўрсатди. Бу йилларда Республикада «Андижон баҳо-ри», «Хумо» каби фестиваллар, турли конкурслар ўтказиш-одат тусига кириб бормоқда. Республиканинг етук режис-сёрлари Баҳодир Йўлдошев Францияда, Наби Абдурахмо-нов Исроилда спектакллар саҳналаштирдилар. Булар ҳам-маси ўзбек театр санъатининг дунё миқёсида обрў-эътибори кенгайиб бораётганидан далолат беради.

Ҳозирги кунда мамлакатимизда турли жанрдаги 36 та давлат театрлари, театр-студиялари ва хусусий театрлар халқ тафаккурини бойитмоқда, янги сахна асарларини намойиш этмоқда.

Фақат 2005 йил ва 2006 йилнинг биринчи ярмида Миллий театримиз «Қуш тили» (А. Навоий), «Андишалик келинчак» (Э. Хушвақтов), «Дарахтлар тик туриб жон беради» (С. Кассо), «Макр ва муҳаббат» (Ф. Шиллер), «Ҳасрат боғи» (Шукрулло) каби ўнлаб янги спектакллар кўрсатди. Театр ўзининг етакчилигини қўлдан бермай келмоқда. А. Навоий номидаги опера ва балет театри ҳам мақтовга сазовор «Хумо» балети (А. Эргашев), «Евгений Онегин» (П. Чайковский), «Травиата» (Д. Верди), «Севги тумори» балети (М. Ашрафий) асарларини сахналаштириб томошабинни хушнуд этмоқда. Муқимий номли театр сахнасида «Бахтли бўл дугонажоним» (Р. Маъдиев), «Фариштали аёл» (С. Сирожиддинов), А. Ҳидоятномли театрида «Аросат изтироблари» (П. Айтмуродов), «97 хона» (Н. Сеймон), Ўзбекистон ёшлар театрида «Абадий раққоса» (Т. Зулфикоров) «Зумрад шоҳнинг сеҳрлари» (А. Вольков), ёш томошабинлар театрида «Шўх жин» (Ф. Мақсудов), «Виждон қўшиғи» (Л. Устинов), Республика қўғирчоқ театрида «Синбад денгиз сайёҳи» (М. Ҳудойқулов) каби юзлаб спектакллар намойиш этилмоқда. Вилоят театрлари ҳам янги спектакллар намойиш этишда Республика театрларидан орқада қолаётганлари йўқ. Чунки Бердах номидаги Қорақалпоқ театри «Ўжарлар» (О. Абдурахмонов), «Мактабдаги муҳаббат» (Абдураимов), Андижон вилоят театри «Ғалвир шоҳ салтанатининг хангомалари» (Ж. Тошхўжаев), «Афтинг қийшиқ бўлса» (Т. Акбархўжаев), Бухоро театрида эса фақат бир мавсумда «Фидоийлар» (Т. Аҳмад), «Жўжа хўроз» (Ф. Хўжаев), «Олтин сандиқ» (Ф. Хўжаев), «Қор бобо» (Ф. Хўжаев), каби 5 та янги спектакл сахнага қўйилган.

Шундай илғор театрлар қаторига Сурхондарё ва Қўқон театрини ҳам қўшиш мумкин. Сурхондарё театри 2005 ва 2006 йилнинг биринчи ярмида 5 та янги спектакл кўрсатиб ижодий изланишларини давом эттирмоқда. Айниқса Ш. Раҳматиллаевнинг «Соҳибқирон» номида янги шеърий асарини сахнага чиқиши театр руҳиятини янада кўтарди.

1992 йили ўз фаолиятини бошлаган «Эски мачит» театр студияси 2000 – 2006 йилларда Белгия, Франция, Германия, Россияда ўтказилган халқаро театр фестивалларида иштирок этди. Яқинда режиссёр Авлиёқули раҳбарлигида И. Тўхтамишевнинг Қарши шаҳрининг 2700 йиллига бағишланган «Ер қўрғон» янги спектаклини кўрсатди.

Шу билан бирга Мустақиллик йилларида ўзбек театр санъатининг эришган ютуқлари осонлик билан кечган дея олмаймиз. Чунки ўтмиш даврининг ўзига яраша ташкилий, иқтисодий қийинчиликлари ҳам йўқ эмасди. Театримизда ечилмаган муаммолар етарли эди. Шунинг учун театрларнинг бадий ва моддий имкониятларини бир хил деб бўлмасди. Чунки театрларда ўтказилаётган ислохотлар охирига етказилмади. Айрим театрларнинг молиявий мушкilotлардан қутилишлари қийин кечмоқда. Айрим вилоят ва шаҳар театрларида спектакллар мутгасил ўйналмаёттир. Ҳашаматли театр биолари кўп вақтлар бўш ётади. Маҳаллий драматурглар билан ҳамкорликлар ҳам анча сусайиб кетган. Абдулла Қаҳҳор номидаги Республика Сатира театри ханузгача ўз театр биносига эга бўлолмапти. Айрим театрларда малакали режиссёрлар етишмайди.

Шунинг учун бугун гапни чўзмай фақат бир муҳим муаммо устида қисқача тўхталмоқчимиз. Бу кундан-кун сусайиб бораётган бадий сўз ижрочилик масаласидир. Сўнгги йилларда актёр ижрочилигида сўз санъатига эътиборсизлик яққол сезилмоқда.

Маълумки, театрда актёр бош ижодкор ҳисобланади. Чиройли ва маънодор сўз, чиройлик говуш билан айтилган ҳар бир ибора томошанинг таъсирини кучайтиради, ҳатто зални сескантириб юбориш кучига эга. Чунки театр томошаси асосан сўз ўсишига қурилган.

Бу тўғрида Маннон Уйғурнинг «Актёрга қайтайлик» деган шиори аслида сўзга аҳамият бериш, профессионал маҳорат малакасига қайтиш дегани. Бу улуг фикр ифодасини биз Абдор Ҳидоят, Олим Хўжаев, Шукур Бурҳонов, Сора Эшонтўраева, Раззоқ Ҳамроев, Лутфихоним Саримсоқова ижро этган ролларда жуда аниқ ҳис этганмиз. Улар сўзга, воқеликка беҳад юксак муносабатда бўлганлар. Улар яратган образлардан томошабинлар ҳаётнинг муҳим масалаларига жавоб топа олганлар. Одамларни гўзаликка чорловчи юксак идеаллар сари

интилишга даъват этувчи, жамиятнинг орзуларини ўзида мужассам қилган санъаткорлар намоён бўлган.

Кейинги йилларда қанча спектаклни кўрган бўлсак томошабин юрагини лол қиладиган, эса қоладиган образларни кўришга муяссар бўлаолмаяпмиз. Бу сўзлар ҳамма театрларга, академия театримизга ҳам тааллуқлидир.

