

АКАДЕМИЯИ МИЛЛИИ ИЛМҲОИ ТОҶИКИСТОН

Шуъбаи санъатшиносӣ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКИСТАН

Отдел искусствознания

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF
TAJIKISTAN

Department of Art Studies

САНЪАТШИНОСӢ

(Мачаллаи илмӣ-назариявӣ)

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

(Научно-теоретический журнал)

ART STUDIES

(Academic and Theoretical Journal)

№ 2 (2) 2020

Душанбе – Dushanbe

Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ «Санъатиносоӣ» соли 2019 бо таъаббуси Раёсати Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон таъсис дода шудааст ва соле ду маротиба бо забонҳои тоҷикӣ, русӣ ва англисӣ нашр мегардад. Маҷаллаи мазкур дар Вазорати фарҳанги Ҷумҳурии Тоҷикистон таҳти рақами 140/МҶ – 97 аз санаи 1 ноябри соли 2019 ба қайд гирифта шудааст.

Сармуҳаррир: Аслиддин НИЗОМӢ, доктори илмҳои санъатиносоӣ, мудири шуъбаи санъатиносоии Академияи илмҳои Тоҷикистон

Муовини сармуҳаррир: Шарофат АРАБОВА, номзоди илми таърих, санъатиносо
Котиби масъул: Одил НОЗИР

ҲАЙАТИ ТАҲРИРИЯ:

Низомӣ Мухриддин – доктори илмҳои фалсафа, профессор
Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода – доктори илмҳои санъатиносоӣ, профессор
Қобилова Баҳринисо Тӯйчиевна – санъатиносо, доктори илмҳои таърих
Убайдуллоев Насрулло – доктори илмҳои таърих, профессор
Саидқаримов Бахтиёр – номзоди илмҳои таърих, санъатиносо
Ҳомидова Наргис – Раиси Иттифоқи рассомони Тоҷикистон
Салимзода Н.Ю. – доктори илмҳои филология, профессор
Одиназода Бахтиёр – номзоди илмҳои таърих, дотсент
Раҳимзода Кароматулло Самандар – номзоди илми санъатиносоӣ, муסיқииносо

Науҷно-теоретический журнал «Искусствоведение» был создан в 2019 году по инициативе Президиума Национальной Академии наук Таджикистан и выходит два раза в год на таджикском, русском и английском языках. Данное издание зарегистрировано в Министерстве культуры Республики Таджикистан под номером 140 / МҶ от 1 ноября 2019 года.

Главный редактор: Аслиддин НИЗАМИ, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствознания Академии наук Республики Таджикистан

Заместитель главного редактора: Шарофат АРАБОВА, кандидат исторических наук, искусствовед
Ответственный секретарь: Одил НОЗИР

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Низомӣ Мухриддин – доктор философских наук, профессор
Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода – доктор искусствоведения, профессор
Қобилова Баҳринисо Тӯйчиевна – искусствовед, доктор исторических наук
Убайдуллоев Насрулло – доктор исторических наук, профессор
Саидқаримов Бахтиёр – кандидат исторических наук, искусствовед
Ҳомидова Наргис – Председатель правления Союза художников Таджикистана, художник;
Салимзода Н.Ю. – доктор филологических наук, профессор
Одинаев Бахтиёр – кандидат исторических наук, искусствовед
Раҳимзода Кароматулло Самандар – кандидат искусствоведения, музыковед

The 'Art Studies' Academic Theoretical journal, established in 2019 by the Order of Presidium of Academy of Sciences of Tajikistan, is published twice a year in Tajik, Russian and English. This journal is registered with Ministry of Culture of Republic of Tajikistan under No.140/MJ-97 from November 1st, 2019.

Editor-in-Chief: Prof. Asliddin NIZOMI, Doctor of Art Criticism, Head of the Art Studies Department, National Academy of Sciences of Tajikistan

Deputy Editor-in-Chief: Sharofat ARABOVA, Ph.D. in History, Art Critic
Executive Secretary: Odil NOZIR

THE EDITORIAL BOARD

Nizomi Muhridin, Doctor of Philological Sciences, Professor
Faroghat Abdukahhorzoda Azizi, Doctor of Art Criticism, Professor
Bahrinisso Tuychievna Kobilova, Doctor of Historical Sciences, Art Critic
Nasrullo Ubaydullov, Doctor of Historical Sciences, Professor
Bakhtiyor Saidkarimov, Ph.D. in History, Art Critic
Nargis Homidova, Head of the Artists' Union of Tajikistan
N.Yu.Salimzoda, Doctor of Philological Sciences, Professor
Bakhtiyor Odinzoda, Ph.D. in History, Art Critic
Karomatullo Rakhumzoda, Ph.D. in History, Art Critic

Аслиддин Низомӣ,
доктори илмҳои санъатшиносӣ,
мудири шӯбаи санъатшиносии АМИ Тоҷикистон

**НАҚШИ АШЪОРИ КАМОЛИ ХУЧАНДӢ
ДАР МУСИҚИИ КЛАССИКИИ ХАЛҚИ ТОҶИК
(Бахшида ба чашни 700-солагии мавлуди шоири бузурги халқи тоҷик)**

Аз замони эҷоди ғазалҳои ошиқонаи соҳибсӯхани хучандӣ садсолаҳо сипарӣ гашта бошад ҳам, то имрӯз байтҳои безаволи ӯ вирди забони ҳазорҳо пайравон ва мухлисони шеърӣ форсӣ-тоҷикӣ гаштаанд. Шубҳае нест, ки яке аз омилҳои безаволи ва машҳуру маъмул будани осори Камоли Хучандӣ пайвандии чандинасраи он бо ҳунари мусиқӣ ба шумор меравад.

Бояд иқрор шуд, ки то имрӯз чанбаҳои зиёд ва гуногунранги эҷодиёти ин ғазалсарои бузург ба таври пурра таҳқиқ нагардидааст, гарчанде чанд мақолаву рисолаҳои устод С.Айнӣ, И.Брагинский, А.Афсаҳзод, Б.Мақсудов, А.Мирзоев, С. Асадуллоев, М.Мирзоюнусова ва диг. рӯшании зиёде ба ин ҷода андохтаанд.

Масалан, пайвандии осори Камоли Хучандӣ бо санъати мусиқӣ, хусусан бо ин ё он чанбаҳои хоси мусиқии мардумии тоҷик то имрӯз мавриди таҳқиқ қарор нагирифтааст. Ин аҳвол таассуфангез аст, зеро мақоми навъи маъруфи ғазал ва саҳми ғазалсароён (аз Рӯдакӣ то Ҳофиз, Ҷомӣ, Камоли Хучандӣ ва Бедил) дар таърихи мусиқии классикии халқи тоҷик нуфузи хеле арзандаро соҳиб гаштааст ва бидуни таҳқиқи ин пайвандиҳои пурназокат на танҳо таърихи мусиқӣ, балки таърихи ғазал ва умуман назми классикиро муайян намудан ғайриимкон мебошад.

Барои дарки амиқтари мазмуну мундариҷа, олами фароҳи образҳо ва нозуқиҳои ҳунариву бадеии осори Камол, ҳамчунин барои пайдо намудани решаҳои мардумии он бояд ҳатман пайвандии тамоми эҷодиёти ӯро, аз ҷумла бо санъати мусиқӣ таҳқиқ намуд. Ба ҳамагон аён аст, ки қулли анвои назми классикии форсӣ-тоҷикӣ (хусусан ғазал, мухаммас, мустазод, соқинома, рубоӣ, тарона) бевосита зимни чараёни таърихии пайванд буданашон бо аносири мухталифи ҳунари мусиқӣ (доираи зарбҳо, системаи лаҳнҳо, услуби шаклбандӣ, композитсияи хос ва ғ.) ташаккул ёфтааст.

Кофист ёдовар гардем, ки матлаъ ва мақтаъи ғазалҳои классикӣ дар композитсияи бобҳои Шашмақом "даромад" ё "фуровард"(фурудошт)¹ ном гирифтаанд, вале дақиқан маълум аст, ки истифодаи айнан ҳамин гуна услуби шаклбандӣ (яъне даромад ва фурувард) таърихи хеле қадим дорад ва қаблан маҳз дар низоми шаклҳои мусиқии мардумӣ ба вучуд омадаанд.

Ба назар мерасад, ки проблемаи таҳқиқи муносибати ашъори Камоли Хучандӣ бо мусиқии классикии тоҷик чанбаҳои зиёд дорад. Чанбаи аввалро омӯзиши хусусиятҳои маданияти мусиқии замони шоир ва муносибати ҳуди ӯ бо ҳунари мусиқӣ ташкил медиҳад, зеро шоир дар Хучанду Самарқанд, Хоразму Шероз, Табрезу Тошканд

¹ Даромад, Фурувард – истилоҳоти мусиқӣ аз шашмақом, ки оғоз ва анҷоми порчаҳои мусиқиро ифода мекунанд. Дар мусиқии қарнҳои 14-15 фурувардро «Фурудошт» меномиданд ва он қисми чаҳорӯми Нӯбаҳои мурағаб ба шумор мерафт (ниг. Абдулқодир Мароғай. Макосид-ул-алхон)

зистааст, ва бешуба аз шунидани хусусиятҳои зарбӣ, лаҳнӣ ва нолаву авҷҳои мусиқии ин мавзёҳои мухталиф (аз нуқтаи назари мусиқии мардумиашон) ҷаҳони маънавии ӯ хеле ғанӣ гаштааст.

Чанбаи дуввум – ин банду басти ғазалҳои Камол ва сифатҳои оҳангии онҳо мебошад, зеро ҳатто хангоми қироати оддӣ сатрҳои шеър гӯё ба садо мебароянду вазну оҳанги мушаххасеро ифода мекунанд. Ва ниҳоят, чанбаи саввум – мавқеи ғазалҳои Камол дар Шашмақом ва мусиқии муосири тоҷик ба шумор меравад. Чуноне ки маълум аст, дар мақоми Бузург ду ғазали шоир (бо оҳанги "Уфари Рок" ва "Талқинҷаи Ироқи Бухоро") ва дар мақоми Ироқ ғазали дигари ӯ (бо оҳанги "Уфари Ироқ") бо мураккаботи навоҳои классикӣ тавҷам банду баст шудаанд. Азбаски амали таърихӣ пайваста ворид намудани намунаҳои тозаи ашъори классикӣ ба сохтори оҳангҳои Шашмақом одатан ҳамеша тағйирпазир буд ва зимни ҳамин анъана оҳангҳои ин ё он шӯъбаҳои мусиқӣ бо матнҳои гуногун иҷро мегардиданд, бояд аниқ намуд, ки оё (фарз мекунем) оҳанги "Уфари Ироқ" (аз мақоми Ироқ) бевосита ба ғазали Камол офарида шудааст ё худ ин ғазал баъдан аз ҷониби сарояндагонӣ дигар дар мутобиқати зарбу усули он вориди силсилаи Шашмақом гаштааст?

Масалан, маълум аст, ки сароянда ва бастакори маъруфи тоҷик устод Боймуҳаммад Ниёзов дар нимаи қарни 20-м як силсила оҳангҳои начибро ба ғазалҳои Камоли Хучандӣ эҷод кардааст. Ба назари мо ин силсилаи оҳангҳои ошно ва дилнишин имрӯз шоистаи таҳлили махсуси мусикашиносӣ мебошад, зеро устод Боймуҳаммад Ниёзов дар асл ҳамон суннати қадимии "муқорин намудани" шеъру оҳангро эҳё намудааст.

Аз байни осори устод Ниёзов масалан суруди машҳури «Во ғарибӣ»-ро алоҳида қайд намудан ҷои аз аст, чунки лаҳни ҳузнангезу ботамкин, каломи пур аз сӯзу гудоз ва албатта, иҷрои устодона дар маҷмӯъ достони пур аз ҳасратеро бунёд кардаанд, ки саршори эҳсосоту умедҳои софи инсонӣ мебошанд. Айнан ҳамин гуна ҳолатро метавон дар равияи мақомхонии ҳоси хучандӣ дар қарни ХХ тавассути оҳангҳои ба ашъори Камоли Хучандӣ бастаи ҳофизи мумтоз Маъруфхӯҷа Баҳодуров низ мушоҳида намуд.

Яқин аст, ки таҳқиқи ин муаммоҳо заҳмати хеле зиёдеро талаб мекунанд, 3-ин сабаб дар мақолаи мазкур мехоҳем танҳо баъзе хусусиятҳои онҳоро муайян созем ва шояд бо ҳамин бори дигар арз намоем, ки аз қадимулайём шеъру мусиқӣ дар фарҳанги мардуми тоҷик воҳиди ягонаи бадеӣ-эстетикӣ ва композитсиониро ташкил медиҳанд. Сараввал ёдовар мегардем, ки яке аз оҳангҳои машҳури классикӣ тоҷикӣ, ки «ЧОРГОҲ» (аслан аз мақоми ДУГОҲ) ном дорад, ба ғазали Камоли Хучандӣ баста шудааст. Ин суруд дар Хучанду Фарғона, Самарқанду Фалғар, Ҳисору Қаротегин на танҳо миёни сарояндагон, балки дар байни шунавандагонӣ оддӣ низ хеле васеъ маъмул гаштааст ва ин шояд аз решаи қадимӣ доштани он шаҳодат диҳад. Матлаи ғазалро ба ёд меорем:

*Чонро ба ҷуз лабони ту оби ҳаёт нест,
Ширинтар аз лаби ту ба олам набот нест...*

Дар мақтаъ таҳаллуси шоир айнан чун дар ғазалҳои дигараш омадааст:

*Гуфтам: закоти лаъли лабат бӯсае бидеҳ,
Гуфто: бирав, Камол, ки вақти закот нест.*

Дар баёзҳои Шашмақом қайд шудааст, ки «ин ғазал аз Камоли Хучандӣ аст», вале мутаассифона дар матни Девони дучилдаи нашри Душанбе (1983-84, ба ҷоп тайёркунандагон Ш.Ҳусейнзода, Н.Қаҳҳорова, С.Асадуллоев), ва ҳатто ҷаҳорчилдаи нашри Маскав (1975, матни интиқодӣ аз К. Шидфар) ин ғазал ворид нагардидааст. Ин ҷо саволе пайдо мешавад, ки оё ғазали мазкур дар ҳақиқат аз Камоли Хучандӣ аст, ё худ шояд соҳиби он Камоли Табрзӣ (а. XV) ё Камоли Турбатӣ (а. XV) бошанд? Алҳол

ташхиси дақиқи ин масъаларо ба зиммаи адабиётшиносон вомегузorem, аммо аз ҷониби худ бояд зикр кард, ки услуб ва забони ғазали мазкур ба доираи фарохи образҳо, услуби баён ва ғояҳои бадеии ашъори Камоли Хучандӣ бегона нестанд.

Барои исботи ин ақида ёдовар мешавем, ки зиёда аз сад ғазали Камол бо матлаи бо айнан мисли ғазали боло васфи образи «лаби ҷонон», оғоз мешаванд:

Аз Чоргоҳи Шашмақом:

*Ҷонро ба ҷуз лабони ту оби ҳаёт нест,
Ширинтар аз лаби ту ба олам набот нест...*

Аз девони Камоли Хучандӣ:

*Хати ту гирди лаб аммо набошад,
Чу дуде ҳаст, бе ҳалво набошад...*

ё худ:

*Эй лабат чу шакару нуқл, даҳон низ ҷунон,
Дили ман ошиқи номи ту, забон низ ҷунон...*

Ин гуна мисолҳо, ҷуноне, ки қайд кардем, хеле зиёданд. Гузашта аз ин, дар чанд ғазали хеш шоир ибораи «давои дарди дил» хеле зиёд истифода бурдааст ва ин ҳам аз умумияти матни «Чоргоҳ» бо системаи образҳои Камол шаҳодат медиҳад:

Аз Чоргоҳи Шашмақом:

*Гуфтам: давои дарди диламро хате навис,
Гуфто: давои чун бинависам, давои нест...*

Аз девони Камоли Хучандӣ:

*Ману дардат маро даво ин бас,
Аз туам шарбати шифо ин бас.
Эй, ки дорӣ давои дарди дилам,
Он туро бош, гӯ, маро ин бас...*

Ачиб аст, ки оҳанги классикии «ЧОРГОҲ» низ (мисли матни ғазал дар Девон) дар панҷчилдаи Шашмақом (нашри Маскав) гирд оварда нашудааст, гарчанде аз назари услуби композитсионӣ айнан ба монанди шӯъбаҳои Шашмақом банду баст шудааст ва хусусияти иқоии он бошад, ҳамранги зарби «Сарахбори дугоҳ» аст. Ногуфта намонад, ки дар системаи Шашмақом оҳангҳои Дугоҳ ва Чоргоҳ (Мисли Рост – Ушшоқ, Наво – Баёт ва ғ.) ҷуфти ягонаро ташкил медиҳанд.

Агар мо бахши Даромади оҳанги Чоргоҳро бо сархати Сарахбори Дугоҳ муқоиса намоем, дарҳол маълум мешавад, ки асоси лаҳнии ин ҳарду оҳангҳоро қаторовози мақоми Дугоҳ ташкил мекунад, ки онро ба хоҳири паи ҳам омадани ду фосилаи "танинӣ", яъне ду пардаи "дуввӯми дуруст" (яъне ду-гоҳ) баъзан «чинси калон ё кабир» низ меноманд.²

² Танинӣ - истилоҳи қадимаи илми мусиқӣ, ки ҳанӯз аз замони Ал-Фаробӣ ва Ибни Сино ба маънии секундаи калон истифода карда мешуд. Вожаи "гоҳ" низ дар қадим ба маънии парда, мақом истифода карда шудааст (А.Н.)

Маълум гардид, ки лаҳни «Чоргоҳ» аз ҷиҳати сохтори пардаҳояш воқеан марбути мақоми Дугоҳ мебошад ва сабаби ба ҷилди Шашмақом ворид нагаштанаш дар оҳанги мазкур, ки айнан мисли «Ушшоқи Самарқанд», "Ушшоқи Содирхон", "Гулёр", "Шаҳноз", силсилаи "Ҳусайнӣ"-ҳо, "Баёт"-ҳо мебошад ва бештар ба сифати варианти шӯъбаҳо маъмул буд. Шояд аз ҳамин хотир мураттибони нашри панҷилдаи Шашмақом - Ф.Шаҳобов, Ш.Соҳибов ва Б.Файзуллоев аз ҳар шӯъба танҳо як намунаро интихоб намуда ба нота гирифтаанд.

Доир ба сохти композитсионии оҳанги Чоргоҳ бар ғазали Камоли Хучандӣ бояд илова кард, ки панҷ байти ғазали Камол дар Чоргоҳ бо панҷ бахши оҳанг мувофиқ омадаанд:

| | |
|------------------|------------|
| Байти 1 (Матлаъ) | - Даромад |
| Байти 2 | - Миёнхат |
| Байти 3 | - Дунаسر |
| Байти 4 | - Авҷ |
| Байти 5 (Мақтаъ) | - Фурувард |

Тибқи чунин конструкцияи классикӣ сохта шудани оҳанги Чоргоҳ бори дигар исбот менамояд, ки он аз қабилӣ шӯъбаҳои пароканда гаштаи Шашмақом ба шумор меравад. Пас метавон гуфт, ки оҳанги Чоргоҳ ба ғазали Камол ханӯз аз замони қадим инчониб машҳур будааст.

Масъалаи дигаре, ки ба мавзӯи мақолаи мазкур алоқамандии зич дорад, ин тартиби банду басти ғазалҳои Камол (ё худ чуноне, ки мегӯянд «композитсия» онҳо), савтнокӣ ва оҳанги "ниҳонӣ"-и онҳо мебошад. Маҳорати Камолро дар услуби махсуси обод сохтани байт аз калимаву ибораҳои думаънидор ё чандмаънидор, бисёр муаллифон ба таври махсус қайд кардаанд. Аз ҷумла муҳаққиқи маъруф устод А.Афсаҳзод байти зеринро аз осори Камоли Хучандӣ мисол меорад:

*То ғам нахӯрд фард, наҷфзуд қадри мард,
То лаъл хун накард ҷигар, қиммати наёфт.*

Яъне маълум мешавад, ки шоир азобу меҳнати роҳи ба мақсад расиданро бо рамзҳои гуногун тасвир кардааст. Ҳамин хунари худро ӯ дар ғазали дигар дар як навъ бозии ному шакли созҳои мусиқӣ истифода кардааст:

*Ба мутриб шаб ҷӣ хуш мегуфт чангаш,
Хуш он май, к-аз лаби соқӣ рангаш.
Чу соғар рафта буд аз дасти мутриб,
Ба сад тасниф овардам ба чангаш.*

Ибораҳои «чанги мутриб» (ба маъниҳои сози мусиқӣ ва ангуштони навозанда), «ба тасниф овардан» (тасниф – номи қисми аввали созии Шашмақом), «чанги сухангӯ» (аз Ҳофиз: «чанги хамадақомат») далелат аз он медиҳанд, ки Камоли Хучандӣ ҳамчунин аз илми мусиқӣ хабари тамоми дошта будааст. Дар ҷои дигар шоир боз сифати сози мусиқии чанг мекунад:

*Май ба овози барешим хӯр, Камол,
Мутрибе гар оядат рӯзе ба чанг.*

Ин ҷо ишорае меравад роҷеъ ба он, ки симҳо ё худ торҳои сози мусиқии чанг дар замони Камол маҳз аз абрешим будаанд ва инро метавон ҳамчун маълумоти дақиқи таърихӣ ба эътибор гирифт. Ғайр аз ин, азбаски дар аксари ғазалҳои шоир аз ҳама бештар маҳз ба сози чанг муроҷиат карда паҳлуҳои маҷозии образи ин сози маърифӣ мавриди тасвир қарор додааст, ба назар мерасад, ки чанг дар осори Камол гӯё ба манзалаи най аст дар шеъри Мавлавӣ.³

Ба ақидаи муҳаққиқон ва бино ба ишораи худи шоир, аксари ғазалҳои ӯ ҳафтбайта мебошанд ва дар бахрҳои машҳуру маъмули замонаш гуфта шудаанд. Вале ҳамзамон ба назар мерасад, ки як қисми муайяни шеърҳои Камоли Хучандӣ аз ҷиҳати вазн ва банду баста дохилии байтҳои бештар ба таронаҳои мардумӣ шабоҳат доранд. Ин сифати ниҳонии онҳо маҳз дар аснои бо оҳанг тараннум карда хонданашон баръало ҳис карда мешаванд. Масалан:

*Ошӯби ҷонӣ, шӯи ҷаҳонӣ,
Беэтиқодӣ, номехрубонӣ.
Аз пеши хешам то чанд ронӣ,
Заҳри фироқам то кай ҷашонӣ.*

Вазни ин ғазал ба баҳри Мутақориб тааллуқ дорад (мутақорибӣ мусаммани аслам –«фаълун-фаълун») ва бояд ёдовар шуд, ки Мутақориб аслан баҳри хеле қадимӣ буда, бештар дар услуби достонсарой ва жанрҳои сурудҳои халқӣ истифода шудааст (хусусан дар Сокиномаи Шашмақом, ҳамчунин дар "Шоҳнома"-и Абулқосим Фирдавӣ). Аснои муқоиса маълум мегардад, ки вазни ин ғазал ба вазни таронаи машҳури устод Рӯдакӣ хеле монанд аст:

*Гули баҳорӣ,
Бути таторӣ,
Набиз дорӣ,
Чаро наёрӣ...*

Аҷиб аст, ки ин ду таронаро метавон ба осонӣ зимни як оҳанги мусиқӣ овозхонӣ кард.

Пас маълум мешавад, ки тафовут ин ҷо танҳо дар оғози рукни аввал аст, ки дар он зарбҳои "чорякӣ" ва "ҳаштӣ" ҷой иваз менамоянд. Аммо дар аснои сурудан ё тараннум кардани онҳо ин тафовут зарбро коста намегардонад.

Аз хусусиятҳои ҷунин умумияти вазну оҳанг дар баъзе намунаҳои эҷодиёти Камол ва Рӯдакӣ метавон тахмин намуд, ки онҳо шояд дар пайравии зарбу оҳанги мусиқии мардумӣ эҷод карда шудаанд.

Ва ниҳоят ба назари мо хеле бамаврид аст, ки ҳоло роҷеъ ба суруди машҳури «Ғарибӣ», ки онро устод Боймуҳаммад Ниёзов бар ғазали Камоли Хучандӣ эҷод кардааст ва ҳамзамон худаш бо маҳорати том сурудааст, чанд нуктаеро арз бикунем.

Бояд иқрор шуд, ки то имрӯз дар илми фолклоршиносӣ ва мусиқииносии тоҷик мазмуну муҳтавои силсилаи сурудҳои навъи "Ғарибӣ"-ро бештар чун сурудҳои мардуми аз кӯҳистон ба водихо муҳочиршуда муаррифӣ менамоянд. Вале набояд фаромӯш сохт, ки ҷӣ дар байтҳои халқии навъи "Ғарибӣ" ва ҷӣ дар осори классикони назми форсӣ-тоҷикӣ мавзӯи ғарибӣ, ё худ тасвири образи шахси "ғариб" бештар характери фалсафӣ-ирфонӣ дорад. Камоли Хучандӣ дар ниҳояти ғазали ба ин мавзӯ

³ Яке аз муҳаққиқони маъруфи таърихи созҳои мусиқии Осиёи Миёна Т.Вызго қайд намудааст, ки аз замонҳои хеле қадим дар минтақаи кишварҳои Шарқи Наздик ва Миёна маҳз дар Осиёи Миёна сози чанг хеле маъруф гардида буд. (ниг.: Т.С.Вызго. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980)

бахшидаи хеш гӯё нуктаи охирини ғарибӣ (апофеози ғарибӣ) – «чон додани мискинро» чунин тасвир мекунад:

*Дар ғарибӣ чон ба сахтӣ медиҳад мискин Камол,
Во ғарибӣ, во ғарибӣ, во ғарибо, во ғариб!*

Бархе аз муҳаққиқон таъкид менамоянд, ки Камоли Хучандӣ дар ин ғазал дар ҳасрати ёди ватанаш – шаҳри Хучанд ва «ҳоли зори хеш» навҳа мекарда бошад. Ин ақида ба назари мо чандон саҳеҳ нест, зеро дар олами хирад, ҷаҳонбинӣ ва доираи образҳои Камоли Хучандӣ, ки бешубҳа худ аз илми ирфон бархурдор буд, мафҳумҳои Ватан, Мискин, Ғарибӣ, Чон, Дил, Тан ва ғ. қабл аз ҳама маҳз бо маънои ирфонӣ чой гирифта буданд.

3-ин сабаб, беҳуда нест, ки устод Боймуҳаммад Ниёзов ҳамин нуктаро хеле нозукбиниона эҳсос карда оҳанги «Ғарибӣ»-ро дар лаҳни мақоми «Наво» ва усули «Талкин» эҷод кардааст.

Дар мисоли оҳанги «Ғарибӣ»-и устод Боймуҳаммад Ниёзов баръало ҳис карда мешавад, ки чӣ гуна тавассути мусиқӣ шунаванда имкони ба маънии ҳақиқии ғазал ворид шуданро пайдо мекунад ва шояд ҳамин тавр ҳам бошад, ки лаҳни мусиқӣ дар нисбати қолаби сатрҳо бар манзалаи чон аст, дар қолаби инсон ва тафовут миёни онҳо –тафовутест байни сурату сират⁴.

Аз гуфтаҳои боло бармеояд, ки нақши ашъор ва афкори Камоли Хучандӣ дар мусиқии классикии тоҷик мақоми хеле бузург дорад ва таҳқиқи ҳамаҷонибаи ин мавзӯ метавонад ба таҳқиқи мукаммал осори ин суҳанвари бузург кӯмаки назаррасе расонад. Аз тарафи дигар уроманиҳои паҳлавӣ, қадимтарин байтҳои мардумӣ, ашӯлаҳои хучандиву самарқандӣ то ғазалҳои ирфонии Камол, роҳест – роҳи инкишофи падидаҳои тоза ба тоза иқоёу алҳони мусиқӣ, чунки дар ҳар ғазали шоири шаҳир гӯё лаҳне ва зарбе ниҳон аст, ки инсонро ба сӯи камолот ва маърифат даъват мекунад, то аз пастиҳои дунёи фонӣ дар канор бошад.

АДАБИЁТ:

1. Афсаҳзод. Камоли Хучандӣ. -Душанбе, 1976
2. Шашмақом. Ҷ. 1-5., 1950-1967
3. Девони Камоли Хучандӣ. -Ҷ. 1-2. -Душанбе, 1983-1984.
4. Девони Камоли Хучандӣ. (Матни интиқодии К.Шидфар.). -М., 1975
5. Матлубаи Мирзоюнус. Мусиқии ашъори Камоли Хучандӣ.// Мақолоти маҷмааи бузургдошти Камоли Хучандӣ.-Табрез, 1375.-с.341-348

⁴ Ин нукта дар ҳаҷ ҳолати маъноӣ аз мусиқӣ поинтар гузоштани маънии шеърро надорад. Танҳо ҳаминро бояд зикр намуд, ки аснои тавҷам иҷро гардидани шеър оҳанг, қувваи таъсирбахши садои ҳофиз, нолаҳои ӯ, авҷу фурувардҳои фазои фарохтареро соҳиб мегарданд.

Мухаммадулло ТАБАРОВ,
кандидат исторических наук, театровед

СОВРЕМЕННЫЙ ТАДЖИКСКИЙ ТЕАТР В СВЕТЕ НАРОДНЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ ТРАДИЦИЙ

Присущее таджикскому фольклору глубокое внимание к судьбе главного героя определило основные принципы решения ряда сценических характеров. Смелым шагом в этом направлении можно назвать пьесу Т. Зульфикарова «Сон бабочки» [1].

В поэтической прозе Т. Зульфикарова сказочные герои Ходжа Насреддин, Мушфики и Ходжа Зульфикор имеют особое место. В данной пьесе, как и в других произведениях писателя, условность является основной отличающей чертой художественной прозы. События данной пьесы по всей вероятности проходят в конце восемнадцатого и начала девятнадцатого веков. В драме мы не встречаемся с остроловом Насреддином. Это пьеса не о деяниях Ходжи, а о процессе формирования его личности, о пробуждении первых чувств и о первых его шагах к самопознанию. Мы становимся свидетелями того, как расширяется и формируется мировоззрение Насреддина в процессе его странствий. Причем процесс самопознания Ходжи Насреддина выходит за рамки его личности и постепенно охватывает вековую мудрость Востока. Насреддин – интеллектуальная личность и его духовный мир безграничен как человеческое мышление. Процесс самопознания личности в пьесе приобретает философскую значимость и развивается в решение вечных проблем человечества: таких как борьба добра и зла, сущность любви и смерти, войны и мира, истинный смысл человеческой жизни.

Внутренние противоборства героя составляют основную конфликтную канву драмы. Особую значимость приобретают в пьесе и монологи. Именно в монологах Насреддина раскрывается основная идея произведения.

Для спектакля «Сон бабочки» Театра музыкальной комедии имени Камола Худжанди характерно масштабное и плодотворное освоение фольклорных и передовых современных форм изображения человеческой судьбы. Художественная убедительность спектакля, поставленного Б. Абдураззоковым, достигнута благодаря отражению основ национального миропонимания. В постановке сочетаются естественность и свобода слияния мотивов, образов, приемов присущих различным фольклорным жанрам. В ней народные мелодии переплетаются с красотой поэтического слова. Данный опыт масштабного освоения народной культуры приблизил таджикский театр к стилю и характеру народного мышления. Фольклорная образность сказаний о Ходже Насреддине, укоренившаяся в народном сознании придала его характеру философскую глубину и поэтическую обобщенность. Непосредственные ассоциации, возникшие у зрителей, не отделяют образы спектакля «Сон бабочки» от жизни, а усиливают конкретно-социальный и историко-философский анализ. В разработке образа Насреддина определяющей явилась тема борьбы за справедливость, стремление к

самопознанию, верность своим чувствам и идеалам, честность. В спектакле основной конфликт получает свое развитие и в сфере моральных проблем. Это особенно ярко демонстрируется в сценах любовных походов Кутлука. Герои проверяются ситуациями различной степени напряжения. Главная идея заключается в том, что в критические моменты человек не просто раскрывает свои нравственные принципы, но и приобретает убежденность в выборе жизненной позиции.

Связь спектакля с природой народных традиций выразилась в динамичном развитии действия, в острой полемике нравственного состязания, в мастерстве владения словом, в эпическом масштабе изображения событий и характеров. Спектакль выстроен в форме монолога героя, в ходе которого разворачиваются картины действия. Режиссерское решение обусловлено тем, что элементы фольклора являются органической частью поэтической прозы Т. Зульф리카рова. Композиции его произведений близки принципу формообразования устной поэтической культуры. Монолог обретает новые художественные задачи. Отражая сложную внутреннюю жизнь героев пьесы, он способствует всестороннему раскрытию образа.

Глубокий социально-исторический смысл имеет и сам традиционный образ Насреддина. Обобщенно-аллегорический образ Насреддина придает спектаклю сценическую выразительность и высокий философский смысл. В диалогах Насреддина с Кутлуком и Сухайлом сочетаются мотивы народной лирики и эпического сказания. Они полны размышления о человеке, о его судьбе, о его месте в мире, о роли любви в человеческой жизни, о жестокости и бессмысленности насилия и войны. В игре исполнителя роли Насреддина К. Собира органично сливаются мощное звучание идеи спектакля с тончайшей психологической разработкой характера.

Для другого спектакля Театра музыкальной комедии имени Камола Худжанди, развивающего направления «фольклорных спектаклей», «Абдуи Худжанди», тоже характерно плодотворное освоение фольклорных и современных форм изображения народных судеб.

