

ЎЗБЕКИСТОН БАДИИЙ АКАДЕМИЯСИ
— ❦ —
САНЪАТШУНОСЛИК ИЛМИЙ ТАДҚИҚОТ ИНСТИТУТИ

ЎЗБЕКИСТОН САНЪАТШУНОСЛИГИ

*илмий мақолалар
тўплами*

УДК 7(09)(575.1)

X-162

Масъул муҳаррирлар:

А. Ҳакимов, Н. Каримова

Таҳрир ҳайъати:

Р. Абдуллаев, С. Алиева, Н. Ахмедова, Э. Гюль, П. Зоҳидов, О. Иброҳимов,
Э. Муҳторов, Э. Ртвеладзе, Ж. Тешабоев, Б. Турғунов, М. Қодиров.

X-162 **Ўзбекистон санъатшунослиги**

Илмий мақолалар тўплами

Тошкент, 2003 йил — 184 б.

Мазкур тўпланда Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти олимларининг Ўзбекистон санъати тарихи, замонавий бадиий жараён таҳлили ва санъатни тадқиқ этишнинг назарий-методологик масалаларига бағишланган мақолалари тақдим этилган. Муаллифлар бир неча авлод вакилларини ташкил этиб, улар тадқиқ этаётган мавзулар бугунги Ўзбекистон санъатшунослигида мавжуд долзарб муаммоларни қамраб олади.

Санъатшунослик
илмий-тадқиқот институти
ташқил этилганининг
75 йиллигига
бағишланади

ТАҲРИРИЯТДАН

Ўзбекистонда санъатшунослик илми ХХ асрда шаклланиб, Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти юртимизда ушбу фан соҳасининг илк даргоҳи сифатида танилди. Бугунга келиб, санъат соҳасида илмий изланишлар олиб борувчи энг йирик марказ – Ўзбекистон Бадиий Академияси Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти ташкил этилганига 75 йил тўлади. Институт олимлари томонидан ёзилган фундаментал тадқиқотлар Ўзбекистоннинг бой мадний мерос қатламларини ва замонавий санъати довруғини жаҳонга танитди. Мазкур тадқиқотлар Ўзбекистон ва чегарадош минтақа халқлари бадиий маданиятининг – тасвирий ва амалий санъат, меъморлик, музика, театр, кино, телевидение, опера, хореография, цирк сингари турли соҳаларини қамраб олгандир. Институт ходимлари томонидан яратилган кўплаб китоблар, илмий мақолалар, илмий тўпламлар, альбом ва монографиялар мамлакатимиз илмий ва маънавий бойлигининг муҳим қисмини ташкил этади.

Ўзбекистоннинг мустақилликка эришиши санъатшунослик илмининг чинакам ривожига янги туртки берди. Янги тарихий ҳақиқат санъат ва санъатшуносликни мафкура исканжасидан ва соцреализм ақидаларидан ҳалос этди. Ижод эркинлиги, миллий қадриятларга ва оламшумул тамойилларга муурожаат

этиш шароитининг вужудга келиши миллий санъатда янги услубий изланишлар оқимини майдонга келтирди. Бинобарин, бундай эврилишлар санъатшуносликдан Ўзбекистон санъати тарихининг турли даврларини ёки замонавий ҳолатини ёритишда янги, объектив, мезонларни ишлаб чиқишни талаб этди.

Сўнги йилларда институт олимлари томонидан «Ўзбекистон санъати (1991-2001)», «Шарқ миниа-тюра санъати», «Чағонийён тарихи», «Муסיқа ижодиёти масалалари» (2-қисм), «Истиклол ва миллий театр», «Александр Македонский в Бактрии и Согдиане», «Нумизматика Центральной Азии», «Труды Байсунской экспедиции» (вып. 1), «Материалы Тохаристанской экспедиции» фундаментал тадқиқотлар эълон қилинди.

Хукмингизга ҳавола этилаётган мазкур тўпладан Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти олимларининг Ўзбекистон санъати тарихи, замонавий бадиий жараён таҳлили ва санъатни тадқиқ этишнинг назарий-методологик масалаларига бағишланган қатор мақолалари ўрин олган. Муаллифлар бир неча авлод вакилларини ташкил этиб, улар тадқиқ этаётган мавзулар бугунги Ўзбекистон санъатшунослигида мавжуд долзарб масалаларни қамраб олади.

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРЧИЛИК

- Ўзбекистонда давлатчиликнинг шаклланишида маданият ва санъатнинг роли
 - Генотипы и формы правления государственных образований в Среднеазиатском Двуречье
- Ўзбек-япон қадимшуносларининг илмий ҳамкорлиги: натижа ва истиқболлар
 - Об эфталитском искусстве
 - Архитектурный вклад в политику Темуридов
 - Классика Темуридов
 - Архитектурные тайны обсерватории Улугбека
 - Архитектура бухарских бань
 - К символике розы
- Культурологические и социологические наблюдения средневековых ученых Мавераннахра
 - Мусиқий археологияга доир

Ўзбекистонда давлатчиликнинг шаклланишида маданият ва санъатнинг роли

XX аср охирида тарихий ва миллий мустақиллик масаласи СССР тарқаб кетиши ва Марказий Осиё ҳудудида мустақил давлатлар юзага келиши муносабати билан айниқса кескинлашди. Бу маданият ва давлатчиликнинг ўзаро тарихий ҳамкорлиги мавзуининг салоҳиятини орттирди. Ўзбекистоннинг санъати, маданий тараққиёти ва давлатчилиги тарихини ўрганиш учун бу масала ғоят долзарбдир.

Ўзбекистон бирлиги ва ҳудудий яхлитлигига путур етказишдаги ўз интилишларини тарихан асослашга уринаётган ташқи экстремистик кучлар мавжуд бўлган бир шароитда бу масала ҳам илмий-академик, ҳам прагматик маъно касб этади. Миллий давлатчиликнинг шаклланишида — ҳудудий, иқтисодий, сиёсий-ижтимоий, этно-лингвистик, мафкуравий, диний, маънавий-маданий омилларнинг қонуний ҳодиса сифатида шаклланиши тарихий жараёнини кўрсатиш муҳим. Шу билан бир вақтда давлатчиликнинг келиб чиқиши ва унинг шаклланишида санъатнинг ролини ўрганиш жамиятимизнинг келажақдаги тараққиёти ва ҳозирги воқелигини тушуниш учун ҳам муҳимдир.

Ўзбекистон Ўрта Осиё маданий тараққиётининг юраги ҳисобланиб келган ва бу тасодифий эмас. Амударё ва Сирдарё оралиғидаги табиий — иқлимий шароитлар бу минтақада ўтроқ-деҳқончилик маданиятлари ва маданий тараққиётлар илк шаклланишини юзага келишига имкон туғдирган.

Дунёнинг энг қадимги цивилизациялари — қадимги Хитой, Хинд ва Миср айнан шундай шароитларда вужудга келган. Икки дарё оралиғидаги бу илк маданий ривожланиш Ўзбекистон ҳудудларида қадимги давлатчилик қурилишларини санъатнинг куп асрлик қатламларини юзага келтирди.

Бир томондан санъат эволюцияси, иккинчи томондан Ўзбекистон давлатчилигининг ривожланиши иккинчи томондан, бу тарихий жараённинг узлуксизлиги; изчиллиги ва ўзаро шартланганлиги ҳақида гувоҳлик беради. Тарихий ривожланиш жараёнида мафкуравий функция ролининг ортиб боришини ва янги даврга келиб, давлат қурилиши, унинг маънавий негизини ташкил этувчи энг муҳим жиҳатини белгилаган ҳолда етакчилик қилишини кузатиш мумкин. Маданиятнинг муайян кўриниши давлатчилик ривожининг маълум босқичига мувофиқ келади. Мавжуд маълумотлар таҳлили давлатчиликнинг ривожланиши маъносидан Ўзбекистон санъати тарихида бир қанча даврларни ажратиш имконини беради.

1. Милоддан авважи икки минг йиллик – давлатчиликка ўтиш даври маданияти ва хунармандчилиги.
2. Милоддан авважи биринчи минг йилликининг биринчи ярми – илк давлатчилик ташкил этилиши даври санъати ва хунармандчилиги.
3. Милодга қадар IV аср охири – эраизгача IV аср – қадимги ва антик даврдаги давлатлар санъати.
4. Милодий V-VIII асрлар – илк ўрта аср давлатчилиги даври санъати.
5. IX-XIII асрлар – ривожланган ўрта аср давлатчилиги даври санъати.
6. XIV асрнинг иккинчи ярми XVI аср боши – Амир Темур ва Темурийлар даври санъати.
7. XVI аср XIX аср биринчи ярми – ўзбек хонликлари даври санъати.
8. XIX аср иккинчи ярми – XX аср мустамлака давридаги Ўзбекистон маданияти ва санъати.

Маданиятимиз сарҳадлари гувоҳлик беришича, Ўзбекистон қадимий ҳудудларида ижтимоий қурилмаларнинг янада ривожланган шакллари юзага келиши ва давлатчиликнинг илк намуналарига ўтиш учун замин яратувчи маданий тараққиёт ўчоқлари мавжуд бўлган.

Биринчи давр – эраизгача 2 минг йиллик – илк давлатчилик тузилмаларининг юзага келиши, шаҳар маданияти ва хунармандчиликнинг шаклланиши давридир.

Илк давлат тузилмалари нишонаси сифатидаги кичик шаҳарлар шаҳар маданиятининг энг дастлабки шакли ҳисобланади, уларнинг

юзага келишини тадқиқотчилар эрамизгача 2 минг йилликка мансуб деб ҳисоблайдилар (масалан, Ўзбекистон Жанубидаги 200 гектар майдонни эгаллаган йирик Шерқўтон манзилгоҳи, шунингдек, уй-жой, маъмурий ва саждагоҳ мажмуи кўринишидаги кичикроқ Сополли тепа манзилгоҳи).

Дастлабки йирик шаҳарлар эрамизгача 1 минг йилликда юзага келган бўлиб, биз қадимги даврдаёқ Ўзбекистоннинг барча ҳудудларида шаҳарсозликнинг шиддат билан ривожланганини кузатамиз. Бу Ўзбекистоннинг жанубида (Қизилтепа, Бандихон, Далварзинтепа, Холчаён, Кампиртепа ва ҳ. к.) ва марказий ҳудудларда (Самарқанд, ёки юнон муаллифларича Мароқанд) ва Фарғона (юнон муаллифларича Кираполь) ва Хоразм (Қальалиқир, Тупроққалъа ва ҳ. к.) мисолида кузатилади.

Бу давр моддий ва бадиий маданияти ҳунармандчилик ва диний санъати шаклидаги бўлақларга ажратилмаган яхлит кўринишда намоён бўлади.

Иккинчи давр — эрамизгача 1 минг йилликининг биринчи ярми — илк давлатчилик тузилмалари санъати ва ҳунармандчилиги билан аҳамиятлидир. Бу Бақтрия, Суғд, Хоразм каби тарихий-маданий вилоятларнинг шакилланган даври бўлиб, унда сиёсий ҳокимиятнинг босқичма-босқич тармоқланган тизимига эга давлатчиликнинг дастлабки шакллари кузатиш мумкин. Маълумки, санъатда иккита муҳим йўналиш ифодасини топган бўлиб, улардан бири суғорувчи деҳқончилик билан, бошқаси эса кўпроқ кўчманчи ва ярим кўчманчи чорвачилик билан машғул минтақаларнинг ривожланиши билан боғлиқ.

Ўзбекистон турли вилоятларида илк давлатчилик шаклланишига мувофиқ ҳолда маданият ва санъатнинг маҳаллий хусусиятлари юзага кела бошлайди.

Учинчи давр — эрамизгача IV асрнинг охири — эрамизнинг IV асри — қадимги ва антик даврлар давлатчилиги санъатини қамраб олади.

Бу Ўрта Осиё вилоятларининг ҳукмдорликлари сифатида Аҳмонийлар давлати ва Александир Македонский салтанати доирасида маҳаллий давлатчиликнинг шаклланиш вақтидир. Бир вақтнинг ўзида маҳаллий давлатчилик уйғониши жараёни содир

бўлади (Хоразм, Фарғона, Суғд, Қанғой). Бу давр санъати унга замондош бўлган эрон-ахмоний ва сак-скиф санъати (Амударё ҳазинаси) билан алоқада ривожланди. Юнон-Бақтрия ва Хоразм антик санъати ривожда маҳаллий санъатга таянса-да, (Бақтрия, Хоразм) шарқий эллинизм таъсири анча сезиларлидир.

Маҳаллий давлатчиликнинг асосий белгилари бўлмиш ривожланган танга тизими, шаҳарсозлик ва ҳунармандчилик билан бирга Суғд ва Хоразм маҳаллий ёзувининг пайдо бўлиши уни янада мустақамлади ва ривожлантирди. Умуман, барча тарихий даврларда Олд Шарқ, Хиндистон ва Узоқ Шарқ мамлакатлари маданияти аънаналари билан ҳамкорликда санъат беқиёс даражада ривожланди.

Ўзбекистон санъатида қадимги ва антик даврлар турли диний, маданий ва бадий аъналар чет эл маданий аъналарини идрок этишдаги умумий толерантлик кайфияти билан ифода этилган. Бу айниқса ўша давр маънавиятининг давлат тузилиши хусусиятини изоҳлайди.

Бу даврда санъатнинг мафкуравий ва маънавий — эстетик функцияси илк бор олдинги жабҳага чиқди, санъат эса давлатчилик ва кучли марказлашган ҳокимият гоёлари ифодаловчиси бўлиб қолади. Бу айниқса Ўзбекистон жанубидаги антик ҳайкалтарошликда намоён бўлади.

Тўртинчи давр — V-VIII аср — илк ўрта аср давлатлари ва ҳукмдорлар давридаги Ўзбекистон санъати ва маданиятидир (Суғд, Хоразм, Тоҳаристон, Фарғона ва бу вақтда юзага келган турк ҳоқонлиги). Санъат ва ҳунармандчиликда илк марта суғд ва турк санъати хусусиятларининг ўзаро ҳамкорлиги етакчилик қила бошлайди. Илк ўрта аср — санъатининг тасвирий шакллари тараққий этган давр (деворий рангасвир, ҳайкалтарошлик ва бадий ҳунармандчилик) барча минтақалардаги (Суғд, Тоҳаристон, Фарғона, Хоразм) санъатининг машҳур мактаблари шаклланиши билан изоҳланган. Ўзга аъналар таъсирига нисбатан ижтимоий ва давлат толерантлиги аввалгидай қолаверган, бу санъат ва ҳунармандчилик хусусиятларида сезилади. Ўзига хос икки тарафламалик турк-суғд бадий симбиози юзага келиб, у ушбу халқларнинг фаоллашиб бораётган ижтимоий-иқтисодий, савдо ва сиёсий алоқаларни акс эттиради. Ўз навбатида санъат ижтимоий

Стр. 11 не пропечатана типографией

Олтинчи давр – XIV-XVI аср боши – Амир Темур ва темурийлар даври санъати. Амир Темур ва ворислари салтанати юзага келиши ва ривожланиши жаҳон маданий тараққиётининг маданий тарихий хусусияти ҳисобланади. Темурийлар салтанати доирасидаги давлат тузилмалари ҳозирги Ўзбекистон ҳудудлари чегараларидан анча кенг бўлган. Амир Темур ва темурийлар даврида маданият ва санъат ўзининг энг юқори чўққисига чиқади ва ҳақли равишда Темурийлар ренессанси деб аталади. Айнан шу вақтда санъат кучли давлат ҳомийлигида ривожланди ва бир вақтнинг ўзида қудратли салтанатнинг ифодачиси сифатида майдонга чиқади. Темурийлар сулоласи вакиллари ислом ақидаларига қаттиқ эътиқод қўйган бўлса-да, бу давр санъатидаги дунёвийлик ўзининг анча ёрқин ифодасини топган.

Санъатнинг етакчи соҳалари – меъморчилик, ҳунарманчилик ва миниатюралар давлатнинг ғоялари ва унинг фан, маърифат ва санъат соҳасидаги етакчи ролини ифода этади. Бу даврда санъат ва ҳунармандчилик ривожланган давлат тизимининг энг муҳим кўрсаткичи ва белгиси ҳисобланади.

Еттинчи давр – XVII-XIX аср боши – ўзбек хонликлари санъати даври. Ўзбекистон санъати тарихида бу давр барқарор кечса-да, бирон муҳити ва ёрқин ютуқлар билан кўзга ташланмайди. Мовароуннаҳр ҳудудларида Хива, Бухоро, Қўқон хонликлари юзага келади, лекин уларнинг санъати аввалги даврлардагидек юксакликка кўтарилмаган эди. Хонликларнинг яқкаланиб қолиши бадий жараёнларнинг ўз қобиғига ўралиб қолишига олиб келди. Фақат амалий санъатгина нисбатан барқарор ривожланади, булар анъанавий услуб ва технологияларга асосланган уста ҳунармандлар эди. Бу даврда сопол, суяк, тошдан ноёб буюмлар яратилади. Бухоро, Хива, Самарқанд, Фарғона водийси шаҳарларида ва Ўзбекистон жанубида турмушда кенг қўлланиладиган халқ ҳунармандларининг ранго-ранг маҳсулотлари намоён этилганди. Усталарнинг буюмларида Хитой, Эрон ва Россия бадий анъаналари таъсирини илғаш мумкин эди.

Бу вақтда бадий ҳунармандчиликнинг асосий мактаблари ва марказлари юзага келади, улар XX асрда ўз аҳамиятини сақлаб қолиб, санъатнинг умуммиллий услубига асос солган.

Саккизинчи давр — XIX аср охири ва XX аср — Туркистоннинг чор Россияси ва тоталитар давлат томонидан мустамлакага айлантирилган даври.

XIX аср кейинги аср эстетика ва санъатини тубдан ўзгартириб юборди. XX аср санъати Ўзбекистон санъати умумий кўп асрлик тарихининг ажралмас буғинларидан бири ҳисобланади. Айни вақтда бу давр бадиий маданияти оддинги босқичлар санъатидан кескин фарқ қилади. Театр, рангасвир, ҳайкалтарошлик, опера ва балет, симфоник мусиқа ва бастакорлик, кинематография ва телевидение сингари санъатнинг янги ноанъанавий европача шакллари юзага келади ва ривожланади. Ўтган асрда Ўзбекистондаги бадиий жараён мураккаб ва ҳилма ҳил бўлиб, ички жўшқинликка, даврий хусусиятларга бой бўлган.

Бир томондан бу вақтда сиёсатнинг санъатга кескин салбий таъсири кузатилади, шафқатсиз сталинча қатағонлар, социалистик реализм ақидаларининг тикиштирилиши салбий оқибатларга олиб келади. Миллий-тарихий ўз-ўзини англашнинг табиий кўринишларини хокимият ўтмишни адоватли илоҳийлаштириш деб қаради. Шу билан бирга машҳур меъморларимиз, рассомларимиз, актёрларимиз, режиссёр ва бастакорларимизнинг даҳолари ёрқин намоён бўлиб, нафақат миллий, балки бутунжаҳон санъати тарихига кирган.

Бу давр ижтимоий давлат характеридаги ўзгаришлар меъморчилик ва шаҳарсозликда ўзининг энг ёрқин тажассумини топди. XIX аср охирида Туркистонда мустамлака меъморлиги деган нарса тадбиқ этилади, у минтақа шаҳарларининг шаҳар маданиятини европалаштирилишига асос солди. XX асрда бу жараён совет ҳокимиятининг тоталитар тузуми ўрнатилиши муносабати билан фаоллашди — меъморчиликнинг ижтимоий-функционал ва бадиий образ йўналиши ўзгаради. Саноат-ишлаб чиқариш, маъмурий, маданий-маърифий ва тураржой биноларининг янги намуналари пайдо бўлади, уларнинг мафкуравий концепциясида ижтимоий тенглик ғояси ётади, у аксарият ҳолларда бузиб талқин этилган ва кўпинча нурсиз, ғариб меъморчилик намуналари яратилишига сабаб бўлган. Тўғри, бунинг ижобий тажрибасидан ҳам кўз юмиб бўлмайди. Умуман олганда, бу давр санъати тарихий жиҳатдан шакллантирилган, аср охирида ўзининг тўла мустақилликка эришган ўзбек миллатининг эстетик ғоялари ва бадиий интилишларини акс эттиради.

Тўққизинчи давр — 1991 йилдан ҳозирги кунгача — мустақил Ўзбекистон давлати санъатини қамраб олади. Миллий мустақиллик гоёлари ва давлатимизнинг жаҳон ҳамжамиятида қарор топишига бўлган интилишлари санъатнинг жуда кўп турларида, шунингдек худди темурийлар давридагидек улар Тошкент меъморчилигида ҳам ўзининг ёрқин моддий-маънавий тажассумини топди. Айти шу ерда ўзига хос иккиёқлама услуб юзага келади — миллий шакллардан фойдаланилган иншоотлар билан бир қаторда (Олий мажлис, Тошкент шаҳар ҳокимияти, Темурийлар тарихи музейи бинолари ва ҳ. к.) пойтахтда жаҳон меъморчилик амалиётига йўналтирилган бинолар қад кўтарган (Интерконтенталь мажмуи, Шератон ва Тата меҳмонхоналари, банк ассоциацияси биноси). Мустақиллик йилларида давлат томонидан қабул қилинган кўплаб чора-тадбирлар театр, мусиқа ва тасвирий санъат, кинематограф ва бошқа бадиий ижод турларини қўллаб-қувватлашга қаратилган бўлиб, улар давлат ва маданиятнинг ўзаро муносабатини янги тараққийпарвар босқичи ҳақида гувоҳлик бериб турибди.

Бугун жамиятнинг бозор муносабатларига ўтиши даврида давлат санъатининг бош ҳомийси ҳисобланади, айти вақтда, ижодий эркинлик санъат ва маданият соҳасида етакчи ва асос солувчи тамойил бўлиб қолаверади. Сўнгги йилларда республика «кучли давлатдан кучли жамиятга» тамойилида ривожланмоқда, яъни ўз йўналишига кўра ошқора фуқаровий жамият қуришга бел боғлаган. Илмий тузилма сифатида санъат жамият ривожининг шу моделини амалга оширишга мойил. Айнан ижодий жараёнлар воситасида толерантлик ва ошқоралик гоёларини жамиятга нисбатан барқарор ва янада самаралироқ тадбиқ этиш имкони юзага келади.

Маданият ва санъатни иқтисодий томондан қўллаб-қувватлаган ҳолда давлат ижодий арбобларига ўз бадиий гоёларини эркин ифода этиш учун тўла ҳуқуқ бериб қўйган, бу Ўзбекистон интилаётган фуқаровий жамиятнинг имтиёзларидан бири ҳисобланади. Шундай қилиб, бугун санъат маданий ва давлат қурилишининг энг муҳим омилларидан бири ҳисобланади.

Генотипы и формы правления государственных образований в Среднеазиатском Двуречье

На протяжении всего древнего периода в Среднеазиатском Двуречье существовали различные государственные объединения. По своему происхождению среди них выделяются три генотипа:

1. Автохтонный: государственные объединения, созданные представителями автохтонного населения, как, к примеру, Древне-Бактрийское царство (VII-VI вв. до н. э.), Хорезмское царство (с конца IV в. до н. э.) или Кангюйская конфедерация (время возникновения – II в. до н. э. возможно III в. н. э.).

2. Иноземный: государства, в состав которых Среднеазиатское Двуречье входило в результате прямого военного захвата и последующего подчинения (Ахеменидская империя, эллинистические монархии).

3. Смешанные: государственные объединения, возникшие в результате слияния кочевников, прочно и надолго осевших в Среднеазиатском Двуречье, с автохтонным населением. К такого рода государствам смешанного типа относятся, к примеру, государственные объединения кочевнического происхождения, созданные юечжами, выходцами из Центральной Азии, в конце II в. до н. э. – начале I в. до н. э. в Согде и Северной Бактрии. Согласно «Истории Северных дворов – Бейши» (VII в.) и «Истории династии Суй» (VII в.) правители владений Ань – Бухары и Кан – Самаркандского Согда имели общее происхождение из дома Чжаову, т. е. юечжей, первоначально обитавших по северную сторону хребта Циланьшань, на территории нынешней провинции Ганьсу, в Центральной Азии. Но после переселения в Согд все династии юечжийского происхождения, утвердившиеся в том числе в Самарканде и Бухаре – удержали прозвище Чжаову» [1]. Эти

династии правили здесь вплоть до VII-VIII вв. Так, в письме таньскому императору Тхацуну в 627 г. бухарский правитель Алинга утверждал, что «дом его преемственно царствует в двадцать втором колене» [2]. Если отвести на каждое царствование в среднем цифру в 20-30 лет, то получится, что юечжийский дом Алинги царствовал примерно 400-600 лет, т. е. с начала I в. н. э. [3].

Аналогичное происхождение имела династия правителей Хорезма, которую связывают с домом Чжаову [4]. По нумизматическим данным эта династия правила в Хорезме не менее 800 лет, с I в. н. э. до VIII в. н. э. включительно. Об этом свидетельствует государственная символика: конь, всадник и неизменная тамга, присутствующие на всех монетах древнего и раннесредневекового Хорезма. Это своего рода уникальное явление для всех династий, правивших не только в Средней Азии, но и в иных государствах Востока.

По типологии и форме правления выделяются следующие государственные образования:

1. Тип государства – **царство**. Форма правления – абсолютная монархия. Такого типа и формы правления были государства второго и третьего генотипа: Ахеменидское, Селевкидское, Греко-Бактрийское, Кушанское, Сасанидское.

С 539 г. до н. э. по 330 г. до н. э. почти вся территория Среднеазиатского Двуречья, за исключением Ферганы и Чача, подчинялась власти персидских царей из династии Ахеменидов. Причем Хорезм, Согд, Бактрия, а также саки составляли административные единицы – сатрапии во главе с назначаемыми ахеменидскими царями сатрапами, выплачивающими определенную дань в государственную казну.

Абсолютной монархией с системой наместников, пользовавшихся определенной самостоятельностью, являлось и Греко-Бактрийское царство. Оно было создано в середине III в. до н. э. и просуществовало вплоть до начала второй половины II в. до н. э. В его состав на протяжении всего периода существования входила Северная Бактрия, и, на определенных этапах, Согд. Однако власть царей в этом государстве не всегда была наследственной: первых его царей, Диодота I и Диодота II, сменил, в результате насильственного захвата власти, Евтидем, не связанный с ними узами родства.

Северная Бактрия с конца IV в. до н. э. и до середины III в. до н. э. входила в состав и другого греческого эллинистического царства — Селевкидов, хотя второй царь этой династии Антиох I (280-261 гг. до н. э.) был наполовину согдийцем, рожденным от брака Селевка с Апамой, дочерью согдийского вождя Спитамена. И, следовательно, во всех представителях этой династии, просуществовавшей до середины I века до н. э., текла согдийская кровь.

Абсолютной, более того, ярко выраженной теократической монархией, являлось Кушанское царство, возникшее в первой половине I в. н. э. и просуществовавшее до середины III в. н. э. На протяжении всего этого периода, за исключением времени правления первого царя Куджулы Кадфиза, южные области Среднеазиатского Двуречья входили в состав этого государства. Оно также было разделено на сатрапии, правители которых находились в полной зависимости от кушанских царей. Кроме того, в Кушанском царстве существовали особые пограничные области типа маркграфств, во главе которых стояли канаранги (бактрийский вариант — каралраго). Такого рода областью, вероятно, являлась нынешняя Сурхандарьинская область Узбекистана.

О характере абсолютной монархии в этом государстве свидетельствует централизованный монетный чекан и отсутствие каких-либо иных самостоятельных выпусков в его пределах.

По-видимому, к такому же типу государств относится и Хорезмийское царство, возникшее во второй половине IV в. до н. э., во время или после распада Ахеменидского государства, и просуществовавшее, вероятно, до I в. до н. э., когда раннюю династию сменяет династия юечжийского происхождения. Эта новая династия имела централизованный монетный чекан с особым династическим знаком — тамгой.

С середины III в. н. э. и вплоть до конца IV в. н. э. Северная Бактрия подчинялась юрисдикции Сасанидского царства, причем Бактрия в его составе пользовалась особыми правами. Во главе ее стояли сасанидские династы из различных ветвей этой династии, носившие титул кушаншах и имевшие право на чеканку золотой, серебряной и медной монеты. Некоторые из них впоследствии становились царями всего сасанидского государства [5].

2. Тип государства – **конфедеративное царство**. Форма правления – ограниченная монархия. К этому типу государств можно отнести Кангюйское и Юечжийское государство или государство Больших юечжей в первый, докушанской период его существования. Они состояли обычно из нескольких самостоятельных владений, управляемых вождями племен, чеканивших свою монету, но не имевших царского титула. Зачастую на монетах, чеканившихся от имени этих вождей, не проставлялось никакой титулатуры. К примеру, в пределах государства Кангюй было, по крайней мере, пять таких владений: Бухара и ее окрестности, правители которой выпускали подражания монетам Евтидема со своими именами и титулами; юго-восток Бухарского и северо-запад Самаркандского Согда, где правили вожди из династии Гиркода; Самаркандский Согд, выпускавший свои монеты с различными именами царей и Южный Согд, где также существовал свой самостоятельный чекан [6]. На некоторых из них проставлялся арамейский титул MR'Y – правитель, но не царь, как, к примеру, правители из династии Гиркода. В то же время отсутствовал какой-либо общекангюйский монетный чекан. Хорезм представлял совершенно самостоятельное царство, правители которого носили наиболее высокие титулы среди других правителей этих владений: MR'Y MLK' – «государь-царь».

В составе государства Кангюй китайские письменные источники называют пять владений: Ги (Бухара), Юегань (Хорезм), Юни (Чач), Фуми (Согд), Сусе (Кеш), территории которых совпадают с выделенными локальными монетными чеканами.

Государством аналогичного типа являлось и юечжийское государство в первый, докушанский, период его существования. Оно было создано юечжами, первоначально поселившимися в Северной Бактрии и основавшими здесь свою столичную ставку. Затем власть юечжей распространяется на всю Бактрию, а столицей становится город Ланьши – Бактры. Это государство, как и Кангюй, состояло из пяти владений, во главе которых стояли главы различных юечжийских родов: Хюми, Шуаньми, Гуйшуань, Думи, Хитунь. Они располагались в различных частях Бактрии и подчинялись, по-видимому, номинально верховному главе юечжей.

Для этого периода удается выделить пять монетных чеканов: Сападбиза, Фсейгахариса, Кушана (Герая), подражания монетам Гелиокла и Евкратиды, что свидетельствует о фактической независимости чеканивших их вождей различных юечжйских родов.

Потомки одного из них — Кушана, спустя некоторое время создали Великое Кушанское царство, как принято называть его в науке. По существу, это было то же государство Больших или Великих юечжей, как точно именовали его древнекитайские письменные источники, но на новой стадии существования.

3. Тип государства — **город-государство, владение**. Форма правления здесь неясна, она могла быть выборной или наследственной. Уже Чжань-Цзянь, посетивший Бактрию после падения Греко-Бактрийского царства в 128 г. до н. э. или 126 г. до н. э., отмечал, что Бактрия состояла из множества мелких самостоятельных владений, где почти каждый город имеет своего правителя.

Китайские источники указывают на наличие 30 и даже 55 владений, находившихся на территории Среднеазиатского Двуречья, пользовавшихся известной самостоятельностью и проводивших свою внешнюю политику, в частности, речь шла о дипломатических отношениях с Китаем [7].

Из данных Чжань-Цзяня очевидно, что во второй половине II в. до н. э., во всяком случае, на территории Бактрии, на какое-то время устанавливается тип города-государства, власть которого ограничивалась небольшой территорией самого города и прилегающей к ней сельской округи.

В этот период происходит по существу возврат к первоначальной форме государственных образований номного типа, которая в южной части Среднеазиатского Двуречья (в земледельческих оазисах Бактрии) стала складываться в эпоху поздней бронзы. Однако города-государства античной эпохи находились на другой, более развитой стадии, поскольку имели государственные институты, отсутствующие на ранней стадии, такие, к примеру, как институты финансов, налогов или письма. Возможно, что в античную эпоху в Среднеазиатском Двуречье существовали и иные типы государств с другой формой правления, помимо вышеуказанных.

Примечания:

1. Бичурин И. Собрание сведений о народах обитавших в Центральной Азии в древности. Т. II. М.-Л., 1950. С. 277; Вайнберг Б. И. Некоторые вопросы истории Тохаристана в IV-V вв. // Буддийский культовый центр Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1972. С. 145-155
2. Бичурин И. Указ. соч. С. 282.
3. Ртвеладзе Э. В. Бухара в древнем и раннем средневековье. // Бухара - жемчужина Востока. Ташкент, 1997. С. 34
4. Вайнберг Б. И. Монеты древнего Хорезма. М., 1977
5. Луконин В. Г. Культура сасанидского Ирана. М., 1969. С. 124-152
6. О монетах этого времени в Согде см. Зеймаль Е. В. Политическая история древней Трансоксианы по нумизматическим данным. // Культура Востока. Древность, раннее средневековье. Л., 1978. С. 190-214
7. Бичурин И. Указ. соч. С. 216; Ртвеладзе Э. В., Саидов А. Х. Указ. Соч. С. 132.

Ўзбек-япон қадимшуносларининг илмий ҳамкорлиги: натижа ва истиқболлар

Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти қошидаги «Ўзбекистон Санъатшунослик Экспедицияси» (ЎЗСЭ) олимлари ва япон археологлари ўртасидаги биринчи илмий ҳамкорлик шартномаси Токионинг Сока университети билан (1989-1994) имзоланган эди. Биринчи шартнома доирасидаги қазिशма натижалари Токиода нашр қилинган иккита катта рисоаларда акс эттирилган [1].

Мана 8 йилдирки, Токио Шарқ музейи ва Ипак йўлини ўрганиш Маркази олимлари билан олиб борилаётган ҳамкорлик ишлари давом этиб келмоқда. Қидирув ишлари ЎЗСЭнинг асосий қазिशма олиб бораётган ёдгорлиги – қадимда Кушон империясининг пойтахти ҳисобланмиш Сурхондарё вилояти Шўрчи туманида жойлашган, салкам 47 гектар ерда ястаниб ётган Далварзинтепа қадимий шаҳар ҳаробасининг подшо саройи ўрнида кечди. Ушбу илмий ҳамкорликдан мақсад Япон ва Ўзбекистон олимлари Буюк Ипак йўли тарихини, шунингдек Марказий Осиёда буддавийлик динини ўрганиш ва Бақтрия ва Узоқ Шарқ қадимий давлатлари ўртасидаги тарихий ва маданий алоқаларини ўрганишдан иборатдир.

Шу кунгача Далварзинтепада ва Термиздаги Айритом, Қоратепа ва Фаёзтепадан топилган ашёвий далиллар будда динининг милоддан аввал I асрнинг охирларида Шимолий Бақтрияга (ҳозирги Ўзбекистоннинг жанубий худудлари) Ҳиндистон, Покистон ва Афғонистон орқали кириб келиб, аста-секин Хитой ва Кореяга етиб боргани, пировардида у ердан денгиз оша Японияга ҳам тарқалганлиги маълум бўлди.

40 йилдан бери Ўзбекистон Санъатшунослик Экспедицияси ўрганаётган Далварзинтепа шаҳри эса ўзининг ҳажми, ноёб топилмалари билан Буюк Ипак йўлида жойлашган асосий йирик шаҳарлардан биридир. Подшо саройининг ўрни (салкам 5 гектар жой) шаҳарнинг энг қадимий қисми бўлганлиги учун ҳам 1960-70 йилларда унинг баъзи жойларида олиб борилган қазилмалар натижасида пастки қатламларда милoddан аввалги II асрга оид ашёвий далиллар топилган. Энди мақсадимиз дастлаб топилган далилларни тасдиқлаш ва янги ашёвий далиллар билан тўлдириш эди. Янги қазилма ишлари ДТС-4, ДТС-5 ва ДТС-6 (3) рақамлари билан белгиланиб, ҳажми 8x8 м келадиган квадратларда иш бошланди.

Био архитектураси. Қазилманинг дастлабки вақтидаёқ деярли 20-30 см чуқурликда тартибсиз ҳолатда сочилиб ётган хом гишт бўлаклари ва хом гишtdан тикланган яхлит девор бўлақларини учратдик. Бу ўз вақтида аллақандай зилзила натижасида сифатсиз қурилган био деворларининг кулаб тушганлигидан ёки жангужадаллар натижасидан далолат беради. Бу қатламларда биз учратган ашёвий далиллар ҳам эрамизнинг VII аср охири — VIII асрнинг биринчи ярми: араб истилолари даврига тўғри келади. Маданий қатлам 0,65-1,80 метрни ташкил қилади, ҳажми 52x26x12 см, қалинлиги бир метр келадиган яхши сақланмаган девор қолдиқларидан иборат. Уйнинг поли ҳам яхши сақланмаган, хоналар ичи парчаланган хом гишт бўлаклари ва ёнғиндан қорайиб кетган сопол идиш-товоқлар синиғи билан тўла эди. Бу ерда топилган ўша давр тангалари, сопол идишлар гувоҳлик беришича, бир неча йилдан кейин Далварзинтепанинг шаҳристонида 30-40 см чуқурликда қушон-сосонийлар (эрамизнинг III-IV асрлари) даврига оид қатламга дуч келишимиз мумкин эди. Бу эса, ўз навбатида Далварзинтепанинг шаҳристони ўрнида эрамизнинг IV асрдан кейин ҳаёт тамомила тўхтаганлигидан дарак беради.

Демак, Далварзинтепанинг подшоҳ саройи ўрнида араб истилочилари давригача ҳам аҳоли истиқомат қилган. Бу ерда яшаган майда қабилалар қадимий қурилиш майдонларини текислаб, ўзлари учун бинолар тиклаганлар. Шу боис, кейинги йилларда олиб борган ишларимиз натижасида бу қазилма ўрнида деярли милoddан аввалги II асрдан бошлаб то шаҳар тамомила вайрон бўлганга қадар 9 маданий қатлам мавжудлиги маълум бўлди Улар қуйидагичадир:

- биринчи, энг қадимий давр: миллоддан аввалги II аср;
- иккинчи ва учинчи давр: миллоддан аввалги I ва милодий I асрлар;
- тўртинчи давр: миллоддан II ва III асрнинг биринчи ярми;
- бешинчи давр: III асрнинг иккинчи ярми ва IV аср;
- олтинчи ва еттинчи давр: милодий V аср;
- саккизинчи ва тўққизинчи давр: VI-VII асрнинг биринчи ярмини ўз ичига олган 9 метр 75 см. келадиган ер қатламидан иборат экан.

Ҳар бир давр учун етарли даражада ашёвий далиллар ҳам топилди. Бу салкам 10 метр келадиган маданий қатлам яъни, сарой ўрнида бир неча даврларда тикланган бино қолдиқлари ҳозирги замон ер сатҳидан салкам 4 метр 81 см. баландликда экан. Демак, шаҳарсоз усталар географик жиҳатдан чор атрофдан баландлиги билан ажралиб турган тепалик ўрнида дастлабки беш гектарли манзилгоҳни барпо этганлар. Кейинчалик, ёзма манбаларда тилга олинган узоқ юртлардан келиб қолган бешта юэжи қабилаларининг ичидан чиққан рақобатбардош ҳисобланмиш Гейшуан (кейинчалик Кушон деб номланмиш) қабиласи шу жойни – Боботоғ ва Бойсунтоғ орлиғидаги Сурхон дарёси бўйида жойлашган серунум ерларни танлаб, уни катта шаҳарга айлантирган бўлишлари мумкин. Шубҳасиз, улар эрамининг бошларига келиб йирик Кушон империясига асос солганлар. Ниҳоят, Канишка даврига келиб (78-123 йиллар) шаҳар майдони кенгайтирилган, деворлари таъмирланиб, кенгайтирилиб, мустақкам қалъага айлантирилгани аниқ. Шаҳар икки қисмдан иборат бўлиб: қалъада – шох саройи ўрни ва шаҳристон – бой-зодагонлар, кулоллар, хунармандлар яшаган ҳашаматли бинолар ва диний иншоотлар мавжуд бўлган. Шубҳасиз, шаҳристонда катта майдонлар, бозорлар ва ҳали биз қазиб улгурмаган бошқа турдаги бинолар бўлиши мумкин. Қалъа-шох саройи эса баланд тепаликда жойлашганлиги билан шаҳристонни назорат қилиб туриш учун энг қулай жой ҳисобланган.

Япон олимлари билан ҳамкорликда олиб борилган қазишма натижасида парчаланиб кетган бино деворларидан ташқари, яхши сақланиб қолган кўча ва бу кўча орқали кириш мумкин бўлган бир неча бинолар ўрнини, улар ичида ётоқхона, ошхона, ўчоқлар, тандирлар, иситиш мосламаларини қазиб олдик. Уларнинг аксарияти жангу-жадаллар пайтида содир бўлган ёнғин

натижасида қорайиб кетган. Хозирги кунга келиб топилган ашъёвий далиллар-сопол буюмлар, терракота ҳайкалчалар, турли тақинчоқлар, мис тангалар, шиша ва суякдан тайёрланган буюмлар, алоҳида ёзувлардан иборат.

Топилган буюмларнинг асосий қисмини сопол идишлар ташкил қилади. Уларни кундалик ҳаётда ишлатиладиган коса, товоқ, ликоб, пиёла, қадахлар, шунингдек, хум ва хумчалар, катта ва кичик қувачалар, тоғоралар ташкил қилади. Ундан ташқари хар ҳил шаклдаги сопол чирокдонлар, сув ўтказгич қувурлар, хум ва хумчалар, тоғоралар учун қопқоқлар, сопол урчуқ ҳам кўплаб учрайди. Барча сопол идишлар чархда тайёрланиб хумдонда пиширилган. Кундалик эҳтиёж учун ишлатилган сопол буюмлар анча пухта, нафис ва ихчам, сифатли қилиб тайёрланган (айримлари қолипда тайёрлангани аниқ кўриниб турибди).

Катта ҳажмдаги сопол идишлар (хумлар) ҳам кўп учрайди. Уларда дон-дун маҳсулотлари ва сув сақланган. Бир хумнинг сиртига хатто ёзув ҳам битилган. Лондон университетининг профессори Николас Вильямснинг таҳмини бўйича бу «Варсман томонидан ишланган» деб таржима қилинди. Бу исм буддавий шахс «Ваисраван» ёки «Ваисраман»ни эслатади, деб таъкидлайди олим. Бу «бактр» ёзуви бўлиб, фақат 14 ҳарфдан иборат, қолган ҳарфлар сақланиб етмаган, шу боисдан ҳам жумлани тўлиқ ўқиб бўлмайди. Ёзув V аср билан белгиланади.

Энг кўп учрайдиган терракоталар — тик турган ёки ўтирган маъбудлар қиёфасидир. Ҳайвонлар тасвири ифодаланган терракоталар ҳам диққатга сазовар. Улар ичида от, эчки, ит ва афсонавий мавжудодлар ҳам бор. Битта терракота Чағониён учун ноёб ҳисобланиб, бир шахс (эркак ёки аёл эканлигини аниқлаш мушкул) кўкрак узра икки қўлларини қовуштириб турган ҳолатда тасвирланган. Чап тарафида тўғри чизиклар бўлиб, улар айлана шакл ҳосил қилади, қилади-ки ҳайкал худди равоқдан чиқиб келаётгандек туюлади. Шу каби терракота ҳайкалчалар Сугдиёнадаги Сартепада, Еттисув ёдгорлигида ҳам учрайди. Бу эса, шимолий-ғарбий Тохаристонга Кушон ҳукумронлиги тутагач эфталит ва турк қабилаларининг келиб ягона давлат ташкил қилганлигидан далолат беради.

Яна бир нодир ашгё (VII-VIII аср) бир қўлида найза ва иккинчи қўлида ханжар ушлаб, тик турган аскарнинг ҳайкалидир. Аскарнинг бош кийимлари ва совути жуда аниқ қилиб ишланган. Суяқдан ишланган буюмлар ҳам диққатга сазовордир. Масалан, отнинг қалласи тасвирланган пичоқ ёки қошиқнинг дастасини олайлик. Унинг баландлиги 5,7 см, эни 2,1 см. қалинлиги 6 мм. бўлиб оч-жигаранг тусда. Ниҳоятда нафис ва мохирона ишланган. Иккинчи топилма фил суягидан тайёрланган, узунлиги салкам 13 см, диаметри 1,8 см келган ичи бўш трубка бўлиб най мусиқа асбобини эслатади. Ранги оқ-сарик бўлиб, яхши ишлов берилган, сирти пардозланган, 11 та доираси бор. Трубканинг ўртасида беш қатор белбоғлар қолдирилган, улар ўртасида эса доиралар мавжуд, ўйилган жойи ҳам ажралиб турибди. Бу топилмани найнинг бир бўлаги деб тахмин қилса ҳам бўлади, аммо сиртига панжалар билан босиб овозни ўзгартирадиган бирорта ўйиқлар қолдирилмаган. Балки бу бирорта ойнанинг балдоғи ёки игнадон бўлиши мумкин.