Марфуа ХАМИДОВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА: ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ

Художественная культура – многосложное, многогранное и уникальное в своём роде явление, связанное с разнообразными художественно-творческими аспектами человеческого созидания, – всегда вызывая к себе интерес как объект исследования, терминологически стала осмысливаться лишь со второй половины прошлого столетия. Не располагая чётким, ёмким понятийным аппаратом, не найдя на протяжении длительного периода времени места ни в толковой, ни в философской, ни в профессиональной или другой литературе (следует заметить, что эстетическая наука и искусствознание оперировали больше понятиями «художественное творчество», «искусство»), она воспринималась в одном случае как некая излишняя конструкция между культурой и искусством, в другом – как довольно распространённая и не нуждающаяся в дополнительных пояснениях формула.

Согласно первым, достаточно развернутым определениям, появившимся в 70-е гг. минувшего века, художественная культура – это совокупность процессов и явлений духовно-практической деятельности по созданию, распространению, освоению произведений искусства или материальных предметов, обладающих эстетической ценностью. Сами же художественные ценности и виды художественно-созидательного труда вошли в категорию «форм» художественной культуры, тогда как полифункциональность (эстетическая, познавательная, воспитательная) и комплексное воздействие на человека (через эмоции, разум, сознание) составили её свойства.

«Структура» художественной культуры понимается как совокупность и взаимосвязь её составных элементов, обеспечивающих не только целостность и устойчивость данного феномена как стройной и динамической системы, но и сохранение, а также воспроизводство его основных свойств. Предполагая в 70-е гг. три основных компонента (искусство, художественные элементы материальной и социальной среды, науку), в 80-е гг. она уже вмещает в себя систему образования и подго-

ки кадров, учреждения культуры, делающие духовные ценности достоянием масс, теорию и литературно-художественную критику, процесс эстетической деятельности, направленный на создание произведений искусства, а также органы партийного и государственного руководства и творческие союзы, представляя собой иерархию систем различной степени сложности и организации.

Выявляются функциональные резервы художественной культуры:

- социальные (обеспечивающие интересы общественности в целом и отдельных социальных групп);
- коммуникативные (служащие средством общения);
- семиотические (осуществляющие сохранность и передачу знаков и символов);
- зрелищные (привлекающие внимание яркостью, выпуклостью, «театральностью» выразительного ряда);
- эстетические (воспитывающие чувство прекрасного);
- этические (гуманизирующие художественное и массовое общественное сознание).

Конкретизируются её научные отрасли:

- теория;
- история;
- социология;
- экономика;
- управление.

Искусство как ядро художественной культуры и явление целостное – не есть нечто неделимое, монолитное. Оно может бесконечно расщепляться на отдельные составные или объединяться по различным признакам (семантическим, композиционно-формальным, типологическим, лексическим, образно-стилевым, содержательно-смысловым, жанрово-видовым), рождая новые синтетические формы, ощущение неистощимости и многообразия художественных реалий. То, что придаёт искусству жизненную позитивную и воспроизводящую силу.

О характере художественной культуры говорят по степени участия людей в творческом созидании, по качеству и востребованности их труда государством и различными слоями населения. Обусловленная многими закономерностями (социально-политическими, духовными, художественно-эстетической

ориентацией той или иной генерации художников и потребителей, особенностями среды, морально-этических принципов), художественная культура как один из способов отражения, освоения и преобразования мира обладает относительной самостоятельностью. Она активно влияет на социально-экономическое и духовное развитие общества, в основе которого – законы и материального, и духовного производства.

Как видно, к 80-м гг. уже сложилась достаточно зрелая точка зрения на художественную культуру, были достигнуты определённые результаты в разработке понятийного материала. Однако научная мысль продолжала все успехи в области строительства художественной культуры адресовать государственной политике и партийной идеологии, нивелируя значение индивидуально-личностного начала, самовыражения в творчестве.

В конце 80-х – начале 90-х гг. художественная культура рассматривается в контексте взаимодействия с социально преобразующими факторами как явление подвижное, трансформирующееся, которому присущи внутренние и внешние связи и закономерности. Теперь это развитая, имеющая многосложную, чрезвычайно разветвлённую структуру система; это культура восприятия, понимания, наслаждения, способ самореализации художника, создание им самого себя как субъекта культурно-исторической ситуации, благодаря чему идёт духовный рост, обновление общества, сохранение и воспроизводство искусства в изменяющемся мире.

Основная задача художественной культуры – воспитание всесторонне гармоничного человека, удовлетворение его нравственно-эстетической потребности, обогащение его деятельности.

Т. е. художественная культура существует только в единстве с потребителем, что является одним из условий её функционирования в социально-историческом пространстве, в контексте ретро и перспективы. Личность, кому она обращена и кому она служит; общество, которое объединяет личности на основе фундаментальных ценностей – это и есть неотъемлемые составляющие художественной культуры.

На рубеже XX – XXI вв. обнаруживаются новые грани художественной культуры и, вероятно, самые важные: способность формировать образы, оперировать ими и развивать эти качества

у публики. Кроме того, отмечаются её гуманистические, интегрирующие свойства. Уточняются, дополняются её функции:

- познавательная, проявляемая в образном осмыслении реальности;
- коммуникативная – во взаимодействии со средой;
- преобразовательная – в форме художественного производства;
- оценочная – гармония, соразмерность, красота – как собственные критерии в искусстве.

Наряду с тем, актуализируется значение целого ряда понятий, таких, как художественные традиции, духовность, толерантность, национальное, региональное, общечеловеческое, которые в неразрывном единстве и многообразии проявления стали обуславливать идейно-содержательную основу национальной художественной культуры.

Национальная художественная культура характеризуется как сложившаяся в процессе эстетического познания мира целостная, взаимосвязанная система духовных и материальных ценностей, как продукт автохтонного созидания, воплотивший многовековой созидательный опыт, гуманистические, духовно-нравственные идеалы народов, объединенных территориально, этнически, ментально в одно культурное сообщество. Преломляя в себе ценностные константы и типы мышления разных поколений на основе общности и своеобразия мировосприятия, образа жизни, питая историческую память, она служит связи времён и преемственности традиций, обогащает художественную палитру мира неповторимыми образами и красками. И в то же время остаётся открытой для поисков. И эта её особенность хранить и приумножать накопленный капитал, осваивать новые темы, мотивы и концепции обеспечивает диалог и взаимопонимание в рамках не только одной культуры.

Национальная художественная культура, развиваясь под воздействием внутренних и внешних факторов, как известно, всегда носит дух, отпечаток времени. Внутренние факторы, обусловленные характером исканий внутри процесса, спецификой жанрово-видового мышления, генетически подчиненного предшествующему опыту, определяются эстетическими вкусами, талантом, духовными потребностями художников, в том числе в самореализации.

Внешние факторы:

- это социокультурная среда, где разворачивается поле деятельности художника, формируются его мировоззренческие, морально-этические принципы;
- это общество, которое стимулирует развитие художественной культуры как в морально-психологическом, так и в материальном планах;
- это востребованность продукта творчества массовым потребителем или отдельными его категориями. Важную роль при этом играют:
- социальный статус художественной культуры и её составляющих;
- характер сосуществования разных форм, видов, жанров, стилевых направлений, разных национальных, языковых культур в едином пространстве;
- духовно-нравственный, интеллектуальный потенциал общества, оказывающего влияние на содержание и уровень художественной культуры, на формирование личностных качеств каждого отдельного человека.