Она осуществлена на основе комедии Ж. Б. Мольера «Проделки Скапена». У. Алиев переименовав героев, используя северный диалект и приблизив события к жизни начала XIX века северных районов Таджикистана, создал новое сценическое произведение. В комедии широко использована народность мольеровского произведения. Использование традиций народной комедии и школы масхарабозов помогло драматургу и театру на основе анекдотов изложенных про Абду создать ряд неповторимых человеческих характеров.

Драматург, ставя комических героев – жадных и недалеких богачей в центре событий, добивается раскрытия их замыслов и намерений при помощи великодушных представителей низших слоев. Слуги, отстаивая свои человеческие достоинства, выносят подлость и невежество богачей на посмешище зрителей путем скрытых сопротивлений.

Насыщенный событийный ряд, жесткое монтажное чередование сцен позволили раскрыть характеры персонажей даже в небольших эпизодах. Полифоническая структура действия способствует выявлению актерами главных черт своих героев. Их игре присуща смысловая наполненность. Комическая суть героев спектакля заключается в неспособности ряда героев принять на себя ответственность за свою судьбу и свободное манипулирование их со стороны других героев. Они находятся в постоянных поисках социальной справедливости и личного счастья. Стремление к гармонии личного и общественного характеризует их мироощущение. Постановке свойственно раскрытие личности персонажей в соизмерении с фольклорными характерами.

Действия, как в фольклорной традиции таджикского театра, проходят перед зрителями, расположившимися вокруг сцены. Зрители явно чувствуют живое дыхание

исполнителей, а исполнители, часто обращаясь к зрителям, просят их о помощи, или наоборот обмениваются с ними своими впечатлениями.

Художник А. Махмудов, окружив игровую площадку черным материалом, в разных местах вывешивает отличительные черты того времени: клетку с канарейками, вышивки и поясные платки. На маленьком топчане, расположенном в одном углу сцены, помещены дойрист и скрипач, которые усиливают драматическую ситуацию народной музыкой. В середине сцены из стеблей ивы построен полустанок. Все события проходят на нем и вокруг него.

Исполнитель роли Абду – О. Назаров, учитывая требования режиссера, на сцене действует свободно и легко ведет дискуссии с партнерами. О. Назаров своей игрой не позволяет зрителям ни на одну минуту отвлечь свое внимание от представления. Богачи, обзывая его мошенником, всячески издеваются над ним, но он, стойко выдерживая все это, тут же вспоминает какой-ни будь случай и выходит из сложившейся ситуации, в свою очередь, обзывая и издеваясь над своими врагами, отвечая им взаимным отношением. В трудных положениях богачи, прося его о помощи, встают перед ним на колени. После успешного завершения каждого своего замысла Абду от радости танцует.

У. Алиев, усиливая черты характера своего героя, показывает его высокомерность. Сцены столкновений Домуллопоччо, Абду и Корипоччо, которые по своему динамизму являются самыми острыми, исполняются на одном дыхании. У. Мирзоахмадов показывает своего героя Корипоччо как глупого и наивного человека. Особенно исполнителю удалась сцена разыскивания ключа. Он с таким самовнушением играет эту сцену, что зритель как бы видит спрятанный ключ за несколькими слоями вещей.

Эти произведения Б. Абдураззокова отличались сочетанием поэтической образности с психологической достоверностью разработкой характеров, насыщенных драматическим действием, глубоким конфликтом. При этом он сохраняет национальный колорит. Значительным театральным событием 2004 года стала постановка «народного романа» «Четыре дервиша» [2] со студентами факультета искусств Худжандского государственного университета имени Б. Гафурова.

«Четыре дервиша» повесть оваянная фольклорными мотивами. Щедрое использование фольклорной образности в спектакле «Четыре дервиша» вело к сохранению в нем поэтической стилистики народного творчества. Таджиковед И. С. Брагинский размышляя об особенностях народного эпоса, отмечает: «Язык поэм, отражая диалектные особенности исполнителей, вместе с тем, несомненно, тяготел к нормам общенародного языка и устоявшегося в эпической традиции стиля, проявляя склонность к архаизмам» [3]. Все это диктовало определенные условия актерского исполнения. Герои на сцене, по режиссерскому замыслу, должны были сохранять романтическую величавость, но вместе с тем их действия, в отличие от народно-поэтических источников, всегда были психологически мотивированы.

В спектакле большую общенародную идейную нагрузку получает образ первого дервиша, яркого представителя средневековья. В уста первого дервиша народ вкладывает объективные оценки социальных, общественных и морально-этических отношений. Раздумья народа о своей судьбе сквозь призму жизни дервишей проходит через весь спектакль: самое главное не угрозы внешних явлений, а внутренние раздоры, разъедающие людские души, духовное разложение человека, ведущее к жестокости, продажности, убийству. Глобальности и важности затрагиваемых проблем соответствует сказовый строй речи «народного романа». Дервиш и его невольница, их близость передавала смысл о нерасторжимых человеческих связях, несущая высокие человеческие идеалы. Мольба дервиша звучит не как крик тонущего человека, а как призыв к освобождению человека от моральных пут, препятствующих утверждению

личности. Открытая устремленность в будущее раздвигала временные рамки спектакля, связывая прошлое, настоящее и будущее.

Огромная сила воздействия спектакля на зрителей определялась и напряженной экспрессией поэтического языка и непосредственной энергией драматического действия. Актерский, игровой спектакль режиссера доказал, что он продолжает поиски плодотворного сценического освоения фольклорной литературы. Особенно зримо это проявилось вначале в новых принципах организации сценического пространства. Режиссер решил, что целесообразней не ограничивать действие иллюзорными декорациями, а максимально расширить пространство сцены, отказаться от привычных бытовых атрибутов. В таком решении можно было обнаружить глубинную связь с фольклорной исполнительской традицией.

Как известно народные сказители и чтецы, в большинстве случаев, выступали в больших помещениях и на фоне природы. «Такое соединение народного искусства и реальной жизни, рассчитанное на включение в него зрителей, вызывало удивительный художественный эффект, впечатление неразрывной слитности творчества и повседневной жизни», – отмечает известный казахский театровед С.Д. Кабдиева [4]. Выступления, перенесенные в помещение, в замкнутое пространство сцены–коробки, в какой–то мере, теряли эту неповторимую естественность, неподдельную живость и убедительность. В ранних постановках фольклорных произведений пространство, ограниченное декорационным фоном, при сравнении с натурой народных зрелищ подчеркивало условность происходящего действия. Подробное, детализированное оформление еще более усугубляло впечатление нарочитости. Нередко в тех спектаклях декорации существовали сами по себе, не включаясь в раскрытие конфликта. В спектакле «Четыре дервиша» же режиссер апеллировал к творческой активности зрителя и его воображению. Спектакль стал коренным переходом от сложившихся шаблонов к творческому поиску новых форм сценического воплощения народных творений, нового прочтения всем известного сюжета. Персонажи «Четырех дервишей» были приближены к зрителю благодаря актерской манере, сочетающей естественное и непосредственное сценическое самочувствие с такой разработкой сценической партитуры, в которой свободно проявлялась игровая стихия, свойственная таджикской актерской школе. Незамысловатая история, похожая на сюжеты народных сказок и преданий, благодаря таланту Б. Абдураззокова на сцене приобрела особое художественное обаяние.

«Фольклорные спектакли» в таджикском театре знаменуют качественно новый этап развития театрального искусства. Он обусловлен возросшей профессиональной зрелостью театра, обогащением театрально–образного мышления. В этот период таджикскую режиссуру отличает сложная система выразительных приемов, решений. Переосмысление духовного наследия побуждало театр к поискам художественных форм, отвечающих новому уровню эстетических потребностей. В наши дни связь с фольклором приобретает все более глубокий характер. В спектаклях «Сон бабочки» (1999 г.) и «Абдуи Худжанди» (2002 г.) режиссера Б. Абдураззокова творчески обновляются стилевые особенности фольклорных спектаклей.

Традиционные образы и сюжеты, осмысленные по–новому драматургией и театром, воздействуют на восприятие зрителей, вызывая определенный ассоциативный ряд. Идеи, созвучные современности, выраженные посредством фольклорной глубины образности, обретают новую силу эмоционального и интеллектуального воздействия. В спектакле характеры героев индивидуализированы и поэтически обобщены. Глубокая психологическая разработка ролей сочетается с метафорической выразительностью режиссуры Б. Абдураззокова. Особое внимание он уделяет претворению фольклорных особенностей в художественном образном строе постановок. Спектакли фольклорного репертуара насыщаются сложными нравственными проблемами, в актерской игре

усиливается психологизм и интеллектуальное начало. Стремление к гармонии, органически присущее фольклорным героям, проявляется в их активном отношении к окружающему миру. Утверждение ими идеалов добра, справедливости, гуманизма отвечает идейной направленности таджикского искусства. Эти спектакли, отражая морально– этические основы национального мироощущения, достигают в своем звучании высоких поэтических обобщений и затрагивают общечеловеческие проблемы.

Современная драматургия развивает тему духовного освобождения и раскрепощения личности, зарождения осознанного протеста и борьбы за подлинные жизненные ценности. Спектакли, поставленные на основе таких произведений, отличаются зрелищностью и напряженной динамичностью сценического действия и борьбой за подлинные жизненные ценности.

Спектакль «Сон бабочки» наполнен высокой лирикой, отличается психологическим анализом, интеллектуальностью актерского исполнения, динамичной напряженностью режиссерских решений. Глубинная преемственность прогрессивных традиций фольклора придает его звучанию масштабность. В ней раскрытие проблем человеческого бытия происходит через самобытную национальную художественную форму.

Влияние фольклора в спектакле «Абдуи Худжанди» проявляется не в прямом использовании элементов народного творчества, а в проникновении в глубинные пласты национального художественного мышления, в сущность народной образности при сценическом воплощении произведения.

Реализация фольклорных традиций в театральном искусстве характеризуется как постепенное развитие от внешнего заимствования элементов, сюжетов, форм, к осмыслению закономерностей народного творчества. Таким образом, преломление фольклорных особенностей в театре становится одной из отличительных черт таджикского сценического искусства на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Зулфикаров Т. Первая любовь Ходжи Насреддина. – Душанбе: Маориф, 1985.
2. Чор дарвеш. – Душанбе: «Адиб», 2009.
3. Брагинский И. С. Очерки из истории таджикской литературы. – Сталинабад: Таджикгосиздат, 1956. – С. 78.
4. Кабдиева С. Д. Фольклорные традиции в казахском театре. Алма–Ата: Онер, 1986 – С. 54.

**Шойиста ГАНИХАНОВА,
Доктор PhD по искусствоведению,
доцент Государственной консерватории Узбекистана**

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В истории искусства и литературы визуальные ощущения всегда выдвигались на первый план. В этом смысле музыкальное искусство, обращенное к слуху, всегда находилось на особом положении. С одной стороны имея ряд плюсов, с другой обладала некой ограничительной свободой в плане распространения среди масс. Во второй половине XX века, с появлением звукозаписи расширяются возможности и функции музыки, она используется в киноискусстве, на радио и телевидении, появляется терапевтическая и рекламная музыка и т.п., она проникает в различные виды искусств и синтезирует новые жанры и формы.

Социальный, психологический, педагогический, эстетический потенциал новых жанров их популярность у различной аудитории требуют все более пристального их изучения. Встает вопрос о жанрах прикладной музыки, активно развивающихся в киноискусстве и театре. Актуализируемые в рамках экранных искусств и театральных постановках, объединяя визуальный и аудио объекты прикладные жанры являются своего рода формой синтетического произведения со своей системой элементов, развертывающихся во времени и пространстве. Возникшая в начале XX века прикладная музыка организована как определенная структура на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации. Безусловно, в каждой национальной культуре существуют свои специфические особенности и система компонентов сформированных под воздействием стиля и художественного языка автора. Неотъемлемыми составляющими прикладной музыки выступают визуальные и звуковые (вербальные, музыкальные, шумовые) элементы, которые обладают своим языком и семантикой. Синтетическая природа и многокомпонентность рождает множество смыслов и значений, дитя нескольких видов искусств - прикладная музыка, требует всестороннего исследования.

Безусловно, такое исследование должно включать в себя одновременно анализ звуковых и визуальных пластов, что усложняет исследовательское поле. Имеется в виду двойственность ситуации, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства, киноведа оставляют «за кадром» вопросы, связанные со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области театра и кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания прикладной музыке, игнорируют значимость разработки методики ее анализа. Здесь важно подчеркнуть, что в отличии от традиционного анализа прикладная музыка требует особого, специального подхода и нового инструментария. Аналитик, как

правило, работает исключительно с тем, что слышит, ввиду отсутствия или, точнее, недоступности нотного текста. Таким образом, большой пласт музыкальной культуры остается практически неизученным с точки зрения музыкально-звуковой составляющей. Причем из трех возможных форм ее бытования⁵ – имеется в виду *музыка К кинофильму или спектаклю* (например, музыка, написанная к фильму, но еще не включенная в его монтажный ряд), *музыка В кинофильме или спектакле* (т. е. включенная в аудиовизуальный синтез) и *музыка ИЗ кинофильма и спектакля* (саундтрек, вычлененный из синтетического произведения и функционирующий обособленно) и только последнее, чаще всего, вызывает наибольшее внимание со стороны музыковедов. Изначально актуализируемая посредством вербально-визуального контекста, такая музыка нередко подвергается искаженной интерпретации, поскольку анализ смысловой сущности звукового пространства осуществляется в отрыве от целого, частью которого оно является.

Назовем некоторые объективные причины, по которым прикладная музыка по-прежнему воспринимается на уровне побочного элемента: 1) опосредованное воздействие музыки на слушателя-зрителя; 2) недостаточное внимание многих кинорежиссеров и режиссеров к музыке, что обусловлено стереотипами восприятия⁵; 3) второстепенность роли композитора в творческом процессе; 4) отсутствие комплексной методики анализа музыки, которая нередко подменяется частным анализом с позиций теоретического музыкознания; 5) отсутствие квалифицированных специалистов, владеющих этой методикой; 6) неразработанность единой терминологии и общих критериев оценки музыки, что обусловлено малочисленностью специальной литературы. Все это определяет актуальность данного исследования, которая становится особенно значимой на фоне непрерывного развития и обновления области аудиовизуальных видов искусств, а также поиска в области новых выразительных средств, технических приемов.

Выход на теоретические обобщения концепционного плана и нахождение личного исследовательского метода в анализе прикладных жанров потребовали от автора изучения значительного количества (более 500) текстов, репрезентирующих различные произведения (художественный, анимационный и документальный кинематограф, реклама, видеоклип, телепередачи). Однако, приоритет в работе отдан произведениям художественного и анимационного кино Узбекистана за последние 25 лет.

Классиками советского музыковедения еще в середине XX века были апробированы и разработаны методы и методики разных видов и аспектов анализа музыкальных произведений. Это широко используемый целостный анализ (Л. Мазель, И. Рыжкин, В. Цуккерман); стилевой (М. Михайлов, М. Лобанова), структурно-жанровый (М. Скробкова-Филатова), системно-исторический (Б. Асафьев), сравнительно-исторический (В. Фомин, Н. Шахназарова), эстетический (Э. Ганслик, Т. Адорно)) и т. д.

В настоящем исследовании нас, прежде всего, интересуют проблемы взаимодействия музыки и смежных искусств, которые изучались в областях гуманитарного знания. Музыковед Т. Бершадская разработала структуру музыкального и вербального языка, ввела ряд терминов определяющих функции музыкальной составляющей², М. Каган и Л. Фрейверт использовали системный подход в философии для изучения человеческой деятельности. Необычайно широк спектр методологических подходов в литературоведении. Целый ряд ученых, исходя из теории о единстве происхождения искусств затрагивают вопросы композиции литературного или поэтического произведения, принципы их формообразования, исследуют феномен

⁵ Вспомним, что при рождении кинематографа музыка не входила в число его художественных средств, она пришла туда позже, вследствие чего сформировался особый взгляд на музыку как на второстепенное явление.

лейтмотивности в художественной прозе (Дж. Браун, Готшед, Е. Азначеева, Е. Сальникова, Н. Снегирева). В работах Д. Вертова, С. Эйзенштейна, Ю. Лотмана находим терминологические и композиционно-структурные параллели в организации кинопроизведения. Влияние музыкального искусства на формирование кинематографических принципов проступает на всех уровнях: драматургическом и текстовом, формообразующем и монтажном, на уровне языка и стиля. Сложно переоценить вклад в изучение прикладных жанров внесенный З. Лисса. Ее книга «Эстетика киномузыки», основанная на анализе польского кинематографа, до сегодняшнего дня является наиболее полным исследованием проблем киномузыки. Польский ученый впервые в музыковедении стала рассматривать конструктивные и выразительные функции киномузыки, ее драматургии, стиля и формы с позиции связи зрительного и звукового рядов. Стоит, также упомянуть написанные в 30-е годы прошлого века работы К. Лондона, А. Острцова.

Значительный вклад в развитие данной темы сделан в книге Н.С. Янов-Яновской «Музыка узбекского кино». Основываясь на принципе историзма и целостности кинопроизведения, автор выстраивает хронологическую концепцию развития киномузыки Узбекистана, выделяет ведущие тенденции в развитии композиторского творчества, сопоставляет процессы развития прикладной музыки с тождественными процессами музыки автономной. В книге З. Мирхайдаровой «Музыка в драматическом театре Узбекистана» ставится вопрос художественной ценности музыки к спектаклям, где аудиоряд рассматривается как особая область композиторского творчества.

Проблемы прикладной музыки затрагиваются в работах музыковедов, посвященных творчеству академических композиторов, писавших музыку для кино. Так, в исследованиях о Д. Шостаковиче С. Хентова и М. Сабина делают ценные замечания о теории монтажности; В. Холопова и Е. Чигарева в ряде работ по теории музыкального содержания и монографии об А. Шнитке раскрывают вопросы расширения понятийного смысла средствами музыки; А. Селицкий в статьях посвященных творчеству Н. Каретникова подходит к проблеме контрапунктического сочетания аудио и видеорядов; А. Цукер в исследованиях посвященных творчеству М. Таривердиева говорит о влиянии стиля композитора на стиль кинопроизведения.

Много интересных мыслей можно найти в интервью и высказываниях создателей синтетических произведений - кинокомпозиторов, кинорежиссеров, звукорежиссеров, операторов, кинокритиков, театроведов. Все эти замечания, сделанные с позиции практиков, становятся важным материалом для исследования заявленной темы.

Эстетика прикладных жанров является скорее, элементом массовой культуры для их изучения необходимо отдельное исследование. К такому выводу мы приходим познакомившись с работами музыковеда и журналиста А. Троицкого[13]. Достояния внимания диссертация С. Севастьяновой[11] посвященная жанру видеоклипа, где автор обнаруживает новый жанр музыкального видеотеатра. Вопросы массовой культуры и историческое развитие музыкального видеоклипа поднимаются в диссертации Э. Советкиной «Эстетические особенности музыкальных видеоклипов» (2005 г.)[12]. Прикладные функции музыки в рекламе раскрыты в исследовании А. Крыловой «Рекламная аудиокommunikация в современной культуре» (2004 г.) [6]. Обобщает и систематизирует научные результаты названных исследований диссертация Т. Шак «Музыка в структуре медиатекста», где автор ставит проблемы медиаязыка, охватывает вопросы функционирования музыки в структуре художественных телепередач, радиозфиров, кино, рекламы.

Непосредственная связь национального стиля композиторов Узбекистана и развитие прикладных жанров в республике требует изучения с помощью обширного круга современных исследований философской, социологической, культурологической,

искусствоведческой (музыковедческой, киноведческой) тематики с учетом интегративного характера рассматриваемого феномена.

Музыка в кинопроизведениях узбекистанских авторов обладает рядом специфических свойств, своеобразным почерком и уникальным музыкальным языком. Важно подчеркнуть, что композиторы опираются на наследие разных народов населяющих Узбекистан. Так, Д. Янов-Яновский в мультипликационном фильме «Кирк киз» (2015г.), опирающийся на эпическую поэму каракалпакского фольклора, вводит в звуковую сферу элементы каракалпакской песенности. В фильме режиссера Рашида Маликова «Стойкость»⁶ (2018г.) в качестве одной из ведущих мелодий, композитор использует каракалпакскую народную песню в исполнении Гумшагуль Бектургановой.

Интересна работа молодого композитора Жамиля Чоршемова в фильме каракалпакского режиссера Айбека Тореева «Сейф» (2019г.), где музыкальное оформление отличается пониманием специфичности звуковой составляющей, ее адекватной включенностью в ткань кинопроизведения.

Отдельного исследования заслуживает творчество И. Пинхасова, он интенсивно работает в сфере киномузыки (более 100) работ, читает лекции по истории и теории музыки для кино. Отличительной чертой его творчества является использование принципов электронной музыки, где в партитуры включены тембры узбекских народных инструментов. Так в мультфильме режиссера С. Муратходжаевой «Счастье Батыра» (2006г.) музыкальный материал состоит из 3х основных тем, различных по характеру и протяженности. Музыка, воспроизведенная синтезатором, передает тембры камерного состава оркестра с включением национальных инструментов - уд, най, дойра, а также использован тембр человеческого голоса⁷. На протяжении мультфильма выдерживается одноименный F-dur/moll. Лишь раз появляется a-dur в момент прощания героя с родителями. Такая тональная одноплановость была выбрана композитором с чисто технической точки зрения. Опыт работы в жанре киномузыки подсказал композитору именно такой путь, так как режиссеры при монтаже фильма часто меняют, переставляют номера между собой и, следовательно, использование нескольких тональностей только помешало бы выстраиванию многослойной композиции мультфильма. К тому же однотональность способствовала объединению различных эпизодов в одно целое. Широко использует И. Пинхасов приемы современной композиторской техники, в качестве изобразительного средства, изображая ледяной ветер, зимнее оцепенение – во владениях злого волшебника и пуантилистические приемы для изображения кипения огненной лавы.

Таким образом, можно утверждать, что на музыку ложится важная драматургическая и формообразующая роль. Анализ прикладной музыки показал, что музыкальное содержание глубоко и целостно наполняет драматургию фильма, обогащает его художественные качества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абул-Касымова Х., Тешабаев Д., Мирзамухамедова М. Кино Узбекистана. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1985.- 232 с.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. СПб.: Композитор 2003г.

⁶ Фильм Р. Маликова «Стойкость» удостоен специального приза жюри 40-го Московского международного кинофестиваля «за проникновенное отражение эха далекой войны в реальной судьбе человека».

⁷ Принято считать что идея использования человеческого голоса в качестве инструмента в партитурах для кино принадлежит Энио Марриконе.

3. Кац Б. Простые истины киномузыки (Заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова). - Санкт Петербург: Искусство, 1998. - 229 с.; Курышева Т. О роли синтеза искусств // Советская музыка. Москва, 1980 - №10. - С. 54-57;
4. Керечашвили Т. К вопросу об интеграции музыкального и кинематографического искусства // Музыка и время. Москва, 2006. - №1. - С.43-49.
5. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. – М.: Искусство, 1994.- 89 с.;
6. Крылова А. Рекламная аудиокommunikация в современной культуре. Автореферат докторской диссертации. Москва 2005.
7. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. – М.: Лань, 2006. – 423 с.;
8. Лисса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. – 458 с.
9. Мирзамухамедова М. Детское кино Узбекистана. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982. - 89
10. Мирхайдарова З. Музыка в драматическом театре Узбекистана. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1986. – 103с.
11. Севастьянова С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре. Автореферат кандидатской диссертации. Астрахань 2004.
12. Советкина Э. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов. Автореферат кандидатской диссертации Москва. 2005 г.
13. Троицкий А. Субкультура: история сопротивления российской молодежи. Москва. 2019г.
14. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. Автореферат докторской диссертации. Ростов-на-Дону 2010.
15. Янов-Яновская Н. Музыка узбекского кино. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1969. – 173с.;
16. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент, 2007–270с.;

Александр ДЖУМАЕВ,
кандидат искусствоведения, председатель
исследовательской группы «Макам»
Международного музыкального Совета
по традиционной Музыке

**«СОГДИЙСКИЙ БАРБАТ» (БАРБАТ-И СУГДИ):
СТАТУС И АТТРИБУТЫ ДРЕВНЕГО ИНСТРУМЕНТА
ПО ДАННЫМ ПИСЬМЕННЫХ И ДРУГИХ ИСТОЧНИКОВ**

Барбат – струнный щипковый инструмент, обычно относимый к типу так называемой «короткой лютни» («лютни с короткой шейкой»), в более обобщенном плане, – к лютневидным инструментам⁸. Определение «короткая лютня» основано на ранних органологических признаках иконографического характера (времени среднеазиатской античности и раннего средневековья), подтвержденных позднее в письменных источниках: большой округлый корпус и короткий гриф с отогнутой назад головкой с колками для струн. Аналогия с лютней, восходящей в своем происхождении к *барбату*, парадоксальна. Исторически правильной было бы говорить о лютне как «барбатовидном» инструменте. В XX веке установлено, что именно *барбат* стал «порождающей моделью» для арабского (арабо-мусульманского) ‘уда, от которого позже в Европе образовалась лютня (*ал-‘уд* – lute, luth, Laute и т.д.)⁹. Судьба *барбата* оказалась тесно связанной с двумя известными инструментами – *танбуром* и ‘удом.

⁸ См.: *Вызго Т.С.* Афрасиабская лютня // Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда). /Научный редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1972. С. 269-297; *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 17-20, 36, 38, 59-60, 66-67, 76-77, 84-85; *Вызго Т.С., Малькеева А.А.* К вопросу о музыкальной культуре Бактрии и Согда // Городская среда и культура Бактрии-Тохаристана и Согда (IV в. до н.э. – VIII в.н.э.). Тезисы докладов советско-французского коллоквиума, Самарканд, 25 – 30 августа 1986 г. /Отв. редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1986. С. 29.

⁹ Еще в 1930 году Г.Дж.Фармер писал: «В целом признано, что они [лютня с ребком – А.Дж.] были введены в Западную Европу арабами». См.: *Farmer H.G.* The Origin of the Arabian Lute and Rebec // The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. London, 1930, October. P.767. Из последних публикаций см.: *Джасани-Заде Т.М.* Типология лютен в культуре Исламской цивилизации // Антропология культуры. Вып. 4. /Редколлегия: Вяч. Вс. Иванов (главный редактор) и др. М., 2010. С. 233 и след.

Неизвестный ранее факт из письменного источника – поэтического *мадха* (восхваления) на персидском языке газнавидского поэта Мас'уда ибн Са'да ибн Салмана (или – Мас'уд-и Са'д-и Салмана, родился между 1046-1049 гг., умер в 1121-22 г.), вводимый мной в настоящей статье, позволяет с большей обоснованностью применять по отношению к «согдийской» или, по определению советских ученых, – «афрасиабской лютне», термин «согдийский *барбат*» (*барбат-и Сугди*). Один из крупных среднеазиатских очагов происхождения и длительного бытования *барбата* – оазис древнего и раннесредневекового Согда с его основным городским центром Афрасиабом был локализован исследованиями советских археологов и музыковедов¹⁰. Преимущественно из центральной и южной частей этой историко-культурной области поступал и продолжает эпизодически поступать разнообразный иконографический материал археологического происхождения (терракота, настенная живопись, скульптура, торевтика), подтверждающий необычайную популярность здесь «короткой лютни» различных типов¹¹. Типологически близкая «короткая лютня» в многочисленных археологических материалах зафиксирована в других историко-культурных областях Средней Азии – в первую очередь в Бактрии-Тохаристане. Различные иные типы и «модификации» лютневидного инструмента, отражающие культурные традиции регионов (древневосточные, переднеазиатские, номадические и др.), были известны в Шаше, Маргиане, Хорезме, Парфии (Ниса) и др.

Данные о согдийской «короткой лютне», опубликованные археологами и музыковедами в советское и постсоветское время, по-видимому, не попали в поле зрения иранских исследователей. Вместе с тем в иранском музыковедении, – с собственной традицией изучения *барбата*¹², – отмечалось, что «его древнейшие изобразительные свидетельства обнаружены в Северном Балхе и относятся к первому веку до н.э.», и что *барбат* присутствует в культуре Гандхары и у Кушан в первые века н.э.¹³ Особое внимание иранские музыковеды уделяют персидскому *барбату* в культуре Сасанидов. С изучения этого инструмента с начала XX века (до среднеазиатских археологических открытий) европейскими учеными была начата история «персидской лютни» (Э.Браун, Г.Дж.Фармер и др.)¹⁴. Однако проблема соотношения «персидской лютни» (преимущественно в ее сасанидском типе) и «согдийского *барбата*» (фактически за период его тысячелетнего бытования – от первых веков до н.э. и до арабского

¹⁰ *Вызго Т.С.* Афрасиабская лютня. С. 269-297; *Musikgeschichte in Bildern. Bd. 2. Musik des Altertums. Lfg.9. Mittelasiien.* / Karomatov F.M., Meskeris V.A., Vyzgo T.S. Leipzig, 1987. S. 20-23; 92-95; 98-99. См. термин «афрасиабская лютня» у В.А.Мешкерис (С. 22).

¹¹ См.: *Сулейманов Р.Х.* Древняя культура Южного Согда (VII в. до н.э.– VII в. н.э.). // Автореферат дисс. на соис. ученой степ. доктора истор. наук. Самарканд, 1997. С. 21; *Сулейманов Р.Х.* Древний Нахшаб. Проблемы цивилизации Узбекистана VII в. до н.э. – VII в.н.э. Самарканд – Ташкент, 2000. С. 194, рис. 156; *Омельченко А.* Терракотовые статуэтки лютнисток с поселения Сарайтепа // *San'at*, Ташкент, 2000, № 4. С. 8-9; *Омельченко А.В.* Терракотовые изображения лютнисток из Аякчинского оазиса (Китабский район) // *Общественные науки в Узбекистане*, Ташкент, 2001, № 1. С. 47-50.

¹² См. статью о *барбате* с обширной библиографией: *Таки Биниши, Канбар Али Рудгар, Хусайн Али Маллах.* Барбат // *Данишнама-йи Джахан-и Ислам.* Дж. 2. Тегеран, 1997. С. 458-461.

¹³ *Таки Биниши, Канбар Али Рудгар, Хусайн Али Маллах.* Барбат. С.458.

¹⁴ См. сводное исследование с каталогом о лютне в искусстве Сасанидов, с кратким обзором среднеазиатского, в том числе, согдийского материала: *Marcelle Duchesne-Guillemin.* Les instruments de musique dans l'art sassanide. Gent, 1993.

завоевания региона), их различий и сходств – остается невыясненной. Не ставя задачу ее решения, мы лишь предполагаем заново высветить ее, дополнив представления о *барбате* из археологических материалов фактами из письменных источников.

Барбат, судя по археологическим и письменным источникам, на протяжении нескольких столетий был заметным явлением в городской культурной жизни Согда и других областей Средней Азии. Однако в позднем средневековье он утратил здесь свои позиции как профессиональный и технически совершенный инструмент, и исчез из музыкальной практики. Какое-то время, в XIX – начале XX в. *барбат* продолжал сохраняться в памяти поэтов и писателей «по инерции», как поэтический образ, символ старой и богатой музыкальной традиции¹⁵.



Рис. 1 – Лютнист. Терракота. Афрасиаб. Согд. I – III в. н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Причины, из-за которых городская музыкальная культура Средней Азии потеряла *барбат* (а равно и ‘уд), заслуживают специального исследования. На одной из них, важной в контексте проблематики данной статьи, мы коротко остановимся. Возможно, она заключается в смене базового инструмента – выдвигении на роль ведущего инструмента в среднеазиатских дворцовых центрах музицирования (в Бухаре, Коканде, Хиве) другого древнего струнного инструмента – *танбура*. Именно он «взял на себя» в

¹⁵См., например: у бухарского поэта Шахина (ум. в 1894 г.), поэта Мухйи (1835 – 1911), жившего в Бухаре, Андижане, Коканде; хивинского поэта Пахлавана Нийаз Мухаммада Камила Хоразми (1825 – 1899) и кокандского поэта Амири (Амира Саида Мухаммада Умархана, 1787 – 1822): *Шахин*. Аш‘ар-и мунтахаб. Тартибдиханда Халик Мирза-зада. Сталинабад, 1959. С. 35, 239, 336; *Диван-и Мухйи*. Рукопись из собрания автора статьи. Список 1853 г. Л. 73а; *Комил*. Девон. Нашрга тайёрловчилар: А.Хайитметов, В.Муминова. Тошкент, 1975. С. 83; *Амирий*. Девон. Узбек тилидаги шеърлар. Нашрга тайёрловчи М.Кодирова. Тошкент, 1972. С. 156.

позднем средневековье функции основного сольного, аккомпанирующего и модельного инструмента (при разработке, сохранении и передаче практической теории Бухарского Шашмакома, *макамата* в целом)¹⁶.

Барбат и *танбур* – близкие и родственные инструменты, они долгое время образовывали устойчивую взаимодополняющую пару – «лютня с коротким грифом» и «лютня с длинным грифом». В персидско-таджикских источниках отмечалось, что *барбат* «подобен *танбуру*», хотя и имеет «большой корпус и короткий гриф» (*танбур мананди башад каса-йи бузург ва даст-и кутах*)¹⁷. Оба принадлежали к хорасанско-мавераннахрской музыкальной традиции. Оба бытовали в Бухаре – древнем центре инструментальной культуры, главном очаге исламского классического искусства *макамата* в Средней Азии, входившем периодически (вплоть до поздних династий) в ареал хорасанской культуры. А также – в центре старой согдийской культуры – Самарканде. Однако *танбур* имел одно существенное отличие от *барбата*, которое и могло стать решающим в сохранении статуса инструмента – наличие на грифе большого количества фиксированных (надвязанных) ладков – *парда*.