Топилмалар орасида тақинчоқлар деярли кам учрайди. Диққатга сазовор топилмалар орасида жимжимадор безакли, шишадан тайёрланган тақинчоқлар, мисдан ишланган узуклар ва ниҳоят кичик ҳажмдаги тилла сирғанинг бўлаги учрайди. Сурхон воҳасидаги кўп антик давр ёдгорликларида узоқ жанубий денгиз ёки океанларидан олиб келинган, тақинчоқ ёки пул ўрнида ишлатилган чиганоқлар ҳам топилди. Яна — бир хонанинг зинапоясида топилган шиша флакон диққатга сазовордир. Унинг баландлиги 8,5 см, ўрта қисмининг — айланасининг эни 6 см бўлиб, сиртига илонсимон шаклда буралиб турган лента ва соқолли эркак қиёфаси тасвири ёпиштирилган. Идишнинг ранги тўқ-жигаранг. Шу каби шиша идишлар бизга Панжокат қазишмаларидан маълум.

Лойдан тайёрланган, думалоқ ва пирамида шаклидаги тўқувчилик (гилам ёки палос тўқишда) ишларида қўлланилган буюмлар — лангар (ёки пасанг) вазифасини ўтаган буюмлар кўплаб учрайди. Бундан ташқари ип йигиришда қўлланилган урчиқ боши ҳам кўплаб топилган.

Тасодикий топилма ҳам диққатга молик: устун тагига ўрнатилган тагкурси ва қабристон қолдиқларидир.

Биринчи топилма унча чуқур бўлмаган (атиги 1,5 м) ер қатламида учраб, оҳақтошдан йўниб тайёрланган устун тагига ўрнатиладиган тагкурсидир.

Иккинчи топилма, бу япон олимлари билан 1997 йилда қазишма ишлари олиб борилаётган чоғда, унинг жанубий-ғарбий қисмида, подшо саройидан чамаси 100 м. узоқликда топилган қабристондир. Шу жойда авваллари узумзор бўлиб яқин йилларда аҳолига томорқа сифатида тақсимлаб берилган эди. Ўз томорқасини текислаш чоғида А. Худойназаров тасодифан хум ва унинг ичидан одам суяқларини топади. Воқеа содир бўлган жойда 1997-98 йиллари қазишма ишлари олиб борилиб, катта майдонда (22-30x23), чамаси 625 М2 жойда тўртта қабр ва ичида одам суяқлари сақланиб қолган учта тобут топилган. Тобутларнинг биттаси бутун, қолганлари парчаланиб кетган экан.

Қабрларнинг аслида қанчалик чуқурликда бўлганлигини аниқлаш мумкин эмас, чунки ер сатхининг анча қисми текисланиб юборилган. Бизнинг тахминимизча чуқур қазиб, бир томонда узунлиги 210 см лахат қазилган. Лахат оғзи ҳам гишт қаторлари билан беркитилган (гиштар ҳажми: 32x32x10 см).

Сопол тобутлар ўрта қисмида икки балдоқли қопқоқ билан ёпилган, ичида бўйи тахминан 170 см ли жасад суяқлари бор экан. Тобут 4 та кичик ҳажмдаги сопол оёқчаларга ўрнатишга, уларнинг ичи ковак шаклида қилинган. Нам ҳаво таъсирида суяқлар уқаланиб кетган. Унинг бел қисмида темир найза, болдири ёнида узунлиги 7 см келадиган пичоқ бўлаги ётибди. Тобут ичида 2 дона сопол идишлар бўлган: биттаси пиёла, иккинчиси кўзача бўлиб, бироз дарз кетган. Қолган тобутлар бўлақларга бўлиниб кетган, улар ичига кўйилган сопол идишлар ҳам парчаланиб кетган. Сопол буюмлар ва ҳам гиштар ҳам сақланиб етмаган. Қабристон эрамининг V асри билан белгиланади.

Шундай қилиб, Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти қошида 1960 йилдан бери фаолият кўрсатиб келаётган Ўзбекистон Санъатшунослик Экспедицияси аъзолари 1996 йилдан бери Иккинчи шартнома асосида япон олимлари билан ҳамкорликда Далварзинтепанинг илк ўрта аср даври тарихига оид қимматли ашёвий далилларига эга бўлди. Ўзбек-япон қадимшунослари

ҳамкорлигидан кутилаётган навбатдаги вазифа – милoddан аввалги II аср охири ва милodий III-IV асрларгача оид қатламларда олиб бориладиган қазилма-тадқиқотларидир.

Изоҳлар:

1. Древности Южного Узбекистана. Токио, 1991 г.; Далварзинтепа шаҳристони (қадимшунослик тадқиқот якунлари). Токио, 1996.
2. Тургунов Б. А. Приёмы фортификации античного Чаганиана. СА, 1968, № 1; Ртвеладзе Э. В. статья в сборнике: Дальварзинтепе. Кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент, 1978, с. 12-21;
3. Савчук С. А. Археологическое изучение раннесредневековых слоев в восточной части цитадели городища Дальварзинтепе. Материалы исследования Узбекостанской искусствоведческой экспедиции. Ташкент, 1999, вып. 3, стр. 44-52.
4. Материалы полевых исследований УзИскЭ. Ташкент, 1997, вып. 1; Ўзбекистон тарихи. Тошкент, 1997.

Об эфталитском искусстве

История Средней Азии IV-VI вв. является, пожалуй, одним из самых сложных для изучения периодов. Скучные и отрывочные сведения письменных источников, также, как и сложность интерпретации материалов, полученных археологическими методами, приводят к тому, что исследователями высказываются порой диаметрально противоположные мнения о событиях, происходивших в этот отрезок времени. Проблемы происхождения хионитов, кидаритов и эфталитов, проблемы хронологии и путей их проникновения в Среднюю Азию, соотнесения тех или иных предметов материальной культуры с тем или иным этносом на сегодняшнем уровне знаний кажутся неразрешимыми. Соответственно, очень сложно получить четкое представление об особенностях искусства хионито-эфталитского периода. Эфталиты господствовали в Средней Азии, Афганистане, Северо-Западной Индии и в Восточном Туркестане в V-VI вв., но выделить произведения искусства, которые можно было бы с уверенностью связать именно с ними, очень сложно. Если вести речь о находках на территории Средней Азии, можно назвать считанные предметы. Более реально на сегодняшний день говорить об искусстве среднеазиатских владений периода господства эфталитов.

Так, к примеру, «эфталитская» серебряная чаша V в. была найдена в составе клада на городище Чилек близ Самарканда. Однако ее стилистический анализ, блестяще осуществленный Б. И. Маршаком и Г. А. Пугаченковой, показал, что местом ее изготовления были не среднеазиатские, а загиндукушские владения «эфталитов» [9; 11]. К ней тесно примыкает серебряная чаша из Британского музея, происходящая из Пенджаба, на которой представлены охотящиеся кидариты и «эфталиты» [9; 14]. С атрибуцией этих чаш как эфталитских существуют, однако, проблемы, вынуждающие нас брать слово «эфталит» в кавычки. Дело в том, что монеты, с портретами на которых Б. И. Маршак сравнивал персонажей

с пенджабской и чилекской серебряных чаш, относятся к чекану алхонов, а они были, скорее всего, хионитами. Р. Гёбль давно высказал мнение, что истинные эфталиты никогда не проникали за Гиндукуш, и все завоевания в Индии принадлежат «иранским хуннам», т. е. племенам хионитов [14]. Это подтверждают знаки — на монетах правителей Михиракулы и Тораманы, которых обычно именуют эфталитскими царями Индии, присутствует тамга алхонов. Следовательно, о рассматриваемых чашах можно говорить скорее как о хионитских, а не эфталитских. При этом, как показал Б. И. Маршак, эти чаши продолжают традицию т. н. «бактрийских чаш», изготовлявшихся на территории Бактрии-Тохаристана примерно с III в. н. э., и имевших целый ряд специфических черт, позволяющих четко отличать их от торовитики других регионов. Таким образом, мы имеем дело с приспособлением уже существовавших бактрийских традиций к нуждам новых господ региона — хионитов, — завоевавших владения сасанидских кушаншахов. К группе «бактрийских чаш» относится и Строгановская чаша из Эрмитажа, на которой изображены сцена пиршества и эллинистические мотивы.

Выдающийся археолог Л. И. Альбаум, которому принадлежит честь открытия множества замечательных памятников на юге Узбекистана, нашел и изучил знаменитый памятник Балалыктепа, росписи которого стали объектом многих исследований. Он датировал росписи самым концом V или началом VI в., то есть эфталитским временем, но при этом полагал, что изученные им памятники не следует связывать с эфталитами, что это культура местного, покоренного эфталитами населения [1]. Тем не менее, своеобразный костюм балалыктепинских персонажей — кафтан с правым отворотом — некоторые исследователи стали именовать эфталитским [8]. Рядом авторов впоследствии были предложены более поздние датировки памятника: VI — начало VII в. или конец VI-VII в. [4; 6; 7], и даже вторая половина VII — первая половина VIII в. [2]. Датировку Аннаева критикует В. С. Соловьев, в свою очередь датирующий балалыктепинскую керамику и живопись концом VI — первой половиной VII вв. [12]. Все варианты поздних датировок приходятся на период после крушения эфталитской державы и таким образом, казалось бы, нет никаких оснований связывать росписи Балалыктепа с эфталитами. Однако здесь не

все так однозначно. Военное поражение, нанесенное эфталитам тюрками и персами в 60-х годах VI в., отнюдь не означало немедленного и бесследного исчезновения эфталитов из всех их владений. Эфталиты сохранили свои владения в Северном Тохаристане, они упоминаются и китайскими источниками VII-VIII вв. [5], и в связи с событиями периода арабского завоевания Средней Азии — в начале VIII в. [3]. Это может означать, что некоторые из тохаристанских произведений искусства VI-VII вв. вполне могут, как нам представляется, воплощать образы эфталитов.

Характерные прически и одеяния балалыктепинских персонажей находят ряд аналогий в Тохаристане (росписи Дильберджина и Бамиана, Строгановская чаша, чаганианские терракоты) и в Восточном Туркестане (росписи Кызыла, Кучинский реликварий). А это территории, которые в период между крушением империи Кушан и образованием Тюркского каганата объединялись только в пределах государства эфталитов. Поэтому не исключено, что указанные признаки отражали особенности внешнего облика господствовавшего этноса — эфталитов [16].

В качестве подтверждения этого мнения можно привести недавно опубликованные данные об одном редком типе монет (вместе с экземпляром из Государственного музея истории Узбекистана теперь известно три экземпляра подобных монет). На них изображен правитель с кубком в правой руке, одетый в кафтан с правосторонним отворотом и имеющий своеобразную прическу в виде заостренных прядей волос, закрывающих уши, то есть по внешним признакам весьма похожий на персонажей с балалыктепинских росписей. Очень важным фактом является то, что на одной из монет имеется бактрийская надпись «Эб», что является сокращением от «эбодало» — «эфталит». Датируются монеты концом V — первой половиной VI вв. [13; 15]. М. Е. Массон был очень близок к истине, когда писал о единственной известной тогда монете данного типа, что она является, по-видимому, образцом первой выбитой эфталитами монеты [10].

В данной заметке мы, конечно, не имеем возможности рассмотреть все объекты, которые относятся к произведениям среднеазиатских художников, скульпторов, торевтов и мастеров-ремесленни-

ков V-VI вв. Мы попытались лишь продемонстрировать, что выделение произведений, которые можно было бы называть образцами эфталитского искусства, — задача довольно сложная. Эфталиты использовали сасанидские образцы для создания своего стиля, но похоже, что этот процесс начался еще при хионитах. На примере с «эфталитской чашей из Чилека» можно понять, что термин «эфталитское искусство» пока может использоваться условно и расширительно, поскольку применяется и к изделиям, относящимся, скорее всего, к хионитам.

Требуется ответа вопрос, с чем, собственно, мы имеем дело: с эфталитским искусством, с искусством эфталитов или с искусством для эфталитов? Тщательное изучение имеющихся материалов, а также накопление новых данных, позволят, надеемся, внести ясность в рассматриваемую проблему и решить, можно ли говорить об эфталитском искусстве как о самостоятельном явлении в истории искусства раннесредневековой Средней Азии.

Примечания:

1. Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960.
2. Аннаев Т. Д. Раннесредневековые поселения Северного Тохаристана. Ташкент, 1988.
3. Бартольд В. В. Сочинения, т. 7. Работы по исторической географии и истории Ирана. М., 1971.
4. Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Вопросы хронологии живописи раннесредневекового Согда // Успехи среднеазиатской археологии, вып. 4. Л., 1979. С. 32-37.
5. Гафуров Б. Г. Таджики. Древнейшая, древняя и средневековая история. М., 1972.
6. Иерусалимская А. А. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде // Средняя Азия и Иран. Л., 1972. С. 5-56.
7. Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи-Кафирнигана // Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1981. С. 116-138.
8. Майтдинова Г. Костюм раннесредневекового Тохаристана. Истоки и связи. Душанбе, 1992.

9. Маршак Б. И., Крикис Я. К. Чилекские чаши // Труды Гос. Эрмитажа, т. 10. Л., 1969. С. 55-80.
10. Массон М. Е. Распространение монетных находок чекана династии Сасанидов на территории советских республик Средней Азии // История Иранского государства и культуры. М., 1971. С. 219-236.
11. Пугаченкова Г. А. Эфталитская чаша из Чилека // Пугаченкова Г. А. Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1987. С. 79-88.
12. Соловьев В. С. Северный Тохаристан в раннем средневековье. Елец, 1996.
13. Alram M. A Rare Hunnish Coin Type // *Silk Road Art and Archaeology*, vol. 8. Kamakura, 2002, p. 149-153.
14. Goebel R. *Dokumente zur Geschichte der iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Bd. I-IV.* Wiesbaden, 1967.
15. Humbach H. *The Peroz Hephthalite Coins* // Буддийские комплексы Каратепе в Старом Термезе. М., 1996. С. 209-212.
16. Ilyasov J. *The Hephthalite Terracotta* // *Silk Road Art and Archaeology*, vol. 7. Kamakura, 2001, p. 187-200.

Архитектурный вклад в политику Темуридов

Развитие культуры идет по своим законам. Но немалую роль в этом играет государственная политика, оказывающая широкое воздействие на все сферы общественной жизни. Учет правителями этого воздействия давал им дополнительные шансы в достижении политических целей. Красноречивый тому пример — дает история центральноазиатского региона времен правления Амира Темура и Темуридов (конец XIV–XV вв.).

Это время в Мавераннахре и Хорасане отмечено высоким уровнем развития культуры. Особенно ярко он запечатлен в архитектурно-строительной деятельности. Правители династий Темуридов прекрасно осознавали практическую и духовную, воспитывающую роль архитектуры в жизни общества, осуществляя широкое покровительство строительным мероприятиям. Поддержка творческих мероприятий особенно наглядно предстает в архитектуре крупных форм — дошедших до наших дней памятниках зодчества. Ряд монументальных зданий был создан при Амире Темуре и по его распоряжению. При нем осуществляются большие работы, связанные с градостроительством, особенно в столичном Самарканде. Здесь была восстановлена пришедшая в упадок фортификация — мощные ограждающие городские стены с полукруглыми башнями и окружающий их ров, в пределах шахристана проведены работы по упорядочению и расширению главных магистралей, возведен ряд монументальных зданий.

Из созданных по воле Амира Темура построек следует назвать соборную джума-мечеть города, известную как мечеть Биби-ханым. Возводится также роскошный дворец внутри цитадели, до нас не дошедший, но упоминаемый в письменных источниках. Не забыл Амир Темур и свой родной город — Шахрисабз. Здесь по его распоряжению был возведен величественный дворец Ак-сарай, от которого дошли лишь руины монументального порталного входа, но который включал обширный двор в обводе залов, галерей,

подсобных помещений. В Шахрисабзе по его распоряжению был создан монументальный комплекс Дорус-Саодат, где был захоронен его старший сын Джахангир, и где предполагал быть погребенным и сам Амир Темура. Для этого в подземном склепе был установлен крупный каменный саркофаг. Но судьба рассудила иначе и погребен он был в Самарканде, в созданном еще при его жизни великолепном фамильном мавзолее Гур-Эмир, ставшим фамильной усыпальницей представителей рода Темуридов.

Политические мотивы побудили Амира Темура распорядиться о возведении в Туркестане, завоеванной им области кочевых народов, великолепного мавзолея глубоко почитавшегося в местной среде Ахмада Яссави, для чего были привлечены взятые в плен в Иране высококвалифицированные зодчие и мастера-строители.

Примечательно, что крупное строительство при Амуре Темура и его потомках осуществляли жены правителей. Так, старшая из жен Амира Темура — Сараи-Мульк-ханым, распорядилась возвести напротив соборной мечети Самарканда мавзолей для себя и других женщин гарема. Другая его жена, Туман-ака, осуществила возведение в Самарканде крупного базарного сооружения — Тима, переданного ею в вакф духовенству. Некоторые женщины из гаремов Темуридов были погребены в высоко почитавшемся мемориальном комплексе Шахи-Зинда в Самарканде, где для них были построены изящные мавзолеи. В надписях на некоторых из них сохранились имена — Шади-Мульк, Ширин-бика, Туман-ака.

Во второй половине XV в. женой Темурида Абу-Саида Сараи-Мульк-ханым на окраине Самарканда был возведен монументальный мавзолей женщин и детей рода Темуридов, известный в народе под названием Испратхана «Дом радости» — название, казалось бы, далекое от его погребального назначения, но отвечающее общему облику этого прекрасного здания.

Активную архитектурную деятельность проявила жена Шахруха, сына Амира Темура — Гаухар-шад. Еще при жизни Амира Темура, Шахрух был правителем области Хорасан, и именно здесь, в столичном Герате, Гаухар-шад проявила большой энтузиазм в создании парадных архитектурных сооружений, привлекая к работе выдающегося зодчего Кавамеддина Ширази. По ее распоряжению

он создал мечеть при усыпальнице имама-Риза в Мешхеде. По распоряжению Шахруха мастер участвовал в работах по восстановлению фортификации Герата, особенно его крепости Ихтияреддин. При этом городские стены были укреплены башнями, многие из которых украшены изразцами. Особенно парадно были оформлены городские ворота. В самом городе проводились работы по перепланировке главных городских магистралей, было возведено главное рыночное здание — чорсу. В Шахристане и пригородах возведены парадные здания мечетей, мавзолеев, дворцов. Среди сохранившихся особенно выделяются мавзолей, созданный по заданию Гаухар-шад для гератских Темуридов, мавзолей Абдуллаха Ансари. В числе импозантных построек, возведенных при покровительстве Темуридов — мавзолей Абу Наср Парса в Балхе, джума-мечеть в Герате. Всем им присущи совершенство форм и богатство изразцового декора. В пригородной части Герата были разбиты — архитектурно организованные сады — чарбаги, где располагались дворцы и павильоны.

В Самарканде особое внимание было проявлено к архитектурному оформлению мемориального ансамбля Шахи-Зинда, сложившегося у погребения высокочтимого мусульманского деятеля Кусамы ибн-Аббаса. В его верхней половине, где находится главная святыня, по распоряжению жены Амира Темура — его «младшей госпожи» Туман-ака — был возведен центральный, объединяющий чартак, и возле него усыпальница Кусамы ибн Аббаса, прилежащая к ней мечеть, мавзолей Туман-ака портално-купольной композиции. В среднем отделе Шахи-Зинды возводится второй чартак, близ которого размещается пять мавзолеев, два из них — женщин Темуридской династии и видных эмиров столицы.

Архитектурная композиция ансамбля Шахи-Зинда была завершена при Улугбеке. Имеется письменное распоряжение правителя о захоронении здесь глубоко им почитавшегося астронома Казы-заде Руми. В XX в. с этим именем ошибочно отождествляли двухкамерный мавзолей, увенчанный куполом на высоком барабане. Однако археологические вскрытия склепа-гурханы выявили там женские захоронения.

В числе шедевров — мавзолей Гур-Эмир, где покоятся представители династии, начиная с самого Амира Темура. Это величест-

венное, богато декорированное здание восьмигранного плана, увенчанное рубчатым куполом на высоком барабане, с айваном и двумя минаретами. Несколько позднее был создан предшествующий ему двор с периметральной застройкой и выделенным входным порталом.

Как дань могущественному мусульманскому духовенству, Улугбеком были построены три медресе — в Бухаре, Самарканде и Гиждуване. Характерно, что в них, кроме теологических дисциплин, велась занятая и по светским наукам. Особое уважение современников и потомков вызвало создание этим «ученым на троне» в Самарканде крупной обсерватории, созданной при участии астрономов и лучших зодчих.

Эпоха Темуридов иллюстрирует, сколь велика была роль политики в области градостроительства и архитектуры.

Классика Темуридов

Амир Темура (1336-1405 гг.) правил 45 лет, династия Темуридов — до 1857 г., т. е. 497 лет. Из них одну треть (166 лет) — в Средней Азии и две трети (331 год) — в Индии. В течение пяти веков эти могущественные монархи Азии равнялись на Темура, поднимая его архитектуру в ранг классической и выводя традиции Средней Азии из древности в Новое время. Классика Темуридов питалась тюркскими корнями, формировалась в соперничестве с персидскими и христианскими достижениями, была трансформирована философией Индии и превосходным вкусом ее строителей, чтобы затем усовершенствоваться под влиянием итальянского Ренессанса, который, таким образом, поднял эту исламскую архитектуру до ее кульминации. Италия повлияла трижды: посредством изображений святых византийского храма св. Софии VI в., появившихся и в Средней Азии; благодаря распространению присущих архитектуре Ренессанса идеалов Реформации в архитектуре Москвы, Бухары и Дели XV-XVI вв.; и, далее, через первых европейцев, приносивших образы архитектуры Флоренции, Милана и Рима в Индию XVI-XVII вв. Классика Темуридов прошла четыре этапа созревания: определение осей в первых тюркских архитектурных прототипах VI-XIV вв., формирование Темуридами Средней Азии XIV-XV вв. имперских пространств, акцентирование их ядра в Средней Азии и Индии XVI в., составление сценариев раскрытия пространств и их роста в Индии XVII в. Движимые в этой жизни предчувствием Рая, обещанного Кораном, Темуриды строили его, совершенствуя геометрию великих пространств Азии и Европы.

От статике к динамике. Мировосприятие Темуридов определила тюркская культура рисунка. Восточные тюрки-уйгуры надписывали на своем языке монументы первым военным победам Темура. Переноса искусство миниатюры от Китая и Самарканда на запад, тюрки изменили миниатюры монгольских Эльханов столь почитавшейся ими вертикальностью. Композиции миниатюр делились по вертикали на две части согласно пола («мужское» и

«женское» пространство), а затем и на четыре части согласно уже архитектуре (три части — интерьер, четвертая — экстерьер); так в композиции отразились древние представления о четырехчастности мира. Четырехчастный канон Темуридов и трехчастный канон Ренессанса явили два фундаментальных мировосприятия Азии и Европы. В пределах этой статистики Бехзод развил стереотип вертикальной композиции миниатюры, состоявшей из улицы-ворот-двора-дворца. Стереотип обрел динамику в диагоналях миниатюр Акбара. Эра Шахджахана заимствовала от Ренессанса театральность переднего плана, и силуэт завершил композицию. Этот динамичный сценарий пространств отозвался в архитектуре и градостроительстве: мечети росли вверх и вперед, формируя парадные курдонеры — «дворы чести» — в центрах городов; дворцы, как, например, Джахонгири Махал, раскрылись на восток к Джамне и на запад к Мекке; ансамбль Таджа спустился с Мумтазабад к той же Джамне и ее зеленому противоположному берегу; и, согласно порядку испанского дворца-монастыря Эскориал, была распланирована цитадель Шахджаханабада, чтобы воссоздать Рай на берегу Джамны.

Кёшк — сад — трон. Символ мира — квадрат, и в его центре — место правителя. Таков стереотип архитектуры Темура, который произошел от исламских квадратных рабатов с угловыми башнями и от феодальных кёшкков с девятью меньшими квадратами плана и символом небес — куполом в центре. Так, кёшк устремлялся к небу и обретал «богоосознанность». Эта композиция повторяется в личном шатре Темура, в высоких порталах и ребристых куполах мечетей, дворцов и медресе Темуридов. Скромные кёшки первых тюркских мечетей Индии возродились во дворцах Девон-и Хос и Джодбхай Акбара, дворцах Раджпутов, а также торжественным гимном воспряли в архитектуре мечети Бадшахи, Лахор. Ее воздушный портал преданно и своеобразно развил идеал Темура. Кёшк с центральной башней правителя воспроизведен раджпутами к визиту Джахонгира в Говинд Махал в Датия, но башня возведена уже из символических для Индии пяти этажей. Британская администрация восхищалась наследием Темуридов и возвела, подобный темуровскому, шатер с центральной башней в 1911 г. в Дели для встречи короля Джорджа V и королевы Марии.

Темуриды занимали центр композиции и, подобно древнему Симеону Столпнику, возвышались на столпе. Столп, по среднеазиатским верованиям и словам самого Амира Темура, ассоциировался с деревом – символом мощи. Изображение человека на дереве, по Корану, означало его совершенствование и восхождение в Рай. Темуриды изображали себя на деревьях, как «Инсони комил» («Человек совершенный»). В кроне дерева квадратного сада «чорбог» сиживал Хумаюн с Акбаром. Сын позже вознесся на каменный древовидный столп в своем дворце-кёшке Девон-и Хос. Столп трона Акбара и трон Шахджахана с кровлей «бангла» следуют древовидным тронам правителей Ирана и Европы. Пилон Акбара вторит также формам кафедры собора г. Прато близ Флоренции. Трон Шахджахана поставлен в завершении анфилады дворцовых церемониальных пространств, символизируя преддверие Рая. Рай, прежде мыслившийся в небесах, построен позади трона. Там, под северным и южным карнизами дворца Девон-и Хос в цитадели Шахджаханабада, увековечен в надписи восторг поэта Дехлеви: *«И если есть Рай на земле – он здесь, здесь, здесь»*.

Трансформации сада. В Индии Бабур трансформировал темуридский павильон и раскрыл обнесенный стеной темуридский сад. Отвечающий местному климату новый тип темуридского павильона для уединения развит в: Джал Махал – Тургох – Давлат уйи – Шер Мандал – Хаво Махал – Давлатхона. С суфийским понятием «хилват» («уединение») связан целый ряд зданий, составляющих ядро жизни и правления Бабура, Акбара, Джахонгира и Шахджахана. Они произошли путем трансформации суфийского минарета в башни Мусамман Бурдж и Шах Бурдж цитаделей Фотихпур Сикри, Агры, Лахора и Шахджаханабада. Бабур вынес платформу своего сада Гулафшон в Агру над простором реки Джамна, – и это было принято в качестве канона для дворца Джахонгири Махал и для Тадж Махал. В раскрепощенный век Амира Темура в среде тюрков Индии появился дворец Джахаз Махал для их «сладкой жизни», – и ему было суждено повлиять на сады Бабура и его потомков. Жена Джахонгира Нурджахон, наслаждаясь дворцом Джахаз Махал, повторила его тип в саду Бабура, подаренном ей мужем. Из дикого ландшафта Манду павильон вошел в продуманную геометрию сада Бабура. В кочевом лагере свекра Нурджахон Акбара было огороженное

пространство его вечернего отдыха, называвшееся по-персидски «мах-таби» — «лунный свет». А в Хорасане, родине Нурджахон, словом «махтаби» называли пространство игры с бенгальскими огнями, в которой играющие делились на два лагеря. Эти две пространственные традиции Махтаби Нурджахон объединила над рекой Джамной в саду Бабур: место отдыха падишаха размещено в центре четырехчленного бассейна, а само пространство ограничено двумя павильонами типа Джахаз Махал. Так Нурджахон продолжила начатую Бабуром трансформацию темуридского «чорбага». Впоследствии, из Махтаби и двух павильонов она создала оригинальную пространственную композицию сада в Хасан Абдал.

«Давайте построим место молитвы». Первые суфии принесли тюркам Средней Азии геометрию храма св. Софии Константинополя. Согласно ей, приведенной здесь цитате и ритуалу Корана, древний стереотип храмов Тагескена был преобразован в храм Баба-Ата. Тюркский храм с двумя боковыми коридорами был трансформирован под почти одновременным влиянием христианства и ислама. По этому храму исламизируемых тюрков родители Темуридов Чагатаи возвели бухарский мавзолей-хонакох Баёнкулихана: усопший перенесен к западу, над ним ритуальная комната заклинаний, центр отдан ритуальному танцу вознесения, левый коридор по-прежнему тупиковый, а правый ведет на кровлю. Пока эти скромные суфийские храмы с их внутренними ритуалами оставались закрытыми, более прославился мавзолей династии Саманидов из куба (земли) и купола (небес), символизировавших вместе Вселенную. Его образ тюркские правители Индии использовали как стереотип для мавзолеев Гиясуддина, Хошанга и Гол Гумбаз. Последние два повлияли на архитектуру Тадж Махала, этого храма, являющегося одновременно дворцом, мечетью и мавзолеем. И в XX в. мавзолей Саманидов вдохновил создателей мавзолея Джинны в Карачи, а Тадж — мечети Файсала в Исламабаде.

Амир Темур и Темуриды придерживались предписанного Кораном и унаследованного от Чагатаев храма как «места молитвы» над усопшими. При Темуре левый западный коридор заняли помещения мечети, халимхоны и китабхоны в двух хонакох Яссави и Ишоратхона. А правый восточный коридор сохранил помещения суфийских ритуалов для погребения в склеп и восхождения вверх.

В храмах Чагатаев и Темуридов суфии поднимались в подкупольные галереи и худжры, и выше на кровлю — к Божественным небесам и солнцу. Согласно этому ритуалу, худжры суфиев-отшельников вознесены к подкупольной галерее мавзолея Шах Рукн-и-Олам в г. Мултан, к небу обращены проемы перекрытий и цилиндр на кровле здания Пир-Гойиб в делийском Кушк-и-Жахон-Нумо, который посетил Амир Темур, а в мечети Джами Ахмадабада, над ее молельным залом, сооружены полные света и воздуха подкупольные галереи. План хонакох Яссави как главного храма суфиев был повторен ими для юного Акбара во дворце Джахонгири Махал цитадели Агры, а через 70 лет — и Шахджаханом во дворце Лал Махал (Дхоби Махал) в Бари. Джахонгири Махал является вехой в развитии архитектуры Индии, поворотным пунктом перехода суфиев Индии от Яссавия к Накшбандия.

Экстаз в поисках Бога. Ещё до возникновения ислама суфиев восторгали пространства христианской литургии в св. Софии Константинополя. Они имитировали эту среду Восхождения в небеса в сырцовых храмах Тагескена и произвели храм Баба Ага, который был развит Чагатаями в бухарском мавзолее-хонакох Баёнкулихана. Его интерьеры соответствуют суфийским ритуалам в рукописях Термизи и Яссави. Суфии восходили посредством Божественного экстаза под ритмы повтора имени Всевышнего в ритуальной комнате над усопшим, а также посредством танцев внизу перед ним. Индийская культура представила свой путь к экстазу. Веря в единство Бога, Акбар принял индийский культ тантра. В своих поисках Бога он наделял каждый свой эксперимент надлежащим ему пространством. Его экспериментом является и высящаяся в Фотихпур Сикри пятиэтажная пирамида Панч-Махал при строго частном пространстве гарема. Панч, то есть «Пять», символизирует восхождение Акбара к Богу через пять стадий ритуала Тантры, завершающихся достижением экстаза. Божественность как просветление открывается тантристу в сексуальном ритуале из пяти стадий. Всеми своими архитектурными чертами Панч-Махал приспособлен для этого ритуала. Суфизм и тантра явились, таким образом, двумя полюсами в поисках Темуридами Бога через экстаз и достигаемое просветление.

От массивности к воздушности. Обращение кёшков в колоссальные дворцы начал ещё Амир Темура. Его поход в Индию ускорил проникновение сюда кёшков, медресе и других исламских архитектурных типов. Первые мрачные индийские кёшки-мечети стали продолговатыми, как у Аббасидов и Сельджукидов, и их дворы с открытыми воздушными аркадами вышли на курдонер перед ними. Массивные кёшки трансформировались в воздушные мечети и дворцы Темуридов XVII в. Солидные массы кёшков в индийском климате становились удушающими каменными мешками. Чтобы уловить воздух, эти кёшки росли вверх, с подъемом этажей росли размеры и число открытых террас на них, и глухие стены превратились в перфорированные обертки. Дворцы Раджпутов, их миниатюры и декоративно-прикладное искусство украсили характерные ребристые купола — этот очевидный символ стиля Темура.

Поиск Бабуrom архитектуры, соответствующей климату и природе человека, продолжили Акбар, Джахонгир, Шахджахан и др. У Бабура то были павильоны уединения; амбициозный Акбар снабдил, как в своем гареме, классические типы архитектуры ислама соответствующими климату изобретениями; Нурджахан позаботилась о просторе и водных устройствах для страдавшего от астмы Джахонгира; и Шахджахан, очарованный архитектурой Европы, поднял воздушные тюркские дворцы для частных («Хос») и общественных («Омм») собраний к высотам своего чувственного белого классицизма. Исторический процесс трансформаций кёшков, медресе, мечетей и дворцов в соответствии с климатом Индии демонстрирует глубоко человеческий аспект архитектуры Темуридов. Они стремились наделить любое пространство и любую его форму чувством воздушности. В зените чувственного классицизма Шахджахана, его мечеть Моти украсили белые купола с тонкими, как в тюркских юртах, ребрами так, что выпуклые сегменты между ними вздуты будто от внутреннего напора воздуха. Они стали индийской версией ребристых куполов Темура и передали идею воздушности архитектуры намного ярче даже в сравнении с куполом Тадж Махала, этой «полной молока грудью». И вознесенный ввысь воздушный портал мечети Бадшахи ушёл так далеко от своих грузных среднеазиатских прототипов.

Город под Богом и лицом к Мекке. Классика Темуридов выросла из энергии, государственности и культуры тюрков, особенно Сельджуков. От их полукочевой-полуоседлой архитектуры произошли темуридские «хисар», «Арк», «хосу-омм», «чубин-рават» и др. От прототипов кочевой архитектуры произошли дворцы Девон-и Хос и Девон-и Омм. И кочевые палатки были напрямую превращены в каменные здания канцелярий в цитадели Лахора и дворцовом комплексе Фотихпур Сикри. По тюркским кочевым прототипам строились Орда Темура, кочевые лагеря Акбара и Оттоманского султана вплоть до Нового времени. По тюркскому военизированному семейному правлению строились города от Султании до Шахджанбада. Тип города с цитаделью, шахристаном и рабадом при арабах был обнесен первой, далее второй стеной; и созрел он при Сельджуках. Из этого города, как из Султании, Амир Темур и Темуриды заимствовали исламские типы зданий и ансамблей.

«Гений» мобильной тюркской расы принял ценности оседлых иранцев и пришлых арабов, унёс их в другие страны, и возродил их там. Самый крупный и яркий тому пример – города Деккана XIII-XVI вв. по образу «священной Бухары». Ее обращенный к Мекке план воспринимался как город богобоязненных, по Корану, жителей. Воздействие Бухары, как прототипа, на стереотипы в Деккане неоспоримо подтверждают детали планов этих городов. Процесс даже повернулся вспять: здание Чор-Минор («Четыре башни») в декканском г. Хайдаробод XVI в. было повторено в Бухаре XIX в. С подъёмом Амира Темура, его архитектура вторглась в этот процесс, но бухарский прототип возродился вновь сильно и убедительно в г. Биджапур.

Балх Темура распланирован как место правителя под Богом. Семь секторов плана символизируют семь небес, а восьмой сектор с цитаделью – высшую божественную сферу правителя. Подобной радикальной перепланировке Темур не мог подвергнуть плотно застроенный Самарканд. Но, расширив границы города, он рассек почти прямоугольную систему улиц его рабада подобными же радиальными от центра к шести воротам стены хисара. Исторические данные, сравнения с иранским городом Язд, и план XIX в. выявили: Самарканд имел два «рабада» (дотемуровские обнесенные стенами города) и «хисар» (темуровский город-крепость на

возвышенности). История Самарканда тесно переплетена с историей Бухары: после холмов Афрасиаба, Самарканд переметнулся на запад и повторял устремленный на запад, к священной Мекке, план Бухары. Вот почему, хотя в Самарканде сохранилось влияние радиальности Балха, столица Темура является все же бесспорной соратницей Бухары. Поэтому черты этих двух городов повторены и в плане Биджапура: первоначально он был спланирован по Бухаре, но разраставшийся город упорядочили подобно Самарканду — с радиальными улицами к шести воротам новой стены.

Ориентированный строго по сторонам света, четырехчленный квадратный план Герата воплотил древнейший символ Средней Азии и Индии — место правителя в космосе. В религиозном пылу X-XV вв. план Герата избирали прототипом для городов, но его уже точнее ориентировали на Мекку. Поэтому гератский тип плана ориентирован к юго-западу в иранском городе Бам (в северном полушарии) и к северо-западу в декканском городе Бидар (в южном полушарии). План Герата воспроизводился Темуrom, Акбаром, и другими правителями для новых городов до XVIII в. Знаменитые темуридские садовые пригороды — «булюки» не трансформировали план самого Герата. Не став инструментом изменения города, сады оставались частными пригородными инициативами в Агре и Лахоре. Но выросший в садах Герата Шах Аббас I, испытав влияние европейской регулярной планировки, объединил эти две традиции в элитарном районе садов на востоке Исфахана XVI-XVII вв.

Переосмысление темуридского наследия в обстановке усиления европейского влияния вызвало реконструкцию Исфахана. Новая иранская столица, в свою очередь, поощрила перемещение центра Самарканда в его геометрический центр и привела к отточенному плану Шахджаханбада. В течение этих новых градостроительных процессов в трех соперничавших столицах, их (и города Лахор) центральные мечети обрели центральные фокусы, заимствованные из европейских курдонеров — «дворов чести». Всё это — свидетельства важной тенденции градостроительства Темуридов: возникновения вдохновленных Европой гражданских центров.

Реформация храма. Плоды Ренессанса были использованы в Европе XVI в. католическим движением Реформации для проникновения в Россию, Среднюю Азию и Индию. За всего лишь

25 лет 9-частный квадратный план собора св. Петра в Риме был повторен — потрясающе одинаковым образом — в церкви Иоанна Крестителя в Дьяково под Москвой, хонакох Касым Шайха в Кармине близ Бухары и в мавзолее Хумаюна в Дели. Бухара устанавливала дипломатические сношения с Москвой и Дели, служа звеном в переносе итальянского плана, прежде невиданного в архитектуре России, Средней Азии и Индии. Прибытие в 1475 г. группы архитектора Аристотеля Фиораванти в Москву — строительство близ нее в 1547 г. церкви Иоанна Крестителя — строительство в 1558 г. хонакох Касым Шайха и мавзолеев Хумаюна 1562-71 гг., — вот истинная цепочка от вдохновленной итальянским Ренессансом подмосковной церкви — через дипломатические и культурные каналы — к производным в Бухаре и Дели. И вот откуда произошел Тадж Махал!

Перемещение символов от 4 к 8, 5, 8, 5. В кёшках и городах, разделенных на 4, трон в их центре олицетворял божественную власть и восхождение в рай. Средневековое мироздание венчали восемь райских небесных сфер, и им соответствовали количество сторон и помещений многогранника под центральным куполом, а в садах — количество площадок или цветников — «чаман». Реформация усилила этот стереотип храма. 8 помещений окружили центральный подкупольный зал. 8-частный, по-христианской Софии, план мавзолея-хонакох Яссави сменился на 8-частные, по римско-католическому собору св. Петра, планы мавзолея-хонакох Касым-Шайха и мавзолеев Хумаюна и Тадж Махал. С другой стороны, политеизм Акбара породил пятиэтажный храм Панч-Махал. В нем индийский культ Тантра возносил Акбара к Богу по пяти стадиям ритуала. И душа Акбара из склепа восходит к Богу сквозь пять этажей его мавзолея. Символическая геометрия цифры 8 изменилась и в садах. Восемь платформ Бабура в саду Гулафшон сменились — тоже привнесенным из Италии (римский дом, крупнейшая в Европе миланская больница Ospedale Maggiore) — типом сада с восьмью (4+4) цветниками и храмом на платформе между ними. По этой формуле Шахджахан организовал сад Шалимар, заменив храм своим павильоном для отдыха. Но над садом Таджа он на платформе возвел храм, уподобленный Божьему трону. Чтобы завершить итальянскую формулу, предполагалось повторить храм и сад с четырьмя

членениями зеркально на противоположном берегу Джамны. Два квадратных сада и прямоугольный двор Оспедале перемежаются в величественном генеральном плане Таджа: квадратный городок Мумтазабад – прямоугольная площадь Джилвахона (в ней повторен эллипс римской площади св. Петра) – квадратный сад Таджа – прямоугольная платформа Таджа – река Джамна – и, предположительно, зеркально расположенный «Черный Тадж» на противоположном берегу.

Божественный периметр. Темуриды видели особый смысл в периметрах архитектуры Амира Темура, копируя их, а их содержание трансформировали согласно климату и обновляющейся жизни. Периметр, то есть стены города, были чрезвычайно важны для этого правителя, как военный объект для штурма и обороны. А его советники и зодчие закладывали в стены божественную символику. Амир Темура впервые укрепил стены города в Балхе. Стены и радиальные улицы Балха формировали план из восьми секторов, один из которых занят цитаделью. В плотно ограниченном оврагами Самарканде стена Амира Темура следовала линиям обрывов, но через рабад, как и в Балхе, были пробиты радиальные улицы к шести воротам. Они делили Самарканд на семь секторов и плюс цитадель, – всего восемь, как в Балхе. Таким образом, божественная символика периметров Балха и Самарканда основывалась на цифре 8. Шахджахан манил Балх и Самарканд Темура. Он считал себя «вторым в созвездии» после Темура, перенял в Шахджаханабаде периметр Балха, а на перекрестке двух, как в Герате, улиц возвел цитадель – свое место под небесами. Цитадель над рекой Шахджахан заимствовал из расположенной южнее тюркской цитадели Котла Феруз Шах, придав ей восьмигранность и заполнил райскими садами «чор-бог». Так, восьмигранные периметры города и цитадели членились внутри на четыре части перекрестками улиц и садами. Все это – древнейшие символы места под Богом.

При заимствовании символических периметров и осей из Средней Азии, их геометрия совершенствовалась по архитектуре крупнейших центров тогдашнего мира. Наравне с посланниками из родины Амира Темура, ко двору Темуридов Индии являлись эмиссары Португалии, Испании, Италии. Вот почему вихляющая

церемониальная ось тюркской цитадели XIV в. Котла Феруз Шах была упорядочена в цитадели Шахджанабада согласно плану дворца-монастыря Эскориал близ Мадрида. Невиданная до того в Индии регулярность планировки цитадели Шахджанабада 1638-48 гг. вдохновлена планом этого местопребывания короля Испании Филиппа II. Шахджану нравился и прототип плана Эскориала 1584 г. — план миланского Ospedale Мажжоре 1456 г. — за его сходство с ансамблем мавзолея Хушанг Шаха 1440 г., вдохновившего его на создание Таджа. Шахджан повторил план Ospedale в плане лахорского сада Шалимар 1642 г., и развил его в генеральном плане Таджа 1631-48 гг. Так геометрия города Амира Темура поднималась на уровень церемониальных ансамблей правителей Европы. Вначале — от Яссави до Джахонгири Махал и Лал Махал, и от Балха до Шахджанабада — Темуриды Индии копировали символический периметр из Центральной Азии, а его содержимое либо разуплотняли ради местного климата, либо наполняли собственными функциями и символами. Впоследствии эти собственные функции и символы расширившегося мировосприятия породили оригинальные мавзолей Хумаюна, храм Панч-Махал, дворец Говинд Мандир и сад Хасан Абдал. Укрепляющееся самосознание Темуридов Индии воспряло вновь, получив подпитку от образцов Ренессанса и Реформации в мавзолее Тадж Махал и цитадели Шахджанабада. Темуриды Индии основательно изучали классическое наследие Европы и синтезировали его с классикой Средней Азии, повышая, тем самым, качество зодчества в Индии.