В Узбекистане в настоящее время идёт возрождение художественных традиций, выработанных на протяжении многовековой истории края, переосмысление господствовавших ранее тенденций, провозглашение фундаментальных ценностей, отвечающих духу демократических перемен и основанных на уважении прав, достоинства, свободы личности и творческого высказывания.

Но как распознать то, что устарело, исчерпало, изжило себя или же отошло в область стереотипов, и то, что осело в генетической памяти в качестве устойчивых представлений о прекрасном и продолжает и сегодня обогащать наши познания о культуре, обычаях, нравах, вкусах, приоритетах народа и эпохи, питать современный поиск творческим воображением и ассоциативными образами?

Чему же отдать предпочтение – старому, известному, или новому, если и новое бывает разным: скоротечным, временным, оставляющим арену, не успев оформиться в заметное явление, или, напротив, опережая время, предвосхищая те или иные крупные события, одухотворяя, возбуждая фантазию?

Сложность, хрупкость, разноречивость момента, с одной стороны, а с другой – масштабность цели и задач, дух обновле-

ния, смелость решений, разнообразие средств и приёмов, - всё это важнейшие приметы времени.

Художественная культура Узбекистана представлена сегодня многообразием видов академического, традиционного и современного искусства, аккумулировавших достижения отечественной и мировой культуры, а также современные веяния. Характерные для неё черты:

- слияние стилей, форм, жанров, рождение новых, таких, как массовые площадные представления, опера-маком, симфония-оратория, инструментально-вокально-пластические циклы, симфо-джаз, опера-балет и др.;
- многостилевой, многожанровый, многонациональный характер художественной культуры, где соседствуют и взаимообогащаются национальные, региональные, общечеловеческие эстетические концепции;
- широкий спектр тем, идей, мотивов, образов и красок;
- полистилистика средств выражения;
- метафоризация, полифонизация языка;
- единство и многообразие выразительного строя;
- расширение условно-специфических границ традиционного, академического и современного искусства;
- свобода высказывания и творческого инструментария;
- внимание к внутреннему миру человека, достигаемое посредством не только стороннего погружения в сферу его духовно-нравственных установок, но и самооценки;
- изобразительно-пластические приёмы и решения как способ передачи психологического самочувствия персонажей;
- интенсивность, активизация внутреннего действия, рельефность характеристик, передающие разнообразные изгибы души и помыслов героев;
- насыщенность, концентрация письма, концептуальность идеи и средств художественного разрешения;
- сочетание экспрессивности, возвышенной интонации и внутреннего монолога, иронического, лирического и гротескного начал;
- этико-нравственные обобщения на основе социально-психологического и философского анализа;
- перемещение акцента с внешнего или событийного ряда произведений внутрь героя, в область его самопознания, высвечивая различные грани его характера, его человеческой натуры.

Социально-классовый характер конфликтности, чем была богата культура советского периода развития, а также аксиоматичность, лозунговость, эстетика жесткого реализма постсоветского периода уступают место контекстуальности мировидения и прочтения замысла.

Если в историческом материале драматический конфликт разрешается на базе самопогружения, самооценки героя (а не прямых противопоставлений, как это наблюдалось в начале 90-х гг.), то в современном очевидно сочетание исповедальности и нравственных исканий, что в свою очередь трансформировало стилистику художественных произведений.

Апеллируя к истории, национальным традициям, фольклорным мотивам, освещая современный материал с точки зрения духовных трансформаций человека в условиях адаптации к новой социокультурной ситуации, искусство не ограничивается какими-либо тематическими рамками. Оно обращено к разнообразным коллизиям, к этико-философской, религиозной проблематике, народному эпосу, сказкам, легендам, фантастическим мотивам. И здесь важна не столько сама тема, сколько мастерство и многогранность её раскрытия, а главное – художественные обобщения, актуализирующие современную мысль:

- о самоценности человека, определяемой, прежде всего, его духовным богатством, знаниями, созидательными сферами его жизнедеятельности, морально-нравственными его качествами;
- о праве каждой отдельной личности на самоуважение, на достойную жизнь;
- о взаимосвязанности человека и окружающего его мира;
- о невидимых и нерушимых нитях, объединяющих эпохи, поколения, прошлое, настоящее и будущее, единичное, особенное и общее.

Но далеко не всегда художественная практика поспевала за стремительным движением времени. Формальный аспект поисков превалировал над содержательным, продолжали эксплуатироваться расхожие или устаревшие фабулы как в идейно-смысловом, так и в изобразительно-выразительном отношении. Очевидны и вторичность, банальность приёмов и решений, отсутствие критического заряда, который ограничивается частными замечаниями или обращён в советское и колониальное прошлое.

Не все виды искусства развиваются равномерно. Не все коллективы работают в полную силу. Наблюдаются явный перевес в сторону массово-эстрадного и народно-традиционного творчества, определенные отставания в области драматического и музыкального театра (оперы, оперетты, музыкальной драмы), драматургии, режиссуры, актерско-певческого мастерства, а также отдельных академических жанров музыки.

Однако достижения художественной культуры Узбекистана более красноречивы, нежели её проблемы. Сквозь исповедальность, экспрессию, эксцентрику, лицедейство сегодняшней театральной сцены, гротесково-этнографическую, народно-бытовую поэтику кинопроизведений, аллегорическую, сгущённо-колористическую образность изобразительного языка, вариационность декоративно-прикладного творчества, эмоционально-психологическое и философское наполнение музыкального письма, стилизованно-выразительную пластику национального танца и т.д. проступают настроение, чувства, переживания, надежды и стремления людей жить в гармонии с самими собой и окружающим миром.

Задача художественной культуры сегодня - служить человеку, сделать его жизнь лучше, богаче, интереснее, содержательнее, дать ему радость созидания, эстетического наслаждения, соответствовать его высоким нравственным и духовным потребностям. Концептуальность во всех ипостасях, синтетичность, многогранность и органичность, щедрость на эмоции, на сопереживание, мысли и идеи, многокрасочность и самобытность - важнейшие условия её современности.

Идти в ногу со временем, вписаться в его созидательный контекст - означает вступить в диалог с реальностью, выразить на высоком профессиональном, идейно-художественном уровне своё отношение к текущим событиям, фактам, сохранив при этом свою национальную и творческую идентичность. Таково насущное требование дня.

Будущее национальной художественной культуры в её способности:

- гуманизировать все аспекты социальной действительности;
- соответствовать духу и идеалам прогрессивного общества;
- развивать художественные традиции, которые несут богатейшую информацию о культуре и истории народа, сообщают

художественной практике на основе устойчивой системы ценностей детерминированность, дополняющую эстетическое многообразие мира ещё одной яркой, колоритной и неповторимой краской;

- формировать новое гражданское, профессиональное и эстетическое сознание, свободное от тенденциозных и конъюнктурных наваждений, помогающее осмыслить реальность в новых её качествах и найти в ней достойное место.