Исчезновение *барбата*, как и его «двойника» ‘уда, по-видимому, следует датировать концом XVII века. Последнее по времени описание *барбата* в Мавераннахре дается у среднеазиатского музыканта и автора трактата-антологии о музыке Дарвиша Али Чанги (вторая половина XVI – 20-е годы XVII в.). Краткие сведения о нем встречаются в источниках XVII в. и позднее, но они созданы за пределами Мавераннахра (в упомянутом словаре «Бурхан-и кати» или в словаре «Мунтахаб ал-лугат», составленном в 1635 г., и др.)¹⁸. Среди привлекаемых мной списков «Трактата о музыке» Дарвиша Али Чанги – малоизвестная рукопись сокращенной версии трактата (№ 4546 в собрании Института востоковедения им. Беруни АН РУз, далее – ИВАН РУз), которая, возможно, является черновым автографом Дарвиша Али Чанги¹⁹. Приведем текст о *барбате* (в круглых скобках курсивом даются слова, термины и разночтения): «*Барбат* – музыкальный инструмент (*саз*), созданный мудрецом (*хаким*) Фисагурсом. Причина его появления такова: как-то ночью он увидел во сне, что к нему пришел некий человек и сказал: – «Завтра отправляйся на базар кузнецов (*базар-и ахангаран*), поскольку [там] тебе откроется некая тайна (*сурри аз асрар*)». Когда он проснулся, было раннее утро, он встал и пришел на тот базар, и пребывал в раздумье об открытии (*каиф*) той тайны, как вдруг услышал звук от столкновения двух тяжелых предметов (*джисм-и сакил*). Вместе они давали некое соотношение (*нисбати*), и от того соотношения он получил что-то приятное (*лаззати*). Тогда он отошел в угол, прикусил зубами волос, натянул рукой и зацепил концом ногтя. Появился звук, но он был слаб. [Фисагурс] заменил волос шелковой нитью (*абришим*), и размышлял, пока не наступил день. [Затем] он отправился к подножию горы и увидел останки черепахи. Сохранился

¹⁶По-видимому, не случайно с XVIII и по начало XX в. *танбур* становится объектом поэтических восхвалений; ему посвящено большое количество газелей на таджикском и узбекском языках, которые мы, к сожалению, не можем привести в данной статье.

¹⁷ См. в толковом словаре, составленном в 1652 г.: *Мавлави Мухаммад Хусайн б. Халаф Бурхан*. Бурхан-и кати. Дж. И. Лакхнау, 1888. С. 150. Об этом же: *Гийас ад-Дин Рампури*. Гийас ал-лугат. Канпур, 1905. С. 74.

¹⁸ *Сайид ‘Абд ар-Рашид ал-Хасани ал-Мадани*. Мунтахаб ал-лугат. Лакхнау, 1871. С. 74.

¹⁹ Это предположение мне сообщила исследователь жизни и творчества Дарвиша Али Чанги Д.А.Рашидова. Вопрос требует дополнительного исследования.

панцирь с натянутой кожей, и когда ветер попадал в ее полость, оттуда появлялся некий звук. Он поднял тот панцирь, прикрепил к нему три струны и назвал это *барбатом*. Последующие мастера (*устадан-и дигар*, *устадан-и мута'хирин*) прибавили к ним еще четыре струны (№ 4546 – семь струн из серебра), и все его струны шелковые, подобно *'ширатангизу* (№4546, № 468/І - и *барбат* подобен *'ширатангизу*). Однако его колки (*гуша*) на грифе (*даста*) приведены по порядку по ступеням (*ба муратаб*). Играют [на нем] как на *кануне* [приемом] *гирифт* (*бо гирифт*)»²⁰.

Дарвиш Али излагает хорошо известную в персоязычной науке о музыке (*'илм-и мусики*) легенду о происхождении *барбата*, которая впервые была приведена Фахр ад-Дином Рази (1150 – 1209-10) в разделе о музыке энциклопедии «Джами' ал-'улум»²¹. Вслед за тем она была изложена в разделе о музыке энциклопедии наук «Нафаис ал-фунун» Мухаммада ибн Махмуда ал-Амули (начало XIV в.)²², а позже в «Трактате о музыке» Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари (XVI в.)²³. Известна она и по косвенным источникам.

Дарвиш Али сохранил основную фабулу легенды, сообщив о существенных «новшествах» в ее завершении: о семи струнах, о сходстве *барбата* с инструментом *'ширатангиз*, который не получил, судя по трактатам о музыке, широкого распространения²⁴. Указал, что способ игры на *барбате* подобен игре на *кануне*, – инструменте, представлявшем собой «горизонтальную проекцию» вертикального *чанга*-арфы. Прием звукоизвлечения обозначен термином *гирифт*. Возможно, именно о нем сообщается в «Бурхан-и кати'»: «[Гирифт] – дрожание пальца и руки на струнных инструментах, для того, чтобы слух постиг волнообразный и трепетный тон (*ларзанидан-и ангушт ва даст башад дар сазхаи зу-л-автар ва нагма-йи мавдждар ва джавхардар бар гуш хурад*)»²⁵. Новые характеристики *барбата* в сообщении Дарвиша Али Чанги не вызывают сомнения, так как они принадлежат крупному музыканту, знатоку истории и теории восточной музыки. *Барбат* в его представлении – инструмент несколько иного типа, отличный от привычного «образа», аналогичного *'уду*. А это позволяет предположить следующее: ко времени Дарвиша Али Чанги

²⁰ Дарвиш Али Чанги. Рисала-йи мусики. Рукописи ИВАН РУз: № 4546 (Фонд Х.Сулейманова), л. 486-496; № 449. Л. 216-22а; № 468/І. Л. 296-30а; рук. Института восточных рукописей РАН (СПб) № Д 403. Л. 416-42а.

²¹ *'Илм-и мусики баргирифте аз Джами' ал-'улум Фахр ад-Дин Рази*. Ба тасхих ва мукаддима-йи Амир Хусайн Пурджавади // Ма'ариф, Vol.X, № 2&3, Tehran, March 1994. С. 104; *Имам Фахр ад-Дин Рази*. *Джами' ал-улум'*. Ба са'йи ва ихтимам-и Саййах 'Абд ар-Рахман бин ал-Хадж Мухаммад Садик ва ширкайа. Ташкент, 1913. С. 377-378.

²² *Мухаммад ибн Махмуд ал-Амули*. Нафаис ал-фунун фи араис ал-уйун. Рук. РГНБ № ПНС 81. Л. 330б; *Мухаммад ибн Махмуд ал-Амули*. Нафаис ал-фунун фи араис ал-уйун. Рук. Бухарской областной универсальной библиотеки имени Ибн Сино № 996. Л. 1а.

²³ *Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари*. Рисала-йи мусики. Рук. ИВАН РУз № 468/IV. Л. 646-65а; *Наджм ад-Дин Кавкаби*. Макабат ал-'алийе. Рук. ИВР РАН № В 2257. Л. 263а-263б.

²⁴ Согласно одному источнику на тюрки, *'ширатангиз* был создан правителем Моголистана и Кашгарии 'Абд ар-Рашид-ханом – Рашиди (1533 – 1559-60): *'ширатангиз отлиг соз тасниф килди* («он создал инструмент под названием *'ширатангиз*»). См.: *Тарих-и Кашгар*. Анонимная тюркская Хроника владетелей Восточного Туркестана по конец XVII века. Факсимиле рукописи Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Академии наук России. Издание текста, введение и указатели О.Ф.Акимовской. СПб., 2001. С. 169 (л.63б).

²⁵ *Мавлави Мухаммад Хусайн б. Халаф Бурхан*. Бурхан-и кати'. Дж. II. С.319. В издании вместо обычного *зу-л-автар* дается *зуи ал-автар*, что сохранено мной.

барбат утратил некоторые свои первоначальные органологические черты, и воспринимался инструментом с другими признаками.

Согдийское прошлое *барбата* актуализируется в связи с его необычайной популярностью в первые века ислама. Однако в этот же период (VIII-X вв.) формируется некий обобщенный региональный (мавераннахрский) образ этого инструмента со своими определенными признаками. Название «мавераннахрский *барбат*» (*барбат-и Мавераннахри*) можно встретить в отдельных источниках этого времени, в частности, в персидской версии Посланий «Братьев чистоты» (Ихван ас-Сафа)²⁶.

Существует огромное количество упоминаний инструмента в поэзии, художественной прозе, исторических хрониках на персидском языке IX и последующих веков. Однако о разграничении названий по локальной специфике инструмента (согдийский или персидский) в них ничего не сообщалось (о редком исключении, обнаруженном мной, см. ниже). Известны строки со словом *барбат* в стихах Рудаки (прибл. 858 – 941), связанного с ценностями согдийской культуры, и, в особенности, его выражение *барбат-и Иса* (*барбат* Иисуса)²⁷. Фирдоуси и Низами связывали *барбат* с именем Борбада – музыканта Хусрава Парвиза, который, как будто бы, создал этот инструмент и играл на нем²⁸. Часто *барбат* получал индивидуальную характеристику или упоминался вместе с другими инструментами, образуя различные «ансамбли», как, например, у персоязычных поэтов Мас'уда Са'да Салмана (1046 – 1122) и Адиба Сабира Тирмизи (1078 – 1143), имевших отношение к среднеазиатскому культурному кругу, а также у Али Авхад ад-Дина Анвари (1105–1170-75 или 1187) и многих других²⁹. Знаменитая строка из «Гулистана» Шайха Муслих ад-Дина Са'ди Ширази (ум. в 1292) превратилась в своеобразную поговорку, цитируемую в Средней Азии еще и в начале XX века³⁰:

*Чу аханг-и барбат бувад мустаким,
Кай аз даст-и мутриб хурад гушмал.*

*Если мелодия барбата стройна,
Разве будет драть ему уши рука музыканта.*

²⁶ *Се рисала-йи фарси дар мусики* (Муסיки-йи Данишнама-йи Алайи, Муסיки-йи Расаил Ихван ас-сафа, Канз ат-тухаф). Ба ихтимам-и Таки Биниш. Тегеран: Марказ-и нашр-и данишгахи, 1371 / 1992. С. 51.

²⁷ *Диван-и Рудаки Самарканди*. Бар асас-и нусха-йи Са'ид Нафиси, И.Брагинский. Тегеран, 1997. С. 90, 100. Выражение *барбат-и Иса* получило различные толкования, см. в статье о *барбате*: *Фарханги забони тоҷики* (аз асри X то ибтидои асри XX). / Дар зери тахрири М.Ш.Шукуров, В.А.Капранов, Р.Хошим, Н.А.Масъуми. Ч. I. М., 1969. С. 143.

²⁸ См., например: *Фирдоуси*. Шах-наме. Критический текст. Том IX. Составитель текста А.Е.Бертельс. М., 1971. С.226, 227; *Низами Гянджеви*. Хосров и Ширин. Составитель научно-критического текста Л.А.Хетагуров. Баку, 1960. С.331, 615; также: С. 616, 720. На связь названия инструмента с именем музыканта обращали внимание исследователи при объяснении этимологии слова *барбат*: Вызго Т.С. Афрасиабская лютня. С. 276; *Таки Биниш, Канбар Али Рудгар, Хусайн Али Маллах*. Барбат. С.458-459.

²⁹ *Мас'уд Са'д Салман*, 438-515. Диван. Ба тасхих-и Агаи Рашид Йасими. Тегеран, 1939. С. 22, 36, 185, 281, 295 и др.; *Адиб Сабир Тирмизи*. Диван. Избранные стихи. Научно-критический текст и предисловие А.Абдуллоева. Под редакцией и с вводной статьей К.С.Айни. Душанбе, 1983. С. 167; *Девони Анвари*. Тахийи нашр бо тасхех ва тавзеҳоти Р.Ходизода. Душанбе, 1971. С. 206.

³⁰ *Са'ди*. Гулистан. Критический текст, перевод, предисловие и примечания Р.М.Алиева. М., 1959. С. 111, 158 (персидский текст).

Не затрагивая здесь вопрос о *барбате* в трудах по музыкальной науке X – XIII вв., что хорошо известно из исследований Г.Дж.Фармера и других ученых, отметим одну его характеристику, требующую интерпретации. У ал-Фараби, Ибн Сины, других теоретиков музыки названия струн *зир* и *бам* даются в сочетании с арабскими терминами для двух (иногда трех) других струн и применительно к разным струнным инструментам (*рубаб*, *уд*, *танбур*, *барбат* и др.). Однако в поэзии и художественной прозе упоминаются, как правило, только две струны *барбата* – *зир* и *бам*. Такое ограничение может создать ложное представление о том, что *барбат* был двухструнным³¹. В действительности же *зир* и *бам барбата* – это некий мифопоэтический и философский образ, охватывающий сферу психо-эмоциональной жизни человека, его эмоциональное состояние, выражаемое музыкой – своеобразный звуковой континуум человеческой судьбы. Интересный пример в этом плане дает рассказ об известном хорасанском шайхе Абу Са'иде Майхани (X – XI в.) с приведением его рубаи, где имеется такая строка: *Бар барбат-и ман на зир манда аст ва на бам* – «Не осталось на моем *барбате* ни *зира* и ни *бама*»³².

Основываясь на вышеприведенном, выскажем гипотезу, что такое увлечение инструментом и его освоение в разных регионах исламского мира (Согд, Мавераннахр, Хорасан, Иран и др.) было связано с его технической особенностью – возможным отсутствием жестко зафиксированных ладков на его коротком грифе. Вопрос о наличии ладков неоднократно поднимался в научной литературе, но не получил окончательного разрешения³³. Иконографический материал из Согдианы не дает образцов «короткой лютни» с изображением ладков на ее грифе, на что уже обращалось внимание исследователями (Т.С. Вызго и др.). Разумеется, этого факта и обнаруженных материалов недостаточно, чтобы однозначно отрицать наличие ладков у данного инструмента в прошлом. Однако нынешнее состояние изученности данной проблемы позволяет высказать предположение о причине быстрого усвоения *барбата* в других регионах исламского мира – этот инструмент, не имея фиксированных ограничений, легко приспособивался к исполнению разных этнических традиций с их собственными звуковыми особенностями³⁴.

Наличие зафиксированных ладков на грифе струнного инструмента рассматривалось советским музыковедом В.М.Беляевым как важный и исторически

³¹ Вопрос о количестве струн у *барбата* – отдельная проблема для исследования. Существуют различные точки зрения. Как было отмечено выше, наблюдается расхождение между данными археологических находок и письменными источниками.

³² Жуковский В.А. Жизнь и речи старца Абу – Са'ида Мейхенейского. Персидский текст. СПб., 1899. С. 35; см. также в издании: *Суханан-и манзум-и Абу Са'ид Абу-л-Хайр*. Бо тасхих ва мукаддима ва хавши ва та'ликат-и Устад Са'ид Нафиси. Чап-и панджум. Тегеран, 1994. С. 58, № 397.

³³ Из ранних работ см.: *Farmer H.G. Was the Arabian and Persian Lute Fretted ? // The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, London, 1937, July. P. 453-460.* Фармер отметил несовпадение данных из письменных источников (подтверждающих наличие ладков) с иконографическим материалом (не подтверждающим этот факт). К этому наблюдению можно добавить, что аналогичное несовпадение между видами источников наблюдается по вопросу о количестве струн у *барбата*.

³⁴ Аналогичная ситуация наблюдалась с начала XX века в отношении европейской скрипки, которая, как известно, также не имеет фиксированных ладков на грифе. Инструмент стал легко осваиваться и включаться музыкантами Туркестана и Бухары в традиционные ансамбли. Скрипка органично выполняла (и ныне в Узбекистане и Таджикистане нередко продолжает выполнять) функции национального инструмента гиджак, с соответствующим изменением ее положения в руках музыканта и способа звукоизвлечения.

закономерный способ фиксации канонов традиционной музыки. Ученый отмечал, что «в то время как человеческий голос и струнные лютневые народные инструменты без фиксированных ладов являются сферой свободного мелодического творчества, – музыкальные инструменты с фиксированной шкалой служат средством закрепления исторических этапов развития мелодики и вместе с тем отдельных ладовых образований и целых ладовых систем. Звуковые шкалы – это, по существу, ранний эквивалент нотной письменности, знаки которой пока еще не нанесены на бумагу, но уже существуют на самих музыкальных инструментах»³⁵.



Рис. 2 – Девушка с лютней. Глина. I в. до н.э. Халчаян. Сурхандарьинская область, Республика Узбекистан. Ташкент, Научно-исследовательский Институт искусствознания АН Республики Узбекистан.

Эта же мысль развивается Т.М. Джани-Заде: «Приоритет в той или иной культуре каждого из перечисленных инструментов [иранский сетар, среднеазиатский танбур и др. – А.Дж.] обеспечивался не только техникой игры и способами конструирования, но и его замечательной возможностью точно фиксировать с помощью ладков на грифе своеобразную по составу интервалов звуковысотную систему или характерную для данного народа шкалу интервалов»³⁶.

³⁵ *Беляев В.М.* Организация народных ладовых систем // Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М., 1971. С. 209.

³⁶ *Джани-Заде Т.М.* Типология лютен в культуре Исламской цивилизации. С. 238.

О принадлежности согдийской лютни к высокой профессиональной музыкальной традиции свидетельствует (среди прочих признаков) количество ее струн. Большинство из известных согдийских экземпляров археологического происхождения содержат четыре струны³⁷ (встречаются также трехструнные лютни), и это количество было самым стабильным и в исламское время.



Рис. 3 – Лютнистка. Терракота. Городище Кампыртепа. Сурхандарьинская область, Республика Узбекистан. Первая половина II в. н.э. Ташкент, Научно-исследовательский Институт искусствознания АН Республики Узбекистан.

Такое число струн, несомненно, прямое отражение состояния эмоционально-психической жизни городского населения Согда. Она была достаточно разнообразной и богатой, и реализовалась, в том числе, и в частных формах культурной жизни. Об этом можно судить по аналогии с изобразительным искусством Согда. Б.И. Маршак особо выделял такую «местную особенность», как развитие «частной жизни в городах Согда»³⁸. Ей сопутствовал высокий профессионализм согдийского искусства и присущие ему приемы усиления выразительности и воздействия на зрителя: «При всей своей дидактической серьезности художники стремились разными способами привлечь внимание зрителя, взволновать его воображение. Они создали разнообразные сцены, скомпоновав из наборов традиционных элементов новую иконографию, даже

³⁷ *Мешкерис В.А.* Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962. С. 72; таблица IX; *Вызго Т.С.* Афрасиабская лютня. С. 283; *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 18, 38.

³⁸ *Маршак Б.И.* Искусство раннесредневекового Согда как явление городской цивилизации // Городская среда и культура Бактрии-Тохаристана и Согда (IV в. до н.э. – VIII в.н.э.). Тезисы докладов советско-французского коллоквиума, Самарканд, 25 – 30 августа 1986 г. /Отв. редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1986. С. 62.

повторяющиеся сцены каждый раз существенно изменяли. В батальных эпизодах страшные раны и бьющиеся в агонии тела заставляли чувствовать, как опасны битвы героев. Сопоставление изображений людей и изваяний, а также реальных колонн и арок с нарисованными, использование перспективного сокращения для иллюзорных эффектов в архитектуре, своего рода театральная машина в храме, делавшая изображение подвижным, – все эти приемы усиления выразительности несмотря на скромность материалов и масштабов действовали на искушенного городского зрителя, видевшего много произведений искусства»³⁹.

Таким образом, в первые века н.э. и в раннем средневековье культура Согда демонстрировала наличие высоко профессионального лютневидного инструмента, условно обозначаемого «короткой лютней». Исследователи не подвергают сомнению ее распространение в согдийском ареале и в ряде других областей Средней Азии. Не вызывает сомнений и наименование *барбат*, но только применительно к лютне в искусстве Сасанидов и, в особенности, в исполнительском искусстве музыканта Борбада. Однако однозначного мнения о названии «короткой лютни» у местных народов и прежде всего в самом Согде не имеется. Ставя вопрос о том, «был ли у согдийцев свой термин для «короткой лютни?»⁴⁰, – Т.С. Вызго полагала, что между персидским названием *барбат* и согдийским названием собственной лютни была разница⁴¹. Сомнения по поводу названия разного типа лютен высказала и Т.М. Джани-Заде: «Как именовались такого рода лютни, мы не знаем. Может быть «руд», а может, иначе. Наименование «барбат» относилось, скорее всего, к более совершенной четырехструнной лютне, с загнутой головкой. Но возможно и более широкое бытование этого наименования»⁴².

Причина этой неопределенности связана с отсутствием письменных документальных свидетельств о названии инструмента в самом Согде в период древности и раннего средневековья либо (за неимением ранних источников) в исламское время. Такое уникальное свидетельство о существовании в конце XI – первой трети XII в. названия для инструмента *барбат*, о котором было упомянуто в начале статьи, обнаружено мной в одном из *мадхов* (поэтических восхвалений) известного газнавидского поэта Мас'уда ибн Са'да ибн Салмана (или – Мас'уд-и Са'д-и Салмана). Даты его рождения и смерти различны в разных источниках. По одной из версий, он родился между 1046-1049 гг., а умер в 1121-22 г. Биография Салмана и его поэтическое творчество во многом были связаны с среднеазиатскими историческими и культурными реалиями. В его огромном поэтическом наследии⁴³ содержится множество обращений к различным явлениям и фактам из среднеазиатского региона – имена исторических и мифических персонажей, топонимика, названия рек, предметов, природных явлений, флоры, фауны, тюркская лексика и многое другое. Как придворный газневидский поэт, Салман известен своими многочисленными панегирическими сочинениями. Большинство из них созданы во время длительного тюремного заключения по

³⁹ Маршак Б.И. Искусство раннесредневекового Согда. С. 62-63.

⁴⁰ Вызго Т.С. Афрасиабская лютня. С. 284.

⁴¹ Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 64, 65.

⁴² Джани-Заде Т.М. Типология лютен в культуре Исламской цивилизации. С. 241-242.

⁴³ В тегеранском издании Дивана Салмана 1939 г. (подготовлено профессором Тегеранского Университета Рашидом Йасими), которое мы привлекаем в качестве источника, насчитывается 736 страниц текста со стихотворными сочинениями поэта.

обвинению в подстрекательстве к измене газневидскому султану Ибрахиму (1059 – 1099). И среди них *мадх* на персидском языке, посвященный Сайф ад-Даула Махмуду. Приведем начальную часть его текста, содержащую искомый термин о *барбате*:

وقت گل سوری خیز ای نگار
بر گل سوری می سوری بیار
بربط سغدی را گردن بگیر
زخمه بزیر و بم او بر گمار

Во время цветения красной розы встань, эй красавица,
Принеси-ка на [праздник] красной розы красного вина.
Возьми за шею согдийский *барбат* (*Барбат-и Сугдир* *гардан бегир*),
Ударь с усердием медиатором (*захма*) по его высокой (*зир*) и низкой (*бам*) струнам⁴⁴.

Разумеется, из этого единичного на сегодняшний день факта вряд ли можно делать широко обобщающие и далеко идущие выводы. Однако, совершенно очевидно, что в этом поэтическом тексте осознанно выделен некий тип инструмента, который хорошо известен адресату *мадха* и его окружению – правящей элите той эпохи. Локальный «колорит» *барбата* подчеркнут его косвенной связью с известным весенним празднеством «красной розы», пережитки которого наблюдались в ареале распространения согдийской культуры еще и в первой половине XX века. Таким образом, можно заключить, что данное понятие и связанное с ним явление – согдийский *барбат* – должны быть отнесены к одной из культурных реалий среднеазиатского региона в период до XIII в. Поиски новых сведений позволят уточнить временные границы бытования этого явления и пути его последующей трансформации в контексте исламской культуры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Амирий*. Девон. Узбек тилидаги шеърлар. Нашрга тайёрловчи М.Кодирова. Тошкент, 1972.
2. *Беляев В.М.* Организация народных ладовых систем // Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М., 1971. С. 209–218.
3. *Вызго Т.С.* Афрасиабская лютия // Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда). /Научный редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1972. С. 269–297.
4. *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980.
5. *Вызго Т.С., Малькеева А.А.* К вопросу о музыкальной культуре Бактрии и Согда // Городская среда и культура Бактрии-Тохаристана и Согда (IV в. до н.э. –

⁴⁴ *Мас'уд Са'д Салман*, 438-515. Диван. С. 185. Последний бейт может иметь и такой перевод: «Приложи усердие на его *зир* и *баме*». В оригинале в последней строке четверостишия приводится «баргумор», правильное было бы как «баргузор» (прим. Ред.)

VIII в.н.э.). Тезисы докладов советско-французского коллоквиума, Самарканд, 25 – 30 августа 1986 г. /Отв. редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1986. С. 28–29.

6. *Гийас ад-Дин Рампури*. Гийас ал-лугат. Канпур, 1905.

7. *Дарвиш Али Чанги*. Рисала-йи мусики. Рукопись ИВАН РУз № 4546 (Фонд Х.Сулейманова).

8. *Дарвиш Али Чанги*. Рисала-йи мусики. Рисала-йи мусики. Рукопись ИВАН РУз № 449.

9. *Дарвиш Али Чанги*. Рисала-йи мусики. Рисала-йи мусики. Рукопись ИВАН РУз № 468/1.

10. *Дарвиш Али Чанги*. Рисала-йи мусики. Рук. Института восточных рукописей РАН (СПб) № Д 403.

11. *Джани-Заде Т.М.* Типология лютен в культуре Исламской цивилизации // Антропология культуры. Вып. 4. /Редколлегия: Вяч. Вс. Иванов (главный редактор) и др. М., 2010. С. 231–276.

12. *Диван-и Мухйи*. Рукопись из собрания автора статьи. Список 1853 г.

13. *Жуковский В.А.* Жизнь и речи старца Абу – Са’ида Мейхенейского. Персидский текст. СПб., 1899.

14. *‘Илм-и мусики бар гирифте аз Джами‘ ал-‘улум Фахр ад-Дин Рази*. Ба тасхих ва мукаддима-йи Амир Хусайн Пурджавади // Ма’ариф, Vol.X, № 2&3, Tehran, March 1994.

15. *Имам Фахр ад-Дин Рази*. Джами‘ ал-улум‘. Ба са’йи ва ихтимам-и Сайях ‘Абд ар-Рахман бин ал-Хадж Мухаммад Садик ва ширкайа. Ташкент, 1913.

16. *Комил*. Девон. Нашрга тайёрловчилар: А.Хайитметов, В.Муминова. Тошкент, 1975.

17. *Мавлави Мухаммад Хусайн б. Халаф Бурхан*. Бурхан-и кати‘. Дж. I. Лакхнау, 1888.

18. *Маршак Б.И.* Искусство раннесредневекового Согда как явление городской цивилизации // Городская среда и культура Бактрии-Тохаристана и Согда (IV в. до н.э. – VIII в.н.э.). Тезисы докладов советско-французского коллоквиума, Самарканд, 25 – 30 августа 1986 г. /Отв. редактор – Г.А.Пугаченкова. Ташкент, 1986. С. 61–63.

19. *Мешикерис В.А.* Терракоты Самаркандского Музея. Каталог древних статуэток и других мелких скульптурных изделий из обожженной глины, хранящихся в Республиканском Музее истории культуры и искусства УзССР в городе Самарканде. Л., 1962.

20. *Мухаммад ибн Махмуд ал-Амули*. Нафаис ал-фунун фи араис ал-уйун. Рук. Российской государственной Национальной Библиотеки № ПНС 81.

21. *Мухаммад ибн Махмуд ал-Амули*. Нафаис ал-фунун фи араис ал-уйун. Рук. Бухарской областной универсальной библиотеки имени Ибн Сино № 996.

22. *Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари*. Рисала-йи мусики. Рук. ИВАН РУз № 468/IV.

23. *Наджм ад-Дин Кавкаби*. Макамат ал-‘алийе. Рук. ИВР РАН № В 2257.

24. *Омельченко А.* Терракотовые статуэтки лютнесток с поселения Сарайтепа // San’at, Ташкент, 2000, № 4. С. 8–9.

25. *Омельченко А.В.* Терракотовые изображения лютнисток из Аякчинского оазиса (Китабский район) // *Общественные науки в Узбекистане*, Ташкент, 2001, № 1. С. 47–50.
26. *Сайид ‘Абд ар-Рашид ал-Хасани ал-Мадани.* Мунтахаб ал-лугат. Лакхнау, 1871.
27. *Се рисала-йи фарси дар мусики* (Мусики-йи Данишнама-йи Алайи, Мусики-йи Расаил Ихван ас-сафа, Канз ат-тухаф). Ба ихтимами Таки Биниш. Тегеран: Марказ-и нашр-и данишгахи, 1371 / 1992.
28. *Сулейманов Р.Х.* Древняя культура Южного Согда (VII в. до н.э.– VII в. н.э.). // Автореферат дисс. на соис. ученой степ. доктора истор. наук. Самарканд, 1997.
29. *Сулейманов Р.Х.* Древний Нахшаб. Проблемы цивилизации Узбекистана VII в. до н.э. – VII в.н.э. Самарканд – Ташкент, 2000.
30. *Суханан-и манзум-и Абу Са‘ид Абу-л-Хайр.* Бо тасхих ва мукаддима ва хавши ва та‘ликат-и Устад Са‘ид Нафиси. Чап-и панджум. Тегеран, 1994.
31. *Таки Биниш, Канбар Али Рудгар, Хусайн Али Маллах.* Барбат // *Данишнама-йи Джахан-и Ислам*. Дж. 2. Тегеран, 1997. С. 458–461.
32. *Тарих-и Кашигар.* Анонимная тюркская Хроника владетелей Восточного Туркестана по конец XVII века. Факсимиле рукописи Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Академии наук России. Издание текста, введение и указатели О.Ф.Акимовской. СПб., 2001.
33. *Фарханги забони тоҷики* (аз асри X то ибтидои асри XX). / Дар зери тахрири М.Ш.Шукуров, В.А.Капранов, Р.Хошим, Н.А.Масъуми. Ч. I. М., 1969.
34. *Шахш.* Аш‘ар-и мунтахаб. Тартибдиханда Халик Мирза-зада. Сталинабад, 1959.
35. *Farmer H.G.* The Origin of the Arabian Lute and Rebec // *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. London, 1930, October. P. 767–783.
36. *Farmer H.G.* Was the Arabian and Persian Lute Fretted ? // *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, London, 1937, July. P. 453–460.
37. *Marcelle Duchesne-Guillemain.* Les instruments de musique dans l’art sassanide. Gent, 1993.
38. *Musikgeschichte in Bildern.* Bd. 2. Musik des Altertums. Lfg. 9. Mittelasien. / Karomatov F.M., Meskeris V.A., Vyzgo T.S. Leipzig, 1987.

Аслиддин НИЗАМОВ,
доктор искусствоведения,
заведующий отделом искусствоведения
Национальной Академии наук Таджикистана

**КУЛЬТУРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ –
КАК РЕШАЮЩИЙ ФАКТОР УКРЕПЛЕНИЯ МЕЖГОСУДАРСТВЕННЫХ
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ТАДЖИКИСТАНА И УЗБЕКИСТАНА**

(Когда нам покровительствуют и земля и небеса...)

Сегодня ни для кого не секрет, что во всем цивилизованном мире активно ведется борьба за гегемонию именно в сфере культуры, в целом духовности. За последние десятилетия такие популярные категории как геополитика и геоэкономика постепенно уступают передний план борьбы новой категории под названием геокультура.

Шквал глобализма порой не оставляет шансы на выживание небольшим культурным островкам в мире. Ну а мы, я имею в виду наш регион, это не островок мировой культуры, как иногда некоторым представляется, потому что всему миру известно, что наши народы в течение многих столетий строили величайшие города, создавали признанную во всем мире науку и поэзию, помогали всему человечеству познать окружающий мир, реально ощутить свое место в этом огромном и загадочном мире.

Нашими предками за многие столетия был создан колоссальный духовный багаж, что свидетельствует о великих, еще сполна неиспользованных возможностях, которые реально позволяют нам вновь взойти на мировой научный и культурный олимп.

Дальнейшая судьба региона Центральной Азии, одной из древнейших колыбелей мировой цивилизации, прямым образом зависит от того, насколько верно и плодотворно мы сможем сотрудничать в области культуры в целях возрождения былой славы нашей науки и духовности в целом. Сегодня, как в прочем и всегда, именно духовность укрепляет позитивную созидательную базу в интеллектуальной сфере, ибо

духовная энергия порождает социальную активность и чувства единства, что в свою очередь создает условия для экономического роста и политической стабильности.

На одной земле, под одним небом вот уже в течение многих веков живут, трудятся и завоевывают грани исторического и духовного самоутверждения и самовыражения, два поистине братских народа - таджики и узбеки. Столетиями наши предки - сыновья этих народов сидели за одним дастарханом, вместе созидали величайшие цивилизационные ценности в области науки, освоения природы, литературы, искусства, обычаев и быта в целом.

Сегодня нужно еще раз признать, что судьбы наших народов объединяет не только общая территория исторического проживания, обычаи, песни и обряды, но главным образом нас объединяет колоссальное, мирового масштаба богатое духовное наследие. История показывает, что совместное проживание наших народов на одной территории уже само по себе способствовало диалогу культур. Наши предки совместно на двух языках создавали научные трактаты и поэтические месневи, строили обсерватории, сочиняли глубоко содержательный эпос.

Мы можем и должны гордиться теми историческими примерами диалога культур, которые практиковались столетиями в нашем регионе. Это и огромное научное наследие Абунасыра Фараби, Ибн Сино, Абурайхона Беруни, Мухаммада Ал-Хорезми, Ал-Фергани, Насириддина Туси, Улугбека и других великих среднеазиатских мыслителей, это уникальное философское миропонимание, это всемирно известная классическая поэзия в творчестве Абуабдулло Рудаки, Мавлоно Джалолиддина Балхи, Абдуррахмана Джами, Алишера Навои, это и музыка Шашмакома, это и эпос Алпамыша и Гуругли.

