

ЎЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ
САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

САНЪАТШУНОСЛИК
МАСАЛАЛАРИ

II

2005

ЎЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ

САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

САНЪАТШУНОСЛИК

МАСАЛАЛАРИ

II

ИЛМИЙ МАҚОЛАЛАР
ТЎПЛАМИ

Тошкент
2005

УДК 7(08)(100)

Масъул муҳаррирлар:

м. ф. д. М. А. Юсупова,
с. ф. д. О. А. Иброҳимов

Таҳрир ҳайъати:

т. ф. д. Э. В. Ргвеладзе,
с. ф. д. М. Х. Қодиров,
с. ф. н. Д. М. Муллажонов

Тақризчилар:

с. ф. д. Т. Б. Ғофурбеков
ф. ф. д. У. Х. Қорабоев

Санъатшунослик масалалари II

Илмий мақолалар тўплами

Тошкент, 2005 йил — 212 б.

«Санъатшунослик масалалари II» илмий мақолалар тўплами 1998-йили шу номда нашр этилган мақолалар туркумининг иккинчи китоби бўлиб, унга мутахассис олимларнинг санъатшуносликнинг турли йўналишларига оид муҳим мавзуларда ёзган илмий мақолалари киритилди. Тўплам соҳа мутахассислари — назариётчи олим ва амалиётчилар учун мўлжалланган. Шунингдек, ундан ихтисослашган таълим тизимларида ўқув қўлланма сифатида фойдаланиш мумкин.

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



Ўзбекистонда хизмат кўрсатган фан арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, «Эл-юрт ҳурмати» ордени нишондори Файзулла Музаффар ўли Кароматли (Кароматов) бу йил 80-ёшга тўлди. Ўтган йиллар мобайнида унинг musiқа маданияти ва musiқашунослик фани ривожига қўшган ҳиссаси сезиларли бўлди. Жумладан, атоқли олим қаламига мансуб «Ўзбек чолғу musiқаси», «Ўзбек дўмбира musiқаси», «Ўзбек халқи musiқа мероси XX асрда» илмий асарлари, шунингдек қарийб ярим аср мобайнида Ўзбекистоннинг барча вилоятларига ҳамда қўшни республикаларнинг ўзбеклар яшовчи туманларига уюштирган musiқий-фольклор экспедициялари¹ халқимизнинг бебаҳо миллий musiқа дурдоналарини ўрганиш, уларни теран идрок этиш ва кадр-қийматини англаш борасида катта аҳамият касб этади.

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

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

Айни пайтда Файзулла Кароматли Ўзбекистонда санъатшунослик соҳасининг бошқа йўналишлари ҳам шаклланиб, ривож топишида

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

² Бу ҳақда ушбу тўпладан ўрин олган Р. Қосимовнинг «Анъанавий ижрочилик кафедраси фаолиятидан» номли мақоласига қаранг.

Ўзининг муносиб ҳиссасини қўшди. У 1957-64-йиллар давомида Санъатшунослик институтининг директори лавозимида фаолият кўрсатиши даврида Ўзбекистон Фанлар Академияси тасарруфига ўтказилган институтда мавжуд бор-йўғи тўрт «кабинет»ни кенгайтириб, уларни мустақил илмий соҳа бўлимларига айлантиришга ва икки йил ичида институт ходимлари сонини академия раҳбарияти кўмагида 12 тадан 80 га етказишга муваффақ бўлган. Шу тариқа, масалан, «Муסיқа бўлими» негизида кейинчалик «Фольклор ва замонавий муסיқа» ва «Муסיқа тарихи» шўъбалари, «Театр ва кино бўлими» «Кино ва ТВ» ҳамда «Театр ва хореография», «Тасвирий — амалий санъат ва меъморлик» бўлими асосида «Тасвирий санъат тарихи», «Замонавий тасвирий санъат», «Амалий санъат» ва «Меъморлик» бўлимлари ҳамда «Ўзбекистон санъатшунослик экспедицияси» гуруҳи ташкил этилганди.³ Шу билан бирга, институт ҳузурида аспирантура ва талабгорларнинг ҳам гуруҳлари очилган бўлиб, шу аснода санъатшунос олимларни тайёрлаш учун муҳим замин ҳозирланган эди. Жумладан, эндиликда таниқли олим, архитектура фанлари доктори Пўлат Зоҳидов, атоқли театршунос олимлар, санъатшунослик фанлари докторлари Муҳсин Қодиров, Тошпўлат Турсунов, тасвирий санъат бўйича олим, санъатшунослик фанлари номзоди Абдулхай Умаровлар янги очилган аспирантуранинг илк битирувчиларидан бўлган эдилар.

Бугунги кунга келиб, республикада санъатшунослик фанларининг равнақ топаётганлиги ва бу илм соҳасининг нафақат Марказий Осиё минтақасида, балки унданда кенгроқ миқёсда ҳам ўз нуфузига эга бўлиб бораётганлигида Файзулла Кароматлининг ўз вақтида кўрсатган сайъи-ҳаракатларининг маълум самарасини кўришимиз мумкин.

Этиборингизга ҳавола этилаётган «Санъатшунослик масалалари» илмий мақолалар туркумининг ушбу иккинчи китоби санъатшунос олимларнинг Файзулла Кароматлига миннатдорчилик туйғулари ила юзага келган бўлиб, бу ҳол унинг таркибий тузилмаларида ҳам ўз аксини топди. Хусусан, тўтламнинг дебочасида «Файзулла Кароматли ҳақида сўз» юритилса, «Муסיқа», «Санъат тарихи ва меъморлик», «Тасвирий ва амалий безак санъати», «Театр», «Кино ва Телевидение» каби кейинги бўлимларида муҳтарам олимнинг ҳамкасблари, соҳадош дўстлари ва шогирдлари томонидан санъатшуносликнинг турли соҳаларига оид муҳим мавзуларда ёзилган мақолалари ўрин олди.

Тахрир ҳайъати

³ Муфассал маълумот манбаи: Ф.Кароматли. Институт — Фанлар Академияси таркибида. Тўплам: Санъатшунослик масалалари. Т., 1998, 31-37 бб.

ФАЙЗУЛЛА КАРОМАТЛИ ҲАҚИДА СЎЗ

Т. Мурзаев

Таниқли фольклоршунос олим

J. Elsner

Faszination «MAQEM»

Б. Ерзакович

Несколько слов о Ф. М. Кароматове

Р. Қосимов

Анъанавий ижрочилик кафедраси фаолиятдан

Н. Янов-Яновская

В поисках научной истины

Б. Турғунов

Кароматов «сенсей» ҳақида икки оғиз сўз

ТАНИҚЛИ ФОЛЬКЛОРШУНОС ОЛИМ

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

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

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

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

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

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

топган оммавий халқ ижоди ҳамда худди шу негизда шаклланган мураккаброқ тузумли, ривожланган ашула, мақом ва чолғу асарларни қамраб олган оғзаки анъанадаги профессионал (касбий) санъат, шунингдек, кенг кўламли эпик дostonлардан иборат эканлигини ҳар томонлама асослаб берди. Бундай асослов фольклор асарларини анъаналарда қотиб қолган ибтидоий ҳодисалар тарзида баҳолашларга қақшатқич зарба берди, ҳамда фольклор намуналари ўзига хос юксақ санъат асарлари эканлигига ҳеч қандай шубҳа қолдирмади. «Ўзбек халқи мусиқа мероси» куллиёти толмас тўпловчи, улкан тадқиқотчи Файзулла Кароматовнинг ўта меҳнатсеварлиги, синчковлиги, катта билими, қалб кўри, доимий излаш ва изланишининг катта самарасидир.

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

Санъатшунослик фанлари доктори, профессор, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган фан арбоби, ўнлаб мусиқашунос ва фольклоршунос олимларнинг устози Файзулла Кароматов илмий фаолиятининг бир қиррасига умумий тарзда назар ташладик. Ана шу бир қирра ва умумий назарнинг ўзиёқ унинг нечоғли фундаментал тадқиқотларга қўл урганлигини ва бошлаган ишини жонбозлик билан яқунлашга уринган фидойи олим эканлигини кўрсатиб турибди. Фанда фидойилик ниҳоятда зарур бўлган бугунги кунда 80 ёшини қаршилаётган улкан олимга сиҳат-саломатлик, янги-янги илмий топилдиқлар тилаб қоламыз.

Von Jürgen ELSNER,
Panketal bei Berlin I

Für Faizulla Karomatli zum 80. Geburtstag

Faszination «maq'om»

Als ich 1958 mein Studium in Musiktheorie und Musikwissenschaft abgeschlossen hatte, kam die Idee auf, sich mit der Musikkultur der arabischen Länder zu befassen. Ich beschäftigte mich mit der arabischen Sprache und jagte dem Variantenproblem in der arabischen Musik nach, das die an dem Phänomen des maq'om interessierten europäischen Musikwissenschaftler seit Anfang des 20. Jahrhunderts umtrieb. Ich studierte die Schriften von Idelsohn, Lachmann, Erlanger, Farmer, Berner und anderen. Klarheit gewann ich nicht. So viel Kluges auch geschrieben war, ich konnte mir keinen rechten Begriff von dem Phänomen machen. Die unter der Bezeichnung «maq'om» ins Spiel gebrachten unterschiedlichen regionalen Traditionen verwirrten ebenso wie die in der Darstellung herrschende eurozentrische Vorstellungs- und Begriffswelt. Kontakte zu Musikern und Musikwissenschaftlern aus arabischen Ländern konnten da eher Aufklärung schaffen, und vollends half ein einjähriger Studienaufenthalt 1966/67 in Ägypten, den gesuchten Gegenstand auf den Begriff zu bringen. Mit dem in Ägypten gesammelten Material bereitete ich meine Habilitationsschrift vor, die bewußt den historisch wie regional eingrenzenden Titel «Der Begriff des maq'om in Ägypten in neuerer Zeit» erhielt. Die Verteidigung fand 1970 statt.

Aber hier muß ich zunächst einhalten. Denn die Entschiedenheit zur Eingrenzung und Spezifizierung des maq'om-Begriffes in Bezug auf die verschiedenen regionalen Traditionen beruhte auf einer weiteren Erfahrung, die die westliche Musikwissenschaft nicht zu bieten hatte. Ich kam im Oktober 1968 mit einer Delegation zu den «Kulturtagen der DDR in Usbekistan» nach Taschkent und entdeckte – für mich – den šašmaq'om. Auf einem kleinen Empfang im Kreise von Musikschaffenden Usbekistans war auch Junus Radjabi zugegen, der zum Abschluß auf mein inständiges Bitten etwas sang und sich dabei rhythmisch begleitete, indem er mit den Fingern gegen einen Teller schnippte. Die «Vorstellung» war so ungewohnt wie faszinierend. Sie war nachhaltig. Auge und Ohr galten fortan nur dem maq'om. Junus Radshabi hatte den Stachel gesetzt. Und er sorgte für den Fortgang. Er schenkte mir den

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

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

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

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

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

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

dahinterstehenden historischen Wechselfälle, Eigenentwicklungen und Fremdeinflüsse ist hier nicht zu reden, was doch für jedes Verständnis nötig wäre. Auch kann es hier nur um ein Beispiel zur Veranschaulichung der Fragestellung gehen. Aus einer Aufnahme der nāba Ūrīb̄t ès̄in aus dem Tlemcener Repertoire möchte ich zunächst einen Ausschnitt vorstellen, und zwar aus dem BÓÉ'íéi, dem zweiten Vokalteil der Nāba (Tonbeispiel 1).

Tonbeispiel 1: BÓÉ'íéi aus der nāba Ūrīb̄t ès̄in (Ausschnitt)

Notation 1: BÓÉ'íéi aus der nāba Ūrīb̄t ès̄in

Btāihi Gribt Hsin «Wa-llāh lau lāka ya habibi» (model notation)

The musical notation is presented in 4/4 time. It consists of several staves of music. The first staff is labeled 'sections I, II, (instr.), III, IV (instr.), V' and contains a melodic line with a 'u' marking below it. The second staff is labeled 'a' and 'b' and shows a continuation of the melody. The third staff is labeled 'sections VI, VII (instr.), VIII' and contains another melodic line with a 'a' marking below it. The fourth staff is labeled 'section IX' and contains a melodic line with a 'a' marking below it. The fifth staff is labeled 'a' and 'b' and shows a continuation of the melody. The sixth staff is labeled 'a' and shows a final melodic line.

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

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

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

Tabelle 1: Die formale Anlage des «*Wa-llâh lau lâka yâ habîbî*»

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

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

Die Differenz zum ŠašmaqĒm ist unübersehbar. Ohne mich auf eine selbst kursorische Charakterisierung der maqĒm-Zyklen einzulassen, möchte ich jedoch zumindest andeuten, daß diese nach Wurzeln, Ansatzpunkten, Einflüssen und Entwicklungen große Unterschiede zur nāba aufweisen. Das erscheint deutlich in ihrer tonräumlich-formal klar ausgearbeiteten und durch die namuden bereicherten, weitausgreifenden Tongruppenstruktur und vor allem auch in der besonderen Kultivierung der seit QuÓb ad-Dín Maémād aš-ŠírĒzí (1236-1311) als šu“bĒt (Pl. zu šu“ba – Zweig) bekannten Abzweigungen aus den HauptmaqĒmĒt. Die šu“bĒt, einst als reichere Ausstattung und Ausgestaltung der in den berühmten maqĒmĒt vorgegebenen Tongruppenstruktur entwickelt und genutzt, haben im

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

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

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

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

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

Борис ЕРЗАКОВИЧ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О Ф. М. КАРОМАТОВЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рифатилла ҚОСИМОВ

АНЪАНАВИЙ ИЖРОЧИЛИК КАФЕДРАСИ ФАОЛИЯТИДАН

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

санъатларини намойиш этиш билан бирга, мусиқа меросимизни кенг миқёсда тарғиб қилишда фаол хизмат қилмоқдалар.

Улар сафида Ўзбекистон халқ артистлари Абдуҳошим Исмоилов, Ўлмас Расулов, Муножат Йўлчиева, Марям Сатторова, Тожикистон халқ артисти Абдували Абдурашидов, Ўзбекистон халқ ҳофизи Маҳмуд Тожибоев, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Шавкат Мирзаев, Раҳматжон Қурбонов, Насиба Сатторова, Комила Аминова, Малика Зиёева, Хуррият Исроилова, Абдурахмон Ҳолтожиев, Машрабжон Эрматов, Эркин Рўзиматов, бастакорлар Туйғун Отабоев, Аҳмаджон Дадаев, Комилжон Мирзаев, Мақом ижрочилари Республика ва Халқаро танловларининг совриндорлари Абдурахим Ҳамидов, Раҳматилла Самадов, Матрасул Матёкубов, Аҳмаджон Абдурахимов, Иқбол Тошпўлатова, Муҳаммаджон Мараҳимов, Шомаҳмуд Шораҳмедов, Салоҳиддин Азизбоев, Ўткир Қодиров, Шуҳрат Раззоқов ва бошқа кўплаб мутахассис ижрочиларнинг хизматлари таҳсинга сазовордир.

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

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

Ҳозирги кунда кафедрада ёш созанда ва хонандаларга амалий сабоқ бераётган устозлар — Ўзбекистон халқ артисти, профессор Турғун Алиматов, Тожикистон халқ артисти Жўрабек Набиев, Ўзбекистон халқ ҳофизи Маҳмуд Тожибоев, доцентлар Раҳматилла Самадов, Малика Зиёева, Иқбол Тошпўлатова, Аҳмаджон Собиров, Абдурахмон Ҳолтожиев, Машраб Эрматов, Шомаҳмуд Шораҳмедов, Салоҳиддин Азизбоев ва бошқалар фаолият кўрсатмоқдалар.