Руководство здравым смыслом и гражданскими убеждениями в оценке прошлого и настоящего, широкие познания в области истории, теории искусства и художественного творчества, корректное отношение к материалу, соблюдение всех норм интеллектуальной этики и диалога (особенно когда речь идет о тонких, болезненных темах, таких, как религиозные, патриотические, расовые, национальные), являются важнейшими условиями полноценного функционирования национальной художественной культуры в лоне мировой и успешного осуществления комплекса возложенных на неё задач.

Литература

1. Каримов И. А. Озод ва обод ватан, эркин ва фаровон ҳаёт - пировард мақсадимиз. Тошкент, «Ўзбекистон», 2000.
2. Гнедич П. П. Всемирная история искусств. М., 1998.
3. Горизонты культуры накануне XXI века. Тверь, 1997.
4. Диалог культур. СПб, 1997.
5. Жидков В. С. Культурная политика и театр. М., 1995.
6. Журавлев Ю. А. Мир художественной культуры. М., 1997.
7. Искусство XX века: уходящая эпоха? Т.2, Ташкент, 1997.
8. Каган М. С. Историческая типология художественной культуры. Самара, 1996.
9. Культура на пороге III тысячелетия. СПб, 1996.
10. Культурная политика и художественная жизнь. М., 1996.
11. Культурология. XX век. М., 1997.
12. Культурология. Смоленск, 1998.
13. Камалова Д. М. Узбекская художественная культура. Ташкент, 1995.
14. Лихачёв Г. Д. Синтез искусств и художественная культура. М., 1995.
15. Метаморфозы культурных форм. СПб, 1994.
16. Проблемы культуры и искусства. СПб, 1997.
17. Рождественский Ю. В. Введение в культуроведение. М., 1996.
18. Санъатшунослик масалалари. Тошкент, 1998.
19. Синтез искусств и художественная культура. М., 1995.

20. Соколов Е. Г. Лекции по культурологии. Культура. Формы культуры. СПб, 1997.
21. Соколов К. Б. Социальная эффективность государственной культуры. М., 1990.
22. Страницы отечественной художественной культуры. М., 1995.
23. Судьба культуры - судьба человечества. М., 1996.
24. Теория культуры: Отечественные исследования. Хрестоматия. М., 1996.
25. Ўзбекистон санъати (1991-2001 йиллар). Тошкент, 2001.
26. Филиппев Ю. А. Искусство в системе человеческих ценностей. М., 1996.
27. Хамидова М. А. Художественная культура Узбекистана: современное состояние и перспективы развития //Традиционное и современное искусство Центральной Азии. Алматы, 2003.
28. Хамидова М. А. Художественная культура Узбекистана: понятия, термины, тенденции и перспективы //Мустақиллик йилларида ижодий кадрлар тайёрлашнинг долзарб масалалари. Тошкент, 2004.
29. Художественная культура. Понятия. Термины. М., 1978.

Тилаб МАҲМУДОВ

ОЛИЙ МАЛАКАЛИ САНЪАТШУНОС ВА МЕЪМОРШУНОС ОЛИМЛАРНИ ТАЙЁРЛАШ МУАММОСИ

1992 йили Республикамиз Вазирлар Маҳкамаси ҳузурида Олий Аттестация Комиссияси ташкил этилгандан кейин мамлакатимизда санъатшунослик ва архитектура илми бўйича олий малакали кадрлар тайёрлаш муаммоси янги ижтимоий ва илмий муҳитда қарор топа бошлади: биринчидан, ҳимоя билан боғлиқ айрим борди-келди сарсонгарчиликларга чек қўйилди; иккинчидан, миллий санъатимиз ва меъморий обидаларимизнинг тарихи ва замонавий аҳволини янги нуктаи назар билан тадқиқ этиш шароити вужудга келди; учинчидан, бундай имтиёзлар чегарасининг кенгайиши, маълум даражада, таниш-билишчилик учун ҳам сезилар-сезилмас даражада имконият тугдиришга сабаб бўлди.

Санъатшунослик ва архитектура соҳаларида, рад этилган ва илмий жиҳатдан савияси паст тадқиқотлар нисбатан кам бўлгани ҳолда, умумий илмий-тадқиқот соҳасидаги муаммолар камайгани йўқ.

Мустақиллик санъатшунослик ва архитектура илмида юқори малакали кадрлар тайёрлашнинг янгидан янги мақсад ҳамда вазифаларини кун тартибига қўйди.

1992 йилдан 2005 йилгача санъатшунослик ва архитектура бўйича ҳимоя қилинган докторлик ва номзодлик диссертацияларининг социологик таҳлили шундан далолат берадики, бу соҳалар доирасига кирган илмий ташкилий ва ижтимоий муаммолар кўпайган бўлса кўпайганки, асло камайган эмас. Буни қуйидаги факт ва рақамлар исбот қилади.

1992-2005 йиллар мобайнида Олий Аттестация Комиссиясида санъатшунослик ва архитектура бўйича талабгорлардан 28 нафар фан доктори ва 72 нафар фан номзоди илмий даражаларда тасдиқланган. Жумладан, ўтган 13 йил мобайнида санъатшунослик фанлари доктори илмий даражасида 22 нафар тадқиқотчи, архитектура бўйича 6 нафар тадқиқотчи тасдиқланиб, уларнинг йиллар бўйича тасдиқланиши анча нотекис бўлган.

Санъатшунослик фанлари бўйича 1994, 1995, 1996, 1999, 2000, 2002, 2005 йилларда фақат биттадан докторлик диссертацияси ҳимоя қилинган ва тасдиқланган бўлса, архитектура бўйича 1992, 1993, 1994, 1995, 1997, 1998, 2001, 2003, 2004, 2005 йилларда бирорта ҳам докторлик диссертациялари ҳимоя қилинмаган.

Бу даврда санъатшунослик ва архитектура соҳаси бўйича ўрта ҳисобда йилига 1,69 % докторлик диссертациялари ҳимояси амалга оширилган. Ихтисослар бўйича бу кўрсаткич йилига 0,125% га тўғри келади. 13 йил мобайнида 17.00.08 «маданият назарияси ва тарихи» ихтисослигидан атиги 1 та докторлик диссертацияси ҳимоя қилинган.

Бу давр ичида санъатшунослик бўйича 54 нафар, архитектура соҳасида 18 нафар тадқиқотчининг номзодлик диссертациялари тасдиқланган.

Санъатшунослик ва архитектура бўйича докторлик ва номзодлик диссертацияларининг нисбатан камроқ ҳимоя қилинишининг асосий сабаби – санъат ва архитектура сингари ноёб ва специфик соҳаларда илмий-тадқиқот ишлари олиб боришнинг қийинлиги ҳамда бу соҳалардаги миллий кадрларнинг тақчиллигидир.

Ўз специфик хусусиятларига эга ва тадқиқотчидан юксак илмий салоҳият, муайян малака, билим ва қобилият талаб этувчи бу соҳаларни тадқиқ этувчи талабгорларнинг камлиги, шунингдек, санъат ва архитектура олийгоҳларида таълим олаётган талабаларни илмий-тадқиқот ишларига йўналтирилишининг сустлиги ҳам бундай аҳволнинг рўй беришига сабаб бўлган.