Влияние Европы. Типы архитектуры христианства и Ренессанса вдохновляли тюрков и Темуридов XVI-XVII вв. при совершенствовании унаследованной ими исламской классики. Так между шедеврами Европы и Азии были перекинуты мосты классики. Константинопольская св. София VI в., Антонио Аверлино (Филарете) XV в., и римский св. Пётр явились тремя источниками вдохновения. Св. София воздействовала на храмы Средней Азии VII-XV вв. Проекты и здания Филарете предопределили в XVI-XVII вв.: фасады мавзолея Хумаюна, башни мавзолея Гол Гумбаз, фасады Таджа, генеральные планы Таджа и Шалимар, план цитадели Шахджанабада. Самым впечатляющим было воздействие св. Петра на крупнейшие шедевры архитектуры Москвы, Бухары, Дели и Агры XVI-XVII вв. Храмы Св. Софии и св. Пётра возвестили новое

мировоззрение, тогда как величие Филарете предстоит переоценить. София и Пётр демонстрировали новый порядок пространств общественных и религиозных ритуалов. Филарете поднял универсальные символические цифры и формы до монументальной образности Ренессанса, — и в этом ключ к его успеху в Индии. Троны Акбара и Шахджахана, как и цитадель второго, показывают активное преобразование ими церемониальных пространств и символов. Унаследованная ими классика ислама совершенствовалась более древним классическим наследием Италии.

Синтез темуридской архитектуры Средней Азии с зодчеством Индии до проникновения европейских влияний все более тяготел к архаике с тенденцией к вероятному упадку. Европейские веяния — некоторые открыто и напрямую, а некоторые исподволь и незаметно — меняли архитектурное мышление Акбара, Джахонгира и особенно Шахджахана. Последних все более впечатлял возвышенный строй и порядок классики европейского Возрождения. И из этого благоприятного синтеза двух разнородных культур Европы и Индии произошел ряд шедевров классической архитектуры Темуридов.

Архитектурные тайны обсерватории Улугбека

У подошвы Кухака Мирза Улугбек воздвиг величественное «уч'ошйёнлик» – здание обсерватории для составления астрономических таблиц.

Бабур

Обсерватория Улугбека – поистине редкое и уникальное явление в истории средневековой астрономии и архитектуры. Об истории и археологическом изучении памятника мирового значения, об астрономической школе Улугбека созданы монографические исследования, которые должны были стать базой для воссоздания архитектурного облика обсерватории, разрушенной до основания еще в XVII в. Однако, начиная с 1908 г. (начало раскопок, которые продолжены в 1909, 1941, 1948 и 1967 гг.) идут научные споры среди ученых-астрономов, математиков, и особенно среди архитекторов о первоначальной архитектурной композиции обсерватории. Уже обнародовано более десяти версий-проектов реконструкции, совершенно противоречивых по концепции архитектурной структуры. Археолог В. А. Шишкин, анализируя итоги исследования, чистосердечно признает, что данных для более или менее полной реконструкции обсерватории в нашем распоряжении явно недостаточно. Поскольку все проекты резко отличаются друг от друга, а их авторы всячески игнорируют и отвергают предложения своих предшественников, создается впечатление, что до сих пор наука не имеет достоверный и доказанный графический проект реконструкции.

Среди множества недостатков и явных ошибок в проектах, общим для всех является трактовка обсерватории как «трехэтажного» и «круглого здания», со ссылкой на первоисточники XV века. Ныне стало известно, что их переводы не соответствуют действительности. Почему же все попытки исследователей научно обосновать архитектуру обсерватории оказались фактически неосознанными фальшивками?

Т. Н. Кары-Ниязов, видимо, оказался под влиянием архитектурных поисков Б. Н. Засыпкина и В. А. Нильсена, приняв их проектные предложения об архитектуре обсерватории как единственно научно обоснованные. Главные недостатки концепции ученого: не обратив внимание на подлинное значение архитектурного термина «ошиён», приняв его в ошибочном переводе как достоверное, он одобрил трехэтажность обсерватории; размер мерила — гяза — определил приблизительно 48 см, что резко отличается от фактического; радиус секстанта ошибочно определил равным гипотенузе треугольника со сторонами 80 и 40 гязов, т. е. 89, 4 гяза, тем самым ввел в заблуждение других исследователей. На самом деле радиус секстанта, согласно исследованиям Джамшида Каши, равен 80 гязам.

Направленность поиска архитектора Б. Н. Засыпкина (ум. в 1955 г.) содержала ряд положительных моментов, которые заслуживают внимания и дальнейшего уточнения. Почувствовав несуразность «трехэтажности» на всю высоту секстанта, в эскизах он пытается представить их в уменьшенном виде по высоте; на торцах секстанта появились башенные объемы. Из пяти вариантов опубликованы только два. Примечательна южная башня со световым прорезом на всю высоту.

По материалам раскопок 1948 г. архитектор В. А. Нильсен (1953 г.) предложил улучшенный проект реконструкции обсерватории в виде высокого трехэтажного цилиндра с пышным декором и зубцами типа «мадахиль», венчающими здание. Новый вариант проекта (1986 г.) принципиально отличается от предыдущего: третий этаж превращен в открытую веранду с функцией гигантской астролябии, здание фактически стало двухэтажным. Венчает галерею семирядный сталактитовый карниз. По мнению автора, новый вариант реконструкции более близок оригиналу, но не окончателен.

Архитектор Г. А. Пугаченкова предложила принципиально новое решение проблемы обсерватории, тем самым решительно опровергнув все ранее известные проекты других авторов. Так называемые верхние два этажа превращены в двухстенную галерею, где размещены гигантские солнечные часы и астролябия. Опыты показали, что оба инструмента практически неудобны для использования. А. В. Нильсен выступил с резкой критикой недостатков данного проекта, указав на путаницу в функциональном назначении гигантских инструментов.

В период подготовки к 2500-летию Самарканда М. С. Булатов выступил с призывом спасти и сохранить для потомков обсерваторию, воссоздав ее «на следах фундаментов». Тогда появились варианты, совершенно разные по архитектуре. При этом все поиски предшественников игнорировались. М. С. Булатов довел ложную «трехэтажность» до абсурда: возвышенно-хвалебную метафору Абдураззак Самарканди о семи мукарнасовых дворцах он трактовал как семь разделительных поясов корпуса обсерватории; на крыше появилась новая колонная галерея. Удивительно, но факт, достойный сожаления: все лже-проекты в свое время были одобрены и рекомендованы научными советами ряда институтов Москвы и Ташкента. Архитектор Г. И. Коробцев довел до бессмыслицы ошибочную идею о «трехэтажности» обсерватории путем историко-лингвистического анализа, заявив, что «ярусов три – этажей шесть», а слова Бабура трактовал как «трехэтажное круглое в плане здание».

Абдураззак Самарканди об обсерватории

Историк Абдураззак Самарканди (XV в.) как очевидец, оставил наиболее ценные сведения об архитектуре обсерватории. Тем не менее, по мнению В. А. Шишкина (1953 г.) его воспоминание «для реконструкции общего вида и устройства обсерватории дает мало». Такой вывод историка отразился в общем пренебрежительном отношении к первоисточнику. В другом месте В. А. Шишкин признается, что «весьма ценно указание Абдураззак о том, что это было «круглое здание». Именно это указание легло в основу всех последующих проектов. Позже выяснилось, что в историческом документе отсутствует даже намек на «круглое здание», или, как переведено в тексте «высокий круглый замок с семью мукарнасами». В. А. Шишкин в итоговой статье об изучении обсерватории Улугбека (1965 г.) признает свои ошибки и в примечании мелким шрифтом напоминает, что этот «риторический оборот» в свое время не был понят и переведен ошибочно».

Каковы последствия искажения перевода? Вначале В. А. Нильсен (1953 г.) упоминает Абдураззак Самарканди лишь как очевидца внутренней богатейшей росписи обсерватории. Спустя почти четверть века (1965 г.) он впадает в другую крайность: так называемое «идиоматическое выражение» Самарканди о замке с семью мукарнасами

он принимает как свидетельство о том, что «это было здание с семью рядами сталактитов» и, соответственно, в новом варианте реконструкции венчает здание семирядным сталактитом. При этом В. А. Нильсен резко возражает М. С. Булатову, который, ссылаясь именно на ошибочный перевод Абдураззак, представил обсерваторию по высоте семярусной, с поясами. «Нельзя согласиться с членением фасада обсерватории на семь ярусов», — считает В. А. Нильсен. Все упомянутые проекты — «семярусный с галереей» (М. С. Булатов), «семирядный сталактит» (В. А. Нильсен) — были разработаны после того, как переводчик признал явную надуманность своей трактовки «риторического оборота». Однако, В. А. Нильсен, зная об этом признании ошибочности перевода, ссылаясь именно на эти ошибочные фразы, делает глубоко ошибочные выводы: «Абдураззак Самарканди, сообщая, что «так воздвигнут был высокий круглый замок с семью мукарнасами», стремился осветить внешние архитектурно-художественные особенности самаркандской обсерватории». Несуразность таких толкований становится ясной, если внимательно прочесть даже ошибочные переводы исторического описания.

Первый ошибочный перевод как будто указывает на «круглый замок с семью мукарнасами», т. е. подразумевается наличие на замке «семи сталактитов», а не «семирядный сталактит», что составляет существенную разницу. Во втором, уточненном переводе, фраза звучит совершенно иначе — расписные украшения по красоте и необычности уподоблены семи мифическим украшенным сводам неба: «Все это создавало подобие семи украшенных сводов неба». Художественные росписи внутри здания, посвященные карте светил небосвода, явно ошибочно восприняты архитекторами как указание на венчающий семирядный карниз или семярусное деление поясами цилиндрического здания. На самом деле оба перевода В. А. Шишкина (ошибочный и уточненный) оказались архитектурно некорректными. Восхищение от увиденного, Абдураззак Самарканди выразил архитектурной метафорой «Касри мукарнас», что буквально означает «Сталактитовый дворец», существующий только в народных сказаниях. В восточной астрологии образ семи «Касри мукарнас» означает семь сводов неба. Как видно, здесь нет и намек на сталактитовый карниз или на семярусность здания. Следует отметить, что в новом

переводе исчезло слово «каср» – дворец. Поэтому заключительное предложение описания следовало перевести точнее: «Все это создавало подобие семи «каср мукарнас» – сталактитовых дворцов небосвода».

Бабур об обсерватории

Захириддин Мухаммад Бабур (1483-1530) – один из талантливейших правителей-темуридов, признанный классик узбекской литературы и зоркий летописец своей эпохи. Его знаменитое «Бабурнаме» особенно ценно для истории архитектуры Самарканда и Шахрисябза, поскольку упомянутые им многие памятники не сохранились. Иногда даже слово об архитектуре становится единственно достоверным источником. В ряду таких объектов самым заметным и особенно спорным оказалась обсерватория Улугбека.

Здание обсерватории Бабур охарактеризовал двумя словами – «уч ошиёнлик», что в академических изданиях переведено как «трехэтажное», позже – «трехъярусное» здание. По существу, все проекты реконструкции обсерватории, разработанные во второй половине XX века, представляют собой вариации темы трехэтажной архитектуры, поскольку архитектурный термин «ошиён» был воспринят как неоспоримый исторический факт. Никто даже не усомнился в ошибочности перевода. Никто не подозревал, что в научных поисках архитектуры обсерватории непреодолимым камнем преткновения станет лишь одно слово «ошиён», ошибочно переведенное как «этаж» и даже «ярус».

На самом деле персидско-таджикское слово «ошиён» (ошъён, ошъёна) буквально означает «птичье гнездо», «клетка для птиц». Известно также, что при темуридах для обозначения этажности использовали арабское слово «қабат» или «табақа» (оба слова имеют единый корень), буквально означающее «пласт», «слой», применительно к архитектуре – «ступенчатое строение». Бабур при описании наскальных построек или подземных колодцев с боковыми помещениями в Индии, для характеристики этажности или ярусности использовал термин «табақа». В современном узбекском языке оба термина – «қабат» и «табақа» – имеют широкое применение.

Итак, в архитектуре Самарканда местный термин «ошиён» (букв. «птичье гнездо») применительно к архитектуре означал «врата»,

«дом», строение с отдельным входом, а по современным понятиям в архитектуре обсерватории Улугбека «ошиён» означал «секцию», «блок». Фразу «уч ошиёнлик» нужно было понимать в значении «трехчастный», «с тремя вратами», «с тремя секциями».

Бабур, при описании обсерватории Улугбека, под словами «уч ошиёнлик» подразумевал, что величественное здание, возвышающееся на холме у подошвы Кухака, издали выделялось трехчастным силуэтом: среднее — корпус секстанта Фахри и примыкающие к нему с востока и запада две группы строений, при этом каждая часть-блок имела порталный вход-врата.

Исторически Захириддин Бабур оказался главным «виновником» заблуждений XX века об архитектуре обсерватории. Поиски оказались в тупике из-за грубейших ошибок перевода. Все исследователи искренно верили и исходили из трех как будто «неоспоримых» аргументов: круглое, высокое, трехэтажное (трехъярусное) здание, приписывая эти слова Абдураззаку Самарканди и Захириддину Бабуру. Ныне стало очевидно, что слова «круглое» и «высокое» вовсе отсутствуют в оригинале, а «трехэтажность» — ошибка перевода. При учете этих ошибочных аргументов, архитектура всех проектных версий становится очевидно несостоятельной.

Какова была настоящая архитектура обсерватории? Сохранились ли исторические документы, которые неопровержимо доказывают архитектурную форму обсерватории? История сохранила множество документов, среди них — два трактата (998 г. и 1416 г.), один аналог, остатки обсерватории — подземная часть секстанта и планировка боковых отсеков, а также три кратких описания памятника (XV и XV вв.) и возможность проверки через сетку динамических квадратов в системе канона гармонии. В каждом из перечисленных документов мы находим несколько утверждений, касающихся архитектуры. Назовем наиболее важные аргументы и факты, формирующие архитектуру обсерватории Улугбека. Эти документы известны исследователям, однако были трактованы неверно.

Беруни о секстанте Фахри

Как известно, основу обсерватории Улугбека составляет гигантский астрономический инструмент, вошедший в науку под названием «Судси Фахри», т. е. секстант Фахри. Изобрел этот

инструмент уроженец Ходженда астроном Абу Махмуд ал-Ходженди (ум. ок. 390/1000 г.) и посвятил его правителю Фахр ад-Давла. В окрестностях города Рея на горе Табарак был построен первый секстант Фахри (994 г.). Именно здесь, в 995 г., с создателем обсерватории встретился молодой, но уже опытный ученый-астроном Абурайхан Беруний (973-1048 гг.).

Сохранился краткий трактат Беруни о секстанте Фахри, который он составил после посещения обсерватории на основе объяснений Ходженди. Этот трактат был впервые опубликован в арабском журнале «Ал-Машрик» в 1906 г. (№9, стр. 18), его разыскал берунивед П. Г. Булгаков и в русском переводе дважды опубликовал в Ташкенте — в 1963 г. и в 1966 г. Тем досаднее, что исключительно важный документ остался вне поля зрения исследователей: именно начиная с 60-х годов XX в. наиболее критически уязвимые проекты реконструкции обсерватории М. С. Булатова, В. А. Нильсена, Г. А. Пугаченковой появились в печати. Если бы их авторы знали о трактате Беруни, вероятнее всего, не было бы таких явных искажений в проектах реконструкции архитектуры обсерватории.

Беруни дает точные данные о физических размерах основных составляющих секстанта: высота здания над землей 20 локтей, столько же — углубление, из центра диоптра опущен железный отвес длиной в 40 локтей. Из глубин тысячелетия свидетельствует очевидец: «Определил сей ученейший (т. е. Ходженди), да поддержит его Аллах, полуденную линию и построил по две стороны от нее две стены, параллельные этой полуденной линии, с расстоянием в 7 локтей. Между ними, с южной стороны, он построил свод прочной реконструкции и сделал в высшей его части отверстие (диоптр), величина диаметра которого — пядь, а высота над уровнем земли — 20 локтей. По диаметру этого отверстия он укрепил прочную железку (ось, отвес). Затем была выкопана в земле яма глубиной в 20 локтей по прямой линии отвеса, падающего из центра отверстия (диоптра)...» Таким образом, трактат Беруни также дает основание для существенных выводов, которые необходимы для выяснения архитектуры обсерватории Улугбека.

Джамшид Каши об обсерватории

Видный представитель астрономической школы Улугбека, математик и астроном Гиясаддин Джамшид бин Масъул ал-Каши (ум. ок. 1436 г.) известен как автор книги «Ключ арифметики», в которой особый интерес представляет ее архитектурная глава. Джамшид Каши еще в 1414 г. посвятил правителю Шахруху свой трактат «Аз-зидж». Ученый также известен как автор «Трактата об астрономических инструментах», где имеется описание главного инструмента — секстанта Фахри, которое стало исходным материалом для разработки проекта обсерватории. Этот трактат был составлен по «приказанию государя ислама... величайшего султана Искандара... в январе 1416 г.» Упомянутый султан Искандар был двоюродным братом Улугбека, правил в качестве удельного правителя в Фарсе и Исфахане (1409–1410 гг.) и умер в 818/1416 г., т. е. в том году, каким датирован трактат. Видимо, этот трактат вскоре попал в руки Улугбека, а его автор стал соратником и помощником ученого по строительству обсерватории в Самарканде. Об этом свидетельствует письмо Джамшида Каши к своему отцу, в котором говорится о споре с зодчими относительно планировки и подготовки территории под строительство. Джамшид Каши, как знаток астрономии, принимал активное участие в строительстве самаркандской обсерватории, а по завершении стал ее первым директором.

Поскольку данные о секстанте Фахри, изложенные Джамшидом Каши, представляя исключительную научную ценность, к сожалению, оказались для исследователей частично непонятыми, и не использовались в разработке проекта реконструкции, напомним полностью эту часть сведений: «*Судси Фахри* представляет собой *шестую часть окружности, устанавливаемую в плоскость меридиана*. На нее нанесены секундные деления. (Для того, чтобы построить этот инструмент) возводят *стену из камня с длиной основания в восемьдесят и шириной в четыре гяза*. Высота стены в северном конце — *сорок гязов, в южном — один гяз*. Строят так, чтобы верх стены от основания ее в южном конце до северного конца представлял собой одну шестую часть окружности. Для этого поступают так: *из центра окружности опускается перпендикуляр* в плоскость меридиана и в

одну сторону описывается одна шестая часть окружности, *вогнутая поверхность которой вытесывается из камня*. Посередине стены выдалбливается желобок шириной в четыре пальца и глубиной в один палец, а в него закладываются пластины из меди и бронзы так, чтобы верхняя поверхность их представляла очень точную поверхность вращения. (Дугу) делят на градусы, минуты и секунды. *Нужно, чтобы меридианная линия была определена с большой точностью*». (Перевод В. А. Шишкина, ключевые слова выделены мной – П. З.).

Очевидно, у всех исследователей обсерватории Улутбека были свои сомнения относительно правильности цифровых показателей Джамшида Каши и поэтому ни один из них не привлек данные ученого для доказательства правильности построения архитектурной формы. Так, по предположению В. А. Шишкина, «в размеры базисной стены для постройки секстанта Фахри вкралась какая-то ошибка», или: «эти размеры Гиясаддин дал сугубо приблизительно». Это обвинение в адрес составителя трактата едва ли состоятельно, поскольку для главного астрономического инструмента установление приблизительных размеров недопустимо.

Как показывают аналитические расчеты, на самом деле серьезные ошибки при определении основных размеров обсерватории были допущены именно со стороны современных исследователей. Так, например, радиус секстанта Фахри Т. Н. Кары-Ниязов явно ошибочно определил равным «гипотенузе прямоугольного треугольника, катеты которого равны 80 и 40 гязам, т. е. 89,4 гяза». Указанную гипотенузу никак нельзя принять за радиус секстанта, и на построение архитектурной формы обсерватории она не оказывает никакого влияния. На эту серьезную ошибку никто из исследователей не обратил внимания. Более того, указанная ошибка привела к путанице и даже к подгонке размеров. В результате указанный Джамшидом Каши размер основания секстанта, иными словами, радиус дуги секстанта, равный 80 гязам, заменен ошибочно на 89,4 гяза. Эта серьезная научная ошибка оказала влияние на выводы и суждения историков-археологов. Так, В. А. Шишкин убежденно заявляет, что «в описании «Судси Фахри» имеется значительная неясность» и выражает недоумение по поводу того, что «на гипотенузе прямоугольного треугольника с длинами катетов 80 и 39 построить шестую

часть окружности с центром по вертикали над южным концом невозможно». Да, действительно, при такой путаной трактовке никак нельзя! На самом деле, все это предельно просто: на четверти окружности ($R=80$), от центра вертикальной оси-отвеса сделать радиусом засечку на кривой — это и есть кривая дуга секстанта. В элементарной геометрии круга деление радиусом на шесть частей представляет предельно простую задачу.

Самое загадочное и как бы непонятное указание Джамшида Каши касается именно построения архитектурной формы и приоткрывает завесу над проблемой этажности: «Высота стены в северном конце — сорок гяз». Загадочность слов Джамшида Каши раскрывается очень просто, особенно если взглянуть на чертеж построения по методу народных зодчих. Только у Джамшида Каши мы обнаруживаем указание на высоту стены секстанта — на северном конце она равна 40 гязам. Поскольку углубление траншеи составляет 20 гязов (10 м), то надземная часть также равняется 20 гязам ($20+20=40$ гязов), т. е. высота капитальных параллельных стен секстанта составляла всего 20 гязов (10 м), а не 60 гязов, как полагали сторонники «трехэтажной» версии. Что касается высоты в 1 гяз в южном конце, то это следует понимать как указание строителям, ибо каменная дуга секстанта на отметке 90° , т. е. низ главного отвеса не должен опираться на грунт, для чего делается углубление на 1 гяз (ок. 0,503 м), что создает удобство при проверке правильности главного отвеса, длиной 80 гязов, спущенного от центра диоптра.

Итак, можно констатировать, что трактат Джамшида Каши, принятый за основу архитектурного проекта обсерватории, к сожалению, был истолкован неверно и, как следствие, были допущены непростительные ошибки (высота обсерватории, размер мерила — гяза и т. д.).

Гяз — мера длины

Самаркандская обсерватория по существу предстает не только как объект для наблюдений за небосводом, но и для точных измерений в космическом масштабе. Само здание построено с исключительной точностью, с использованием единой меры длины, которая известна по историческим документам под названием «зир'а», «гяз», позднее «аршин» и др.

Несмотря на это, оказывается, до сих пор еще точно не установлен размер меры длины – гяза, принятого для обсерватории. Следует особо отметить, что исследователи архитектуры обсерватории, предложившие проекты реконструкции, почему-то не касались ключевого вопроса строительства – величины исходной меры длины. Попытки Т. Н. Кары-Ниязова установить ее приблизительно в 48 см и Л. Ю. Маньковской – 69,2 и 70 см, оказались необъективными и далекими от истины.

В принципе, Т. Н. Кары-Ниязов, как математик, используя данные каменной дуги секстанта, мог бы быстро и точно определить размер гяза, упомянутого Джамишдом Каши. Однако ученый идет к цели косвенным путем, не имеющим ничего общего с обсерваторией. Оказывается, Мухамад Хусайн Табризи (XVII в.) определил гяз равным по длине «24 пальцам, уложенным рядом». Ссылаясь на это упоминание, Т. Н. Кары-Ниязов, с оговоркой «примерно», определил размер гяза в 48 см и применил его для расчетов основных габаритов обсерватории. Как видно, результаты оказались весьма плачевными. Ученый как будто не замечает, что даже подгонка не дает должного результата: «При этом радиус секстанта получается равным 42,9 м, принимая во внимание, что размеры описанного секстанта того же порядка, что и у квадрата Улугбека». На самом деле предполагаемый размер гяза при проверке не находит никакого подтверждения: $42,9 : 0,48 = 89,4$ гяза (должно быть 80 гязов). Таким образом, выявляется существенная разница: по расчету – 89,4 или 83 гяза, а в действительности – 80. Л. Ю. Маньковская предложила два размера гяза (1 модуль = 1 гяз = 69,2 ~ 70 см), что явно искажает действительную ситуацию.

Фактически размер гяза обсерватории определяется очень просто. В каменной дуге секстанта точно зафиксирована длина одного градуса в пределах 70,2-70,185 см (измерения разных авторов). Умножив этот размер на 360, получим длину окружности: $l = 360 \times 70,185 = 25267$ см = 252,67 м. По формуле $l = 2\pi R$ определяем радиус секстанта: $R = 40,23$ м. Согласно Джамишиду Каши, радиус секстанта представляет также основание секстанта и равен 40 гязам. Отсюда 1 гяз = $40,25 : 80 = 0,503$ м = 50,3 см.

Правильность размера гяза подтверждается также габаритами подземной – каменной части секстанта: ширина между параллель-

ными дугами – 50,0 см; длина боковых ступней – 50 см; размер отделочных кирпичей – 25x25x(4-5) см; глубина траншеи 10 м (20 гязов) и т. д. Итак, впервые точно определенный размер гяза, равный 50,3 см, находит полное подтверждение во всех габаритах обсерватории, как в натуре, так и по трактату Джамшида Каши.

Аналог проекта обсерватории

Все исходные данные для составления схематического проекта обсерватории, используя метод народных зодчих по системе канона гармонии (они собраны на основе анализа основных исторических документов), имеются в нашем распоряжении в достаточном объеме. Используя их, можно создать совмещенный проект – улугтарх.

Используя сетку динамических квадратов, легко построить план обсерватории – разрез по оси секстанта, а также все четыре фасада с детальной разработкой архитектурной формы сводчатых и купольных залов, башневидного портала с открытой прорезью по вертикали – железным отвесом, тень от которого на своде портала указывает на дневные часы.

При новом построении архитектурная форма обсерватории раскрывает свою величественность, многообразие; издали видны гроздь куполов, сводов, башенный портал, четко выделены на северной, восточной и западной оси три главных входа – трое врат, которые ведут в три секции обсерватории: центральная – к секстанту, восточная и западная – в служебные помещения. Именно своей величественной формой обсерватория создавала впечатление некоего мифического дворца, известного в фольклоре как «Касри мукарнас» – «Сталактитовый дворец».

Дата постройки обсерватории

Дату постройки обсерватории исследователи определяют в пределах между 1416-1430 годами. При определении сроков строительства обсерватории обычно указывают на значительность объема трехэтажного здания. Так, по В. А. Шишкину, – около пяти лет, по Кары-Ниязову здание строилось восемь-девять лет. «Если на строительство обычного двухэтажного медресе Улугбека в Самарканде понадобилось три года, как это видно из надписи на его портале, то ясно, что на строительство грандиозного соору-

жения, каким являлась обсерватория Улугбека, ушло гораздо больше времени, от чего зависело и начало наблюдений (по крайней мере, не раньше 1428 г.)»

Тут необходимо указать на существенные заблуждения. Во-первых, «грандиозное сооружение» на самом деле оказалось одноэтажным, что уменьшает его объем в три раза; во-вторых, медресе Улугбека по физическому объему в 4-5 раз больше обсерватории, а по художественному декору (особенно мозаика и майолика) остается самым трудоемким и значительным.

Принимая во внимание утверждения историка Хондамира, что обсерватория построена «точно и быстро, за короткий срок», а также сообщения Абдураззакка Самарканди и Абу-Тахир ходжи, дату строительства обсерватории можно точно определить 1420-м годом.

Устад Исмаил — зодчий обсерватории

В свое время В. В. Бартольд писал: «Неизвестно, кто был архитектором этого великолепного здания, не уступающего постройкам Темура...» В XX веке об обсерватории Улугбека написано несколько монографий и архитектурных статей, однако вопрос об авторе строения оставался открытым. Была лишь одна попытка — М. С. Булатов без доказательств назвал имя зодчего Тахира ибн Мухаммада, хотя подтверждения этому нет нигде. Кто же был главным зодчим обсерватории? Ответ на этот вопрос мы находим в письме, отправленном Джамшидом Каши в г. Кашан, к отцу, в начале 20-х годов XV в. Это письмо было обнаружено недавно в библиотеке мечети Сипахсалар в Тегеране. Как очевидец событий и участник возведения обсерватории, Джамшид Каши извещает отца о спорах между ним и сыном знаменитого зодчего, возникших во время разравнивания площадки под строительство. В решении спора, в присутствии 500 человек из знати, окончательное решение вопроса остается за главным зодчим, которого Джамшид Каши почтительно называет «Устад Исмаил». Имя зодчего Исмаила известно по бухарскому медресе Улугбека (построено в 1417 г.), где внутри портала сохранилась каллиграфическая надпись с именем Исмаил ибн Тахир Исфакхани. Надо полагать, что после успешного завершения бухарского медресе

(1417 г.) этот зодчий приступил в Самарканде к возведению грандиозного комплекса медресе и ханаки Улугбека (1417-1420 гг.)

Итак, по свидетельству очевидца Джамшида Каши, главным зодчим обсерватории был Устад Исмаил, чье имя сохранилось на портале медресе Улугбека в Бухаре. В промежутке времени между строительством этих зданий были возведены медресе и ханака Улугбека в Самарканде (1417-1420 гг.). Следовательно, главным зодчим трех известных шедевров архитектуры эпохи Улугбека можно уверенно назвать выдающегося зодчего Устада Исмаила, — он же Исмаил ибн Тахир Исфакхани, незабвенное архитектурное творчество которого достойно глубокого изучения.

Архитектура бухарских бань

Восточные бани представляют собой особый раздел материальной и художественной культуры стран Среднего Востока. Они были широко известны по историческим данным и восторженным описаниям путешественников: «Количество и качество бань служили мерилom процветания города и непременно отмечались в описаниях средневековых авторов» [3, с. 133].

По свидетельству А. Меца, общественные бани были распространены в городах Персии уже в V в. Они возводились в период правления царя Балаша (484–488гг.), затем царя Кубада. На Среднем Востоке сооружения этого рода были весьма распространены и в раннеисламское время. Но уже с конца X в. их число начало сокращаться. Персонал бани того времени (X–XIII вв.) состоял по меньшей мере из пяти человек: банщик (хаммами), служитель (кайим), человек, приготовляющий кизяк (заббал) для топки бани, истопник (ваккас) и разносчик питьевой воды (сакка) [6, с. 305].

Общественные бани служили не только для гигиенических целей, здесь проводились также лечебные процедуры, они были как бы мужским клубом, где проходило общение с чаепитием, обсуждались новости, заключались выгодные сделки. Особый интерес представляет архитектурный декор бань. Ал-Маъсуди отмечал, что в бане часто можно было встретить изображение сказочного животного ал-Анка, птицу с человеческим лицом, орлиным клювом, с двумя крыльями и руками.

Все эти черты были присущи многочисленным баням Средней Азии. О проводимых в них лечебных процедурах, включавших не только оздоровительный массаж, но и исцеление различными травами, настоями и прочим, писал еще в X–XI вв. бухарец Абу Али Ибн-Сина. В своем произведении «Сохранение здоровья» он

давал различные рекомендации по устройству и декорации бань, составе лечебных настоев и др. В частности, он писал о том, что в хорошей бане должны быть умеренная температура, яркий свет, просторный предбанник, а в нем «картины хорошей работы, явной красоты, вроде возлюбленного и возлюбленной, вроде парков и садов, скачущих всадников и диких зверей» для поддержания здорового духа [по 2, с. 148].

Особое место занимали бани Бухары, о которой еще в X в. путешественник Ал-Мукаддаси писал, что здесь найдешь «прекрасные бани, широкие улицы, свежую воду и красивые постройки» [10, с. 26]. Бани сооружались вдоль оживленных торговых улиц, на рынках и в непосредственной близости от медресе и мечетей. Это подтверждают и следующие сведения Наршахи о том, что в X в. визирь Абдуль Малика Самани Ахмад Аль-Утби «около ханской бани, насупротив мадрасы, построил очень хорошую мечеть, которая составила украшение этой местности» [7, с. 36-37].

О банях Бухары XII в. упоминает Кубави: «Арсланхан приказал построить дворец в местности Дарвазача, на улице Бу-Ляйса, и там же приказал выстроить царскую баню. Другую баню (он) выстроил у ворот дворца; эта баня была великолепна; раньше не бывало ничего подобного» [7, с. 41].

Расположенные в общественных центрах – вблизи мечетей, базаров и медресе, и будучи весьма посещаемым общественным учреждением, бани приносили большой доход своим владельцам. Поэтому высокие государственные чиновники и представители духовенства не гнушались строить и покупать сооружения этого рода, либо отдавать их в вакуфное имущество. Так, в XII в. в Бухаре Арсланхан «приказал обратить дворец в мадрасу для факихов (ученых). Баня, которая была у ворот дворца, и несколько селений также были обращены в вакуф этой мадрасы» [7, с. 41].

В XV-XVII вв. несколькими банями в Бухаре владели главы духовенства. Так, в XV в. два здания этого рода принадлежали главе ордена Накшбандия – Ходжа Ахрару, и в XVI в. несколько бань – главам духовенства из шейхов Джуйбари. Всего ходжа Мухаммад Ислам (1493-1563) и ходжа Са'ад (1531-1589) в 1570-80-х гг. в Бухарском оазисе выстроили 11 таких сооружений [1, с. 187].

Ранние бани Средней Азии не сохранились, но их архитектура нам известна по археологическим данным. Судя по последним, тип подобных зданий сложился не сразу и прошел несколько стадий формирования. Например, архитектура пяти бань IX-X вв., расположенных в разных частях древнего городища Самарканда – Афрасиаб, весьма отдаленно напоминала структуру аналогичных по функции сооружений XV-XVII вв.

На северо-западе Афрасиаба под бани был отведен целый городской квартал. Их отличительной особенностью от бань более позднего времени было то, что нередко комнаты имели углубленную в пол ванну, облицованную кирпичом и обмазанную гидростойким раствором [3, с. 134-135], другие имели также автономную систему обогрева каждой из комнат.

Баня в Таразе X-XI вв. была уже ближе по обустройству и архитектуре к классическим среднеазиатским баням и представляла собой многокамерное сооружение с единой системой обогрева по подпольным жаровым каналам.

Наибольшее количество средневековых бань сохранилось в Бухаре (более десяти), из них бани XVI в. Саррафон, Мисгарон и Кунджак функционируют и поныне. К XV в. уже сложился тип среднеазиатских бань. Они, как и многие аналогичные сооружения Среднего Востока, обогревались системой подпольных жаровых каналов, из резервуаров которых копоть и ил вычищались один раз в год. Жаровые каналы прокладывались лишь под полом самой моечной части. Вестибюль же согревался лишь проникавшим туда теплым воздухом.

Позже бани представляли собой многокупольное, слегка утопленное в грунт сооружение, где выделялся основной многокупольный моечный комплекс из обожженного кирпича, раздевальня – каркасная пристройка, топка и склад топлива. Основным принципом такой бани было постепенное нарастание от входа вглубь здания температуры купальных залов, каждый из которых имел свое название.

В Бухаре, как и во всех среднеазиатских банях позднего средневековья, дно и стенки цистерн, пол и стены самой бани на высоту 1 м многослойно покрывали гидравлическим раствором –

кыр. Каждый слой опрыскивали молоком или смесью воды с патокой и затирали до блеска гладким камнем [3, с. 142], что занимало несколько дней, но придавало покрытию прочность и непроницаемость цемента. Кыровский раствор в XV-XVII вв. был в основном следующего состава: известь, зола, виноградная патока, яйца, зола рисовой соломы и болотного камыша, для вязкости – камышовый пух. Эту смесь готовили сами мастера, у которых незначительно варьировались состав и пропорции раствора.

Дифференциация планировки бань различных регионов Средней Азии представлена В. Л. Ворониной [3]. Судя по ее исследованиям, бани Средней Азии имели аналогичный состав помещений и единый принцип обогрева – по подпольным каналам. Среднеазиатские бани в XV-XVII вв. В. Л. Воронина подразделяет на три распространенных типа. Среди них обособленным третьим типом выделены бани Бухары, обладающие рядом отличительных черт, что свидетельствует о самобытности традиций бухарской школы зодчества также и в устройстве бань.

Так, бани Бухарского оазиса несколько отличались рисунком плана. Из комнаты отдыха чор-хары (четыре прогона), которая в XX в. превратилась в раздевальню, проходили в люнги-хона, где выдавали набедренную повязку «люнги». В Бухаре это помещение называли по-фарси пои-шуи авваль; за ним следовала промежуточная комната – пои-шуи сони т. е., соответственно, первая и вторая комнаты для мытья ног. Адаптируясь к теплу этих комнат, посетитель проходил в основной купольный зал мионсарай с возвышением – суфой в центре. Эта суфа, а также суфы в лоджиях по сторонам от этого зала, служили лежанками для массажа. Из главного, восьмиугольного зала узкие проходы ведут в моечные помещения с высокой и умеренной температурой – гарм хона и хунук хона. Эти моечные, соответственно, соединялись с резервуарами с горячей и холодной водой, которую черпали через окошечко в стене [3, с. 136-137].

Многие бани Бухары были вписаны в состав торговых либо других общественных центров, отчего их план получал форму застраиваемого участка. Бани Саррафон и Мисгарон, входящие в комплекс торговых куполов, примыкали к ним с угла. Они были весьма схожи по плану и почти зеркально повторяли друг друга.

Вестибюль бани часто сооружали с каркасными стенами и плоскими балочными перекрытиями на колоннах. Еще одно отличие — в бухарских банях в мион-сараяе суфа была преимущественно квадратной, а сам мион-сарай — восьмиугольной формы.

Некоторые бани имели крошечные туалеты, а также небольшие мечети размещенные в боковых лоджиях (Саррафон и Мисгарон), часто с ориентированной на запад михрабной нишей (Мисгарон, Махсидузлик, Чашма-Аюб) [3, с. 141].

Относительно декора следует скорректировать данные В. Л. Ворониной, считающей, что средневековые бани «теряют свой декор. И лишь редкие упоминания говорят о стремлении украсить» их, или о том, что «внешний облик зданий (бань) никого не заботил» [3, с. 145].

Судя по данным книжной миниатюры XV-XVII вв., «вход в баню с улицы разрабатывался с особой тщательностью в виде небольшого парадного портала» [9, с. 12]. В силу высокой изнашиваемости и в результате многочисленных реконструкций, эти сооружения ныне утратили свой богатый декор. Однако по ряду миниатюр («Хорезмшах Фахр ар-Рази в бане» — Хайрат ал-аброр, Герат, 1491-1492 гг., каллиграф Султан Али Мешхеда, Винздор, Королевская библиотека и др.) можно заключить, что эти здания первоначально разнообразно декорировались. Полы бань, как и в ныне сохранившихся зданиях, выкладывали мрамором, панели отделявали шестигранными майоликовыми плитками и обводили по периметру полосой утонченного растительного орнамента, стены покрывали изящными росписями растительного характера, основание фанаря в зените купола украшали полосой эпитафического декора, в проемы фанаря устанавливали решетки-панджара. Сказанное отчасти подтверждают археологические исследования в бухарской бане Саррафон, где были выявлены ныне утерянные остатки майоликовых облицовок XVI в. [8, с. 78].

В целом это хорошо сохранившееся и используемое по настоящее время сооружение весьма показательно, ибо представляет собой типичный образец бухарской бани XVI в. Она, вероятно, была возведена одновременно с прилегающим к ней торговым куполом Саррафон, датируемым временем правления Убайдуллахана, т. е.

первой третью XVI в. [8, с. 78]. Баня эта имела традиционную для Бухары вышеописанную структуру. Обогрев бани и резервуаров осуществлялся подпольными дымовыми каналами, идущими от топки в южном конце здания. Пол бани был вымощен мраморными плитами. Залы освещались только через отверстия в зените куполов. Интерьеры были богато декорированы.

В Бухаре в XVI-XVII вв., помимо названных выше, судя по вакуфным документам, работали еще и «бани Хиебон (или Ходжа Хабибулла), Тиркашдузон, Регистон, Заргарон, Мохичапази, Шохи Минор, Гаукушон, Гозиян, Каппа, Джуйбор, Сари Бозори Регистон, Ходжа, Гарибия, Кафшфурушон и др.» [5, с. 67].

Хотелось бы сказать еще об одной особенности в строительстве бань Бухары. Согласно нашим исследованиям, многие бани возводились напротив здания медресе, вблизи мечети, что было весьма удобным как для обитателей медресе, так и для посетителей мечети и жителей прилегающих кварталов. Эта взаимосвязь была распространенной уже в X в. Например, при Саманидах (X в.) напротив некоего медресе в Бухаре располагалась баня, рядом с которой визирь Ахмад Аль-Утби построил мечеть [7, с. 36-37]. В XII в. дворец, отданный Арсланханом под медресе, перешел в вакуф этого учебного заведения вместе с баней. Такие же примеры мы выявили и в архитектуре XV-XVII вв. Например, стало известно, что напротив медресе Улугбека с XV-XVI вв. до строительства здесь медресе Абдулазизхана 1552 г. находилась баня Ходжа Ахрара [12, с. 32]. Или другой пример, когда в 1566-1567 гг. напротив ханской бани, выстроенной Абдуллаханом II, он же воздвиг величественное медресе Модарихан [11, с. 259]. Отметим, что несомненный интерес представляют богатые этнографические традиции, связанные с отправлением ряда ритуалов при посещении бань, однако их освещение выходит за рамки данной краткой статьи и могут стать темой специального исследования.

Д-р ист. наук
 Рабоба Абдуллаева
 канд. ист. наук
 Рахима Рахимова

Примечания:

1. Ахмедов Б. А. Историко-географическая литература Средней Азии XVI-XVII вв. Силсилат ас-салатин. Ташкент: изд. «ФАН» АН РУз. 1985.
2. Большаков О. Г. Ислам и изобразительное искусство. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. X. Л., 1969.
3. Воронина В. Л. Бани-хаммам у народов Советского Союза и стран зарубежного Востока. // Архитектурное наследство. М., 1983. № 31.
4. Дженкинсон А. Путешествие в Среднюю Азию в 1558-1560 гг. // Английские путешественники в Московском государстве в XVI в. Пер. с англ. Л., 1932.
5. Джураева Г. А Средневековые бани и другие водные сооружения Бухары. // ОНУ, 1998, № 4-5.
6. Мец А. Мусульманский ренессанс. Перевод с немецкого. Предисловие, библиография и указатель Д. Е. Бертельса. М., 1966.
7. Наршахи Абу-Бакр Мухаммад. История Бухары. Перевод с персидского Н. Лыкошина под ред. В. В. Бартольда. Ташкент, 1897. 124 с.
8. Некрасова Е., Филимонов М. Торговые купола Бухары // Сб. тез. «Узбекистан – вклад в цивилизацию. Бухара и мировая культура» Вып. III. Ч. I.
9. Рахматуллаева С. Дж. Образ средневекового зодчества в миниатюре Мавераннахра XV-XVII вв. Автореф. на соиск. уч. степени кандидата истин. Ташкент, 1991.
10. Хасанходжа Нисорий. Музакири Ахбоб. Перевод с фарси на узб. Исмаила Бекжон. Ташкент, 1993. М., 1989.
11. Хофиз Таниш Ал-Бухорий. Абдулланом. Перевод с фарси на узб яз. С. Мирзаева. Ташкент, 1999.
12. Чехович О. Д. Самаркандские документы XV-XVI вв. (О владениях Ходжа Ахрара в Средней Азии и Афганистане). М., 1974.

К символике розы

Известны любовь и трепетное отношение многих народов мира к красоте цветов. На Востоке красота цветка или какие-либо особые качества растения нередко вызвали восхищение и принимали форму национального увлечения. Так, в Японии несколько дней ранней весны весь народ по традиции донине любит видоцветущей вишни – сакуры. В Индии, Китае и других странах Восточной Азии с традициями буддийской культуры чтят цветок лотоса, восхищающего своей нежной, изысканной красотой и чистотой, поднимающий головку из мутных тинистых глубин болота. Бамбук восторгал китайцев упругостью своих сильных и гибких ветвей, послушно гнувшихся к земле под сильным ветром, но вновь выпрямляющихся в хорошую погоду, символизируя стойкость и упорство.

На Среднем Востоке особое место занял цветок красной розы, который удостоился впоследствии даже звания «символа ислама». Роза считалась здесь необыкновенно роскошным и богатым цветком благодаря насыщенному цвету (алый, красный) и аромату [13, с. 195]. Красота цветка (цветы вообще на Востоке символизировали любовь и верность, цветущую пору жизни, юность) вызывала различные ассоциации на бытовом и символическом уровнях. Корни этого явления уходят в глубокую древность, в культуру примитивного земледелия, когда в народе родилась мысль о необходимости помогать природе в плодоношении магическими средствами. Эта идея породила многие древние культы, в том числе традицию поклонения умирающим и воскресающим божествам, сезонные праздники цветов, отмечавшие во всем регионе (Средняя Азия, Афганистан, Восточный Туркестан (Куча), Иран вплоть до Передней Азии) зацветание некоторых растений. В основе его лежали хозяйственные потребности земледельцев: появление цветов (подснежники – «бойчечак», маки – «гули сурх», тюльпаны – «лола») было знаком, которым природа извещала, что пора

приступать к очередному этапу возделывания земли, чтобы обеспечить получение урожая [2, с. 31]. Эти праздники цветов в древности («сайли гули сурх» — тадж., «кызыл гул сайли» — узб.) начинались ранней весной, продолжались в течение месяца, отмечались большим базаром, народными гуляниями. Дехкане поздравляли друг друга и желали каждому получить хороший урожай [16, с. 34]. Помимо весенних праздников цветов, существовала традиция летнего праздника красной Розы в Бухаре и, как отмечал Бируни в отношении X начала XI вв., в Хорезме «... в четвертый день месяца айяр» [8, т. I, с. 326], в северном Афганистане и в Иране. По некоторым данным, он справлялся также в Фергане, Ташкенте и Пенджикенте [16, с. 38]. Праздник роз в Иране описан венецианским путешественником XVII в. Пиетро делла Балле: праздник «устраивался во время цветения роз и длился так долго, как цветут розы». Празднества проходили по отдельным кварталам, ночью при свете факелов и фонарей шли веселые процессии, «молодые люди бросали розы в корзины встречных людей, за что получали деньги» [12, с. 183].