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

устозларидан мутахассис билиши ва қодир бўлиши шарт бўлган фарзияларни чуқур ўрганганлар.

Консерваториянинг анъанавий ижрочилик кафедраси биргина олий ўқув юрти эмас, балки, республикадаги ўрта махсус ўқув юртлари анъанавий ижрочилик бўлимлари учун ҳам яқиндан амалий-услубий ёрдам бериши эътиборга сазовор бўлмоқда. Бу куйидагилардан иборат:

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

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

Наталья ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

В ПОИСКАХ НАУЧНОЙ ИСТИНЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А бывших учеников не бывает...

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

КАРОМАТОВ «СЕНСЕЙ» ҲАҚИДА ИККИ ОФИЗ СЎЗ

Японлар барчанинг исмига, хоҳ эркак, хоҳ аёл бўлсин, «сан» қўшимчасини (бизнингча «жон»ни) қўшиб мурожаат қиладилар ва ёзадилар ҳам. Одатда, аввало исми тўлиқ ёзилгач ёки айтилгач, сўнг унинг фамилиясига «сан» қўшилади (масалан, Сато сан, Норика сан каби), бизнингча Абдуллаев сан, ёки Зокирова сан деб. Аммо ўқимишли, зиёли, мўътабар зот бўлса, у ҳолда «сенсей» (лекин зинҳор амалдорга эмас) деб мурожаат қилинади ёки ёзилишда «сенсей» ни қўшиб ифода этишади.

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

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

Ўша пайтда Гагарин парки ён атрофида, ҳозирда Республика Сенати йўналишида, улкан фаввора ишлаб турган жойида (илк бор Фанлар Академиясининг Ботаника боғи ва унинг маъмурий бинолари ўрни бўлган) кўримсизгина икки қаватли бино бўлиб, унинг тор йўлакларидан ва асосий кутубхонадан ўтгандан кейин, атиги 4-5 та хонани эгаллаб турган Санъатшунослик институтига дуч келар эдингиз.

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

нима дейсиз?» деб домлам Галина Анатольевна директорга мурожаат қилди. Мен эса, — шундай ёш йигит ҳам директор бўлар экан-да, ахир бу креслода ўтирган бошлиқ 40 ёшга ҳам кирмаганга ўхшайди-ку, деб ҳангу-манг бўлиб қолдим. Менинг тасаввуримда шундай нуфузли, ҳозирча Ўрта Осиёда ягона ҳисобланмиш «Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти» бўлса-я. Мен эса, директор бўлиш учун сочларига оқ кирган, унинг савлатидан одам хуркийдиган киши бўлиши керак, деб уйлаган эканман.

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

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

мусиқашунослар ва театршуносларга қанчадан-қанча материаллар бор, — деб қаттиқ туриб олган эдим Оллоҳга шукрлар бўлсин, мана вақтни ўзи масалани ойдинлаштирди — қўйди. Холчаёндан ўтган йили чиққан лойдан ишланган ноёб ҳайкаллар ва у залда бир-бирига қалашиб ётган антик даврга оид ҳайкаллар археологларни, ҳайкалтарошларни, таъмиришунос ва химикларни кутиб ётибдику».

Мен эса бир чеккада ўтириб бу икковлон домлаларнинг ўзаро қилаётган баҳсларига назар ташлаб, бир гап эшитганим эсимга тушиб кетди.

Ўша пайтларда Ўзбекистон Фанлар Академиясининг президенти бўлиб ишлаган, касби геолог бўлган, Ҳабиб Абдуллаев ёш ўзбек олимларига катта эътибор берар эмиш, ҳатто уларни ўз ҳамъёнидан бўлса ҳам маблағ билан таъминлаб марказий шаҳарларга аспирантураларга, стажиртовкаларга юборар экан, кўп институт раҳбарлари лавозимига ҳам ёш, иқтидорли олимларни қўйган эмиш, бу қилган ишлари учун у анча танқидга ҳам учраган, деган миш-мишлар битуврувчи талабалар ўртасида юрар эди. Шу боисдан ҳам мен уларнинг баҳсларни эшитиб ўтириб, барибир менга шу даргоҳда ишлаш насиб қилса керак, бу ёш директорни ҳам ўша президент шу ишга қўйгандир-да, деб ишонар эдим.

Бир пайт директорнинг чехраси ёришиб кетди-да, — «Хўп майли, яна бир марта Сиз муҳтарама Галина Анатольевна учун Академиямиз президентига чиқиб қўшимча штат сўрашга туғри келади, деб қолса бўладими. Бу йигитни ҳозирча талаба бўлганлиги учун ҳам буйруқда «лаборантнинг ёрдамчиси» деган лавозимга вақтинча ишга олиб турамиз, университетни битирган деган диплом қўлига тегиши билан, ўйлашиб кўрамиз, аммо айтиб қўяй, кейинчалик Сизни уялтириб қўймаса бўлгани, деб бизни хотиржам қилдилар.

Мана, ҳайё-ҳув деб, бир зумда, Санъатшунослик экспедиция тизимида далага, Сурхондарё ёдгорликларини ўрганишга жўнаганимга ҳам 44 йил ўтиб кетибди.

Дастлабки иш бошланиши ёмон бўлмади. Холчаёнда уч йил давомида олиб борилган ишлар биз кутгандан ҳам сермазмун бўлди. Ҳақиқатан ҳам кўримсизгина тепалик ўрнида милоддан аввалги I асрда қад кўтарган сарой бўлган экан. У уч қисмдан иборат. Марказий қисмини айвон, катта зал — қабулхона ва тахтхона ташкил қилади.



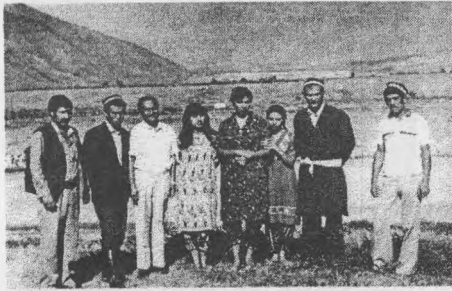
• Файзулла Музаффар ўгли Кароматли, 1970.



• Файзулла М. Кароматли экспедицияда, 1973 (қишлоқдагилар билан маслаҳат).



• «Шарқ музиқаси» кафедрасининг анъанавий ижрочилик бўйича дастлабки битуврувчилар ўз устозлари билан:
Биринчи қаторда чапдан 3 - Ф. Кароматли, 5 - Ф. Содиқов, 6 - Р. Ражабийлар
Битуврувчилар орасида: Ў. Расулов (биринчи қатор чапдан 2), Ш. Мирзаев (иккинчи қатор ўнгдан 1), А. Ҳамидов (иккинчи қатор ўнгдан 2) ва б.



• Экспедицияда – 1970. Ижрочилар орасида: ўртада (чапдан) 3 – Файзулла М. Кароматли. Чапдан 6 – Дилором Кароматова.



• Файзулла М. Кароматли. Муסיқашунослар Халқаро 1-симпозиуми кўргазмалар залида. Самарқанд, 1978.



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

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

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

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

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

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

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

Бу кашфиётларимизнинг заминиди бир инсон, у ҳам бўлса Т. М. Кароматов «сенсей» туради, десам ҳеч муболага бўлмайди. Агарда ўша пайтдаги баъзи-бир бюрократ раҳбарларга ўхшаб «экспедиция тузишини ўйлаб кўрамиз», деб пайсалга солганида ёки бўлмасам «Академиямиз тизимида ёдгорликларни ўрганадиган махсус Археология институти бўлатуриб бизни «санъатшунослик» йўналишидаги институтимизга туғри келмайди деб оёғини тираб олганида, мен юқорида санаб ўтган оламшумул аҳамиятга молик кашфиётлар бўлармиди? Япон олимлари 1989 йилда, хорижий мамлакатлар орасида биринчи бўлиб Ўзбекистонга келиб, келганида ҳам бизни экспедициямизни танлаб, унинг кашфиётларига ҳолисанлиллоҳ баҳо бериб, ўзаро илмий ҳамкорлик ишларини олиб борармидилар? Жавоб тариқасида биздан ҳам 20 дан ортиқ олимларимиз дўстлик ришталарини мустаҳкамлаш учун Японияга борган бўлармидилар? Ўзбекистон жанубидаги қадимий маданият изларини Японияда уч марта, Германияда икки марта, Швейцарияда, Францияда, АКШда, Малайзияда кўрсата олармидик? Эҳ-ҳе, санаб ўтсам кўп нарсалар пучга айланган бўлар эди. (Институтда иш бошлаганимда, мусофирчиликдан уй-жой бўлмаганидан, икки йилдан кейин Андижонга кетаман деб аризани ёзиб, юртимга жўнаганимда, 1 хоналик квартирани Академиядан бир илож қилиб олиб, — «Турғунов, тез қайтиб келинг, 1 хонали квартиранинг ордери тайёр», деган инсон ҳам Файзулла Музафарович эдилар).

Юқоридаги баланд-парвоз эҳтиросларга маъзур тутасизлар. Киши ёши ўтиб, сочига оқ тушиб, анча умр кўриб кўйганини ҳам билмай қолар экан. Бас, шундай экан, ортга қараб, ўтган кунларни эслаб кўйиш, сени шу кунларга етишингда ёрдам берган, сенга ишонган, тушунган, қўллаган яхши инсонга таъзим бериш бу фарз ва қарз, деб ҳисоблайман.

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

МУСИҚА

З. Орипов

Форбий ва Шарқ муסיқашунослиги

Р. Юнусов

Мақом ва муқом жанрлари қиёсига доир

О. Иброҳимов

Шаймақом ҳикматларига бир назар

Ж. Расултоев

Ўзбек чолғушунослигида тизимли-этнофоник услуб

Р. Абдуллаев

Обрядовая практика и фольклор шаманизма

Д. Муллажонов

Муסיқий эстрада шоу-бизнес тизимида

Зокир ОРИПОВ

ФОРОБИЙ ВА ШАРҚ МУСИҚАШУНОСЛИГИ

Ўрта асрлар буюк мутафаккири Абу Наср Форобий (873-950) — Шарқ мусиқа илмининг асосчиларидан. Шарқда Форобий ёки Абу Наср ал-Форобий (Фарбда-*Alpharabius*) номи билан машҳур алломанинг тўлиқ исми шарифи — *محمد بن ازلوغ ابن طرخان الفارابي* [التركي المعلم الثاني أبو نصر] Абу Наср Муҳаммад ибн Муҳаммад ибн Ўзлуқ ибн Тархон ал-Форобий ат-Туркий ал-Муаллим ас-Соний. Бу тўлиқ исми шарифда Абу Наср куниядир, Муҳаммад унинг ўз исми, Муҳаммад отасининг исми, Ўзлуқ бобосининг исми, Тархон катта бобосининг исми, Форобий, унинг туғилган ери Форобга нисбат, Туркий унинг келиб чиқиши туркий эканига ишора ва ал-Муаллим ас-Соний (Иккинчи Муаллим) замондошлар ва халафлар томонидан берилган юксак илмий унвондир.

«Фороб Сирдарёнинг орқасида, турк мамлакати чегараларидаги бир вилоят. У Шош (Тошкент) дан узокроқ, Боласуғунга яқин. Унинг эни ва бўйи бир кунликдан камроқ йўл. Фороб ерлари шўроб ва тўқайлардан ҳам ҳоли эмас. Водийнинг ғарбий томонида экинзорлари бўлиб, унга сув Шош анҳоридан олинади. Форобдан кўп олимлар етишиб чиққан. Масалан «Ас-Саҳиҳ» номли луғат муаллифи Исмоил ибн Ҳаммад ал-Жавҳарий ал-Форобий (вафоти 1002 йил), «Дивон ал-адаб» номли луғат эгаси Исҳоқ ибн Иброҳим ва фалсафий асарлар автори Абу Наср Муҳаммад ибн Муҳаммад ал-Форобий (вафоти 959 йил) шулар жумласидандир»¹. Сирдарёнинг чап қирғоғида жойлашган Фороб шаҳарларидан Судкандта исломни қабул қилган Ўғуз ва Қорлуқ қабилалари яшар эди. Унча катта бўлмаган, мустақкам қалъага айлантирилган, жоме масжиди ҳам бўлган Васиҷ эса қудратли амир истеҳқоми бўлган. Бу ер Қадардан икки фарсах пастроқда. Васиҷ машҳур файласуф Абу Наср Форобийнинг ватани эди². Шундай қилиб, Форобий Сирдарёдаги Фороб минтақасининг Васиҷ деган ерида ўтроқ туркий қабилаларидан бўлган, мусулмон ҳарбий бошлиқ оиласида 873 (260 ҳижрий) йил декабрининг иккинчи ярмида дунёга келган.

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

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

У бошланғич маълумотни ўз юртида олди. Шош, Самарқанд, Бухорода ўқиди ва ишлади. Сўнгра халифатнинг энг йирик маданий маркази бўлган Бағдодга юз тутди. Йўл-йўлакай Исфаҳон, Ҳамадон, Рай ва бошқа шаҳарларда бўлди.

Бағдодда ҳар-хил мамлакатлардан келган одамлар фаннинг турли соҳаларида ижод қилар эдилар. Уларнинг аксарияти илмий ютуқлари билан шуҳрат қозонди. Моварауннаҳрдан чиққан Хоразмий, Фарғоний, Туркий ва бошқалар шулар жумласидандир. Бағдод ва Харронда Форобий ўрта аср фанининг турли соҳаларида билимини чуқурлаштирди, араб тилини ўргана бошлади³. Форобий юнон, сурений ва бошқа тилларни билган. Айрим манбаларда Форобий етмишдан ортиқ тилни билгани айтилади⁴. 908 йилдан 941 йилгача Форобий ҳаёти ва илмий изланишлари Харрон дорулфунуни билан боғлиқ бўлган⁵. Бағдод ва Харронда у буюк олим ва файласуф сифатида шаклланди⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бу мавзунини ўрганиш жараёнида Абу Наср Форобий мусиқа илмига оид қуйидаги асарларни ёзган деган хулосага келдик:

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

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

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

¹¹ هنرى جورج فارمر، مصادر الموسيقى العربية، ترجمة الدكتور حسين نصار مكتبة مصر
بمصر، بدون سنة. 60-64 ص

Бизгача етиб келган асарлари:

1. كتاب الموسيقى الكبير (Катта мусиқа китоби) нинг биринчи китоби. Бу китобнинг тўлиқ танқидий матни нашр этилган¹². У тўлалигича фақат француз тилига эркин таржима қилинган. Айрим бўлаклари кўп тилларга, жумладан ўзбек, рус тилларига ўгирилган ва ўрганган. Унинг қўлёзма матнлари дунёнинг турли кутубхоналарида мавжуд, хусусан энг қадимийси 1138 йил Ибн Божжа учун кўчирилган матни Мадрид кутубхонасида 602 рақам остида сақланмоқда. Ундан ташқари 1257 йил кўчирилган Константинополь (Стамбул) кутубхонасида 22 рақам остида сақланаётган матн, 1347 йил кўчирилган (49. 176.) Милан кутубхонасида 289 рақам остида сақланаётган матн ва 1089 йил кўчирилган матндан 1537 йил кўчирилган Лейден кутубхонасида 1427 рақам остида сақланаётган матнларни кўрсатиб ўтиш мумкин.