Шу билан биргаликда, санъатшунослик ва архитектура бўйича фан докторлари камлигининг бошқа объектив сабаблари ҳам бор. Санъатшунослик соҳаси бўйича Тошкентдаги Ихтисослашган кенгаш Ўрта осиеда ҳануз ягона бўлиб қолмоқда. Шунга биноан, Қозоғистон, Қирғизистон, Тожикистон ва Туркманистон тадқиқотчилари ҳам ўз докторлик ва номзодлик диссертацияларини Тошкентга келиб ҳимоя қилишлари бежиз эмас.

Тасдиқланган диссертация ишларида қатор, жумладан, қуйидаги илмий натижалар эришилган:

- Ўрта Осие, хусусан, Ўзбекистон санъати ва архитектура ёдгорликларининг тарихий тараққиёт йўлига янгича муносабат билдирилган ва мафкуравий яккахокимлик асоратидан қутилган ҳолда янгича талқин этилган;
- Санъат ва архитектура иншоотларининг тараққиёт тамойилларига, миллий ўзига хослик жиҳатларига кўпроқ аҳамият берилган;
- Ўзбекистон санъати ва архитектураси соҳасидаги тажриба жаҳон маданияти тараққиёти жараёнида олиб қаралган ва бу маънавий қадриятларнинг умумбашарий қадриятлар тизимига қўшган ҳиссаси тадқиқотчилар диққат марказида бўлган;
- Ўзбекистон санъати, архитектураси ва маданияти тарққиётининг назарий ва амалий муаммолари, тамойиллари таҳлил қилинган ва муаммоларни ечиш юзасидан таклиф ва тавсиялар берилган;
- Санъат ва архитектуранинг жанр ва турларидаги специфик жиҳатлар, интегратив жараёнларга янгича ёндошилган.

Таҳлилнинг кўрсатишича, шу давр ичида бир қатор муаммоларга кам эътибор берилган ва улар ўз ечимини кутаётгани кўзга яққол ташланди.

Масалан, биринчидан, мустақиллик давридаги замонавий санъат ва архитектуранинг долзарб назарий муаммоларига кам эътибор қаратилган; иккинчидан, санъатнинг айрим тур ва жанрлари (муסיқа ва ҳалқ амалий безак санъати) кенг тадқиқ этилган ҳолда, Ўзбекистонда кино ва телевидение тараққиётига бағишланган (2 та номзодлик диссертацияси), санъатнинг эстетик моҳияти ва маънавий – тарбиявий аҳамияти, маданият назарияси ва тарихи ихтисослиги бўйича (1 та докторлик, 1 та номзодлик) жуда кам тадқиқотлар олиб борилган.

Бундай аҳволнинг олдини олиш ва шу ихтисосликлар бўйича илмий-тадқиқот ишларини жонлантириш учун санъат ва архитектура институтларида аспирантурага кирувчилар учун кўпроқ ўрин ажратиш, Санъатшунослик институтида санъат ва архитектура илми бўйича илмий-тадқиқот мавзуларини мувофиқлаштирувчи марказ тузиш лозим.

Шу йиллар ичида санъатшунослик ва архитектура фанлари бўйича тасдиқланган 28 та фан докторларининг диссертация мавзуси (60 фоизи) санъат ва архитектура тарихига бағишланган.

Санъат ва архитектура бўйича диссертациялар асосан, Санъатшунослик илмий-тадқиқот институтида, Тошкент ва Самарқанд архитектура ва қурилиш институтларида, Ўзбекистон давлат консерваториясида бажарилмоқда.

Санъатшунолик ва архитектура фанлари доктори илмий даражасида тасдиқланган талабгорларнинг муассасалар бўйича тақсимооти қуйдагича:

Фан докторлари

Тасдиқланган фан докторлари	Жами	Улуши (%)
Олий таълим вазирлиги	5	17,86%
Бадиий Академия	23	82,14%
Жами:	28	100%

Фан номзодлари

Тасдиқланган фан номзодлари	Жами	Улуши (%)
Олий таълим вазирлиги	16	22,22%
Бадиий Академия	56	77,77%
Жами:	72	100%

Санъатшунослик ва архитектура соҳасида илмий даража олган докторларнинг энг қуйи ёши 44 (1962 йил), фан номзодларининг энг қуйи ёши эса 30 (1976 йил).

1992-2005 йиллар оралиғида санъатшунослик фани бўйича докторлик диссертациясини ҳимоя қилган 22 кишидан 13 нафари (59%), номзодлик диссертацияси бўйича 54 кишидан 35 тасини (64,81%) аёллар ташкил этади. Архитектура бўйича 16 та номзодлик диссертацияси ҳимоя қилинган ва тасдиқланганлар орасида 11 таси (68,75%) аёллар.

Статистик маълумотлар таҳлили шундан далолат берадики, санъатшунослик ва архитектура бўйича ҳимоя қилинган докторлик диссертацияларининг 39 фоизини аёллар ташкил этади.

Санъатшунослик бўйича ҳимоя қилинган диссертацияларнинг 50 фоизи хотин-қизларга тегишли. Архитектура бўйича

номзодлик диссертацияларининг 47,82 фоизи аёллар қаламига мансуб.

Санъатшунослик фанлари доктори илмий даражасини олган аёллар ихтисослиги:

17.00.01 – театр санъати	3	33%
17.00.02 – мусиқа санъати	2	22%
17.00.04 – тасвирий ва амалий-безак санъати	4	44%
Жами:	9	100%

Санъатшунослик фанлари номзоди илмий даражасини олган аёллар ихтисослиги:

17.00.01 – театр санъати	6	21,42%
17.00.02 – мусиқа санъати	14	50%
17.00.03 – кино ва телевидение	1	3,57%
17.00.04 – тасвирий ва амалий-безак санъати	7	25%
17.00.08 – маданият назарияси ва тарихи	1	3,57%
Жами:	28	100%

Архитектура бўйича номзодлик диссертациясини ёқлаган аёллар ихтисослиги:

18.00.01 – архитектура назарияси ва тарихи	9	81,81%
18.00.02 – бинолар ва иншоотлар архитектураси	2	18,18%
Жами:	11	100%

Аёллар орасида докторлик диссертациялар ҳимояси тақсимооти қуйдагича: санъатшунослик бўйича 1997, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005 йилларда 8 та диссертация ҳимоя қилинган ва тасдиқланган.

Архитектура бўйича аёллар орасида 1 та докторлик диссертацияси ҳимоя қилиниб, тасдиқланган. Тайёрланган санъатшунослик ва архитектура фанлари докторларининг иш жойи бўйича ҳудудий тақсимланиши:

Ҳудуднинг номи	Жами	Улуши (%)
Тошкент	20	95,23%
Самарқанд	1	4,76%
Қолганлари чет эл фуқаролари		
Жами:	21	100%

Санъатшунослик бўйича диссертация ёқлаганларнинг кўпчилигини (37,24%) Санъатшунослик илмий-тадқиқот институтининг илмий ходимлари ва Ўзбекистон давлат консерваториясининг ўқитувчилари ташкил этади. Лекин Қозоғистондан – 6

та, Тожикистондан – 3 та, Туркменистондан – 2 та, Озарбайжондан – 1 та диссертация ҳимоя қилганлар ҳам бор.