Праздник красной розы в Бухаре, доживший до XX в., в средневековье отмечался большим гулянием, праздничным базаром и локализовался у могилы известного суфия XIV в. Ходжи Баховаддина Накшбанди (само место освящено более древней традицией) [16, с. 39]. В ходе празднества в большой мечети (хонако) происходили намазы и радения. Торжества длились целый мссяц, первую неделю праздновал эмир, вторую — торговцы, третью — ремесленники, четвертую — земледельцы. В этот сезон бухарцы варили варенье из лепестков особо душистого, специально для этого выведенного сорта роз, с розовато-белыми мелкими цветочками [16, с. 39]. В северном Афганистане праздники «гуляния по поводу цветов» происходили трижды, причем красной розе посвящался второй праздник (третий приходился на время цветения джиды), в Мазари-Шарифе розе (после более ранних цветов) посвящался четвертый праздник [16, с. 41]. В Мазари-Шарифе лучше сохранился цикл праздников цветов, охвативший весь вегетативный цикл и все этапы сельхозработ. В Средней Азии в начале XX в. от него остались лишь разрозненные звенья. Долгое время ученые не могли понять, почему роза, растение культурное и выведенное человеком на довольно поздней стадии земледельческой культуры, включена в цикл

праздников диких цветов. Позднее выяснилось, что их объединяет красный цвет ее лепестков, как и тех, которые символизировали культ умирающих (убитых) и воскресающих божеств, всегда связанных с весной; видимо, от них же перешло бухарской розе название «гули сурх», заменившее ее собственное имя [16, с. 42]. Один красивый обычай перешел в зрелое средневековье от древнего праздника Навруз, когда влюбленные объяснялись в любви символами — цветами. Если юноша хотел объясниться в своих чувствах девушке, он дарил или тайком посылал ей красный цветок или какой-либо цветок цветущего по сезону дерева — миндаля, абрикоса, шиповника, [20, с. 195]. В случае взаимности девушка передавала юноше вышитый ею красный или розовый платочек или белый цветок, т. к. белизна («оқлиқ» — узб.) олицетворяла будущую светлую жизнь [20, с. 195] молодых. В средневековье это была уже роза:

Я розу, лучшую из роз, послал.

Я розу для твоих волос послал.

Пойдешь гулять — присядь, поговори с ней,

Не просто розу, — я вопрос послал [15, с. 27].

Роза стала любимым цветком христианского и исламского мира. Библейские и коранические легенды облагородили древнюю символику розы ее упоминанием. Согласно преданиям, любовь пророка Мухаммада к розам была особой и выразилась в том, что он называл алую розу «манифестацией божественной славы». Известен коранический эпизод, когда Муса попросил явить себя [23, с. 139], или другой, когда Господь говорил с Мусой из кустарника (28, 30), либо, когда Аллах воззвал к Мусе из огня (20; 11/14). В предании о Мусе суть божественного единства была открыта ему из огня: «Посмотри, как ярко цветут розы, подобно объятому огнем кусту, откуда Аллах говорил с Мусой» [23, с. 233]. Его видения Бога были «видениями облаков из роз, а само Божественное присутствие блистало как дивная красная роза» [23, с. 234]. Позднее персидские суфии сочинили легенду о том, что роза была сотворена из пота пророка и потому она является «самым прекрасным и драгоценным цветком на свете», [23, с. 233], а сам пророк предстал «Соловьем Вечного (т. е. верхнего — Э. И.) сада, открывающим некоторые из тайн Бога, Предвечной Розы».

Развитие суфийских представлений пополнило символику цветка новыми смысловыми ассоциациями. Суфии считали, что алая роза идеально воплощает в себе символику мира. Красота этого простого и одновременно роскошного ароматного цветка двулика. Красота его символизирует красоту мира, а ее шипы, цвет ее лепестков («ее риз разорванных» — Хафиз) — цвет крови и страданий, вызываемых жизнью в земном мире. Способность увидеть красоту розы, а не только ее «колючки и грязь» — есть способность к постижению мира во всем его многообразии. То же и с натурой человека. Шах Нийматуллах Вали писал: «Грешная твоя душа — шипы, а дух твой — роза» [6, с. 16]. Аналогичная символика повторялась и в контрастах ее цвета: цвет красный (как желтый и белый) принадлежал к активной длинноволновой части спектра и связывался с верхним миром, а пассивный зеленый (как и черный, темный) — с нижним, земным [24, с. 110].

Подобный имидж розы способствовал, в частности, сохранению праздника красной розы в Бухаре до XX в., когда древний культ природы был изжит вместе со всем циклом остальных праздников цветов. Праздник розы в городе получил официальный характер, покровительство духовенства и властей [16, с. 43]. Контрастность и взаимодополнительность символических значений розы в системе мировоззренческих представлений региона способствовали многозначности ее использования в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве. Это наглядно проступает, например, в декоре рукописных книг, круге мотивов и содержании их оформления. Известно, что чтение поэтических произведений на Среднем Востоке не было предметом легкого отдыха, развлечения, но требовало непрерывного напряжения мысли и привлечения знаний из различных отраслей науки. Сами книги с их разнообразным и всеобщим отражением знаний о человеке, природе и мироздании, о прошлом и будущем, явном и скрытом, требовали соответствующего, идейно наполненного оформления. Усложненная образность, использование полисемантической для многозначных ассоциаций, дымка намеков и сложность метафор вызывали у думающего читателя целый ряд ассоциаций, подсказывали смысл художественного образа.

Так, с XV-XVI вв. в Средневосточном регионе стали популярны расписные «лаковые» переплеты рукописных книг, с изображением цветущих веток и кустов, нередко с фигуркой соловья около пышной розы. Этот красочный мотив символизировал пленительную красоту земного мира и был изобразительным вариантом известного суфийского сюжета о любви соловья (сладкоречивый и красноречивый символ тоскующей души) к Розе («Книга о соловье» Ф. Атгара). По суфийскому учению, человек опьянен преходящей, недолговечной красотой земного мира (образ розы, цветов вообще). Он должен пройти страстный подъем любви не вечной, чтобы подготовить себя к восприятию любви непреходящей (т. е. к Абсолюту) [7, с. 343]. С другой стороны, Земной мир как творение Бога, апеллировал к самому Творцу. В этом смысле поющий соловей был символом души, тоскующей и тянущейся к Творцу («Предвечной Розе»).

Цветущий куст розы, букет роз в вазе, либо розы в составе пышного букета разнообразных цветов в вазе украшают форзацы, заставки и концовки рукописных книг (14, ил. 86, Коран, XIX в, инв. № 2857 Кашмир, ил. 77, «Мухсинова этика» Хусейна ал-Кашифи, Бухара, XVIII-XIX, 1501 г., № 2036, № 194 б. ил. 65; «Высокая генеалогическая цепь достопочтенных Ходжей ордена Накшбандийа» Кашмир, № 2717, форзац, 1799 г. и др. Все из фонда ИВАН РУз). Розочки и другие цветы включены в орнаментальные вставки, украшающие строки каллиграфически выписанного текста [3, ил. 259] в кокандской рукописи.

Изображение ваз с цветущим кустом — вариант Мирового древа и магическое изображение Вселенной (этим же свойствами обладали и изображения не всего древа, но отдельных его частей — веточек, листьев, плодов).

Мотив куста цветущей розы с бутонами на холмике в концовке — «хатаме» скрывал понятие единства, причинно-следственной обусловленности и вечности бытия, непрестанного обновления жизни, взаимосвязи прошлого и будущего, столкновения противоположностей.

Символика розы нашла отражение и в ряде миниатюр к поэтическим произведениям «высокой» литературы в разнообразных

ипостасях — и как символ любви в широком смысле — любви к миру, Богу, женщине, и в контрастных значениях. Так, в миниатюре Бехзада «Султан Хусейн и его гарем в саду» (Тегеран, библиотека Дворца «Гулистан» [26, с. 53-54]) главной фигурой диптиха является сидящий под цветущим деревцем монарх, как бы полностью отстраненный от гуляющих и беседующих вокруг, развлекающихся красавиц гарема. Держа в руке крупную розу, государь охвачен нахлынувшими чувствами и мыслями [26, с. 193]. Цветок розы в руке прославленного правителя и мецената, чья жизнь была заполнена делами государства, ставшего образцом для региона исламского мира на века, заботами правления, проблемами большими и малыми, общественными и сугубо личными, могли быть разными. Но в любом случае изображение государя в минуты вдохновения с розой в руке (а не, допустим, с книгой) само по себе примечательно. Другая знаменитая миниатюра «Состязание двух мудрецов» («Хамсе» Низами, Табриз, 1539-43, хр. London, British museum, Oz. 2265, f. 18-18, ил. 56). В сюжете врачи должны были состязаться тонко составленными ядами. Один дает противнику смертельную пилюлю, а другой — только что сорванную розу.

И страхом пред этим цветком обуян

Противник — от розы упал бездыхан.

Так мужество яда исторгнуло шип,

Охваченный страхом — от розы погиб [2, ил 56].

В данной миниатюре роза предстает как символ красоты мира, его полной безопасности, света, самых положительных его свойств.

Контрастная ипостась розы использована в миниатюре «Слезы и радости жизни» («Извлечения из дивана» Амира Хосрова Дехлави). Вытянутая по вертикали миниатюра объединяет два независимых сюжета. В верхней — готовится казнь юноши, в нижней — нарядная девушка под аккомпанемент музыкантов исполняет темпераментный танец перед полным усатым мужчиной, который уже тянет руку к ее стану. Виночерпий наполняет чашу из кувшина. В центре лужайки стоит на подносе ваза с букетом красных роз, объединяя своей символикой происходящее в соседствующих сюжетах миниатюры [22, ил. 55].

Роза украшает распущенные волосы юных красавиц и ухо, аналогичных с ними по типуажу, томных юношей с персидских

придворных «портретов» XVIII в. [27, р. 50, Gallery XI]. Символика розы также широко отражена в поэзии, фольклорных произведениях и пр. Красавицу, миловидную девушку сравнивали с розой, называли «розоликой»:

*Двор метелкой подметает роза.
Двор слезами поливает роза.
Нищий странник, я шагаю мимо.
От меня лицо скрывает роза* [15, с. 74].

Женщина скорбную судьбу свою также сравнивает с этим цветком:

*Была я розой за стеною,
А стала плачущей струной.
Была я розовым кустом,
А стала розовым шипом* [15, с. 71].

В узбекских, таджикских, персидских, афганских и др. народных сказках встречается несколько вариантов положительной героини-красавицы с трудной судьбой, которая за свои или родителей добрые дела награждается способностью смеяться розами, плакать жемчугом, а при ходьбе оставлять в следах золотые или серебряные монеты («Дочь пастуха» [18]; «Гюльхандан — Смеющаяся розами» — [14]; «Жемчуг слез и розы смеха»; «Сад с желтыми розами» — [17] и др.). В печальной узбекской легенде «Тахир и Зухра» на могилах двух разлученных влюбленных вырастают розы — алые у Тахира и белые у Зухры, а между ними — разлучница черная колючка. Но розы выпянулись вверх и переплелись над ней, с тех пор они цветут вечно, символизируя вечную любовь Тахира и Зухры, свидетельствуя, что наряду с благородством и любовью существует суровая и жестокая проза жизни, с которой необходимо бороться [5, с. 109].

В декоративно-прикладном искусстве Среднего Востока также искусно использовалась символика розы. До XX в. дошли, например, двухцветные ковры из Восточного Туркестана со слегка геометризованными огромными бордово-красными розами в центре сочного зеленого поля (частная собственность). Правда, генезис этого мотива пока неясен ввиду его неизученности.

Стилизованные и натуралистически трактованные мотивы куста цветущей розы, ее цветов используются и позднее, в XIX-XX вв.,

в настенных художественных росписях [19, ил. 1, 3], резьбе по ганчу [19, ил. 2, 6], по дереву, в вышивках, в женских тюбетейках-дуппи и пр., как в Узбекистане, так и в Таджикистане, наделенные благопожелательной (любовью к миру, жизни, близким, пожеланием счастья, всего светлого) и охранительной символикой.

За пределами средневосточного региона роза также сохраняет свою высокую символику. Так, формирующаяся в христианстве тенденция к объединению в будущем всех «старых» религий в интеррелигию (с задачей мирного социального преобразования общества) получила название «Роза Мира» [4, с. 3-23], в отличие от исламского ее варианта «Бахаизма», официальный центр которого находится в Дели (Индия) в уникальном по архитектуре мраморном сооружении, выполненном в форме цветка лотоса.

Примечания:

1. Адамова А., Грек Т. Миниатюры Кашмирских рукописей. Л., 1976.
2. Азербайджанские миниатюры. Керим Керимов. Баку, 1980.
3. Алишер Навоий асарларига ишланган расмлар. XV-XIX асрлари. Альбом тузувчилари ва сўз боши муаллифлари Х. Сулаймон, Ф. Сулаймонова. Ташкент, 1982.
4. Андреев Даниил. Роза Мира. М., 1992.
5. Березиков Е. Легенды и тайны Узбекистана. Ташкент, 1991.
6. Бертельс А. Поэтический комментарий Шаха Нияматуллаха Вали на философскую касыду Насир-и Хусрау // «Сад одного цветка». М., 1994.
7. Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М, 1965.
8. Бируни. Избранные произведения. Т. I: Ташкент, 1957.
9. Брагинский И. С. Двенадцать миниатюр. М., 1966.
10. Додхудоева Л. Камаладдин Бехзод и круг идей его времени. // «Камаладдин Бехзод и актуальные проблемы культуры Центральной Азии». Душанбе, 2001.
11. Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1979.

12. Кисляков Н. А. Некоторые иранские поверья и праздники в описании западноевропейских путешественников XVII в. // Мифология и верования Восточной и Южной Азии. М., 1973.
13. Ошо. Мистическое единство. Беседы по книге Хакима Санаи «Огражденный сад истины». М., 1997.
14. Персидские народные сказки. М., 1987
15. Робаят. Персидские народные четверостишия. М., 1969
16. Сухарева О. А. Празднества цветов равнинных таджиков (конец XIX – начало XX в.) // Древние обряды верования и культы народов Средней Азии. М., 1986.
17. Таджикские народные сказки. М., 1969.
18. Узбекские народные сказки. Ташкент, 1987.
19. Ўзбекистон халқ санъати. Сўз боши муаллифи ва альбом тузувчилари – Морозова А. С., Аведова Н. А, Махкамова С. М. Тошкент, 1961.
20. Устаев Ш. Розовоцветные деревья в обрядах. // «Вехи времен». Рассказы о памятниках истории и культуры Узбекистана. Альманах 89. Ташкент, 1989.
21. Хамраев Л. Праздник красной розы // Известия АН УзССР. Общественные науки, № 6, 1958
22. Шарқ миниатюраси. Ўзбекистон ИР Фанлар академияси Абу Райхон Беруний номидаги Шарқшунослик институти. Сўз боши муаллифи Исмаилова Э, альбом тузувчилари Исмаилова Э., Полякова Е. Ташкент, 1980.
23. Шimmel Аннемари. Мир исламского мистицизма. Перев. Н. И. Пригариной, А. Раппопорта. М., 1999.
24. Шукуров Ш. М. «Шах-намэ» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры) XI-XIV вв. М., 1989.
25. Шукуров Ш. М. Системное сопоставление изобразительных элементов в литературном и живописном произведении. АР канд. дис. фил. н. М., 1976.
26. Bahari Ebadollah. Bihzad master of Persian Painting. Foreword by Annemarie Schimmel. London-New York, 1996.
27. Persian art. An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian art. At Burlington House, second edition. London, 1931.

Культурологические и социологические наблюдения средневековых ученых Мавераннахра

Культурология и социология в таких средневековых источниках, как трактаты, посвящённые музыке, и сочинения историко-филологических наук, не является темой надуманной, искусственной. В средневековье культуру изучала и вводила в общество наука и дисциплина Адаба. Это арабское слово имеет разные значения, но они тесно связаны между собой. Первое – мягкий нрав, воспитанность; второе – врождённая духовная чистота; третье – наука, искусство, знание; и четвертое – предостережение, наказание бескультурия. Будем иметь ввиду и то, что самосовершенствование личности и идеал «совершенного человека» (инсан-и камил) культивировались, этот труд духа и тела составил мудрость науки адаба илим-и одоб.

Первый автор – Наджмиддин Кавкабии Бухари, живший во второй половине XV в. и убитый в 1532 г., и его «Рисолаи илими мусики» (Трактат о науке музыки). Второй источник – «Трактат о музыке» Дарвеша Али Чанги (40-е годы XVI – 20-е годы XVII вв.). Третий – его же, ещё не изученный в музыкальном востоковедении манускрипт, вероятно черновик или автограф. К этому перечню можно добавить два исторических сочинения: «Равзат-аль-ризван» («Цветники рая») Бахриддина Кашмири (II пол. XVI в.) и «Джамий-аль-макамат» («Собрание бесед») Ходжи Абул-Баки Махдуми Аъзама (вторая пол. XVI-XVII вв.). Рукописи хранятся в Институте востоковедения им. Беруни в Ташкенте. Шестой источник – Вақф-намэ, письменная Грамота 1527 года (Государственный архив Узбекистана).

С IX по XV в. жили энциклопедисты Востока Абу Наср Фараби, Абу Али ибн Сина, Абдулкадир Мараги, Омар Хайам, Кутбиддин Ширази, Сафуддин Урмави, Абдурахман Джами. В их трудах музыка исследовалась методом математики. Систематизация и классификация ладов-макомов, ритмов, формообразование от простейших пьес до сложных циклов, музыкальная терапия, инструментоведение, законы акустики и вокала — эти темы отражали математическое осмысление человеком души и тела и значение мелодии и слова в этом мире.

Кавкаби ввёл в музыкознание эстетико-этический анализ и сосредоточил внимание на воспитательной, целебной, облагораживающей миссии искусства. Его кредо — «илми мусика»: «Воистину, это наука благородная, искусство изящное. Польза от неё — душе человека, не телу его». История этой идеи — в глубинах веков. Но вот слова поэта-музыканта-суфия Джами:

Знаешь что значат звуки чанга и уда:

«Довольно мне Аллаха, о Любящий!»

Нет в равнодушных людях желанья Слышать!

Ведь Вселенную охватила эта Песнь!

Дарвеш Али Чанги начал свой трактат этими словами не случайно, он был учеником ученика Кавкаби. Если прислушаться к главной мысли этой цитаты, очевидно, что проблема влияния музыки на душу человека и его способности слушая — слышать, беспокоила ученых и в XV, и в XVI веке.

Вместе с этим мы узнаём, что и тогда (как и теперь) звучала музыка самая разная: классическая профессиональная, народная бытовая и ещё лёгкая, бездумно приятная и общедоступная. Махдүми Аъзам в 1026/1617 г. писал: «Ни в коем случае не иди по своей воле в места, где присутствуют распутство и разврат. Это питейные дома, где пьют вино, бузу, это игорные дома. В том случае, если ты побывал там, больше не ходи и покайся. Не принимай запретные напитки, наркотики.

Беги от общества дураков, как избегал их Иисус.

Сказанное дураками стало причиной многих кровопролитий.

Старайся меньше быть в обществе плохих людей,

Ибо, если ты и чист душой, осквернишься.

Само собой разумеется, что и в питейных, и в игорных домах звучала музыка, служили музыканты и музыкантши, танцоры. Однако почему-то в 1527 году в Бухаре объявлен специальный указ о запрещении слушать в медресе Мири Араб произведения макомной классики, конкретно — пьес таких форм, как накш, савт, кавл, амал и тарона. Неужели столь сильно было их эмоциональное воздействие? Сегодня мы знаем, что это не только формы, это жанры причем еще домакомные, позже включенные в сферу макомата. Это то, что исламские воззрения приняли от доисламских достижений в сфере музыкального творчества средневековья. Атоулло Хусайни назвал газель «историей любви». Газель в суфийском контексте — «история любви к Богу». Хусайни жил во второй половине XV века. Это время взлета музыки, поэзии и художественных искусств. Культура общества в тот век формировалась гением Абдурахмана Джами, Алишера Навои и Хусайна Байкара. При них письменный указ о запрете студентам слушать музыкальную классику был бы невозможен. Правление Темуридов закончилось в XVI в., пришли Шейбаниды. Быть может сама ситуация подвигла бухарца Кавкаби на спасение культуры силою музыки? Кавкаби был убит в результате политических интриг в 1532 г., то есть через пять лет после запретного указа. Проходит ещё 40 лет и в 1572 г. Бадриддин Кашмирий, описывая празднование Навруза Джуйбарскими шейхами, перечисляет звучащие на празднике музыкальные инструменты. Этот перечень полностью совпадает со списком инструментов, составленным профессиональным музыкантом Дарвешем Али. Вот он: конун, уд, танбур, дутар, най, чанг, рубаб, шамома, сетар, гиджак, барбад, органун. Два последних к тому времени не бытовали, но упоминались в трактатах. Следовательно, на протяжении всего XVI века музыкальная сфера культуры расцветают во всех слоях общества. Кавкаби выполнил свою миссию. Дарвеш Али продолжил её, мы узнаём это из его трактата, где отражена музыкальная жизнь его современников.

Музыкальные пьесы сочинялись на базе разных макомов-ладов, к тому времени сформировавшихся в Систему 12 макомов. Каждый лад имел свой эмоциональный характер. Как повествуют легенды и устная история музыки, лады были ниспосланы пророкам и выражали оттенки человеческих чувств: боль от угрызений совести, от стыда, боль разлуки и страх новых разлук, физическое страдание

и терпение его, муки ожидания и надежды, и лишь некоторые виды радости. Поэтому культура исполнения выражалась в том, сколь точно музыкант знал гармонию эмоциональных нагрузок. Действительно, слушать сверх меры только печальную музыку утомительно так же, как вреден поток оглушительного бурного веселья.

Известны слова Дарвеша Али Чанги: «Певец или музыкант..., выбрав основной базой Дугох, следует к Хисару и останавливается у Хусайни. Потому путь ведёт в Аширон. Возвращаясь через Мухайар, надо посетить Кучак. Затем (певец) идёт в Бузург, на обратном пути заходит в Наврузи Сабо и восходит на Гевешт. Далее дорога ведет в Наврузи Хоро с посещением Наврузи Аджама, потом возврат к Хиджазу и стоянка снова в Дугох». Все названия входят в ладовую систему «науки музыки». Если оформить эту цитату как схему получится движение с подъёмами, остановками и спусками в 12 точках. Конец музыкального путешествия возвращает к исходной точке. Если каждый «визит» звучит по одной-две-три минуты, общая «прогулка» составит 12-24-36 минут. Некоторые из перечисленных в цитате названий даны Дарвешем Али с характеристикой: маком Хусайни – это стон иссякшего терпения, тоска в разлуке; Хиджоз выражает восторг от богатства. Характеристики Кавкаби полнее: Дугох – восторг и радость; Кучак – печаль-тоска; Бузург – печаль, тоска; Наврузи Сабо – печаль, тоска; Гевешт – печаль, тоска; Хиджоз – радость.

При разнообразии высоты, темпа, эмоциональных оттенков рекомендуемая Дарвешем Али очерёдность пьес представляет переходы от света и радости к печали потерь, зарождение веры и надежды, – с возвращением к тому же свету, но иному, ибо теперь радость выстраданная, достигнутая после испытанных печалей.

Такое знание было прерогативой специалистов высокого класса. Ибо сказано было Дарвешем Али Чанги в начале главы: «О канонах уважения в науке музыки. Если певец (хонанда) или музыкант (созанда) являются музыка-ведами и знатоками звуков, они должны следовать принятым правилам». Психологическая чуткость и эрудиция и составляли культуру исполнителя. Она явно не произвольна, а сформирована практикой, и, хотя имеет чёткие рекомендации, не ограничивает творческую свободу.

О классификации слушателей, разговор особый. Средневековые авторы ставили вопрос так, что сегодня имеет смысл прислушаться к их опыту. Их рассуждения отражают слушательский состав своего времени и городской менталитет. Исполнитель должен был ориентироваться в составе присутствующих и чувствовать их настроение.

Чтобы послушать музыку, собирались люди, близкие по характеру, интересам, склонностям, положению в обществе, материальному достатку. Часто на таких малых прослушиваниях-концертах виделись чужестранцы-соотечественники. У средневековых авторов различались слушатели белолицые, краснолицые и зеленоватого оттенка кожи. Современные врачи-терапевты предположили, что их средневековые коллеги могли иметь в виду гипертоников, гипотоников и людей с нормой кровяного давления. Можно полагать, что врачеватели знали целебные разделы науки музыки и практиковали их. Гипертоникам рекомендовалось слушать пьесы в ладах Панджгох и Нишопурак; гипотоникам – Ушшок, Наво; здоровым – Уззол и Чахоргох. Дарвеш Али Чанги описывает случай из собственной практики: «Заболел Ходжа Калан Джуйбари. Врачи определили болезнь «дикк». Господин лекарь, подобный лишь Аристотелю, сравнимый лишь с Галеном, мавлана Султан-Мухаммад Табиб прописал больному слушание звуков чанга. Ходжа потребовал меня. И я исполнил савт на стихи «Слава устам сладкоречивым!». Он так понравился, что больной сказал: «не пой ничего другого, кроме этого савта». И я в течение трёх месяцев играл на чанге и пел». В этой цитате чанг означает арфу, дикк переводится в разных словарях как лихорадка, астма, стенокардия, мавлана – учёная степень уровня профессора, табиб – лекарь.

Если слушатели были «кухансол» – пожилые, им рекомендовалось слушать пьесы, сочинённые в макамах Хиджоз, Хисор. Людям науки и военным надо было слушать Рост. Индусам – Чоргох и Ракаб. Румийцам – Навруз и Ирак. Хорасанцам – Мухалиф, Маглуб. Тюркам – Шахноз, Баяти Турк. Обращает внимание значительное число любителей музыки среди шейхов, дарвешей и каландаров. В бытописаниях Чанги встретились три музыканта с прозвищем «девона». Контекст выявил, что двое из них были не законопослушными; «одержимость», «безумие» были для них лишь

маской, ибо по шариату таких людей нельзя наказывать. Выделены также люди, именуемые «джахил». Это слово значит: варвар, неуч, невоспитанный. И один раз названа группа слушательниц-женщин.

При соблюдении правил исполнения и слушания, — обещает средневековый автор, — и певец и слушатель испытают абсолютное блаженство, «завки тамон». Под этими словами стоит дата 1207/1792 г.

Географический индекс творческих контактов, маршруты музыкантов и с ними их инструментов, жанров и форм их сочинений, их творческих кредо, симпатий и антипатий в жизни, показывают межкультурные связи эпохи. Линии отовсюду ведут в Бухару, Самарканд, Герат, Хорезм. А от них — в Индию, Иран, арабские страны, в Малую Азию, Китай, Москву, Новгород. Упомянуты слова «рус», «фаранги». Фаранги значит европеец, а также белокожий красавец или красавица. Атлас связей выявляет индивидуальные творческие школы музыкантов.

В XX веке в нашей культуре произошло великое событие — мы узнали европейскую классическую музыку. В прошлом международные связи среднеазиатской культуры были интенсивны, но тогда Восток познавал Восток. В XX веке Восток познал Запад. И если иной раз душа находит утешение в макомах, в другое время искомую гармонию дарует музыка Моцарта, Бетховена, Штрауса, Чайковского, Равеля и многих других немцев, поляков, чехов, англичан, русских, испанцев, итальянцев.

Источниковедческая культурология и современная социология содержат информацию от «вчера» для «сегодня». Надо координировать в жизни цель — деньги и смысл, духовность. Надо работать на мечту о гармоничном развитии человека, семьи, общества.

Примечания:

1. Кавкаби. Рук. хр. в Ин-те востоковедения АН Уз.
2. Дарвеш Али Чанги. Рук. хр. там же.
3. Бадриддин Кашмирий. Рук. хр. там же.
4. Махдуми Аъзам. Рук. хр. там же.

5. Аноним. Рук. хр. в Ин-те востоковедения Санкт-Петербурга, В – 3923.
6. Аноним. Рук. хр. там же, 2408.
7. Вақф-намэ, хр. Центральный Гос. Архив РУз.
8. Г. Джураева. К истории музыкальной культуры средневековой Бухары. – «Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность», Душанбе, 1990.
9. Фарханги забони тоджики, тт. I, II. М., 1969.
10. М. А. Гаффаров. Персидско-русский словарь, тт. 1, 2, М., 1976.
11. Арабско-русский словарь. Составитель Х. К. Баранов, М., 1957.
12. Узбекско-русский политико-общественный словарь. Составитель М. Хасан, Ташкент, 1926.

Муסיқий археологияга доир

Ўзбек муסיқасининг энг қадимий даврлардан бошланган тарихини ўрганиш, хусусан, муסיқий мерос намуналарининг ривожланиш динамикасини ёритиб бериш масаласи ҳозирги муסיқашунослик фани олдида турган энг муҳим вазифалардан биридир. Бироқ бу борада етарли далил бўла оладиган бирламчи манбаларнинг йўқлиги натижасида тадқиқот жараёнлари анчагина қийин кечмоқда. Муסיқий манбашунослик соҳаси асосан археологик топилмалар (терракота ҳайкалчалари, тош ва деворий тасвирлар ва б.), халқ оғзаки ижоди ва айрим ёзма маълумотларга таянган ҳолда фаолият кўрсатиб, бу йўналишда маълум ютуқларга эришган бўлса-да, бироқ ижтимоий муסיқий тафаккурнинг қадимги даврлардаги даражаси ҳамда кейинги тадрижий ривожини хусусидаги тасаввурларимиз мавҳум бўлиб қолмоқда.

Назаримизда, бу жараёнга бизгача етиб келган халқ муסיқаси ва мумтоз муסיқа намуналарини кенгроқ жалб этиш, уларни муסיқий археология [1] кесимида тадқиқ этиш вақти келди. Зеро бу намуналарда жамланган турли давр муסיқа қатламларини, шу жумладан, қадимийликка мансуб муסיқий ёдгорликларни муסיқашунослик илми эришган натижалар асосида бир қадар аниқлаб олиш имкони мавжуд. Ушбу мақола бу борадаги дастлабки уринишлардан биридир.

Мутахассисларнинг фикрига кўра энг қадимий давр муסיқа (куй) намуналари куйи оқим хусусиятига эга бўлган [2]. «Бирламчи тузилма» [3] ибораси билан тавсиф этилган бу тоифа куй-оҳанглари одатда энг куйида жойлашган таянч товушга нисбатан маълум баландликдан (терция, кварта ёки квинта) бошланиб, куйиликка (пастга) қараб ҳаракат этади, «сирғанади». Бунда дастлабки бошланғич нуқта (товуш)дан туриб куйи нуқта (товуш) сари тўғридан-тўғри (сода), поғонама-поғона ҳаракат содир бўлиши

(нота мисоли № 1 а) ёки ҳаракат йўналиши ёндош товушлар воситасида «безакланиб» пастга тушиши (нота мисоли № 1 б) қайд этилади.



Бирламчи тузилмаларнинг шаклланишида табиий йиғи нидолари аҳамиятли бўлган кўринади. Чунки уларнинг умумий куй йўналишида маълум ўхшашликлар мавжуд. Жумладан, йиғи хусусиятини ўрганган мусиқашунос олимлар унга хос жиҳатлар қаторида ғамнок оҳангларнинг бадиҳавийлик тарзда эркин баён этилиши ҳамда қуйи сирғанма ҳаракатларга мойиллиги каби жиҳатларни таъкидлайдилар [4].

Бирламчи тузилма сифатидаги оҳанглар бизнинг даврга қадар турфа жанр ва шаклларда етиб келган бўлиб, жумладан, анъанавий тарзда (муқим ҳодда) ижро этиб келинаётган маросим ва болалар халқ кўшиқларида ўз кучини сақлаб келмоқда.

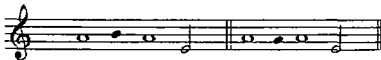


Мусиқий меросимизнинг турли жанрларига мансуб ушбу намуналарда бирламчи тузилма хусусиятларини пайқаб олиш қийин эмас – уларнинг барчасида куй-оҳанглари юқори товушдан бошланиб, энг қуйида жойлашган таянч пардага қараб ҳаракатланади. Бунда айниқса «Ёр-ёр» ва «Рамазон» айтимларига йиғи (унинг куй шаклидаги ифодаси)га хос «қуйи терция» оҳанглари асос бўлганлиги сезилиб туради [5].

Бирламчи тузилма хусусиятларининг юқорида кўриб ўтилган никоҳ тўйи («Ёр-ёр»), диний маросим (Рамазон) ва болалар («Ёмғир ёғалоқ») халқ кўшиқларида намоён бўлиши айни пайтда мусиқашунос олимларимизнинг (В. М. Беляев, Ф. М. Кароматов, И. Р. Ражабов) ушбу жанрларнинг келиб чиқиш илдиэлари жуда қадимий эканлиги хусусидаги фикрлари асосли эканлигини кўрсатади. Алалхусус: «Мусиқа шарқшунослиги соҳасида самарали иш олиб борган атоқли олим В. А. Беляевнинг фикрича, ҳозирги кунда ўзбек ва тожикларда мусиқа асарларининг дастлабки шакллари: маросим кўшиқлари, болалар кўшиқлари, оналар алласи, йиғилар воситалари билан бизгача етиб келган. Бу фикр ҳақиқатга яқиндир. Ҳатто оналар аллалари, дostonчи-шоирлар айтадиган қатор дoston ва кўшиқлар, ёр-ёр кўшиқлари ўзининг содда интонацияси, ритмик хусусиятлари жиҳатидан мусиқа маданиятининг дастлабки даврларига мансубдир» -деб ёзган эди санъатшунослик фанлари доктори И. Р. Ражабов [6].

Куйи оқим (бирламчи тузилма) куй-оҳанглари халқимиз мусиқий тафаккурида узоқ вақт ҳукм сурган ва шу асосда кейинчалик куй-оҳангларининг ўзга шакллари ҳам юзага келган кўринади [7].

Мусиқий мероснинг қадимий қатламлари қаторида ангеитоника хусусиятли (яъни таркибида ярим тонли товушлар нисбати бўлмаган) оҳанглар эътиборимизни ўзига тортади. Одатда, ушбу тоифага тааллуқли оҳангларнинг куйи оқимга мойил кам сонли (2, 3, 4) товушлари муносабатида сўздош оҳангларга хос (ёндosh секунда ва кварта) интерваллар етакчи ўрин тутади. Шу боисдан уларнинг тарихий келиб чиқишини ижтимоий мусиқий тафаккурда кварта интервали муҳим ифода оҳанги сифатида шаклланган кўҳна даврга (П. П. Сокальский таъбири билан айтганда «кварта даврига») мансуб, деб қараш мумкин.



Нота мисолида келтирилган оҳанг чизмалари айтим жараёнида турлича (вариант) кўринишлар касб этади. Унинг дастлабки шакллари халқ мусиқасининг узоқ ўтмишга оид айтим намуналарида («Суст хотин», «Арғамчи» ва б.), шу жумладан, халқ ижодиётининг кўҳна қатламларидан ҳисобланган болалар

қўшиқлари куй негизида кузатилади [8]. Дарҳақиқат, ангемитоника сифатига эга оҳанг тузилмаларида қадимийликка ишора этувчи қатор аломатлар намоён бўлади. Жумладан, лад асоси бизнинг бу хусусдаги бугунги тасаввурларимизга мувофиқ келмайди. Бу борада ёш мусиқашунос олима С. Мавлонова тўғри қайд этганидек: «...оҳанг таркибидаги товушлар бизга маълум куйи тоника асосида уюшиб келмайди, балки икки, гоҳо уч таянч товушлар нисбатига қурилади. Бунда бош (ёки асосий) таянч парда кўпинча ўртада жойлашган оралиқ товушга тўғри келади. Шу боис уни марказий таянч парда сифатида белгилаш мумкин» [9]. Болаларнинг «Оқ теракми, кўк терак», «Зув-зув борагай», «Чори чанбар» каби қўшиқлари бу фикрнинг асосли эканлигини кўрсатади.

Шуни айтиш керакки, ангемитоника сифатли оҳанглар халқ мусиқий тафаккури ривожлана боргани сари янги жиҳатлар билан тўлдирилган. Жумладан, куйи сақрама оҳанглар орасида ёндош товушлар пайдо бўлган [10], марказий таянч парда хусусияти аста секин куйи таянч тамойилига бўйсунган [11] ва ҳ. к. Лекин шундай бўлишига қарамай бу тоифа оҳанглар буткул йўқ бўлиб кетмаган, балки у ёки бу қўшиқнинг дастлабки оҳанг асоси (кўҳна қатлами) сифатида сақланиб қолган. Чунки аслида энг қадимий ва, одатда энг оддий тузилмалар (лад) парда-оҳанг кесимида ҳаёт кечиришга ниҳоятда мослашган бўлади [12].

Қадимий даврлардан бизга мерос қолган яна бир муҳим мусиқий ёдгорликни «даракчи» оҳанглар тоифаси ташкил этади [13]. Бу оҳанглар кварта интервали ижтимоий онгда ахборот стказиш (сигнал узатиш) садолари сифатида қарор топган даврларга тааллуқлидир. Хусусан, «даракчи оҳанглар» ўтмишда турли вазиятларда (масалан, ҳарбий мақсадда, ҳавф-хатардан огоҳ этиш, байрам кунлари, тантаналарни дараклаш ва ҳ. к) қўлланилган.

Даракчи оҳангларнинг мусиқий сифати белгиси оҳанг сақрамаларининг кенг намоён бўлиши билан тавсифланади. Бунда сақрамаларнинг таянч нуқтаси марказда жойлашган бўлиб, ана шу пардадан туриб ҳам куйи, ҳам юқори йўналишларда оҳанг ҳаракатлари юзага келади:



Бу каби оҳанг сакрашлари натижасида ҳажми кичик еттилик (септима) ёки соф саккизлик (октава) оралағини қамраб олувчи парда уюшмалари ҳосил бўлади. Бироқ гоҳо бу пардаларнинг таркибида айрим босқичлар қўлланилмайди ва бунинг натижасида таркибий нотўлиқ товушқатор зинопоялари юзага келади. Бунга «Арғамчи», «Лайлак келди», «Суст хотин» каби қўшиқлар яққол мисолдир. Бинобарин, даракчи оҳанглар қўлланилган айтим намуналари таҳлил қилинганда ана шу парда хусусиятларига ҳам эътибор бериш тавсия этилади [14].

Шуни таъкидлаш жоизки, ушбу мақола доирасида мухтасар кўриб ўтилган кўҳна оҳанг тузилмалари бизга турли тарихий даврлардан «хабар» берувчи мусиқий ёдгорликлар бўлиши билан бирга мусиқий мероснинг янги намуналари ижод этилиши жараёнига ҳам фаол жалб этиб келинган. Таниқли Э. Алексеев таъбири билан айтганда: «илк халқ айтимлари ривожланган куйли айтим шаклларида «хитой девори» билан тўсиб қўйилмаган. Аксинча, уларнинг тарихий ривож товушларнинг ўзаро муқим боғланган тонал комплекслари шаклланишига интилгандир» [15].

Бирламчи тузилма ва даракчи оҳангларнинг халқ ижодиёти билан бир қаторда мумтоз мусиқа намуналарида ҳам қўлланиб келинаётганлиги бу фикрни бир қадар бўлса-да тасдиқлайди деб эътироф этамиз [16].

Демак, бугунги кунда мусиқий мерос намуналарини мусиқий археология кесимида тадқиқ этиш мусиқашунослик фани олдида турган энг муҳим илмий йўналишлар қаторида қаралмоғи лозим.

Изоҳлар:

1. «Мусиқий археология» ибораси халқ ва касбий мусиқа намуналарининг қадимий куй қатламларини ўрганувчи мусиқашунослик тармоғи маъносида қўлланилди.
2. Масалан, қаранг: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Часть I. Музгиз, 1960. С. 10-22; Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., Советский композитор, 1986. С. 64-65; Холопов Ю. Н. Мелодия. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1977. С. 514-515.
3. Schenker H. Neue musikalische theorien und Phantasien. Bd. 3, W, 1935, p. 3-25.

4. Мазо М. Л. Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции. // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978, С. 213-215; Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986. С. 66-80.
5. Йигига хос мунгли оҳанглар заминиди минор лади шаклланган бўлиши ҳам эҳтимолдан ҳоли эмас. Ўзбек мусиқа меросининг қадимий намуналари терция интервали қобигида хос садоланиши ҳақида санъатшунослик фанлари доктори Т. С. Вызго билдирган фикр-мулоҳазалар эътиборга моликдир.
6. Ражабов И. Р. Мақомлар. Тошкент, (Кўлөзма), СИТИ кутубхонаси, инв. № 843, 60 б.
7. Жумладан, редукция методининг қўлланиши ўлароқ бирламчи тузилма қатлами айрим касбий мусиқа намуналарига ҳам дастлабки асос бўлганлиги бир қадар ойдинлашмоқда. Масалан, унинг излари Шашмақомдаги Таснифи Дугоҳ, Сарахбори Наво, Савти Ушшоқ каби қисмларда аниқланган.
8. Ўзбек халқ мусиқаси. III том, тўпловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий. И. А. Акбаров таҳрири остида. Тошкент, 1959, бб. 459-475.
9. Мавлонова С. П. Ўзбек халқ болалар кўшиқлари. Магистрлик дисс., Тошкент, 2003, Ўзбекистон давлат консерваторияси кутубхонаси, инв. №..., б. 35.
10. Масалан, қаранг: «Томдан тараша тушди», «Лайлак келди». ЎХМ., III том, бб. 457, 463.
11. Бунга «Бойчечак», «Олатой», «Лайлак келди», «Бинафша» каби халқ кўшиқлари мисол бўлиши мумкин. ЎХМ. III том, бб. 455-459, 463-476.
12. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976. С. 25.
13. Бошқача номланиши – «хабарчи оҳанглар», «жарчи оҳанглар». Қаранг: Иброҳимов О. А. Ўзбек халқ мусиқа ижоди (Методик тавсиялар), Тошкент, 1994. Бб. 29-31.
14. Даракчи оҳанглар асосан мавсумий маросим ва болалар халқ кўшиқларида кенг қўлланилади.
15. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986. С. 170.
16. Масалан, Шашмақомдаги Уззол номли шўбаларда (Талқини Уззол, Насри Уззол,) даракчи оҳанглар таъсири сезиларлидир.

ЗАМОНАВИЙ БАДИИЙ ЖАРАЁН – ТАҲЛИЛ ВА ТАНҚИД

- Культурное пространство Байсуна – шедевр наследия человечества
- Миллий цирк уюшмалари ва уларда қизиқлар фаолияти
 - Бойсун ўйинлари
 - Ўзбекистон бадий кулоччилик санъатида нақш эволюцияси
- Институт Ихтисослашган Кенгаши – илмий даражали олимлар маскани
 - Проблема реализма в искусстве Узбекистана XX века
- Современные проблемы режиссуры узбекского театра
 - Замонавий ўзбек театрида комедия санъатининг тутган ўрни
 - Фитрат ва ўзбек тарихий драмасининг шаклланиши
 - Социологические аспекты современного узбекского цирка
 - Что сегодня происходит в узбекском кино?
 - Фильм – ижтимоий-бадий коммуникация воситаси сифатида

Культурное пространство Байсуна — шедевр наследия человечества

Понятие «устного и нематериального наследия человечества» было определено экспертами ЮНЕСКО как совокупность процессов, знаний, навыков и творческой активности того или иного этнического сообщества, куда включались материальные предметы, природные и человеческие ресурсы, а также различные аспекты социокультурного и природно-географического характера, необходимые для идентификации конкретного историко-этнографического и культурного явления, при котором обеспечивается непрерывность его развития и сохранения культурного и творческого разнообразия в мировом сообществе.