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

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

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

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

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

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

2. كلام في النقرة مضافا الى الإيقاع (Ийқога қўшимча нақра ҳақида сўз). Бу асарни Ибн аби Усайба эслаб ўтади. Маҳмуд Аҳмад ал-Ҳафний

¹² أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق و شرح غطاس عبد الملك خبطة،
مراجعة و تصدير الدكتور محمود احمد الحناني، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر
بالقاهرة، بدون سنة. 1212 ص

уни деб атайди. Умуман бу асарнинг номи турлича аталганиб келинган.

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

رأينا نجعل ما نولفه في كتابين

أولهما، افتتحناه بالأمور النافعة في الوقوف على مبادئ هذا العلم،
أردفناه بالأشياء التابعة لأوائل هذه الصناعة و استوفينا فيه أجزاءها على
التمام و سلكتنا فيه المسلك الذي يخصصنا نحن من غير أن نخلط به مذهبا آخر
سواه.

الكتاب الثاني، أثبتنا فيه ما تآدى إلينا من آراء المشهورين من
الناظرين في هذه الصناعة، شرحنا ما غمض من أقوالهم و فحصنا فيه عن
رأي واحد و أخذ ممن عرفنا له رأيا أثبتته في كتاب، و بينا مقدار ما بلغه كل
واحد من أولئك في تحصيل ما في هذا العلم، و أصلحتنا الخلل على من وقع في
رأيه منهم.

و الكتاب الأول يشتمل على جزءين، جزء في المدخل إلى الصناعة، و
جزء في الصناعة نفسها.

و القسم الذي في المدخل إلى الصناعة جعلناه في مقالتين.

و القسم الذي يشتمل على الصناعة نفسها جعلناه ثلاثة فنون

الفن الأول، في أصول الصناعة و الأمور العامة منها، و هذا الفن هو
الذي نجد جل القدماء الذين وقعت إلينا كتبهم و الحدت الذين اقتفوا آثارهم
نحوًا نحوه فقط.

و الفن الثاني، جعلناه في الآلات المشهورة عندنا و في مطابقة ما قد
حصل بالأقوال في كتاب الأصول على ما هي في الآلات و إيجادها فيها، تبين
ما اعتيد أن ينتج من آلة آلة، و الإرشاد إلى أن يستخرج في كل واحدة من
تلك الآلات ما لم تجز به العادة فيها.

الفن الثالث في تأليف أصناف الألحان الجزئية.

و كل واحد من هذه الفنون الثلاثة في مقالتين، فجميع ما في الكتاب
الأول ثماني مقالات، و الكتاب الثاني في أربع مقالات، فجميع ما أثبتناه في هذا
العلم هو في اثنتي عشر مقالة

«Биз (мусиқа илмига оид) ёзган нарсаларимизни икки китоб қилмоққа қарор қилдик.

Биринчи китобни бу илмининг қонун-қоидаларини шакл-ланишида фойдали бўлган масалалар билан бошладик ва сўнг шу қонун-қоидаларга тегишли бошқа нарсаларни ҳам қўшдик.

Унда биз мусиқа илми бўлимларини тамом ўргандик. Биз бу борада фақат бизгагина хос бўлган йўлдан бордикки, уни ўзгаларнинг услубига ўхшатмадик.

Иккинчи китобда бу фан соҳасидаги машҳур олимларнинг бизгача етиб келган фикрларини бердик, ноаниқ, чалкаш бўлган гапларини шарҳладик, фикрларини биронта китобда қолдирган кишиларнинг фикрини бирма-бир тадқиқ этдик, улардан ҳар бири илмда нималарга эришганларини кўрсатиб ўтдик ва илмий қарашларида хатога йўл қўйганларнинг хатосини тузатдик.

Биринчи китоб икки қисмдан иборат: Биринчи қисм мусиқа санъатига кириш ҳақида ва иккинчи қисм мусиқа санъатининг ўзи ҳақида. Мусиқа санъатига кириш ҳақидаги қисмни икки мақоладан ташкил қилдик. Мусиқа санъатини ўзи ҳақидаги қисм эса уч бобдан иборат:

Биринчи боб мусиқа санъатининг асослари ва унга оид умумий масалалар ҳақида. Бу бобда ўз китобларини бизга қолдирган қадим олимлар ва уларга эргашиб, фақат тақлид қилганларнинг кўпчилигини топамиз.

Иккинчи бобни биздаги машҳур мусиқа асбобларига бағишладик. «Асослар китоби»да келтирилган гапларни мусиқа асбобларида (амалда) ижод қилиниши, у ёки бу асбобдан одатта чиқориладиган (нағма)ни тушинтириш ва бу асбобларнинг ҳар биридан (нағма) чиқоришга ўргатувчи кўрсатма ҳақида бўлди у.

Учинчи боб мусиқа яратиш ҳақида.

Мазкур уч бобнинг ҳар бири икки мақоладан иборат. Шундай қилиб, Биринчи китобда ҳаммаси бўлиб саккизта мақола, Иккинчи китобда эса тўртта мақола ва бу илм бўйича аниқлаган нарсаларимизнинг жами ўн икки мақоладан иборат бўлди»¹³.

¹³ أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق و شرح طه حسين عبد المنك خليفة، مراجعة و تصدير
دكتور محمود أحمد الحظي، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر بالقاهرة، بدون سنة، 38-39 من

Фаробийнинг мусиқа илмига оид асарларида, хусусан, «Катта мусиқа китоби»да ўрта асрлар Шарқ мусиқа атамалари тизими шаклланишига асос қўйилди. Шунинг ҳам таъкидлаш лозимки, Фаробий мусиқага оид атамалар таркибига асли форсий ёки туркий бўлганларини олиб кирди. Масалан, الخراسانية — Осиёнинг қадимий минтақаларидан бўлган خراسان га нисбат. Мусиқашуносликка оид атама сифатида الخراسانية — чолғу мусиқаси бир шаклининг умумий номи; [دساتين] — форсча сўз, «куй», «оҳанг» маъносини англатади. Мусиқа атамаси сифатида [دستان] — «парда»; [دستانات] — форсча сўз, «эртақ», «ҳикоя» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида [دستان] — айтим мусиқаси бир шаклининг умумий номи; دستبند — форсча сўз, «билагузук», «қўлқишан» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида دستبند — «дастбанд» — кўпчилик бир-бирларининг қўлларини ушлаб тушадиган маросимий рақс турининг номи; روشن — форсча روشن (ёруғ, равшан) сўзини араб тилидаги синиқ кўплик сон вазнидаги кўриниши. Мусиқа атамаси сифатида روشن — чолғу мусиқаси бир шаклининг умумий номи; زير — форсча сўз, «ости», «пастки қисми» маъноларини англатади. Мусиқа атамаси сифатида زير — уднинг энг пастки, баланд товуш берувчи тори — тўртинчи торнинг номи; شاهرود — икки форсий сўздан ташкил топган торли мусиқа асбобининг номи. شاهرود (Шохруд) — «рудларнинг шоҳи»; [طنبور|طنابير] — «рудларнинг шоҳи»; طنبور، طنابور — туркий «дўнбра» сўзининг кўринишларидан¹⁴ ва у торли тирнама мусиқа асбобининг номи — «танбур» ёки «танбура». كُرَاجَة — форсий كُرَج (қурк товук)дан ясалган атама ва у ҳайвон ва паррандаларга тақлид қилиб ўйналадиган рақснинг номи — «куррожа»; [ناي|نايات] — форсча «қамиш», «қамишпоя» ва мусиқа атамаси сифатида пуфлама мусиқа асбобининг номи — «най».

Фаробийнинг «كتاب الموسيقى الكبير» «Катта мусиқа китоби» Яқин ва Ўрта Шарқда мустақил мусиқашунослик фани вужудга келишида ҳал қилувчи аҳамиятга эга ҳамда шу минтақа халқлари мусиқаларига оид атамалар тизимининг шаклланиши ва ривожига асос солган асарлардан бўлди. Уни жиддий ўрганиш ҳозирги замон миллий ўзбек мусиқасининг устувор асоси — мақомлар ва мақомлар масаласига

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

¹⁴ Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Т.: «Фан», 1993, 56 б.

Равшан ЮНУСОВ

МАҚОМ ВА МУҚОМ ЖАНРЛАРИ ҚИЁСИГА ДОИР

Шарқ халқларининг улуғвор мақомот санъатида миллий ҳамда маҳаллий мусиқий анъаналар ўзининг энг салоҳиятли ва теран ифодасини топган. Уни ташкил этувчи қомусий жанрлар тизими асрлар давомида бир қанча ривожланиш босқичларидан ўтиб, шаклан ва мазмунан барқамол намуналар тимсолида бизгача етиб келди. Асосан оғзаки тарзда ажодлардан авлодларга ўтиб борган ушбу ҳашаматли мумтоз мерос халқчил, айна пайтда устозона ижодкорлик ва ижрочилик амалиёти маҳсулидир. Шу боисдан бўлса керак, унинг назарий қонун-қоидалари ҳамда идрок этиш масалалари Ўрта аср Шарқ мусиқа илм-фанида бош ўрин эгаллаган.

Айтиш жоизки, Фарбий ва Шарқий Туркистон минтақаларида узоқ ўтмишда яшаб ижод этган қомусий алломалар ҳам, хусусан, мусиқага оид мазмундор рисолалар муаллифлари ҳам ушбу санъатнинг аввалам **бор туб қонуниятларини** ва мақомотнинг **муштарак** жиҳатларини ёритиш мақсадида иш тутишган. Эндиликда бу қўлзмалар муҳим мусиқий-тарихий ҳужжатларга айланиб қолди. Уларда Шарқ халқлари мақомотида рўй берган ва мудом давом этиб янги оқим ва йўналишлар билан бойиб борган янгиланиш жараёнлари ўзининг илмий-назарий аксини топди.

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

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

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

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

Жамланган бойликда беқиёс, серқатлам ва серуслуб, халқчил, шунингдек табиатан байналмилал мақом-муқом соҳаси қиёсий ёндошувни тақозо этади. Яъни, халқлар мусиқа меросидан ўрин олган намуналарни тўплаш, нотага олиш, уларни айрича ҳолда ўрганиш, қонун-қоидаларини нисбатан яхши ёритиш натижасидагина шакллар муносабати муаммосининг ўртага сурилиши мумкин бўлади. Акс ҳолда XX асрнинг 20 — 30 йилларида қайта-қайта эътироф этилган шунчаки ташқи кўрсаткич, юзаки маълумот ҳамда ҳар хил илмий фараз ва мулоҳазалардан ўтиб, янги тушунча поғонасига кўтарилиш амри маҳол.

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

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

халқларнинг мумтоз мусиқа санъати бобида барпо этган муҳташам обидаларининг ўзаро муқоясаси кўпчилик диққатини ўзига тортади.

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

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

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

янгича ва ўзига хос мусиқий намуналарни юзага келтирди. Умумшарқ тимсолида эса буларни илдизи чуқур, шохлари мўл, турфа иқлиму шароитларга мосланиб олган баҳайбатли бир дарахтнинг серҳосил шоҳобчаларига ўхшатиш мумкин. Бунда ўзбек мақоми ва уйғур муқоми бир-бирига яқин туриб, туташиб, ҳатто пайванд бўлиб кетган жойлари ҳам йўқ эмас.

Иккала шоҳобча тарихан Ўрта аср мусиқий рисоаларда кўп таъриф ва таҳлил этилган «Ўн икки мақом» тизимига бориб тақалади. Аниқроғи, умумшарқ миқёсида ишлаб чиқилган мураккаб назарий қурилмалар асосида амалий-ижодий тараққиёт йўналишлари тобора бир-биридан озми-кўпми фарқланувчи, яъни том маънода халқчил турларни шаклланишига олиб келди. Шуниси ғоятда қизиқарлики, ўзбек ва тожик мусиқий муҳитида гавдаланган мақом туркумларининг кўриниши бутунлай ўзгариб, тарқоқ ёки олти мақом устунлигида намоён бўлса, уйғур муқом туркумларининг барчаси ички таркиби бўйича деярли бир хилда, «Ўн икки» сонлигича сақланиб қолган. Тўғри, айтиш мумкинки, эътироф этилаётган нарса — ташқи кўрсаткич, холос. Бироқ, бу кўрсаткичнинг ҳам камида чуқур рамзий маъноси борлигини ҳисобга олиб қўйган яхши.

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

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

Уйғур муқомлари ҳам худди шундай терма маънони англатади. Бунда, хусусан, олти асосий: Қашқар, Или, Хўтон, Дўлон, Қумул ва Турфон маҳаллий турлари тушунилади. Мақомлардан фарқли ўлароқ, муқом турларининг ҳар бири муттасил «Ўн икки» номдан

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

Бухоро мақомлари	Хоразм мақомлари	Фарғона-Тошкент мақом йўллари
1. Бузрук	1. Рост	Гулёр-Шаҳноз
2. Рост	2. Бузрук	Ушшоқ, Насруллои
3. Наво	3. Наво	Баёт
4. Дугоҳ	4. Дугоҳ	Дугоҳ-Ҳусайний, Чоргоҳ
5. Сегоҳ	5. Сегоҳ	Сегоҳ, Ажам
6. Ирок	6. Ироқ	Ирок
	7. <i>Панжгоҳ</i>	

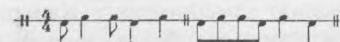
Қашқар муқомлари	Или муқомлари	Хўтон муқомлари
1. Рак	1. Рак	1. Рак
2. Чаббият	2. Чаббият	2. Чаббият
3. Мушавирак	3. Сегоҳ	3. Мушавирак
4. Чаригаҳ	4. Чаригаҳ	4. Чаригаҳ
5. Панжгаҳ	5. Панжгаҳ	5. Панжгаҳ
6. Узхол	6. Узхол	6. Узхол
7. Ажам	7. Ажам	7. Ажам
8. Ошак	8. Ошак	8. Ошак
9. Баят	9. Баят	9. Баят
10. Нава	10. Нава	10. Нава
11. Сегоҳ	11. Мушавирак	11. Сегоҳ
12. Ийрак	12. Ҳусайний	12. Ийрак

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

¹ А.Ҳашимов. Локальные разновидности «Двенадцати уйгурских мукамов». // Музыка народов Азии и Африки, IV выпуск. Москва, 1984 г., с. 151.

Қардош ўзбек ва уйғур халқлари санъатчи вакилларининг азалий, фаол касбий алоқалари, ҳамкорлиги устозона муштарак анъаналарни кашф этишга олиб келган. Буни аввало ўтмиш даврларда мумтоз адабиёт ва шеърят соҳаларида туркий халқлари томонидан яратилган, бир-биридан мутлақо ажрата бўлмайдиган маънавий бойлик чўққилари мисолида англаб олиш осон. Худди шу аснода ўзбек-уйғур мусиқий муштараклигини тушунмоқ даркор. Бинобарин, мақом-муқом муносабатларига доир ташқи тузилиш кўринишлардагина эмас, балки бунинг далилларини қатор ички тузилиш қоидалари, деярли барча шакллантирувчи ва таъсирий воситаларда, ижрочилик меъёрларида кузатиш мумкин. Дарвоқе, бу жабҳадаги ёндошликни, номдошликни, кенг маънода тушуниладиган оҳангдошликни мақом ва муқом билан шуғулланувчи олим у санъаткорлар эътиборидан мутлақ четда қолдирмаганлар.