Архитектура бўйича 6 та докторлик диссертациясининг 3 таси Тошкент архитектура ва қурилиш институтда тайёрланган, Самарқанд архитектура ва қурилиш институтидан – 1 та, УзНИИ Проектдан – 1 та, Қозоғистон давлат қурилиш академиясидан – 1 та диссертация ҳимоя қилинган. Архитектура бўйича ҳимоя қилинган номзодлик диссертацияларининг 6 таси Тошкент Архитектура ва қурилиш институтида, 2 таси Самарқанд архитектура ва қурилиш институтида, 2 таси Тошкент давлат техника унверситетида, 1 таси Қозоғистонда, 1 таси Москвада, 1 таси Йемен давлат фуқароси томонидан тайёрланган.

Санъатшунослик ва архитектура фанлари номзодлари илмий даражасида тасдиқланган талабгорларнинг ҳудудий тақсимланиши қуйдагича:

Қаерда	Сони	Ҳоизи
Тошкент шаҳри	54	90%
Самарқанд вилояти	2	3,33 %
Жиззах вилояти	1	1,66%
Бухоро вилояти	1	1,66%
Қашқадарё вилояти	1	1,66%
Қорақалпоғистон Республикаси	1	1,66%
Жами:	60	100%

2005 йилда санъатшунослик соҳасида 17.00.04 – «Тасвирий ва амалий санъат» ихтисослигидан 1 та номзодлик диссертацияси ОАҚ талаблари даражасида ёзилмагани, унда баён этилган халқ амалий декоратив санъати билан боғлиқ илмий-назарий масалалар етарли даражада умумлаштирилмагани ва диссертация матни пала-партиш ҳолда ОАҚ га юборилгани сабабли рад жавоби берилган.

Шунингдек, охириги йилларда айрим тадқиқотчилар орасида замонавий илмий термин модасига берилиш ҳоллари кучайди. Симбиоз, толерантлик, интеграция, этномаданият, инновация сингари сўзларни тегиштириб, на назарий, на амалий аҳамияти бўлмаган, рус олимлари чайнаб ташлаган назарий аксиомаларни ўзбек материалига ўраб-чирмаб кўрсатиш касаллиги ҳам пайдо бўлган.

Санъатшуносликда энг кўп диссертациялар 17.00.02 «Муסיқа санъати» ихтисослиги бўйича (24 та) номзодлик тадқиқотлари ҳимоя қилинган. 17.00.03 - «Кино санъати ва телевидение» ихтисослиги бўйича эса 2 та номзодлик диссертацияси ҳимоя қилинган, холос, бирорта ҳам докторлик диссертацияси ҳимояга олиб чиқилмаган. Архитектура соҳасида 18.00.01 – «Архитектура назарияси ва тарихи» мутахассислиги бўйича 3 та докторлик (умумий докторлик ҳимоясининг 50 фоизи), 11 та номзодлик (умумий номзодлик ҳимоясининг 61 фоизи) диссертациялари ҳимоя қилинган. 18.00.04 – «Шаҳарсозлик ва районларни планлаштириш» ихтисослигидан 1 та докторлик ва 1 та номзодлик диссертациялари тасдиқланган.

Статистик маълумотлардан шу нарса аён бўладики, санъатшунослик ва архитектура соҳалари, умуман олганда, жуда кам докторлик ва номзодлик диссертациялари ҳимоя қилинишга қарамай, бу соҳаларнинг айрим мутахассисликлари (театр, кино ва телевидение, санъати тарихи ва назарияси, ландшафт архитектураси, бино ва иншоотларнинг архитектураси) бўйича тадқиқот ишлари озми-кўпми олиб борилмоқда.

Санъатшунослик ва архитектура соҳасида докторлик ва номзодлик диссертацияларининг бошқа гуманитар фанларга нисбатан камроқ ҳимоя қилинаётганининг бир неча сабаблари бор: **биринчидан**, бу соҳалар маънавий жараённинг ноёблиги билан изоҳланади, санъатшунослик, миллий архитектура бўйича мутахассис ва иқтидорли тадқиқотчиларнинг камлигидир; **иккинчидан**, бу соҳалардаги илмий ишларга мутахассисларнинг, амалиёт вакилларининг илмий-тадқиқотларга бўлган талабчанлигининг кучли эканлиги; **учинчидан**, санъатшунослик ва архитектура фанлари бўйича ҳар бир мутахассисликда кечадиган материал тўплаш, уни маълум тизимга солиш ва тасниф қилиш жараёнларининг маълум даражада бажарилиб бўлганлиги ва ҳозирги вазифа бу тўпланган материаллар ва ижтимоий тараққиёт тақозоси билан туғилган янги-янги муаммоларни тадқиқ этиш, чуқур концептуал, назарий масалаларни ҳал этиш зарурияти, (бундай жиддий тадқиқотга эса ҳамма ҳам кириша олмайди); **тўртинчидан**, санъатшунослик ва архитектура фанлари бўйича илмий текшириш тадқиқотларининг бошқа ижтимоий-гуманитар фанларга нисбатан ёш

эканлиги ва, асосан, Ўзбекистонда XX асрнинг II ярмидан бошлаб шаклланиши ва ривожланишидир; **бешинчидан**, тарихи ва анъанаси энди шаклланиб, ривожланиб бораётган бу соҳаларда янги гап айтиш ва минг йиллик санъатимиз, меъморий обидаларимиз, маданиятимиз тарихи ва тақдирига доир янги илмий-назарий фикрларни ифодалаш, жаҳон илмий-бадий тафаккури даражасида тадқиқот олиб бориш зарурати, масъулиятининг ортиб боришидир.

Бундай объектив ва субъектив сабаблар санъатшунослик ва архитектура соҳаларида зарур амалий ва назарий савия, тажриба ва билимни тақозо этишидан, олимлик қиёфаси шаклланинг чўзилиб кетишидан далолат беради.

Бунга 1993, 1997, 2001, 2003 йилларда архитектура бўйича бирорта диссертациянинг ҳимоя қилинмагани мисол бўлади.

Демак, санъатшунослик ва архитектура бўйича олий ўқув юртларида талабаларнинг илмий-ижодий ишларига жиддий эътибор бериш, талантли ёшларни қўллаб-қувватлаб аспирантурага кирувчиларни рағбатлантириш зарур.

Халқимизнинг ноёб маънавий мулки бўлган санъат ва меъморий обидаларнинг тарихи ва замонавий аҳволини ҳеч ким четдан келиб тадқиқ этиб бермайди. Уни бугун вояга етаётган талаба, ёш ижодкор-олим, тадқиқотчи ўз зиммасига олиши ва ўзининг миллий-маънавий бурчи деб билишига эришмоқ керак.