Об этих и других научных достижениях наших общих предков справедливо отметил видный ученый Республики Узбекистан, академик Э.В. Ртвеладзе: «...великие ученые и мыслители Востока внесли много новаторских идей в науку и философию средневековой Европы, а также во многом возродили античное наследие. Они поистине стали «учителями учителей» и предтечами эпохи Возрождения в Италии и других стран Европы».⁴⁵

Великий тюркский мыслитель Юсуф Баласагунский еще тысяча лет тому назад, обращаясь к современникам, исповедовал следующим образом уже начавшийся в его эпоху диалога культур:

*Да, книг у арабов, таджиков немало,
А нашею речью сия – лишь начало.
Кто мудр, эту книгу оценит с почтеньем, -
Лишь тот ценит знанья, кто зрел разуменьем.*⁴⁶

Абунасыр Фараби (ум. 950г.) - выдающийся сын среднеазиатских степей первым делом целиком освоил научное наследие древних греков, но затем по-новому трактовал

⁴⁵ См. «Роль и значение Узбекистана в истории мировой цивилизации.// Ўзбекистон санъати дунё маданиятининг ажралмас қисми: тарих ва замонавийлик. Республика илмий-назарий конференцияси материаллари. - Тошкент, 2016, стр.15

⁴⁶ Цит. по: Юсуф Баласагунский "Кутадгу билиг" (Благодатное знание). – Москва «Наука», 1983.Стр.50-51

их и стал поистине достойным звания "Второй учитель" после Аристотеля. Именно наследие великого Фараби положило начало ренессансу мировой науки на земле наших общих предков. Как известно, в одном из крупнейших научных центров Европы - Кордобском университете был создан центр по переводу трудов среднеазиатских представителей науки, как Ибн Сино, Мухаммад Ал-Хоразми, Имом Ал-Бухари и др. Среди переведенных еще тогда их трудов можно перечислить «Астрономические таблицы» («Зидж») Ал-Хорезми, а также труд Ал-Фергани «Илм-ал-хайя».

Великий ученый, поэт и естествоиспытатель Абуали Ибн Сино вслед за Фараби также стал изучать философию, поэзию, музыку и математику и стал первым среди ученых арабского мира автором научных исследований и поэтических произведений, в которых воспеваются ценности духовной культуры народов Мавероуннахра. Это подтверждается тем, что и Фараби и Ибни Сино, например в своих музыкальных трактатах, ссылаются на собственные музыкальные лады и инструменты, бытующие у народов Средней Азии.⁴⁷

К этому времени в мире духовности Мавероуннахра уже были популярны мелодии макома "Ушшок", которых сочинил на свои стихи великий основоположник таджикско-персидской классической поэзии Абуабдулло Рудаки, воспевая благословенную Бухару – столицу саманидского государства. Именно он впервые в мировой поэзии призвал все народы к содружеству: "Нет на свете радости сильнее, чем лицемерие близких и друзей". Вдохновленные этими великими духовными достижениями, два братских народа в течение многих столетий строили свой дом, совместно защищали свои земли от множества недружественных вмешательств, которых преподносила им история.

Одним словом, еще в средневековье в содержании художественного творчества наших народов появляется дух общности, идеи единения. Долгое время этого никто не отрицал, наоборот, многие выдающиеся мировые деятели литературы и искусства прошлых столетий гордились тем, что приобщались к творчеству великих предков таджикского и узбекского народов.

Говоря о новом этапе развития интеграционных процессов в культуре наших народов, следует первым делом вспомнить имена выдающихся деятелей культуры и искусства, которые своим вдохновенным трудом положили тому начало.

Активные интеграционные стремления намечались у наших народов уже и в первой половине прошлого столетия. Великий устод Садриддин Айни стал учителем – муаллимом для обоих народов, сочинил ряд своих художественных произведений на двух языках, призывая передовых деятелей общества совместно приступить к строительству новой жизни. Устод Мирзо Турзун-заде закончив институт по подготовке учителей в Ташкенте, в своих поэмах и стихах заявил всему миру об уникальных ценностях в культуре таджикского и узбекского народов.

В самых широких слоях общества в качестве общего норматива утвердилась взвешенность и способность к диалогу. Однако время иногда вносит свои коррективы, поэтому сегодня возникает острая необходимость начать разговор о защите культуры нашего региона от порой разрушительного влияния глобализма. Например, процесс глобализации, сегодня навязываемый нам Западом исключительно по своим образцам,

⁴⁷ См. Абунасер Фараби. Китоб-ал-мусика ал-кабир. – Каир, без г.изд. (на арабском языке).; Абуали Ибн Сино. Джавомеу илм-ал-мусики. – Каир, 1956 (подгот. к изданию Закариё Юсуф).

на рубеже тысячелетий вызывает такую ситуацию, когда встречающиеся цивилизации (в том числе и в странах Центральной Азии) противопоставляют им выработанные веками свои традиции, свою культурную память, свои моральные, философские, эстетические и религиозные нормы и каноны. Это очень важно и заслуживает особого внимания со стороны научной и творческой интеллигенции.

Хочу еще раз напомнить, что тот диалог культур, о необходимости которого сегодня выступают даже на уровне Организации Объединенных наций, весьма активно и плодотворно практиковался в нашем регионе уже в течение многих столетий. Наши предки столетиями своими вдохновенными произведениями создавали благоприятную почву для этого диалога. Вспомним хотя бы золотые строки поэзии «зуллисонайна», которые продолжают создаваться вот уже более пятисот лет в художественном пространстве Мавероуннахра и Хорасана.

Или же обратимся к эпосу наших народов – Гуруглы и Алпамышу, ведь именно такой животворящий диалог культур послужил идейной платформой для возникновения в них общих, близких и родственных мотивов. Характерно, что главным идейно-художественным принципом в вышеназванных эпических дастанах было воспевание подвигов народных богатырей, которые боролись против иноземных захватчиков, за объединение братских народов.

Сегодня возникает острая необходимость выработать конкретные меры по укреплению культурных связей между нашими странами. В связи с этим, в целях возрождения и укрепления славных традиций диалога культур сегодня мы должны сделать все возможное, чтобы например в образовательном процессе в наших странах, наряду с Пушкиным, Шекспиром и Достоевским, подробно изучали творчество Абдуррахмана Джамии, Алишера Навои, Садриддина Айни, Абдулло Кодир, Адыла Якубова, Гафур Гуляма, Сотим Улуг-заде и Мирзо Турсун-заде, Абдулла Арипова и Лоика Шерали.

Отрадно признаться, что деятели культуры и искусства наших стран, поэты и знаменитые певцы, всегда были желанными гостями во всех уголках региона, в каждой семье. Самые широкие народные массы с большим уважением слушали их песни на двух языках, читали художественные произведения.

Обмен научной и художественной литературой, совместные издания, активные творческие поездки деятелей искусства способны в будущем значительно усилить интеграционные процессы, что соответствует нашим общим стратегическим планам. Можно ли решить этот вопрос? Можно, и хочу особо подчеркнуть, это очень нужно и в сегодняшних условиях это очень необходимо! Хотя бы потому что это целиком и полностью отвечает духовным запросам наших народов в особенности чаяниям молодого поколения.

Нам нужно предпринять конкретные меры по дальнейшему укреплению культурных контактов между нашими странами, ибо только таким образом мы будем в состоянии избегать и предотвратить возможные явления конфронтационного характера. Общеизвестно, что богатые наши культурные ценности – способны формировать в сознании нашего многонационального общества крепкое чувство братского единства, а также силу и энергию для защиты от многих грядущих бед геополитического и гео-культурного характера.

В этой связи следует особо отметить, что культурные контакты – это не просто череда мероприятий, приуроченных к важным датам и событиям мероприятий, а полноценный, постоянно действующий механизм функционирования сообщающихся духовных сосудов, что в конечном итоге и будет содействовать расцвету культуры и дальнейшему росту взаимопонимания между народами наших стран. Приобщение к подлинным ценностям духовной культуры формирует чувства уважения друг к другу, наполняя наш эмоциональный бокал эликсиром толерантности и добротели.

Возвращаясь к вопросу об интеграции, еще раз можно ставить вопрос: какую роль может сыграть возрождение ценнейших образцов художественной культуры и диалога культур в нашем регионе? Известно, что подавляющее большинство специалистов в области культурологии сегодня едины во мнении, что региональные формы кооперации - это единственный путь развития экономики и культуры в Центральной Азии.

В связи с этим, хотелось бы вспомнить еще раз слова одного из самых авторитетных культурологов Ю.М.Лотмана, который утверждал, что "культура всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта".⁴⁸

Другими словами, культура - это некая суммарность унаследованных символов, канонов, традиций, обычаев и т.д. Значит, сохраняя наш богатый исторический духовный опыт, в том числе и многовековую практику культурной интеграции, мы сможем выйти на новый, более зрелый уровень социально-экономического развития.

Сегодня многие западноевропейские культурологи бьют тревогу о кризисе цивилизации, когда самые устойчивые ценности морали, быта, верований и т.д. во многих регионах земного шара теряют свои позиции в повседневной жизни.

В этих далеко не простых исторических условиях вся дальнейшая судьба региона Центральной Азии – одной из древнейших колыбелей мировой цивилизации - прямым образом будет зависеть от того, насколько верно и плодотворно мы – деятели науки и культуры Таджикистана и Узбекистана, сможем активно сотрудничать в области разработки новых перспективных путей и взаимообмена духовными достижениями. Сама история ставит перед нами задачу: восстать во весь рост и совместными усилиями выработать иммунитет против глобальных вызовов современности.

К примеру, можно внести предложение о создании региональной межправительственной организации по вопросам культурного сотрудничества (своего рода Юнеско в Центральной Азии), в задачи которой входило бы организация и регулирование всевозможных культурных мероприятий – встреч интеллигенции, концерты и спектакли, совместные литературные, научные издания и др.

Нам вместе нужно сделать все, чтобы возродить то всемирно признанное интеллектуальное поле, богатейшие духовные ценности в науке, архитектуре, поэзии и музыки, которые были созданы столетиями нашими предками – Рудаки, Фараби, Ибн Сино, Улугбеком, Навои, Джами и др. Нашими предками в течение многих столетий накоплен такой уникальный и богатый духовный продукт - в науке, в поэзии, в архитектуре, в живописи, в познании мира, космологии, астрономии и т.д. что в дальнейшем обогатило всю мировую культуру. Данный опыт и до сих пор является уникальным источником для объективного познания окружающей природы, да и

⁴⁸ См. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). Санкт-Петербург, «Искусство-СПб». – 1994, стр. 3.

самого человека. В дальнейшем именно культурная интеграция позволит нам возродиться духовно, интеллектуально, экономически и политически.

Шарофат АРАБОВА,
кандидат исторических наук, культуролог, киновед

КОГДА ЧО САН СУК ВСТРЕТИЛА МУН ШИН
(очерк о творчестве корейской художницы Чо Сансук)

Прошло 40 лет с тех пор, как известная корейская художница Чо Сан Сук встретила Мун шин (1923-1995), скульптора и живописца, прожив вместе с 1978 года сначала в Париже, а потом на родине, в Корее в горах Чусан-дон в промышленном городке Масан, где вырос Мун шин, вдохновляя и взаимодополняя друг друга. Это рассказ о ее творчестве, в котором находят отклик не только корейский фольклор, витиевато

вплетаясь в канву ее женского мировосприятия, но и отголоски внутреннего мира супруга, которые словно «алаверды» в ее картинах вторят его произведениям.



Рис.1. Чо Сан Сук. Портрет юности (1987).

Чо Сансук (Choi Sung Sook) познакомилась с Мун шин (Moon Shi) в Париже. Известный корейский монументалист, японец по отцу, после окончания Токийского университета искусств, с 1961 года обосновался во Франции и уже получил известность благодаря своей скульптуре «Солелонавты», успешно представленной на Международном скульптурном симпозиуме в 1970 году. Солелонавты (от франц. «soleil» - солнце, и греч. «nautés» - мореплаватель») – скульптурный комплекс из восьми 12-ти метровых тотемов, названных «солнцеплавателями» или купающимися в солнечных лучах, отбрасывающих полуденные тени, подобно древнему Стоунхенджу, но уже на побережье Порта Баркарес на юге Франции. Они выглядят гигантскими языческими маятниками, возведенными корейским скульптором, для восприятия космической энергии.

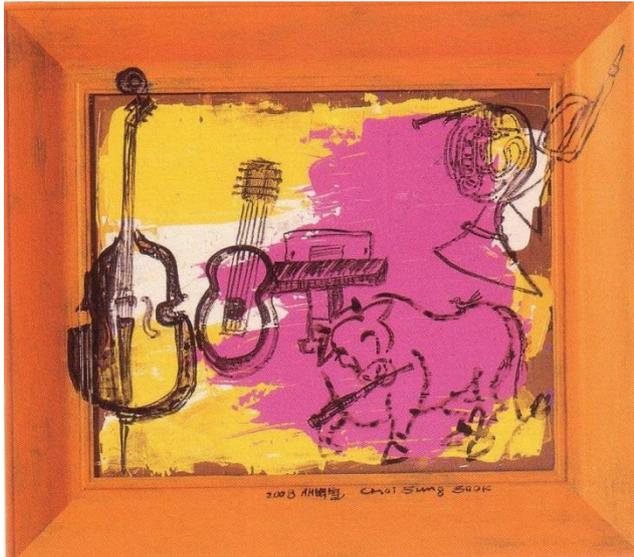


Рис. 2. Чо Сан Сук. Год буйвола (2008).

Уже в тот период Мун шин стал экспериментировать с геометрическими формами, которые в изобилии присутствуют в природе в виде цветов, насекомых, животных, создавая из них футуристические фигуры, отличающиеся симметричным ритмом, в котором звучит гармония. И уже после смерти монументалиста в 1995 году немецкий композитор Борис Йофе написал камерное музыкальное сочинение «Становясь единым целым с Луной (анг. “Moon”) и Одиночеством» – дань творчеству Мун ши, а другой музыкант Вольфганг Масхнер выразил пластические поиски художника в музыке, исполнив «Симметрию искусства». Примечательно, что фигуры скульптора часто устремлены вверх, к небу, напоминают стилизованные самурайские доспехи, и обрастают крыльями. Возможно, таким образом, он сумел воплотить стремление человека мечтать и летать, если не физически, то, по крайней мере, уносится воображением в мир медитативных симметрий и фантасмагорий.

Аналогично, творчество служило для Чо Сансук медитацией, или терапией, с помощью которой можно было позабыть о печали. Она часто говорила о том, что ей необходимо испытать «хеюн» (кор. 'heung'), для того, чтобы творить. «Хеюн» является неотъемлемым атрибутом, присущим корейской культуре, обозначая высшую степень радости, приподнятости духа, всплеска положительных эмоций, когда людям хочется танцевать и петь во время народных праздников. Постепенно нарастая «хеюн» достигает эмоционального пика «шинмён» (кор. 'shinmyeong'), сравнимого с религиозным экстазом, во время которого вдохновленные священнослужитель, паства или художник заглядывают в проем между бытием и небытием, дающим озарение и раскрывающим созидательный потенциал.

Действительно, для того, чтобы творить художник должен почувствовать прилив сил, который Чо Сансук называла «хеюн». Мы же можем найти эквивалент «хеюн» в мистическом действе «самоъ». Я ловлю себя на интересной мысли, что воспринимаю через призму таджикской культуры творчество корейской художницы, воспринимавшей европейскую культуру через призму своей культуры.

Чо Сансук умела находить «хеюн» в путешествиях. И теперь, когда Мун шин покинул ее, она продолжает искать «хеюн» среди людей. Вспоминается оброненная

моим знакомым кинодокументалистом фраза о том, что процесс его работы является терапией, которая позволяет забыть свои проблемы и себя, находясь в гуще людей и событий.



Рис. 3. Мун Шин. Морская птица 2 (1989).

Тогда будучи 23-х летней художницей-иностранкой в Париже, Чо Сансук начала писать картины, используя технику традиционной корейской живописи. Они напоминают воспоминания-импрессию от увиденного в Европе, обретающие форму в сознании азиатской художницы благодаря самобытной живописной технике, становящейся субстанцией, по которой транслируется ее тоска по дому. Зарисовки сделанные ею на рисовой бумаге напоминают дневниковые записи, они лаконичны как четверостишия, каждая новая строфа которых добавляет смысл. Вот фигура женщины со спины на рынке в Брауншвейге. Чо Сан Сук умышленно избегает показывать ее спереди, как если бы она писала автопортрет и избегала смотреть зрителям в глаза. Хаотичность поз в толпе придает жанровым сценкам реалистичность, позволяя избежать театральность композиции, когда герои картин, как на сцене, все время повернуты к смотрящему лицом.

Кажется, художнице и наполняющим ее эмоциям часто бывает тесно на поверхности картин, ограниченных рамками. «Рама сдерживает текущую краску с неба», как пишет она в дневнике. Отсюда побег за пределы обыденного, вышагивание персонажей из ее картин в нашу плоскость - своего рода иллюзия трехмерности. Отчасти это напоминает приемы таджикско-персидской средневековой книжной миниатюры, в которых витиеватые карагачи и скалы вплетались в узор орнаментальных рамок, добавляли асимметричность и динамику. В один из периодов своего творчества Чо Сан Сук начала оформлять картины в широкие рамы, которые являлись продолжением картин, ибо они заливались тем или иным цветом. Таким образом цветная рама картины становится эмоциональной «комнатой» для смотрящего, которая, как камера-обскура задает тон для восприятия изображения

внутри нее: окрашенная в красный цвет, она напоминает кинозал для восприятия импрессий художницы.



Рис.4. Мун Шин. Жучок (1980).

Творчество Чо Сан Сук синтезирует традиции корейской и европейской живописи. В ее некоторых работах ощутимы цитаты картин Пикассо с изломанными, словно на каменоломне формами, Климта с его бесконечным поцелуем, Шагала и его парящих душ. Несомненно, цитирование сродни установлению диалога и наполнению новым смыслом при наложении этой прозрачной вуали на собственную реальность, готовя матрицу для нового восприятия. Одним из значительных живописных циклов Чо Сан Сук считается «Каприччо». Способно ли изображение (визуальность) передать музыку (невизуальное)? «Каприччо» пробуждает звуки, при этом на полотнах изображены животные, играющие на музыкальных инструментах. Знаки ли китайского зодиака или иносказательные символы панчатантры («Калилы и Димны»), к которым следуя зашифрованному видению художницы отнесены те или иные инструменты-атрибуты, они напоминают фантазмы, возникающие в ходе шаманских ритуалов. Однако для Чо Сан Сук, и корейской культуры, в которой сильно присутствие анимистического

мировоззрения, согласно которому природа – одухотворена, играющие на музыкальных инструментах животные являются духами (в масках?), упомянутыми, как «God fairies».

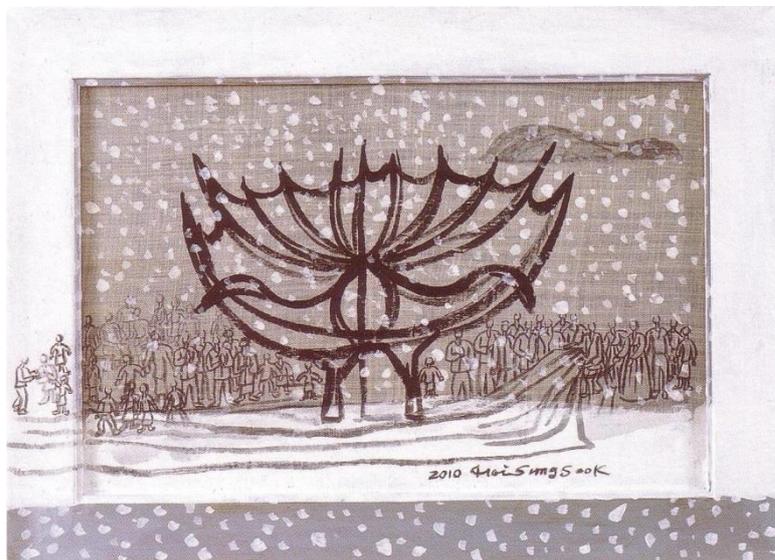


Рис.5. Чо Сан Сук. Снег на острове Дотсеём (2010).

Природа в живописи Чо Сан Сук дышит под пеленой медленно падающих хлопьев снега, написанных в технике пуантилизма, в ностальгическом порыве ветра, изображенном штрихами по форме, в сосновом лесу, где стройные девушки в национальных платьях становятся деревьями. Она отказывается от воздушной перспективы, придавая глубину традиционному свитку с помощью цвета... Излюбленными жанрами Чо Сан Сук становится пейзаж... Одновременно все чаще повторяющаяся тема любви, переданная в ее работах через символы (стихии природы, птиц, цветы), даже толпу во время зимних гуляний, в которой художница, казалось бы, стремиться затеряться, может быть прочитана как тоска по Мун Шин, которого ей было предназначено пережить. Постепенно ее картины становятся малолюдными, и все больше населенными животными, растениями и насекомыми. Ведь Мун шин находил вдохновение для своих космических стилизованных структур в природных формах! И по сей день в своих картинах Чо Сан Сук продолжает творческий диалог с супругом.

Ҳаётхон МУМИНОВА
номзади илми таърих,

НАҚШИ БАРНО ИСҲОҚОВА ДАР РУШДИ МУСИҚИИ ТОЧИК

Қарни XX аз ибтидо дар оинаи замоншиносӣ бо таҳаввулпазирӣҳои гуногуни фарҳангиву сиёсӣ ва иҷтимоиаш шинохта шудааст. Дар қарни XX мардуми тоҷик силсилаи начибтарин рӯйдодҳо, навғониҳо, навҷӯиву эҳғариҳои фарҳангиро аз саргузаронд, ки бе шубҳа, нақши занҳои муборизу ҳунарманд дар ин самт ҷашмас аст. Зухури бонувони санъатпеша дар сахнаи касбӣ навғонии ҳуҷастае буд, зеро барои онҳо имкони худбаёнӣ фароҳам оварда шуд ва минбаъд дар ҳама бахшҳои санъати сарояндагӣ занон баробари мардон аркони фарҳангии миллати хешро мустаҳкам намуданд.

Сараввал қариб тамоми истеъдодҳои ҷавоне, ки дар солҳои 40-уми асри XX ба воя расида буданд, бештар порчаҳоро аз асарҳои классикӣ иҷро мекарданд (масалан, таронаҳои халқиро аз таркиби мақомҳои силсилаи Шашмақом). Вале бояд эътироф намуд, ки танҳо пас аз ба арсаи ҳунар қадам гузоштани овозхони ҷавон Барно Исҳокова ҷараёни нави таърихӣ сабки касбии иҷроӣ мақом аз ҷониби занҳо оғоз мегардад. Ба ибораи дигар, эҷодиёти Барно Исҳокова на танҳо аз нигоҳи мусикӣ (хониши занона тағйиротҳои худро дар ҷанбаи маънавии мусикӣ ва матни мақомҳо ворид намудааст), на танҳо падидаи нави таърихӣ, балки аз назари фарҳангӣ, иҷтимоӣ, эстетикӣ ва ҳамаҷунин сиёсӣ низ моҳияти хос дорад.⁴⁹

Ҷолиби зикр аст, ки ҳатто то ба имрӯз ташаккули ҳунар ва ривоҷи истеъдоди сарояндаи барҷастаи мақомҳои классикӣ Барно Исҳокова як падидаи нодир дар ҷаҳони мусиқии анъанавӣ дар Тоҷикистон ва Ёзбекистон ба ҳисоб меравад. Таърихи ташаккули ин истеъдод, аслан аввалин сарояндаи зан дар таърихи санъати мусиқии ҳунармандони Шашмақом, сазовори тавачҷӯҳи хос аст. Албатта, дар таърихи қадимаи ҷаҳон асраи мо, шумораи занони барҷаста ва алаҳхусус дар бахши овозхонӣ кам набуданд, ва таърихи фаолияти онҳо ҳатто ба давраҳои тоисломӣ рафта мерасанд.

Муҳаққиқи таърихи санъати шашмақомсароӣ Аслиддин Низомӣ дар асарҳои ба он диққати махсус медиҳад, ки ханӯз дар замони сосониён занҳои мусикинавоз ва овозхон дар дарбори подшоҳон ҳамроҳи мардон бомуваффақият баромад мекарданд. Сарчашмаҳои таърихӣ гувоҳи онанд, ки замоне шоҳи сосонӣ Баҳром амр дода буд, ки аз кишварҳои ҳамҷавор дувоздаҳ ҳазор овозхон ва раққосаро баҳри ҳунарнамоӣ дар ҷашнҳо ба кишвараш даъват намоянд [1].

Вале баъдтар, дар даврони ҳукмронии сулолаи исломӣ ва умуман дар доираи сиёсати фарҳангии хилофати араб, нақш ва ҷои навозандаву овозхонҳои зан ба кулли ба сатҳи нестӣ расонида шуд. Таи садсолаҳо занони соҳибҳунар танҳо дар доираи маҳдуди оила фаолият менамуданд. Дар шароити давраи нави зиндагии мардуми тоҷик, дар оғози асри 20-м дар баробари ҳаракатҳои бузурги таърихӣ эҳёи фарҳанг ва

⁴⁹ То ба имрӯз, баъзан баҳсҳои вучуд доранд, ки "мард" дар мавриди ғазалҳо ба амал меоянд занон ва баръакс, оятҳои "занона" бо овози мард иҷро мешаванд.

тамаддун, эҷоди жанрҳо, шаклҳо ва таъсиси гурӯҳҳои нави ҳунари, санъати хоси сарояндагии занонро эҳё кардан лозим буд. Шояд аввалин шуда ба сахнаи ҳунари замони нав ситорагони ҳунари театри - Тӯҳфа Фозилова, Ҳанифа Мавлонова ва дигарон ворид шуданд. Андаке баъдтар ба қатори онҳо Барноӣ ҷавон бо репертуари хеле нодир - иҷрои бобҳои овозии Шашмақом ворид мегардад.

Вобаста ба ин, зарур мешуморем, ки дар бораи нақши таърихӣ ва моҳияти фарҳангии ҳунари ин овозхони барҷастаи мақомхон дар давраи муосир муфассалтар ҳарф занем.

Қайд кардан лозим аст, ки дар саҳифаҳои матбуоти даврӣ, аз солҳои 1950 сар карда, дар бораи фаъолияти Барно Исҳоқова шумораи зиёди мақолаҳо дар рӯзномаву маҷаллаҳо чоп карда шудаанд [2].

Муаллифони ин навиштаҳо - намоёндагони аҳли зиё, олимон, адибон, композиторон ба монанди З.Шаҳидӣ, А.Маниёзов, М.Фарҳат, М. Турсунзода, Б.Раҳимзода ва дигарон мебошанд. Муҳтавои ин маводҳо Барно Исҳоқоваро ҳамчун устоди мусиқии муосири тоҷик, иҷрокунандаи беназири таронаҳои мураккаби Шашмақом, инчунин қоршиноси ҳирфаии ритмӣ ва фонетикии назми классикии тоҷик муаррифӣ менамоянд.

Дар соли 2001 бо кӯшиши роҳбарияти ҷамъияти яҳудиёни Бухоро - муҳочирон аз Тоҷикистон дар Исроил, китобе бо номи "Барноӣ мо" нашр гардид, ки дар он аввалин маротиба маводи хеле арзишманд дар бораи ҳаёт ва фаъолияти сарояндаи боистеъдод Барно Исҳоқова ҷамъ оварда шудааст [3].

Аммо, бояд эътироф кард, ки ҳамаи маводҳои дар боло зикршуда фаъолияти бисёрҷонибаи Барно Исҳоқоваро пурра инъикос намекунанд, зеро бисёр асрори сарояндагии ӯ - овози нодир, маҳорати беҳамтои сарояндагӣ, дониши мукаммали хусусиятҳои таркибии мусиқии классикӣ, маърифати шеършиносӣ, муносибати содиқона ба касби худ ва ғ., то ҳол аз ҷониби муҳаққиқон ошкор карда нашудаанд.

Ба муаллифи ин мақола муяссар гардида буд, ки тӯли 5 сол (1980-1985) дар кафедраи мусиқии Шарқи Донишқадаи санъати Тоҷикистон таҳти роҳбарии бевоситаи Барно Исҳоқова аз таълими маҳорати сарояндагӣ баҳравар гардам. Баъзе мулоҳизаҳои зерин маҳз дар асоси мушоҳидаҳову таҷрибаҳои ҳамон солҳо навишта шудаанд.

Барно (Баҳмал) Исҳоқова соли 1927 дар Тошканд, дар оилаи қормони дин Берах Исҳоқов ба дунё омадааст. Далелҳо мавҷуданд, ки падари ӯ қаме суруд мехонд ва баъзан порчаҳои мақомро дар ҷамоати Қнессети яҳудиёни Бухоро, ки дар Тошканди кӯҳна ҷойгир буд, иҷро мекард. Барно Исҳоқова дар кӯдакӣ дар хонаи қудакон тарбия ёфта ба воя расидааст, ва дар он ҷо муаллимаи шинохтаи онҳо Зоя Сионовна Мордехаева, ки бо шеърӣ классикии тоҷик хуб ошно буд, ба шогирдон завқӣ хубро омӯзонид. Бо оғози ҷанги солҳои 1941-1945 ятимхонаи онҳо ба беморхонаи ҳарбӣ мубаддал гардид ва Барноӣ ҷавон, ки он замон хонандаи синфи 8 буд, дар ҳуди ҳамон ҷо ба ҳайси китобдор фаолият намудааст.

Дар ибтидои фаолияти эҷодӣ Барно забони ўзбекиро низ азбар намуда нахуст илҳами зиёди ғазалҳои Алишер Навоиро бо оҳангҳои гуногун иҷро кардааст (забони тоҷикӣ, ё аниқтараш лаҳҷаи забони тоҷикии Бухороро, ӯ аз кӯдакӣ медонист).

Ҳамин тавр, овози фораму ширин, маҳорати хуби сарояндагӣ, истеъдоди фавқулодаи мусиқӣ ва албатта, дониستاني забонҳо ва шеърҳо зуд ба Барно маъруфият овард ва ӯро барои кори эҷодӣ ба Кумитаи радиои Ёзбекистон даъват карданд. Дар ин чо Барноро сарояндаи машҳури Ёзбек, дуторнавоз Ориф Қосимов пешвоз гирифт ва ба ӯ дарси мусиқии классикиро омӯзонид. Дар он давра (ибтидои солҳои 40-уми асри гузашта) қариб ҳамаи устодони машҳури санъати мусиқии Осиёи Миёна ба мисоли Михаил Толмасов, Зайнаб Полвонова, Берта Давыдова, Сироч Аминов маҳз дар Кумитаи радиои Ёзбекистон фаъолият менамуданд.

Муаллифи китоби "Барнои мо" А. Шаламуев менависад, ки дар миёнаи солҳои 40-ум, роҳбари он вақтаи Ёзбекистон Усмон Юсупов тасодуфан сурудхонии Барноро дар радио шунида, ӯро ба як шои мусиқӣ ба қароргоҳаш даъват менамояд ва ба роҳбарияти радио дастур медиҳад, ки минбаъд ӯро аз ҷиҳати маънавий ва молиявӣ дастгирӣ кунанд.

Дар ҳамин давра Барнои ҷавон аз Юнус Раҷабӣ (дар оянда академики мусиқӣ) дарсҳои маҳорат мегирад. Бояд зикр намуд, ки маҳз аз ҳамин давра марҳилаи нави ошноии Барно Исҳоқова бо анъанаҳои хоси овозхонии тоҷикӣ оғоз меёбад, зеро устоди мусиқӣ Юнус Раҷабӣ ҳанӯз солҳои 20-м давраи пурраи иҷрои мақомхониро дар Самарқанд, дар назди устоди бузург Ҳоҷӣ Абдулазиз хатм намуда буд. Таърихан маълум аст, ки академики оянда Юнус Раҷабӣ дар охири солҳои 1920 ва аввали солҳои 1930 дар Самарқанд, дар хонаи Ҳоҷи Абдулазиз зиндагӣ кардааст ва ҳамчун шогирди боистеъдоди ӯ ба қуллаҳои бузурги эҷодӣ ноил гаштааст.

Пас аз он, ки Барно Исҳоқова бо Исроил Бадалбаев издивоҷ мекунад, онҳо ба шаҳри Самарқанд мекӯчанд. Ин чо давраи ҳамкориҳои ӯ бо навозанда ва овозхони машҳур, устоди Шашмақом Нерие Аминов (амақаш), ки ба тӯйи арӯсии онҳо ба Самарқанд омада буд, аз лаҳзаҳои нахуст дар овозхонии Барно истеъдоди моҳиру беназирро дар сароидани Шашмақом дарк намуд. Дар оянда, маҳз Нерие Аминов кӯшиши зиёд ба харҷ дод, то Барно Исҳоқова ва оилаи ӯро ба Сталинобод даъват намоянд.

Ҳамин тавр, аз соли 1950 сар карда, Барно бо аҳли оилааш ба шаҳри Сталинобод кӯчида, то давраи хичрат ба Исроил (1993) ҳаёт ва фаъолияти ӯ бо фарҳанги мусиқии пойтахти Тоҷикистон зич алоқаманд шуд. Маҳз дар ҳамин шаҳри фарҳангӣ номи Барно машҳур шуд ва ӯро баъдан дар тамоми ҷаҳон чун иҷрокунандаи беназири санъати Шашмақом мақом эътироф намуданд. Барно Исҳоқова ба гирифтани Ҷоизаи давлатии ба номи Рӯдакӣ, Ордени Байрақи Сурхи Меҳнат ва унвони Ҳунарпешаи Халки Тоҷикистон ноил гашт.

Тавре ки дар боло қайд кардем, устоди Шашмақом Нерие Аминов Барно Исҳоқоваро ба Кумитаи радиои Сталинобод овард, ки дар он чо ӯро композитор ва донандаи бузурги Шашмақом Фазлиддин Шаҳобов зуд ба шогирдӣ қабул намуд. Дар ҳамин давра, Барно Исҳоқова ҳамчунин бо устод Шоҳназар Соҳибов бисёр ва самаранок кор карда, аз ӯ низ миқдори зиёди порчаҳои Шашмақомро аз худ менамояд.