Масалан, ҳаммага маълумки, Шашмақом ҳамда Тошкент-Фарғона мақом йўллари таркибида «қашқарча» деб юритилувчи ашула қисми учрайди. Шарқий Туркистондаги қадимий шаҳардан бирининг номига нисбат берилган бу ўхшатма ўзбек мусиқасида бир нечта асли уйғурча куйларни, шунингдек, табиатан ўйноқи, рақсбоп доира усулини англатади.



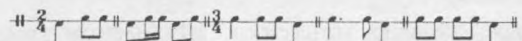
У уйғур халқ куй-қўшиқлари, жозибали рақслари орқали кўшни элларга жуда машҳур бўлиб кетган, муқом ва мақомларда ҳам ўзига муносиб ўрин топган. Уйғур мақомларида (бу ерда Қашқар ва Или туркумлари назарда тутилади) қашқарча доира усулида «Машрап нағма» лар яратилган бўлса, Бухоро мақом туркумида у асосан Савт ёки Мўғулча номли шўбаларнинг муайян шохобчаси пайдо бўлишига сабабчи бўлган. Бундай ашула асарларининг умумий сони ўн иккитага етади:

1. Қашқарчаи Мўғулчаи Бузрук
2. Қашқарчаи Савти Сарвиноз
3. Қашқарчаи Рок
4. Қашқарчаи Савти Ушшоқ
5. Қашқарчаи Савти Сабо
6. Қашқарчаи Савти Калон

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

Фаргона-Тошкент мақом қисмларидан Қашқарчаи Ушшоқ, Чоргоҳ IV, Баёт ҳамда Дугоҳ-Хусайнийларнинг V қисмлари шу йўлда ижод этилгани маълум.

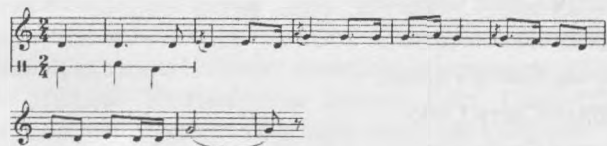
Аммо уйғур ва ўзбек мумтоз мусиқасининг зарб — усулли алоқалари бу кўриниш билан кифояланмайди. Куйидаги доира-дап жаранглари мақом куйларининг урғули замини бўлиб хизмат қилади:



А. Хошимов Или ва Қашқар муқомларининг фарқли томонларини ажратар экан, «...Қашқар туркумида Муқомбешидан ташқари барча муқом бўлимларида дап (доира) катта ўрин тутади», — деб ёзади.² Ўз навбатида шуни қўшимча қаторида кўрайлик, демакки Шашмақомга хос муваққат жараёндаги кучли-кучсиз, урғули-урғусиз хиссаларнинг барқарор алмашинувига Қашқар туркуми мусиқаси услубан яқинроқ эканлиги эътиборга сазовордир.

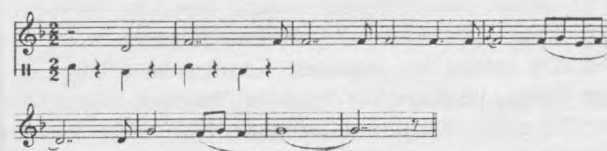
Мақом қисмларининг муҳим шаклантирувчи воситаларидан саналмиш нафақат мусиқий вазн, усул, балки айрим куй-оҳанглар ҳам тингловчида беҳос уйғур халқ мусиқасини, тўғрироғи — миллий тусини (колоритини) эслатиши ҳақидаги мулоҳазаларни кўпчилик ё кимдандир эшитган, ё ўзи шу хулосага келган бўлиши эҳтимолдан ҳоли эмас. Назаримизда, Бузрук ва Наво мақомларининг бош куй мавзуларида ана шундай ҳамоҳанглик борлиги айниқса равшан-лашади:

Сарахбори Бузрук



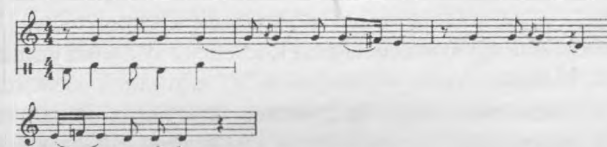
² А.Хошимов. Мазкур мақола. б. 157

Сарахбори Наво



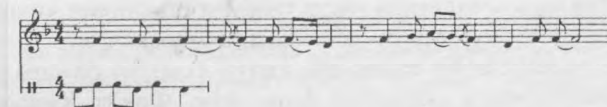
Худди шу куй мавзулари асосида яратилган Савт-Мўғулча, айниқса уларнинг учинчи шоҳобча — Қашқарчаси янграганда бу таассурот бениҳоя кучаяди:

Қашқарчаи Мўғулчаи Бузрук



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

Қашқарчаи Мўғулчаи Наво



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

Ҳозирча баҳсли туюлган фаразларга ишончли, янги далил-исботларни излаб топиш айтиш мумкинки, бу ва бу сифат ўхшашликлар таҳлил кўламини янада кенгайтириш тақозо этилади. Натижада қардош халқлар турдош санъатининг ўқ илдизи бирлиги, номдош туркумларнинг негизи муштарақлиги, қонун-қоидаларнинг ўзаро мос келишидан далолат берувчи муҳим омиллар тўлароқ ёритилиб илмий шарҳини топса ажаб эмас.

ШАШМАҚОМ ҲИКМАТЛАРИГА БИР НАЗАР

Аслида, Шашмақом туркуми белги ва хусусиятларини Қашқар муқом туркуми билан солиштириш аввало тарихан, шунингдек илмий-назарий ҳамда амалий жиҳатлардан маъқул келарди. Афсуски, бундай имкониятга ҳамон эга эмасмиз. Қашқар муқомларини на муқаммал нота ёзуви, на ижродан туширилган овоз ёзувлари қўл остимизда бор. Мутахассисларнинг ахбороти бўйича бу мақомлар ватанида ҳам қониқарли даражада ҳужжатлаштирилмаган ва яхши ўрганилмаган. Тақдир тақозоси билан Шарқий Туркистондан кўчиб ўтган уйғурлар орасида асосан Или муқомларини озми-кўпми ўзлаштирганлар бўлгани сабабли бу туркум нисбатан тўла ноталаштирилган, ижрочилиги тикланган, тадқиқотлар олиб борилган ва давом этмоқда. Бу катта ишда Ўзбекистон ва Қозоғистонда истиқомат қилувчи муқомшунослар жонбозлик қилишмоқда. Шу боисдан мақолада Или туркумидан айрим қисмларга тўхталиб ўтишни афзал кўрдик. Мақом-муқом муштараклиги, яқинлиги юзасидан далиллар ахтарилар экан, ижро жараёнида етакчилик қиладиган созларни ҳам пировардида эслаб ўтиш қизиқарли бўлса керак. Маълумки, ўзбек-тожик мақомчилигида, у ёки бу маҳаллий туридан қатъий назар, (бундан, албатта, ёввойи мақом, сурнай йўллари сингари айрим нодир хиллари мустасно) танбури ягона етакчи соз вазифасини ўтайди, унга жўрнавоз бўлғучи урма чолғу — дойрадир.

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

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

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

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

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

Бу борада энг аввало ҳар бир мақом бош маъносини ихчам шакл ва нисбий тугал ҳолдаги баёни бўлган бошланғич куй тузилмалари эътиборни ўзига тартади. Ушбу тузилмалар нола, қочирим каби ижровий усулларнинг самарали қўлланиши натижасида «мусиқий мавзу» тушунчасининг беқиёс намуналари

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

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

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

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

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

² Тасниф — тасаввуфда шайх томонидан ишлаб чиқилган тариқатга оид йўл-йўриқлар тизими.

Мушкилотнинг Таснифларидан сўнг намоён бўладиган ўрта-яқуний бўғинлари бошланғичлар билан узвий боғлиқликда юзага келади. Бунда Таснифларнинг куй-мавзуи туркум миқёсида янги «синов» мушкилотларидан ўтади, тараққиёт ифодаси бўлган оҳанг ва ўлчов-ритм ўзгаришларига учрайди.

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

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

Гардунларнинг таҳлили шуни кўрсатадики, уларда аввалги қисмларда (Тасниф, Таржеъ) эришилган товуш-босқичлари нисбатан эркин қўлланилади. Натижада куйнинг равон ва поғонама-поғона ҳаракат жараёнига кўплаб оҳанг сакрамалари кўшилади.

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

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

Масалан, Бузрук мақомининг Мушкилотида бу тамойилнинг рақамлардаги ифодаси қуйидагича³:

³ Маълумот олинган манба: Шашмақом. 1-жилд. Бузрук. Ёзиб олувчи Ю. Ражабий. Т., Ф. Фулом номидаги Бадиий Адабиёт нашриёти, 27-43 бб.

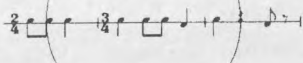
- | | | |
|--|--|-----------------------------------|
| 1. Таснифи Бузрук
М.М. ♩ = 84-88; | 2. Таржъёи Бузрук
М.М. ♩ = 116; | 3. Гардуни Бузрук
М.М. ♩ = 88; |
| 4. Мухаммаси Бузрук
М.М. ♩ = 60-63; | 5. Мухаммаси Насрулло
М.М. ♩ = 60-63; | |
| 6. Сақили Ислим
М.М. ♩ = 63-66; | 7. Сақили Султон
М.М. ♩ = 63-66; | |

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

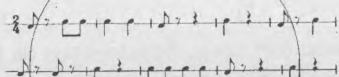
1. Тасниф:



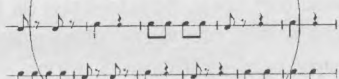
2. Таржъё:



3. Гардун:



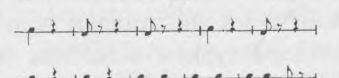
4. Мухаммаси
Бузрук:



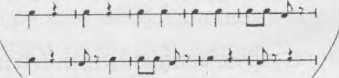
5. Мухаммаси
Насруллои:



6. Сақили
Ислим:



7. Сақили
Султон:



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

Чунончи, «муқаддима» сўзи «нутқда асосий мақсадга кўчишдан олдин айтиладиган сўзлар», «бирор сўзнинг боши» сингари маъноларни англатади⁴. Одатда, муқаддималар мақом айтим йўлларида бошида келадиган чолғу кириш қисмларидан иборат бўлиб, улар асосий мавзу ҳолатини билдиради.

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

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

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

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

⁵ Уша адабиёт. 212 б.

бошланганлигини фаҳмлаш мумкин. Бунда «дунаsr» даги «ду» — икки, «наsr» — галаба, яъни, мавзунинг биринчи зафар йўли мақом босқичлари (таянч пардалари) эгалланиши билан ҳосил бўлганлиги ва, айнаи вақтда, асосан 2 — ва 3-октавалар ораллигидаги товушларни қамраган иккинчи зафар (авж) йўли (комили жамъ) бошланганлиги англашилади.

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

Мақомлардаги авжларни сўфийларнинг важд кечинмаси бўлган ҳол жараёнига қиёслаш мумкин. Ҳол — «сўфийларнинг тариқат йўлини муваффақиятли ўтганлари эвазига Хақ Таоло томонидан инъом этилган завқу-шавқ лаҳзасидир».

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

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

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

⁶ Авж — сўзи «осмон, кўк, фалак», «юксалиш, кўтарилиш ва унинг энг юқори нуқтаси» каби маъноларда келиб, унинг ботинида кичик ва катта оламларнинг узвий боғланиши, инсон руҳининг катта олам узра юксалиши англашилади. Қаранг: Ўзбек тилининг изоҳли лугати., 23 б.; Раҳмонов В. Ўзбек классик адабиёт асарлари учун қисқача лугат. Т., Ўқитувчи, 1983, 9 б.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Маълумки, Сарахборларда келган намудларни одатга кўра, Наср ва Талқин шўьбаларидан олинган бошланғич куй тузилмалари сифатида таърифлаймиз. Ушбу масалани шарҳ этишда ўзгача ёндошиш ҳам мумкин кўринади.

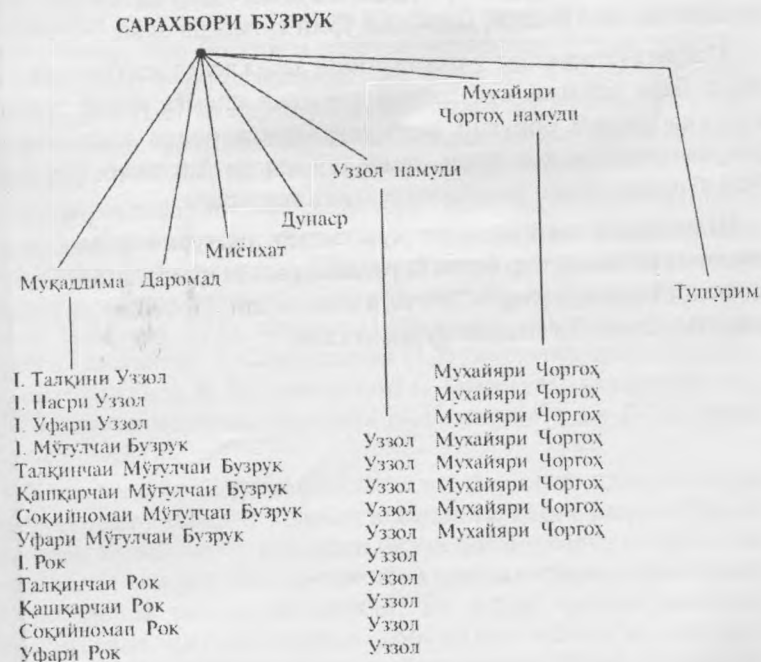
Сарахборлар бош хабар, бош мавзу сифатида Талқин ва Наср шўьбаларидан аввал ижро этилади, самоъ вазиятида эса ижод этилади. Шу асосдан келиб чиққан ҳолда намуд ва унга мос келувчи шўьба (Наср, Талқин) манбаларига қўйилган урғуларни ўзаро алмаштириш мумкин: Сарахборларда қўлланилган намуд ва унга отдош шўьбаларни (масалан, Уззол намуди – Талқини Уззол, Насри Уззол; Ушшоқ намуди – Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ ва ҳ. к.) ҳудди ана шу намудларни илк бор бошланғич (Сарахбор)да юзага келишининг натижаси сифатида баҳолаш мумкин. Агар шу тарзда ёндошилса, назаримизда, шўьбаларнинг туркумланиш қонуниятлари ва, айниқса, намудларга кўпроқ алоқадор бўлган Наср номли шўьбаларнинг туркумдаги нуфузи бир қадар ойдинлашган бўлади. Бунда «наср» атамасини Сарахборлардаги «ду-наср»дан келтириб чиқариш баробарида яна Насрларни Сарахборларда эришилган ғалабанинг (Ду-насрнинг) туркум даражасидаги инъикоси янглиғ тавсифлаш имкони вужудга келади¹³. Бу фикрнинг эътирофи эса, айтиш чоғда, мақом шўьбаларининг туркумланиш қонуниятлари ҳам ягона ғоя асосида юзага келганлигига далолат этади.

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

¹² Шу боис намудларни композиторлик ижодиётига мансуб иқтибос (цитата) усулига бевосита қийслаб бўлмайди.

¹³ Наср номли шўьбалар Сарахборларнинг энг чўққи ва салмоқли бўлиниши – авжлари билан боғланар экан, ўз навбатида, Насрлар ҳам туркум миқёсида алоҳида салмоқни ташкил этаётганлигини таъкидламоқ керак. Эслатиб ўтишнинг мавридики, Наср номли шўьбаларнинг жами 14 та, яъни Шашмақомда энг кўп сонли айтим йўллари дидир.