В мае 2001 года культурное пространство Байсунского региона Сурхандарьинской области Узбекистана решением ЮНЕСКО было признано «Шедевром устного и нематериального наследия человечества». Это событие стало важным стимулом в деле поддержки форм и жанров традиционной культуры во всем центрально-азиатском регионе, и выработке долгосрочной стратегии в сфере ее сохранения и дальнейшего развития.

Традиционное искусство и фольклор Байсуна, формируясь на протяжении веков на почве автохтонных традиций, испытывали разнообразные влияния, обусловленные своеобразием исторического развития.

Жанровый состав музыкального фольклора и изустно-профессионального искусства Байсуна на сегодняшний день изучен далеко не полностью. Попытка раскрыть целостный характер существующего жанрово-видового множества, определить состав, иерархию, эволюцию и взаимодействие различных отраслей народной культуры — устного поэтического творчества, музыкального фольклора, зрелищных представлений, художественных ремесел, определила внимание научной общественности Узбекистана и зарубежных стран к этому

униальному региону и поставила задачу его комплексного изучения. Намети́лась тенденция к осознанию традиционной культуры Байсуна не только как историко-культурного реликта, но и как важной духовной ценности современности. Относительная компактность населения Байсуна, его стратегическое положение на древних караванно-торговых трассах, и одновременно удаленность от современных крупных городских центров, позволившая сохранить уникальные традиции народной культуры, поставили перед учеными задачу комплексного исследования региона, как целостного историко-этнокультурного феномена. Такая постановка вопроса дала возможность подготовки и проведения по инициативе Научно-исследовательского института искусствознания Академии Художеств Узбекистана при участии Фонда поддержки культуры и искусства «Бойсун» и группы SMI при поддержке офиса ЮНЕСКО в Узбекистане Байсунской комплексной научной экспедиции. В работе экспедиции, которая начала свою работу летом 2003 года, приняли участие ученые-искусствоведы, музыковеды, театроведы, этнологи, филологи, краеведы и археологи Института искусствознания, а также Института истории, Института языка и литературы им. Алишера Навои Академии Наук Узбекистана. В экспедиции участвовали эксперты ЮНЕСКО из Франции и исследователь-этнолог из Польши. В рамках экспедиции были проведены семинары и технические тренинги.

В ходе летнего и осеннего периодов экспедиции были обследованы и изучены кишлачные советы Авлод, Сайроб, Дербенд, Мачай, Курганча, Бойсун, Работ (в частности, кишлаки Кушкак, Богболо, Авлод, Сарие, Сайроб, Мунчок, Бешэркак, Чилонзор, Ходжабулган, Даштигоз, Пулхоким, Инкобод, Кофрун, Омонхона, Работ, Туда, Пасурхи, Корабуйин, Ялангоч бува, Дуоба, Гуматак, Курганча, Кизил Навр, Юкори Мачай, Дербенд, Шуроб, Сангчил, Дахнаижон, Назари, Яккатол, Алачупон, Дехиболо, Айлангар, Шохтут и др.) и некоторые махалли города Байсуна. Сбор и запись аудио-видео-фотоматериалов дали много интересного об истории края, этногенезе, обрядах и обычаях, о религиозных взглядах, о народных зрелищах и играх, о музыкальном фольклоре и музыкальном инструментарии, художественных ремеслах и архитектуре, устном народном творчестве. Полевые материалы легли в основу трудов Байсунской научной экспедиции (1 и 2 выпуски,

Ташкент, 2003). Одной из перспективных целей комплексной Байсунской научной экспедиции является создание «Атласа центров фольклора и народных ремесел Байсунского региона» на основе изучения и возрождения центров фольклора и ремесел.

Байсун — одно из древнейших на Земле мест жизни и деятельности человека. Здесь обнаружены стоянки древнего человека, датируемые 100–40 тыс. лет до н. э. В пещере Тешикташ, в верхнем течении Мачайдарьи, археологом А. П. Окладниковым были найдены останки неандертальца (4 июня 1938 года). Рядом в горах Кухитанга находятся наскальные рисунки «магической охоты на быков» (Зараутсай), в окрестностях кишлака Гуматак найдены следы динозавров. Через Байсун проходила интенсивная торговая трасса от переправ Амударьи в Согд, ставшая частью Великого шелкового пути. Для защиты кушанских владений от кочевников по велению правителей узкое ущелье у Дербенда перекрывается стеной, в которой устанавливаются «железные ворота». К достопримечательностям Байсунского региона следует отнести старинное сооружение в кишлаке Пулхоким, известное как «земляной мост»; своеобразную дорогу-лесницу над обрывом под названием «шоти» рядом с селением Дехиболо (Дийболо), считающуюся чудом горной инженерии (построена более 100 лет тому назад), пещеры и святые места Ходжаимайхона, Омонхона, Устурсанато, Сайроб, Кофрун, Биби Ширин, Сариосие, Бешэркак, Пистамозор, Диймалик, Айлангар, Курганча и др. С наименованиями кишлаков связаны многие легенды и сказки, сохранились также традиции и обычаи при проведении семейных обрядов, как, например, свадьба («Никох туй» или «Угил туй» с разнообразием зрелищ, народных игр и состязаний — копкара, кураш, шавлок, пиеда улок, кавзо с ритуальными танцами и др.). А обряды «вызывания дождя» («Сус хотин» или «Сузил хотин») или врачевания «жахр» говорят об их доисламском генезисе.

Своеобразие Байсуна, не имеющего аналогов в культурном пространстве Узбекистана и даже в регионе Центральной Азии, проявляется в народно-прикладном искусстве, в самом жизненно-бытовом укладе народа, в его музыкально-поэтическом творчестве. Еще более самобытность Байсунского региона наблюдается в музыкально-интонационной сфере, где слились воедино музыкаль-

ные традиции многих древнейших племен, а в современном понимании — узбекского и таджикского народов. Национальное своеобразие интонаций обнаруживается здесь в трудовых, обрядовых и лирических песнях, в исполнительской манере эпических сказителей, в характерных движениях народных танцев.

Самобытное музыкальное искусство народов Байсуна складывалось веками в зависимости от разнообразия его социально-хозяйственных, бытовых и этно-психологических особенностей. Оно вобрало в себя элементы музыкальной культуры узбекского (в основном родов кунград и катаган) и таджикского народов, и отражало различные функции, касающиеся как семейной жизни человека, так и его трудовой деятельности, верований и природных явлений. Большинство вокальных (народных песен, речитаций, песнопений, плачей-причитаний, терма из народного эпоса) и инструментальных жанров (усулей, наигрышей, мелодий-чолгу куй) было связано с народными обрядами. Музыкальное творчество региона образует две большие группы прикладных и неприкладных видов и жанров земледельческой и скотоводческой культуры, получивших особенно большое распространение.

Описание музыкального фольклора народов Байсуна обычно исходит из такого важного для жизни любого народа фактора, как способ хозяйствования. Ритм трудовой деятельности земледельцев, связанный с природными явлениями, и образующий земледельческий календарь, — одна из основ жанровой системы фольклора земледельцев. Скотоводческий кочевой уклад с его трудовыми процессами и реалиями определил образную и содержательную сторону традиционного искусства узбеков-кунград и узбеков-катаган со своим календарем и жанровой системой.

Другой основой, своеобразно коррелирующей с земледельческим и скотоводческим календарем, является семейно-обрядовый цикл. Его содержание — жизнь человека, основные вехи которой — рождение, свадьба, смерть — осмыслены в системе обрядов и музыкально-поэтических жанров. Семейная обрядность, связанная с богатым спектром основных событий в жизни человека, дает основание для построения целостной жанровой системы, осмысления его многообразия, иерархии и взаимодействия жанров (от детских песен «Бойчечак» и «Ё раббиман» до свадебно-обрядовых «Ёр-ёр»,

«Ал муборак» и «Келин салом» и похоронно-поминальных песнопений, садр и тазия, а также ритуальных — «алас», «кушнос», «бадик» и «жахр»). Семейная обрядность складывается в цикл, который, в свою очередь, включается в более крупную систему со своими взаимоотношениями.

При изучении жанров узбекского традиционного музыкально-поэтического искусства совершенно естественно было начать поиски системообразующего фактора с обращения к хозяйственной основе жизни узбеков и таджиков. В памяти народа еще сохранились многочисленные заговоры, легенды, народные песни, притчи и наигрыши. Интересен музыкальный инструментарий Байсуна, представленный домброй, чанг-кобузом, наями (деревянный, костяной, глиняный, камышовый), дутаром и дойрой (дапп). Эти инструменты использовались в обрядах, ритуалах и песнопениях, непосредственно связанных с идеей плодородия и жертвоприношений, отражающих многообразие важнейших трудовых процессов (от песен первой борозды, сева, уборки урожая, их обработки до песен доения, обработки шерсти, катания войлока и изготовления ковра). Сохранившиеся календарно-обрядовые песни, связанные с Наврузом, обрядом «вызывания дождя» и обходными песнями-колядками, также составляют определенный пласт жанрового состава музыкального фольклора Байсуна. Каждый из них отличается своей спецификой, строением, функциональными особенностями и исполнением. Тип творчества, восходящий к определенной социально-возрастной роли, определял и деятельность исполнителя-носителя традиций и его жизнеповедение, независимо от его реального возраста.

Фольклорные традиции народов Байсуна поистине уникальны. Это признала и мировая общественность. Народные песни и инструментальные наигрыши, танцы и обрядовые действия, предания и сказки, костюмы и народные игры, изделия прикладного искусства составляют естественный образ жизни населения. Осознавая высокий духовный потенциал народной культуры Байсуна, было принято решение о проведении с 2002 года Открытого фольклорного фестиваля «Бойсун бахори» с участием фольклорных ансамблей, народных сказителей и модельеров-дизайнеров.

Признание культурного пространства Байсунского региона «Шедевром наследия человечества» открывает перспективу не только сохранения уникального народного искусства, но и дальнейшего развития его традиций и творческой интерпретации в современном художественном процессе. В этом плане изучение жанровой системы народного музыкального творчества Байсунского региона, помимо академического значения, создает методологические основы для формирования определенного музыкального стиля и направления, выработанного на почве наиболее жизненных и прогрессивных национальных традиций, созвучных современной действительности.

Примечания:

1. *Фольклор и народное искусство в контексте современной художественной культуры. Материалы международной научной конференции, Байсун, 2002.*
2. *Проблемы сохранения традиций народной культуры, Материалы международной научной конференции. Байсун, 2003.*
3. *Труды Бойсунской научной экспедиции. Вып. 1. Ташкент, 2003.*
4. *Р. Абдуллаев. Фестиваль становится традицией. // San'at, №2. Ташкент, 2002*
5. *Р. Абдуллаев. Музыкальная весна в Байсуне. // San'at, №2. Ташкент, 2003.*
6. *А. Хакимов, С. Алиева. Керамика Байсуна. // San'at, №2. Ташкент, 2003*

Миллий цирк уюшмалари ва уларда қизиклар фаолияти

Хорижий цирк труппалари намунасида ўзбек цирк уюшмалари ҳам юзага кела бошлайди. Тошкент, Фарғона, Андижон, Бухоро, Самарқанд каби йирик шаҳарларда эса яхши жиҳозланган махсус биноларга ва мунтазам, турғун труппаларга эга бўлишга интилиш кўзга ташланади.

1902 йилда Баратбой Тошкентда бир саройда цирк ташкил қилиб, томоша кўрсата бошлайди. Унинг тўдасида Комил қизик, Исоқ барин (русча «Бариня» рақсини ижро этгани учун шундай лақаб олган), қиличютар Саид афғон, Симбоз Одил, ёш Карим Зарифов, созандалар хизматда бўлишган.

Муллавоё Мансуров тўпи билан Майрамхон тўпини («Майрамхон цирки») ҳам ғарб услубидаги биринчи ўзбек цирк уюшмаларидан десак янглишмаймиз.

Муллавоё Мансуров асли тошкентлик бўлиб, ўз даврида оддий чархпалакдан тортиб цирккача бўлган томошаларни уюштиришда донг чиқарган. У ўзининг ташкилотчилиги, халқ санъатини яхши билиши ва унга бўлган муҳаббати туфайли уч киши, беш киши, камдан-кам ўн кишидан иборат бўлган ушоқ ва пароканда циркчи тўпларни мунтазам бир труппага бирлаштиришга муваффақ бўлди. Труппада ака-ука Раҳмон билан Парзин Абдуҳалиловлар (уч хоналик чиғирикда ўйнаган, муаллақ қилган), Муҳаммад (Чаққон) Хўжаев билан Қодир бола (акробатика), Карим Зарифов билан Ортиқ қизик (бамбукда, яъни бир 4-5 метрли еғочни қорнига қўйиб, иккинчиси ўша еғоч устига чиқиб ўйнаган), Муҳитдин Шокиров (бесуяк), кал Шокир (жанглёр), Саид афғон (қиличбоз), Юсуфжон қизик, Собир қори, Рафиқ қизик (қизикчилик), Зокиржон Овулов (жарчи), Аширмат билан Кенжабой (сурнайчи), Мажит гаранг (кассир), Хоисов деган арман йигити (хўжалик

мудири) каби йигирмадан ортиқ киши уюшган. Муллабой аканинг ўзи бошлиқ, бадиий раҳбар, от ўйнатувчи сифатида хизмат қилган. Тўпда чавандоз Якубовский билан полвон Иванцевич деганлар ҳам ишлаган.

Азим чўқинди билан Майрамхон циркчилик фаолиятини уч-тўрт кишилик тўпдан бошлаган. Йил сайин тўп янги кишилар ҳисобига кенгайиб, унда Майрамхон мавқеи ўсиб борган, натижада «Майрамхон цирки» номини олган. 1905-1917 йилларда тўпда Азим чўқинди билан Майрамхондан ташқари улар сақлаб олган раққоса Лиза исмли арман қизи, гармончи ва куплетчи Павлов билан унинг рафиқаси – Мария, бесуяк Қамбарали, Назир қизиқ ва Зокир қизиклар ишлаган. Аммо Майрамхон цирки асосан ўзининг ўзбекча ва русча рақслари билан шуҳрат қозонган. Шу боис XX аср бошида Ўзбекистон худудида ишлаб турган ҳар бир цирк жамоасининг ўз Майрамхони бўлган, яъни томошабиннинг майли ва истагига жавобан труппадаги жувонлардан бири Майрамхон лақаби билан ўйнаган. Жумладан, Ф. А. Юпатовнинг қизи Елена ҳам шу таҳаллус билан ўзбек қизидай кийиниб от устида, симдорда ўзбекча рақсларни ижро этган.

Абдурахмон Раҳмонов (1870-1929)нинг Самарқандда ташкил этган цирки ҳам ўз даврида шуҳрат қозонган. Труппанинг ўзагини ўзбек санъаткорлари ташкил этган. Улар аввалида қишлоқларда ва кичик шаҳарларда томоша бериб юришган. Бироз тажриба орттиргач, катта шаҳарларда томоша кўрсатишган. 1910-1911 йилларда мазкур труппанинг Андижон, Тошкент, Қўқон, Фарғона, Бухоро, Керки, Термиз, Шаҳрисабз шаҳарларида муваққат томоша-хона-шапитоларда, сайлгоҳларда, халқ орасида намойиш этган томошалари шундан далолат беради. Одатда, А. Раҳмонов катта шаҳарда ишлаш учун ўз труппасини рус артистлари ҳисобига тўлдирарди. А. Сосин ва М. Лободин деган рус артистлари ўзларининг «Люди-мячики» деган хотира китобларида шундай деб ёзишади: «Раҳмонов катта шаҳарда ишламоқчи бўлганида, рус артистларини ёрдамга чақирар, бир қатор номерлари ижро этувчи бир-икки оилани тақлиф этар эди» [1]. Жумладан клоун ва ҳайвонларни ўйнатувчи А. Л. Дуров, сакровчи акробат Сосинлар, чавандозлардан Безано ва Соболевскийларнинг оилалари вақти-вақти билан А. Раҳмонов циркида ишлаганлар. Акробат Сосинлар

Туркистонда 1916 йилда гастролда бўлишган экан. А. Сосиннинг ёзишича, у Кўқонда А. Раҳмонов труппасида ака-ука рус ўсмирларини кўрган ва уларни акробатикага ўргатган, шулардан бири — кейинчалик машҳур бўлиб кетган клоун Г. И. Заставников (1898-1970). «У ўз она тили рус тилидан ташқари ўзбекларнинг ёрқин, образли қишлоқ, бозор майдонлари, кўчалар тилини ҳам яхши биларди...» деб ёзади А. Сосин [2]. Унинг ижросида битта масхарабозлик номерини таърифлайди.

Бир эракака паранжи ёпинтирилади. У қиз бўлади, бошқа бири — харидор. Георгий Заставников уни хипча бел, қадди шамшод, бурничи, бурни... деб тасвирлайди. «Қизни таърифлар экан, артист ҳаммавақт импровизация қиларди, у халқ мақоллари, ҳазил-мутуйибаларини ишлатиб, қари ошиқларни ҳажв қилиб «қиз»нинг гўзаллигини шундай тасвирлар эдики, томошабинлар кулгидан қотиб қолишарди» [3].

А. Раҳмонов циркининг асосий ўзаги турғун бўлиб, кам ўзгарган. Ўзи, хотини Ф. Раҳмонова, қизи Муяссар, ўғли Даврон, шогирдлари Олим Абдураҳмонов, Григорий Гусев, Николай Хазанцевлар дастурда етакчи ўринларни ишғол этишган ва чавандозлик ўйинларини кўрсатишган. Хотини Ф. Раҳмонова черкесча либосда отда машқ қилган, «Лезгинка»га рақсга тушган, қизи Муяссар отда ўзбек, тожик, рус рақслари ижро этган, чопиб бораётган от устидан эгилиб, манежда ётган рўмолчани олган, нишонга ўқ отган. А. Раҳмоновнинг ўзи фракда, ёқасига бабочка тақиб, қўлига қамчини ушлаган ҳолда учта ўргатилган отларни турли машқларни бажартириб томоша кўрсатган. Масхарабоз сифатида ҳам кўринган. Бў тўғрида ҳам А. Сосин ва М. Лободин маълумоти эътиборли: «Раҳмонов ёшлигида фарс характеридаги ҳажвий саҳналарни ижро этишда шухрат қозонган. Бозорда ўзининг яккаю ягона эшагини сотувчи камбағал бечоранинг аҳволидан ҳикоя қилувчи саҳнани чинакам кулгили қилиб тасвирлар эди. Бозордаги солиқчи, даллол, қоровулгача ҳар ким бечорадан пул талаб қилиб, жони-ҳолига қўймайди. Охир-оқибатда деҳқоннинг қўлида арзимас чақа қолади, уни ҳам худо йўлига хайр қил деб дарвеш тортиб олади» [4]. Бу анъанавий театрнинг «Эшак сотди» сатирик комедиясидан бошқа нарса эмас. Афтидан, Абдураҳмон Раҳмонов шу тоифа масхарабозликларни яхши билган ва уларни цирк томошалари орасида ижро этишга катта эътибор берган. Ҳақиқий

цирк артисти, катта қалб эгаси, ажойиб инсон А Раҳмонов ўзбек циркининг замонавий шаклларда ривожланиши учун катта ҳисса қўшди, умрининг охиригача (1929 йилда вафот этган) ўз труппасининг бадиий савияси учун ҳаракат қилиб яхши поғонага кўтаришда хизмат қилдилар.

Муллабой Мансуровнинг 1904 йилда Тошкентда тузган цирк уюшмаси ҳам эътиборли бўлган. «Туркестанские ведомости» газетаси бу тўғрида шундай хабар берган эди: «Масхарабоз билан муаллақчилар гуруҳи чиқади, уларнинг барчаси ўз «номерларини» бу ерга келган рус циркларидан ўзлаштирган сартлардан иборатдир» [5]. Бу хабардан ҳақоратомуз «сарт» ҳамда маҳаллий циркчилар ижодини шубҳа остига олувчи «ўзлаштирган» сўзларини қабул қила олмаймиз, албатта. Биз учун муҳими — ўзбек артистларидан ташкил топган миллий цирк тўдасининг томоша бергани ҳақидаги хабар. Айтишларича, Баратбой циркида ишлаган санъаткорлар ҳам шу тўдага қўшилган. Т. Турсуновнинг ёзишича, труппа «Муҳаммаджон, ака-ука Раҳмон ва Парзин Абдухалиловлар, Мақсуд қори, Шароф, Муҳаммад (чаққон) Хўжаев, Карим Зарифов, Қодир, Муҳсин, қизиқчилардан Юсуф қизиқ, Ортиқ қизиқ ва Собир қори, Авазгат ва Кенжабой деган икки сурнайчидан иборат эди. Муллабой труппада бош раҳбар, Мажид гаранг кассир ва Хоисов исми армани йигит хўжалик ишини бошқарар эдилар» [6]. Тўда сайёр ҳаёт кечириб, кўчма чодирда томоша кўрсатган. Тўда таркибидан ҳам кўриниб турибдики, унда қизиқчилик санъатига алоҳида эътибор берилган. Унда Юсуфжон қизиқ Шакаржонов бошлиқ 4-5 қизиқ ишлаб дастурдаги чиқишларни бир-бирига боғлаган ҳамда ўзларининг серкулги қизиқчиликларини билан томошани қизитган, унга бадиий кўркемлик бағишлаган.

Муллабой Мансуров тўдасининг томошалари Тошкентда бошланиб, сўнг Кўқон, Марғилон, Андижон, Наманган ва Самарқанд шаҳарларида давом этди, 1905 йилда эса Туркистон, Авлиёота, Пишпак орқали Жанубий Туркистонга ижодий сафарда бўлдилар. Тўда 6 йил фаолият кўрсатди. Аммо шу қисқа вақт ичида наинки миллий цирк жанрларини, балки «Келин тушди», «Заркокил», «Қетмон талаш», «Атторлик» каби анъанавий театр томошаларини ҳам бутун Марказий Осиёда тарғиб қилди. Симдорда, от устида муаллақ томошалари кўрсатган ёш Карим Зарифов ҳам «Чопон бола»,

«Сурат кўрсатиш», «Ёғоч полвон» қизиқчиликларини намойиш этишда қатнашиб, Юсуфжон қизиқ ва унинг ҳамнафасларидан ўрганади, хўжандлик қизиқдан ўрганганларини мустақамлайди.

Цирк тўдалари ўртасида рақобат кучли бўлган. М. Мансуров тўдаси дастурига кейинчалик рақс, пантомима, хор қўшиб олинган ва томошалар синемотограф намойиши билан тугалланган бўлса ҳам, труппа барибир тарқаб кетади. Кичик бир қисмини Раҳмон Абдухалилов (1870–1929) сақлаб қолишга муваффақ бўлади. 1912 йилда Р. Абдухалилов раҳбарлигида М. Мансуров тўдаси тўдалигича қайта тикланади [7].

Умуман бу даврда халқ қизиқчиларининг цирк уюшмаларига кенг жалб этилиши натижасида уларнинг фаолият майдони кенгайиб борган. Айниқса, Фарғона қизиқлари бутун Марказий Осиёни кезиб, ҳатто Жанубий Туркистон, Кавказ ва Россия шаҳарларида томоша кўрсатадилар.

Бу соҳада айниқса, Муллабой Мансуров билан Асқархожи Ҳайдаралиев [8] тўплари яхши фаолият кўрсатишган. Муллабой Мансуров труппасида Юсуфжон қизиқ, Карим Зарифов, Ортиқ қизиқ, Собир қори каби атоқли комиклар 1905 йилда Қашқар вилоятининг Қашқар, Ёркент, Ҳима, Хулжа, Қарашар, Чигилик каби шаҳарлари ва ўнлаб қишлоқларида халқ комедияларидан «Келин туширди», «Мамаюсуф», «Бола ўқитиш», «Сурат кўрсатиш», «Хитой табиби», «Ўлик сотди», «Сартарошлик» каби томошаларни намойиш қилиб, томошабинлар олқишига сазовор бўлган. Бу ишда хусусан оламдаги халқлар ва мамлакатлар ҳаёти ва урф-одатларини билишга ўч, тиним билмас Юсуфжон Шакаржоновнинг хизмати катта эди.

Маданий алоқалар тарихида таркиби тўрт ўзбек санъатчиси бўлган Андриёз лақабли циркчи труппасининг 1908–1913 йилларда Кавказга қилган сафари ҳам муҳим ўрин тутди. Юсуф карнай, Ҳожимат ноғора, Йўлдош сурнай ва айниқса, Зокир қизиқ Овулов ижросида шўх ўзбек куйлари ва усуллари, «Чопон бола», «Ўлик сотди», «Асалари», «Балиқ тутиш», «Шайтон» сингари масхарабозликлар намойиш қилинган. Бу тўғрида Зокир қизиқ шундай деган эди: «Андриёз тўдаси билан Кавказда беш йил юрдим. Бизни ҳамма ерда яхши қабул қилишди. Айниқса, қизиқчилик ўйинларимиз томошабинларга ёқиб қолганди. Биз қизиқчиликларни ўзбек тилида ижро этардик. Аммо сўзларимизнинг

хаммаси ҳам томошабинга етиб бормасди. Шу сабабдан кўпроқ ҳаракатта нисбат берардик. Айрим ўйинларда кавказча қуйлардан фойдаландик. Бу яхши натижалар берди. Мен секин-аста озарбайжон тилини ўрганиб олдим, айрим луқма ва қўшиқларни шу тилда айтадиган бўлдим. Хуллас, Кавказга борганим яхши бўлди. Дунёни кўрдим, кўзим пишиди, кўп нарсани ўргандим» [9].

Шундай қилиб, янги даврда қизиқчиларнинг фаолият майдони кенгаяди, дунёқарашда, ижодида ўзгаришлар юз бера бошлайди. Қизиқлар анъанавий асарларни ўйнаш билан бир қаторда цирк масхарабозликларини ўзлаштиришга киришадилар.

Улар цирк клоунадаси томошаларини ижро этишда оддий кўчирма ва таржима билан чекланмай, масалага ижодий ёндашадилар. Натижада ўнлаб яхши танилган цирк масхарабозликларининг иқлимлашган ажойиб ўзбекча нусхалари юзага келади.

Ижрочилар цирк масхарабозликларидаги эркин бадиий тўқимага имкон берувчи, кундалик ҳаётга муносабатни билдириш мумкин бўлган ва томошабинларга тушунарли, яқин томонларни ривожлантирадилар. Бу пировард-натижада миллий цирк масхарабозлигини яратишга олиб келган. Янги томошаларда асосан текинхўрлик, танбаллик, укувсизлик, нодонлик, мақтанчоқлик, маҳмаданалик, алдамчилик каби ахлоқий нуқсонлар кулги қилинади. Миллий цирк масхарабозликларининг вужудга келишида анъанавий театр тажрибаси, воситалари муҳим роль ўйнаган. Чунки халқ актёрларининг цирк ишларига аралашуви, цирк клоуни ёки «рижийси» бўлиб танилган қизиқчининг халқ томошаларида қатнашуви табиий ҳол бўлиб, бунинг натижасида эски ва янги репертуарлар бир-бирига таъсир кўрсатиб келган. Ўзбек клоунадаси аста-секин дорбозлик санъатига ҳам сингиб боради. Дорбозлар билан ҳамкорлик қилувчи масхарабозлар ўзбекчалаштирилган цирк клоунадаси ва миллий цирк масхарабозлигидаги ҳамда анъанавий театрда мавжуд бўлган айрим ихчам, серҳаракат ва камсўз томошаларни ўйинларига мослаштириб ёки бир даража қайта ишлаб ижро этганлар. Шулардан бир хили дорбоз ўйинлари орасида ижро этилган, бир хили дор ўйинини ҳам муқаммал эгаллаган масхарабоз томонидан арқон устида бажарилган. Бундан ташқари, ўнлаб дорбоз ва симбоз ўйинларига муқаллид-пародиялар яратилган.

Изоҳлар:

1. Сосин А., Лободин М. Люди-мячики. М.- Л., 1960. С. 47.
2. Ўша жойда, 76 б.
3. Ўша жойда, 77 б.
4. Ўша жойда, 46 б.
5. Туркестанские ведомости, 1904, 10 ноября, № 162.
6. Турсунов Т. Карим қизиқ. Тошкент, 1960. 31б.
7. Ўша жойда, 34-36 б.
8. Асқархожининг фамилиясини қуйидаги манбадан аниқланди: «Кауфманский сборник». М., 1910. С. 205.
9. Зокир қизиқ Овуловдан 1964 йил 20 октябрда ўтказилган суҳбатдан.

Бойсун ўйинлари

Афсонавий Бойсун тумани Ўзбекистоннинг жанубий қисмида жойлашган. Туманнинг асосий ҳудуди баланд тоғлардан иборат. Маҳаллий аҳолининг кўпчилиги тоғ қишлоқларида жуда қадимдан истиқомат қилиб келишади. Ўзбек ва тожик уруғларидан таркиб топган бойсунликларнинг аксарияти овчилик, чорвачилик, деҳқончилик ва ҳунармандчилик билан шуғулланишади. Бу хусусият уларнинг ўйин ва томошаларида ҳам кўзга ташланади. Туманнинг европа шаклидаги замонавий шаҳар ва унинг маданиятидан узоқлиги боис уларнинг бисотида анъанавий ўйинлар бошқа ҳудудларга нисбатан кўпроқ асл ҳолатида сақланиб қолган. Шулардан баъзилари санъат даражасига кўтарилган. Айни пайтда байрам ва сайлларнинг таркибий қисмига айланган бўлиб, театрлаштирилган тарзда намоиш этилмоқда. Қуйида Бойсун анъанавий ўйинларини кўриб чиқамиз.

Овчилик ўйинлари. Бойсун аҳолиси орасида ов билан боғлиқ ҳолда майдонга келган ва жанговор кайфиятда ўтадиган ўйинлар ниҳоятда кўп бўлган. Уларда маҳаллий халқнинг ов жараёнига тайёргарлик кўриши ўз аксини топган. Шуларнинг айримлари турли шаклларда «Ганг», «Уч ошиқ», «Соққа» номлари билан бизнинг замонамизгача етиб келган. Қорабўйин маҳалласида яшовчи 50 ёшли Хурсанд Холиқов ҳикоя қилишича «Ошиқ ўйин» тартиби шундай: ерга айлана чизилади, кейин унинг қарама — қарши томонида паралелл иккита тўғри чизик тортилади. Шу чизик ташқарисидан айлана ичига қарата ошиқ отилади. Айлана ичидаги ошиқлар маҳаллий тилда «ганак» дейилади. Отилган ошиқ айлана ичидаги ганаклар дан бирига тегиб ташқарига чиқара олса, ўша ошиқ уники бўлади. Айлана чизигини босиш ўйин қоида­сига зид. Бундай ҳолат юз берганда, ўйинни унинг рақиби худди шу тартибда бошлаб, давом эттиради.

Ўйин шартлари, чизиклар, боринги, ўйин жараёни ҳам рамзий маъноларга эга. Агар ўйин мазмунига диққат қилинса, унда қадимдан сақланиб келинаётган ов манзарасини илғаб олиш мумкин. Ошиқлар-ов қуроли, айлана эса ов майдонидир. Илмий тил билан айтганда, ов пайтидаги йиртқичларнинг ҳаёт ва ўлим доираси. Унинг ичига тушган ҳайвонлар ўлим чангалига тушган ҳисобланади. Ундан қутилишнинг иложи йўқ. Айлананинг ўртасидан кесиб ўтган тўғри чизик ов бошланишида майдондаги ҳайвонларнинг ҳаракатини билдиради. Чизикқа бир қатор қилиб териб қўйилган ганақлар эса овчиларнинг асосий ўлжаси — ҳайвонларнинг рамзий белгисидир.

Ўйин мазмунидан кўринадики, ов учун ишончли ва қулай жой (майдон) танланган. Ҳайвон қочган тақдирда ҳам қаршисидан иккинчи овчи чиқиб келиб уни ўлжа тутади. Айлананинг қарама-қарши томонидаги иккинчи ўйинчининг мўлжалга олишга шай туриши шунга аниқланади. Ўйинчиларнинг маълум масофадан туриб айлана ичини мўлжалга оладиган тўғри чизиклар овчиларни жанговор ҳаракатини билдиради. Қоидага кўра, ошиқ отилганда айлана ташқарига чиққан ганақлар ўйинчи учун соврин вазифасини ўтайди. Ов майдонида эса бундай ҳолат ўлжанинг ўлдирилганини аниқлатади. Шундай вазиятларда йиртқич «ҳаёт доирасидан» — «ўлим доираси»га чиққан ҳисобланади.

Ўйинчининг отган ошиги ганаққа тегиб, уни айлана ташқарисига чиқара олмайди дейлик. Бу вазият овда ҳайвоннинг жароҳатланганини билдиради. Қаттиқ жароҳатланган ҳайвон яширинишга ёки қочишга яроқсиз. Бундай пайтда овчи унга яқинлашиб иккинчи зарба билан уриб ўлдириши мумкин. Ўйинда айлана чизиги олдида қолган ганақларни уриш шартли айнан шу маънони аниқлатади. Аммо ўйинчига айлана чизигини босиш қатъиян тақиқланади. Чунки у «ўлим чизигидир». Жароҳатланган ҳайвонга яқинлашиш ҳам ман этилади. Чунки ҳайвон жон ҳолатда овчига ҳужум қилиб қолиши мумкин.

Шундай қилиб, ошиқ ўйинларида қадимий аجدодларимизнинг ов қилиш маҳорати акс эттирилган. Кейинчалик ўйин ўз объектидан узоқлашиб, оддий бир эрмак, томоша тусига кирган. Халқ қўшиқларида куйланишига сабаб ҳам шунда. Чунки бир қатор лапарларда «Ошиқ ўйин»лавҳалари тасвирланганлигини кўрамиз:

*Ошиқ ўйнадим ютдим,
Шол белбоғингдан тутдим.
Сен бевафо ёр учун,
Ширин жонимдан кечдим.*

Ёки Бойсун ширкат хўжалигида истиқомат қилувчи маҳаллий кўнғиротлар «Келин салом»ига эътибор беринг:

*Отга таққан тақадай
Юмалаб ётган соққадай
Қайин укаларга салом.*

Хуллас, «ошиқ ўйин» турли шаклларда Бойсун аҳолиси орасида яхши сақланиб қолган.

Чорвачилик ўйинлари. Бойсуннинг асосий қисми тоғлардан иборат бўлганлиги боис маҳаллий аҳолининг кўпчилиги чорвачилик билан шуғулланади. Баҳор пайти ҳамма ўз уруғи билан қора уйларини олиб молларини боқиш учун овулга чиқиб кетади. То кузгача чорвани ўтлоқда боқишади. Бу азалдан шундай. Гуматак қишлоғида яшовчи 100 ёшли отахон Бобомурод Холиқовнинг айтишича, маҳаллий кўнғиротлилар доимо кўнгилхушликка, ўйинга эҳтиёж сезганлар, бироқ подани ташлаб узоққа кетишнинг иложи бўлмаган. Шу боис пода атрофида ўйнаш имкониятларини излаганлар. Натижада «Пода тўп», «Чўпон ўйин», «Қадама таёқ», «Тўққиз қумалоқ», «Ҳар хилча», «Босма ном», «Мир-мир», «Чиллак», «Ҳаккал-дуккал», «Эшак минди», «Оқсуяк» ва бошқа юзлаб ўйинлар ижод қилинган. Шулардан бири «Подачи»нинг барча қишлоқлар учун умумий бўлган ижро шаклини кўриб чиқамиз.

Чорва боқиладиган текис жойлар (Сурхоб овули) ўйингоҳ вазифасини ўтаган. Ўйиннинг асосий воситаси бўлган тўп — мол ёки туя жунидан тайёрланган. Жун юмалоқ шаклга келтирилиб, терининг ичига солинган, сўнг пишиқ жун ип билан яхшилиб тикилган. Чорводорларнинг чўпон таёғи эса ўйинда чавгон вазифасини ўтаган.

Ўйиннинг тартиби шундай: икки томонда катталиги бир ярим қадам бўлган чуқурча қазилади. Бу гўё дорвоза. Ўйиннинг шартли шуки, ўйинчи тўпни қўлидаги чавғони билан рақибининг дарвозасига киритишга ҳаракат қилиши лозим. Ёши улурғоғи мусобақага ҳакамлик қилган. Майдоннинг катталиги танланган

жойнинг текислик имконияти ва ўйинчилар сонига боғлиқ бўлган. Баъзи қишлоқларда ўйин шартлари эшак устида туриб бажарилган.

«Подачи» ўз мазмуни, қурилмаси ва шартларини тўлиқ равишда ҳаётдан олган. Ҳаётда бўлгани каби ўйинда ҳам ҳужумчилар, ҳимоячилар, қарама-қарши рақиблар, уларни бир-бирига гиж-гижловчи томошобинлар, ҳақ-ноҳақни ажрим қилиб, ҳукм чиқариб турувчи ҳакамлар мавжуд.

Ўйинда ҳамма жуфт-жуфт. Майдонда ҳаракат қилаётган ўйинчилар ҳам, унинг ташқарисида туриб ўйинни кузатаётган тарафкашлар ҳам иккига бўлинган. Ўйин вақти, дарвозалар, икки ярим шардан иборат оддий копток ҳам иккига бўлинган. Уларнинг барчаси гўё икки паллали ҳаёт тарозисида ўлчангандай.

Наврўз ўйинлари. Маълумки аجدодларимиз табиатни доимо янгилашиб турувчи жонли мавжудот сифатида тасаввур қилганлар. Бойсунда эрта баҳордан «Лола сайли» ўтказилган. Сайлга лолалар очилганда, асосан 10-20 апрел атрофларида чиқилади. Унга махсус тайёргарлик кўрилади. Лола олиб келиш учун лолачилар ажратилади. Аҳоли белгиланган қирга йиғилиб, кун бўйи байрам қилади. Кишилар бир-бирларини байрам билан қутлашади, севишганлар бир-бирларига лола тақдим этишади. Қизлар тўп-тўп бўлиб дала кезишади. Гуллардан чамбарак ясашиб, енглари ва бошларига тақишади. Бундай кезларда хотин-қизлар ўртасида «Ҳайинчак» ўйини оммалашади. Манбаларга қараганда, бу ўйин ниҳоятда қадимий бўлиб, Жамшид подшолиги даври афсоналарига бориб тақалар экан [1]. Уни Маҳмуд Қашғорий ҳам ўз замонида ўйналганлигига гувоҳлик беради; «Жориялар ўйнайдиган бир хил ўйин номи. Шундайки, арқоннинг икки учи бир дарахтга ёки устунга боғланади. Сўнг уларнинг бири арқоннинг устига ўтиради. Оёқларини сакратиб, баъзан юқори, баъзан қуйи тушириб учади» [2].

Бойсунда ўйин билан боғлиқ қадимий кўшиқ ҳам бор. Кўшиқни театрлаштирилган ҳолда эстрада сахнасида Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Сайёра Қозиева ижро этади;

Ҳайинчак, ҳо, ҳайинчак,

Ҳайинчакда келинчак.

Салтлигини соғинган,

Келинчак, ҳо, келинчак.

Хайинчак атрофида сон-саноксиз томошабинлар йиғилишади. Аргимчоғни бир маромда гоҳ аста, гоҳ тез тебраниши ва қизларнинг майин овозига доира усуллари жўр бўлади. Изидан «Лолажон», «Ҳей лола» каби қўшиқлар янграйди.

Маълумотларга қараганда, ўтмишда Наврўз шаҳарнинг Пойгабоши майдонида ҳамда Сайроб қишлоғи марказида уюштирилган. Унда турли томошалар, ўйинлар ва мусобақалар ўтказилган. Табиат қўйнида ташкил этиладиган Наврўз сайлига томошабинлар махсус чорлов қўшиқларидан сўнг отланишади. 1960-70 йилларда чорлов қўшиқларини марҳум Рўзбой жарчи ижро этган. Сайилгоҳ олдиндан безатилган. Бутун қир бўйлаб куй-қўшиқлар янграган. Чавондозлик авжига чиққан. Айниқса кураш байрамнинг кўрки ҳисобланган.

Наврўз томошалари ичида «Сус хотин» номли қадимий маросим борки, у ҳеч бир кам-кўстсиз тикланганлигининг гувоҳи бўламиз.

...Экинлар экилган. Бироқ сувдан дарак йўқ. Шунда бир шўх аёл ёгингарчилик маъбудаси «Сус хотин» қиёфасига кириб ёки уни ясама қўғирчоқ тасвирини кўтариб, эшикма-эшик юради. Орқасидан бир талай ёшу қари эргашади. Хонадон соҳиблари уларни сув сепиш билан қарши олади. Қолганлар:

Сус хотин, Султон хотин.

Кўланкаси майдон хотин, -

байтини такрорлаб туришади. Шунда гўё ёмғир ёғади. Олам гўзалликка бурканади. Қайтадан ҳаёт бошланади. Табиатдаги бу жонланиш кишиларни ниҳоятда завқлантириб юборади. Тушқинлик ўрнини хурсандлик эгаллайди. Маросим сўнгида ясама қўғирчоқ дарё сувиға оқизиб юборилади.

«Бойсун» фольклор-этнографик ансамблининг раҳбари Ҳ. Хурсандовнинг Наврўз анъанавий томошаларини қайта тиклаётганлиги қувонарлидир. Бироқ бу жараёнда айрим хатоларга йўл қўйилаётганини ҳам айтиш керак. Бу камчиликни «Ким олади-я» томошасида кузатиш мумкин. Ҳамма давра шаклида туради. Ўртага рўмолча ташланади. Даврадагилар:

Ким олади-я, шугинани-я,

Ололмайсан-а, шугинани-я, -

деб такрорлаб туради. Шунда улардан бири:

Мен оламан-а, шугинани-я, -

деб ўртага чиқади ва қўлларини қанотдай ёзиб, олдинга эгилиб, ерда ётган рўмолчани олишга ҳаракат қилади. Аммо удалай олмайди. Бошқаси чиқади. Томоша рўмолчани ердан тишлаб олиниши билан тугайди.

М. Қодировнинг ёзишича, ўйиннинг илдизи қадимий дунёқараш-тамоийл маросимлари билан боғлиқ экан. У аслида «Лайлак илонни овлади» бўлиб, жанубий вилоятларда XX аср бошларида ҳам ижро этилиб келинган. Кўпчилик (хор) куйидаги байтларни куйлаб турган;

Лайлак илонни овлади,

Овласаям ололмади.

«Ўйинчи оҳанг ва усулга мос ҳаракат қилади. У қулочини лапанглатиши, бўйинини чўзиб, силкитиб ўйнаши, қўлларини кўзача қилиб олдинга узатиши ва бир оёғини кўтариб, сакраб-сакраб ўйнаши билан лайлакни шартли бадий образини яратишга эришади. Қадимда у махсус ниқоб билан ва батафсил тақлид асосида ўйналган» [3]. Демак ўйинчи – бу лайлак, ердаги румолча – илон. Бироқ кейинги ишларда бу камчиликка барҳам берса бўлади.

Наврўз томошалари давом этиб, сайилгоҳнинг бир томонида кураш, пойга бошланган, иккинчи томонида арқон тортиш, «Қулоқ чўзма», «Дўғиш», «Кес-кес», «Шоғулоқ» (дуоба қишлоғида) каби ўйин-мусобақаларда ёшлар ўз кучларини синаб кўришган. Улар изидан «Ёғоч оёқ» (Ҳамро масхара) лар чиқиш қилган. «От ўйин» да эса Умбар Болтаев машҳур бўлган. Рақс борасида 60-йилларда Ҳожиболта Ҳасанов яхши танилган. Қофиячилардан Гаффор Сарик (Кофрун қишлоғи) Қодир Корақул (Қизил навр қишлоғи) Норбой Файзуллаев (Дуоба қишлоғи) ларнинг чиқишларини ҳалқ яхши қабул қилган. Кейинги йилларда «жаҳар» чилар ҳам ўз ҳунарларини катта сахналарда намойиш этиб келишмоқда. Масалан, Исмаи суфи ижросидаги «жаҳар»нинг ўз қурилмаси – кириш қисми, айтиладиган тасбеҳлар, жазава (авж) қисми, кўчки қилиб балоларни даф этиши – ҳаммаси ўзбек ва тожик тилларида олиб борилиши ҳам фақатгина сариосиё қишлоғига хос хусусиятдир.

Хуллас, Бойсун ўйинлари ниҳоятда кўп ва хилма-хил бўлиб, шу ҳудуднинг табиати, иқлими, аҳолисининг этномаданий ўзига хослигини мужассам этади.

Изоҳлар:

1. Умар Ҳайём. Наврўзнама. Тошкент, 1990, 11-б
2. Қашгорий М. Девони луғатит турк. 3 томлик. II том. Тошкент, 1962, 427 б.
3. Қодиров Н. Ўзбек театр анъаналари. Тошкент, 1976. 30-31-б.