Нигора КАРИМОВА

КИНЕМАТОГРАФ УЗБЕКИСТАНА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН XX ВЕКА

Ощутимо воспринимая социально-исторические трансформации и катаклизмы, кино ввиду своей родовой специфики и в первую очередь массовости охвата аудитории является важным инструментом построения художественной и одновременно социокультурной реальности. Наряду с собственно эстетическими задачами оно выполняет роль своеобразного сейсмографа, чувствительно отражающего тектонические изменения в философии восприятия социальной картины мира. В то же время, являясь частью социума, кинематограф сам тесно связан с общественными амплитудами, и его состояние во многом определяется внехудожественными факторами – экономикой, политикой, идеологией и другими социальными субстанциями.

На протяжении последних 15 лет в Узбекистане произошли важные социально-политические изменения, которые не могли не сказаться на развитии национального кинематографа, на характере его функционирования в новой общественной атмосфере.

Поэтому представляется весьма актуальным осмысление социально-исторической специфики современного кинематографа Узбекистана, его места в национальной культуре и общественном сознании. Дискуссии на тему кино не угасают на протяжении всей его истории, однако на каждом из этапов своего развития доминирует обычно лишь киноведческая составляющая, акцентирующая внимание на имманентных, исключительно художественных качествах и задачах. Наряду с рассмотрением специфических особенностей кинематографа в их трансформациях и изменениях важно исследовать его с более широких, социально обусловленных позиций. Очевидна необходимость комплексного изучения проблем кинематографа и формирования целостного представления о нем как о развивающемся, исторически изменчивом социокультурном и эстетическом феномене.

Несмотря на то, что сегодня большое значение приобретают исследования различных аспектов «системного бытия» кино, ТВ, видео, так называемого комплекса экранных искусств, актуальной остаются задачи комплексного рассмотрения кинематографа как уникального феномена культуры. Не менее важно исследование его сущности и роли как составной части культурного ландшафта нации.

Учитывая универсальность и синтетическую природу кино, силу его воздействия на социум, в зарубежной историографии оно исследовалось специалистами разных гуманитарных профилей – киноведами, философами, психологами, социологами, которые изучали различные грани, черты и свойства этого феномена в контексте разнообразных социокультурных, художественных, семантических и герменевтических проявлений. Благодаря своим уникальным возможностям кино проявляет себя то как зрелищная, развлекательная культура, ориентированная на поверхностно-чувственное восприятие, то как философски-художественное постижение важнейших вопросов бытия. Такие подходы позволяют более полно представить кинематограф как сложный, многогранный, но единый феномен культуры XX в. Одной из сложнейших культурфилософских проблем кинематографа является его связь с реальностью, понимавшейся западными исследователями по-разному. Эта древняя миметическая теория основных принципов искусства получила свою новую, неожиданную трактовку на материале кинематографа. Так, понятие реальности приобретает особое значение в русле феноменологической кинотеории (Мерло-Понти), где кино понимается как некий способ открытия «реальности обманчивых видимостей», недоступных рациональному познанию, или же как воспроизведение реальности в чистом виде. По-иному проблема реальности решалась в рамках монтажных теорий в отечественной киномысли или в теории французского киноавангарда.

Особое звучание эти проблемы приобретают в современной ситуации, связанной, прежде всего, с новой технологией опредмечивания художественного творчества и с новой потребительской ситуацией. На наших глазах кинематограф отходит от принципа «фотографизма» изображения, концентрируясь на принципе моделирования действительности путем эксперимен-

тирования с искусственной реальностью. Переход современного кинематографа от принципа репрезентации к преимущественной симуляции (понятие, предложенное Ж. Бодрийяром) вызывает необходимость нового осмысления природы кинематографа, его глубинных оснований. Развитие этого вида искусства в Узбекистане на протяжении XX в. укладывается в общую схему, хотя, безусловно, имеет свою национально-региональную специфику. Хронологически вся история кинематографа республики до периода независимости может быть разделена на несколько периодов.

Первый – начало 1900-х – 1920-е гг. – связан с распространением в городах Туркестана нового культурного явления – синематографа и формированием кинопрокатной инфраструктуры в регионе.

Второй – середина 1920-х – 1940-е гг. – появление собственного кинематографического производства в Узбекистане и становление на этой основе эстетики национального кино. Так, в 20-е – 30-е гг. кино развивалось, в основном выполнявая агитационно-пропагандистскую функцию экрана. При этом доминирует социально интегрирующая, коммуникационно-просветительская и идеологическая функция кинематографа, творческий облик которого формировался как способ воссоздания «частицы массы». Складывается новая сюжетная модель – противостояние характеров.

Третий период – 1950-е – 80-е гг. – дальнейшее формирование и развитие национальной школы узбекского кинематографа под эгидой укрепившихся канонов идеологии соцреализма.

Четвертый период 1990-е – 2000-е гг. – новый этап в развитии эстетики национального кинематографа, отмеченный коренными переменами общественной идеологии, что отразилось на процессе создания и реализации конечного кинопродукта.

Несмотря на определенные различия в содержании кинопроцесса на этих этапах в историческом контексте кино советского периода (1920-е – 1980-е гг.) представляет собой некое системное целое в его социокультурном и художественном содержании. Кинематограф выполнял задачи, поставленные перед ним идеологией тоталитарного государства, с жестко регламентированными политическими и эстетическими требованиями. Кино

как социально более значимое стало сразу объектом партийно-государственного идеологического контроля, поэтому киноязык, то есть собственно художественная природа кинематографа, являлся все же вторичным сегментом кинопроцесса. По той же идеологически обусловленной причине были заторможены тенденции поиска и отражения в кинокартинах национальной идентичности. Главный принцип соцреализма – искусство должно быть «социалистическим по содержанию и национальным по форме» оставляло режиссеру «право» поиска национальной специфики лишь в ее внешних проявлениях. Таким образом, советский кинематограф при всех его безусловных достижениях и ярких успехах был крайне ограничен в средствах творческого волеизъявления, имманентные задачи его подавлялись идеологической цензурой и задачами тоталитарной программы советского государства.

Принципиально новым этапом развития национального кино стал период независимости. Морфологически кинематограф Узбекистана сохранил свой прежний формат (игровое, документальное кино, анимация и детское кино и т. д.). В то же время очевидные проблемы и достижения в неигровых жанрах также имеются. Отсутствие достаточного финансирования в начале 1990-х гг. отрицательно сказалось на развитии этих видов кинематографа и соответственно на их социальном имидже. Был утрачен важный сектор зрительской аудитории документального и анимационного кино, хотя творческие достижения в этих сферах также имелись.