Ушбу мақомнинг асосий шўьбалари аро юқори даража боғланмалари юзага келишида Сарахбори Бузрук шўьбаси муҳим замин бўлиб хизмат қилади. Жумладан, Сарахбори Бузрукнинг куй мавзуи ҳамда авжида келган Уззол ва Мухайяри Чоргоҳ намудлари кейинги шўьбаларда янги сифатлар кашф этади. Шундайки, бу намудлар ўрта – якуний бўғинлардаги (Талқин, Наср) шўьбалар учун ҳам мавзу, ҳам мавзуининг авжлари тарзида намоеън бўлади¹⁴. Шу аснода Сарахбор ва унга эргашган шўьбалар нисбатида янги, юқори даражада бўлган олий тартиб туркуми юзага келади. Бу туркум қуйидаги чизма тарзида шундай акс эттирилди:



¹⁴ Бу ўринда «мавзу» ва «намуд» тушунчалари узвий боғлиқ эканлиги боис улар орасида кескин тафовут бўлмайди. Чунки намуд – мавзуининг ривожи давомиди эришган янги сифатдир.

ЎЗБЕК ЧОЛГУШУНОСЛИГИДА ТИЗИМЛИ- ЭТНОФОНИК УСЛУБ

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

Демак, Шашмақом айтим йўлларининг «Наср» (ғалаба, зафар) деб аталиши бежиз эмас экан. Чунки «зафар» ғояси уларнинг нафақат алоҳида олинган ҳар бир шўьбаси (дунастр бўлинмаси) мисолида, балки шўьбалар туркуми бўлган Наср айтим йўллари даражасида ҳам асосий, марказий ўрин тутмоқда экан.

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

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

Ўзбек халқи мусиқа маданиятида қўлланилиб келинаётган най, бўламон, гажирнай, сибизик, сурнай, кушнай, карнай, чанг, конун, танбур, дотор, дўмбира, рубоб, уд, гижжақ дойра, ногора ва ҳоказо чолғуларнинг яратилиш даври кадимий, географияси кенг бўлганлиги боис, мусиқашунослик тадқиқотлари ҳам барча замонларда, турли географик нуқталарда хар-хил услубларда амалга оширилган.

Ўрта асрлардаги тадқиқотлар кўпроқ изланувчиларнинг шахсий дунёқараш асосидаги назария ва маълумот тарзидаги тахлиллардан иборат булса, Чор Россияси даврида муомалада бўлган чолғулар ва созандалар буйича изланишлар оврупага илмий-тавсифий (А. Эйхгорн) (1.6) ва тафсилот кўринишига эга бўлган. Кўзатувчилар сафини турли миллат вакилларида иборат дипломатлар, сайёҳлар, созандалар ва этнографлар ташкил қилган.¹

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

Ф. Кароматли (1.3) томонидан олиб борилган изланишларда чолғу ва унинг табиати тадқиқи алоҳида таркибга унсурга бўлган мурожаат бўлиб, чолғу мусиқаси билан боғлиқ барча хусусиятлар чолғу иштирокидаги бадий-таркибли ҳодиса сифатида бир-бирига боғлиқ ҳолда таҳлил қилинади. Бу ўзбек чолғушунослиги йуналишида янги чараш асосидаги чолғу ва мусиқа муаммоларига урғу берилган дастлабки тадқиқот бўлиб, анъанавий чолғушуносликда тизимли-комплекс услубнинг вужудга келишига

¹ В. Наливкин, М. Наливкина, В. Крестовский, Н. Ликошин, И. Рачинский, К. Росьет, А. Самойлович, И. Зарубин, В. Массальский, Д. Логофет ва венгер сайёҳи А. Вамбери шулар жумласидандир.

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

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

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

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

Бўлардан мусиқий товуш қуроли сифатида фойдаланилганда, улар чолғу ҳисобланадими ёки ночолғу, деб тавсифланадими?.. Бу борада этночолғушунослар қарашларида ҳам тафовутлар мавжуд. Қолаверса, чолғу ёхуд чолғу ўрнида ишлатилладиган (кўп ҳолларда эпизодик тарзда) мусиқий товуш қурулини ўрганишда нафақат эстетик балки унинг социал табиати кўзатилиши зарурлиги ҳам изланувчилар олдида яна бир мунозарали муаммони қўяди. Чунончи, товуш балангликлари аниқ бўлган чолғулар мумтоз куйлар ижросида кўпроқ иштирок қилади, лекин фольклор ижрочилигида стилистик жиҳатдан алоҳида кўламга эга идиофонлар иштироки қандай ўрганилади? Псевдо (сунъий) чолғулар сафида белгиланганларининг географик жойлашуви, вазифаларидаги фарқданишлар эътиборга олиниши зарурми Қолаверса, псевдочолғулар ўз қурилмалари буйича бир хил улчовларга эга эмаслар (қайроқ, занг, сафоил ва ҳоказо.)

Айрим пуфлама чолғуларда бошлангич баланглик ва мутлоқ тонли созланиш кўзатилмайди (шувилдоқ, болалар хуштаклари). Хатто чупон най, чангқобиз, сибиқиқ ва яна айрим чолғулар

² Бу ҳақда қаранг: И.Мадиевский «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования». 1.10. 6.143-170

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

Халқдан олиб халққа қайтариш имконияти бўлмаган, халқ, маданий ҳаётида иштироклари кўзатилмаган, этночолғу табиатида оид хусусиятлар мужассамлашмаган, қисқа қилиб айтганда, миллий чолгуларга хос бўлган этник социал, тарқалиш шакли, яратилиши, конструктив белгилари, муомала мезонлари ва вазифалар доираси кенг бўлмаган чолгуларга нисбатан «халқ чолғуси мезони қўлланилиши туғрими?»

Аслида, диотаник ва хроматин товушқаторларга эга чолгуларда температура яли товуш тизиминга зид тарздаги ўзбек миллий лад тизими ва интонацион жараён мавжуд. Бинобарин, температура яли чолгулар мазкур лад тизими криуниятлари, чолғу қиёфаси, созланиши, вазифалари буйича этночолғушунос тафаккури, тадқиқот мезонлари колипиға тушмайди. Демак уларда кенг куламли изланишларга хожат сезилмайди. Табиийки, бундай курунишда тадқиқот услуби шахсий карашларнинг турлилиги ёки ўзгарувчанлиги билан боғлиқ кечади. Пировардида, ўзбек чолғушунослигида қайта ишланган чолгулар буйича халқ бадий тафаккурининг яхлит тизим кесимида эмас, балки Овропада шакл топган академик мусиқий-эстетик тадқиқ услуби ва ундан келиб чиқдиган мезонлар кесимида ҳам изланишлар олиб борилмоқда (О. Тошматова). Айрим тадқиқотлар Шўролар даври ижтимоий-сиёсий шароити қобиғида амалга оширилган. (Г. Кузнецова, Ф. Содиқов ва ҳоказо), Ушбу тадқиқотлар мақсадида ўзбек чолғулари тарихий-маданий бойлик сифатида таҳлил қилиниши, кейинги авлод вакиллари томонидан ўрганилиши кўзда тутилмаган.

Мазкур давр «қайта ишловчи» изланувчилари тадқиқига нисбатан ташвиқотни устун куйганликлари учун йуналишда илмий услуб шаклланмади. Қолаверса, Шуроларнинг «халоскорлик» сиёсати ёрдамида чолғу тайёрлашда «лаборатория» тизимини ташкил қилиниши, сиёсий-мусиқий гоёлар атрофида фикр юритиш имкониятларини енгиллаштирди ва тадқиқотларни «этночолғу», «этночолғушунослик» тушунчаларидан ўзоқлаштирди. Хуллас, ўзбек мусиқасининг мусиқий-эстетик вазифаси, сиёсий-мусиқий жараён билан алмаштирилган эди. Илмий фаолият асосини «қайта ишланган», «янги яратилган» чолғулар «афзаллиги»ни ёқловчи «гоёлар» эгаллади (А. Петросянци, Т. Вызго, Г. Кузнецова ва ҳоказо...) ва ушбу ташвиқот усули тадқиқотлар асоси қилиб белгиланди. Ҳали-ҳануз мазкур йуналишда ёзилган илмий ишлар муаллифлари эмперик ёндошувлар қобиғида, «байналмилал» сиёсатга ёндошган тарзда фаолият юритмоқдалар. Бир сўз билан айтганда Овропача академик мусиқани ўрганишга мулжалланган, мусиқий таҳлил билан чекланувчи услубга «пайвандбаста», эклектик жараёнларга таянган, аниқ социал ҳолат акс этмаган, тадқиқот йуналиши давом килмоқда. Шундай экан, ўзбек чолғулари ва миллий чолғу куйларини ўрганишда қўлланиб келинган илмий-тадқиқот услублари бу оқим ёки йуналиш учун самара бермайди.

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

боис, ўзбек чолгушунослиги комплекс тадқиқотлари учун йиллар давомида биз томонимиздан ўрганилган дастлаб Фарб (рус, белорус, украин) чолгушунослигида қўлланилган тизимли-этнофоник услуб (системно-этнофонический метод) мазкур тадқиқотлар учун танланди ва амалда синалди. Хусусан, каминанинг «Ўзбек анъанавий чолгу ижрочилиги маданияти» номланишдаги докторлик ва Сайд Саидий Болтазода томонидан тайёрланган «Марказий Осиё» маданиятида урма чолгулар» мавзуидаги номзодлик диссертацияларининг бажарилишида қўлланилди. Пировардида, тизимли-этнофоник услубнинг анъанавий чолгу ва чолгу мусиқаси тадқиқотларида қўлланилиши тадқиқотчи имкониятларини тўқис очилишидан ташқари, улар сафини созандалар ҳисобига кенгайишида ўз исботини топди. Ўзбекистонда миллий чолгу, ижрочи ва чолгу мусиқаси тадқиқотлари базасини таркиб топиши Европамарказ ғояларнинг чекинишида ҳам қўл келди. Шунингдек ўзбек чолгушунослигида давр миллий мусиқий амалиёти ва замонавий илм вазифалари, мақсадлари акс этган тадқиқотлар географияси кенгайишига замин яратилди.

Изоҳлар

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

Рустам АБДУЛЛАЕВ

ОБРЯДОВАЯ ПРАКТИКА И ФОЛЬКЛОР ШАМАНИЗМА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Сухарева О.А. Пережитки домопологии и шаманства у равнинных таджиков // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975, с. 5-93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Четвёртая часть: Халққа тушуриш. Биринчи халққа (Пайгамбар Сулаймон хотинларини чақириниш) — обращение к жёнам пророка Сулеймана. Иккинчи халққа (Хизир бува авлиёларини чақириниш) — обращение к святым Хызыр бува. Учунчи халққа (Она Хизир авлиёларини чақириниш) — обращение к святым Мать-Хызыр. Тўртинчи халққа ва бешинчи халққа (Пари, авлиёларни чақириниш) — обращение к духам-покровителям — Пари, святым.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Давлат МУЛЛАЖОНОВ

МУСИҚИЙ ЭСТРАДА ШОУ-БИЗНЕС ТИЗИМИДА

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

Ўзбек муסיқий эстрадаси жалб этилган шоу-бизнес фаолиятини тасаввур қилиш учун бир мисолга эътиборни қаратмоқчимиз. Масалан, қўшиқчи ёки гуруҳнинг янги CD лаппаги (аудио тасмаси) ёки янги концерт дастури чиқиши, ўз навбатида, кўп сонли гастролларни уюштириш, гастрол давомида сувенир (плакатлар, йилномаларда фотосуратларни чоп этиш ва б.) лар сотувини ташкил этиш, видеоклипни тасвирга олиш, ТВ ва радио ҳамда матбуотларда реклама қилиш сингари кенг кўламли ташкилий ишлар билан кечади. Агар бу тизимнинг бирон бир босқичи амалдаги талаб доирасида бажарилмаса, унда янги дастур ёки лаппакнинг ютуғи мавҳум бўлиб қолади. Демак шоу-бизнеснинг қайд этилган барча тармоқлари бир вақтнинг ўзида бирваракайига ишга тушиши лозим. Энг аввало бу ишларни соҳа атамаларида **эйрплейлар**² деб ном олган махсус радио каналлари амалга оширади ва тарғибот ишларида уларнинг фаолияти катта аҳамият касб этади.

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

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

Айтиш керакки, Мустақиллик йилларида ўзбек ва хориж муסיқий эстрадасининг янги **хит**³ларини тинимсиз тарғиб этиш ишларини олиб борувчи бир қатор радио каналлар очилди. Хусусан, «Ўзбегим таронаси» — FM 101. 0, «Гранд» — FM 101. 5, «Хамроҳ» — FM 102. 0, «Водий садоси» — FM 102. 7, «Ёшлар» — FM 104. 0, «Сезам» — FM 105. 4, «Орият доно» — FM 106. 5 ва бошқалар шулар жумласидандир. Таъкид жоизки, янги дастур қўшиқ намуналарини эйрплей дастурини олиб борувчи **диск-жокей** лар⁴ пухта ишлаб чиқилган тартибда тингловчиларга етказиши ва ижрочининг янги дастурини тинимсиз реклама қилиб боради. Тарғиб қилинаётган қўшиқлар асосан ижрочининг янги дастуридаги хитлардан (ёки дастурдан ўрин олган қўшиқ) иборат бўлади. Шунингдек, радио тўлқинлари орқали тингловчиларнинг хотирасига сингдириш мақсадларини кўзлаган турли хил радиовикториналар уюштирилади. Бунга, масалан, тингловчилар билан тўгридан-тўғри телефон орқали эфирда садоланаётган қўшиқнинг муаллифлари ёки унда кўп учрайдиган сўзлар сонини аниқлаш каби шеър матнини (шу билан бирга муסיқасини ҳам) ёд олишга хизмат қиладиган радио ўйинлар мисол бўлади. Ўз навбатида ғолиб чиққан тингловчига тарғиб-ташвиқ этилган хонанда ёки гуруҳнинг аудио-кассета ёки CD лаппагига муҳрланган муסיқий альбоми мукофот тарзида тақдим этилади. Бу ҳам муסיқий эстрада «маҳсулот»ларини тарғиб этиш услублардан бири эканлигини кўрсатади.

Шу билан бирга, 1990-йиллар Ўзбекистон маданиятида муסיқий эстрадани телевидение ва видео техника воситалари орқали кенг оммага ёйишда **клип**⁵ жанри амалий ўзлаштирилди. Санъатшунос олима Н. Каримованинг фикрича: «клип — телевидение, кино, муסיқа ва информацион соҳаларга хос ифода воситаларни ўзида мужжасам қилган санъат асари»дир. Юртимизда мазкур жанрнинг ўзлаштирилиши жараёнида тасвирга олиш фаолиятига асосланган бир қатор («Замин — СТВ», «Байрам», «Atex», «Бешёғоч» ва б.) хусусий студиялар ташкил топди, бу соҳанинг малакали режиссёрлари етишиб чиқди. Пировардида

³ Хит — hit — зарб, аниқ нишонга олинган маъноларини англатади. Муסיқий эстрадада янги дастурдан ўрин олган биринчи тартиб рақамидаги қўшиқ маъносини билдиради. А. Троицкий. Поп-лексикон. // Музыкальная жизнь, №1-8

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

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

мазкур йўналиш бўйича тасвирга олинган эътиборли клиплар сони ортди, шу аснода ўзбек **клипмейкер** лари⁶ авлоди ҳам сараланиб қолди. Бугунги кунда мазкур жанрда ўз услубига эга бўлган Баҳодир Йўлдошев, Саъдулла Абдуллаев, Фарид Давлетшин, Дмитрий Коробкин, Эхсон Осмонов, Адҳам Усмонов каби клипмейкерлар фаолият кўрсатмоқда.