Ўзбекистон бадий кулолчилик санъатида нақш эволюцияси

Ўзбекистон кулолчилик санъати ижодиётнинг махсус ва мустақил бир тури бўлиб, ўзининг ривожланиш қонунларига ҳамда тараққиёт босқичларига эгадир. Замоनावий анъанавий кулолчилик санъати XIX аср охири – XX аср бошларида тарихан шаклланган мактабларнинг анъаналари асосида ривожланиб келмоқда. Ҳар бир мактаб ўзининг ривожланиш ва ижодий тамойиллари, етакчи марказ ва усталари, бошқа мактаблардан фарқловчи хусусиятлари билан белгиланади. Улар ўз қонуниятлари доирасида фаолият кўрсатади ва асосий бадий тамойиллари умумийлигини сақлаб келади.

Кулолчилик санъатида қўлланиладиган нақшлар асосан X-XI асрларда Ўрта Осиёда қарор топган ислом дини таъсирида (VIII аср) шаклланиб, халқ усталарининг кўп қиррали бадий истездодини намён қилиб келди. Маълумки, мусулмон мамлакатлари маданияти анъаналарга қатъий риёя қилишга, анъаналарни мунтазам такомиллаштириш мақсадига асосланган қонун-қоидага мувофиқ бадий ижод тилини ташкил этади. Бу нуқтаи назардан, «бадий кулолчилик мактаблари мураккаб бадий система сифатида ривожланиши, ҳамда анъаналарни ўзлаштириш жараёни турли формациялар ўзгариши билан боғлиқ қонун-қоидаларга асосланганлигини белгилайди» [1]. Қонун-қоида тизим сифатида ўз ичига ҳар бир кулолчилик мактаби тажрибасини мустаҳкамлайдиган регионал, маҳаллий хусусиятларни қамраб, аҳоли этник таркиби, жойланиши ва тарихийлик тамойиллари билан бевосита боғлиқдир.

Риштон – Фарғона мактабининг анъаналарини ўзида мужассамлаштирган энг ёрқин кулоллик марказидир. Риштон кулоллик марказининг маҳаллий бадий хусусиятларини белгиловчи нақшлар мажмуи – геометрик (хандасавий) ва ўсимликсимон безаклар, рамзий белгилар, буюмлар тасвирлари, ҳайвонот оламига оид ва антропоморфик мавзуларни ташкил қилади. Геометрик ва ўсимлик-

симон шакллар Фарғона кулолчилик мактабида ҳошия безакларида кенг қўлланилади. Улар ичида энг кенг тарқалган нақшлардан бири — тароқ «барг» ўсимликсимон нақш элементи бўлиб, табиатдаги ўсимлик баргини оддийлаштириб олинган тасвиридир [2]. Ушбу нақш композицияда тўлдирувчи ва хусн берувчи унсур бўлиб, ҳошия безакларида ритмик ёки симметрик (мутаносиб) тарзда қайтарилади. Антик ва ўрта аср даврлари санъатидан мерос бўлиб келган ушбу ўсимликсимон нақш тарихий босқичлар давомида бойлик ва фаровонлик, баҳорги уйғониш ҳамда наврўз тимсоли маъносини сақлаб келди. Риштон буюмларининг ҳошияларидаги энг қадимги нақшлардан бири шатранжсимон нақш бўлиб, унинг генезиси Чуст ва Шўработда топилган бадий буюмларда намоён бўлади [3]. Ўзбекистон кулолчилик мактабларининг барчасига хос «чорбарг» нақши ҳам қадимий безаклардан ҳисобланиб, унинг аналогларини Хўтон [4], Панжикент нақшу-нигорларида [5], Сомонийлар мақбарасининг панжарасида [6], Афросиёб [7] ва қадимий Хоразм [8] бадий буюмларида учратиш мумкин. «Анор» тасвири ҳам қадимдан қўлланилган нақш тури бўлиб, XX асрнинг иккинчи ярмида Фарғона кулолчилик мактабининг асосий ва кўп ишлатиладиган безакларидан биридир. Анор тасвири маъмурлик ва фаровонлик рамзи, шу билан бирга унинг новдалари ва гуллари тасвири фасллар мангу айланиши гоёсини англатади. Ушбу безак ўрта аср Мовароуннахр амалий санъати буюмларида жуда кўп тасвирланиб келган, унинг генезиси эса Суғд антик вазалари ва Афросиёб ҳайкалчалари тасвирларига бориб тақалади.

Фарғона мактаби бадий безак тамойилларининг ўзига хос хусусиятларидан бири, унда XIX аср охири — XX аср бошларида рус маиший буюмлари билан боғлиқ нақшларнинг вужудга келишидир (яъни сопол буюмлардаги нақш системасига бегона унсурларнинг кириб келиши — пичоқ, қурол, самовар ва ҳоказолар). Маҳаллий анъаналар билан четдан олиб келинган анъаналарнинг ўзаро мураккаб таъсири орқали тасвирланган предмет безаклар, ушбу мактаб бадий безак системаси унсурларига айланиш тамойилларида намоён бўлади. Шунини таъкидлаш жоизки, «шакл ва йўсинларни ўзлаштириш жараёни узоқ вақт ичида амалга ошади, чунки қонун-қоидага қатъий риоя қиладиган бадий системаларнинг ўзлаштириш жараёни тадрижий характерга эгадир. Шу билан бирга, мазкур

бадий системага яқин унсурларни «адаптация» (мослаштирилиши) жараёни тезроқ ўтади» [9]. Риштон марказидан фарқли Фурумсарой маркази бадий безак системаси қадимий хусусиятларни ўзида мужассамлаштирган.

Бухоро-Самарқанд кулолчилик мактабининг ўзига хослиги технологик омил билан боғлиқдир. Ушбу мактаб марказлари услубининг ички омиллари кўпроқ «афросиёб» сополи анъаналарига асосланади. Ўзбекистон миқёсида 1960 – йиллардаги халқ хўжалигини ривожлантириш режалари (чинни заводлари ва кулолчилик корхоналарини барпо этилиши) ва шаҳарлар аҳамиятининг ошиш жараёни анъанавий Тошкент ва Самарқанд кулолчилик марказларига салбий таъсир кўрсатди. Хозирги кунда Бухоро-Самарқанд кулолчилик мактабини асосан Ғиждувон, Ургут марказлари намоён этмоқда. Ушбу марказларда кенг қўлланиладиган нақшлардан бири «бофта» ёки «чорбарги давра» айлана нақшидир. Баъзи маълумотларга қараганда [10], бу айланалар юлдуз, ой ва қуёшни ифодалайди. Бу ҳол «айлана» нақшининг диний қараш ва эътиқодини билдирувчи қуёш тизими билан алоқадор эканлигини кўрсатади «ушбу йўсинлар космологик тафаккур ҳамда диний маросимлар билан боғлиқ халқ санъатининг энг қадимий – архаик қатламларига таалуқлидир» [11]. Асрлар оша бу рамзий белгиларнинг эстетик маъноси кучайиб, орнаментал безак тизимида мустақил жой олган. Бухоро-Самарқанд мактабининг, унинг бадий безак мажмуининг белгиловчи хусусиятларидан бири қуш ва ҳайвонот олами унсурларидан ташкил топган рамзий нақшлардир. Айниқса, Ғиждувон кулолчилик марказида кўп қўлланилади: «думи бургут», «мурғи сафид» (оқ қуш), «бой қуш», «гули товус» ва ҳоказолар. Ҳайвонот олами унсурларини тасвирлаш ушбу мактабнинг нақшлар семантикаси генезисини IX-XI асрлардаги классик Афросиёб сопол буюмларида намоён этади. Афросиёбнинг машҳур бўлган сопол буюмларидаги бир неча лавҳаларида оқ каптар тасвирини кўриш мумкин. Каптар, ўрдак, хўроз ва от тасвирлари бу даврдаги сопол буюмларда деярли реал шаклларда тасвирланган. Баъзи бир шартли ҳолдаги тасвирлар материал хусусидан келиб чиқиб ижро этилган. Аммо объектив воқелик тимсолини субъектив тарздаги шартлиликда берилишини ҳам инкор этиш мумкин эмас. Реал воқеликнинг объектларини бундай тарзда тасвир этилиши ва тасвирий мавзуга салбий муносабатда бўлган ҳукмрон дин даврида қадимги маънолар-

нинг берилиши ижтимоий-тарихий мухит билан изоҳланади. Бу даврда фан ва маданият равнақи энг юксак самаралар берган эди, антик тушунчалар билан омухталашган фалсафий фикрлар эса дунёни англашни тасдиқ этиш даражасига кўтарилган эди.

Хоразм анъанавий кулолчилик безаклари орасида геометрик шакллар ҳамда ўсимлик тасвирлари катта ўрин эгаллайди. Хоразм нақшлари Фарғона ва Бухоро-Самарқанд кулолчилик мактабларидан аниқ рангларга қатъий риюя қилиниши, геометрик нақшларнинг ўзига хос усулда талқин қилиниши билан ажралиб туради. Ўзбекистон кулолчилик санъатида хос анъанавий схемалар — юзали буюмларнинг сатҳини ҳошия ва марказий қисмга бўлиш — Хоразм буюмларида кенг равишда қўлланилмаган. Бадиий буюмларнинг марказий қисмига геометрик арабеска «гирих» тушуриш, Хоразм кулолчилигининг ўзига хос хусусиятидир. Хоразм бадиий кулоллик санъати қадимдан меъморчиликнинг ривожланиши билан чамбарчасть боғлиқдир. Кулолчилик буюмларида меъморчилик безакларига таъъллуқди нақшларни кўриш мумкин — гирих, ва мураккаб кўринишга эга бўлган турлича «мадоҳил», «турунж» каби медальонлар.

XX аср кулолчилик санъатининг бадиий безак тизими ўзида қадим ва ўрта асрларда шаклланган нақшлар мажмуи ва XIX аср охири ва XX асрларда безак тизимидан жой олган буюм тасвирлари асосида ривожланиб келмоқда. Шу билан бирга, ижтимоий сиёсий ўзгаришлар нақшлар таркибига таъсир кўрсатади, яъни 1990 йилларда бадиий кўлолчилик санъатида 1930-50-йиллар каби бегона унсурлар, яъни портретлар, меъморий бинолар тасвири, араб ёзувлари ва ҳоказолар кириб келди.

Ўзбекистон кулолчилик санъатида қўлланиладиган нақшлар мажмуи асоси геометрик ва ўсимликсимон безаклар, рамзий белгилар, ҳайвонот олами ва антропоморфик мавзулар ҳамда буюмлар тасвиридан ташкил топган. Ушбу нақшлар IX асрларда қарор топа бошлаб, XIX асрларга келиб шаклланди. Безак мажмуининг тасвирдан нақшга қадар бўлган эволюциясида унинг мураккаб бадиий тизими негизи хусусиятлари намоён бўлади.

Кулолчилик санъатида узоқ муддатли ривожланиш натижасида юзага келган нақшлар мажмуи, бадиий анъаналар, биринчидан ижтимоий онгнинг мазкур шаклига хос ҳамда турли тарихий

даврларда умумий бўлган томонларни, иккинчидан, мазкур халқнинг авлоддан авлодга ўтадиган ўзига хос маҳаллий жиҳатларини, учинчидан, муайян мактаб ва йўналиш учун хос бўлган тамойилларини ўзига қамраб олади.

Изоҳлар:

1. *Хакимов А. А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии (к проблеме традиции и новаторства). Ташкент, 1988. 19-б.*
2. *Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства. В сб. Художественная культура Средней Азии IX-XIII вв. Ташкент, 1983. 96-б.*
3. *Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972. 21-б.*
4. *Пугаченкова Г. А. Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1987. 48-б.*
5. *Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959.*
6. *Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961. Рис. 65,2.*
7. *Ташходжаев Ш. С. Художественная поливная керамика Самарканда IX – нач. XIII вв. Ташкент, 1967. 92-93 б.*
8. *Вактурская Н. Н. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX-XVII вв). В кн.: Керамика Хорезма. ТХАЭЭ, вып. 4. М., 1959. 270-б.*
9. *Хакимов А. А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии (к проблеме традиции и новаторства). Ташкент, 1988. 15-б.*
10. *Гарчук Б. А. Поэтика орнамента. В сб.: Сов. дек. иск-во. Вып. 7. М., 1983. 140-б.*
11. *Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства. В сб. Художественная культура Средней Азии IX-XIII вв. Ташкент, 1983. 90-б.*

Институт Ихтисослашган Кенгаши – илмий даражали олимлар маскани

Тарихан маълум ва ҳаётан аёнки – ҳар қандай, айниқса демократик тамойилларни дастуриламал қилиб олган давлатнинг бугуни ва келажаги илм-фан тараққиёти, бу соҳанинг юқори малакали кадрлар билан узлуксиз таъминланиб бориши билан чамбарчас боғлиқдир. Таассуфлар бўлсинки, шўро сиёсати даврида Ўзбекистонда фаннинг бир қатор йўналишлари, хусусан санъатшунослик соҳаларига доир диссертация тадқиқотларига етарли даражада эътибор берилмас эди. Номзодлик ва айниқса докторлик диссертациясини ўз интилиши билангина ниҳоясига етгазган даъвогарлар Москва, Ленинград, Киев каби шаҳарларга йўл олиб, ойлар, баъзан эса йиллар мобайнида ҳимояга навбатда туришга мажбур эди.

Ғақат 1978 йили, собиқ «марказ» Олий Аттестация Комиссияси Институтимизда «К» индексли, яъни номзодлик диссертациялари ҳимоясигагина мўлжалланган Ихтисослашган Кенгашга рухсат бериб, у ҳам ўз фаолиятини 1981 йилда бошлаган эди. Демакки, бўлажак фан докторлигига даъвогар санъатшуносларимиз ҳануз сарсон-саргардонлик билангина ўз мақсадларига эришар эдилар.

Ғар ҳолда, ҳозирги кунда ўз фаолликларини камайтирмай келаётган тўнғич авлодга мансуб санъатшунос-докторларимизнинг барчаси ана шундайин аснода юксак илмий даражаларига сазовор бўлишган.

Истиқлолимизнинг илк кунлариданоқ санъат аҳли ва бу соҳалардаги ижод жараёни билан боғлиқ тадқиқотчилар орасида – Ўзбекистонда, хусусан Санъатшунослик илмий-тадқиқот Институтини ҳузурда «Д» индексли – докторлик ва айни пайтда номзодлик диссертациялари ҳимоясига мўлжалланган 4 мутахассислик – театр, мусиқа, тасвирий ва амалий санъатлар қамровидаги тадқиқотлар бўйича минтақавий Ихтисослашган Кенгаш ғояси ва зарурати

туғилди. Мана 11 йилдирки, мазкур Кенгаш Ўзбекистон Республикаси Вази́рлар Махкамаси ҳузуридаги ОАК томонидан қайта-қайта тасдиқланиб, унинг фаолияти узайтирилиб келинмоқда. Ўтган йиллар мобайнида жамоатчилик тарзда фидойилик ва фаоллик кўрсатиб келаётган олимларимиз ўз синовидан роппа-роса 50 та номзодлик, 20 та докторлик диссертацияларини бирма-бир, ўта синчковлик билан ҳимоядан ўтказишди. Гап сонда эмас, тадқиқотлар сифати ва мавқеида албатта.

Докторлик диссертацияларининг мавзу, илмий концепцияси ва ҳозирги замон санъатшунослиги қамровидаги ўрнига назар ташласак, буларнинг аксарияти кун талабларига тўла жавоб беради. Жараённинг алоҳида диққатга сазовор томони шундаки, бизнинг Кенгашимизда ҳимоядан ўтиб, Ўзбекистон Республикаси ОАК тасдиқлаб берган айрим диссертацияларнинг муаллифлари — ўз давлатлари миқёсидаги биринчи фан докторларидир. Озарбайжонлик М. Оллоҳбердиев (театр), Қозоғистонлик Ф. Қўндокбоев (театр), ва Р. Ерғалиева (тасвирий санъат), Туркменистонлик Ш. Гуллўев (мусиқа), Тожикистонлик А. Низомов (мусиқа) — ана шулар жумласидандир. Табиийки, булар ўз навбатида маҳаллий санъатшуносликка карвонбошилиқ қилиб, соҳа миллий илми пойдеворига тамал тоши Ўзбекистонда қўйилганини тарғиб этишади.

Номзодлик диссертациялари географияси эса янада кенг, муболагасиз — қитъалараро миқёсдадир. Марказий Осиё ва МДХдан ташқари, кузатилаётган давр мобайнида Институтимиз ҳузуридаги, таркибан нуфузланиб борган Ихтисослашган Кенгашда муваффақиятли ҳимоя қилган фан номзодлари орасида Сурия, Иордания, Япония каби давлатларнинг ёш олимларини учратиш мумкин.

Энг муҳими, агар аввалари четда ёки ўзимизда ҳам диссертациялар ва ҳимоялар фақат бир тил — рус тилидагина бўлиши талаб этилган бўлса, мустақиллик шарофати билан, бу борадаги тил яққаоқимлигига чек қўйилди. Ҳозирги кунгача ёқланган докторлик диссертацияларнинг деярли талайгинаси ўзбек тилида, номзодлик диссертациялари эса ўзбек, араб, ва хатто япон тилларида ёзилиб, айни шу тилларда ҳимоя этилмоқда. Бу демакки, Ўзбекистонда мазкур тилларнинг барчасида илмий раҳбарлик қилаоладиган ва шу диссертацияларга расмий оппонент сифатида баҳо беришга қодир олимларимиз доираси тобора кенгайганидан далолат беради.

Мустақиллик йилларида Санъатшунослик илмий-тадқиқот Институтини доирасида расман тасдиқланиб, ҳимоягача изчил тадқиқ этилаётган диссертацион мавзулар масаласи ҳам шубҳасиз, эътиборга моликдир. Зеро, собиқ тузум даврида бундай мавзуларнинг, талай аксариятини замонавий (яъни XX аср) бадиий ижодиёти ташкил этганлиги ҳаммага маълум. Шу боис, сўнгги ўн йиллик мобайнида ёш олимлар диққат эътибори, илмий йўналиши ва изланишлари кўпроқ барча санъат соҳаларининг узоқ ва нисбатан яқин ўтмиши муаммоларига жалб этилмоқда.

Шу билан бирга, Институтнинг Илмий ва Ихтисослашган кенгашларида ҳар томонлама қўллаб қувватланаётган устувор ва Марказий Осиё бадиий ижодиёти учун ўта долзарб, яъни минтақавий жараёни қамраб олаётган мавзулардир. Бундай мураккаб илмий изланишлар ҳозирги кунда мусиқашунослик, театршунослик, халқ амалий санъати, тасвирий санъат соҳаларига доир – айни Ўзбекистон олимларининг фундаментал тадқиқотларида илк бор амалга оширилаётганлиги ҳам қувонардир.

Шу боис, сўнгги йиллардагина фаолиятини бошлаган – Қозоғистон таълим ва фан вазирлиги М. Авезов номидаги адабиёт ва санъат институти ҳузуридаги «К» индексли (номзодлик диссертацияларига мўлжалланган) Ихтисослашган кенгаш таркибига – бизнинг олимларимиздан, санъатшунослик фанлари докторлари Т. Турсунов, Н. Янов-Яновская, М. Қодиров ва каминалар қиритилиши ҳам Ўзбекистон санъатшунослигининг тан олинмиши тимсолидир.

Хуллас, бундан 11 йил муқаддам Истиқлолимизнинг илмий неъматларидан бири сифатида ўз ишини бошлаган Марказий Осиё ва Кавказ минтақасидаги, ягона ва нуфузли, илмий салоҳияти жиҳатидан обрўли Ихтисослашган Кенгашимиз, ҳозирги кунда ўз таркибига ЎзРФАнинг 3 академиги, Ўзбекистон БАнинг 2 академиги, Халқаро табиат ва жамият академиясининг 1 ҳақиқий аъзоси ва яна 11-та фан докторларидан ташкил топган ҳолда, замон зайли, кун талабидан келиб чиқиб, наинки Ўзбекистон, балки минтақавий, айрим мисолларда эса – Халқаро миқёсдаги фундаментал санъатшунослик тадқиқотлари савиясини ошириш, бунинг учун эса – ҳар бир номзодлик ва айниқса, докторлик диссертацияларини ҳимояга қабул қилишдан тортиб, бевосита ҳимоя жараёнларини янада такомиллаштиришга баҳоли қудрат ҳаракат қилмоқда.

Проблема реализма в искусстве Узбекистана XX века

Как любое явление, реализм в искусстве развивается и эволюционирует в соответствии с практикой социально-исторического движения. Реализм есть исторически и диалектически развивающаяся форма художественного познания, включающая в себя разнообразную практику духовной деятельности народов в различные эпохи. В этом плане произведения реалистического искусства представляют собой опыт и развитие человеческой истории, запечатленной в художественных образах.

При всем различии идейно-художественных задач для реалистического познания мира незыблемы основные его принципы — отображение главного, сути, квинтэссенции идеи, жертвование лишним, ненужным, подчинение мелочей основному выражению эстетического идеала, художественной идеи.

В XX столетии во многом изменилось отношение искусства к действительности, соотношение реальных и условных форм встало в центре внимания эстетического сознания. Широко и повсеместно появляются новые способы образной моделировки, как отображения жизненного материала, так и тенденции выражения подсознательного, рационального и иррационального.

На примере развития реалистического искусства Узбекистана в течение столетия, начиная с конца XIX по XX век включительно, можно констатировать, что реализм от своей первоначальной исходной позиции точного, скрупулезного, натуралистического

отражения действительности постепенно эволюционирует в разнообразные формы и способы художественного познания и отображения жизни. Понимание реализма как канонизированной формы зеркального отражения или как единства художественных приемов обедняет, по сути дела, многообразие и богатство форм, стилей и индивидуальных манер. Реализм – метод, а не стиль.

Реализм в искусстве Узбекистана с конца XIX и в XX веках развивается в различных стилистических и идейно-художественных направлениях:

- этнографический реализм;
- натуралистический реализм;
- романтический реализм;
- классический реализм;
- символический реализм.

Анализ всей совокупности искусства XX века Узбекистана показывает, что искусство вообще существует как сумма духовных субстанций, несущая в себе вулканическую силу спонтанного проявления в совершенно неожиданных и не предполагаемых исторических, экономических, географических и духовных ситуациях. В этом и заключается историческая преемственность искусства, ибо «в любой момент оно диахронно и синхронно соединяет историко-художественные фазы – от первобытной до новейшей» (В. М. Полевой).

Как известно, реалистическая форма художественного познания постоянно варьируется и изменяется в зависимости от времени, места и направленности художественных школ, влияния традиций.

Разнообразие поисков и обилие ориентиров, многообразие эстетического сознания прошлого и настоящего, попытка найти точку соприкосновения художественных стилей Запада и Востока, реабилитация известных, но, видимо, уже забытых форм, искусственно отгороженных от живого древа искусства, характеризуют художественный процесс изобразительного творчества Узбекистана, начиная с 70-х годов XX столетия.

Происходит синтетическое образование художественных приемов, стыковка различных манер, слияние художественных потоков, приближение отдаленных эстетических идеалов к современным

требованиям и задачам творчества. Многослойная национальная и мировая традиция начинает обновлять формы и способы слияния, взаимопроникновения и образования новой эстетической реальности, отвечающей духу поиска и экспериментам 1970-80-х годов.

Диалог с эпохой, размышление об истории и исторических ценностях, расширение пластического языка за счет свободного и глубокого изучения и осмысления национальной и мировой художественной традиции, свобода духа и свобода мысли характеризуют основное направление искусства реализма Узбекистана последней четверти XX века.

В искусстве Узбекистана в XX веке параллельно развивались две линии – линия поиска национального своеобразия, стремление к национальной самобытности художественного мышления и линия вторжения в эстетический мир модернизма, как своеобразного протеста против застывших штампов и канонизированной идеологизации художественных реалий.

В официальных кругах резко противопоставляли реализм и модернизм. Подчеркивалась мысль, что характерная особенность художественного процесса – размежевание реализма и модернизма. При этом часто забывалось, что многие грани и линии авангардизма давно стали неотъемлемой частью реализма вообще, а авангардизм по-своему, в ином стилистическом потоке, обогащался особенностями реалистического познания и отражения мира.

Если исходить из того, что реализм – образное отражение жизни, а авангардизм – сплошное экспериментаторство, реализм – максимальное приближение к действительности, авангардизм – разрушение формы ради абстрактной идеи, тогда невозможен синтез художественных средств и многогранное видение, восприятие и отражение мира. Так же, как восприятие мира в зрительных образах не может быть только черным или белым, так и проблема авангарда и реализма не может решаться без полутонов.

Практика развития искусства Узбекистана советского периода полна примерами страстного стремления отмежевать социалистический реализм от какого бы то ни было иного художественного метода, эстетического подхода и оценки явлений жизни. Теория социалистического реализма была поглощена утверждением регламенти-

рованных способов художественного познания, а живая практика искусства накапливала такие явления, феномены художественного мышления, которые выходили за рамки этих принципов. Поэтому соцреализм как бы оставался за рамками всей полихромной мозаики эстетического и художественного познания XX века.

Художники Узбекистана, начиная с 70-х годов XX столетия, больше стали тяготеть к обобщению и символизации образов, нацеленных на ассоциативное, интеллектуально-духовное восприятие. Использование символов, знаков, метафор в структуре художественного образа показало не отрыв искусства от жизни, а, наоборот, его тесную связь с духовным бытием человека. Речь может идти только о степени идейно-художественной необходимости этой символизации в структуре образа.

С 1980-х годов художники Узбекистана еще более углубились в акцентирование субъективного начала в творчестве, и концептуальность стала не только проявлением разрешения формальных задач, но и углублением содержательных компонентов.

Многоплановая сложность пластического языка способствует более заостренному восприятию овеществляемой духовности. С другой стороны, эти приемы и способы образо-творчества родились как протест против официальной доктрины социалистического реализма, культивировавшего муляжное изображение, механическую проекцию образа и реальности.

Художники Узбекистана конца XX столетия начали искать различные пути познания национальной истории и современной жизни, отдавая приоритет духовности. Эта общая тенденция характерна не только для искусства, но и для философии, литературы, истории, общества в целом, она выражает голод по духовным ценностям, которые долгие годы либо игнорировались, либо считались уделом идеалистического мировоззрения.

Итак, реализм как художественный метод теснейшим образом связан с национальным наследием, он обогащается опытом других народов, тем самым приобретает различную окраску образного осмысления мира. Подлинное искусство создается не насильственной ассимиляцией, а обогащением и взаимовлиянием культур, развитием различных принципов, стилистических потоков художественного обобщения.

Реализм не может быть узко национальным (как обычно принято говорить о немецком, английском, французском, польском, русском романтизме, импрессионизме). Он так же не может быть эталоном истинности произведений искусства для всех времен и народов. Он, как метод образного познания мира, проявляется в различные эпохи и в искусстве различных народов по-своему, в зависимости от их общественно-исторических судеб и эстетического наследия. Не исключена возможность повторения граней, стилистических особенностей реализма в искусстве различных народов. Но любое повторение есть не ассимиляция национальных культур, а диалектический процесс освоения, взаимообогащения и синтеза.

Современные проблемы режиссуры узбекского театра

Ещё в 20-е годы XX века, когда европейская модель театра только внедрялась в художественную культуру Узбекистана, этот процесс был отмечен бурными и противоречивыми явлениями. М. Уйгур, один из основателей национального театра, полемически предлагал «перенести действие в толпу», «превратить театр в «чайхану», где выступали бы кизикчи, остроловы, музыканты, певцы».

Для того времени это было естественно. Возможно, тогда параллельно и могли бы сосуществовать и развиваться такие системы, как театр устной традиции, площадной театр и театр европейского типа.

Однако в начале 1930-х годов, в силу объективных социально-политических причин, а также утверждения метода социалистического реализма, этот процесс прерывается, и уже в конце 30-х годов в системе художественной культуры Узбекистана окончательно утверждаются принципы европейского реалистического театра. Носителем и приверженцем этих принципов становится театр драмы им. Хамзы, ныне Национальный театр.

Лишь в конце 1970-х годов в творческой практике Б. Юлдашева, М. Равшанова обнаруживается интерес режиссуры к национальным традициям, к опыту национального театра масхарабозов и кизикчи, к игровой природе народных зрелищ, в основе которых — «пантомима и имитация, окрашенные юмористическими, шуточными тонами».

В 1980-е годы в постановках А. Салимова и А. Абдуназарова достаточно четко и ярко прослеживается тенденция взаимовлияния и взаимообогащения традиций с современными сценическими исканиями.

Годы обретения Узбекистаном независимости существенно сказались на развитии искусства, основными особенностями которого стали репертуарная свобода, многообразие организационных форм существования театров, разнообразие сценического языка, движение по пути взаимодействия традиций узбекского театра с достижениями мировой сценической культуры.

Ориентация на традицию является ключевым моментом для понимания происходящих изменений в узбекском театральном искусстве на рубеже веков. Поиски ведутся в направлении ее возрождения не только в репертуаре, но и в актёрской игре, в стилистике сценического языка, причем под традицией подразумевается традиция, трансформированная в соответствии с велением времени.

Этот вопрос содержит несколько проблем. Первая вытекает из повышенного интереса театров к исторической теме. Опыт последних театральных сезонов подтверждает, что в решении столь сложной темы обнаруживается вполне закономерная проблема исторической правды и художественного вымысла, которая зачастую остается непонятой и невыполнимой ни драматургами, ни режиссёрами.

Другая проблема также связана с репертуаром, но в данном случае — это поиск сценического решения современной темы в театре. И здесь также возникает сложность, связанная с поиском новых тем, конфликтов, новых героев, возможно, даже создания нового положительного героя.

Уже появилась первая социально-психологическая драма нового времени. Это пьеса У. Азимова «Всего один шаг», которая поставлена на сцене Национального театра Узбекистана главным режиссёром В. Умаровым. Развитие действия спектакля складывается из стремления драматурга и режиссёра постичь сущность противоречий, терзающих человеческие души, проникнуть в суть бездуховности, жестокости, равнодушия. Можно сказать, что этот спектакль о несбывшихся надеждах, об утраченных иллюзиях. И всё же основной темой становится поиск нравственного идеала, попытка человека утвердить то нравственное начало, из которого произрастает человеческая любовь, доброта, взаимопонимание.

Третья проблема связана с освоением классики. Здесь возможны различные варианты. Особый интерес представляет обращение к классике Востока и Запада, где режиссёры пытаются пересмотреть прошлое пытливыми глазами современника, осознать его как можно полнее. Под этим подразумевается не только мастерство, но и способность прочесть, осветить прошлое смыслом и пониманием настоящего. В этом отношении можно проследить процесс поиска новых форм, жанрового многообразия постановочных решений, которым присуща особая чуткость к богатейшим традициям национальной музыки, литературы, изобразительного искусства.

Постановка спектаклей по драматическим поэмам А. Навои обнаружила ряд вставших перед режиссёрами проблем. Как, какими средствами интерпретировать поэзию Навои? Надо сказать, что театр не так часто обращался к его наследию. Причина, думается, заключалась в том, что было чрезвычайно трудно найти адекватное содержанию поэм Навои сценическое решение. Вставала проблема создания инсценировки, которая, порой, была непреодолимой преградой к сценическому постижению литературного материала. Язык слова был настолько объёмен, что не «умещался» в пространство сценических подмостков.

Предвестником кардинальных перемен можно считать спектакль «Искандер», поставленный Б. Юлдашевым на сцене театра им. А. Хидоятова в 1991 году. В нем произошло совпадение театральной эстетики, пластических приемов и общественных задач времени. Поэма Навои «Вал Искандера» обрела на сцене в определенном смысле полифоничность, где были совмещены два сюжетно-пластических ряда. Один создавал сложный мир поэтических образов, где существует сам Навои, а в другом — действуют непосредственно его герои.

Стремление к неординарности сценического решения проявилось и в том, что спектакль прочитывался как трагедия исторических параллелей, повторяющихся из одной эпохи в другую. Здесь явно прослеживается попытка режиссёра выйти на просторы обобщения.

Совершенно в иной системе сценического прочтения предстал спектакль, вернее, театральное действие «Притча о любви дарованной» по мотивам поэмы А. Навои «Язык птиц», осуществленное

режиссёром Н. Абдурахмановым, композитором Д. Янов-Яновским и художником И. Гуленко.

Режиссёр ставит спектакль, где слово заменено языком жеста, танца, пантомимы. А для этого была написана не инсценировка, а сценарий типа либретто, где воссоздана история любви шейха Санана к христианке. Сюжетная канва четко выстроена драматургически, она обретает сценическую плоть благодаря музыкально-пластическому решению.

Спектакль был вынесен за пределы стен театра и разыгрывался на огромном пространстве лестничной площадки перед входом в Молодёжный театр. Зритель размещался на ступенях амфитеатра, выстроенного тут же на площади.

Н. Абдурахманов добивается удивительной гармонии, слитности звучания замечательной музыки и пластико-хореографической основы спектакля, красочного и эффектного изобразительного ряда, а также технических средств, причудливой игры света и тени.

Можно сказать, что этот спектакль стал одним из первых удачных опытов в процессе освоения классической поэзии Навои, который подтвердил плодотворность поисков Н. Абдурахманова в направлении освоения системы театра пластики и танца.

В ином русле решен спектакль «Тайна китаянки» по мотивам поэмы Навои «Семь планет», поставленный в русском драматическом театре Узбекистана режиссёром А. Хожакули. Интерес к спектаклю продиктован тем, что впервые на сцене русского театра прозвучало слово великого Навои, обогащенное энергией театральной выразительности.

Надо сказать, что сама мысль о создании сценической версии Навои достаточно смелая, дерзкая и, вместе с тем, трудная. Переработать столь большой поэтический материал, придать ему объем, который должен уложиться в определенное сценическое время — задача не из легких. Ещё труднее найти способ театральной реализации поэтической и философской мысли Навои, принцип «прорастания» поэзии, её повествовательной и поэтической ритмики в динамичную стихию природы сценического искусства. Ко всему этому необходимо найти адекватную режиссёрскому решению форму и стилистику поэтического действия.

Жанр спектакля определен постановщиком как театральная фантазия. Однако такое определение более всего раскрывает образную структуру сценической формы, достаточно броской, яркой, запоминающейся, изобилующей восточными мотивами, как в пластике актерского исполнения, так и в сценической атрибутике, костюмах и гриме (художник М. Сошина).

Что касается самого жанра спектакля, то это, пожалуй, скорее притча, с присущей ей иносказанием, нравственным поучением, столь близкой духу самой поэзии Навои. Это подтверждается смысловой основой спектакля, в которой режиссёр, прослеживая тему о всепоглощающей силе любви, силе страсти, желания, пытается раскрыть извечный вопрос — что же заключает в себе понятие «любовь».

Тяга к зрелищной стороне театрального представления, попытки создания спектаклей в стилистике, близкой площадному народному театру, находят свое продолжение в практике узбекского ТЮЗа, в экспериментальной постановке «Боз масхарабоз» А. Салимова. Спектакль состоит из нескольких самостоятельных пантомимических эпизодов. В данном случае режиссёр не столько отталкивается от стилистики традиционного узбекского театра масхарабозов, сколько демонстрирует безграничные, выразительные и смысловые возможности драматической пантомимы, её универсальную природу и общечеловеческую сущность.

Спектакли ведущих режиссёров демонстрируют своеобразное отношение каждого к наследию прошлого, к художественным традициям, одновременно в них прослеживается принципиальное различие и неоднородность стилистических систем. А. Салимов идет по пути метафорической образности и условности, А. Абдурахманов обращается в своих поисках к экспрессивной поэтике театра танца и пластики, В. Умаров утверждает жизнедеятельность традиций реалистического психологического театра, сформировавшихся в 30-50-е годы прошлого столетия, А. Хожакули пытается соединить метафорическую условность современного сценического языка с приемами и выразительными средствами культуры Востока прошлого.

Обращение к театральным традициям осуществляется и на основе чистых жанровых форм, прежде всего, комедии. Об этом свидетельствуют две постановки по пьесам К. Гоцци. Это «Принцесса

Турандот» Н. Абдурахманова в Молодежном театре и «Король-олень» А. Салимова в узбекском ТЮЗе. Постановщики обращаются к стилистике театра дель арте, пытаются освоить природу театра масок, его импровизационную стихию.

Две задачи, лежащие буквально на поверхности, предстояло решить режиссёрам. С одной стороны, необходимо как можно острее и актуальнее раскрыть смысл сказок, а с другой — как можно точнее придерживаться в актерском исполнении известному приему театральной маски.

Режиссёры решали сложные и непривычные задачи, которые заключались в выборе сценических средств, способе актерской игры. Эти спектакли для театров означали, прежде всего, проверку актерских сил. Творческий процесс, происходящий сегодня в узбекском театре, сложен и неоднозначен. Перед театральными деятелями встает задача нового осмысления времени. В деятельности режиссёров происходит процесс переоценки уже отживших себя идей и форм, который явственно прослеживается в постановках спектаклей, как классики, так и современной пьесы.

С. Кодирова

Замонавий ўзбек театрида комедия санъатининг тутган ўрни

Комедия бошқа драматургик жанрлардан фарқли ўлароқ томошабинни кулги билан тарбиялайди. Комедиянавис ўз асарида одатий ахлоққа зид бўлган хатти-ҳаракатлар, воқеалар устидан кулади, жамиятдаги илғор ғояларни илгари суради, ҳаётий муаммоларга ўз муносабатини билдиради. Ҳозирда драматургия ва театр санъатида комедия жанрининг ривожини учун барча шароитлар мавжуд. Бозор иқтисодиёти даврида комедияга объект бўла оладиган мавзулар талайгина. Ҳар қандай мавзу, ҳар қандай талқин бўлиши мумкин, фақат у жамият манфаатига, тараққиётига хизмат қилса бас. Муаллиф ўзини қизиқтирган ва истаган мавзунини олиб ёзиши мумкин. Ёзувчи учун бундан бошқа яна нима керак. Бироқ ҳоҳиш билангина яхши комедия яратилмас экан. Бунинг учун ҳаётни билишдан ташқари, истеъдод, бошқалардан фарқли ўлароқ, ҳаётдаги воқеа ва ҳодисаларнинг кулгили ва аянчли томонларини илғай билиш қобилияти талаб этилади.

Саҳна санъатини оладиган бўлсак, кейинги йилларда театрларимиз репертуари мумтоз, таржима асарлар билан эмас, балки миллий, оригинал комедиялар билан бойиди. Комедия санъатига эътиборнинг бу қадар кучайишига асосий сабаб шуки, қай йўсинда бўлмасин «енгил» деб ҳисобланган комедик асарларда замонавий мавзунини ёритиш, янги давр қаҳрамони қиёфасини гавдалантиришга ҳаракат қилинмоқда. Аммо бу санъат юзаки қараганда «енгил» кўринса-да: аслида кулги воситаси билан замонавий муаммоларни кўтариб чиқиш ва имкон доирасида ҳал этишга интилади.

Томошабинларнинг бундай асарларга қизиқишининг боиси ҳам ана шунда.

Мустақиллик даврида комедиянависларнинг сафи кенгайди. Бу қувончли ҳодиса, албатта. Афсуски, комедиянавис ва комедияларнинг сони ортиши бадиий савиянинг ошиши, жанр ранг-баранглигига олиб келмади. Албатта, драматурглар орасида комедиянинг фақат маиший кўринишинигина эмас, балки бошқа турларини яратишга интилиш борлиги сезилмоқда. Бироқ оилавий можароларни акс эттирувчи комедиялар етакчи ўринга чиқиб олган.

Сўнги йилларда комедия санъатига нисбатан енгил муносабат юзага келганининг гувоҳи бўлмоқдамиз. Бу нафақат драматургияда, балки сахна санъатида ҳам сезилмоқда. Янги ечим, изланишлар ҳадеганда кўриनावермайди. Эски спектакллардан қолган декорациялардан фойдаланган ҳолда, бир хилдаги спектакллар «штамповка» қилинмоқда. Театрларнинг кўпроқ комедияга мурожаат қилаётганларининг боиси ҳам шунда. Сахна амалиётида комедия кам ҳаражат қилиб, кўп даромад оладиган ижод манбаига айланиб қолмоқда. Бунинг устига жон куйдириб ижод қилишнинг ҳожати йўқ. Театрлар репертуарида комедияларнинг юки ошиб, меъёр бузилмоқда. Бу эса театрларнинг тарбиявий хусусиятига путур етказмоқда. Ҳозирда театрларимиз репертуарининг бир палласини драманинг бошқа турлари эгалласа, бир палласини замонавий мавзуларда ёзилган комедик асарлар эгалламоқда.

Ҳозирги кун комедик асарлар ва сахнавий талқинларни кузата туриб, комедия санъатида бир қатор тенденциялар кўзга ташланаётганлигини кўрамиз.

Биринчи тенденция — фольклор-этнографик спектаклларнинг майдонга келиб, бутун бир услубий йўналишга айланиши. Сахна асарларида унут бўлаётган қадриятлар, урф-одатлар, удумлар тикланди ва томошабинга тақдим этилди. Сахнада томоша, ўйин, томошавийлик услубини яратиш, замонавий театр воситалари билан ўтмиш майдон театр унсурларини омухта қилиш, актёрлик ижросида бадиҳагўйлик, шартлилик, муболаға воситаларидан фойдаланиш кенг тус олмоқда.

Иккинчи тенденция — комедиографлар орасида комедиянинг ранг-баранглигига интилиш кузатилмоқда.

Учинчи тенденция — аввал ёзилган ва сахналаштирилган комедияларга бошқача урғу бериб, мустақиллик мафкураси нуқтаи назари-

дан қайта ёндашиш. Бу бир томондан, театрлар репертуарини бойитса, иккинчи томондан, театр жамоасини ижод қилишга чорлайди. Айнан шундай комедик саҳна асарларида замонамизга ҳамоҳанг мавзу ва муаммолар топишга интилиш сезилмоқда.

Тўртинчи тенденция – мумтоз асарни ўзбек ҳаётига, турмуш тарзига кўчириш, ўзбеклаштириш тенденциясидир. Бу йўналиш ўзбек театрида янгилик эмас. Аммо мустақиллик даврида Ўзбекистонда бу тенденция жаҳон театри, айниқса, ғарб театрида кечаётган ижодий изланишлардан таъсирланган ҳолда юзага келган. Бироқ Мольер, Гоцци, Гольдони ва бошқа мумтоз драматурглар асарларининг табдил услубида саҳналаштирилиши ҳаммавақт ҳам ижобий натижага олиб келмаётгани маълум.

Комедия санъатини ривожлантириш учун бундан кейин нималар қилиш керак:

1. Қарийб бир асрлик тарих шуни кўрсатадики, комедиянавислар асосан рус комедияси, унинг назарий ва амалий асосларига таяниб келишган, жаҳон комедияграфияси тажрибасидан жуда кам озиқланишган. Айниқса, драматурглар ва театр жамоалари комедия назариясидан яхши хабардор бўлишмаган. Комедия санъати назарий йўналишда тадқиқ этилмаган. Театрлар асар матнини драматург билан ҳамкорликда пухта ишланишига эришмоқлари лозим. Комедия йўналишида махсус назарий-амалий семинарлар уюштириш мақсадга мувофиқ.

2. Ўзбек театрида саҳналаштирилган мумтоз асарлар доираси жуда тор бўлиб, асосан рус ва ғарбий Европа драматургиясидан санокли намуналар таржима қилинган ва саҳналаштирилган. Шарқ комедияси эса умуман эътибордан четда қолган. Ҳатто қўшни туркий халқлар комедиялари ҳам кам саҳналаштирилган. Мумтоз комедиялар билан таништиришда илмий-ижодий ёндошмоқ, жуғрофий майдонини кенгайтирмоқ керак.

3. Совет мафкураси таъсирида кўп вақтлар комедия санъатининг миллий асосларини кучайтириш, ривожлантиришга эътибор берилмаган. 30-йилларда шу йўналишдаги айрим тажрибалар ҳатто этнографизм, натурализм, деб қолоқликда айбланган. 40-60-йилларда бу йўналиш умуман барҳам топган. 70-80-йилларда ушбу халқчил тажриба қайта тикланиб, мустақиллик йилларида миллий театрнинг

энг муҳим услубий йўналишларидан бирига айланди. Аммо театр санъати, комедия учун халқ ижоди, халқ эпоси, урф-одатлари, маросимлари ҳамон очилмаган кўриқдай гап. Халқ эртаклари, дostonлари, ривоятлари асосида ўнлаб комедиялар яратиш лозим.

4. Комедияда қаҳрамон образини яратиш — ўта муҳим, ўта қийин муаммолардан биридир. Анъанавий оғзаки комедияларда доимо икки комик қаҳрамон бўлган. Ҳозирги замон комедиясида ана шу тажрибани ишга солиш зарур. Улардан бири ёрқин комик қаҳрамон бўлиши, иккинчиси драматург ва театр позициясини ифодаловчи ҳамда киноя услубида ҳаракат қилувчи жиддийроқ қаҳрамон бўлиши мумкин. Халқ ижоди қаҳрамонларига бағишланган туркум комедиялар яратиш лозим.