В то же время период независимости в развитии кинематографа не является чем-то абсолютно цельным и должен рассматриваться хронологически дифференцированно. Так, ввиду экономического кризиса, охватившего все постсоветское пространство, кинопроцесс в Узбекистане начала 1990-х гг. был непроспективным. Поиски идеологических альтернатив соцреалистическим схемам в искусстве также требовали времени для решения задач создания новых кинопроизведений и включения кино в процесс социальной реанимации общества. Основным достижением этого времени является снятие жестких рамок для творческого самовыражения кинематографистов, предоставление права выбора авторам кинопроизведений собственного видения пространства и пластического языка картины. Принципы соцреа-

лизма, общий диктат со стороны государства над творческим процессом были отвергнуты во всех сферах художественной культуры. Свобода творческого мышления и самовыражения была провозглашена в качестве приоритетов и в сфере кинематографа. Обращение к собственной истории и поиски героев в условиях иной историко-социальной ситуации стали характерной чертой начала 1990-х гг.

Важным этапом в развитии кино Узбекистана стала вторая половина 1990-х и начало 2000-х гг., когда был принят ряд официальных документов, направленных на развитие национального кинематографа. Огромное значение имели указы Президента и постановления правительства, которые справедливо концентрировали внимание на социокультурной роли кинематографа как мощного инструмента построения новой архитектуры общества. В связи с этим были приняты конкретные экономические меры, направленные на возрождение национального кинематографа и его адаптацию в условиях рыночной экономики. Государство взяло на себя роль спонсора – начиная с 1996 г. ежегодно из бюджета финансировалось 6 полнометражных игровых лент, что повлияло позитивным образом на социально-общественную роль кинематографа, которому ежегодно выделяются из бюджета республики средства уже на создание 15 полнометражных художественных фильмов.

Развитие коммерческого кино можно рассматривать как весьма симптоматичное, хотя и неоднозначное явление нового периода развития национального кинематографа. Взаимодействие авторского и коммерческого игрового кино должно строиться не на конфронтации, а на поисках творческого сотрудничества и взаимодействия продюсеров и режиссеров, плодотворного воздействия достижений авторского кинематографа на процесс производства картин коммерческой направленности.

Важным обстоятельством стало создание сегмента коммерческого кино, которое инициировало появление узбекского зрителя, потерянного в самом начале 1990-х гг.

Таким образом, появление или возвращение национального зрителя может расцениваться как позитивная примета и как определенный симптом возрождения узбекского кинематографа. В то же время коммерческое кино породило и целый ряд проблем социокультурного и эстетического ха-

рактера. Закономерно встал вопрос о социальных и нравственных задачах кино на современном этапе – станет ли кинематограф важным компонентом национальной художественной культуры, нацеленной на духовное обновление общества, или превратится в отрасль невзыскательной досуговой индустрии. Озабоченность эта справедлива, поскольку большая часть кинопродукции имеет очень слабый художественный уровень, в кино пришли непрофессионалы, главной задачей которых стала коммерческая отдача фильмов. Возникла парадоксальная ситуация – на второй план отошли так называемые авторские фильмы, которые ставились талантливыми профессиональными режиссерами, но их востребованность зрителем была намного меньше. Справедливости ради надо сказать, что не все авторские фильмы, созданные за этот период, отвечают высоким требованиям, но в целом феномен авторского фильма все же ставит более высокие нравственные и интеллектуальные задачи, нежели коммерческое кино. Исходя из этого, интересным, с точки зрения исследовательского, художественно-критического и культурологического подхода, на сегодняшний день является так называемое авторское кино.

Таким образом, при рассмотрении кинопроцесса Узбекистана конца XX в. выделяется ряд художественно-философских аспектов. Реалистическое познание действительности, изучение происходящих в ней метаморфоз, связанных с усложняющимся, дробящимся представлением о важнейших категориях бытия – времени, пространства, личности, – нашли свое отражение в «новом кино» Узбекистана. Кинорежиссеры, сценаристы при исследовании конкретных явлений стремились не обособлять их, не вычленивать из единого контекста, а рассматривать в целостном объеме вертикалей – от быта к бытию, и горизонталей – из прошлого в будущее. Заметной стала тенденция осознания неразрывных связей частного и глобального.

МУНДАРИЖА

Санъат тарихи ва меъморлик	5
Мавлюда Юсупова Ўзбекистоннинг ўрта аср сўфийлик масканлари меъморлиги	6
Эдвард Ртвеладзе Историческое искусствоведение в отделе истории искусств	17
Додо Нозилов Зардуштийлик ибодатхоналарининг ички кўриниши	24
Пулат Захидов Дворец Темура в Ташкенте (О новой интерпретации мавзолея Юнусхана)	36
Эльмира Исмаилова Восшествие на престол Мовароуннахра Амира Темура (по миниатюре К.Бехзада)	48
Валентина Лунева Художественные особенности серег древнего Узбекистана	60
Бахадыр Тургунов Узбекистанской искусствоведческой экспедиции (ЎзИскЭ) 46 лет	66
Муסיқа санъати	71
Оқилхон Иброҳимов, Равшан Юнусов Ўзбек муסיқашунослиги одимлари	72
Тўхтасин Ғофурбеков Мирсодиқ Тожиев симфонияларига қиёсий назар	94
Жасур Расултоев Эстрада қўшиқчилигига холис бир назар	99
Рустамбек Абдуллаев Узбекская музыка на рубеже столетий	107

Давлат Муллажонов Мусликий клип шоу-бизнес тизимида	116
Театр ва кино	121
Мухсин Қодиров Янги давр театр санъати: Ўзгаришлар ва муаммолар	122
Мухаббат Туляходжаева К вопросу создания сценической атмосферы спектакля (творческий опыт режиссуры узбекского театра периода Независимости)	132
Сарвиноз Қодирова Ўзбек театрида замонавий мавзу талқинлари	139
Дилфуза Раҳматуллаева Тарихий драмада бадиий қаҳрамон яратиш муаммосига доир	147
Ханжара Абул-Касимова Художественное кино Узбекистана: авторский фильм	155
Тасвирий ва амалий безак санъати	161
Акбар Хакимов Искусство Узбекистана за 15 лет Независимости	162
Камола Акилова Актуальные проблемы изучения традиционной художественной культуры Центральной Азии XXI в.	174
Нигора Ахмедова Диалектика самоопределения культуры: опыт изобразитель- ного искусства Узбекистана	183
Эльмира Гюль Изучение Байсуна как модель искусствоведческих исследований на современном этапе	189

Сурайё Алиева Орнаментика современной риштанской керамики	198
Маданиятшунослик	207
Ильдар Мухтаров Театр – пространство поисков	208
Мамажон Раҳмонов Ўзбек театрининг шонли тароналари	215
Марфуа Хамидова Художественная культура Узбекистана: теория, практика, перспективы	221
Тилаб Маҳмудов Олий малакали санъатшунос ва меъморшунос олимларни тайёрлаш муаммоси	231
Нигора Каримова Кинематограф Узбекистана как социокультурный и художественный феномен XX века	239

Санъатшунослик масалалари – III.
Илмий мақолалар тўплами.

‘SAN’AT’ журнали нашриёти – 2006
Тошкент ш., Мустақиллик майдони, 2
Нашрга берилган вақти 03.11.2006 й.

Бичими 60x90 ¹/₁₆, 15,5 б. т.

Times New Roman гарнитураси. Адади 120 нусха



САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