Сўнгги йилларда ўзбек эстрада кўшиқчилари ижодини тарғиб этишда клиплар кучли воситалардан бирига айланиб улгурди, десак муболага бўлмайди. Бунда, кўшиқ ижросини ўзгариб турувчан тасвир (визуал статик) ҳаракати билан уйғунлаштириш орқали, тингловчи идрокига таъсир ўтказиш, унинг хотирасига муҳрлаб қўйиш ҳолати муҳим ўрин тутади. Зеро, шоу-бизнес тизимидаги клип ишлаб чиқарувчиларининг кўзлаган мақсадларидан бири ҳам тингловчи (мухлис)нинг кўшиқни визуал тасвирини кўчириб олишга бўлган иштиёқини кучайтириш, унинг магнит тасма ёки CD-R (рақамли) лаппакларидаги ёзуви орқали қайта-қайта кўриш имкониятини яратишдан иборат. Кўп ҳолларда тасвирга олинган клип воситаси мусиқий эстрада жабҳасида бадиий жиҳатдан саёз бўлган кўплаб кўшиқларни ҳам хит даражасига олиб чиқишга эришди. Ҳозирда ҳатто тингловчиларнинг талабларини қондиришда аудио ёзувидаги кўшиқлар клипсиз тасаввур қилинмай қолинди. Шунингдек, махсус шоҳобчаларда турли клиплар тўплами, магнит тасмаларга тасвири туширилган концертларнинг видеоёзуви ҳамда турли CD-R (рақамли) видео лаппакларининг сотувлари ташкил этилган.

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

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

⁶ Клипмейкер — clip maker — клип олишга ихтисослашган режиссёрлар.

Мусиқий шоу-бизнеснинг турли тармоқлари, йўналишлари орасида **менежер**⁷нинг вазифалари муҳим аҳамият касб этади. Жаҳон мусиқий шоу-бизнесида менежернинг вазифасига кўшиқчи ёки гуруҳнинг барча ташкилий ишларини амалга ошириш, шунингдек грамёзув студиялари, гастроллар хусусида шартнома ва келишувларни амалга ошириш, продюсерларни таклиф этиш билан бирга реклама компаниясини олиб борувчи агентлар фаолиятини ташкил этиш киради.

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

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

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

⁷ Менежер — manager — кўшиқчи ёки гуруҳнинг тарғиб ишларини бошқарувчиси.

Музикий эстрадада индустриясида **продюсер**⁸ ва продюсер марказлари фаолияти муҳим тармоқлардан ҳисобланади. Маълумки, жаҳон музикий индустриясининг энг ёркин воқеликларидан бири-MIDEM Халқаро форуми ҳисобланади. Мазкур тадбир соҳа ижодкорлари учун жаҳоннинг нуфузли саҳналарини очиб беришдаги асосий босқичларидан бири бўлиб қолмай, балки ҳар бир хонанда ва созанда учун шоу-бизнесдаги ўзгача «эверестни забт» этгншдек орзуига ҳам айланган. Ушбу форум шоу-бизнеснинг минглаб мутахассислари, жумладан, рекорд-компаниялар, продюсерлар, фестивал ва кўрик ташкилотчилари иштирокида янги «юлдуз»ларни кашф этади, замонавий музиканинг келажак тараққиётини бир қадар белгилаб беради.

Бугунги кунда юртимизда фаолият юритаётган продюсерлик марказлари музикий эстрада ижодкорларини нафақат республикамиз, балки жаҳонга танитиш борасида маълум ишларни амалга оширомоқда⁹. Шунингдек, хорижий эстрада юлдузларининг Ўзбекистонга гастролларини ҳам асосан продюсер ва продюсерлик марказлари уюштиради.

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

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

⁹ Хусусан, 2003-йилнинг январь ойида Канн (Франция) шаҳрида бўлиб ўтган MIDEM Халқаро форумида эстрадамизнинг умидли ёш ижроچиси, «Нихол» мукофоти совриндори Карен Ғофуржонов ва «Тули-Бону» продюсерлик маркази илк бор иштирок этди. Жаҳон шоу-бизнесининг етакчи компаниялари намояндalarидан ташкил топган махсус комиссия юртдошимиз чиқишини юқори баҳолади. Натижада Карен Ғофуржонов Германиянинг «Unlimited Classics» компанияси «Буюк ипак йўли» деб ном олган CD лаптагига иккита кўшигини, Калифорниянинг «IRL» фирмаси яққохон CD лаптагини ва нояҳот 2004 йилнинг октябр ойида Лос-Анжелесда ўтказиладиган фестивал-танловининг «Этно-поп-ижрочи» номинацияси бўйича иштирок этишга тақлиф этилди.

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

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

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

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

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

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

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

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

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРЛИК

Э. Ртвеладзе

О раннесредневековых монетах Чача

П. Захидов

Макомы Хаттои в архитектуре Самарканда

Э. Исмаилова

*Большая ханская охота в двух
темуридских диптихах*

М. Юсупова

Садово-парковые ансамбли Бухарского оазиса

В. Лунева

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

Н. Шагалина, Г. Никитенко

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

Эдвард РТВЕЛАДЗЕ

О РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ МОНЕТАХ ЧАЧА

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

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

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

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

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

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

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

Наиболее поздними монетами в первой группе и вообще последними выпусками монет правителей Чача до начала обращения здесь арабских фельсов и дирхемов являются монеты с изображением хищного зверя на лицевой стороне и вилообразного знака на оборотной в окружении согдийской легенды. Эта легенда читается как $\chi w \beta w \text{ trn} \beta \check{c}$ и интерпретируется В. А. Лившицем как имя правителя Чача¹. При этом В. А. Лившиц не исключает чтения второго слова как $tr' \beta \check{c}$, $trn \beta \check{c}$, $tr' \beta'$ ².

¹ Дьяконов М. М. У истоков древней культуры Таджикистана. Сталинабад, 1959, с. 185.

² Там же.

Последний период обращения этих монет приходится на середину — начало третьей четверти VIII в. н. э. Основанием для этого служит клад из Ханабадтепа (всего 24 экз.), где наряду с 19 экз. этих монет находились монеты согдийского ихшида Тургара (738–750 гг.) и фельс, чеканенный в Балхе между 758 и 768 г.³ Начало же выпуска этих монет могло осуществляться еще несколько десятилетий ранее. Судя по количеству находок, они являются наиболее многочисленными эмиссиями среди всех других монет, выпускавшихся в Чаче в раннее средневековье.

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

Их объединяет с монетами *xwβw Tarnβč* один и тот же вилообразный знак и наличие на одном типе монет изображения хищного зверя, но несколько иного типа. Однако этих монет нет в кладе из Ханабадтепа и, следовательно, можно полагать, что монеты с легендой *xwβw stčk* предшествовали монетам с легендой *xwβw Tarnβč*.

В этом же кладе имелись две медные монеты с квадратным отверстием и согдийской курсивной легендой, которую В. А. Лившиц читал как *Yčw³ (ynčw) 'yztkyn xwβ*. В двух последних словах он видел имя (или тюркский титул) и согдийский титул *xwβ* — ...Ильтегин *xwβ*. В первом слове этой легенды он предполагал или топоним, или имя.

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

³ Ртвеладзе Э. В., Ртвеладзе Л. Л. Цитадель Ханабадтепа // Древности Ташкента. Ташкент, 1976, с. 21–24.

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

Совпадение между ними по месту владения, хронологически, а также по имени — *ynčw* или *yečw* на монетах (по В. А. Лившицу) или *yn'w* (по моему чтению) и *i — nai* в китайских источниках. Примечательно, что его отца, имя которого не приводится, именовали в китайских источниках Тэлэ (Тегин), также и в арабских — *تكيز*. Посольства от него в Китай неоднократно упоминаются в 40-х гг. VIII в. Был казнен в 750 г.⁵ Таким образом, наиболее поздними домусульманскими монетами Чача, выпускавшимися и обращавшимися в период времени, охватывающего вторую — третью четверть VIII в. н. э., являются монеты Тарнабча и Инай Ильтегина (Инай-тудуня Изюле).

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

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

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

⁴ Бичурин И. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Том 1. М.-Л., 1950, с. 334.

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

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

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

Раннесредневековые чачские монеты дотюркских династий

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

С тамгой .

2. Монеты Кабарны. Правитель Кавирадн. VI в.

3. Монеты Чача с сидящим на троне правителем. Правитель

'w'βh (?) VI в.


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

5. Монеты с изображением лошади. Правитель (?). Чач (?). VI в.

С тамгой .

1. Тунуканд. Правитель Htk или Ztk. VI в.

2. Чач (?). Правитель Шаниа (Ши-ние) до 605 г. н. э.

С тамгой  — четвертая группа.

1. Чач. Правитель Йазатпир. VI в. Первая серия VI в.

2. Чач (?). Правитель Пирак (?). Первая серия. VI в.

3. Чач (?). Правитель Ширдак (?). Первая серия. VI в.

Раннесредневековые монеты Чача тюркских династий


С тамгой .

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

а) Западнотюркские каганы.

б) Шегуй каган. Начало VII в. Второй тип.

в) Туун-каган (618–630 гг.) (третий тип), в. Типы 1, 4. Конец VI — начало VII в.


2. Монеты с парным изображением. Тамга .

а) Астана? Нускан? Первая половина VII в. Шестая группа.

Первый тип.

б) Монеты с парным изображением. Вторая группа. Пятый тип.

Западнотюркские каганы. Ирбис Ышбара Джабгу хан (Багадур) (?) (640–641 гг.).

С тамгой .

3. Чач. Текин (Текин Тяньжи) (605–620 гг.). Четвертая группа.

Вторая серия.

4. Чач. Каничур (Тудун) — Кань Тутунь (640–660 гг.). Третья

группа. Третья серия. Третий тип.

С тамгой .

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

С тамгой .

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

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

Особенности содержания легенд.

Имена правителей, титулатура, места владений, название монет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Там же, с. 24.

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

МАКОМЫ ХАТТОИ В АРХИТЕКТУРЕ САМАРКАНДА

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

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

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

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

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

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

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

Вспомним весьма примечательный пример действенности монументального слова в архитектуре.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Эльмира ИСМАИЛОВА

БОЛЬШАЯ ХАНСКАЯ ОХОТА В ДВУХ ТЕМУРИДСКИХ ДИПТИХАХ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Ритуальный обряд в общих чертах состоял из возжигания ночью накануне охоты факелом в шатре правителя Турана огня для очищения от злых духов, в присутствии правителей туманов, знатных нойонов и эмиров, ночного питья кушанья — «чистого напитка, изгоняющего печаль», для удачи на охоте и призыва кушбегги благословения владыки словами: «То, что наверху, то и внизу» [11, с. 332-333].

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

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

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

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

⁴ Алибек Кажали улы, Органон орнамента. Алматы, 2003.

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

Мавлюда ЮСУПОВА

САДОВО-ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ БУХАРСКОГО ОАЗИСА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Исходя из вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

*Наталья ШАГАЛИНА,
Георгий НИКИТЕНКО*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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



ТАСВИРИЙ ВА АМАЛИЙ БЕЗАК САНЪАТИ

К. Акилова

Некоторые методологические аспекты изучения современного дизайна Узбекистана

Н. Ахмедова

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

Э. Гюль

К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана

И. Заатов

Динамика развития крымскотатарского искусства XX в.

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА УЗБЕКИСТАНА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Нигора АХМЕДОВА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Эльмира ГЮЛЬ

К ПРОБЛЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ФОРМ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Исмет ЗАТОВ

ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ИСКУССТВА XX В.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТЕАТР, КИНО ВА ТЕЛЕВИДЕНИЕ

И. Мухтаров

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

М. Ҳамидова

*Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали
театри: замонавий жараён*

Д. Раҳматуллаева

*Миллий уйғониш даври театри ва уни
илмий ўрганиш даражаси*

Д. Қодирова

*Ўзбек театрида ғарб мумтоз драматургияси:
замонавий талқин муаммоси*

Х. Абул-Касимова

Кино и время

М. Мирзамухамедова

*Мультфильм драматургияси (Ўзбек
мультипликация фильмлари драматургияси
мисолида)*

Ильдар Мухтаров

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ УЗБЕКИСТАНА (приглашение к теме)

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

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

за собой осложнение взаимоотношений этой традиции с современными тенденциями.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Марфуа ҲАМИДОВА

МУҚИМИЙ НОМИДАГИ ЎЗБЕК ДАВЛАТ МУСИҚАЛИ ТЕАТРИ: ЗАМОНАВИЙ ЖАРАЁН

Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театри ўзининг синтетик табиати, миллий анъаналарга таянганлиги, халқчиллиги, ўзига хос услуби ва изланишлари билан замонавий бадиий ва маънавий ҳаётда муҳим роль ўйнайди. У ҳамон тарихий илдизларини йўқотмасдан, уларни давр талабларига мослаштириб, бойитиб, уйғунлаштириб келмоқда. Миллий қадриятларнинг соҳиби бўла туриб, жаҳон бадиий майдонидаги ютуқлардан ҳам беҳабар эмас.

1990 йилларнинг бошида Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театрида саҳналаштирилган асарларнинг аксарияти комедиялар бўлиб («Дилафрузга тўрт ошиқ», «Кўёвлар конкурси» каби), улар ўз навбатида, театрнинг замонавий ғояни акс эттирадиган мусиқавий-драматик репертуари шаклланмаганлигидан, унинг изланишлари мавзу, услубий ва ифодавий йўналишлар нуқтаи назаридан 1980-йиллар ижодий амалиётига асосланганлигидан далолат беради.

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

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

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

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

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

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

Салбий характерлар ечимида режиссёр кўпроқ куюқ бўёқларга таянган. Айнан, Хисровшоҳ — ёвуз ва айёрлиги, Ҳамзабий — кўпол ва мутаассиблиги, Боқибек эса — разиллиги билан ажралиб туради. Умуман айтганда, образлар тавсифида йирик план устун.

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

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

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

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

Комедиялар кўтаринки кайфият уйғотса, трагикомедия ҳаёт жумбоғлари устида ўйлашга мажбур этади. Театр уларда муболага, ҳиссиётларга эрк бериб, фавқуллодда ҳодисаларни гавдалантирар экан, ўзининг томоша яратиш ҳуқуқига эгалигини эслатса-да, ҳар

доим ҳам бу имкониятдан ўринли фойдаланмайди. Шу боис актёрлар баъзида метёрни унутиб, дидсизликка йўл қўядилар, нозик муболага дағал ҳазилга айланади. Бундай вазиятларда мусиқанинг ҳам тасир кучи сусаяди, у фақатгина воқеаларга жўр бўлиш билан чегараланиб, муҳим драматургик аҳамиятини йўқотади.

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

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

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

2001 йилда театр репертуаридан «Алпомишнинг қайтиши» (Усмон Азим асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Топталган туйғу» (Х. Хурсандов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Билагонни йўли чароғон» (Ф. Файзиев пьесаси, А. Мансуров мусиқаси); 2002 йилда «Алимандар уйланармиш» (Т. Минулин асари, С. Аҳмад таржимасида, Р. Содиқов мусиқаси), «Суперқайнона — 2» (С. Имомов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «На фалакман, на фаришта» (Н. Қобилов асари, Ф. Олимов мусиқаси), «Симбатнинг саргузаштлари» (М. Худойқулов асари, А. Мансуров мусиқаси) каби афсонавий, тарихий ва

замонавий асарлар ўрин эгаллади. Замонавий мавзулардаги асарларнинг барчаси комедия жанрида яратилган бўлиб, уларда оилавий-маиший муҳитнинг чегарасидан чиқмай, турмуш можаролари бўрттирилган ва кулгули ҳолда ёритилган.