5. Комедия санъатида ранг-барангликка, ижодий изланишлар ва тажрибаларга қайта эътибор берган ҳолда, сатирик комедия турида туб ўзгаришга эришиш керак. Мустақиллик даврида сатирик комедияни ривожлантириш учун ҳеч қандай тўсиқ йўқ. Илгаригидай тафтиш қилинмайди. Фақат шундай асар ёзишга қодир драматургни топиб, унга шароит яратиб бериб ишлатиш керак. Актёрлик ижросида ҳам анъанавий ижро услублари-импровизация, бўрттирма, киноя, муболаға кўринишлари билан бир қаторда образнинг реалистик асосларини топган ҳолда тасвирлаш лозим.

6. Бундан кейин трагикомедияни ривожлантириш, миллий бадиий воситаларни ишга солиб, трагикомедия турини ривожлантириш, янги қирраларини кашф этиш мумкин.

7. Янги мусиқали комедиялар яратиш ҳам долзарб муаммолардан бири. Ижодий жараён умумий ва бир даврда олиб борилмагани сабабли саҳналаштирилган мусиқали комедия ҳам қуроқ, нари борса, воқеалари билан мусиқаси алоҳида-алоҳида жаранглайдиган бир асар бўлиб чиқади. Демак, мусиқали комедияга шоирларни жалб этиш, матн ва мусиқанинг бир вақтнинг ўзида, ҳамкорликда яратилишига, саҳнавий талқинда бадиий уйғунликка эришишга интилиш керак.

8. А. Қаҳҳор номидаги Ўзбек Давлат Сатира театри тақдирини ҳал қилиш керак. Агар театрни сақлаб қолиш лозим деб топилса, унда унинг биноси масаласи, мақоми, репертуари, бадиий савияси билан жиддий шуғулланишга тўғри келади.

9. Комедия барча ёшдаги томошабинларга хизмат қилади. Айниқса, болаларга комедия ёзиш оғир ва масъулиятли. Болалар ҳаётдан замонавий мавзуларда, кулгили асарлар ёзишга буюртмалар бериш мақсадга мувофиқдир.

10. Умуман, шу пайтгача комедиялардан иборат бирон бир тўпلام нашр қилинмаган. Комедияларнинг қўлёзмалари архивларда, муаллифларнинг ўзларида пала-партиш ҳолда сақланади. Шу боисдан энг яхши пьесаларни, шу жумладан комедияларни ҳам нашр қилиб бориш ўта зарур вазифа.

11. Одатда яхши комедиялар саҳналарда кўп умр кўради. Афсуски, премьера пайтида бадиий жиҳатдан юқори бўлган спектакл бир-икки йил ўтгач, таниб бўлмас даражага келиб қолади. Театрларнинг раҳбарлари комедия санъатига жиддий муносабатда бўлиб, репертуар мувозанатини сақлаш, нуқул ўрта даражали комедияларни кўрсатавериб, театрларнинг ўз ижодий қиёфаларини йўқотиб қўйишларига, томошабинлар дидининг бузилишига йўл қўймаслиги керак.

Комедия санъати ҳам тарбия манбаидир. Давр талаби шуки, комедиографлар ва театр жамоалари комедиянинг ўзига хос табиатини янада чуқурроқ ўзлаштириб, миллий асосда янада ривожлантириб, мазмундор, аини чоқда кулгили асарлар яратишлари лозим.

Фитрат ва ўзбек тарихий драмасининг шаклланиши

Ўзбек тарихий драмасининг пайдо бўлиши жадидчилик ҳаракатининг маърифатчиликдан сиёсий курашлар томон юз тутган даврига тўғри келди. Тарихий мавзудаги асарлар орқали жадидчилик ҳаракати намояндалари ижтимоий турмушдаги, жамият тараққиётидаги туб ўзгаришларга халқ оммасининг диққатини қаратишга ва шу йўл билан кишилар маънавиятига таъсир кўрсатишга интилдилар. Бу ҳолат ушбу ҳаракат намояндалари жамият тараққиётининг турли ўзгаришларига, туб бурилишларига, ижтимоий ҳаётдаги воқеаларга интеллектуал онгининг фикрини, қарашини ифодалашда тарихий мавзунинг имкониятлари катта эканлигини ўз даврида тўғри англаганликларини кўрсатади. Тарихий мавзудаги асарлар орқали замонавий воқеликдаги ҳақсизликларга эътиборни жалб этиш ва шу йўл билан омма онгида ижтимоий ҳаётга нисбатан танқидий қарашларни шакллантириш бу давр бадиий ижодида етакчилик қилди. Буни вақтли матбуотдаги фикрлар ҳам исботлайди: «тарихий асарлар бугунги кунги турмушдаги ҳақсизликларни кўрсаткучи, фуқаро синфининг амалдор ва бойлардан кўрган зулмини тасвир эттучи ойналардир» [5]. Бу ҳолат ҳаракат намояндаларининг миллат ўзини, ўзлигини англагандагина ижтимоий-сиёсий масалаларга бошқа халқлар қатори тенг аралаша олади, деган қарашларининг амалий ифодаси эди: «...европолилар қошида миллият масаласи муҳим ва муқаддас тутилган бир замонда бизлар ҳам миллият масаласидан саналган «сарт» ҳақида гоҳ-гоҳ баҳс этуб, миллиятимизни хотирлаб турганда, зарар кўрмасмиз» [2]. Натижада жуда қисқа вақт ичида тарихий драманинг ўзига хос намуналари яратилди ва томошабинлар ҳукмига ҳавола этилди.

Ўзбек тарихий драматургиясининг шаклланишида Абдурауф Абдурахим ўғли Фитрат (1886-1937) ижоди алоҳида ўрин тутди. Драматург қаламига мансуб қатор асарлар («Бегижон», «Ўғизхон», «Або Муслим», «Темур сағанаси», «Абулфайзхон») бунинг исботидир. Фитратнинг тарихий драмаларини ватан озодлиги, унинг мустақиллиги учун кураш ғояси бирлаштиради. Фитратнинг тарихий мавзудаги дастлабки драмалари орасида «Або Муслим» (1916 й.) ажралиб туради. Драмага VIII аср ўрталарида Ўрта Осиё ва Хуросонда уммавийлар ҳукмронлиги зулмига қарши кўтарилган кўзғалон раҳбари Або Муслим Хуросоний образи асос қилиб олинган. Або Муслим раҳбарлигидаги кўзғалончиларнинг бирлашиб ҳаракат этишлари натижасида араб босқинчиларининг мамлакатдан қувиб чиқарилиши воқеалари ўз бадиий ифодасини топган асарда асосий эътибор босқинчиларга қарши курашга чоғланган халқнинг жасорати, жанг майдонларидаги қаҳрамонликларини кўрсатишга қаратилган. Муаллифнинг асардаги ғоявий нияти халқ бирлашса, ҳар қандай ҳокимиятни енгиб, ўз мустақиллигини қўлга киритиши мумкинлигини таъкидлашга қаратилган. Дастлаб 1919 йилда Карл Маркс труппасида Маннон Уйғур томонидан саҳналаштирилган спектаклда асосий эътибор араб босқинчиларига қарши курашга бош кўтарган халқнинг жасоратини, букилмас иродасини тасвирлашга, зўравонлик, босқинчилик сиёсати асоратларини кўрсатишга, Або Муслимнинг жанг майдонларида кўрсатган қаҳрамонлигини ифодалашга қаратилган. Драмада тасвирланган воқеалар аввало узоқ ўтмишдан, қолаверса тарихнинг чигал даври ҳақида эканлиги, иштирок этувчи персонажларнинг кўплиги сабаб анъанавий театрнинг енгил сюжетларига ўрганган томошабиннинг тушуниши учун мушкуллик туғдириши табиий эди. Шуларни назарда тутган режиссер асар постановкасида пьесага эпилонг кириб, унда воқеаларнинг сўнгги ечимини баён қилади: «Томоша — аралашкучи қаҳрамонларнинг кўплиги, ҳам тарихнинг чувалашкон даврдан ёзиб олингани учун бўлса керак — кенг оммага англашилиши оғирроқдир. Шунинг учун ҳам томошанинг сўнггида унинг натижасини тўла кўрсататурғон бир кўриниш орттирилган. Бу кўриниш хийла муваффақиятлик тузилган. Айниқса, Марв беги қизининг бир тўда «ёввойи» кишилар орасида қолғон чоғидаги шошқинлиги, одам болаларининг ахлоқ ваҳидан қандай қуйи тушганлиги тўғрисида халққа қаратиб қилғон хитоблари ҳам ул кишиларнинг

ҳар бирини битта-битта таъриф қилиши жуда ўтқурдир. Умуман, томошада Фитратга хос сўз усталиги хийла кучлик. Бу жиҳатдан томоша катта бир адабий аҳамиятга моликдир» [6].

Ватан озодлиги, унинг эрки хусусидаги фикрлар Фитратнинг бир пардалик «Темур сағанаси» (1918 й.) драмасида ҳам етакчи ўрин эгаллайди. Ушбу асарнинг яна бир муҳим жиҳати унда ўзбек драматургиясида биринчи бор Амир Темур образи яратилганлигидир. Тўғри, Амир Темур асарнинг бош қаҳрамони эмас. Асарда бир йигит соҳибқирон қабри тепасига келиб, ундан мадад сўрайди. Йигитнинг илтижолари беҳос Темур руҳини қад ростлаб, ўз авлодларига мурожаат қилишига сабаб бўлади. «Темурни шиддатли бир овозла миллатнинг қаршисига чақирадир. Саҳна устинда қоронғу бир булут, булут орқасинда ва орасинда Темурнинг руҳи нур ичинда кўринадир. Темур буйруқ овози билан «Мен сизларга кўп нарсалар еткардим. Не бўлдиким, бир замонларнинг шарафли ва жасур бир миллатнинг авлодлари бошқа бир миллатнинг зулми остинда қолмиш... Сиздан талаб этаман, қалқингиз... ўлкани тузатингиз, авлодларимнинг ҳур яшамоқларини таъмин этингиз. Агар бундай қилмасангиз ўлка буюк бир мазорлик холга келади», — деб хитоб қилган эди [4]. Шу парчаданок, босқинчи панжасига тушиб, вайрон бўлган, боғлари пайхон қилиниб, одамлари қуллик исканжасига тушурилган ватаннинг топталган ғурурини тиклаш, эркини қўлга киритиш қайғуси «Темур сағанаси» драмасининг ғоявий мазмунини ташкил қилиши англашилади.

Асар 1919 йил 16 август кунини Тошкентдаги «Роҳат боғча» деб аталувчи сайлгоҳда Алишер Навоий хотирасига бағишлаб ўтказилган кечада намойиш этилган. «Иштирокиюн» газетасида босилган маълумотларга кўра Амир Темур ролини Маннон Уйғур, юрт қайғусида ёнган йигит образини Ўктам афанди ижро этган. Шунингдек, спектаклда чол образи ҳам бўлиб, бироқ уни ижро этган кишининг исми шарифи тақризда кўрсатилмаган. Ижро ҳақида «Амир Темур ролида Уйғур афанди қабр ёрилганда қабрдан чиққандаги ҳаракатларни ғоят усталик бирла адо этди», ёки «юрт, ватанин севучи йигит ролини ўйновчи Ўктам афандининг йиғлагон вақтда қулу чехраси бирла кўринуви келишмади» деган фикрлар ушбу асар постановкаси ҳақида маълум тасаввур уйғотади. Маннон Уйғур томонидан саҳналаштирилган спектаклнинг саҳнавий ҳаёти

шу биргина намойишдан сўнг хотима топган. Шундан сўнг ўтган давр мобайнида бу асар шўро ҳукумати, сиёсати, адабиётчилари, театршунослари, томонидан кескин ва шафқатсиз қоралаб келинди. Ачинарлиси шундаки, пьесанинг тўлиқ матни топилмаганлиги сабаб галда яратилган барча тадқиқотларда Ҳамид Олимжоннинг 1935 йилда ёзилган «Фитратнинг адабий ижоди ҳақида» деб номланган илмий мақоласида [7] тилга олинган кичик парчадан хулосалар чиқариб келинган ва бир тадқиқотдан иккинчисига фикрлар қайтарилиб, тўлдириб борилаверган. Лекин деярли барча танқидчилар бир нарсада адашишмаган кўринади, ҳақиқатан ҳам, Амир Темур образи ўзининг прототиپига муносиб яратилгани ҳолда бу образда муаллиф ўз идеали, дунёқарашлари ва истакларини ифодалашга интилган. Фитрат ўзбек зиёлилари орасида биринчилардан бўлиб, баъзи бир халқларни алдаб, бошқаларини куч ишлатиб мағлуб қилиш йўли билан четдан келиб амалга оширилган ҳар қандай инқилоб миллатларни ўзлигини йўқотиш йўли билан бир халқнинг иккинчи бир халқ устидан гегемон бўлиши учунгина хизмат қилишини тўғри тушунганлардан эканлигини билдиради. Ўша йилларда бу каби фикрларни очиқ айтиш жуда катта шижоат талаб қилиши билан бирга, адибнинг теран ақл ва фикр соҳиби эканлигидан ҳам дарак беради.

Фитратнинг бу қарашлари «Абулфайзхон» драмасида ҳам давом эттирилган. «Абулфайзхон» драмаси айнан жамиятдаги ҳақсизликларни халққа кўрсатишга, мамлакатни идора этишда ўз манфаати ва маишатига ўралашиб қолиб, халқ манфаатини унутган ҳукмдорларнинг инқирозини очишга йўналтирилган. Драмага 1711-47-йилларда Бухорога ҳукмдорлик қилган мустабид шоҳ Абулфайзхон образини асос қилиб олинган. Абулфайзхон — аштархонийлар сулоласининг сўнгги вакили бўлиб, ундан сўнг салтанат манғитлар қўлига ўтган. Бу жараённинг ёзувчи учун аҳамиятли жиҳати шундаки, у четдан аралашув ва ички хиёнат асосида вужудга келган ҳар қандай салтанат инқирозга маҳкум деган ғояни илгари суришидадир. Бухоро хонлигидаги таназзул даври воқеалари Фитрат асарининг ғоявий-бадий асосини ташкил этади. Адиб бу тарихий даврга мурожаат қилиш орқали бирлашмаслик, бир-бирининг пайини қирқишга ингилиш қудратли амирликнинг бошқа миллатлар томонидан босиб олинishiга шароит яратганини таъкидлашга интилди. Фитрат бу драмасида зулм ва зўрлик келтирадиган оқибатлар — моддий талофат,

жисмоний азоб-уқубатлар, маънавий жароҳатлар хусусида мушоҳадаги ундаш орқали бир қарашда инқилобий воқеалардан жуда узоқ бўлиб туюлувчи Абулфайзхон фожеасини замонасига хизмат қилдиришга интилди. Муаллиф Абулфайзхоннинг фожеасида унинг шахсан ўзи айбдор эканлигини, яъни фожеанинг асл сабабчиси унинг қилмишлари эканлигига урғу беради ва қаҳрамон тилидан буни таъкидлайди «...мен тинчгина турайин деб акамни ўлдирдим. Яна бузуқбошлар чиқиб тинчлигимни бузмоқчи... Бутун жанжалларни ўлим битиради... Бир душманим қони қуримайин яна бири чиқиб қоладир...ўлдираман, ўлдираман, дунёда битта душман қолмагунча қон тўкаман» [3]. Драмада муаллиф бутун диққатини Абулфайзхон характердаги иллатлар — қонхўрлик, золимлик, ахлоқий тубанлик, машаққатпарастлик каби сифатларни бўрттириб кўрсатар экан, айти чоғда бу сифатлар қатор феодал ҳукмдорларга хос эканини таъкидлайди. Асар постановкасида ҳам (асар дастлаб Ўзбек Давлат Намуна труппасида режиссер Камол 1 томонидан саҳналаштирилиб, 1926 йил 10 июнида томошабинларга ҳавола этилган) айнан шу сифатларни бўрттириб кўрсатишга эътибор қаратилди: «Дунёда битта душманим қолмагунча қон тўкаман. Улфатнинг сўзи тўғри: подшоҳлик қон билан суғорилатурғон оғочдир», — дейди Абулфайзхон дастлабки кўринишдаёқ. Хон ўзининг бу ҳаёт концепциясига амал қилган ҳолда ўлкада хунхўрликни шу даражага етказганки, у энди тунлари хотиржам ухлолмайди: кўзи уйқуга кетиши билан ўзи ўлдиртирган кишиларнинг арвоқлари келиб, уни қуршаб олишади. Камол 1 бош қаҳрамон образини ўзи талқин этар экан, бутун диққатини характердаги ожизликларни очиб беришга қаратди. Натихада, Абулфайзхон ўта иродасиз, жоҳил инсон сифатида саҳнада бўй кўрсатди. Бу хислатлар ундаги мустабидлик сифатларини бўрттириб кўрсатишга ҳам ёрдам берган. Бу айниқса, Абулфайзхоннинг бутун умри давомида салтанатта соф ният билан хизмат қилган, садоқатли аёнлардан бири, тегишли солиқни тўлай олмагани учун ўз қизини хонга тортиқ қилишдан бош тортган Фарҳод оталиқнинг бошини танасидан жудо қилдириш ҳақидаги фармони ва унинг ижроси сифатида мис товоқда(баркашда) қонли калланинг келтирилиши саҳналарида жуда жонли ва ишонарли гавдалантирилган. Хон ғалабасидан мағрурона кулиб кўяди-ю, бироқ унинг қалбини кемираётган ҳадик, кўрқув ўзини тилда намоён этиб кўяди. Зотан ҳар қанча босиқ, қудратли кўринишга ҳаракат қилмасин, унинг атрофида бирорта ишончли дўсти қолмаяпти, ҳаракатлари

билан ўз таназзулини тезлаштирмакда ва буни у ич-ичидан сезиб туради. Актер қаҳрамон ҳолатларини ўзига хос ҳатти ҳаракатлар, гап оҳанглари ва қарашлари орқали ифодалашга ва буни спектакл охиригача ушлаб туришга интилади.

Спектаклда халқнинг шохга муносабати, бош қаҳрамоннинг ҳаёти ва тақдири, унинг фожеали шахс сифатидаги қисматини очиш мақсадида қаҳрамонни оғир, мудҳиш исёнларга гирифтор этилади. Омма тазъийқи таъсирида шохнинг қилмишлари, унинг қотиллиги фош бўлиб, буни у эътироф этиб, бўйнига олишга ва чекинишга мажбур бўлади. Айбини англаб, азоб-уқубат гирдобига тушиб қолиш Абулфайзхоннинг ҳалокатини яқинлаштиради. Абулфайзхон сингари ҳукмдорнинг пушаймони эса ҳокимият таназзулидан нишона. Спектаклда хоинлик ва унинг оқибатларини кўрсатиш орқали манфурилик, разиллик, фирибгарлик танқид этилади, ҳар қандай қилмиш жавобсиз қолмаслиги таъкидланади, феодализм даври конфликти, тахт учун кураш йўлидаги қонхўрликлар фош қилинади. Бир мустабид ҳукмдор ўрнига иккинчиси келиши билан тартиботнинг ўзгармай ўша-ўша бўлиб қолиши ишонарли қилиб кўрсатилган. Шу аснода феодал ҳукмдорларнинг разил кирдикорлари, уларнинг айримларига хос ахлоқий тубанликларни умумлаштирилиб танқид қилинган.

Асарда тасвирланган воқеаларнинг умумлашма характердалиги, унда реалистик руҳ мавжудлиги, хонлик тузумининг тартиботларига нисбатан танқидий қарашларнинг мафжудлиги бу пьесанинг Фитрат қаламига мансуб илгариги асарларидан фарқини кўрсатиб, унинг ижодида танқидий реализм принципларининг қарор топганидан далолат беради. Айнан шу асарда адиб, амирлик тузумининг таназзулига тож-тахт учун курашда амалдорларгина эмас, қариндош-уруғлар, ҳатто ота-бола ўртасида бир-бирини қириш одат тусига кириб қолганлиги бош сабаб бўлди, деган ғояни биринчилардан бўлиб илгари сурди. «20-йиллар давомида амирлик системасини бу қалар чуқур фош этган, фалсафий мушоҳадаларга бой, бадиий етук саҳна асари йўқ» [1]. Драма орқали муаллиф янги тузумга ўтилаётган бир даврда «эсини бир жойга тўплаб» эски тартиботларга қарши курашиш ғоясини илгари суради.

Фитратнинг шўро инқилобидан кейинги дастлабки йилларда, қолаверса, бутунлай 20-йиллар давомида асосан тарихий ўтмишга

мурожаат этиб, ўзининг драматик асарларида бу мавзунини ёритишга интилгани адибнинг ўз давридаёқ муҳим ижтимоий-сиёсий вазифаларни ҳал этишда воқеликнинг асл, туб моҳиятидан, унинг тарихий қонуниятларидан келиб чиқиш кераклигини биринчилардан бўлиб тушуниб етганини кўрсатади. Шу билан бирга адибнинг тарихий ўтмиш бадиий инъикос эттирилган асарлари («Темур сағанаси», «Або Муслим», «Абулфайзхон» ва б.) энди бўй ростлаётган ўзбек драматургиясида янги ғоявий-бадиий оқимнинг шаклланишига сабаб бўлди — бадиий ижод ўзбек халқи тарихида ўзига хос ўринга эга бўлган шахслар ҳамда уларнинг фаолияти ҳақидаги асарлар билан бойиди.

Изоҳлар:

1. Алиев А. Фитрат драмалари. «Санъат» ж., 1989 й., 10-сон
2. Бехбудий Маҳмудхўжа. Сарт сўзи мажҳулдур. «Ойна» ж., 1914 йил, 23-сон.
3. Фитрат Абдурауф. Абулфайзхон. Танланган асарлар. 1 – жилд. Тошкент, 2000. 187-б.
4. Хайит Боймирза. Советлар бирлигида туркликнинг ва исломнинг баъзи масалалари. Истамбул университети. 1987 й., 21-б.
5. Ўқтам. Туркистон. 294-сон 1924 йил, 21 июнь
6. Қаландар. Або Муслим. «Туркистон» 39-сон, 1922 й, 21 декабрь
7. Ҳамид Олимжон. Фитратнинг адабий ижоди ҳақида. «Ўзбекистон адабиёти» ж., 1936 й., 5-6-сонлар

Социологические аспекты современного узбекского цирка

Цирк нередко называют искусством, которое взрослым напоминает о детстве, а детям запоминается до старости. В справедливости этих слов можно убедиться на любом цирковом представлении — как правило, его зрительскую аудиторию представляют люди самых разных возрастов, интересов и пристрастий. Действительно, трудно найти такого человека, которого бы не завораживало и не очаровывало яркое, жизнеутверждающее, и в то же время загадочное искусство цирка. Показывая на арене красоту и силу человека, его поистине неограниченные возможности, его умение рисковать и преодолевать, казалось бы, непреодолимые препятствия, цирковое искусство заставляет зрителей поверить также и в свои собственные силы и возможности.

На манеже и под куполом цирка живет извечное стремление к чуду, к тому, чтобы сделать невозможное вполне реальным. Здесь мечта становится явью, буйство фантазии вторгается в повседневную жизнь. И как бы с течением времени не менялись формы циркового искусства, его суть остается прежней — воспевать человека, его мастерство, мужество и ловкость.

С обретением нашей страной государственной независимости, в узбекском цирковом искусстве — искусстве древнем, но вечно молодом, произошли заметные перемены. На сегодняшних афишах наряду с известными именами можно увидеть и имена молодых исполнителей, чей талант раскрылся в новом, независимом Узбекистане. Молодые артисты в большинстве своем не идут по пути слепого подражания, повторяя номера, исполнявшиеся ранее

другими, а стремятся показать на манеже что-то новое, более сложное и оригинальное, тем самым обогащая цирковой репертуар.

Очевидно стремление отечественного цирка в обстановке усиливающейся творческой конкуренции вписаться в общемировой процесс, сохранив при этом национальное своеобразие. За прошедшие годы яркому и самобытному искусству артистов Узбекистана аплодировали более чем в двадцати странах Европы, Азии и Африки. Можно без преувеличения сказать, что зарубежные гастроли имели не только культурное, но и политическое значение, так как сотни тысяч зрителей впервые получили возможность познакомиться с национальным искусством узбекского народа. Естественно, что выход на международную цирковую арену потребовал от артистов более высокого уровня исполнительского мастерства, соответствующего мировым стандартам качества.

В этой связи вполне закономерно возникают вопросы: в какой степени конкурентоспособно сегодня цирковое искусство Узбекистана, и соответствует ли оно требованиям современного зрителя? Сумеет ли оно завоевать прочные позиции на мировой цирковой арене? Каковы, наконец, наиболее общие тенденции развития циркового искусства в республике?

Необходимо признать, что в изменившихся политико-экономических и социально-культурных условиях цирк не может оставаться таким же, каким он был еще недавно. Мировой цирк XX века был, как известно, цирком классическим, то есть, за редким исключением, представлял собой дивертисментные программы, состоящие из номеров разных жанров, паузы между которыми заполняли клоуны. Было бы неверным говорить о том, что сегодня классический цирк исчерпал свои возможности, но очевидно другое — наряду с классическим цирком на рубеже XX и XXI веков возникли принципиально новые, так называемые авангардные формы цирковых представлений. Именно такой, совершенно иной цирк, иные направления, которые активно входят в классическое цирковое искусство; мы видим сегодня на достаточно престижных международных конкурсах. Тот факт, что современную публику интересуют новые направления, новые формы, новые концепции и режиссерские находки, подтверждает право на существование новых тенденций в цирковом искусстве.

Сегодня понятие творческой конкуренции – не абстракция, а ставшая повседневностью реальность. Современное произведение циркового искусства – будь то номер, аттракцион или целостное представление – как и всякий продукт (в данном случае, продукт художественного творчества), должен быть конкурентоспособным.

Сегодня в авангардном направлении циркового искусства лидирующие позиции занимают канадский цирк «Дю Солей» и германский цирк «Ронкалли». Они выработали абсолютно новаторскую художественную концепцию: необычайный сплав драматического искусства и уличного представления, смелое экспериментаторство в смешении традиционных жанров цирка и стирание граней между ними, из ряда вон выходящие костюмы, магическое освещение и оригинальная музыка. Вовсе не отрицая значения трюка как одного из главных выразительных средств циркового искусства, в авангардных цирках особое внимание обращают на то, с каким вдохновением исполняются трюки, на их актерскую подачу, пластический рисунок и эмоциональную наполненность. По существу, программы авангардных цирков – это своеобразные цирковые спектакли, все компоненты которого органично связаны между собой. О том, что новое направление уже завоевало многочисленных почитателей, красноречиво свидетельствуют триумфальные гастроли «Дю Солей» и «Ронкалли» по странам Европы и Америки, и к ним обращены сегодня взоры ведущих цирков мира.

Таковы реалии нынешнего дня, которые узбекский цирк, ставший полноправным членом мирового циркового сообщества, не может не учитывать. Анализ номеров и аттракционов, созданных в профессиональном узбекском цирке за годы независимости, показывает, что в его развитии отчетливо обозначились два направления.

Первое, классическое направление, связано с расширением жанрового диапазона. Новые цирковые произведения, как сольные так и групповые, созданы практически во всех жанрах современного цирка, таких, как акробатика, воздушная гимнастика, эквилибристика, жонглирование, силовая атлетика, клоунада, иллюзионное искусство, дрессура животных. Наряду с отдельными номерами, а их создано около ста, осуществлена постановка свыше десяти аттракционов – цирковых произведений крупной формы,

занимающих центральное место в программах. Сложность формирования разножанрового репертуара состояла, главным образом, в том, что во многих жанрах узбекский цирк не имел опыта предыдущей работы и большинство номеров пришлось создавать с нуля. Естественно, что не все созданные номера равнозначны по своему художественному уровню, технике исполнения, степени сложности трюков, оригинальности решения, пластической выразительности, композиционной целостности. Для того, чтобы номер стал подлинным произведением искусства, к работе над ним должны быть привлечены режиссер-постановщик, тренер-педагог, балетмейстер, обладающие видением ведущих тенденций развития мирового цирка.

Тем не менее, появление разноплановых, разностилевых номеров и аттракционов, несомненно, внесло свежую струю в репертуар узбекского цирка, обогатило его новыми красками.

Второе, традиционное направление, определяют произведения, синтезировавшие в себе многовековые традиции национального площадного цирка с достижениями современного искусства. Если мы перелистаем страницы узбекского цирка XX века, то увидим, что именно такие номера и аттракционы оставили в нем наиболее яркий след. Сегодня эти традиции продолжают представители старейших цирковых династий – «Джигиты солнечного Узбекистана» под руководством Народного артиста республики Хакима Зарипова, «Узбекские канатоходцы» под руководством Заслуженного артиста республики Алимжана Ташкенбаева, «Узбекские канатоходцы» под руководством Мурата Ташкенбаева, «Акробаты на верблюдах» под руководством Заслуженного артиста Узбекистана Алишера Ташкенбаева, исполнительница номера «Пластический этюд», Лауреат международных конкурсов в Париже и Монте-Карло Карима Зарипова.

Зрители, видевшие эти произведения на крупнейших аренах Европы и Америки, имели возможность воочию убедиться в их самобытном национальном колорите, соединенном с отточенностью мастерства. Неповторимое своеобразие данных цирковых произведений состоит не только в характерном трюковом репертуаре, в колоритном художественном и музыкальном оформлении, но и в самой «подаче» традиционных и новейших трюковых комбинаций, в характере

взаимоотношений артистов между собой, в умении передать средствами цирковой выразительности дух узбекского народа. Удачные поиски в этом направлении ведут также силовые атлеты и жонглеры Бахром и Фахриддин Ахназаровы, артист оригинального жанра Туйчи Таджибаев и ряд других молодых артистов.

На мой взгляд, именно эти направления — классическое и традиционное — будут определять развитие узбекского цирка и в XXI веке. Однако для того, чтобы выступления артистов из Узбекистана сохранили свою творческую индивидуальность, свое яркое национальное своеобразие, приоритетным направлением в нынешнем веке должно стать продолжение и развитие традиций национального цирка в сочетании с высочайшей техникой исполнения. Поиски и достижения именно в этом направлении позволят узбекскому цирку занять достойное место на мировой цирковой арене. Такая непростая задача стоит сегодня перед новым поколением деятелей циркового искусства, которым предстоит вписать немало ярких страниц в историю цирка наступившего столетия.

Что сегодня происходит в узбекском кино?

На современном этапе развития, кинематограф Узбекистана, как и большинства других постсоветских республик, стремится не растерять своих традиций. Надежды на его будущее еще сохраняются и связаны они с принятием нового закона о киноискусстве, который может дать возможность для полноценного развития кинопроцесса. Последний включает в себя не только производство фильмов, но и их прокат. Сегодня кинопроцесс носит несколько однобокий характер, поскольку кинопрокат и киносетель находятся в состоянии, требующем внимания и вложения капитала для их нормального функционирования.

В самом кинопроизводстве имеются свои проблемы и сложности, мешающие настоящей творческой работе студий. И самая важная проблема – финансирование киноискусства. Кино своими специфическими качествами могло бы действительно влиять на формирование нового мировоззрения у главного его зрителя – молодежи, находящейся сегодня под влиянием американских фильмов и лент частных студий, качество которых нередко оставляет удручающее впечатление.

И все же... Узбекское кино еще не выпало из системы художественной культуры, хотя переживает нелегкие времена. Так, детское кино республики, имеющее довольно интересную историю, фильмы, которые всегда пользовались успехом у тех, для кого они предназначались, сегодня стоит перед серьезными проблемами. Можно возразить, вспомнив фильмы З. Мусакова «Маленький таиб», «Мамочка», «Мальчики с неба». Но, хотя в центре их внимания действительно дети, полностью отнести их к детскому кино трудно, потому как поднимаемые в них социальные, нравственные проблемы более обращены ко взрослым.

В анимационном кино производство фильмов, хотя число их небольшое, носит более или менее стабильный характер. В отличие от за́торможенности в целом этого вида кино в центральноазиатских государствах, можно сказать, что в нашем кино имеет место процесс его динамичного развития. И одна из важнейших причин заключается в преданности этому виду кино таких талантливых режиссеров, как Н. Туляходжаев и М. Махмудов, которые сегодня создают фильмы не только для самых маленьких зрителей, но и для взрослых.

В документальном кино кроме традиционных жанров, таких, например, как портрет, очерк, появилось и новое тематическое направление — осмысление истории последних семидесяти лет, нашедшей свое преломление в драматических и трагических судьбах людей. Широкая панорама жизни республики, ее настоящее и перспективы на будущее представлены в серии фильмов, созданных по книге Президента Узбекистана И. А. Каримова «Узбекистан на пороге XXI века».

Сложнее оказалась ситуация с художественным кино. Из-за отсутствия возможности ставить фильмы рассеялось молодое поколение режиссеров, заявивших о себе интересными фильмами в конце 1980-х годов. За пределами Узбекистана ставят фильмы такие мастера кино, как А. Хамраев, Э. Ишмухамедов, Дж. Файзиев.

Само историческое время, в котором мы сейчас живем, определило, что распространенные и обязательные ранее жанры, как, скажем, историко-революционный фильм, остались в прошлом. Исторический фильм, пока идет сам процесс осмысления открывшихся горизонтов нашей истории, также отошел на второй план. Сегодня на первый план вышли фильмы на современную тему. В большинстве фильмов этой тематики авторы стремились воплотить концепцию национальной идеи, ставшей актуальной не только в кино. Хотя эти фильмы очень разнятся по своему кинематографическому решению, они схожи в том, что в них показаны отдельные национальные традиции в семейном укладе жизни («Чимилдик» М. Абзалова, «Дилхирож» Ю. Разыкова). Если в фильме поставлена нравственная проблема на конкретном материале, решение ее ограничено национальными рамками сюжета («Пари Момо» М. Раджабова, «Чаенгул» С. Назармухамедова). Конкретный по своей направленности, этот блок фильмов представляет интерес

для любого зрителя, ибо содержит в себе определенную информацию, открывая, быть может, не всем известные стороны нашей жизни.

Сегодня режиссеры, которым предоставляется возможность ставить фильмы, думают прежде всего о зрителе, который более всего хочет видеть фильмы не со сложными сюжетами и проблемами, а решенными, как, например, лента Ю. Сабитова по сценарию З. Мусакова «Цена счастья», в жанре мелодрамы. Зритель жаждет фильмов, в которых замысел режиссера воплощался бы в открытости характеров и чувств героев. Поэтому и создаются в узбекском игровом кино фильмы, в которых современная реальность подается под определенным углом. Те же фильмы, в которых она представлена в непростой форме, сюжете, требующем от зрителя приложения усилий для понимания, не пользуются массовым успехом. Но именно в них заложено будущее узбекского художественного кино.

В авторском фильме Н. Аббасова «Феллини» современная реальность представлена в нескольких ракурсах. Драматургические пласты сюжета хотя и наслаиваются друг на друга, но не усложняют замысла автора, который в своей ленте решил высказаться о многих проблемах нашей реальности.

В центре фильма — образ киномеханика, которого за его фанатическую любовь к кино прозвали Феллини. Этот стержень сюжета вбирает в себя и все остальные линии, в которых откровенно обнажается наша реальность. Неся в себе освоение опыта великого Феллини, фильм Н. Аббасова насквозь пропитан национальным началом, в котором радость и боль главного героя и самого режиссера переплетаются и представляют подлинную картину жизни, кино и судьб тех, кто с ним связан. Фильм подводит к глубоким обобщениям. Решенный на высоком кинематографическом уровне, он стал явлением в нашем кино, оценить которое не все еще смогли. Но он достойно, как и сам автор, представляет нашу кинематографию за рубежом.

Фильмы З. Мусакова «Я желаю...», «Мамочка», «Мальчики с неба» четко ориентированы на зрителя. Не усложняя сюжетов и образов своих героев, четко и ясно раскрывая замысел, режиссер с большим добрым чувством рассказывает о том, что переживают

его герои, какие с ними происходят события, и именно в них и просматривается наша реальность. Никого не может оставить равнодушным трогательная история девочки, тоскующей по рано умершей матери и увидевшей в японской туристке удивительную схожесть с матерью, отчего и происходят удивительно добрые, фантастические события.

«Мальчики с неба» — лирический рассказ о школьниках, взрослеющих на наших глазах, постигающих жизнь во всех ее проявлениях. Режиссер поведал о своих героях с отеческой любовью и вниманием, что сообщает фильму притягательную силу. За многие годы это, пожалуй, первый фильм, в котором сюжет окрашен лирическими, романтическими интонациями.

Фильмы режиссера Ю. Разыкова привлекают внимание как драматургической слаженностью сюжетов, так и своим кинематографическим уровнем, глубокими обобщениями, к которым они подводят.

Структура фильма «Царство женщин» непроста: замысловатая фабула перерастает в сложный сюжет с воспоминаниями героя. Символика отдельных кадров переплетается с эпизодами-притчами. Конечно, фильм рассчитан на подготовленного зрителя, но его значение заключено в самой его данности — в узбекском кино могут быть созданы и такие фильмы.

Другой фильм Ю. Разыкова — «Дилхирож» — насквозь пропитан национальной спецификой. Сюжет и образы героев красочно, очень ярко воспроизводят этнографически самобытный уклад жизни, традиционные обряды.

Фильмы «Оратор» и «Товарищ Бойкенжаев» продолжили наметившуюся еще в 1980-е годы тенденцию в фильмах «Каменный идол» И. Ергешева, «Дикарь» К. Камаловой, «Сиз кимсиз?» Дж. Файзиева. Эти ленты показали драматические, трагические события недавней истории, абсурдные стороны той жизни. Автор не был одержим духом разоблачительства или очернительства. Просто, порой с мягким юмором, иронией и сочувствием к своим героям он повествовал в своем фильме о становлении самой Системы, приобщении к ней простых людей, в данном случае простого возчика, волей судьбы ставшего ее оратором, глашатаем новой идеи, новой власти и ... жертвой.

Тема жертвы приобретает более глубокое решение в ленте «Товарищ Бойкенжаев». Герой фильма – это тот «винтик» в механизме Системы, без которого она не может полноценно функционировать. Вся абсурдность Системы, находящейся уже в стадии гибели, распада, ее коренное противоречие с человеком, как с личностью, раскрыта в фильме с потрясающей силой. Сила его – в избранном режиссером для реализации своего замысла сложном жанре социальной комедии. Достоинство фильма – в показе широкой и глубокой картины жизни, олицетворенной в образе главного героя. Бойкенжаев – добрый, в чем-то наивный, но глубоко преданный идеалам партии, ее установкам, человек. Он верит в искренность, но не бессмысленность порученного ему задания – построить интернациональное кладбище, первым покойником которого должен стать человек местной национальности. Серьезность, с которой герой берется за дело, его суета, бесконечная беготня во имя дела, вызывают у зрителя смех сквозь слезы, горечь и боль за него. Сам герой глубоко искренен и блестящая игра Ф. Абдуллаева доносит до нас трагизм героя. И смерть героя, «с честью» выполнившего задание, положившего жизнь на алтарь идеи, воспринимается как неизбежный итог.

Фильмы Н. Аббасова, З. Мусакова, Ю. Разыкова при всем малом количестве выпускаемых фильмов, свидетельствуют о том, что современное кино Узбекистана имеет свою динамику развития. И полномасштабный расцвет его еще впереди. А сегодня идет процесс самосохранения, что тоже очень важно для будущего. Важно и то, что фильмы этих трех режиссеров представляют Узбекистан на самых разных фестивалях, форумах, смотрах, семинарах в США, Англии, Германии, Франции, Швейцарии и т. д. Интерес к ним огромен, а через них – и к нашей республике, нашей культуре.

Фильм – ижтимоий-бадий коммуникация воситаси сифатида

Яқин ўтмишимизда яратилган аксарият фильмларимизнинг мафкуравий руҳда бўлгани сир эмас. Аммо бугун уларнинг барчасига шундай мезон билан қараш ва бадий асар сифтида тамомила инкор этиш адолатдан бўлмайди. Кино санъати намуналарини талқин этишда фильмни ижтимоий-маданий феномен, яхлит системали бадий коммуникация воситаси сифатида ўрганиш мақсадга мувофиқ. Бинобарин, бугун киношунослик фани олдида турган масалаларни ҳал этишда яна эски ўзанга тушиб қолмаслик муҳимдир. Зотан, маълум ижодкор, ёки алоҳида бир фильмга яна мафкуравий жиҳатдангина ёндошадиган бўлсак, вульгар социологизм мавқеига тушиб қолишимиз турган гап.

Ўзбекистонда (собик соцлагернинг барча республикаларида бўлганидек) тарих тақозоси билан, кино санъати коммунистик мафкура негизида шаклланди. Шу даврда яратилган кинофильмлар структурасида ўз ифодасини топган ғоялар, образлар, бадий идеаллар жамиятда етакчилик қилаётган ғоялар тизими – мафкура билан муайян муносабатда бўлди. Аниқроғи, ушбу ғоялар тизимини оммага тарғиб этишга хизмат қилди. «Фақат XX асрда эмас, тарихимизнинг ҳамма босқичларида ҳам санъатда муайян қарашлар, ғоялар ўз ифодасини топиб келган. «Мафкура дегани «фикр» демакдир. Лекин коммунистик мафкуранинг бош хусусияти унинг зўравонлигида, ўзидан бошқа қарашларни тан олмаслигида эди» [1].

XX аср бошида оламни исломий дунёқараш тизимида англаб келган халқимиз маиший-маданий ҳаётига европача санъат турлари — профессионал театр, рангасвир, композиторлик ижодиёти билан бир қаторида кинематограф санъати кириб келди. Совет мафқураси бу санъатларни бошданоқ мафқуравий-сиёсий, ташвиқий-тарғибий мақсадларга йўналтирди. Хусусан, бу даврга келиб, ғарб мамлакатлари, Россия ва Америка кинематографиялари ўзининг вужудга келиши ва «аттракцион томоша» сифатидаги илк ривожланиш тадрижининг асотирий-фольклор босқичини ўтиб улгурган эди. Яъни, жаҳон кинематографияга хос бўлган ривожланиш ўзани миллий киномизда маълум сиёсий ислохатлар оқибатида ўзгача кечди. Кино санъати анъанавий бадий тафаккур тажрибасидан, фалсафасидан тўлиқ баҳраманд бўла олмади. Бир томондан, ҳукумат томонидан махсус қарорларнинг эълон қилиниши, Россиялик профессионал режиссерлар, драматург, оператор ва актерларнинг жалб этилиши миллий кино санъатининг ривожини жадаллаштиргандек бўлса-да; иккинчи томондан, бундай сунъий «жадаллашув» кино санъатида миллий бадий тафаккур тарзини бошиданоқ бўғди. Шундай қилиб, тоталитар давр кинематографи ўзида бир қатор типологик, мифологик ва мафқуравий хусусиятларни намоён этди. Бу, авваламбор, ижодда, айниқса экран асарларини яратиш жараёнида цензуранинг, фильм структурасида, мавзу, гою, қаҳрамон борасида муайян стереотипларнинг вужудга келишида ва ниҳоят, «ижтимоий буюртма»нинг юзага келишида кўзга ташланади.

Совет даврида кино кўп функцияли санъат эди. Унинг вазифаси эстетик завқ улашишдан иборат бўлмай, балки ўз замонасининг сиёсий-мафқуравий, маърифий-тарбиявий, ахлоқий-этик мезонларни оммага сингдиришдан иборат эди. Шу сабабли ҳам, турли тарихий даврларда экран асарлари воқеликни, инсон шихсиятини бадий тадқиқ этишда турли ижтимоий асотирийлик шакллари намоён этиб келди. 20-30-йиллар «агитфильмлари», 40-50-йилларида авж олган «ички душманларни» фош этувчи, ёки «диний фанатизм», «эскилик сарқитларига» қарши йўналтирилган фильмлар фикримиз далилидир.

Шундай экан, миллий кино санъатимизнинг янги тарихини ёзишда, унда кечган ижтимоий-маданий жараёнларни таҳлил этишда, ижодкорлар ва улар яратган асарларнинг салоҳиятини

баҳолашда моноинтерпретациядан воз кечиб, тарихий-функционал ўрганиш, акцилогия ва герменевтика назарияларга таяниш муҳимдир. Зотан, ҳар бир даврнинг ўз қадриятлари бўлиб, фильмлар таҳлилида улар яратилган давр ижтимоий психологиясини ҳисобга олган ҳолда, асар пайдо бўлгандан кейин туғилган муносабатларни илмий ўрганиш воситасидагина у ҳақда объектив тушунчага эришамиз.