Дар як муддати кӯтоҳ Барно овозхони машҳур гашт ва дар соли 1955 Ҳукумати Тоҷикистон ӯро бо унвони Ҳунарпешаи шоистаи Тоҷикистон қадрдонӣ намуд. Ҳамагӣ ду сол пас Барно Исҳоқова дар Рӯзҳои фарҳанг ва санъати Тоҷикистон дар Маскав

иштирок карда, бо ордени Байрақи Сурхи Мехнат сарфароз гардидааст. Аз он давра, Барно зери таваччӯҳи зиёиёни эҷодкори пойтахти Тоҷикистон буд, ва ҳамеша дастгирии онҳоро эҳсос менамуд.

Масалан, маълум аст, ки мунаққиди маъруф Михаил Занд, маҳз барои Барно матнҳои маъмули классикии тоҷикро чамъ оварда, дар якҷоягӣ бо устодони мусиқӣ ин матнҳоро ба репертуари овозхон ворид кардааст [3, 143].

Академик Бобочон Ғафуров ва устод Садриддин Айни аз ҷумлаи мухлисони қадрдони эҷодиёти Барно буданд. Вай зуд-зуд дар ҷамъомадҳои расмӣ ва дӯстона ширкат меварзид ва мақомхоро дар ҳузури онҳо ба таври зебо иҷро мекард.

Пас аз ба нафақа баромадан дар соли 1979, Барно Исҳоқова дар Донишқадаи Давлатии Санъати Тоҷикистон ба номи М. Турсунзода ба ҳайси профессори кафедраи мусиқии Шарқ фаъолият менамояд. Ин давраи кории ӯ аз дигар давраҳо чун як намунаи нодири таърихӣ фарқ мекунад, зеро устод Барно дар як муддати кӯтоҳи таърихӣ тавонист гурӯҳи хеле калони ҷавонони хунармандро тарбия намояд.

Таҳти роҳбарии ӯ дар тӯли 12 соли фаъолияти омӯзгорӣ зиёда аз сӣ нафар мутахассисон бо маълумоти олии мусиқӣ омода карда шуданд, ки онҳо асоси сарояндагони ансамбли мақоми телевизион ва радиои давлатиро ташкил намуданд ва дигарон дар театрҳои гуногуни мусиқии Тоҷикистон фаъолият доранд.⁵⁰

Ғалабаи воқеии санъати овозхонии зани тоҷикро дар арсаи байналхалқӣ метавон хунарнамоии Барно Исҳоқоваро дар концертҳои Симпозиуми байналмилалии мусиқишиносони Самарқанд дар соли 1978 ҳисобид. Ӯ дар он чо дар якҷоягӣ бо Хунарпешаи Халқии СССР, профессор Аҳмад Бобоқулов мақоми «Сегоҳ» -ро иҷро намуд [4].

Тавре ки мусиқишинос З. Тоҷикова қайд мекунад, «Барно Исҳоқова яке аз аввалин сароянда - зан мебошад, ки худро ба иҷрои мусиқии классикӣ бахшидааст. Чун анъана ин санъат аз қадим ба мардҳо тааллуқ дошт. Дигаргунии назарраси иҷтимоӣ дар ибтидои асри ХХ боиси густариши доираи манфиатҳои эҷодии занон гардид. Маҳз ин шароитҳо имкон доданд, ки Барно Исҳоқова ҳамчун як шахси хунарманд худро пайдо намояд. Ҷиҳати дигари эҷодиёти беназири Барно Исҳоқова дар иҷроиши беҳамтои сурудҳои композиторони муосири тоҷик мебошад». Гулчини зебои кӯлвори сароянда аз шоҳасарҳои композитор Зиёдулло Шаҳидӣ «Шунидам», «Дорад Ҳавас», таронаҳои ҷовидонаи Фазлиддин Шаҳобов «Интизорӣ», «Афтадааст», «Гулшани ҷамол», «Суруди мо» - аз Ёқуб Сабзанов, «Дар ҳаваси рӯи ту» - аз Шоҳназар Соҳибов ва дигарон орову мураттаб шудааст.

Бешубҳа, Барно Исҳоқова нақши занони эҷодкорро, ки пештар таърихан танҳо дар доираи жанрҳои маросимӣ хунарнамоӣ менамуданду халос ва доираи танги шунавандагонро доро буданд, бо садои дурахшон ва нотакрори худ ба кулли тағйир дод. Бо вучуди таҳаввулоти азими таърихӣ ва рушди талаботҳои иҷтимоӣ, дар ҳаёти ҷамъиятӣ дар миёнаи асри ХХ, андешаҳои мавҷуддоштан, ки гӯё иҷрои мусиқии классикӣ, аз ҷумлаи Шашмақом, танҳо барои мардон хос аст.

⁵⁰ Дар байни онҳо хунармандони маъруфи Шашмақом, ба монанди С.Наҷмиддинова, Ҳ. Зарафшонӣ, С. Умарова, О. Бобоева ва дигарон.

Аммо, Барно Исҳоқова тавонист бо хунари худ, истеъдод ва маҳорати баланди иҷроқунандагии худ на танҳо дар Шашмақом, балки дар иҷрои жанрҳои нав - сурудҳои муосири композиторони тоҷик самтҳои нави эҷодиро ҷаҳд намояд.

Муҳаққиқони мусиқии халқҳои Осиёи Марказӣ, инчунин дигар минтақаҳои Шарқ, кайд карданд, ки услуби иҷрои бисёр овозхонҳои шарқ ба услуби итолиёвӣ "бел-канто" шабоҳат дорад. Яке аз овозхонони шинохтаи ҷумҳуриҳои шарқии Иттиҳоди Шӯравӣ Ҳунарпешаи Халқии СССР Аҳмад Бобоқулов буд, ки арияҳои операи итолиёвӣ ва Шашмақомии тоҷикро бо маҳорати баланд, баробар бо ҳамон як техникаи вокалӣ, аз ҷумла услуби "бел-канто" иҷро менамуд.

Ҳамин тавр, Барно Исҳоқова ба таърихи санъати сарояндагӣ ҳамчун машҳуртарин иҷроқунандаи Шашмақом ворид гардид. Репертуари ӯ на танҳо дар Тоҷикистон, балки дар муассисаҳои таҳсилоти олии мусиқии Ўзбекистон низ мавриди мавзӯи омӯзиши амиқи ҳамчониба қарор ёфтааст.

Бо омадани Барно Исҳоқова ба Донишқадаи Санъат дар барномаҳои таълимӣ услуби нав «устод - шогирд» ҷорӣ гардид.⁵¹

Ин услуб минбаъд дар ҳамаи муассисаҳои таълимии соҳаи хунари мусиқӣ ворид карда шуд. Ба донишқада бо кӯшиши мудири аввалини кафедраи мусиқии Шарқ А. Низомов устодони дигар - Мастона Эргашева, Гулҷеҳра Содикова, Мамадато Таваллоев, Гурминҷ Завқибеков, Мирзоқурбон Солиев, Одина Ҳошимов, Боймуҳаммад Ниёзов, Нерӣ Аминов, Аҳмад Бобоқулов, Шоиста Муллоҷонова, Алмос Абдуллоев, Алиҷон Солиев барои кор даъват шуда буданд, то ки таҷриба ва маҳорати овозхонии анъанавии худро ба истеъдодҳои ҷавон омӯзонанд.

Имрӯз хатмқунандагони Донишқадаи Санъат, аз қабиле Ҳаётой Мӯминова, Хосияти Зарафшонӣ, Лола Азизова, Олим Бобоев (шодравон), Озода Ашӯрова, Абдусит Воҳидов, Саодат Умарова, Хурсандмурод Зарифов, Моҳрухсор Сафизода, Даврон Гулмуродов, Раъно Абдуллоева, Қобилҷон Зарифов, Шоҳида Ҳошимова, Фурқат Саидзода, Луҳира Мӯминова ва дигарон дар гурӯҳҳои гуногуни мусиқии кишварамон фаолият мекунанд. Боиси ифтихор аст, ки аксари кулли онҳо бо унвонҳои фахрӣ ва муқофотҳои байналмилалӣ сарфароз гардонда шуданд.⁵²

Таърихи санъати анъанавии халқи тоҷик аз он шаҳодат медиҳад, ки услуби эҷодии «устод-шогирд» ҳанӯз аз замонҳои қадим вучуд дошт, аммо дар замони шӯравӣ (дар давраи аввали ташаккули муассисаҳои таълимии санъат) ин услубро "кӯҳна" гуфта бисёр муаллимон ба он аҳамияти ҷиддӣ намедоданд. Маҳз маҳорати муаллимии устод Барно Исҳоқова ва устодони дигари болотар зикр гардида омили асосии эҳёи услуби самараноки қадимӣ гардид.

Мақомсароии Барно Исҳоқова нуфузи хунари Шашмақомро густариш дод ва бахшҳои мақомҳо бо овози нотакрорӣ ӯ дар нимаи дуюми асри XX чун ганҷинаи тиллоӣ дар фонди тиллоии радиои тоҷик маҳфуз аст.

⁵¹ Чуноне ки шумо медонед, дар гузаштаи дур чунин маҳз чунин тарз дар ҷараёни тарбияи устодони санъати мусиқӣ муҳим буд.

⁵² Ашӯрова Озода дар соли 2010 ҷоизаи Амриқои Грэмми гирифт. Дар бораи ӯ: "Минбари Халқ . 12 майи соли 2007: "Шашмақом ҳаёти ман аст."

Соли 1993 оилаи Исҳоқовҳо ба Исроил муҳоҷират карданд ва ин ҳунарпешаи беназир солҳои охирини ҳаёти худро дар шаҳри Рамаллох гузаронид ва 7 сентябри соли 2001, дар Исроил вафот кард.

Библиографияи фаолияти эҷодии Барно Исҳоқова, ба истиснои маводи архивии аудиовизуалӣ, ки дар хазинаи тиллоии Кумитаи радиои Тоҷикистон нигоҳ дошта мешаванд, бо як қатор мақолаву суҳбатҳо ва ҳикояҳои алоҳида, ки аз забони одамони наздикаш таҳия шуданд, иборат мебошад

АДАБИЁТ:

1. Низомӣ А. Таърихи мусиқии тоҷик. - Душанбе, 2014
2. Донизода У. Овози қалби Барно. - Душанбе, 1977.
3. Шаламуев Аарун. Барно мо (Барно и мо). - Тель-Авив, 2001 (бо забонҳои тоҷикӣ ва ибрий).
4. Маводҳои симпозиуми дуҷуми байналмилалӣ Самарқанд. - Тошканд, 1980.

Дона БАХРОМ,
Хунарпешаи шоистаи Тоҷикистон,
дотсенти кафедраи сарояндагии анъанавии
ДДФСТ ба номи М. Турсунзода

ХУНЁГАРИ АСР Ё БОРБАДИ СОНЁ
(оид ба ҳаёт ва эҷодиёти Акашариф Чӯраев)

*Ба овозат забон додӣ сукути кӯҳсоронро,
Ба мардум ошно кардӣ ту дарди дӯстдоронро.
Ба ҳар як парда санҷидӣ баланду настии олам,
Ба ҳар як лаҳзаи оҳанг сабки обишонро.*

Лоиқ

ДАРВОЗ

Дар васиқаҳо Дарвози кӯҳанро Кумед шаҳри Хумия ва ё Дарвоз гуфтаанд. Сарҳади ин мулк дар ғарб мавзеи Ҳавзи Кабуд, (Ҳавзи Посбон) бо диёри Рашт пайваста, дар мавзеи Шпад бо Рушон, аз қисмати он тарафи дарёи Панҷ, аз Хохон то овринги Дарғ ё Қалъаи Барпанҷ ва аз мавзеи Шохун, Дашти Чум бо Кӯлоб ҳамсарҳад буда, мулки фаррох ва доманадорро ташкил меодааст. Мавзеҳои хушманзараи Ваҳёи поён ва Ваҳёи боло то Бурхи Валӣ, Ванҷи боло, Ванҷи поён, Язғулом, Жумарҷ, Порёви боло, Порёви поён, Хумдара, Чавайдара, Нусай, Мои май, Роғ, Куф ва ғайра ба қаламрави ин мулки қуҳан дохил будаанд.

Ҳатто дар ҳамон вақтҳо доираи адабӣ – мусиқии ин диёр ташаккул ва ривож ёфта будааст. Рокҳои ҳиндӣ дар дарбори мири Дарвоз садо меодаанд. Дар ҳайати мусиқии дарбори мир асбобҳои дутор, сетор, ғичҷак, чанг истифода шуда, мусиқии ниёгон Дувоздахмақом, ки шуъаботи гуногуни он бо ин асбобҳо навохта мешуд, низ машҳур будааст.

ҚАЛЪАИ ХУМ

Қалъаи Хум, ки маркази шохон ва мирони Дарвоз будааст, дар чорроҳаи кӯҳӣ қарор дошта, он бекигарихои Қаротегин, Кӯлоб, Ҳисор ва Балҷувонро ба Афғонистону Покистон, Ҳиндустон ва Помир пайваст мекардааст. Корвонҳои Бухорои шарқӣ бо роҳи Қалъаи Хум ба самтҳои гуногун ҳаракат мекардаанд.

Ин шароити ҷуғрофӣ ва иқтисодӣ чӣ тавре, ки профессор Светаев М. А. дар мақолааш бо номи “Шариф Джураев” қайд мекунад, ба ҳаёти маданӣ, аз ҷумла ба анъанаҳои санъат таъсири мусбӣ гузошта, мусиқии порсиро дар хотироти мардумон нигоҳ медошт. Он вақтҳо падари Шариф микдори зиёди порчаҳои Дувоздахмақомро иҷро мекардааст, ҳол он ки дар ноҳияҳои ғарбии Бухоро ин мусиқии халқии классикӣ аз байн рафта буд [2].

ХУМДАРА

*Ту эй руди кабуди осмонӣ, чӣ гуҳар дорӣ.
Чу сетори Шарифи Ҷӯра сахроят садафкорӣ...
Чу фарзандат фалакро баста дар сахрои сетораи,
Рабуда рохро то пардадор аз пардаи тораи.*

М. Қаноат

Ин дараи зебоманзарро аз ду тараф кӯҳҳо ба талу теппаҳои зиёде ихота кардаанд ва наҳри пуртуғён ва шӯҳу саркашу мусаффоё аз байни он ҷорист, ки онро Хумбов мегӯянд. Оби ин наҳр аз ағбаи Хобу Работ сар зада, бо оби чашмаҳо ин дарёчаро ташкил медиҳанд. Деҳаҳои зиёде мисли Работ, Хоб, Хост, Уғр, Гушун, Амшун, Зев, Туғак, Хек, Хушорвак, Анчирак, Хумби Валӣ ва ғайра дар ду тарафи ин дарёчаи шӯҳ воқеъ гардидаанд. Дарёча фарёдзанон гӯё худро ба оғӯши Панҷи ноором мезанад.

Панҷ оғӯш мекушояд ва мисли аждари ташнамонда онро чунон ба коми бетаги худ фуру мебарад, ки аз он нишонае боқи наместонд. Ана, дар соҳили ҳамин дарёчаи шӯҳу беқарор ва мисли осмои софу беғубор, ки Хумбоваш мегӯянд, дар хонаи Исо, дар оилаи писари ӯ Ҷӯра дар соли 1894 писаре ба дунё омад, ки ба ӯ Шариф ном ниҳоданд.

Хонаи ин сарояндаи махбуб Ака Шариф, ки аз бобо ва падар мерос монда буд, анна, дар ҳамин соҳили Хумбов буд. Шариф дар ҷавонӣ усто ва деворгари хубе будааст. Мегӯянд, ки дар замонаш хонаи падарро дарҳам шикаста, мувофиқи табиӣ худ аз нав сохтааст.

ПОС

Хонаи Ҷӯраи ромишгар пуродам буд. Занҳое, ки ба ҳавлии ворид мегардиданд, меҳмони нав муборак, – гӯён ворид мешуданд ва сафедие ба сифати рӯбинак ба соҳибхона тақдим карда, навзодро мидиданд ва аз ҳоли модараш пурсон шуда ба болои долон, ки намади гулдор болояшро зеб меод, гузашта менишастанд. Пос се шабу се рӯз давом мекард. Хешу таборон аз роҳҳои дуру наздик ба дидорбинӣ меомаданд. Дояҳои деҳа шабу рӯз ба модар ва фарзанди навзод хидмат ва нигоҳубини зани зочаро бо навбат ба ҷо меоварданд. Баъди шаби дуҷум ва сеҷум ҳазлчиҳо, сурудхонҳо, раққосоҳо ҳунарнамоӣ карда, хотири ҳамдигарро шод мегардониданд.

Мақсад он буд, ки модар ва кӯдак танҳо намонанд, то қувваи бадие ба ҷисми тифли навзод ворид нашавад. Ва аз балову, қазоҳо онҳо дур ва эмин бимонанд. Ҳамин тариқ шаби дуҷуми пос занҳои ҳунарманд хотири ҳамдигарро бо суруд, рақсу бозӣ бо барбандик ва рубоибарак шод мекарданд. Ҷӯра падари Шариф марди поксиреште буд ва шуғли дӯстдоштаи ӯ сарояндагӣ ва мутрибӣ низ буд, ба меҳмонон ва занону кӯдакон ваъда кард, ки рӯзи сеҷуми пос гӯсфандеро, ки барои фарзандаш поидааст кушта тӯйи калоне медиҳад. Ва дӯстони ҳунармандашро аз Қалъа, яъне ҳофизони мирро ба тӯйи даъват менамояд. ӯ қосидеро барои хабар кардани хешу табор ба деҳаҳои дуру наздик фиристода, онҳоро ба тӯйи ҷаҳт кард, қассобро фармуд то аз пушти қораш шавад ва худаш барои даъвати ҳофизон назди устои ҳофизони мир Хотирхушбош шитофт. Онҳо бо ҳам дӯсти қарин буданд. Хотирхушбош раиси қисмати фарҳангии дарбори мир

Абдусатторбек буд. ўро устоди хофизони қалъа мегуфтанд. Марди хирадманд ва коматбаланд ва чиддие буд, либосаш ба худааш мезебид, хилъати сабз ва саллаи начандон калон аз озодагӣ ва фаросати баланди ӯ хабар меод. Хотирхушбош дар навозандагӣ аз ҳама пурхунартар буд. ӯ аслан аз қисмати Шкеви Дарвоз буд. Ба ҳамин тариқ рӯзи сеюми пос тӯйи калоне барпо гардид, аз дехаҳои Хумби Валӣ, Даштак, Хек, Умарак ва дигар чойҳо одамони зиёде ба меҳмонӣ омаданд. Дар ин маросим ҳамроҳи хунармандон устод Хотирхушбош низ буд, ӯ оҳиста-оҳиста сеторро чӯр кард ва мулоҳизакорона ба дӯсташ Чӯра нигоҳи гарме намуда, аввал ўро муборакбод карда, чунин гуфт:

– Илоҳо ҳамин писари навзод, ки ба ӯ Шариф ном ниҳодаи шариф ва маҳбуби мардум бошад ва мисли ман пир шавад, хофиз ва хунарманди Қалъа шавад, омин! – гӯён ҳама даст ба дуо бурданд.

Баъди хондани якчанд шеърӯ тарона, чилави базро Мирмуҳаммад ва Хотирхушбош гирифтанд ва базми осмонкафери то ними шаб ташкил доданд. Дар охир Хотирхушбош фотиҳае бихонд ва ҳама ба хонаҳояшон парешон шуданд.

ҲОФИЗОНИ ҚАЛЪА

Падари Шариф Чӯра ромишгар ва сарояндаи хубе будааст. ӯ донандаи хуби назарияи мусиқии халқӣ буд ва аз дувоздахмақом порчаҳоро медонист. Нахустин муаллими писари худ Шариф низ худи ӯ будааст. Шариф дар синни 5 солагӣ аллакай навохтан ва сурӯд хонданро метавонистааст.

Ба қавли худ ӯ: «Вақте, ки 10 сола шудаам, ба хидмати мансабдори Дарвоз Иззатшоҳтӯхсабо даромадам. ӯ назм ва мусиқиро хуб медонист, аслан сетор менавохт. Марди тануманди чоғарӣ буд. Соҳибдеворон ва шоири тавононе низ буд, сад буна мардумро ихтиёрдорӣ мекард. Иззатшоҳ барои амлокро аз деҳқонон ғун надоштаниш ва тарафи мардумони оддиро гирифтаниш, зиндонӣ низ шуда будааст. Ин марди хунарманд пеш аз солҳои 20 – ӯм вафот кардааст. Ҳоло намунаеро аз ашъори Иззатшоҳ тӯқсабо, ки бо садои устод Ака Шариф Чӯраев аз садо ва симо борҳо шунидаед бароятон пешкаш месозем.

*Аз фурқати ту дар синаам ғам,
Рафтию мондӣ дар дидаам нам.
Шаб то саҳаргоҳ нушам лаболаб,
Ҷоно зи ҳаҷрат чоми пур аз сам.
Дар сози кулфат дорад тарраннум,
Дар дашту саҳро гаҳ зеру гаҳ бам.
Кай дид ҷовид аз даври одам,
Бо кому бо ҷом то бурси Ҳотам.
Иззат ба шодӣ кун зиндагонӣ,
Ҳок аст охир анҷоми одам.*

Доираи адабии Дарвозро шоирони зиёде мисли Баҳрин Маҳдӯми Дарвозӣ, Мирзо Иззатшоҳи Дарвозӣ, Маслақи Дарвозӣ, Маҳмуди Дарвозӣ, Муллоёри Ванҷӣ, Авлиё

Хусайн (бо тахаллуси Мағмуми Дарвозӣ) Мулло Азими Кайфӣ, Мирзо Лико, Саид Аҳмади Орӣ, Ҳамидуллоҳи Дарвозӣ, Қозӣ Наботи Дарвозӣ, Мастони Роҳарвӣ, Муллодӯсти Ёгедӣ, Мирзошафеъи Дарвозӣ, Мулло Хучаи Дарвозӣ, Ирфони Беназир, Аттормӣ Давлати Ванҷӣ ва ғайра ташкил мекардаанд.

Иззатшоҳ дар навохтани сетор ҳамто надоштааст.

Ба Шарифи хурдсол иқболи баланд насиб шуда буд, ки аз чунин устоди бузург мисли Иззатшоҳ дарс меомӯхт, азбаски Шариф имконияти додани маблағ барои хондан надош аз ҳамин сабаб ба устодаш мардикорӣ мекард ва барои ин хизматаш Иззатшоҳ ба ӯ хӯрок медод ва санъати сурудхонӣ ва навохтани асбобҳои миллиро меомӯзонид.

Устодони дигари Шариф мусиқидонҳо Аслан ва Мудаммадназар буданд. Ин ду шахси муътабари дарбор барои сохтани барномаи навозандагон ва ҳофизони қалъа хеле хидмат мекарданд.

Инчунин хунармандоне, ки дар қаламрави Дарвоз хеле ва хеле машҳур буданд, инҳо устодон Искандарбек, Саидамир, Мирмуҳаммад Чоли Сулама ва Тӯфон буданд. Саидамир дуторӣ ва Сунъат танбӯрӯ ва Искандарбек низ дуторнавоз буд, аммо ӯ хонандаи хуби сурудҳои мавригӣ буд. Дигарон бо сетор хунарнамоӣ мекарданд. Дар байни ромишгарон мартабаи калонеро Мирзоғуломи чангӣ ишғол мекард, ӯ чангӣ бобули доштааст.

ҲОДИСАЕ ДАР БОҒИ ЗАЙНАЛАРАБ

Шариф гарчӣ аз хурдсолӣ хунар меомӯхт, дар хона низ кор мекард ва мардикориро низ ба ӯҳда гирифта буд. Вақтҳои холигӣ бо чӯраҳояш, ки ҳамсинну соли ӯ буданд, бозӣ карданро дӯст медошт.

Ҳар рӯз дар вақтҳои муқаррарӣ марде аз Қалъа барои тамошо хирсоро ба берун мебаровард. Мардум дар боғи Зайналараб чамъ мегаштанд ва тамошои хубе сар мешуд. Агар касе «пахлавони қалъаро»-ро (яъне хирсро) биафтонад 2 танга мегирифт. Марди қалъагӣ овоз баланд мекард, аммо касе агар хеле муҳтоҷ мебуд, тавақал карда қуввати худро бо хирс месанҷид, хирс хеле бадҳайбат ва бузурҷусса буд. Ана, дар ҳамин лаҳза писараке 13-14 сола, миёнақад ва чолок пайдо шуд. Ман гуфта худро ба майдон бизад. ӯ аллакай тарсу ҳаросро аз дили худ дур карда буд. Дар ин дақиқаҳо барои ӯ танҳо пул лозим буд то бо сари баланд гаштаки дӯстдоштаашро гузаронида, ба бачаҳо зиёфат диҳад.

– Ана майдон! Ана хирс! Ана пул», – гӯён фарёд мезад он мард ва тақлиф намуд то майдонро васеъ кунанд ва ба онҳо фотеҳа доданд. Хирсро доштан кори осон буд, аммо панҷаҳои ӯ қавӣ буданд. Хирс хело ҳам машқдида ва тачрибанок менамуд. Худро осонӣ ба даст намедод. ӯ бо дасташ ҳарифашро мезад ва гирди майдон мегашт, аммо машқи болои рег ба Шариф кӯмак кард. ӯ бо як чолокӣ дар дақиқае хирсро чунон моҳирона ба замин зад, ки худӣ марди қалъагӣ Шарифро бўсақунон аз чанголи хирс озод карда, ба ӯ 2 танга дода офарин хонд ва бо ҳамин мардум аз боғи Зайналараб парешон шуданд.

АСРОРИ ҚАЛЪАИ ҚАҲ-ҚАҲА

Ҷой ва макони дӯстдоштаи бачаҳо болои реги Лаби оби Панҷ буд, вале баъзан онҳо гирду атрофи Қалъаи кӯхнаро, ки ҷои муқаддас буд, майдони бозӣ қарор медоданд.

Деворҳои қалъа, қариб ки ба хок яксон шуда буданд, аммо баъзе чойҳо ва тарафи девори он ҳоло аз замин баландтар менамуд.

Имрӯз аз чӣ бошад, ки Шариф ба бозӣ ҳамроҳ шудан намехост. Ё чои баландиеро интихоб намуда, гоҳ ба чавгонбозии бачаҳо менигарист, гоҳе ба деворҳои фарсуда ва ба хок яксон шудаи Қалъаи Қаҳ-Қаҳа ва гоҳе назарашро он тарафи дарёи Панҷ, ки ҳоло қаламрави Афғонистон мебошад, ба сӯи худ мекашид.

Ё ба он тарафи дарё назар карда, Нусайро медид. Осёбҳои қатор-қатор сохта шударо, ки дар домани кӯҳ комат рост карда буданд тамошо мекард. Дар баъзе маҳфилҳо аз устодаш Иззатшоҳ хоҳиш мекарданд, ки борбадӣ бинавозад ё бихонад, аммо Борбад кӣ буд? Кучо рафт? Бо ӯ чӣ шуд? Ё намедонист, танҳо ҳаминро гоҳе, дар чамъомадҳо шунида буд, ки мегуфтанд Борбад аз Нусай будааст.

Ба қавли Иззатшоҳ ҳар пагоҳи пеш аз тулӯи офтоб аз 6 то 12 нафар занони зебои сафедпӯш мисли фариштаҳои осмонӣ ба сари девори Қалъа баромада, тулӯи офтобро дафзанон, ки ҳар кадом хосияти худро доштааст, рез, чандин қумбак гардондан, яксара ва резабозӣ пешвоз мегирифтанд. Рӯзҳои офтобӣ онҳо 12 нафар буданд, аммо рӯзҳои абрнок 6 нафар доирабазм мекарданд. Ин ҳодиса ҳар пагоҳӣ, пеш аз тулӯи офтоб шурӯъ шуда, то баромадани он ба сари теға ва кӯҳҳои гирду атроф давом мекардааст. Садои доираҳо чунон чаззоб ва ғулгулафкан будааст, ки гӯё садояшон бо ҳам чӯр шуда, аввал ба қаъри дарёи Панҷ ғута хӯрда сипас ба фазои кӯҳу камар якбора паҳн мешуд. Ин садо ба ҳама дарвозиёни лаби дарёи Панҷ муқаддас буд. Онҳо тулӯи меҳри оламафрӯзро доиразанон пешвоз мегирифтанд.

Шарифи хурдсол ана ҳамин овозро аз дур гӯё мешунид ва эҳсос мекард. Дар тасавури худ он занони хурсиморо медид. Ана, он садоҳои дилчасп гӯё аз наздик ба ҳарду гӯшҳояш чунон форами нармак медаромад, ки гӯё ӯро афсун мекард, ин овози муқаррарӣ набуд.

ҚАНДИ ПОРСӢ

Ё ҳоло хурд буд, дилаш ширинӣ мехост. Аз тупистҳои аз тути рованӣ, балхӣ ва бедона тайёр кардаи модараш гоҳ – гоҳ даҳон ширин мекард. Тутро хушконида, сипас онро дар осӣ орд мекарданд ва орди онро зер карда барои зимистон нигоҳ медоштанд. Он хӯроки серғизои мардуми кӯхистоии лаби дарёи Панҷ буд. Шариф модарашро хеле ва хеле дӯст медошт, ӯ доим мекӯшид дили аз замонаи пурмашақат озурдаи модарро гоҳ-гоҳе бо суруд ва ё бо ягон савғое шод кунад. ӯ анори шириндоноро кофта ёфта худ намехӯрд ва ба модар меовард, агар анҷиреро торчин кунад аввал меваи онро ба пеши модар мегузошт ва мегуфт: «Оча бихур анҷир меваи бихиштист, бихур». Дили нозуки модар аз меҳрубонии фарзандаш дарун-дарун меболид, шод мешуд, сад бор шукр мекард, аммо афсӯс, ки ӯ аз модару падар барвақт чудо гашт.

Боре модар Шарифро чеғ заду гуфт: – Ин ҷо биё бачам, сари писарашро дастмол кард. ӯро ба даруни ганҷур даровард ва аз ҷураи кокулонаш калидеро гирифта табангро кушод ва калақандеро гирифта ба Шариф дароз кард. Шариф хайрон шуд, бигир, писарам хайрон нашав, хешонамон аз Фарғонаю Қўқанд аз мардикорӣ гашта омадаанд, каме қанд ҳамчу савғо ба мо низ фиристоданд, ман аз ҳама калони калонашро ба ту медихам, акнун рав бо ҷўраҳоят бозӣ кун. Шариф аз хурсандӣ

намедонист, ки чӣ кор кунад. ӯ ташаккур гуён ба берун баромад, каме аз қанд чашид ва боқиашро ба лифаи эзори нимдошти тикаш печонид ва дав-давои ба сӯи реги лаби дарёи Панҷ рафт.

ИШҚИ ДУХТАРИ ПОРЁВИ

*Дар сардарае Малик сайёдӣ мекард,
Бо пусти паланг найзабозӣ мекард.
Гуфтам, ки равам ҷонма қурбонаи кунам,
Каргас ба сари синаи наҳорӣ мекард.*

Бобоям Юнус соли ду маротиба аз деҳаи Чухкак ба деҳаи Туғак, яъне ба Хумдара барои дидани бародарон ва хешу таборонаш мерафт. Ин даъфа писаронаш Сафар ва Раҳимро ҳамроҳ гирифт, чулоқро пур аз ғалла намуд ва ба маркаб бор кард. Сафар пешопеш, Раҳим аз пушти маркаб ағбаро пушти сар намуданд. Бобои Юнус ин даъфа мехост, ки писаронаш дар маросими Меҳргон иштирок намуда, гӯштингириро хуб тамошо кунанд.

Инак баъди он ки ба деҳаи Туғак расиданд, онҳоро бародарон ва хешу ақрабо пешвоз гирифтанд ва пагоҳии рӯзи дигар дар Таги чинор гӯштингири аз ҷониби мир эълон шуд. Аз деҳаи Лухч савғое бо амонат ба дасти бобои Юнус ба усто Ҷӯра бояд расонида мешуд. Пагоҳии барвақт Юнус бо писаронаш роҳи хонаи Ҷӯраро пеш гирифтанд. Онҳо Ҷӯраро наёфтанд ва ба Таги чинор омаданд. Дар он ҷо аллакай одамони зиёде гирд омада буданд. Паҳлавонон аз Порёви поён, Ванҷ, Язғулом, Мои май, Нусай, Ваҳё ва дигар мавзехои Дарвоз чамъ омада буданд. Бобои Юнус Ҷӯраро пайдо кард ва савғоро ба ӯ дода гуфт, ки писаронам Раҳим ва Сафар барои тамошои гӯштин омадаанд. Ягон ҷои муносиб ёфта онҳоро биншон то ки тамошо кунанд. Ҷӯра писараш Шарифро ки дар байни ҷавонписарони паҳлавон дар байни майдон ба коре машғул буд, ба наздаш хонда онҳоро бо ҳам шинос кард.

Ҷӯраи Юнусро ба ҷои муносибе таклиф кард, ки барои тамошо хеле диданбоб буд. Ҳамин тариқ намояндагони мир саршавии мусобиқаро эълон карданд. Паҳлавони аз ҳама номии Дарвоз Давлат буд, ки номаш дар дарвозаи шоҳи Бухоро сабт гардида буд. Баъдтар мактаби гӯштингирии ӯро паҳлавонон Амиршоҳ ва Зиёратшоҳ, Аҳмад, Бачачон, Хон, Мизоавлиё, Искандаршо, Муҳаммадӣ, Кавғ ва дигарон давом доданд.

Дар ин ҷо як гурӯҳ ҳунармандони Қалъа бо чангу дутору сетор ва доира оҳанги «Найрез»-ро навохтанд. Оҳанг чунон ҷаззоб ва мутантан буд, ки касро ба ҷасорат ва далерии мардонагӣ даъват мекард. Баъди ба итом расидани мусиқӣ мӯйсафеди нуроние фотеха хонд ва ҳама омин гуфтанд.