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

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

Машраб — ниҳоятда мураккаб шахс. У гўёки реал ҳаётни — тирикликни менсимай, руҳан ҳамиша илоҳий-ҳаёлий дунёда яшайдиган девона, саркаш инсон қиёфасида намоён бўлади. У саҳнада дунё ташвишларидан йироқ ва кишиларга бефарқлиги, қаландарлиги, ажалдан кўрқмаслиги билан ажралиб туради.

Жисман шохнинг рафиқаси, қалбан Машрабнинг маҳуббаси Офоқой дастлаб муҳаббат кўйида ўз давлати ва борлигидан воз кечишга қарор қилган бўлса, галда нияти ушалмагач, шоирни

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

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

«Ҳасан кайфий» комедияси кўпроқ мусиқали эртакни эслатади. Бу асар Ф. Фуломнинг ҳикояси асосида ёзилиб, «бор экану, йўқ экан, қадим замонда бир подшо бўлган экан» сўзлари билан бошланади. Спектаклнинг бош қаҳрамони Ҳасан кайфий ақли ва меҳнати билан кун кўрадиган ҳалол, меҳнаткаш, софдил, содда киши. Унинг шиори — «Ақлим билан меҳнатим омон бўлса, куним ўтар». Унга кўп нарса керак эмас кунига бир коса шўрва, яқин дўст, бир шиша май бўлса бас. Ҳасан кайфий дейилиши шундан. У турли вазиятлардан осонлик билан чиқиб кета оладиган кувноқ, топқир инсон. Лекин унинг ҳаётий фалсафаси — ҳеч кимга орқа қилмаслик, катта кетмаслик, озига шукур қилиб, бечораларга ёрдам бериш саҳнада тўлақонли очилмаган. Бунга сабаб, театрнинг томошабинни кулдиришга берилиб кетганида.

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

уларнинг гоявий мундарижасига ўзбилармонлик, қайсарлик, ёшлик туфайли содир этилган ҳатолар сингдирилган бўлиб, камтаринлик, мушоҳадакорлик ҳислатлари эса нисбатан кам. Ушбу хулосада ҳам ижобийлик мавжуд. У ўйлашга, фикрлашга чорлайди.

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

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

Дилфуза РАҲМАТУЛЛАЕВА

МИЛЛИЙ УЙҒОНИШ ДАВРИ ТЕАТРИ ВА УНИ ИЛМИЙ ЎРГАНИШ ДАРАЖАСИ

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

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

Янги арабий турнинг дастлабки намунаси сифатида Маҳмудхўжа Беҳбудийнинг «Падаркуш» драмаси дунёга келди. Илмсизлик оқибатида маишатга берилган ўғилнинг охир-оқибат отасининг ўлимига сабаб бўлганлиги ўзига хос услубда очиб берилган ушбу асарнинг саҳна юзини кўриши осон кечмади. Бунга бир томондан чор ҳукуматининг ерли халқни маърифатли бўлиб, ўз ҳуқуқларини танишига тиш тирноғи билан кўрсатган қаршилиги сабаб бўлса,

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

иккинчидан, тутқунлик туфайли авж олган жаҳолатнинг бу даврда устунлик қилиши эди. «Ойна» журналида шоир Таваллонинг «Кимики саҳнада кўрсанг, они жасорати бу» деган сўзларидан ҳам бу даврдаги шароитни тасаввур қилиш мушкул эмас.

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

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

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

Шундай қилиб, жадидчилик ҳаракати томонидан миллат тақдирида мана шундай муҳим ўрин тутган театр санъатига асос солинди. Жадид театри тарихи йигирма йилга яқин йил давом этган бўлса-да, жуда сермаҳсул бўлди. Тўғри, унинг тараққиёти бир текис кечмади. Унда маълум кўтарилиш ва сўнишлар кузатилди. Унинг моҳиятидан келиб чиқиб бу давр театр санъати тарихини ҳам даврлаштириш муҳим. Умуман, 1911-1929 йиллар оралигини жадид драматургиясининг шаклланиш ва тараққиёти даври деб атаган Ш. Ризаев⁵ нинг даврлаштириш услубини жадид театрга нисбатан ҳам қўллаш мумкин. Шу маънода миллий уйғониш даври саҳна санъати тараққиёт босқичларини шартли равишда қуйидагича белгилаш мумкин:

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

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

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

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

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

⁵ Қаранг: Ш. Ризаев. Жадид драматси. Тошкент, 1997. 110 б.

фаолиятининг ҳам қизгин паллага кириши учун имкон яратди. Ушбу йиллардаги ижтимоий-сиёсий вазият тақазосига кўра, жадидчилик ҳаракатининг сиёсий тус олиши натижасида ҳаракат олдига қўйилган вазибаларнинг ўзгаргани, яъни халқни бирлаштириш ғояси театр санъатида ҳам ўз ифодасини топгани билан характерланади. Натижада театрлар репертуаридан ўлкадаги туб ерли аҳолининг манфаатларини ифодалайдиган, уларни маърифатга чорлайдиган сиёсий ва маърифий масалаларга эътибор қаратилган асарлар ўрин олди.

3. Учинчи давр 1925-1929-йилларни ўз ичига олиб, у бирмунча тушқунлик, коммунистик мафкуранинг саҳна санъатига кириб келиши ва унинг таъсири сабаб жадидчилик ғояларининг таназзули билан характерланади. Тўғри, бу йилларда қатор театр жамоалари ҳаракат намояндаларининг ўтган даврда яратилган асарларига қайта мурожаат қилиб турган эсаларда, аввалги руҳдаги янги асарлар деярли яратилмади.

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

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

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

3. 1956 йилдан ошкоралик ва демократияга йўл очган собиқ иттифоқнинг 1985 йил апрел пленумигача бўлган давр

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

Ўтган даврда жадид театри тарихи билан боғлиқ эълон қилинган манбаларни мақсад ва характерига қараб шартли равишда бир неча гуруҳга бўлиш мумкин:

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

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

в) жадидчилик оқими тарафдорларининг маълум бирлари ижодига бевосита бағишланган илмий ишлар;

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

Ўтган даврда турли объектив ва субъектив сабабларга кўра, тадиқот объектига муносабат турлича бўлди. Хусусан, собиқ шўро давридаги адабиётларда улар аксар танқид остига олинган бўлса, сўнгги ўн йилликларга келиб улардан асосан ижобий сифатлар излаш билан кифояланилди. Давр тақазосига кўра юзага келган ҳолатларни қораламаган ҳолда галдаги вазифа жадидчилик ҳаракати томонидан амалга оширилган ишларга объектив баҳо беришга бориб тақалади. Зеро, жадид театрининг мақтовга лойиқ намунавий жиҳатлари билан бирга, муайян ожизликлари ҳам бор. Абдулла Қодирий таърифи билан айтганда, «Ҳар бир ишнинг ҳам янги — ибтидоий даврида талай камчиликлар билан майдонга чиқиши, аҳилларнинг етишмаклари ила аста-секин тузалиб, такомилга юз тутиши табиий бир ҳолдир».

Жадидчилик ҳаракатининг саҳна санъатидаги ўрнини белгилашда уларнинг асарлари асосида саҳналаштирилган спектакллар таҳлили билан чегараланилса, бу ҳаракат моҳиятини тўла тасаввур этиш мушкул бўлади. Ушбу ҳаракат намояндаларининг асарларини уларнинг ижтимоий фаолияти ҳамда етакчи мафкура талаблари билан бақамти тадиққ этиш бу оқимнинг саҳна санъатидаги ўрнини яхлит тасаввур этишга имкон беради. Галдаги вазифа жадид театри фаолиятини кенг қамровда ўрганишдан иборат. Етакчи жамоалар ва уларнинг намояндалари билан чегараланмасдан, ноҳақ унутилган саҳна жонкуярларининг номларини тиклаш ва уларнинг тарихдаги ўрнига аниқлик киритиш ҳам театршунослик илмидаги вазифадир.

Шунингдек, жаид театрини ўрганишда қуйидаги муаммоларга эътибор қаратиш лозим кўринади:

- жаид драматургиясининг жанр ранг-баранглиги солиштирма-қийёсий таҳлил асосида ўрганилиши;
- жаид театри поэтикаси, хусусан драматик асарлар ва уларнинг саҳнадаги инъикосида жанрлар табиати, спектаклларда қўлланилган рамзларнинг кўп қатламли табиати;
- саҳна асарларидаги макон ва замон муаммолари;
- саҳналаштириш услуби ва воситалари.

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

Дилафруз Қодирова

ЎЗБЕК ТЕАТРИДА ҒАРБ МУМТОЗ ДРАМАТУРГИЯСИ: ЗАМОНАВИЙ ТАЛҚИН МУАММОСИ

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

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

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

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

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

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

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

хусусиятига эга инсон қилиб тасвирлаган. Ҳамлет – Т. Саидов ижросида адолатсизлик ва тубан ҳаётга қарши курашувчи, аввал кузатиб, сўнг курашга ташланувчи шахзода. Режиссёр Ҳамлетни нафақат отаси қасосини олиш, балки зolim ҳаёт, аёвсиз тақдир билан якка олишувчи инсон сифатида гавдалантиришга ҳаракат қилган. Саҳна ўртасида қиролича тўшаги. Тўшак ҳам тахти равон, ҳам томоша кўрсатиладиган майдон, ҳам Офелиянинг отаси ўлдириладиган қонли жой. Рассом Б. Тўраев маҳобатли меъморлик обидасини эслатувчи қаср образини олиб, фалсафий-аллегорик унсурларга бой сценография яратган. Тўшак устидан босиб ўтиб кўрсатиладиган мизансаҳналар ҳар дақиқа она ва амакиннинг гуноҳидан дарак бериб туради. Ҳамлет отаси арвоҳининг пайдо бўлиши ҳам тўсатдан, таҳликали қилиб кўрсатилган. Арвоҳ бирдан театр саҳнасининг ён тарафида проектор нури орқали катталаштириб кўрсатилади. Томошабинни ваҳимага солиб турувчи оғир, тушкун кайфият уйғотувчи мусиқа мусиқий-безакчи Камолиддин Алимов хизматидир. Умуман олганда, «Ҳамлет» спектакли анъаналарнинг давомийлигини яна бир бор тасдиқлайди. Режиссёр-рассом-мусиқа-безакчиси учлигининг ҳамкорлиги спектаклда яхши натижа берган.

Шекспирнинг комедик асарлари ўзбек театрларида кам саҳналаштирилган. Бунга сабаб, биринчидан, комедик асарларнинг театр ичидаги театр услубида ёзилганлиги бўлса, иккинчидан, асарларнинг деярли барчаси аллегорик маъжозий унсурларга бойлигидан, деб ўйлайман. Замонавий талқинда уларни акс эттириш қийин кечади. Режиссёр А. Хўжақулиевнинг Шекспирнинг «Ёз туни ғаройиботлари» спектаклини саҳналаштириши катта жасорат. У айнан маъжозий унсурлар билан ишлашни, рамзий маъно ташувчи вазиятларни, эртакона руҳ пайдо қилишни яхши кўради. Режиссёр воқеалар ривожини ўрмонга жойлаштиради. Бош қаҳрамонлар тўрт ёш – Лизандр, Гермия, Деметрий, Елена образларига таянган ҳолда Шекспирнинг метафорона кўрсатилган ўйинини очиб беришга ҳаракат қилади. Саҳна ўртасида ярим юрак шаклида осма ётоқ. Саҳна бўйлаб болалар аргимчоқлари, турли қуш уясига ўхшаш ускуналар, юраклар шаклидаги пар ёстиклар сочиб ташланган. Ёшларнинг ўзаро муҳаббат, эҳтирос, ҳис-туйғуларининг чегараси йўқ. Режиссёр А. Хўжақулиевга хос экспериментал, керак бўлса, авангард талқин – анъаналарга ўрганиб қолган ўзбек театри учун экстримал спорт сингари кўрқинчли туюлар. Аммо бу йўсиндаги талқин ҳам бошқа

йўналишлар каби яшашга ҳақли. Рассом М. Сошина ва бастакор Алишер Латифзода ҳамкорлиги яққол кўзга ташланади. Икки ҳамфикр асарнинг стилистик оқимини яхши англагани, унинг кўтаринки руҳдаги комедик вазиятларига турли баҳо бера олгани аниқ.

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

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

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

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

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

талқинида мукаммал ансамблни ташкил қилган ҳолда ишлаши зарур. Зеро, режиссёр замонавий руҳга мос, замонавий муҳитга табдил қилинган, миллий анъаналарни киритган ҳолда талқинни таъминлаши, расом ўз навбатида тасвирий-иллюзорик декорациялардан чекиниши, бошқа услуб ва усулларни қўллаган ҳолда иш кўриши, бастакор асарга машҳур мусиқий фонни қўйиш билан чекланмаслиги, асар руҳиятига хос бўлган, ўйга толдирадиган, керак бўлса, образлар руҳий кечинмаларини аниқ ифодалай оладиган янги мусиқий асар яратиши лозимдир. Юқорида таҳлил қилинган асарлар шуни кўрсатадики, мумтоз асарларни замонавий талқинларда тўлақонли кўрсатиш учун Миллий академик драма театри ҳали кўп иш қилиши керак. Аммо қандай бўлмасин, ғарб мумтоз драматургиясининг ўзбек саҳнасида ҳар янги талқини катта ижодий жасорат. Айниқса, бугунги ёшларни умуминсоний қадриятлар руҳида тарбиялашда мумтоз асарларни мунтазам саҳналаштириб туришнинг аҳамияти катта.

Ханжара Абул-Касимова

КИНО И ВРЕМЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Махсура МИРЗАМУҲАМЕДОВА

МУЛЬТФИЛЬМ ДРАМАТУРГИЯСИ (Ўзбек мультипликация фильмлари драматургияси мисолида)

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

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

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

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

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

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

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

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

Мультипликация фильмларига сценарий ёзишда, аввало, у қандай санъат эканидан, кўғирчоқ ва чизма кино турлари ва уларнинг ўзига хос хусусиятларидан келиб чиқилади. Кўғирчоқ фильмларида персонажлар умумий характерланиб, уларда энг асосий, ҳал қилувчи ҳислатлари бўрттирилади. Персонаж ва воқеалар бўрттирма, мажозий ва фантастик тасвирланади. Кўғирчоқлар статик, оғирроқ, камҳаракатли бўлиб, чизма персонажлардек чаққон ҳаракат, мураккаб трюкларларни бажара олмайди. Аммо бу унинг камчилиги эмас. Инсон психологиясининг у ёки бу ҳислатини бўрттириб, яққол кўрсатишда унга тенг келадиган санъат йўқ. Шунинг учун ҳам кўғирчоқларнинг макроҳаракатидан кўра микроҳаракатига эътибор қаратилади.

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

Агар бадиий кино асосида реал воқелик, ҳужжатлилиқ ётса, хатто павильонларда ҳам тарихий ва замонавий ҳаёт барча тафсилотлари, кўринишлари билан қайта тикланса, мультипликацияда умумийлик, макон ва замонда шартлилиқ ҳукм суради. Унда реал ҳаётини

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Инсон ва табиат мавзуси режиссёр Н. Тўлахўжаевнинг яна қатор чизма фильмларда давом эттирилиб, «Ёқимли ёмғир ёғади» картинасида ўзининг энг юқори чўққисига кўтарилади.