Масалан, миллий кинематографимизнинг қатор намояндалари — Н. Фаниев, К. Ёрматов, М. Қаюмов, Ш. Аббосов, А. Хамроевлар яратган фильмларда маълум маънода совет мафқураси, давр ғоялари акс этган. «Осиё узра бўрон», «Тошкент — нон шаҳри», «Сен етим эмассан», «Еттинчи ўқ», «Фавқулудда комиссар» фильмларида муайян мафқуравий ғоялар билан бир қаторда, фильмлар яратилган давр ижтимоий-маданий муҳити гавдалантирилган. Бадиий асарнинг энг асосий хусусияти унинг образлигидир. Бадиий образ эса ўз моҳиятига кўра, замирида чексиз маъноларни сақлаши мумкин. Образ инвариантлиги ҳам мана шу маънолар чексизлигидадир. Демак, фильмни бадиий коммуникация қаторида ўрганадиган бўлсак, ўз вақтида муайян ғоялар рамзидек туюлган фильмлар ва образлар, бошқа давр томошабини учун ўзга маънода аён бўлади. Хусайн Бойқаро, Ялангтўш, комиссар Хўжаев, Мадамминбек каби образларининг кўп маънолиги ҳам шундандир. Шундай экан, образларни қўллаш асосига қурилган фильм ҳам, ўз навбатида кўп маънолик касб этади. Бундай кўп маъноликни томошабин бадиий коммуникация жараёнида — ўз замонасининг аънаналари, қадриятлари доирасида талқин этади, албатта.

«Бизнинг бадиий кино ҳақидаги қарашларимиз «фильм — бадиий коммуникация воситаси» ва «бадиий асар — систем бутунлик» деган икки муҳим тамойилга таяниши зарур. Одатда бадиий коммуникация жараёни қуйидагича ифода этилади: реаллик — санъаткор — бадиий асар — томошабин — реаллик. Яъни санъаткор ўзининг реаллик билан муносабати маҳсули ўлароқ дунёга келган бадиий асар воситасида томошабин билан мулоқатга киришади. Уни ўзгартириш орқали оламни ўзгартиришга киришади» [2]. Холисона айтганда, жамиятнинг, ижодкорнинг инсон шахсига муносабати кино санъатининг илгарига қараб ривожлана боришини таъминловчи кучли омиддир. Бадиий асар ва умуман маданият тарихидаги ҳар қандай феномен инсон қабул қилишининг индивидуал жиҳатлари билан боғлиқдир. Бадиий асарни бир хил қолипдаги мезон билан ўлчашга, у ҳақда узил-кесил ҳукм

юрғизишга мойиллик ҳали ҳам устундай. Зотан, бирор-бир бадиий ҳодисани фақат мазмун ёхуд услубий жиҳатидан тўла-тўқис ёритиб бериб бўлмайди. Ҳар қандай бадиий асар комплекс ёндашувни талаб қилгандек, фильмнинг услуби, методи ва мазмуни яхлит олинган-дагина, таҳлил тўлақонли бўлади.

Мустақилликдан сўнг санъатга муносабат тубдан ўзгарди. Илғари фақат бир хил қолипда тадқиқ этилган асарлар турлича нуқтаи назарлардан туриб таҳлил этила бошланди. Шунга қарамай, нима учундир кино асарларига, фильм қаҳрамонларига нисбат берганда, «ҳаётий эмас» деган фикр етакчилик қилаётгандек. Ижод – воқеликдан нусха кўчириш эмас, балки уни қайта идрок этишда намоён бўлади. «Ҳеч қайси санъат, – деб ёзади З. Кракауер, – воқеликдан буткул узилиши мумкин эмас. Шаклпарастлик қиёфасиз ижодни дунёга келтиради. Шунингдек, ҳаёлот иштирокисиз куруқ реализм ҳам тубанликка айланади. Ҳатто энг яхши фотосурат ҳам куруқ реализмдан қочади, ҳатто у ҳам воқелик ва ҳаёлот қоришиб кетган манзарани излайди» [3].

Биз анъаналарнинг, анъанавий услубнинг моҳиятини, бадиий ижод жараёнида туган ўрнини ҳеч бир камситмаган ҳолда, янги ижодий тамойилларни ҳеч бир тортинмай ўзбек киносига тадбиқ этиш фурсати келганини таъкидламоқчимиз. Бугун (кинонинг кичик жанр имкониятларини тўла-тўқис синаб кўриш пайти келди) реал воқеликнинг пинҳоний қатламларини кашф этиш, замондошларимизнинг психологиясида рўй берган силжишлар, қарама-қарши ҳаёллари, ботиний оламидаги кечинмаларни ифодалаш учун янгича тасвирий воситалар ва имкониятлар – экран мушоҳадасининг янги моделини ихтиро этиш, жаҳон кинематографида аллақачон юзага келган, лекин нима учундир ўзбек киносини шу вақтгача четлаб келаётган турли-туман бадиий воситаларни ўзлаштириш фурсати етди. Шакл борасидаги изланишлар янги тамойиллар, янги қурилмаларни кашф этишга олиб келиши муқаррар.

Нафақат бизда, балки барча собиқ иттифоқ ҳудудидаги киножараёни қиёсий таҳлил этадиган бўлсак, бугун мафкуравий санъатдан безган авлод мумтоз адабиётга, XX аср Европа киноавангардига мурожаат қилиб, тасвир ва драматургияда, образлар тизимида ўзлари учун янгилик изламоқдалар. Бу изланишлар маълум натижалар берди ҳам. Масалан, янги авлод кинорежиссерлари

Ю. Розиков, З. Мусоқов, С. Назармухаммедов, Н. Аббосовларнинг фильмлари Шарқ ва Ғарб бадиий тафаккурларининг синтези ўлароқ юзага келган асарлардир. Бирор-бир санъат фақатгина ўз қобигига ўралиб қолар экан, унинг эртаси, албатта, танназул билан яқун топади. Шу маънода, бугунги кино санъатида қайсидир даражада мана шундайуйғунлик мавжуд экан, бундан фақат қувонмоқ даркор.

Яширишнинг ҳожати йўқ – фильмларни тарқатувчи каналларнинг мўллиги – ўз навбатида томошабинлар ўртасида ҳам табақалашувни вужудга келтирди. Фильм ҳоқ миллий, ҳоқ ҳорижий маҳсулот бўлсин, аввало томошабиннинг нафосатга бўлган эҳтиёжини қондириши керак. Бундан 10–20 йиллар аввал фильмнинг тушунарсиз экани муаллифларнинг айби ҳисобланган бўлса, эндиликда томошабин айбни ўзидан, маърифатлилик даражасидан қидириши керак

Изоҳлар:

1. О. Шарафиддинов. Янги аср бўсағасидаги ўйлар. // *Жаҳон адабиёти*. 1998. №1, 5-бет.
2. Д.: Куронов, Ҳ. Усмонов. Идеал ва бадиий яхлитлик. // *Tafakkur*, 2002 №. 3, 38-бет.
3. З. Кракауер. Реабилитация физической реальности. М.: «Искусство», 1974.
4. Дж. Г. Лоусон. Фильм – творческий процесс или язык и структура фильма. М.: «Искусство», 1965.
5. К. Чапек. Об искусстве. М.: «Искусство», 1969.
6. Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, «Ээсти раамат», 1973.

САНЪАТНИ ТАДҚИК ЭТИШНИНГ НАЗАРИЙ ВА МЕТОДОЛОГИК МАСАЛАЛАРИ

- Некоторые методологические аспекты изучения традиционного прикладного искусства Узбекистана
- Поиски новой научной парадигмы в современном искусствознании региона
- О новых задачах изучения театра

Некоторые методологические аспекты изучения традиционного прикладного искусства Узбекистана

Традиционное декоративно-прикладное искусство – важная часть культурного и художественного наследия Узбекистана; с самых ранних этапов развития искусствоведческой науки исследователи были сосредоточены на его видовом изучении. Со временем накопление фактологического материала привело к необходимости упорядочить методологию исследований. На важность методологических подходов в изучении традиционных видов художественного творчества указывала один из ведущих российских исследователей народного искусства М. Некрасова; в начале 1980-х годов она писала: «Наука о народном искусстве в силу своей молодости остается пока еще малоисследованной областью знания... Такое положение создано в силу неразработанности многих коренных проблем народного искусства» [5, с. 17]. Проблемы методологии актуализируются и в исследованиях отечественных ученых. В монографии А. Хакимова «Современное декоративное искусство республик Средней Азии» (1988 г.), ставшей свидетельством нового уровня изучения прикладного искусства региона, впервые была заявлена важность методологических подходов, рассмотрены некоторые актуальные проблемы методологии [7]. В последние годы появились новые работы по проблемам декоративно-прикладного искусства, его отдельным видам и общим тенденциям развития, которые обнаружили необходимость дальнейшей разработки методологии исследования традиционных форм прикладного творчества.

Рассматривая в настоящей статье некоторые методологические аспекты изучения прикладного искусства, отметим, что в центре внимания будут находиться его традиционные виды, хорошо известные еще по эпохе развитого и позднего средневековья, тот базовый пласт наследия, который стал доминантной структурой для творчества современных мастеров-прикладников. В этой связи при изучении современного прикладного искусства обязателен учет специфики художественной культуры указанных периодов, которая заключается в наличии различных по стилю и образной системе художественных направлений. На сложение последних повлияла сложная хозяйственно-социальная структура общества – население городское, сельское (оседло-земледельческое) и степное (кочевники-скотоводы). Позиционирование определенного произведения или школы того или иного ремесла по стилю и образной системе к определенной художественной традиции является важнейшим методологическим подходом при изучении декоративно-прикладного искусства. Одно из упомянутых направлений связано с деятельностью художников-орнаменталистов, работавших в дворцовых мастерских различных городов Востока, своего рода центров профессиональной художественной культуры; они оказали непосредственное влияние на формирование нового стиля в прикладных ремеслах, отразившего элитарную, профессиональную художественную традицию. Этот стиль, в основе которого – использование систем гирихов и ислими – был связан с эстетической концепцией ислама, его образная система отражала основную идею исламской эстетики – идею красоты божественного творения. Под влиянием данного направления развивались «городские» ремесла – архитектурная керамика, чеканка и ювелирное искусство, резьба и роспись по дереву и ганчу, золотое шитье, т. е. те школы художественного ремесла, которые локализовались в крупных городских центрах. Второе направление связано с традициями собственно народной художественной культуры, бытующей в народной среде вне зависимости от господства тех или иных религиозных систем. Художественное своеобразие этой группы связано уже с иным стилем и содержанием. Сюда относятся сельские и городские ремесла, не испытавшие, или в меньшей степени испытавшие воздействие исламской эстетики и характерного для нее стиля: керамика, вышивка, ткачество, чеканка и ювелирное искусство, набойка, глиняная игрушка. К этому же, «народному»,

направлению относятся ремесла, развивавшиеся в среде кочевых и полукочевых скотоводческих племен — еще одна составляющая народной культуры, но имеющая собственный стиль и содержание. Это преимущественно ковроткачество и войлоковаляние. Нельзя не заметить, что одни ремесла развивались и в системе профессиональной, элитарной художественной традиции, и народной (например, ювелирное искусство и чеканка, резьба и роспись по дереву, вид искусства, более «демократичный», чем ганч), другие — или в элитарной (архитектурная керамика, резьба и роспись по ганчу, золотое шитье), или в народной (вышивка, ковры, войлок, набойка, глиняная игрушка). Следует также отметить, что профессиональная и народная художественные традиции все время находились в состоянии взаимосвязей и плодотворного творческого диалога (это отдельная, большая тема, которая не вписывается в рамки настоящей статьи).

Таким образом, внутри системы «традиционное декоративно-прикладное искусство» действуют свои подсистемы — декоративно-прикладное искусство элитарной, профессиональной художественной традиции, и декоративно-прикладное искусство народной художественной традиции, также неоднородной по своему значению (оседло-земледельческая и кочевая культура). Все это многообразие видов и составляет понятие «традиционное декоративно-прикладное искусство». Однако одной из наиболее распространенных методологических ошибок при изучении традиционного декоративно-прикладного искусства XIX-XX вв. и связанных с ним аспектов является та, что все традиционное наследие относят к народному творчеству. В современном искусствознании существует устойчивый стереотип, что народное искусство и являет собой весь комплекс прикладных ремесел, понятия «традиционное» и «народное» искусство стали тождественными, что ведет к упрощенному пониманию всей системы наследия, к дискриминационному отношению по отношению к другой ее составляющей, к обеднению и искажению общей картины развития традиционного декоративно-прикладного искусства.

Отождествление этих понятий произошло с выходом в XX в. на первый план форм европейского профессионального искусства — живописи, скульптуры и проч. В результате собственно традиционное

наследие сведено к понятию «низового», «крестьянского» искусства (В. Зуммер) [8]. Между тем, Восток, как и Европа, уже на протяжении веков имел свои и профессиональные, и народные формы художественной культуры. Отношение европейской (советской) науки к традиционному наследию завоеванных стран как к анахронизму, явлению консервативному, привело к забвению элитарной, профессиональной художественной среды, все наследие стали воспринимать как продукт народной культуры. Стереотипы европейского восприятия до сих пор не позволяют профессиональной, элитарной художественной традиции занять свое достойное место и в художественной практике, и в исследованиях современного декоративно-прикладного искусства.

В целом теоретическое размежевание этих двух понятий позволяет углубить научное знание о специфике развития традиционного декоративно-прикладного искусства на современном этапе, полнее оценить современную практику художников-прикладников, а также разрешить важнейшую методологическую проблему – проблему традиции, в аспекте ее бытования в XX в. Судьба профессиональной художественной традиции на протяжении XX в. была неоднозначной, данный вопрос нуждается в более подробном рассмотрении, однако можно отметить следующее: в функционирующих на протяжении XX в. традиционных видах искусства сохраняется и элитарная (профессиональная), и народная художественная традиция. Те виды, которые в основе своей образно-декоративной структуры имеют системы гирихов и ислими, восходят к элитарной художественной традиции. Таким образом, следует признать, что некоторые ремесла представляют собой исторически профессиональные формы творчества; сводить все виды современного ремесла к понятию «народного» искусства, рассматривать их вне роли и влияния профессиональной, элитарной художественной традиции, является одной из распространенных методологических ошибок. Отдельно следует сказать о современной миниатюре (лаковой, станковой – на бумаге, коже и проч.). Уже сама стилистика миниатюрной живописи, не характерная для народного искусства, указывает на то, что миниатюра не может рассматриваться в рамках народной художественной культуры, как это распространено сегодня в научных публикациях; миниатюра – прикладное, традиционное, но не народное искусство. Современная миниатюра генетически

связана с элитарной, профессиональной художественной традицией, с творчеством профессиональных художников средневековья, а современные миниатюристы — не народные мастера, а художники, имеющие, как правило, профессиональное образование. Столь же ошибочно отнесение каллиграфии к видам народного творчества. В целом рассматривать миниатюру, резьбу и роспись по ганчу и дереву, некоторые школы ювелирного искусства и чеканки, каллиграфию, золотое шитье в системе только лишь народной культуры, вне роли и влияния элитарной художественной традиции, неверно методологически [2]. Подобный подход, лишенный объективного знания предмета традиционного прикладного искусства, игнорирует специфику исторического развития национальной художественной культуры.

Размежевание двух типов художественной традиции до сих пор не проводилось, в этой связи необходимо отметить следующее. Формально элитарную художественную традицию отличают системы гирихов и ислими, в более широком смысле слова она отличается от народной стилем и образной основой. В основе образной системы любого искусства лежат мировоззренческие категории; как правило, они связаны с религиозной идеей. В этом смысле важно отметить, что народное искусство и искусство элитарное, профессиональное имеют различное содержание. Элитарная традиция связана с мировоззренческими представлениями ислама и сложившейся в результате эстетики, что касается народного искусства, то в основе его образной системы лежат вовсе не исламские представления, хотя народное искусство на протяжении многих веков, начиная со времен распространения ислама и существовало в рамках исламской цивилизации; в основе образной системы народного искусства — не идея Бога, не суфизм, как сегодня стало модно утверждать (суфийские концепции и народное искусство — понятия, хотя и генетически взаимодействующие, но лежащие в различных плоскостях), а древние культы природного цикла, культы предков, поверья родоплеменных обществ, языческие верования, тотемистические представления и проч., так или иначе сводящиеся к витальной идее, идее защиты жизни. Если в основе эстетики ислама — представления о бесконечно красивом боге, то в народном господствует тема природы, жизни, цветения и плодородия. Вот те

понятия; с которыми связаны образные понятия народного искусства; эти жизнеутверждающие, непреходящие ценности веками сохраняли свое значение в народной культуре.

Позиционирование элитарной и профессиональной художественной традиции отмечается и по стилю. Для первой характерны математически выверенные геометрические разработки гирихов или плавные линии, изящные формы ислими, идеализированный рисунок, отвечающий требованиям исламской эстетики, провозгласившей изысканный, изощренно-витиеватый стиль. Именно такая стилистика отличает резьбу и роспись по дереву и ганчу, декор чеканки и ювелирных изделий ряда школ, т. е. прежде всего искусство крупных городских центров. Народную художественную традицию характеризует примитивистская манера изображения, условность, знаковость форм, связанных с реальным миром природы. Здесь существуют и варианты: если в среде оседлых племен изображение передается целиком, хотя и в предельно стилизованной форме (цветы, птицы, животные), то для кочевой культуры характерен прием «целое по части» (животные, птицы, растительная орнаментика здесь не так развита), обусловленный тотемистическими представлениями, верой в сакральную силу животного и необходимую при этом «закодированность» его изображения.

Таким образом, мы выделили два типа художественной традиции, сохранивших свое значение и в прикладном искусстве XX в., два направления в рамках традиционной художественной культуры, что дает основание еще раз подчеркнуть: нельзя все виды традиционного прикладного искусства подводить под понятие «народное»; понятия «исламское искусство» и «народное искусство» не являются тождественными, народное искусство — это лишь часть традиционной художественной культуры, имевшей исторически сложившееся, собственное профессиональное направление.

Еще один из важнейших, до сих пор неразработанных методологических вопросов изучения декоративно-прикладного искусства — локальные школы и центры художественных ремесел. Дело в том, что понятие «школа» — молодое, появившееся в отечественном искусствознании относительно недавно; всего лишь десятилетие назад исследователи оперировали понятием «центр». Казус с дальнейшим использованием термина «школа» связан с тем, что

оно появилось без теоретического обоснования, скорее из желания придать большую значимость центрам, вне объективных к тому предпосылок, что привело к отождествлению «школы» и «центра», подмене одного другим. В свою очередь, это повлекло за собой дезориентацию, разрушение структуры сложившихся связей между центрами. Для того, чтобы утверждать, что тот или иной центр ремесленного производства является школой, необходимо привести систему доказательств, ведь не каждый центр имеет статус школы; необходимо, таким образом, дать четкие определения, что есть школа, и что — центр.

Существование различных локальных художественных школ было одной из определяющих черт искусства Узбекистана на всем пути его развития, начиная с древнейших времен. Это обстоятельство связано с тем, что на его территории в различные исторические периоды существовали различные государственные образования, проживали многочисленные племена и народы. В XX в. происходит их объединение в рамках новой государственной системы, однако понятия «локальный центр» по-прежнему сохраняет свое значение, обретая емкий художественный смысл.

В научной литературе наиболее разработанным вопросом является вопрос школ и центров керамики. Так, выделяются три основные керамические школы: ферганская, бухаро-самаркандская и хорезмская, а также относящиеся к ним центры [7, с. 38]. Четкое, объективно обоснованное, структурирование ремесла по школам и центрам, основанное на общности технологических и художественных особенностей, дает наглядную картину развития и взаимосвязи центров, их специфических особенностей. Более полно разработана проблема школ и центров вышивки Узбекистана [1; 3]. Если обратить внимание на уже устоявшуюся структуру школ и центров керамики, то можно отметить, что школа — не отдельный населенный пункт, это понятие носит региональный характер. С другой стороны, школой может быть и наиболее развитый, ведущий центр, к которому тяготеют остальные. Таким образом, школа — это регион или отдельный населенный пункт, ремесленные и художественные традиции которого становятся эталонными для других центров. В свою очередь, центр — пункт, работающий в традициях той или иной школы и, соответственно, являющийся менее активной единицей в плане творческих поисков.

Во многом остаются открытыми вопросы в отношении школ других видов художественных ремесел, несмотря на то, что их локальные центры XIX-XX вв. в основном изучены. Более пристальное изучение локальных центров, как взятых отдельно, так и в сравнительном анализе, позволило бы выявить проблему школы как проблему лидера в развитии художественной и технологической системы, установить логические связи между центрами. В целом основная тенденция в этом важном вопросе методологического характера сводится к постепенному признанию статуса «школы»; выделение понятий «локальная школа», «локальный центр» позволяет представить структуру взаимосвязи художественных традиций различных центров в масштабе региона.

Подытоживая настоящую статью, отметим, что вопросы теории и методологии изучения декоративно-прикладного искусства должны стать определяющими как в исследованиях общего плана, так и исходящих из видовой специфики. Такие важные аспекты, как неоднородная структурность традиционного декоративно-прикладного искусства, понятия элитарной и народной художественной традиции, их взаимодействие, проблема локальных школ и центров не должны выпадать из поля зрения исследователей. Учет этих вопросов теории позволит углубить методологические принципы изучения традиционного декоративно-прикладного искусства, которое в наши дни играет важную роль в системе художественного процесса.

Примечания:

1. Абдуллаева Ш. *Узбекская традиционная вышивка XIX нач. XX вв.* Автореф. дисс. Ташкент, 2001.
2. Акилова К. *Народное декоративно-прикладное искусство XX в.: проблемы развития.* Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент, 2002.
3. Джумаев К. *Бухарская школа традиционной вышивки.* Автореф. дисс. Ташкент, 2003.
4. Некрасова М. *К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества.* // Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1. М., 1985.

5. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М., 1983.
6. Хакимов А: Народная культура Узбекистана как объект исследования. Материалы международной научной конференции «Проблемы сохранения традиционной народной культуры». Ташкент, 2003.
7. Хакимов А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии. Ташкент, 1988 г.
8. Художественная культура Советского Востока. М.-Л., 1931.

Поиски новой научной парадигмы в современном искусствознании региона

В направленности поисков новой теоретической парадигмы, которые происходят в современном искусствознании, многое объясняет ситуация постмодернизма. Она, как отмечают некоторые исследователи, может стать «исходным пунктом для разработки целостной искусствоведческой парадигмы» [4, с. 201-223.].

Вопрос о постмодернистических характеристиках современного искусства Центральной Азии в региональном искусствоведении еще не ставился. В плане предварительных замечаний отметим следующее: распространение постмодернистических тенденций на Западе и Востоке происходило в самых различных версиях, отражая тот факт, что в каждой культуре они формируются в соответствии с определенными глубинными потребностями искусства. Учитывая, что предыдущий опыт развития проходил вне модернизма, а также ситуацию «вхождения» региональной живописи в современный общекультурный процесс, естественно предположить, что проявление постмодернистических элементов началось весьма специфично.

В 1990-е гг. в ситуации творческой свободы и плюрализма впервые рассматриваются некоторые типологические черты и отдельные характеристики среднеазиатского и общеевропейского искусств как явлений близкого по времени порядка, хотя и развивающиеся в разном контексте. В этом плане актуально обращение к научным подходам и теориям, порожденным постмодернистической ситуацией. Определенную роль в выборе новых подходов сыграло то, что методологический плюрализм современной культурологии, который «хлынул» в практику и теорию искусства, развился в ситуации кризиса не только исторической науки, но и в целом общественных наук и идеологии, что повлекло за собой отказ от

принятых ранее единых генерализирующих методологий. Оказалось, что исследование современной художественной практики региона, которая, как уже было отмечено, еще не полностью, но в общих чертах контекстуально встраивается в парадигму искусства конца XX в., уже невозможно без освоения философского и теоретического опыта различных направлений западноевропейской философии и культурологии XX столетия – герменевтики, социологии, аналитической психологии, психологии ментальности, теории французских постструктуралистов, а также проблемы «текста», разработанной Ю. Лотманом и теории диалога М. Бахтина.

Идущий начиная с 80-х гг. XX века процесс адаптации бахтинских идей в западной философии оказал и продолжает оказывать влияние на ряд проблем и в искусствознании. Понятие диалога, разработанное этим ученым, определило ракурс исследования проблем взаимодействия современных культур как диалогического процесса, как основного, магистрального принципа в развитии мировой культуры [1, с. 206-221].

Проблемы контакта культур, формирования новых принципов диалога являются важными для среднеазиатского региона и в современном контексте, определяя ее новое, самостоятельное ситуативное положение по отношению к другим культурам. Приведем положение М. Бахтина, позволяющее понять, в чем заключается новое понимание этого типа контакта: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Таким образом, встреча двух культур принимает формы диалога, который преодолевает замкнутость их смыслов. Культуры при этом не сливаются и не смешиваются, но взаимно обогащают друг друга, сохраняя свое лицо» [1, с. 334-335].

Развивая это положение в плоскости региональной культуры, отметим, что только после проявления феномена национального самосознания, определенной самостоятельности и самобытности искусства может возникнуть «провозвестие» (М. Бахтин) диалога. Став итогом столкновения средневековья и Нового времени,

результатом взаимодействия и синтеза, не имеющего прецедентов ни на Западе, ни на Востоке, современное искусство стран Центральной Азии, достигнув определенной зрелости и профессионального уровня, в настоящий период своей истории получило основу для этого нового диалога с другими культурами. Добавим, что теория диалога вносит существенные коррективы в современный аспект проблемы культур Запады и Востока, в котором пока еще популярной остается привычная схема западно-восточного синтеза, ранее продуктивного и актуального для искусства незападных стран.

За последние годы из философско-культурологических концепций XX в. наиболее продуктивно к проблеме регионального искусства, в частности, казахского, применяются идеи К. Ясперса об «осевом времени», теории о человеческой культуре, разделенной на «свой» и «другой» миры [10], используются положения из научного опыта французских философов-структуралистов К. Леви-Стросса [5], постструктуралистов — Ж. Бодрийяра, Г. Гадамера [2] и других.

Потребность национального самосознания в новом «открытии» истории, осмыслении важнейших для нации исторических феноменов обратила пристальное внимание исследователей к теории К. Ясперса об «осевом времени» для объяснения феномена оседлых и кочевых народов. Живопись региона XX в. вполне оправдывает попытки некоторых исследователей взглянуть на нее с новых научно-теоретических позиций — с точки зрения ее связи с архетипами и мифологическим мышлением, которые, согласно «аналитической психологии» К. Юнга, присущи не только архаическим, но и современным культурам. Архетип выступает как одно из наиболее значимых измерений в культуре XX столетия, проявляясь специфической структурой мышления. Как пишет крупнейший исследователь традиционных культур К. Леви-Стросс, «миф — явление надвременное, то есть мифологические события, происходящие в определенный момент времени, образуют постоянную структуру, одновременно как для прошлого, так и для настоящего и будущего» [5, с. 34].

Если по концепции М. Хайдеггера вся современная культура устремлена к обретению важнейших качеств мифа и синкретического мышления [7, с. 95], то для среднеазиатского искусства этот

общекультурный процесс имеет и другие основания [9]. Анализировать этот вопрос можно с двух сторон. С одной стороны, обнаруживая связь произведений с определенными сюжетами, мотивами, персонажами, принадлежащими эпическим сказаниям и национальным легендам и поэмам. Известно, что этот подход был продуктивен в искусстве прошлых десятилетий с присущими ему идейно-образными характеристиками.

В современной живописи региона наблюдается восстановление связей с миром мифопоэтического наследия; его философский, образный план раскрывается в сочетании иррационального и рационального, фантастического и реального, через обращение к глубинным пластам культуры и потаенным слоям психологии, что актуализирует новый уровень рассмотрения искусства. Речь идет о понимании мифа как специфической структуры мышления, которая активизируется в творчестве современного художника, в его попытках решать в символическом плане фундаментальные проблемы бытия. Корни этой «коллективной памяти», как показали исследования этнологов, уходят в глубины подсознательного, в предысторию человеческой истории. Естественно, что реальные связи основных элементов архетипов или первоэлементов с современностью или с характером этноса давно утеряны. И только благодаря творческому акту, подверженному «волевым архетипическим импульсам» (К. Юнг), бессознательным прорывам ментальности, они наполняются конкретным содержанием, оживают и «улавливаются» в произведении того или иного мастера. Исследования в этом направлении, как уже отмечалось опираются на положения психоаналитической антропологии К. Леви-Стросса, основанной на изучении мышления, присущего носителям бесписьменных культурных традиций, основу которых составляют «мифообразующие» структурные элементы-архетипы или первообразы. Так, феномен кочевой культуры во многом объясним его архетипической основой, которая складывалась в неизменной географической среде с ее пространственными, климатическими, цветосветовыми особенностями, соседством определенной флоры и фауны, порождая характерные психологические типы восприятия мира и верования.

Впервые весь комплекс проблем по исследованию истоков возникновения и сохранения устойчивых координат и архетипов, понимания пространства и времени как категорий этнической культуры

тюркских народов получил отражение в монографии «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири» [6]. Судя по исследованиям последнего десятилетия, этот уникальный научный опыт междисциплинарного синтеза новых теорий и методик оказал существенное влияние на формирование взглядов теоретиков и художников региона. Как показывает исследовательская практика, архетипы чаще всего с трудом поддаются традиционному искусствоведческому анализу, как и феномен национального характера, аналогию с которым часто проводят. Некоторые исследователи считают, что обнаружение архетипического слоя культуры и ее фундаментальных структур — вообще за пределами чисто искусствоведческого анализа. Они приходят к мнению, что эти феномены поддаются объяснению в основном философской методологией, дополненной психоаналитическими и религиоведческими разработками. А в традиционном искусствоведении они лишь констатируются в произведении на уровне символического выражения идеи художника.

В новом художественном контексте среднеазиатского искусства 1990-х гг. проблема этнокультурных традиций, которые раньше рассматривались главным образом как проявление «национального» на уровне средств выразительности, выступает как научная проблема более сложного порядка. Исследования этнологов и этнографов доказывают, что традиции, на которые опираются современные мастера, прежде всего, являются отражением целого «космоса», с собственными, глубоко специфичными художественными идеями, корни которых необходимо исследовать в философии и религиозной системе этносов. В результате оказалось, что методы, считавшиеся ранее традиционными и эталонными для исследования живописно-пластических характеристик искусства, в целом не порывавшего с жанрово-тематической системой реализма, в настоящее время стали неадекватны и с трудом «ложатся» на новейшую живопись региона, апеллирующую к стихии знаково-семантических основ искусства Востока. В связи с этим все чаще к изучению привлекаются современные востоковедческие исследования, которые основаны на полидисциплинарном методе, а также продуктивно используют семиотические и постструктуралистские принципы современной науки, как оказалось, весьма адекватные искусству ислама и Востока вообще, со свойственной ему эзотеричностью смыслов, метафорич-

ностью, символично-знаковой основой. Здесь можно назвать труды Г. Гадамера, П. Рикера, а также приверженца теории метафоры в искусстве Э. Гомбриха, который, в частности, пишет, что «только через посредство метафоры религиозные представления основополагают соответствующие воззрения культуры».

Для интерпретации современной художественной практики актуальное значение получили работы Ш. Шукурова по проблемам специфичности художественного мышления исламских народов, вопросам трансформации художественных идей в мусульманском искусстве на основе теологической логики культуры, когда, как отмечает исследователь, «все формы из плана выражения переводятся в план содержания» [9]. Феномен современного искусства пытаются объяснить, опираясь на исследования по суфизму с его культом личности и приобщением к Богу, идеей пути как концепции истины, на философию дихотомии как характерный принцип интеллектуальной традиции Востока [8].

Следует подчеркнуть, что именно сверхчувственная основа и стихия современного искусства региона, реабилитирующая иррациональные ощущения и образы, интерес художников к потаенному, скрытому, а не явному, трансцендентному опыту, закономерно понизив значение объективно-чувственного опыта прошлой эпохи и его методологии, актуализирует обращение современных исследователей к поиску новых методов и теорий с единственной целью — познать и уловить смысл этого искусства. Поэтому, если ставить вопрос о методе, который оптимален при изучении феномена искусства среднеазиатского региона, то это — синтез многих современных методов и подходов, главным образом тех, которые дают возможность приблизиться к основной проблеме — пониманию философии современного искусства. Естественно, что трудность заключается и в методе их экстраполирования, то есть применения к конкретным явлениям и процессам регионального искусства. Самостоятельная методологическая проблема состоит также в уяснении возможностей познавательных пределов освоения местного материала новыми подходами. Встает широко обсуждаемая исследователями проблема релевантности, т. е. взаимоналожимости категорий культур Запада и Востока. На наш взгляд, со временем она может быть снята в результате обнаруже-

ния в живописи региона формирующихся в ней сходных типологических тенденций, параллелей и закономерностей современного общемирового процесса.

Во всем этом видится неудовлетворенность исследователей современного искусства конкретно-аналитическим методом и инструментарием нашей науки, попытки выйти за границы известных понятий и найти методологию, адекватную новой историко-культурной реальности, в которой развивается живопись Центральной Азии. Современный подход в осмыслении проблемы самобытности региональной живописи заключается не только в том, чтобы обозначить лишь ее оригинальную поэтику, отражающую своеобразные поиски ее мастеров. Суть в том, чтобы показать тот непростой путь, по которому идет формирование единства общечеловеческих и национальных черт в искусстве региона в поисках своей идентичности, показать, какие абсолютно новые проблемы приходится решать, создавая свою уникальную философско-эстетическую модель современного национального искусства.

В исследовании проблем среднеазиатской живописи ключевыми нам представляются аспекты, связанные с актуализацией вопросов историко-культурной преемственности, этнокультурными традициями, диалог с культурами Запада, поиск собственного философского и художественного мира современного художника в этом контексте.

Как уже было отмечено, общественные и культурные изменения 1990-х гг. повлекли за собой поиск новых методологических подходов для исследования новых философско-эстетических, художественных аспектов искусства региона. Они оказались направлены в сторону смежных с искусством областей знания, чтобы найти способы и «инструментарий» для объяснения тончайших изменений духовности, ментальности современного художника, который начал самоопределяться в новом пространстве эпохи, в непростых художественных процессах выражать свое усложнившееся мировосприятие.

Очерченный круг новых методологических аспектов, а также проблемы обновления традиционных подходов, выдвинутые современной творческой практикой, требуют междисциплинарных

усилий гуманитарной науки. Нам представляется, что методологические поиски на этих смежных «территориях» не обернутся потерей профессиональной специфики. Напротив они расширяют и углубляют знание о предмете искусствознания, изменяя его научный уровень и содержание.

Примечания:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Гадамер Х. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1998.
3. Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990.
4. Кислова Н. К проблеме исторического сознания в современном западном искусстве. // Советское искусствознание. М., 1989.
5. Леви-Стросс К. Путь масок. М., 2000.
6. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири (Э. Львова, А. Сагалаев и др.). Новосибирск, 1988.
7. Хайдеггер М. Искусство и пространство. // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
8. Хакимов А. Синие кони – желтый павлин: идиоматика живописи 1990-х годов // San'at, 1999, №1. С. 14-17.
9. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. М., 1989, С. 202.
10. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994.

О новых задачах изучения театра

Изменения в социальной жизни, политической системе, кардинальные экономические преобразования, происходящие в Узбекистане, существенно влияют на состояние и развитие художественной культуры, и, в частности, театрального искусства Узбекистана. Театр, где более решительно и радикально, а где еще очень робко, пытается увидеть и осмыслить себя в преобразующейся социальной структуре, определить свое место в динамике современной художественной жизни. Корректируется не только понимание задач и функций театрального искусства, меняется и статус театра, и отношение к нему различных слоев населения. Насколько адекватно театроведение, в том числе театральная критика, отражает театральный процесс, как исторический, так и современный? Что мешает однозначно утвердительно ответить на этот довольно непростой вопрос?

Во-первых, это изолированность нашего театроведения от бурно развивающейся в XX веке системы социальных наук, вносящих значительные изменения в традиционные представления об искусстве. Использование инструментария таких дисциплин, как социология, социальная психология, культурология, не только меняет угол зрения на предмет исследования в театроведении, но расширяет проблематику триады драматург – режиссер – актер. Подчеркну, не отменяет эту традиционную для театра триаду, а расширяет поле ее функционирования.

Обладая сегодня довольно объемным корпусом театроведческой литературы по истории развития узбекского театра в XX веке, мы до сих пор не имеем издания, обобщающего этот исторический процесс. Подобное издание, кроме своего научного значения, крайне необходимо в качестве учебного пособия. Хотелось бы напомнить, что в библиотеке Института искусствознания уже долгие годы хранятся четырехтомный и однотомный варианты

такого обобщающего труда, написанного коллективом отдела театра, вобравшие в себя огромный фактический материал. Во-первых, они требуют редактуры с применением инструментария и проблематики названных выше дисциплин, прежде всего потому, что это принципиально неидеологизированные дисциплины. Такой подход, сочетающий искусствоведческий анализ и широкие культурологические построения, нужен сегодня в исследованиях по истории узбекского театра. Если в музыковедении и теории изобразительного искусства он уже становится привычным, то в театроведении лишь робко апробируется. Вторая причина – в модернизации структуры Института, изменении планов, в которых, к сожалению, не предусмотрено завершение и издание этого нужного коллективного труда.

Из поля нашего зрения выпал еще один важный компонент театра – зритель, который, по существу, никогда не рассматривался в узбекском театроведении как самостоятельный объект исследования. Частые ссылки на его «реакцию» и «мнение» являются не результатом объективного анализа, а сублимацией театроведческого «я», либо старательно подобранными радио- и телеинтервью. Исследование зрительской аудитории, ее классификация и стратификация необходимы сегодня не только для более точного выбора репертуара, но и аргументированного анализа состояния и проблем театрального процесса. Игнорирование неоднородности зрительской аудитории нередко приводит к художественной неразборчивости, поверхностным режиссерским и актерским решениям. Подобные сценические решения, удовлетворяя нетребовательную часть публики, отлучают от театра более разборчивых зрителей, которые со временем вовсе перестают посещать театральные спектакли. С другой стороны, экспериментальные постановки плохо принимаются основной частью зрителей, а порой неадекватно воспринимаются и критикой. Объяснение таких ситуаций лишь отчасти лежит в сфере традиционной триады драматург – режиссер – актер.

В историческом контексте продуктивным представляется рассмотрение динамики взаимодействия с одной стороны зрителей, как носителей исторически сложившейся ментальности узбеков и, с другой, – нового для художественной узбекской культуры вида искусства – театра европейского образца. В исследованиях подобного

рода возможны неожиданные взгляды при анализе таких проблем, как эстетические особенности национального театра и своеобразие понимания природы театрального искусства.

С этой проблематикой тесно увязан такой аспект изучения развития узбекского театра XX века, как влияние на него идеологии. Театр, как известно, был в прежние времена и важным каналом пропаганды, и, одновременно, объектом непосредственного идеологического воздействия. После обретения независимости эти аспекты театрального искусства в той или иной степени рассматривались практически во всех театроведческих исследованиях. Оценка негативного воздействия идеологии на театр уже дана. Однако преждевременно говорить об изученности темы, если иметь в виду специфику становления и развития узбекского театра. Понимание природы и функций театрального искусства, важные эстетические особенности и традиции узбекского театра закреплялись в период его профессионализации, происходившей в период усиления тотального влияния идеологии. Заложенное на эмбриональном уровне оказалось жизнеспособным и долговечным, не утратившим своей актуальности. Подозрительность к новациям, однообразие стиливых и жанровых решений, чрезмерная склонность к «подножному» реализму, бытовизму, к прозаическим решениям, инертность в выборе репертуара — болезни, от которых трудно избавляется наш театр.

В динамике современной жизни, в условиях качественных изменений коммуникационных процессов, существенно влияющих на мировоззренческие принципы, все более очевидно проявляется необходимость в уточнении и более строгой дифференциации таких понятий, как «природа театра», «эстетические особенности», «национальное своеобразие», «традиции». Особо следует подчеркнуть, что теоретическое осмысление таких, к примеру, понятий как «традиция» и «природа театра» имеет актуальное практическое значение и нуждается в публичных дискуссиях на страницах нашего журнала «Театр».

В исследованиях о театре лишь косвенно затронута тема, которую в целом можно сформулировать как «театр и государство». Кроме исторических и идеологических аспектов, она содержит широкий круг проблем, имеющих самостоятельное значение. Это и

театральное законодательство, и формирование сети театров в их жанровом многообразии, и театральное образование, и вопросы самостоятельности и управления театров, гастрольно-фестивальная проблематика, и даже строительство театральных зданий... Интерес к этим проблемам в равной степени продиктован как накопленным уже опытом трансформации существующих принципов театрального дела, так и вопросами, настоятельно требующими пристального внимания. Такими, к примеру, как формирование новой театральной модели в условиях демократизации и децентрализации культуры или проблема альтернативных театральных форм.

Каждая из названных выше тем и проблем, независимо от того, касается она истории или современности, имеет не только теоретическое, но актуальное практическое значение. Как представляется, в узбекском театре обозначился такой этап, когда театральная практика все острее испытывает нужду в теоретической подпитке. Такая ситуация, в свою очередь, ставит новые серьезные задачи перед театроведением. Успешное и продуктивное решение этих задач во многом зависит от обновления методологического инструментария.

МУНДАРИЖА

Тахририятдан 4

САНЪАТ ТАРИХИ ВА МЕЪМОРЧИЛИК

- А. Ҳақимов.** Ўзбекистонда давлатчиликнинг
шаклланишида маданият ва санъатнинг роли 7
- Э. Ртвеладзе.** Генотипы и формы правления
государственных образований
в Среднеазиатском Двуречье 15
- Б. Турғунов.** Ўзбек-япон қадимшуносларининг
илмий ҳамкорлиги:
натижа ва истиқболлар 21
- Дж. Ильясов.** Об эфталитском искусстве 28
- Г. Пугаченкова.** Архитектурный вклад
в политику Темуридов 33
- Ш. Аскарлов.** Классика Темуридов 37
- П. Захидов.** Архитектурные тайны
обсерватории Улугбека 49
- М. Юсупова.** Архитектура бухарских бань 63
- Э. Исмаилова.** К символике розы 66
- Д. Рашидова.** Культурологические и социологические
наблюдения средневековых ученых
Мавераннахра 79
- О. Иброҳимов.** Мусиқий археологияга доир 86

**ЗАМОНАВИЙ БАДИИЙ ЖАРАЁН –
ТАҲЛИЛ ВА ТАНҚИД**

Р. Абдуллаев. Культурное пространство Байсуна – шедевр наследия человечества	93
М. Қодиров. Миллий цирк уюшмалари ва уларда қизиклар фаолияти	99
И. Абдурахмонов. Бойсун ўйинлари	106
С. Алиева. Ўзбекистон бадий кулолчилик санъатида нақш эволюцияси	113
Т. Фофурбеков. Институт Ихтисослашган Кенгаши – илмий даражали олимлар маскани	118
Т. Махмудов. Проблема реализма в искусстве Узбекистана XX века	121
М. Туляходжаева. Современные проблемы режиссуры узбекского театра	127
С. Қодирова. Замонавий ўзбек театрида комедия санъатининг тутган ўрни	133
Д. Раҳматуллаева. Фитрат ва ўзбек тарихий драмасининг шаклланиши	137
П. Ташкенбаев. Социологические аспекты современного узбекского цирка	144
Х. Абул-Касымова. Что сегодня происходит в узбекском кино?	149
Н. Каримова. Фильм – ижтимоий-бадий коммуникация воситаси сифатида	154

САНЪАТНИ ТАДҚИҚ ЭТИШНИНГ НАЗАРИЙ ВА МЕТОДОЛОГИК МАСАЛАЛАРИ

- Э. Гюль. Некоторые методологические аспекты изучения
традиционного прикладного
искусства Узбекистана 160
- Н. Ахмедова. Поиски новой научной парадигмы
в современном искусствознании региона 169
- Э. Мухтаров. О новых задачах изучения театра 177

Ўзбекистон санъатшунослиги

Илмий мақолалар тўплами

Масъул муҳаррирлар:

А. Ҳақимов, Н. Каримова

Таҳрир ҳайъати:

Р. Абдуллаев, С. Алиева, Н. Аҳмедова, Э. Гюль, П. Зоҳидов,
О. Иброҳимов, Э. Мухторов, Э. Ртвеладзе,
Ж. Тешабоев, Б. Турғунов, М. Қодиров.

Оригинал-макет «**MEDIA LAND**» матбуот агентлигининг
техник ва дастурий воситалари ёрдамида тайёрланган

Директор **С. Миргородский**

Тижорат директори **Г. Бондаренко**

Компьютер график ва техник **Н. Рўзибоев**

Босишга 01.12..2003 й. да рухсат этилди. Бичими 60x84¹/₁₆

TimesUz гарнитураси. Жами 100 нусха.

ООО «ВЛС» нашриёти

босмаҳонасида чоп этилди