Мусобиқа оғоз ёфт. Аввал бачаҳои хурдсол ба майдон таклиф шуданд. Марди порёвие, ки дар паҳлуи бобои Юнус менишаст, аз мусиқӣ дилаш ба вачд омада, рубоiero бадохатан хонд: Дар сардарае Малик сайёдӣ мекард...

Онро тамом карда буд, ки Ҷӯра ба ӯ суол дод:

– Оё ин рубоӣ аз қиссаи духтараки нокоми парёвӣ нест?

– Бале. Аз ҳамон қисса аст.

Бобои Юнус хошиш кард, ки то сар шудани қисми асосии мусобиқа қиссаро нақл кунад. Марди порёвӣ худро шинос намуд:

– Ман Чалол ҳастам, аз деҳаи Порёви поён, ки дар лаби дарёи Панҷ ҷойгир аст. Дар он тарафи дарё низ деҳаҳои зиёде аз соҳили чап ба назар мерасанд. Кӯҳҳо аз ду ҷониб сар ба фалак кашидаанд, ки гӯё дар осмон бо ҳам вомехӯрда бошанд, аз ду тараф ба якдигар таъзим мекарданд. Ҳатто одамони ҳарду тарафи дарё низ аз ҳам як умр зиндачудоянд. Онҳо ҳамдигарро мебинанд, аммо намешунаванд. Ҳамин тавр духтараке аз қисмати яке аз деҳаҳои Порёви поён ба чавони он тарафи дарё ҳар рӯз якдигарро медиданд, бо ҳам имову ишора мекарданд, маълум буд, ки баҳам дил баста буданд.

САФЕДОРИ ПИР

Овозаи сарояндагии Шариф рӯз то рӯз ба кунҷу канори Дарвоз паҳн мегашт. Талабгоронаш гоҳ-гоҳ аз Порёви поён ва боло аз Жавайу Нусай аз Роғ ва Ванҷу Ваҳё омада ӯро ба тӯю маърақаҳои мебурданд. Шариф аз устодонаш таҷрибаи зиёде андухта буд. Махсусан мактаби дувоздахмақом, мавриғӣ, классикӣ ва хумбиरो омӯхта буд. Ин ривоятҳоро ба гӯшаҳои дурдасти Дарвоз бурда, тарғиб мекард ва дар ивазаш аз хунармандони ҷойдорӣ навъҳои дигари мусиқии маҳалиро меомӯхт. Махсусан, сурудаҳои роғиро аз мардумони Куф, Роғ, Зуғар, нақлу қиссахониро аз Ваҳё, ки бо номи Мактаби Бурхӣ маъмул будааст, сурудҳои қалъагиро аз Қалъаи Сағирдашт, Қалъаи Хусайн доирабазмро дар Ванҷу Язгулом дида ба вачд меомад. Ва ҳамон нозанинони доирадасти хурнажоди болои Қалъаи Қаҳ-Қаҳа ба ёдаш меомад. ӯ ба ин мулки зебоманзар Ванҷи пур аз ганҷ, борҳо сафар карда будааст. Ривоят мекунад, ки ӯ ҷӯрае доштааст бо номи Чалол, ба аёдати ӯ тез-тез мерафтааст. Ба деҳаҳои хушманзари Рованд, Ғучваст ва Гармчашма борҳо рафта будааст ва мавзеи дӯстдоштаи Шариф таги сафедори пир будааст. Сафедор гӯё умри чандсадсола дошта, холо ҳам мавҷуд аст. Ин дарахт дар назди хонаи дӯсташ Чалол будааст. Дар таги он одамони зиёде чамъ омадаанд, аз хунарнамоии ӯ баҳра мебурданд. Ҷои қарори Акашариф деҳаи Старғ низ будааст. ӯ дар ин деҳа, аслан ба хонадони Муллоёр ва Муллоташриф рафту омад мекардааст,

Як авлоди онҳо аз Зев, яъне Хумдара будааст. Аз ин ҷиҳат онҳо ба Акашариф ҳамшаҳрӣ ва ҳам хешу табор будаанд. ӯ дар Ванҷ бо ҳофизи машҳур Хушназар Саидалӣ низ дӯстӣ доштааст ва аз ин диёр низ бисёр сабку усулҳоро бардоштааст.

Инак, пеш аз он ки Акашариф аз доираи ватанаш Дарвоз барояд, аввал ӯ дар ин деҳ ва хуми санъати маҳалӣ ҷӯшидааст. Он ҷӣ ки дида ва шунид мувофиқи завқаш бардошта буд.

Ана ҳамин буд, ки минбаъд барои рушду камол ёфтани хунараш сабаб шуд. Ин таҷрибаи андухтаи ӯ аз муҳити мусиқии ориёи бумӣ буд. Ҳатто рокҳои ҳинду ки ба муҳити мусиқии Дарвоз таъсир доштанд, онро дар Ҳироту Балх мусиқии орёӣ мегӯянд. Дувоздахмақом дар Дарвоз ба шакли парешон буд, аммо худи падари Шариф Ҷӯра ва дигар хунармандони дарбор донандаи хуби порчаҳои дувоздахмақом буданд. Ин мактаб асоси сурудҳои Акашарифро ташкил мекард. Таъсири мактаби Бурх низ дар эҷодиёти Акашариф зиёд буд, аммо аз он сабт надорад, чунки баъди инқилоб сабти

наът, ривоятҳои динӣ манъ буд, аммо дар баъзе маҳфилҳо мувофиқи хоҳиш хеле қиссаҳои аҷибу ғариб хонда дили ҳаводоронашро шод мекард.

Мақтаби классикии Акашариф ба завқи мардуми ҷануби ҷумҳурии мо мувофиқ буда, бо лаҳни худи ин мардум наздик ва мувофиқ мебошад. Аз ин ҷост, ки ҳофизону муғрибони ин қисмати ҷумҳурӣ сабки классикии ӯро ҳоло ҳам идома дода истодаанд. Чӣ тавре, ки дар боло гуфта будем, ӯ ба аёдати дӯсташ Ҷалол ба ноҳияи Ванҷ тез-тез мерафт ва ҷои нишастии ӯ тағи ҳамон сафедоре буд, ки ба қавли одамони кӯҳансоли он диёр қариб 300 сол умр дошта будааст. Баъди ба анҷом расидани базм ҳама ба хонаҳояшон рафтанд, Шариф ба тағи сафедори пир омада, ба он назора мекард. ӯ ба дӯсташ Ҷалол нигоҳи маънидоронае намуд ва гуфт, «қудрати Худоро бубин ин сафедорро чи қадар умри ҷовидона бахшида, ман дар ҳеч кучо ҷунин дарахти сафедорро бо ин азамат ва бузургӣ надида будам». Аммо ӯ намедонист, ки худ низ дар оянда пири ҳофизони кӯҳистон мегардад. ӯ ҳар кучое, ки мерафт, дар омади гап аз ҳашамат ва бузургии ин сафедорро ки мислашро ҳеч кас дар ҳеч ҷое надидааст, нақл мекард ва ҳама хайрон мешуданд,

Ҷаз хонаи дӯсташ Ҷалол ҳамчун тӯҳфа барои шудгори замин оҳани ҷуфт савғо гирифт. Оҳани Ванҷ дар қаламрави Дарвоз ва умуман Бадахшон бо сифати баландашном бароварда буд. Онро дар чимдонҳои махсус мегудохтанд ва ин васила кор танҳо дар он ҷо буду ҳалос. Ин навъ коркарди оҳан ва сеҳри баровардани он танҳо ба оҳангарони ҳамин маҳал маълум буд. Бинобар ҳамин тамоми мавзӯҳои дигар намудҳои асбобҳои рӯзгор месохтанд. Аз он оҳан курҷ, ҳал, сав, лавозимоти ҳарбӣ ва дигар намудҳои асбобҳои рӯзгор месохтанд. Шариф хурчинро, ки пур аз савғотҳои дӯстонаш буд, ба болои маркаб бардошта, бо дӯстонаш як ба як хайрухуш намуд. ӯ аз дасти Ҷалол гирифт ва як бори дигар ба назди сафедори азим биёмад, дақиқае ба ин дарахти азим нигоҳ кард ва гуфт:

– Боз ҳазор соли дигар бизӣ эй дарахти муқаддас!

Ва рахти сафар барбаст. Сафедори кӯҳна, ки шоҳу панҷаҳояш ба ҳар тараф парешон буд гӯё аз пушт ба ӯ низ дасти дуо кушода мегуфт:

– Илоҳо бузургӣ насибат гардад, эй ҷавони дарёдил!

ДАР ТАЛОШИ ҲАЁТ

Ҷ баъди инқилоб солҳои 20 – ум ба Қаратоғ рафт. Дар он ҷо мудири ҷойхонаи сурх шуд. Дар айни замон дар хонаи бачагон аз мусиқӣ машғулият мегузаронд, навохтани тамбур ва дуторро ба шогирдонаш ёд меод. Мардуми водии Ҳисори шодмон Акашарифро дӯст доштанд ва сабку хонданиҳои ӯро ҳамчун аз он худи қабул карданд. Суруди машҳури ӯ «Ҷон додаракам» то ҳол яке аз сурудҳои дӯстдоштатарини тоҷикони Ҳисор, Шаҳринав, Регар, Сарисийё, Узун, Сина, Бойсун ва ғайра мебошад. Ҳатто меҳтарнавозони ин ноҳияҳо дар тӯю маҳфилҳо оҳангҳои устодро аз саршавии тӯю маърақаҳо аз рӯи эҳтиром ва фоли нек гуён менавозанд.

Ба гуфти бобои Зиёвуддин он солҳо Наврӯзро бо тайёрии хоса пешвоз мегирифтанд. Баъди пойгаву бузқашӣ дар Сари пул гӯштини калон барпо шуд. Аз саросари вилоят паҳлавонони номи омада буданд.

Дар ҳама гӯштин ҳамдиёрони мо – Ятимпахлавон, Рачабпахлавон, Сатторпахлавон ғолиб меомаданд. Вале дар ин гӯштин пахлавонҳои Ҳоит зур баромаданд. Махсусан, аз байни онҳо ду бародар тамоми пахлавонҳои Навободу Тоҷикобод ва Фарму Циргатолро ғалтонданд.

Мардум ба майдон Ятимпахлавону Сатторпахлавонро баровард. Онҳо низ дошт накарданд. Тан ба тани пахлавонони ҳоитӣ эълон карданд. Шарифчони ҳофиз, ки дар пахлуи мо менишаст, ба ҷӣ ҳазле ба майдон баромад. Бовар кунед, ба гуфти бобои Зиёвуддин тамоми майдон ба гулгула даромад. Баъзеҳо гуфтанд, ки шояд ҳофиз аз ақл бегона шуда бошад. Ҳатто Чуракул ва Орифчон, ки шахсони баобруи деҳа буданд, кушиш карданд, ки ўро ба чояш шинонд ва намонданд, ки боз дубора шармсор кунад. Вале ин талабу дархост коргар наафтод. Шарифчон, ки кади нисбатан паст дошт, бо яктаи сабзранг ба майдон баромад. Одамон пахлавони Ҳоитиро ки қариб ду метр қад дошт бо кади пасти Шарифчонро муқоиса карда, гоҳ механдиданд, гоҳ тавба мекарданд. Шарифчон дар майдон чун кабки маст ба бозӣ даромад, ки аз дилпурӣ ва машқӣ будани ӯ гувоҳӣ меод. ӯ лочинвор бо як хез болои сари он пахлавон баромад, пахлавони ҳоитӣ ду даста ўро бардошта сарозер ҳаво дод. Дами ҳама дарун зад, фикр кардем, тамом Шарифчон...

Бобои Зиёвуддин ҳарду дасташро ба ҳаво бардошта суханашро давом дода гуфт:

– Шарифчон чун дорбозҳои қуқандӣ омада бо ду пой рост ба замин зад. Пахлавони ҳоитиро аз афти кор ваҳм зер кард, навбати дуҷуми часпу чанг чи тавр ба пушт ғалтидани худро нафаҳмид.

Ё тавба, ба қудрати Худо – гӯе рост хеста бобои Зиёвуддин, – ҷӣ коре кард, ки ҳамон марди кӯҳу кунда ба пушт заду Шарифчон аз болояш. Ба гумонам ин лаҳза дар қатори одамон сангу кулук дарахтони атрофи низ хурдсандӣ кафқубӣ мекарданду меболиданд”.

Аммо ин ғолибият тасодуфӣ набуд. Ин машқӣ болои реги дарёи Панҷ буд, ки Шарифи хурдсол дар он ҷой бо ҳамсолонаш гӯштин мегирифт ва пайваста машқ мекард. Дар гӯштингирӣ, ки байни Порё ви боло ва Порёви поён баргузор мегардид, пеш аз саршавӣ «Найрез» – ро менавохтанд ва пеш аз пахлавонони номӣ ҷавонро ба гӯштин даъват мекарданд.

Шариф низ яке аз гӯштингирони болаёқат буд. Вай таҷрибаи гӯштингирони номии Дарвозро мисли Давлатпахлавон, Амиршоҳ, Зиёратшоҳ, Ақмад, Хон, Мирзоавлиё, Шоҳизатулло, Искандарбек, ки бо номи «ҳалуки исқандарӣ» машҳур аст, Муҳаммадӣ, бобои Шариф Исоча шунида ва дида буд ва машқу фанди онҳоро низ омӯхта буд.

ҲОФИЗЕ, КИ СУРУДАШ САРҲАД НАДОШТ

Соли 1931 Акашариф Ҷӯраев дар олимпиадаи 1-уми ҳофизон, созандагон, рақосони республикавӣ муваффақият ба даст оварда, қарор мекунад, ки минбаъд ҳаёти худро ба санъат бубахшад. Ҳамон сол ба Фарм баргашт. Дар он ҷо дастаи ҳаваскорони санъатро ташкил дод. Соли 1935 дар олимпиадаи навбатии ҳофизони республика ғолиб баромада, барои овозашро ба грамофон сабт кардан ба Маскав меравад. Дар Маскав 12 суруди ҳофиз сабт карда мешавад. ӯ аз он ҷо баргашта дар радиои тоҷик ба сифати ҳофизи яқохон ба кор шурӯъ мекунад. Дар айни замон дар театри Лоҳутӣ ба сифати

устод ва ҳам хофиз фаъолият нишон медиҳад. Ҳочӣ Содик дар ҳикояташ бо номи «Қӯраҳо» дар маҷмуаи “Маҳбуби ҳар хонадон, Адиб, Душанбе 1994” менависад: “Сабаби ба Душанбе омадани ӯ ташабусси Абдуқодир Алимӯхаммадов буд, ки он вақтҳо ҷонишини комисариати маорифи халқи Тоҷикистон оид ба корҳои маданият маърифатӣ шуда, кор мекардааст ва ба ноҳияи Фарм омада бо Акашариф шинос мешавад, аз хунари волои ӯ бархурдор гардида, ӯро ба Сталинобод меоварад”. Бо ҳамин Акашариф дар пойтахти республика монд.

– Вақте, ки аввалҳои солҳои 1939 санъаткори кӯҳансолеро даъват карда, ба вилояти Фарм барои омӯзиши соҳаи санъат мефиристонданд, – мегӯяд шодравон Зиёдулло Шаҳидӣ дар мақолааш “Ба ёди хофизии номӣ” дар маҷмуаи “Маҳбуби ҳар хонадон, Адиб, Душанбе 1994”, дар концерт бори аввал сурудҳои «Эй ҳузури мақдамат», «Усман намеҳом», «Қӯраҷонам», «Агар ба гулшан», «Нозанин» – ро мешунавад ва аз чунин устодона хондани ин асарҳои ҷолиб ҳайрон мешавад. Вақте, ки ба Душанбе меояд, хунари волои ин хофизро ба Шаҳидӣ нақл мекунад.

Инак, бо ин хунарманди номӣ композитор ва оҳангсози тоҷик пойтахт мисли майдони паҳлавонӣ, қувваю бозӯ, часорат, устокорӣ ва таҷрибаи бойро талаб мекард. Шарифи хунарманд дар ҳар як баромадаш ғолиб меомад ва маҳбуби тамошогаронаш мегашт. Чунки ӯ пир дошт аз устодони зиёде сабақи мусиқӣ гирифта буд. ӯ дар иҷрои мусиқии гуногун, ки дар қаламрави миригари Дарвоз омӯхта буд, мисли шашмақом, дувоздахмақом, мавриғӣ, бурҳӣ, хумбӣ, шкевӣ, роғӣ, фалакӣ, чазмӣ, рок ва дигар равиҳо ба ӯ кумак мекард, хунараш рӯз то рӯз пеш мерафт, сайқал меёфт.

Солҳои 1941 дар рӯзҳои даҳаи адабиёт ва санъати Тоҷикистон дар Масква Акашариф ҳамроҳи се фарзандаш Қандил, Муқим, Дарвозӣ сурудҳои «Булбулон», «Ватан», «Байраки озодӣ» – ро бо маҳорати баланд иҷро мекунад ва ба «Нишони фахрӣ» – и Президиуми Совети Олии СССР мушараф мегардад.

Солҳои 1947-57 ӯ дар рӯзҳои даҳаи адабиёт ва санъати тоҷик дар Масков иштирок карда, ҳамон сол ба муносибати 50 солагии зодрӯз ва 40 солагии эҷодияш бо муқфти олии ордени Ленин мукофотонида мешавад. Ҳамон сол, яъне соли 1957 танбури бобоиро ба даст гирифта азми сафари Эрон мекунад. Пас аз он ҷо ба Афғонистон рафта, хунари тоҷиконро дар ин кишварҳо намоиш медиҳад. Соли 1966 ҷумҳурӣ ба ҷашни 70 солагии ӯ тайёри мидид, вале нохост рӯзномаҳо хабари бемаҳали марги ӯро ҷоп карданд.

АНЪАНАИ БОРБАД

Устод Айнӣ, дар мақолааш бо номи “Назар ба гузаштаи санъати тоҷик” оиди Акашариф гуфтаанд: «Санъаткори машҳури халқи тоҷик Шариф Қӯраев анъанаҳои устод Рӯдакиро аз худ акс мекунад... ва ӯ дар вақти навохтани панҷтор бо танбури садафкори худ шеърҳои классикона мегӯяд.» [1].

Айнӣ марди бузург ва ҳақгӯӣ буд, нависанда, шоир ва сиёсатмадори барҷаста, яке аз поягузори давлати тоҷикон буд. Дар он солҳо муборизаҳо муборизаҳо хеле шиддатнок ва тезу тунд буданд. Дар қисмати фарҳанг ва мусиқӣ Айнӣ мисли Шариф Қӯра каси дигареро намедид. Дар ҳақиқат сайри суруди Акашариф ба завқи чи мардуми Бадахшону Хатлон, Қаротегину Ҳисор, Қуканду Хучанд, Бухорову Самарқанд ва Тошканду Фарғона мувофиқ буд ва мусоидат мекард. Сабки ӯ синтези рокҳои орей-

хиндӣ Дувоздахмакоми бумӣ ва сурудҳои маҳалӣ: хумбӣ, шкевӣ, роғӣ, бурхӣ, фалакӣ, чазмӣ ва марвигӣ будааст. Ин сабк завқи тамми мардуми Бухори шарқӣ ва махсусан Осиёи Миёна ва Хуросону Афғонистонро дар бар мегирифт. Ана ҳамин сифатҳои ўро устод Айнӣ мушоҳида карда буд.

Дар шароите ки ҳоло барои мардуми тоҷик ваҳдат мисли обу ҳаво зарур аст, қиммати осори ин бузурги ҳунар беш аз пеш меафзояд. Дар ин давраи қисматсоз ҳукумат ва давлати тоҷикон, вазорату ташкилотҳои, ки бо фарҳанг моиланд ва сару кордоранд, аз боғчаи бачагон сар карда барои омӯзиш ва равангу ривож додани асарҳои асили ин марди ҳунар бо мақсади омӯзиш бояд чораҳои биандешанд. Ин кори хайру савобе мебуд. Дар мактаби эҷодии ин устоди забардасти ҳунар ҷавҳари мусиқии ниёгон хуфта, лаҳни тоҷикнаи мусиқии ӯ метавонад дили мардуми тоҷикро малҳам кунад ва таноби риштаҳои гусастаро бо сеҳри ҳунар бипайвандад.

Маълум аст, ки аксари ҳофизон ва ромишгарони водии кӯҳистони тоҷик ва дигар нуқоти ҷумҳурӣ аз ганҷинаи ҳунар ва маҳорати устод Акашариф баҳра бурдаанд. Дар ҳар як тӯю сур ва маъракаи мардуми водии Ҳисор, Хучанд, Самарқанду Бухоро, Хатлону Бадахшон оҳангҳои ӯ танинандозанд.

Оҳангсозон ва ҳунармандони маъруф Хайрулло Абдуллоев, Абдуфаттоҳ Одина, Одина Ҳошим, Барот Яхшӣ, Иброҳим Кобулӣ борҳо изҳор карда буданд, ки Акашариф барояшон ҳаққи устодӣ доштааст.

Хуллас, суруди Акашариф танҳо суруди миллати тоҷик набуда, решаҳои он аз ҳавзаи оби соф ва зулоли орёӣ нӯш кардааст. Суруду оҳангҳои ӯ безавол ва намирандаанд. Ва аз ҳеч обу оташ, барфу борон газанд нахоҳад ёфт.

АДАБИЁТ:

1. Айнӣ С. Кулиёт, ҷилди II (китоби 2).- Душанбе «Ирфон», 1967
2. Цветаев М. Шариф Джураев. Изд. «Советский композитор», - Москва, 1962г.

Наргис ХАМИДОВА,
Председатель Союза художников Таджикистана,
научный сотрудник отдела искусствознания
Национальной Академии наук Таджикистана

НАЦИОНАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ
В КРАСКАХ ИЛИ ПОРТРЕТ СУВЕРЕННОГО ТАДЖИКИСТАНА В ЛИЦАХ
(Размышления о монументальном панно Сабзали Шарипова «Аз давра ба давра...»)

Известно, что монументальная живопись (роспись, панно, мозаика, витражи и др.), является самым древнейшим видом живописи. Самые первые наскальные рисунки с использованием цвета появились еще в доисторическом периоде, т.е. в эпоху палеолита и по праву считаются первыми образцами монументального искусства.

Монументальное искусство формировалась на протяжении нескольких эпох, и естественно, будет развиваться и в дальнейшем, пока будет потребность в нем. Понятно, что монументальная живопись всегда связана с архитектурой, дизайном интерьеров и экстерьеров. Яркими примерами можно назвать фрески на стенах дворцов, соборов, росписи залов в творчестве мастеров – представителей Эпохи Возрождения.

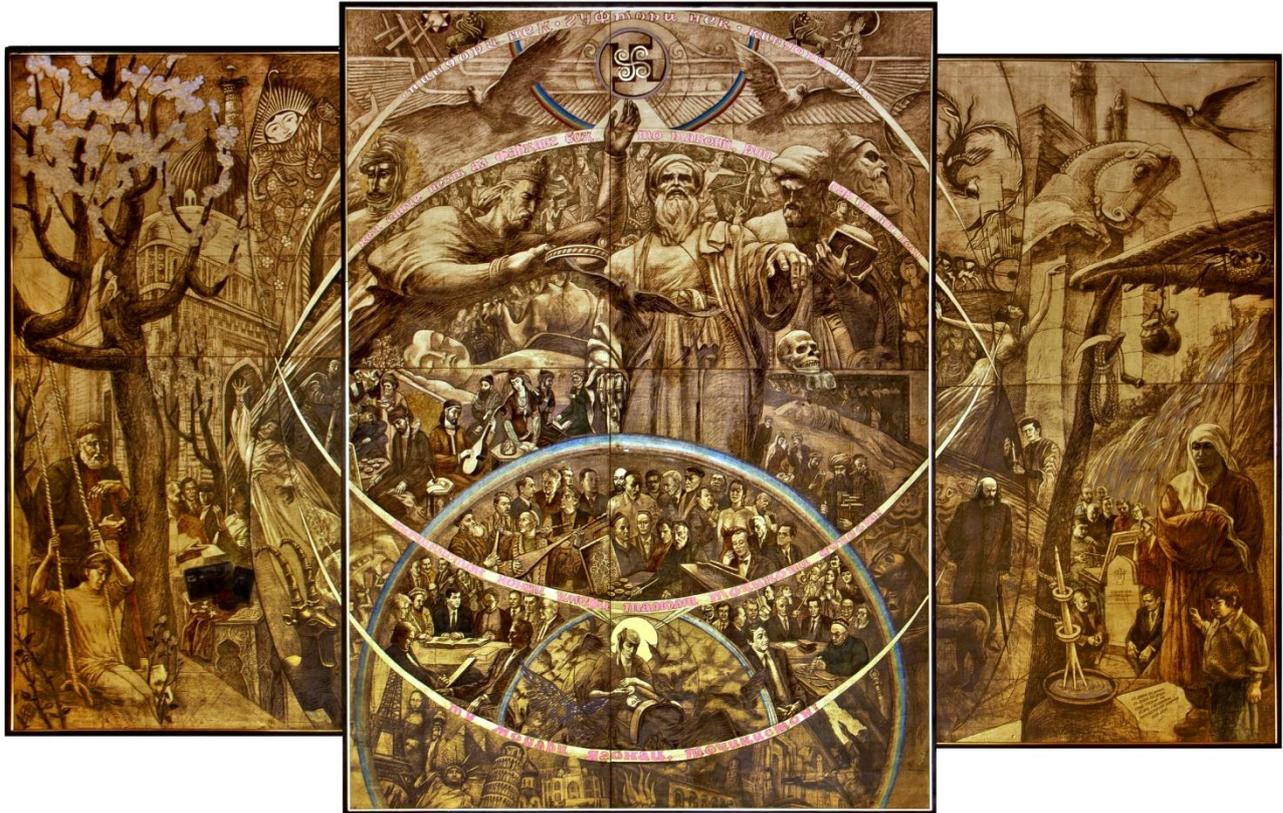
Еще в Древнем Египте были построены первые памятники монументальной архитектуры-пирамиды с заупокойными храмами и гробницами для фараонов, где монументальная живопись украшала их внутреннее пространство.

В эпоху античности распространенным способом украшения каменных построек была древнегреческая мозаика, в которых отразилась характерная для эллинистической культуры пластичность. В Древнем Риме монументально-декоративная живопись использовалась в культовых сооружениях, а также в оформлении жилых построек. Развитие монументальной живописи неотделимо от общих процессов, происходивших в послевоенные годы и в советском искусстве и архитектуре. Это были стенные росписи в театрах и дворцах культуры, мозаики на станциях метро, панно для советских павильонов на зарубежных выставках.

Корни происхождения и развития таджикского изобразительного искусства уходят в глубокую древность. К примеру, наскальная живопись, открытая на территории Средней Азии, в том числе и в Таджикистане, занимает важное место в истории изобразительного искусства. А такие замечательные образцы изобразительного искусства разных периодов, как монументальное сооружение Тахти Сангин, Дальверзин-теппе, Хулбук, Аджина-теппе, храмы Пенджикента, Афрасиаба

(Самарканд) и Варахши (Бухара), показывают о высокой и самобытной культуре предков таджикского народа.

Найденные в раскопках древних городищ Пенджикент, Шахристан, Афрасиаб (Самарканд), Варахша (Бухара) памятники свидетельствуют о широком распространении монументального искусства в быту таджикского народа, в частности у согдийцев.



Сабзалӣ Шарипов. Аз давра ба давра...

Как уже отмечалось, монументальная живопись украшала в раннесредневековый период в Согде дворцы, храмы и жилища горожан. Это известные росписи дворца правителя Самарканда Вархумана, живопись древнего Пенджикента и Варахши. Сюжеты росписей отражают реальные события и мифологические сцены. Настенные изображения, найденные в раскопках городища Афрасиаб, считаются ценнейшим шедевром монументального искусства. Например, одна из росписей изображает деятельность согдийского царя Вархумана во время церемонии приёма послов. У одного в руках украшения, у другого шелковые ткани. Еще несколько человек, в том числе, и китайские послы, ждут своей очереди на приём. Они несут фрукты и шелковые ткани. Судя по костюмам, среди них изображены тюркские, а также послы из Кореи. Люди, изображенные на стенах другой комнаты, держат в руках чаши с огнем, что говорит о культе огня.

Афрасиабские росписи отличаются своим оригинальным и новаторским характером, техникой исполнения, глубоким содержанием сюжетов. Если в Пенджикенте каждый сюжет имел своё место в композиции, то афрасиабские сюжеты свободно смешиваются. Они не имеют определенного места в пространстве росписей.

Можно предполагать, что росписи выполнены коллективно, группой художников, вдохновлённых одной идеей, обладающими одной совершенной техникой высоким мастерством.

В эпоху Возрождения данный жанр вновь успешно развивается. Монументальная фреска «Афинская школа», созданная Рафаэлем, когда ему было 25 лет, стала одним из шедевров эпохи Возрождения. Основная идея фрески Рафаэля Санти (1509) -это изображение мира древних философов, а также соединение разных эпох, разных времен и школ. Для нашей темы данная работа интересна тем, что здесь возможно впервые изображены не только современники, но и мыслители и философы других времен и эпох.

На этой фреске можно увидеть например и Птолемея, держащего в руке земную сферу, а также (предположительно) пророка Зороастру, у которого в руке видна небесная сфера. В общем, в композиции изображены более 50 персонажей, в том числе и сам автор.

Жанр монументальной живописи был возрожден в Таджикистане в 20в., расцвет которого относится ко второй половине прошлого века. В создании уникальных примеров данного жанра большой вклад внесли такие известные таджикские художники как С. Шарипов, В. Одинаев, А. Аминджанов, С. Курбанов, З. Довудов, А.Сайфиддинов, И.Сангов и др. В их произведениях отражены история и культура республики.

Именно в этот период появились, такие значительные произведения, как панно на здании Таджикской государственной филармонии в Душанбе («Шашмаком»-автор Аминджанов), в Таджикском академическом театре им А. Лахути (триптих «Пространство и время»-автор С. Шарипов), на фасаде Дворца культуры города Куляба (мозаичное панно «На празднике моей земли»-автор С. Шарипов) в гостинице «Таджикистан», в интерьере комплекса «Кохи Борбад», в здании Госцирка, Кукольном театре.

Одним из ярких и неповторимых примеров шедевром периода независимости – является монументальное панно под названием «Аз давра ба давра, аз дида ба дида» (Связь времен...) Сабзали Шарипова, который на данный момент украшает фойе вновь построенного здания Национальной библиотеки Таджикистана. Композиция хорошо вписалась в интерьер здания и стала идейно-смысловым, декоративным акцентом этого великолепного архитектурного сооружения.

Сабзали Шарипов – является одним из ярчайших представителей таджикского искусства. Творчество художника многогранно, он так же интенсивно занимается живописью, графикой, проявляет себя в качестве художника- постановщика на киностудии «Таджикфильм», занимается иллюстрированием книг.

К живописным его произведениям относятся: «Проводы», «Земля Рогунская», «Горизонты Целины», «Восстание Восе», «Усто Нуриддинов», «Устод Олимов», «Луноликая», «Куллаҳои устод Муминшо», «Бахори устод Лоик», серия работ «Фариштаҳои замини», цикл портретов выдающихся деятелей искусства и др. Примечательно, что большинство своих полотен художник посвятил матери. Главная героиня его работ-это мать.

С. Шарипов - художник реалистического направления с чувством романтизма и поэтики, поэтому использует в своих произведениях различные художественные

символы. К примеру, в его работах часто используются контрасты (сопоставления) светлого и темного. Значительным достижением его творений стала монументальное панно под названием «Аз давра ба давра, аз дида ба дида...», созданная в течении 18 лет (!) в годы Независимости Таджикистана. На полотне размером 4 x 7м. запечатлена история таджикского народа в лицах.

Говоря о содержании данного произведения нужно отметить, что это своеобразный крик души автора. Он очень долгое время вел поиски, собирал кусками, фрагментами. Именно на этой стенке в мастерской композиция родилась. Работа зарождалась за занавесью. Когда весь материал, все фрагменты были собраны, получилась вот такая масштабная работа.

Идея к написанию этого произведения у С. Шарипова родилась еще до 1980-х годов. Первая попытка к её осуществлению была апробирована на комплексном оформлении Дворца профсоюзов- нынешнее здание Государственной филармонии г. Душанбе.

С. Шарипов вернулся к этой теме заново без чьего либо заказа. Работал спонтанно, в мастерской на большой стене. Вначале по фрагментам на бумаге крафт рисовал углем, впоследствии оно возросло до большого панно. И сам процесс работы раскрывал его мысли, хотя периодами работа останавливалась. Нужны были образы, персонажи и портретные сходства, которые порой удавались непросто. Приходилось перелистывать и читать много книг по истории, труды классиков. К радости художника, некоторые его герои к тому времени были живы. Портреты многих из них автору удалось написать при жизни.

В течении 15 лет С. Шарипов работал над этим панно, плодотворно и упорно, и что характерно- чаще всего ночами. Углем работать автору было удобно, ибо легче было стереть, убирать, перерисовывать. Кроме того, ночью под искусственным освещением легче просматриваются тональности.

После завершения основного варианта, работа была впервые выставлена на суд зрителя 7 сентября 2006 года, на персональной выставке художника «Субхи сафед» в залах Государственного драматического театра имени А. Лахути, где получил широкий резонанс.

Далее, 31 августа 2008 года состоялась персональная выставка работ художника С. Шарипова в Центре молодежи Душанбе, где на официальном открытии Центра молодежи и выставки работ художника принял участие Президент республики, уважаемый Эмомали Рахмон. Внимание Лидера нации привлек эскиз монументального панно, который транслировался на мониторе и было дано распоряжение соответствующим ведомствам решить вопрос о размещении панно в интерьере Национальной библиотеки.