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

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

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

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

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

шафқатсизлик тусини беради. Ҳаммаёқни тотал муҳит қоплаган: темир роботлар, қумга айланган мурдалар... Кейинчалик сценарийга, сўнг фильмга илиқлик киритмоқчи бўлади. Шу мақсадда у баҳор фасли манзараси акс этган қалбаки ойна ва қуш мавзусини ўйлаб топади. Ягона жонли зот — қуш образини киритиш билан ҳаёт нафаси ҳали узилмаганини кўрсатмоқчи бўлади.

Рассом С. Алибеков анимацияга биринчи марта қўл урган бўлса-да, режиссёр ўй-фикрларига мос тасвир ярата олган. Ўта техникалашган, ҳис-туйғудан асар ҳам қолмаган ҳаддан ташқари бераҳм ва шафқатсиз дунё — рассом қаламида кулранг, қорамтир — совуқ рангларда тасвирланади. Жиддий, лўнда ва тугал тасвирда ҳиссиз, ваҳимали дунё акс этади.

Сценарист ва режиссёр ҳоҳиши билан макон фақат бир мартагина жонланиб, фильмга илиқлик киритилади. Бу ўзгариш асарнинг характерли мотивига бўйсундирилгани ҳақида италиялик кинотанқидчи Массимо Майсетти «Очиқ ойнадан ташқаридаги ям-яшил панорамани кўриш мумкин. Лекин панорама — иллюзия, сунъий экани қушнинг ташқарига интилиб, ўзини ойнага урганида маълум бўлади. Ташқарида эса, вайрона устига Бредберининг ёқимли ёмғири эмас, балки қор парчалари тушмоқда. Ҳаммаёқ совуқ ва сукунатда», — деб ёзади ўзининг Марказий Осиё анимация киносига бағишланган китобида («MILLE EUNAFIABA DALL' ASIA CENTRALE» MILANO, 1985, 10-бет).

Мультфильм сценарийсининг ўзига хос хусусияти, юқорида айтганимиздек, сўз, жумлаларнинг экран тасвирига, тасвирий динамикасига бўйсундирилиши, гоё — тасвирий образларда амалга оширилишидир. Бу ижодий жараёнда салмоқли «юк» рассом зиммасига тушади. Анимация фильмининг оддий ва тушунарли, лўнда ва ҳис-туйғуга бой, ҳаракатлар пластикасининг ишонарли бўлиши кўп жиҳатдан мультипликатор рассомга боғлиқ. Ўзбек анимациясида чизма фильмлар яратиш ижодий жараёнини фаоллаштиришда ВГИК бадиий факультетини тугатиб, мультипликатор рассом бўлиб келган Мавзур Маҳмудовнинг хизмати катта. У икки йил мультипликатор-рассом бўлиб ишлагандан сўнг мустақил ижодга ўтиб, режиссёр ва рассом сифатида «Лочин ва Юлдуз ҳақида баллада» дебют фильмини яратади. Сценарий анча саёз ва сует бўлса-да, унинг шарқона поэтикаси ижодкорни жалб этади. Сценарий асосидаги гоё — энг

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

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

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

Марионетка усулида яратилган биринчи анимация фильми — «Хўжа Насриддин» (сценарий муаллифи А. Бородин, режиссёр ва рассом М. Маҳмудов, 1982) дир.

1970-йилларнинг охири ва 1980-йилларнинг бошларида ўзбек анимациясида халқ ҳимоячиси, сўз устаси Хўжа Насриддин образини яратишга уриниб кўрилди. Аммо икки марта ҳам бу уриниш муваффақиятга олиб келмади. Бунинг сабаби — адабий асар материалида эди. Яъни адабиётнинг шундай турлари борки, улар тасвир «гили»га жуда қийинчилик билан кўчади ёки тасвирга умуман бўйсунмайди. Бунга сўз ўйинига асосланган асарларни, аскиябозлар санъатини киритиш мумкин. Улар китобхон ва томошабинда ассоциатив равишда ёрқин образларни кўз олдида келтирса-да, аниқ тасвирда ўз жозибасини йўқотади. Хўжа Насриддин ҳақидаги ҳикоя, латифалар ана шундай сўз ўйинига

асосланган асарлардан. Мультипликация экранда бош қахрамоннинг бўёқлар соясида қолиб кетганининг, образ аста-секин хиралашиб бориб, фильм охирида унга бўлган қизиқиш умуман йўқолганининг боиси ҳам шунда. Анимациянинг тасвирий-динамик тилига бўйсунмайдиган бундай «қалтис драматургия» асарларида адабий асосга мос динамик кинообраз топиш қийин. Халқ орасидан чиққан ҳазилкаш, қувниқ, шу билан бирга соддадил Хўжа Насриддинда сўз ўйини устун бўлиб, уни тасвирлаш эса, ниҳоятда мушкул.

Демак, мультфильм учун адабий асос танлай билиш ҳам катта масъулиятли ишдир.

Оригинал сценарийнинг экрангача босиб ўтадиган йўли — ижодий жараёнда режиссёрнинг роли муҳим. Бунга «Қудуқ» (сценарий муаллифи С. Козлов, режиссёр С. Муродхўжаева, 1987) анимация фильми мисолида кузатиш мумкин. «Қудуқ» — персонажлар иштирок этувчи эртақ-фильм бўлиб, унда саҳрода қудуқ қазиб сув чиқариш, йўловчиларни ташналикдан халос этиш ҳақида ҳикоя қилинади. Сценарийда трюк, фантастикадан фойдаланилмаган. Ташқи кўринишдан бамайлихотир, осойишта ритмда давом этса-да, у ички динамикаси билан кучли. Саҳрода сувнинг кадр-қиммати, табиат ва борлиқ сув билан ҳаёт экани ҳикоя қилинар экан, муаллиф жониворлар тимсолида инсонларни кўзда тутди. Меҳнатсеварлик, яхшилик қилиш ғояси персонажларнинг инсонларга хос хатти-ҳаракатидан, позитив ва негатив характерларини юзага чиқаришдан келиб чиқади.

Сценарийнинг экран ифодаси қуйидагича: режиссёр С. Муродхўжаева 7 бетдан иборат сценарийни яна ҳам қисқартиради, ориқча персонаж ва эпизодларни олиб ташлайди, баҳор ва жазирама ёз фаслларига бўлинган саҳродаги ҳаётни умумлаштиради, янги эпизодлар киритади.

Типратикон — «Қудуқ» анимация фильмининг бош персонажи. У кеча-ю кундуз қудуқ қазиб сув билан банд. Ниҳоят қудуқда сув пайдо бўлади, аммо у ҳеч кимга керак эмас... Кейинги эпизодларда режиссёр конфликтни аста-секин кескинлаштира боради. Ногаҳон саҳрода бўрон кўтарилиб, ҳаммаёқни, жумладан қудуқни ҳам қумга тўлдиради. Бу бош персонаж олдидаги синов бўлиб, унинг кучли ирода эгаси эканлиги — қумга тўлган қудуқни эринмай тозалаб,

атрофини тартибга келтиришида кўрсатилади. Бўрон ҳаммаёқни қуритиб, ташналикка гирифтор қилади. Саҳро жониворлари сув деяр, халлослаб зўр-базўр қудуққа етиб келишади. Типратикон уларни оби-чашма билан мамнун этаркан, меҳнати зое кетмаганидан мамнун.

Сценарий бош қахрамоннинг мажорли кўшиғи билан тугаса, режиссёр фильм финалига ўзгартиш киритади. Бош персонаж қўлида фонар, елкасида кетмон билан янги қудуқ қазиб сув кетар экан, бу билан хизмат, яхшилик қилиш ҳамиша давом этиши таъкидланади.

1980-йилларнинг охиридан ўзбек мультипликациясида ижодий жараён миллийлик ва фалсафий умумлашма омухтаси йўналишида давом этди. Бу қонуний ҳол эди. Етук ижодкорларга айланган иккинчи авлод режиссёр ва рассомлари энди анча мураккаброқ мавзуларга қўл ура бошладилар. Бу даврдаги ижодий жараён олдингиларидан танланган мавзу ва унинг тасвирий ифодасида оригиналликка эришилгани билан фарқ қилади. Ўтмиш ҳаёлий хотиралари, инсон ички организмда рўй берадиган мураккаб жараён мультипликация экранда визуал ифодасини топа бошлади. «Ўзвийлик» (сценарий муаллифи И. Марголина, режиссёрлар С. Муродхўжаева ва С. Алибеков, 1989) — оригинал сценарий асосида яратилган ана шундай анимация фильмларидан бири.

Сўзсиз — визуал мультипликация ҳам чуқур ғояга асосланиши ва у аниқ ва тушунарли шаклда томошабинларга етказилиши лозим. Визуал фильмлар — сўз билан ёзилган сценарий ғоясини, режиссёр ҳис-туйғуси, мақсадини рассом мультипликатор фақат тасвирий қаторларда рўёбга чиқаради.

Сценарий инсоннинг орқасида қолган вақт ҳақидаги лирик притча эди. Икки изланувчан, профессионал етук ижодкор сценарий ғоясини фақат тасвирий қаторларда ифода этиш билан чекланмади. Инсон умри охирида қолганида «орқасига», ўтган ҳаётига ҳаёлан қайтиши ҳақидаги сценарийга миллийлик тусини беради.

Қаҳрамон хотираси унинг тасавурида — аниқ образларда гавдаланаркан, кўз олдидан беташвиш болалиги, гўр ёшлиги, илк севиғи онлари ва муҳаббат фожиаси каби умр босқичлари бирма-бир ўтади. Муаллифлар ана шу ҳар бир умр босқичини унинг ўзига

хос миллий урф-одатлари, расм-русумлари, миллий маросим ва анъаналари билан узвий боғлайдилар. Миллий мавзуга бундай ёндошиш — мультипликация экранда янгилик эди.

«Узвийлик» — ўзбек мультипликациясини янги давр — мустақиллик арафасида миллий йўналишга бошлаб берган дастлабки фильм бўлиши билан аҳамиятли. Украинада бўлиб ўтган биринчи Халқаро кинофорум «Крок»да у ҳақли равишда «Энг яхши фильм» деб тан олинади.

Ўзбек мультипликациясида иккинчи авлод режиссёр ва рассомлари шаклланиб етгани, тасвир маданияти ўсгани оригинал сценарийга бўлган талабни ҳам оширади. Бу соҳада А. Файнберг, В. Гусев, Ж. Исҳоқов каби кинодраматурглар ижод этсалар-да, сценарий танқислиги сезиларли даражада эди. Сценарий муаммосини ҳал этиш — янги авлод кинодраматурглари етиштиришга ҳам боғлиқ ва у ҳали-ҳали долзарб.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2004-йил март ойидаги Фармони ва Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг Қарорида мультипликация фильмлари ишлаб чиқаришга алоҳида эътибор берилгани ҳам бежиз эмас. Ахир, мультфильмлар минг-минглаб томошабинлар, ёш авлод эҳтиёжини қондириб қолмай, уларга маънавий, эстетик таъсир кўрсатади. Кўнгли пок, тасавури фаол, асоциацияси эркин болалар учун ижод этиш ҳақиқатан ўта масъулиятли. Болалардаги бундай сифатлар ижодкорларни ҳам дунёга янги кўз, янги нигоҳ билан қарашга ундайди.

Мундарижа

Таҳририятдан 5

ФАЙЗУЛЛА КАРОМАТЛИ ҲАҚИДА СЎЗ

Т. Мирзаев. Таниқли фольклоршунос олим	8
J. Elsner. Faszination «maq'Em»	11
Б. Ерзакович. Несколько слов о Ф. М. Кароматове	19
Р. Қосимов. Анъанавий ижрочилик кафедраси фаолиятидан	23
Н. Янов-Яновская. В поисках научной истины	27
Б. Турғунов. Кароматов «сенсей» ҳақида икки оғиз сўз	30

МУСИҚА

З. Орипов. Форобий ва Шарқ муסיқашунослиги	38
Р. Юнусов. Мақом ва муқом жанрлари қиёсига доир	46
О. Иброҳимов. Шашмақом ҳикматларига бир назар	55
Ж. Расултоев. Ўзбек чолғушунослигида тизимли-этнофоник услуб	65
Р. Абдуллаев. Обрядовая практика и фольклор шаманизма ...	71
Д. Муллажонов. Муסיқий эстрада шоу-бизнес тизимида	80

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРЛИК

Э. Ртвеладзе. О раннесредневековых монетах Чача	88
П. Захидов. Макомы Хаттои в архитектуре Самарканда	96
Э. Исмаилова. Большая ханская охота в двух темуридских диптихах	106
М. Юсупова. Садово-парковые ансамбли Бухарского оазиса	115
В. Лунева. Ювелирные изделия оседлого и кочевого населения южных областей Средней Азии (III–II тыс. до н. э.)	124

- Н. Шагалина, Г.Никитенко. Терракотовая пластика, как явление религиозно-идеологического воззрения и искусства (на примере Средней Азии) 128

ТАСВИРИЙ ВА АМАЛИЙ БЕЗАК САНЪАТИ

- К. Акилова. Некоторые методологические аспекты изучения современного дизайна Узбекистана. 138
- Н. Ахмедова. В ожидании сдвигов (наблюдения о состоянии современной исследовательской и творческой практики) 143
- Э. Гюль. К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана. 151
- И. Заатов. Динамика развития крымскотатарского искусства XX в. 161

ТЕАТР, КИНО ВА ТЕЛЕВИДЕНИЕ

- И. Мухтаров. Музыка в современном драматическом театре Узбекистана (приглашение к теме) 170
- М. Хамидова. Муқимий номидаги Ўзбек давлат мусиқали театри: замонавий жараён 176
- Д. Раҳматуллаева. Миллий уйғониш даври театри ва уни илмий ўрганиш даражаси 183
- Д. Қодирова. Ўзбек театрида гарб мумтоз драматургияси: замонавий талқин муаммоси 189
- Х. Абул-Касимова. Кино и время 195
- М. Мирзамухамедова. Мультфильм драматургияси (Ўзбек мультипликация фильмлари драматургияси мисолида) 201

Санъатшунослик масалалари II

Илмий мақолалар тўплами

Масъул муҳаррирлар:

м. ф. д. М. А. Юсупова, с. ф. д. О. А. Иброҳимов

Таҳрир ҳайъати:

т. ф. д. Э. В. Ргвеладзе, с. ф. д. М. Х. Қодиров,
с. ф. н. Д. М. Муллажонов

Тақризчилар:

с. ф. д. Т. Б. Гофурбеков, ф. ф. д. У. Х. Қорабоев

«SAN'AT» журнали таҳририяти - 2005

Тошкент ш., Мустақиллик майдони, 2

Нашрга берилган вақти 11 декабр 2005 й.

Формат 60x90/16, 13,5 б. т.

Гарнитура TimesUZ. Адади 100 нусха.

The image shows a highly decorative book cover. The background is a light yellow or gold color with a subtle floral pattern. A wide, ornate border surrounds the central area, featuring repeating geometric and floral motifs in blue, red, and white. The central field is a deep blue with a fine, textured pattern. In the center of this field is a large, faint, light blue geometric design, possibly a stylized star or flower. At the bottom of the central field, the text "САНЪАТШУНОСЛИК ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ" is printed in white, uppercase letters.

САНЪАТШУНОСЛИК
ИЛМИЙ-ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