Работа художника была задумана в технике левкас (этой техникой в свое время работали иконописцы), иконы писались на жесткой деревянной основе натянутой плотно приклеенной тканью и после этого процесса на подготовленной поверхности наносился рисунок через кальку и только после этого работали цветом. Именно придерживаясь технологий, автор завершил за три года цветной вариант для Национальной библиотеки (единственное, это то, что в отличии от икон он пользовался современными художественными материалами).

«Аз давра ба давра, аз дида ба дида...» - монумент, охватывающий как бы целиком историю человечества, о течении жизни и её ценностях. Панно поражает своими масштабами и величиим замысла художника. Высота монументального произведения, состоящей из трех частей - 4 метра, ширина 7 метров. Автор в работе изобразил портреты самых выдающихся личностей, таджикских мыслителей, поэтов и ученых, государственных деятелей.

Композиционная особенность произведения заключается в том, что зритель может рассматривать работу сверху вниз или же слева направо. Пространство композиции состоит из трех частей, обозначающее как бы вчерашнее, сегодняшнее и завтрашнее таджикского народа.

Основное композиционное решение панно расчленено кругами, которые символизируют круг и времена, а также и символ ока. В целом, панно зрительно и композиционно уравновешено. Автору удалось передать величие замысла и выразить глубокую идею в живописной композиции. Композиционная особенность работы заключается в том, что несмотря на большое обилие персонажей, произведение производит впечатление единства композиции.

В работе использованы множество динамичных фигур, образов, на фоне архитектуры, наполненной воздухом. Здесь, по замыслу художника, «любители мудрости и истины» объединены общим настроением. Все они находятся в поисках истины, которая должна торжествовать в человеческой жизни и небо возвышается над головами мыслителей.

Также нужно отметить, что с центром композиции с правой стороны панно соединяет лежащая Будда, найденная в раскопках на территории Южного Таджикистана, а с левой стороны образ Эмира Исмоила Сомони.

Композиция идет по кругу, как бы вращается, что означает символ бесконечности. Каждый круг означает разные периоды истории, каждый отрезок или значимое событие в летописи нашего государства. Сюжет композиции соединяет разные эпохи, различные времена.

Три центральные фигуры - главные составляющие композиции. Все события, все персонажи, все фрагменты подчиняются к главному, как единственное составляющее. Так как, по законам композиции - это целое, а все остальное частное, автор планомерно переходит от общего к частному. Главные три фигуры композиционно размещены в центре, замыкающей с фигурами, находящимися по бокам (образ дехканина и матери).

Практически все персонажи легко узнаваемы, потому что их портреты написаны автором с натуры, портретное сходство каждого персонажа найдено и передано в точности. Как уже было отмечено, в центре композиции изображены огромные фигуры Исмоила Сомони, Абуабдулло Рудаки и Абуали ибн Сино. Их освещает поток света, идущий сверху. Три центральные фигуры сознательно увеличены и они находятся на т.н. точке «золотого сечения» композиции. Кроме того, на пересечении линий золотого сечения находятся особые зрительные центры. И зритель всегда концентрирует на них своё внимание.

Известно, что принцип золотого сечения часто применяется художниками при композиционном построении картины.

В нашем случае так же, автор придерживаясь этого правила разместил на пересечении линий золотого сечения по вертикали и горизонтали группу великих и

могущественных светил, для того чтобы, приковать внимание зрителя именно к центру композиции. В центре композиции автор расположил как уже было отмечено, фигуры мирового значения – Исмоил Сомони, Рудаки, Ибни Сино. За пределами основного круга, расположены образ Абулькасыма Фирдоуси, царя Дария.

С уверенностью можно сказать, что данная монументальная работа имеет сильное воздействие на зрителя, так как, выбор точки зрения, перспективное и композиционное построение, построение колорита в золотой гамме, организация центра внимания, всё это подчинено общему замыслу автора.

В композиции особо чувствуется особая динамика, ритм движения. Об этом свидетельствует принцип расчленения кругами, что характеризует движение, развитие, ритм в композиции. План и схема построения произведения, соотношение его разделов, частей, персонажей, подчинение целого и его элементов - все это говорит о завершенной целостности произведения-монументального панно.

По обоим сторонам нижней части панно на правой стороне образ «Момо хаво»-(Ева) образ нынешней старушки с мальчиком а в левой стороне образ Адама («Бобо Одам») в виде нынешнего дехканина- хозяина земли с девочкой на качелях. Мальчик и девочка символизируют преемственность поколений.

В самом верху можно увидеть символику Зороастры и знаки относящиеся к другим мировым религиям, такие как шестиконечная Звезда Давида, христианские кресты, полумесяц с 5-конечной звездой-(символ исламской религии), поднятые ладони вверх (Рука Фатимы – дочери пророка Мухаммеда). В центре композиции изображен символ арийской цивилизации - это крылья «Хварена»-достаток и милосердие, над крыльями в кругу помещен Свастика – символ. Знак в круге, или внутри Солнца, напоминающий крест, обозначающий о бесконечности жизни, о движении Земли вокруг солнца, символ бесконечности, также отражает символ четырех основных сил природы. В цветном варианте этот знак автором был изменён. Отличие знака в цветном варианте в том, что, знак изображен более пластичным, чтобы был схожим с таджикским орнаментом, в виде «маргулы». «Маргула»- тоже означает вечное движение.

Примечательно, что автор изобразил свастику в двух видах, наложенными друг на друга, вращающиеся в одном направлении. Сверху изображен знак, более пластичный, белого цвета. Снизу просматривается угловатый черного цвета символ, Подобный вариант орнамента нередко использовался и в искусстве таджикском сюзане.

Также крылья «Хварены» можно трактовать как крылья птицы Хумо. Хумо – считается священной птицей, богиней счастья, приносящей в дом счастье, благополучие, удачу, благосостояние. В древних легендах рассказывается, что эта мистическая птица бессмертна и знает обо всех эпохах- прошедших, настоящих и будущих.. Но несмотря на все это, птица Хумо –птица счастья, справедливости, власти и свободы. По преданиям, птица защищает и заботиться обо всех, тех, кто под её крыльями, и требует от всех, искренности и самоотдачи.

Чуть ниже, на заднем фоне главных фигур изображен Пророк Зороастра (Заратуштра), который ведет двугорбого верблюда.

Круги и полукруги в виде радуги, -это границы времен и эпох, где размещены цитаты:

1. «Пиндори нек, гуфтори нек, рафтори нек».

2. «Ҳеч ганче нест аз фарҳанг беҳ».
3. «Тоҷикистон хонаи умеди тамоми тоҷикони дунест».
4. «Ту модари ягонаӣ, Тоҷикистон».

Нужно отметить, что в композиции использованы много различных птиц, такие как ласточки, аист, птица Симург. Сверху в правом углу изображена ласточка в полете. Это знак благополучия, мира и согласия.

В центре композиции, слева от Рудаки, изображен образ Исмоили Сомони. В правой руке он преподносит Царскую корону (Тоҷи фахрӣ), (откуда вылетает голубь мира). В данном случае, Царская корона – символ национального единства и возрождения таджикского государства. Левая рука Сомони указывает вверх, на духовное начало, на наши истоки.

На заднем плане, изображены фрагменты наскальной живописи, найденные фрески с Пенджикентских храмов, с Афрасиаба, с других археологических раскопок. Можно увидеть фрагмент «Приёма послов», сцены оплакивания Сиявуша, а также общеизвестную пенджикентскую арфистку.

Разбирая детально произведение художника можно сделать выводы, что у автора особый интерес к археологическим раскопкам, найденным на территории Таджикистана. Так, в работе присутствует и фрагмент фрески со дворца афшинов, найденной на территории Шахристанского района (древняя Уструшана).

Общеизвестно, что настенная живописная фреска с изображением капитолической волчицы, кормящей двух младенцев, найденная археологами в 1967 году в раскопках древнего города Бунджикат, столицы государства Уструшана, считается уникальной для Средней Азии. Исследования показывают, что источником данной композиции мог стать древнеримский сюжет легенды об мифической волчице, которая вскармила двух царственных близнецов, основателей города Рима – Ромула и Рема.

По левой стороне композиции портреты классиков (14-16 вв), внесших вклад в мировую сокровищницу: Джалолиддин Руми, Саъди, Умар Хайям, Камолиддин Бехзод, Борбади Марвази, Бедил, Зебуниссо, Абдуррахман Джами и Алишер Навои. Здесь же можно заметить, знаменитого художника 15 в. Бехзода и образ современного мастера Мирзорохмата Олимова. Присутствуют здесь и поэт Шамсиддин Шохин, ученый-просветитель Ахмади Дониш и народный поэт Карим-дево́на. Некоторые образы пока нам не удалось идентифицировать в точности. В центре - портреты С. Айни, Б. Гафурова, Лохути, Мирзо Турсунзода, Сотима Улугзода, Саидали Вализода, сказителя эпоса Хикмат Ризо, певца Одина Хошим, академика Павловского, кинорежиссера Борис Кимягаров, актера Ато Мухамеджанов, народного гафиза Акашарифа Джураева, Гурминч Завкибеков, художников Ашурова и Фальбова, Народных артистов СССР Ахмада Бобокулов, Тухфы Фазыловой, композитора Зиёдулло Шахиди, режиссера Е.Мительмана.

Внизу запечатлены следующие 16 образов. Это поэт Лоик Шерали, художник С. Нуриддинов, философ Акбар Турсун, академик Х.Саидмуродова, поэта Гаффор Мирзо, академики М. Осими и М. Шакури, искусствовед Н.Нурджанов, художника Асрор Аминджанов.

Здесь же Далер Назаров с гитарой в руках, актер Хабибулло Абдураззоков, народная певица Гулчехра Содикова, танцовщицы Хайри Ватанова и Зебо Аминзода, а на заднем фоне - образы ушедших Мукаддас Набиевой и Кароматулло Курбонова.

Эпоху независимости художник передает в следующих лицах: это поэт Мумин Каноат, композитор Толиб Шахиди. Страницы достижения мира и согласия в эту эпоху передаются в эпизоде встречи Президента Таджикистана Э. Рахмона с Ахмадшох Масъудом и Президентом Ирана Мохаммад Хотами, рядом лица выдающихся ученых Р.Масова, М.Диноршоева, академика Х.Мансурова, писателя Абдухамид Самада, певца Зафар Нозимова, Народного артиста СССР Джурабек Муродова, певца Давлатманда Холова и режиссера Ф. Косимова.

Всю композицию соединяет в полукруге - образ молодой матери у колыбели. Образ Матери освещен яркими лучами Солнца, вокруг много парящих голубей, символизирующих мир на нашей земле.

В самом низу заканчивает композицию, как бы обрамляет её – изображены мировые исторические достопримечательности - египетские пирамиды, портрет Мона Лизы, Эйфелева и Пизанская башни, Статуя свободы, а также Московский Храм Христа - Спасителя. Характерно, что художник сюда добавляет и Гиссарскую крепость, другие достопримечательности Самарканда, Бухары. Как символ современности – изображен монумент Исмаила Сомони в Душанбе и Герб Таджикистана.

Затем образы великих личностей времени и рано ушедших-портрет великой балерины Малики Сабировой как бы в хореографическом полёте, актера Махмуджона Вахидова в образе Омара Хайяма и режиссера Сайф Рахимзод Афарди.

В нижней части на переднем плане образ «Момо Хаво» (Ева) и образ нынешней старушки с мальчиком. Образ матери, которая в ожидании своих детей, по всей вероятности художник видит здесь образ своей матери.

Художник очень много использует в своём творчестве разные предметы быта, напоминающие его детство и родной дом. Здесь же С.Шарипов изобразил своих близких друзей врача Н. Файзуллоева и ныне покойного композитора Миратулло Атоева.

В дальнем плане силуэт сына художника Мурода за этюдником. Мурода направляет и даёт свои наставления Народный художник Таджикистана Зухур Хабибуллоев. За ними целая плеяда художников, современников С. Шарипова. близкий круг друзей, повседневные друзья художника – Валимад Одинаев, Сайфиддин Шералиев, искусствовед Лютфия Айни, кинорежиссер Сафар Хакдодов, Анваршо Сайфиддинов, а также супруга Нозигуль.

В самом низу, в правом углу надпись: «Аз давра ба давра, аз дида ба дида, шуд тасвир ин асари Сабзалии Муродзодаи Шариф. 1991-2011». Подпись автора, как бы завершающая композицию.

На втором плане изображен великий актер Хошим Гадо в образе Царя Эдипа, а также М. Касымов в образе Кузнеца Ковы. Чуть дальше изображены современные поэты, которые развили современную поэзию- Фарзона, Бозор Собир, Гулрухсор и кинорежиссер Давлат Худоназаров.

Автор как бы отдельным штрихом дает образ участников Великой Отечественной войны на основе национальной утвари, где показаны ордена, архивные материалы фотографии.

Из всего вышесказанного следует вывод, что монументальное тематическое панно-форма выражения глубокого замысла, самой высокой идеи, которую автор хотел донести до зрителя.

Монументальное панно С. Шарипова «Аз давра ба давра, аз дида ба дида...» отличает продуманный композиционно-ритмический строй. Весь процесс работы над панно: выбор точки зрения, перспективное и композиционное построение изображения, построение колорита, организация центра внимания в итоге подчинены замыслу и идее самой композиции.

Этой композицией автор хотел сказать, что нужно ценить культурное наследие предков, не забывать историю, и на этом основании развиваться. Он гордится тем, что относится к нации, которая имеет многовековую историю, культуру. Композиция художника отличается экспрессивностью, поэтикой. В ней много философии и конечно, много недосказанного. Художник прежде всего оценил как бы всю историю нашего народа, как существенную часть мировой цивилизации.

Данное произведение является шедевром современного изобразительного искусства и имеет огромную силу воздействия на зрителя. Панно явилось в тоже время итогом длительной и плодотворной работы С. Шарипова, показавшим себя оригинальным мастером станковой живописи и монументального искусства, интенсивно ищущим новые пути раскрытия в своих произведениях национального своеобразия. В панно «Аз давра ба давра...» художнику удалось собрать воедино наиболее важные и ценные страницы, связанные с достижениями культуры, науки, искусства таджикского народа. Поистине данную работу С. Шарипова можно назвать симфонией в красках, энциклопедией в образах или полифонией звуков нашей цивилизации. Можно сказать, что данное творение великого мастера С. Шарипова является одной из вершин его художественного творчества.

Нужно отметить, что все же роль и художественное достоинство монументальной композиции значительны и бесспорны. Благодаря этому художественному произведению огромный парадный зал Национальной библиотеки приобрел еще большее величие и стал монументом исторической летописи нашего народа.

Этой работой художник хотел выразить ритмы динамичности своей эпохи, возрождения богатых традиций истории. Монументальная живопись – это можно сказать поэма без слов. Несмотря на невероятную сложность задачи, художнику удалось мастерски отразить важные моменты истории страны. Зритель всматриваясь в великое произведение художника, открывает для себя целый мир, как после прочтения хорошей книги, не только увидит свет и тени, но и как бы услышит мелодию и звучание великих музыкантов разных эпох.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Сабзаали Муродзодаи Шариф. Чанори танхо. 3 часть. Душанбе, «Ирфон», 2019 г.
2. История советского искусства. II часть. Москва, «Искусство», 1968.
3. Б.Маршак. Искусство Тогда. Санкт-Петербург, 2009.
4. Гафуров Б. Г. Таджики. Древнейшая, древняя и средневековая история. Москва, «Наука». 1972.
5. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи. - Киев, 1989 г.
6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977 г.
7. Волков Н. И. Цвет в живописи. - М., 1965 г.
8. Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе - М., 1980.
9. Капланова С. От замысла и натуры к законченному произведению. — М., 1981.

10. Шевелев И. Принцип пропорции. –М., 1986.
11. Шмелев И. Канон. Ритм, пропорция, гармония //Архитектура СССР.- 1979.
12. http://www.abc-people.com/data/leonardov/zolot_sech-txt.htm
13. http://school.ort.spb.ru/library/projects2006/robotlandia06_2/a
14. <https://tj.sputniknews.ru/culture/20151208/1017862355.html>
15. <https://velesova-sloboda.info/archiv/pdf/akunow-svastika-drevneyshiy-simvol-chelovechestva.pdf>

Зарина УМАРОВА,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры культурологии,
факультет истории и международных отношений,
Российско-Таджикский (Славянский) университет.

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ПТИЦ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ ТАДЖИКОВ

Ювелирные изделия во все времена являлись неотъемлемой частью костюма и носителями разнородного спектра информации. Их красота была выражением совокупности определенных символов и знаков. Те, в свою очередь, хранили в себе широкий круг древних, домусульманских, а позже и исламских религиозно-культурных представлений. Все это мировосприятие и миропонимание народа находило отражение в предметах декоративно-прикладного искусства, и влияло на его формообразование, орнаментику и пластическую моделировку. Создавая свои изделия, мастера черпали мотивы из окружающей действительности. В произведениях искусства люди отражали свое видение прошлого мира, во всей полноте присущих эпохе чувств и эстетических идеалов. И это видение выступало нередко в виде определенных схематизированных форм, знаков и символов, которые были понятны каждому члену древнего общества и представляли из себя философски тщательно продуманную систему.



Рис.1 Золотая диадема из захоронения Тилля-теппе. Бактрия, 1 в. н.э. (по В.И.Сарианиди)

Рис.2 Золотая серьга в виде петушка из могильника Ксиров, Дангаринского района, I в. до н.э. - I в.н.э.

В искусстве многих народов образ пернатых занимает важное место. Не является в этом направлении исключением и искусство народов Средней Азии. Образы птиц в среднеазиатском искусстве встречается с древнейших времен, сохранился он и в традиционном искусстве. Справедливым является замечание Л.И.Ремпеля о том, что традиционное искусство, как плод исторических напластований, является многослойным [13, 7]. Важным его пластом являются древние культы и верования, которые во многом и оказали влияние на формирование основных образов и художественных мотивов, сквозь века и тысячелетия не потерявших свое значение и сохранившиеся до нашего времени. И одними из таких популярных образов являются образы птиц.

В истории ювелирного искусства таджиков образы птиц часто встречаются в декоре и формообразовании украшений, и их семантическая нагрузка в разные периоды отличалась в зависимости от господствовавших в эти времена мировоззренческих позиций. Большой популярностью пользовались образы птиц в доисламский период, где они воспринимались как солнечные существа, населяющие верхнюю часть мироздания- небесную сферу и наделялись, прежде всего, сакрально-магическим значением. Изображение пернатых мы можем встретить в ювелирном искусстве, начиная с периода энеолита до периода развитого средневековья, где для каждой эпохи был характерен свой художественный язык форм.

В культуре древних народов образы птиц в основном были представлены в головных украшениях, и этому было следующее объяснение. Украшения располагались на определенных частях тела- костюма соответственно зонам мифического космоса, который в сознании древних людей выступал в виде «древа жизни», где человек, как часть вселенной, был представлен в виде дерева, части которого соответствовали определенным частям мироздания: небесный мир - кроне и листве, мир животных и людей- стволу дерева, водяные существа- корням. В древности головной убор соотносился с верхом, и поэтому украшался небесными символами (шар, диск, полумесяц, розетка, перлы, звезды и птицы(!)). Нагрудные, ручные и поясные украшения соответствовали земному началу, украшались образами животных и пресмыкающихся, и являлись символическими носителями плодородия. Данную схему расположения символов в украшениях, а также в костюме в целом нельзя было нарушать [8, 67]. Такие средства моделирования мира мы можем наблюдать, в частности, в культуре скифов, где существовал своеобразный зоологический код, посредством которого осуществлялось создание модели мира и рамок взаимоотношений человеческого общества и природы в целом. В скифской модели мира существовала четкая трехчленная, вертикально проецируемая система: птицы— копытные – змеи -рыбы (класс хтонических животных), где птицы связывались с небом (верхней частью мира), копытные со средней частью-землей, а змеи-рыбы с нижней, т.е с подземным миром, где нередко подземный мир являлся олицетворением смерти и противопоставлялся миру живых - верхним мирам [12, 111]. И эти миры находились в противоборстве друг с другом, где семантически верхний мир соотносился с миром мертвых так же, как и нижний, хтонический мир, противопоставлялся среднему миру. Соответственно, неудивительно, что образы пернатых в доисламский период в основном представлены в головных украшениях: диадемах и коронах, височных

подвесках, шпильках и булавках для волос, серьгах, так как олицетворяли небесную символику, а образы животных, населяющих поверхность земли, размещались в срединной части тела. Пережитки этих традиций мы можем наблюдать и в традиционном костюме таджиков. Например, по настоящее время образы птиц или их перья украшают головные уборы невест и несут в себе те же функции, что и в древности.

У степных кочевых народов чаще находили изображение такие птицы как беркут, сокол, филин и орел. В то время как в культуре оседлых народов большой популярностью пользовались утка, голубь, фазан и петух. Изображение этих птиц или отдельных их частей (клюва, глаза, когтя, крыла) встречаются в орнаментике женских ювелирных украшений, а перьями указанных птиц, как правило, украшали женские головные уборы [15, 6].



Рис.3

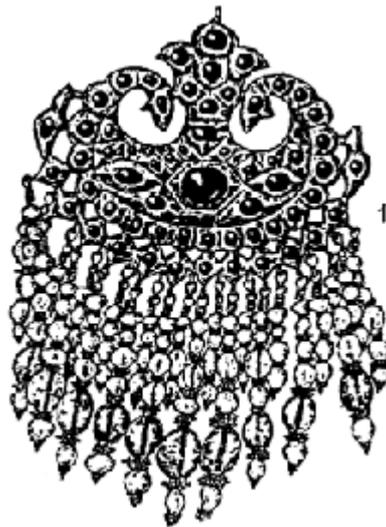


Рис.4

Рис.3 Корона с крыльями в настенных росписях Пенджикента (по З.Х.Умаровой)

Рис.4 Височное украшения «мохи тилло». Бухара, конец XIX- нач.XX вв. (по Е.С.Ермаковой)

«Птица, - как отмечает Л.И.Ремпель, - знак, символ и чувственный образ мироздания и природы, который вмещает в себя физический и духовный мир в широком аспекте человеческих чувств и переживаний.» [13, 31]. Нередко в искусстве древности образ птицы представлен в сочетании с мотивом «древа жизни». Одним из примеров является изделие, обнаруженное в Тилло-теппа, захоронениях кушанского периода (Северный Афганистан) в виде золотой короны с многолепестковыми деревьями, на которых сидят птички (рис.1). Сюжет птиц с «деревом жизни» встречается часто. Анализируя значение этого мотива, исследователь Тилло-теппа В.И.Сарианиди отметил, что: «... изображение «древа с сидящими на его ветвях птичками» символизирует идею всеобщего плодородия, олицетворяет счастье и благоденствие. В одном из гимнов в священной книге зороастрийцев Авесте упоминается «священное дерево», на котором собраны семена всех растений мира. Птицы, сидящие на дереве,

обдирают его ветви, другие птицы собирают опавшие семена, несут их на небо, откуда они с дождем падают на землю, и произрастают новые растения. Не эта ли идея, выдержав полуторатысячелетнее испытание временем, воплощена на пальметках рассматриваемой короны, призванная символизировать процветание и благоденствие ее владельца? В таком случае мы сталкиваемся с примером поразительной живучести древних мифологических представлений все еще загадочного индо-иранского мира, точнее, той его части, которая проповедовала религию зороастризма.» [14, 59]. Таким образом, следует, что изображение птиц во многом навеяны под влиянием религии древних ираноязычных народов- маздеизма, которая сыграла важную роль в развитии зооморфного мотива на Востоке [13, 6]. В русле официального искусства сасанидского периода впервые появляются изображения зверей-символов зороастрийских божеств, характерных сюжетов одной из сфер сасанидского искусства - «маздеистского искусства» [7, 102], в том числе образы птиц.



Рис.5



Рис.6

Рис.5 Изображение царя Вазамара в короне в виде сокола. Хорезм, вторая половина III-нач. IV вв. (по Д.А.Фахретдиновой)

Рис.6. Ожерелье «мургак». Самарканд, конец XIX-нач. XX вв. (из фонда Музея этнографии АН РТ)

Интересные образцы налбных украшений с пернатыми существами демонстрируют изобразительные источники. К примеру, в живописи Пенджикента на голове царя изображена крылатая корона (рис.3). Центральную часть головного убора украшают два круга с полумесяцем между ними. По бокам корона снабжена крыльями, нижний его край обрамляет ряд круглых бус-«перлов». Головные уборы аналогичной формы часто встречаются среди образцов согдийской терракоты. На головках лепных персонажей, обнаруженных на территории Афрасиаба, изображены венцы с крылышками по бокам, с диском и полумесяцем в центре. Корона с крыльями представлена и на монетах эфталитских правителей, крылатой была корона у сасанидского царя Пероза (V в н.э.) [7, 150], изображена она также в живописи Афрасиаба и Уструшаны. Довольно своеобразный головной убор в виде протомы птицы- сокола или орла представлен на монетах на голове хорезмшаха Вазамара (вторая половина III- начало IV вв.) (рис.5). Д.Фахретдинова считает, что на коронах хорезмийских, эфталитских правителей изображены элементы хищной птицы,

являющейся символом власти и могущества. Такая птица также магически охраняла своих владельцев [15, 27]. «Орел, как символ – то астрально-космический, то династийный- играл большую роль еще в древневосточном и скифо-сибирском искусстве» [13, 31].



Рис. 7



Рис.8

Рис.7 Височное украшение «каджак» (Бухара, конец XIX- нач. XX вв., по Е.С.Ермаковой)

Рис.8 Височное украшение «каджак» (Сев.Таджикистан, конец XIX- нач. XX вв., по Н.Н.Сычевой)

В изделиях эпохи бронзы изображение орла олицетворяло представителя верхнего мира и являлось аллегорией небесной мощи и силы. Образы хищных птиц с раскрытыми крыльями в искусстве древнего и античного Востока были известны в виде символа- воплощения мощи, олицетворения небесной и воздушной стихии [11,181]. Таким образом, изображение орла или сокола в головных уборах почти всегда выступало олицетворением могущества и власти его носителя. Следует отметить, что сокол наряду с петухом, помимо всего прочего, являлся носителем фарна. Не исключено, что изображение его на головных уборах могло выступать в качестве показателя царственного происхождения его носителя.

Фигурки пернатых или отдельные их элементы были обнаружены в дахмаке Курката (Уструшане) [9, 407] на Западном Памире [1, 74], в слоях V в. погребения в Джули-Сае (Пянджский район) [5, 59], в могильнике Ксиров Дангаринского района [2, 133] и др.

В ювелирных изделиях раннесредневекового периода часто встречаются изображения таких птиц, как уточка или селезень (подвеска в виде уточки или селезня была обнаружена в раннесредневековых погребениях Восточного Памира [1]) и петуха. Изображение утки является излюбленным в декоративно-прикладном искусстве Востока. Они также изображены в росписях Пенджикента и Афрасиаба. По поздним зороастрийским традициям и Авесте, водоплавающая птица считалась главой пернатых. Она впервые принесла большое слово в мир, говорила словами Мазды, и, по мнению некоторых ученых, являлась воплощением божества, которому была отведена в мифологии достаточно значительная роль [4, 60]. Ее связь с водной стихией свидетельствует о том, что она также воспринималась как символика плодородия. Образ петуха в доисламский период очень часто находит выражение в декоре и формообразовании ювелирных изделий. Шпилька с навершием в виде фигурки

петушка была обнаружена в дахмаке Курката. Интересный образец серег в виде золотых петушков был обнаружен в могильнике Ксиров Дангаринского района, датируемый раннекушанским периодом [2, 133]. (рис.2)

У иранских народов петух считался священной птицей, в особенности белый петух, который приравнивался к ангелам и убить его считалось огромным грехом [9, 407]. Петух с фазаном считаются солнечными птицами, и их образы связывали с оплодотворяющей и очищающей силой солнца. Петух считался предвестником зари и дня. Своим криком он рассеивал тьму и начинал день. Фигурками птиц или отдельными их частями в V-VIII вв. украшали в основном головные уборы. Пережитки этих домусульманских традиций мы можем наблюдать и в современное время. К примеру, налобно-височные украшения «мохи тилло», «каджак» и ожерелья северных таджиков нередко украшали стилизованные образы птиц.

С приходом ислама образы птиц все больше начинают отходить от природных форм и становятся мотивом символики. Птицами начинают олицетворять душу умершего, которая улетает в потусторонний мир птицей [13, 32]. И в X- XIII вв. птицы теряют свое видовое различие и все начинают восприниматься как «птица счастья» [13, 32]. В исламский период образ птиц в украшениях все более схематизируется и абстрагируется, хотя сохраняет свое первоначальное функциональное назначение как элемента, наделяющего женщину здоровым потомством, оберегающего и очищающего начала.

Среди традиционных ювелирных изделий таджиков образ птиц чаще наблюдается в составе украшений невесты и молодухи. Налобные украшения невесты дополнялись перьями птиц, а височные подвески имитировали их фигурки. Стилизованные формы птиц наблюдаются в одних из наиболее излюбленных украшений женщин северного региона «мохи тилло» (рис.4). «Мохи тилло» (букв.: «золотая луна») - это налобно-височные подвески, которые в некоторых случаях изготавливались в виде парных или одиночных фигурок птиц. Отмечая особенности бухарского «мохи тилло» исследователь Е.С.Ермакова сказала следующее: «В некоторых подвесках загнутые кверху концы полумесяца завершались птичьими головками, напоминая тем самым античные серьги и птицевидные бляхи финно-угорских народов и волжских булгар...» [3, 66]. Другое украшение северного региона называется «мургак» («птичка» или «курочка»), представленное в виде соединенных между собой рядов стилизованных фигурок птиц (рис.6). Само название украшения «мохи тилло» («золотая луна») не случайно. Семантика изображения птиц и астральных символов во многом совпадает или же, можно сказать, перекликается. Еще издревле луне, так же как и солнцу, приписывали очищающую и оплодотворяющую силу. Таджички носили украшения из перламутра, связывая его с блеском луны и наделяли его оплодотворяющей силой.

Наряду с «мохи тилло» четкие очертания птицы можно наблюдать и в височном украшении «каджак» (рис. 7-8). По поводу формы «каджак» иногда возникают споры, где в завитой форме одни различают фигурку рыбы, другие настоятельно твердят о наличии образа птицы. Но, по мнению Ермаковой Е.С., некоторые уникальные каджаки имели четкие очертания птицы, которые со временем приобрели условную стилизованную форму [3,75].

Особой популярностью в конце XIX - начале XX вв. пользовались бухарские украшения, декорированные зигзагообразным мотивом турна («журавль»). Данный

мотив применялся на головном уборе силсила (рис.9) , на короткой нашейной повязке хафабанд и на браслетах. Мотив турна встречается и в памятниках более раннего периода. Например интересный вариант налобного украшения с данным мотивом представлен на голове скульптуры женщины-музыканта в памятнике кушанского периода Айртам (Южный Узбекистан) (рис.10). Журавль во многих культурах выступал как символ плодородия и приносящий дождь, а в китайском искусстве журавль рассматривается как олицетворение долголетия [10, 349]. В данном случае изображение журавля или имитация его фигуры, скорее всего, являлась олицетворением идеи плодородия. Следует отметить, что изображения птиц или отдельных их частей встречаются в украшениях женщин фертильного возраста. Использование образов птиц, и журавля в том числе, в украшениях должно было оберегать женщину от нечистых сил, обеспечить, ей многочисленное и здоровое потомство.

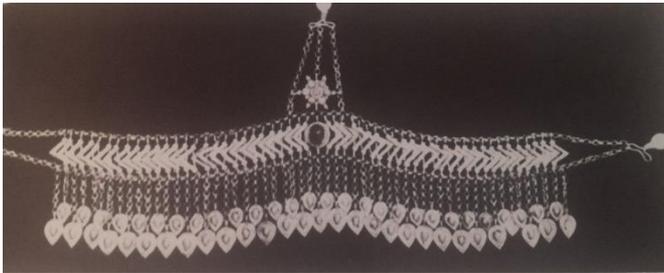


Рис.9



Рис.10

Рис.9. Налобное украшение «силсила» с мотивом «турна» -«журавль». Бухара, вторая половина XIX в. (по Д.А.Фахретдиновой)

Рис.10 Изображение налобного украшения с мотивом «турна» в скульптуре Айртама. Бактрия. II в. н.э. (по Л.А.Пугаченковой),

В еще одной разновидности женского головного украшения Бухары - серебряной или золотой булавке сарсузан мы можем наблюдать образ птицы. Сарсузан- булавкой, которая имела форму длинной толстой иглы, которой прикалывали пешонабанд к нижней шапочке. К верхней части этого украшения была прикреплена фигурка птички с конвертиком в клюве [3, 70]. Булавки, как и многие колющие предметы сами по себе считались оберегами, способные отгонять злых сил, но их магическое значение усиливалось, когда они дополнялись навершием в форме птиц [3, 73].

Оформление головных булавок-шпилек навершиями в форме птицы имеет древние традиции. Одним из самых ранних образцов следует считать обнаруженные в Джаркутанском могильнике (XV-XII вв. до н.э.) у черепа шпилек в виде птиц [8, 105]. Изображение птицы в традиционной культуре выполняли функцию оберега и благопожелательного символа.

Подводя итоги, следует отметить, что образы птиц в истории ювелирного искусства таджиков встречались с периода эпохи бронзы, и во все времена они наделялись сакрально-магическим значением. Если в доисламский период их образы несли более реалистический характер, то с приходом ислама, в передачи изображений птиц можно наблюдать тенденцию к схематизации и абстрагированию. Это значит, что образы птиц

не теряют своего места в украшениях, лишь, согласно исламским эстетическим канонам, меняют свою художественную трактовку, также как и другие зооморфные мотивы. В доисламский период птицы, в зависимости от своих видовых различий выполняли разную функцию: знаковую функцию, выступая показателем особого положения человека в обществе, его могущества и власти (орел, сокол), признаком фарна, божественного царского происхождения (сокол, голубь) и как солнечные существа, имеющие связь с культом плодородия наделялись очищающей и оплодотворяющей силой. Сквозь века образы птиц, несмотря на влияние ислама, сохранились в современном ювелирном искусстве, и их функциональная роль не изменилась. В костюме женщины украшения с образом птиц также выполняют функцию оберега и направлены на то, чтобы обеспечить женщине многочисленное и здоровое потомство. Об этом предназначении украшений, возможно, не всегда догадывались носящие их женщины. Но то, что украшения с образами птиц, луны женщина начинала надевать с момента, когда она становилась невестой и переходила в другую половозрастную группу, с момента, когда беременность и материнство для нее становилось наиболее желанным, и то, что носили их женщины исключительно фертильного возраста, свидетельствует о сохранении их древнего предназначения. И как справедливо отметила исследователь Сычева Н.Н., украшения с образами птиц должны были принести женщине благополучие и счастье в семейной жизни [15, 6].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бабаев А.Д. Уникальные находки из погребальных сооружений Западного Памира/А.Д.Бабаев//ИООН АН ТаджССР.-1965.- №1.-С.70-81.
2. Денисов Е.П. Раскопки могильника Ксиров в Дангаринском районе в 1978 году/Е.П.Денисов//АРТ. –Душанбе, 1984.-Вып. 18.-С.131-138.
3. Ермакова Е.С. Женские ювелирные украшения Бухары конца 19- начала 20 века. Монография/Е.С.Ермакова. –М., 2000. -166с.
4. Кузьмина Н.Н. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света/ Н.Н.Кузьмина// Средняя Азия в древности и средневековье. –М., 1977. –С.28-53
5. Литвинский Б.А. Украшения из могильников Западной Ферганы. Монография / Б.А.Литвинский. -М.: Наука, 1973. -.211с.
6. Луконин В.Г. Древний и раннесредневековый Иран. Монография/ В.Г.Луконин. –М.: Наука, 1987. -296 с.
7. Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. Монография/ В.Г.Луконин. –М: Искусство, 1977.-231с.
8. Майтдинова Г.М. История таджикского костюма. Монография / Г.М.Майтдинова. - Душанбе, 2003.- Кн.1.- 277 с.
9. Мирбабаев А.К. Дахмаки Курката: раскопки и исследования / А.К.мирбабаев// Древняя Уструшана: города, их локализация и хронология. –Душанбе, 2003.-С.267-562.
10. Мифы народов мира.–М.: Сов. энциклопедия, 1987.-Т.1.-672с.; т.2.-720с.
11. Пугаченкова Г.А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. Монография/ Г.А.Пугаченкова. –М: Искусство, 1979.-248с.
12. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. Монография / Д.С.Раевский. –М.: Наука, 1985.-256 с.
13. Ремпель Л.И. Цепь времен: вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. монография / Л.И.Ремпель. –М.: Наука. –Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987.-192 с.

14.Сарианиди В.И. Афганистан: сокровища безымянных царей. Монография/ В.И.Сарианиди. - М: Наука, 1983.-159с.

15.Сычева Н.С. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX-XX веков (из собрания Государственного музея искусства народов Востока). Альбом / Н.С.Сычева. - М: Советский художник, 1984.-180 с.

16.Фахретдинова Д.А. Ювелирное искусство Узбекистана. –Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1988.-203 с.

**ОДИНАЗОДА Бахтиёр Эмомали,
кандидат исторических наук,
дотсент кафедры “Санъатшиносӣ”
Государственного института изобразительного
искусства и дизайна Таджикистана**

**ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ ИСКУССТВО
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ КЕРАМИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ БОЛЬШОГО
ХУДОЖНИКА**

Время 70- 80г. было в Таджикистане расцветом синтеза различных видов искусства, время больших социальных заказов. Они способствовали соединению веками сложившихся национальных традиций народного творчества и совершенно новых исканий как с формой материалов, так и стилистических, тематических, образных решений.



Одинаев В. Камолиддин Бехзод (шамот)

Примечательно, что творческие принципы В. Одинаева получили яркое воплощение одновременно как в монументальной, так и в станковой декоративной пластике 70-х гг. Вместе с художником С. Шариповым он стал проводником наиболее интересных направлений в монументально – декоративной скульптуре. Это характеризует его как мастера, способного от камерного, лирического образа перейти к широким обобщениям, требующим помимо решения содержательных и изобразительных задач, нового мышления в пространстве конкретной архитектурной среды.

Присущие художнику изобразительность и выдумка основаны на чисто декоративном понимании формы, столь характерной для классической изобразительной культуры Центральной Азии. В этом плане легко объяснимо его внимание к цветовому решению частей композиции, яркое звучание которых способствовала выразительности работ. Мерность и ритмика деталей определяет сложные орнаментальные очертания и контуры.

С именем Валимада Одинаева прочно связан вполне определенный пласт таджикского искусства.

В 1970-90гг. он сумел наиболее ярко выразить новаторские, поворотные тенденции в области скульптуры малых форм и монументальной керамики, утвердить собственные принципы пластики и формообразования. Им создано более 50 рельефов скульптур и композиций малой пластики. Более 30 из них находятся в музее имени Бехзода

г.Душанбе, Третьяковской галереи и художественном фонде г.Москвы, в г. Люксембурге, в частных коллекциях.

Пластический язык изобразительные средства В. Одинаева неоднородны и в разные творческие периоды несли в себе печать поисков. Но в одном искусство Валимада самым удивительным образом показывает, что в своем главном направлении, в своих лучших произведениях он идёт классическим путем, основываясь на духовной силе народного искусства, разнообразии форм, точности и оригинальности композиции, силе вложенных чувств.

Его произведения малой пластики, скульптуры, монументальной керамики приобрели необходимую ясность и простату. В работах периода середины и конца 90-х г., В. Одинаев стремится к философскому осмыслению жизненных связей и событий. Он смело расширяет рамки привычных композиционных приёмов, уже найденных ранее решений. Закладывает в основу не только идею неповторимости каждого образа, но прежде всего передачу высоты человеческого духа, его жертвенности, драматизма и интеллектуального напряжения. Создает образы, обладающие возможностями развития и преобразования, что само по себе является редким явлением в декоративных областях искусства.

Будучи по своей сути тонким, возвышенным лириком, В. Одинаев создает неповторимо оригинальные произведения, стирая границы условного и духовного. Это делает его работы непреходяще ценными.

В 1999 году в соавторстве с художников С.Шариповым В.Одинаев разрабатывает проект памятника И.Сомони и комплекс скульптурно-пространственных тематических композиций к нему. Царственный образ И.Сомони Валимад Одинаев насыщает чувством страстной одержимости, устремленности и благородства великой личности. К сожалению, эти проекты памятников остались не реализованными, хотя и получали на проводимых республиканских конкурсах первые места, что являлось несомненным доказательством сил художника в области монументальной скульптуры.

В.Одинаев был не только великолепным художником в области декоративно-прикладного и монументального искусства, но и значительным художником-дизайнером.



Одинаев В. Художник и модель (шамот)

Поэтому государства Таджикистана доверяло ему представлять оформление художественно-промышленных выставок Таджикистана за рубежом, Алжир, Афганистан, Венгрия, Польша, Швеция, Япония, Китай, Россия, Белоруссия – за художественное решение выставок в этих странах Валимад Одинаев неоднократно награждался дипломами и медалями Торгово-промышленной палаты Республики Таджикистан.

Светлой надежды: «Семья» - с густок чувств любви и согласия. Великолепная работа «Зебо, Зеркало», где белолицая собрала в себя всю красоту, нежность и надменность чистой юности.

Когда автор создавая декоративные композиции «Весеное дерево», «Старый и новый город», «Аллея любви», он создает свой зрелищный ритм, который помогает художнику передать в произведении нужное ему состояние. Дома, деревья – это лишь отчасти реальные изображения. Скорее они принадлежат тем впечатлениям и тому особенному миру воспоминаний и свое собственное сокровище, каждый человек.

Создание монументальных, скульптурных произведений представляет собой сложный процесс изучения исторического материала, напряжения всех творческих сил, Валимад Одинаев пробует себя и в этой области искусства. Для его скульптурных проектов характерно понимание верного и устойчивого построения, разработка сложных объёмных фактур, бурных романтических чувств. Так в 1991-1992гг. он создает проект памятника А.Джами. в 2006-2007гг. – проекта памятника А.Рудаки. Соавтор-художник С.Шарипов, дизайнер С. Шералиев, архитекторы К.Наимов, Х.Хайруллоев. Для г.Муминабада в 1994 г. он исполнил памятник-бюст народного хафиза Р.Абдурахима.

Художественное оформление крупных общественных объектов утвердило вид керамики – монументальной, и вывело ее на новый виток спирали художественного развития. В основе становления этой области искусства была группа смелых, талантливых художников В.Одинаев, А.Кадыров, Н.Хакимов.

В.Одинаев как профессиональный керамист, стал одним из последовательных и ярких представителей этого поколения, которое сумело наиболее полно и органично формировать целостную художественно-архитектурную среду. Он тактично вводит свои произведения в пространство интерьеров, учитывая его особенности, масштаб. А также понимание традиционного и новаторского в искусстве придало ему творческую смелость в поисках новых средств выразительности издавна основных материалов, как глина и шамот.

Параллельно, с монументальными работами он создал целый ряд скульптурных портретов, сюжетных композиций, рельефов.

В произведениях малая пластика 80-90гг. В.Одинаев оставалось верным своей, только ему присущей образности, отбрасывает всё лишнее, становится на путь чёткой простоты, воплощающих им творческих мыслей и чувств.

Скульптурные композиции: «Песня о Родине» - удивительно лиричная работа – символ экстаза пения; «Проводы» - символ возвышенной грусти.

Участвуя в комплексном оформлении крупнейших объектов республики: гостиница «Таджикистан», Государственный цирк, Киноконцертный зал им. Борбада, Государственный театр драмы им. А. Лахути в г.Душанбе, Дворец культуры г. Куляба, Дворец культуры энергетиков г. Бишкека, Киргизии он создал серию уникальных по своей эстетической ценности керамических панно и объёмно-пространственных композиции. Десятки эскизов к проектам памятников известным деятелям Таджикистана: А.Рудаки, И.Сомонӣ.



Одинаев В. Таржество искусств (красный шамот)

В. Одинаев награжден «Золотой медалью» и дипломами Торгово-промышленной палаты СССР и Таджикистана за оформление республиканских промышленно-торговых выставок за рубежом: в Ираке, Алжире, Венгрии, Польше, Швеции, Японии, Китае, России, Белоруссии, с 1970г. вел педагогическую работу, а с 1990 по 2009гг. был директором Государственного колледжа им. М.Олимова.

*Вчера я в лавку гончаров,
Проворны были руки мастеров.
Но не кувшины я духовным взором,
Увидел в их руках, а прах отцов.
О.Хайям*

Оценивая художественное наследие В.Одинаева, можно сказать, что его талант был слит с жизнью народа и то, что пришло в его душу от других культур, только обогатило его и подтолкнуло на создание совершенно новых произведений, которых не было в истории художественной культуры Таджикистана прежде.

Валимад Одинаев заполнил нишу и стал одним из ярких художников нового направления искусства малой пластики и монументальной керамики. Согретые чистой любовью к человеку, родной земле, насыщенные вознесенными чувствами, неповторимо-оригинальные по форме они являются эстетически-психологическим феноменом, который делает художника важным и необходимым в обществе.

Более сорока лет жизни отдал В.Одинаев Государственному художественному колледжу им. М.Олимова, он прошел путь от студента до директора этого учебного заведения. Исполнилась его давняя мечта, которую он смог осуществить в последний год своей жизни, закончил строительство и открыл художественную галерею «Умед». Для творчески работающих педагогов и студентов, в дальнейшем галерея был переименован имени В.Одинаева.

В. Одинаев был созидатель, устроитель, подвижник, по состоянию души сумел, понять своё место в жизни и ответственность перед родиной, любовь к которой являлась мерой всему во всех его произведениях и всей его жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пейзаж горного края изд. «Ирфон» Душанбе 1986г.
2. Изобразительное искусство Таджикской ССР, Москва «Советский художник» 1990г.
3. Таджикское искусство Душанбе 2002г.
4. Графика и скульптура Таджикистана XX века Додхудоева Л. Н. Душанбе 2006г.
5. Одинаева Л. И. Валимад Одинаев ООО «Компания Оптима» Душанбе 2010г.
6. «Воздат каждому своё» Каталог альбом ООО «Контраст», Душанбе 2011г.
7. Одинаев Б. Э. Керамика Таджикистана XX – XXI веков (монография) Душанбе 2018г.

Лариса НАЗАРОВА
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Национальной Консерватории Таджикистана им. Т. Сагторова

ЗАФАР И ДЖОВИДОН НОЗИМОВЫ - СИМВОЛ СОХРАНЕНИЯ ВЕЛИКИХ ТРАДИЦИЙ

2 июня 2020 года исполнилось 80-лет со дня рождения известного в республике и за рубежом певца, талантливого создателя десятки популярных песен, Народного артиста Республики Таджикистан Зафара Нозимова.

В связи с известными событиями, связанными с пандемией, юбилейные торжества и праздничные мероприятия перенесены на более поздний срок. Думается, скоро в нашей столице и в других городах страны, поклонники его уникального голоса смогут соприкоснуться еще раз с творческим наследием Зафара Нозимова в интерпретации современных певцов, в частности его сына – Джовидона Нозимова.

Как известно, последние годы на всех крупных культурных мероприятиях государственного масштаба именно Джовидон выступает с номерами из репертуара выдающегося отца. Примечательно, что сама природа как бы подарила ему почти что точную копию бархатного голоса Зафара Нозимова, поэтому порой бывает трудно отличить исполнение сына с оригиналами самого мастера.

Именно по этой причине хотелось бы несколько строк посвятить творческой деятельности молодого Джовидона, и не только. Все друзья и поклонники едины во мнении, что Джовидон унаследовал от отца не только музыкальное дарование, но и редкое качество человечности, что было очень характерно для Зафара Нозимова.

Жизнь это величайший дар, страницы которой отражают прошлое, настоящее, будущее. Мои воспоминания связаны с творчеством одаренного певца нашего времени, молодого Джовидона Нозимова. Как певец-исполнитель традиционного стиля он формировался в трудные 90-е годы XX века, на витке самоутверждения суверенного государства Таджикистан.

В то время ради получения высшего профессионального музыкального образования молодежь поступала в Институт искусств им. М.Турсун-заде. Среди крайне пестрого состава студентов, проявляющих интерес к музыке, выделялся своей одаренностью Джовидон Нозимов. Будучи студентом вокального отделения, он проходил у меня курс элементарной теории музыки и сольфеджио. Всего лишь год вела у него эти предметы. Уже тогда его тембр голоса поражал меня красивой баритоновой окраской. Долгое время я попросту не знала, что он сын величайшего народного певца Зафара Нозимова, чьи гены вокального искусства естественно стали прорастаться, а в будущем расцвести в неповторимости народного традиционного пения Джовидона. Затем наступили сложные времена и какое-то время о нем ничего не было слышно.

Время шло и перед моим взором снова всплывают новые страницы воспоминания, связанные с Джовидоном. В начале XXI века мне посчастливилось посетить мамину

родину в Воронежской области. Обрато чартерным рейсом приехав в Москву, оказалась на черкизовском рынке, где меня ждала моя подруга. И здесь, вдруг совсем неожиданно ко мне подходит красивый, элегантно одетый юноша и спрашивает: «Здравствуйте муаллима, рад встретить Вас здесь». Узнаю в нем Джовидона после долгих лет и отвечаю: «вот, мол жду подругу, едем с ней в гости». Джовидон тут же нанимает такси, предварительно оплачивает проезд и провожает меня до дома подруги. Мне тогда запомнилось данный поступок бывшего моего ученика по Институту искусств. Мне показалось, что это было проявление уважения и благодарности педагогу, обучавшего в свое время в институте искусств.

Прошло много времени. Как-то во время занятий со студентами академического пения Национальной Консерватории им. Т.Сатторова, осторожно открывается дверь и в меня долго всматривается пронизательным взглядом молодой человек. В какой-то миг глаза юноши, излучающие выразительную теплоту, напомнили мне взгляд Джовидона. Выйдя из аудитории, я искренне извинилась, что не узнала его. В памяти запечатлелась печаль, грусть, обволакивающих взгляд Джовидона, повествующего мне о недавно ушедших дорогих ему родных – отца, брата. Сейчас по прошествии многих лет вновь передо мной возрождается картина тихо движущейся траурной процессии мужчин по проспекту Рудаки к медресе, провожающих в последний путь легендарного знатока и исполнителя народного музыкального искусства Зафара Нозимова.

Прошло десять лет, настал 2020 год, важный для нашей культуры - это юбилейный год – 80-летие Зафара Нозимова (2 июня 1940 г.) и одновременно десятилетие скорби по его утрате (3 августа 2010 г.). Понятно, что для Джовидона эти даты очень важные ибо они всегда будут напоминать ему о тесной связи творений великого его отца, продолжателем которых является он сам.

К моему счастью, мне неоднократно пришлось услышать живое исполнение песен Зафара Нозимова в интерпретации Джовидона. Благо телевидение, популяризирующее народное музыкальное творчество разного времени, дает представление о талантливых народных певцах. В пакете проекта «Таронахои Джовидона», запущенного на ТМТ мне посчастливилось увидеть и услышать дуэт Зафара Нозимова с еще совсем юным Джовидоном, видимо недавно приобщившегося к миру музыки.

Определенное мнение о вокальном искусстве Джовидона сложилось после просмотра многих роликов в интернете, праздничных концертов, в которых он принимает участие. Особенно впечатлил меня выразительным вокальным шедевром авторская песня «Модар» («Мама») Зафара Нозимова в исполнении сына Джовидона. Творческая интерпретация стала образцом глубочайшего проникновения в глубокий смысл и особый характер этой мелодии в ритме вальса. В контекст звучания песни «Модар» органично вписалась сцена нежного общения Президенти страны, уважаемого Эмомали Рахмона с его дорогой мамой из документального фильма. Глубинное психологическое осмысление песни в исполнении Джовидона не оставили равнодушным никого и слушателей, и самого Президента Эмомали Рахмона.

Вот эта песня, автором которой является выдающийся певец нашего времени Зафар Нозимов, и такое трогательное исполнение Джовидоном Нозимовым пробудили во мне желание написать настоящее эссе.

Зулола БОЙМУРОВОДА,
сармутахассиси шуъбаи
санъати тасвирӣ ва амалии
Осорхонаи миллии Тоҷикистон,
Узви раёсати Иттифоқи рассомони Тоҷикистон

ТАҶАССУМИ СИМОИ МОДАР ДАР ЭҶОДИЁТИ РАССОМОНИ ТОҶИК

*Сар зи модар макаи, ки тоҷи шараф,
Гарде аз роҳи модарон бошад.*

(А.Ҷомӣ. Андарзнома)

Қарнҳост, ки аҳли ҳунари олам – адибону шоирон, мучассамасозону наққошон дар эҷодиёти хеш образи модарро дар маркази таваҷҷуҳ чой додаанд. Дар замонҳои хеле қадим низ аҳли эҷод пайваста кӯшиш менамуданд, ки образи модар – офарандаи ҳаётро дар шаклҳои гуногун ва дар жанрҳои мухталиф тасвир созанд. Ба ин ҳайкалчаҳои хурди сафолин, ки дар натиҷаи ҳафриётҳои минтақаҳои гуногуни олам пайдо карда шудаанд, мисол шуда метавонанд.

Дар давраи Эҳё рассомони бузург – Рафаэль Санти, (Мадоннаи Сикстӣ), Леонардо да Винчи, Джовани Беллини, Пьетро Перуджино, Сандро Боттичелли, Лукас Кранах (калонӣ) (Мадонна бо кудак), Джорджоне (Манзараи Мадонна бо кӯдакаш) ва дигарон низ шохасарҳои классиқиро дар ҳамин мавзӯ эҷод намуданд.⁵³ Гуфтан мумкин аст, ки диққати аҳли эҷодро дар дигар давраҳо низ ҳамеша образи зан-модар ба худ ҷалб мекард ва дар офаридани симову чехраҳои гуногуни он эҷодкорон гӯё бо ҳам мусобиқа мекарданд.

Дар жанри чехранигорӣ, масалан, рассомони бузурги рус низ хеле зиёд ба образи модар муроҷиат карданд. Ба ин асарҳои «Мавсими алафдаравӣ»-и А.Венецианов, «Модари итолиёӣ бо кудакаш дар назди тиреза»-и К. Брюллов, «Мадоннаи партизан»-и М.Савицкий, «Модар»-и К.Петров-Водкин, А.Дейнека ва дигарон мисол шуда метавонанд.

Имрӯзо беҳтарин намунаҳои эҷодии рассомони олам, ки ба васфи модар бахшида шудаанд, дар осорхонаҳои бузурги ҷаҳон, ба вижа дар Осорхонаи миллии Тоҷикистон нигоҳдорию муаррифӣ карда мешаванд. Маълум аст, ки дар онҳо ҳамеша самимияту покӣ ва бузурғтарин хислатҳои инсонии модар таҷассум ёфтааст. Боздиди ин офаридаҳо дар тарбияи маънавӣ, эстетикӣ ва ахлоқии ҷомеа, хусусан насли наврас нақши муассир дошта, зухуроти дунёшиносӣ ва инсондӯстии бинандаро меафзояд.

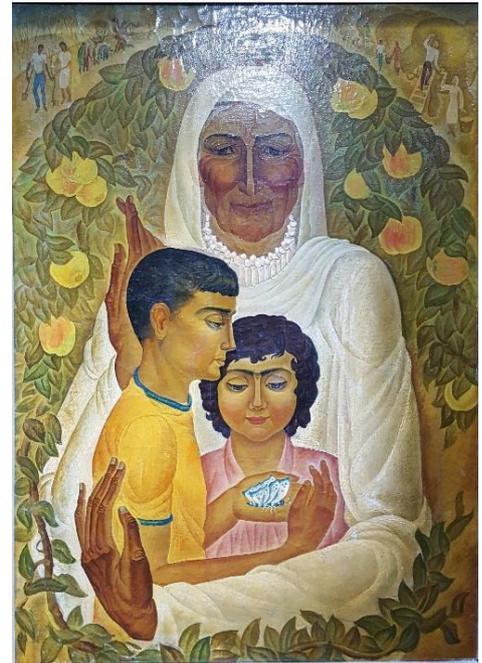
⁵³Мадонна (анъанайи маъруфи тасвири Марям – модари Исо дар мусаввараҳои мазҳабӣ)

жанрро оғоз намудааст.⁵⁴ Хушвахтов бо дониши комил кулли манзараи сари қабри қаҳрамон ва хузну андӯҳи модарро дар доираи истифодаи гӯё як ранги асосӣ – ранги кабуд (яъне рамзи мотам) офаридааст.(Тасвири №2)

Комебиҳои бузурги давраи аввали рушди ин мавзӯ, масалан, ба эҷодиёти рассоми халқии Тоҷикистон З.Ҳабибуллоев иртибот дорад. Яке аз шоҳасарҳои ӯ портрети «Модар» (1984-1985) мебошад, ки дар он муаллиф симои модари худро тасвир намудааст.⁵⁵ Моҳияти бадеӣ ва маънавии ин асар дар он аст, ки бо истифода аз хусусиятҳои жанри портрет муаллиф тавонистааст якчанд паҳлуҳои ҳаёти иҷтимоиро дар як асар рӯи қалам биёрад.



Тас. №3 З.Ҳабибуллоев «Модар». 1984-1985



Тас. №4 С.Шарипов «Насл». 1975

Агар ба манзараи умумии ин асар таваҷҷӯҳ намоем, аён мешавад, ки дар мадди аввал - модар нишаста ба куртаи (гимнастёркаи) ҳарбии писараш, ки тоза аз фронт баргаштааст, назар меӯзад. Аз симои ӯ маълум аст, ки аз бозгашти фарзанди азизаш хеле хурсанд аст ва хурсандии ӯро рассом хеле самимона ба қалам додааст. Дуртар аз модар писари ӯ дар ҳолати истироҳат қарор дорад ва чуноне ки аз сарчашмаҳо маълум аст, ин ҷо образи бародари калонии муаллиф – яъне санъатшиноси маъруф Низом Нурҷонов тасвир карда шудааст⁵⁶. (Тасвири №3). Ин ҷо зарур мешуморем, ки ба модарномаи рассоми халқии Тоҷикистон С. Шарипов таҳти унвони «Насл» (1975) муроҷиат намоем.⁵⁷ Дар ин мусаввара рассом модарро якҷоя бо ду кӯдак тасвир кардааст, ки ин ҳолат албатта, хеле ғайриодӣ (аз нигоҳи хусусиятҳои жанр) мебошад. Ба назар чунин мерасад, ки Шарипов дар ин асараш ҳатто аз бисёр унсурҳои маъмулии

⁵⁴ Хушвахтов Х. Д. «Модари қаҳрамон Т. Эрцигитов», таҳти рақами КП-10245, ИНВж-9039 дар фонди Осорхонаи миллии Тоҷикистон маҳфуз аст.

⁵⁵ Асари мазкур дар экспозитсияи доимо амалкунандаи шӯбаи санъати тасвирӣ- амалии Осорхонаи миллии Тоҷикистон таҳти рақами КП-10493 қарор дорад.

⁵⁶ Устод Н.Нурҷонов (1942-1944) иштирокчи бевоситаи Ҷанги Бузурги Ватанӣ буд.

⁵⁷ Асар дар фонди Осорхонаи миллии Тоҷикистон, таҳти рақами КП-7977, ИНВж-1573 маҳфуз мебошад.

эҷодиёташ андаке дур рафтааст. Масалан, чехраи модар ғайриодӣ, дар бағалаш ду кӯдак – писар ва духтар, ки синну солашон гуногун аст, дар атроф - гӯё аз дур, манзараи ҳаёти деҳот (ҳосилгундорӣ, сайру гашт ва ғ.) тасвир шудааст. Дар манзараи гирди сари модар ҳалқаи шохи пурмеваи дарахти шафтолу намоён аст. Шояд бо ин амалаш рассом модарро ҳамчун рамзи ҳаёт – идомадихандаи зиндагии инсон таъкид намудааст. Гуфтан зарур аст, ки ин асари С. Шарипов дар силсилаи модарномаҳои рассомони тоҷик ҷойи махсус дорад. (Тасвири №4) Гуфтан зарур аст, ки С. Шарипов ҳам чунин дар асари «Сукути лолазорҳо» (2015) хеле моҳирона образи модари мотамзада – Таҳминаро, ки дар миёни лолазор бо дастонаш сарашро доштааст, тасвир намудааст. Рассом ин гуна суннати «дастбасарӣ» ва рамзи қадимии лолазорро, ки тибқи ривоятҳо гӯё аз хуни рехтаи Сиёвуш рустанд, ба қалам овардааст.



Тас. №5 А.Умаров «Модари Парз» панҷакентӣ).

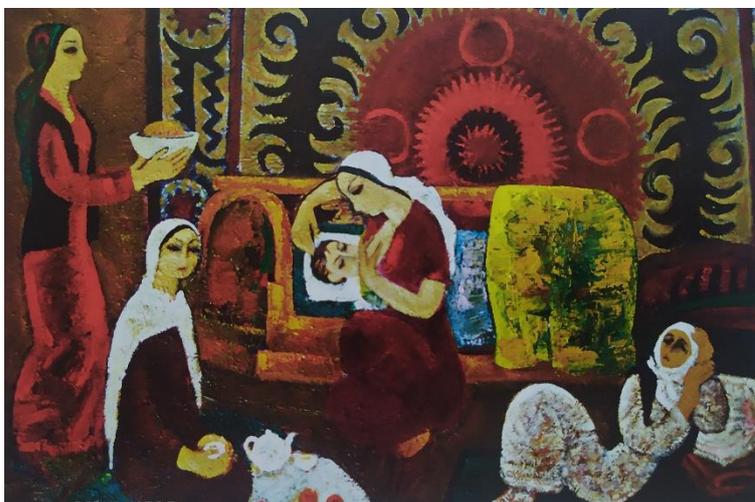


№6 А.Умаров (Симои духтари

Дар маҷмӯи асарҳои ба мавзӯи модар бахшидаи рассомони тоҷик силсилаи модарномаҳои хунарманди шоистаи Тоҷикистон, Аҳмад Умаров ҷойи махсусро ишғол менамояд ва ӯро муҳлисони санъати тасвирӣ маҳз ҳамчун офарандаи ҳамин силсила ба ҳубӣ мешиносанд. Бояд ёдовар гардид, ки А. Умаров бо ҳукми тақдир аз хурдсолӣ ятим монда, аслан симои модари худро надидааст, аз оғуши ӯ баҳра набурдааст ва дар гаҳвора аллаҳои ӯро нашунидааст. Шояд ҳамин ҳолат олами ботинии муаллифро ба ҳамешагӣ муассир мегардонид ва бешубҳа, ин вазъият ба эҳсосот ва ҷаҳонбинии рассом таъсири бузург расонидааст. А. Умаров дар пайравӣ ба анъанаҳои хеле бой ва сермазмунӣ санъати рассомии тоҷик дар тӯли ҳаёташ иддаи хеле зиёди мусаввараҳои баландмазмунро дар ин жанр офаридааст, ки онҳо имрӯз ҳазинаи нодири хунари рассомии тоҷикро ташкил медиҳанд. Асарҳои дар ин жанр офаридаи ӯ гӯё воридаи як

силсилаи ба ҳам пайванд гардидаанд, зеро ҳамаи онҳо бо якчанд унсурҳо - гоҳо аёну гоҳо ниҳонӣ – аз ҷиҳати мазмуну мундариҷа идомаи якдигар шуморида мешаванд.

Масалан, асари «Модари Рарзӣ»-ро рассом бо тахайюлотӣ наҷиби бадеӣ ва сабку услуби ба худ хос эҷод карда, дар маркази он симои модари кӯхистониро, ки дар деҳаи Рарз умр ба сар мебарад, таҷассум намудааст. Аз сӯҳбат бо ҳамсари муаллиф муқаррар гардид, ки Умаров ин асарро (аниқтараш, шояд тарҳи нахустини онро, яъне «хомак»-и онро) аснои сафараш ба деҳаи Рарзи ноҳияи Айнӣ офаридааст. Дар ҳар сурат, маълум аст, ки дар ин асар образи модари одии кӯхистонӣ бо кӯдакаш дар бағал, бо сарулибоси маъмулии занони деҳот, тасвир карда шудааст. Албатта, қабл аз ҳама ба тасаввуроти бинанда образҳои доир ба ин мавзӯё офаридаи рассомони классик (масалан, «Мадонна бокӯдак»-и Рафаель Санти) падидор мешаванд. Яъне маълум аст, ки Умаров аз ин шоҳасарҳои ҷаҳонӣ ба ҳубӣ илҳом бардоштааст, вале дар мусаввараи хеш ба ин жанр навигариҳои зиёд – хусусан инъикоси образи комилан миллиро ворид намудааст. Унсурҳои мухталифи асар – масалан услуби бо дасташ оғуш гирифтани кӯдак (рамзӣ меҳрубонӣ, дастгирӣ, мададрасонии модар), дасти дигараш озод, дар рӯи зону – гувоҳи онанд, ки муаллиф то ҳадди имкон ва бо ҳунари воло кӯшидааст, ки пайвандии пур аз меҳрубонии миёни модару кӯдакро таҷассум намояд. Пайдост, ки чеҳраи модар ва кӯдак ба ҳам шабоҳат доранд, дар дасти кӯдак гули бойчечак (рамзи баҳор, оғози зиндагӣ, давраи беғашии кӯдакӣ) тасвиршудааст. (Тасвири №5) Асари зикргардида дар экспозитсияи доимо амалкунандаи шуъбаи санҳати тасвирӣ ва амалии Осорхонаи миллии Тоҷикистон ба намоиш гузошта шудааст.



Тас. №8 М.Бекназаров «Ғаҳвора». 1998 модар».



Тас. №9 М.Бекназаров «Меҳри

Як ҷанбаи хоси асарҳои модарномаи Умаров дар он аст, ки ӯ чеҳраҳоро дар асарҳои мухталиф ҳамеша андаке ба ҳамдигар монанд тасвир кардааст. Масалан, чеҳраи Модари Рарзӣ ба симои духтараки панҷакентӣ хеле монандаст.⁵⁸ (Тасвири№6) Маълум аст, ки рассом дар ин ҳолат ҳамеша кӯшиш намудааст, ки ба чеҳраи қаҳрамонҳояш як намуд зебогии умумӣ, ё худ пайвандии ирсиро илова созад.

⁵⁸ А. Умаров «Симои духтараки панҷакентӣ». Асар аз фонди Осорхонаи миллии Тоҷикистон.

Дар асари дигари А.Умаров, ки бо унвони «Модар» (2000) номгузори шудааст, услуби композитсия, чехранигорӣ ва драматургияи образ хеле дигаргун шудааст. Ин ҷо рассом сахнаи «зинда»-и муносибати модарро бо кӯдакаш тасвир намудааст. Кӯдак дар бағали модар, вале ӯ хушхолона ба шаддаи марҷони дасти модар таваҷҷӯҳ намуда, бозӣ дорад. Ин тарзи офариниш яке аз дастовардҳои эҷодии Умаров ба шумор меравад. Симои модар дар ин асар низ ба мусаввараҳои дигари силсила шабоҳат дорад, яъне чунин ба назар мерасад, ки муаллиф гӯё мехоҳад дар ҳамаи асарҳояш чехраи ягонаи модар, чехраеро, ки ӯ ҳамеша (аз овони кӯдакиаш) дар ботинаш тасаввур мекард, инъикос намояд⁵⁹. (Тасвири №7)

Ба мавзӯи модарнома ҳамзамон Арбоби шоистаи ҳунари Тоҷикистон, Муриват Бекназаров низ пайваста мурочиат намудааст. Дар асарҳои чехранигории ӯ тасвири занон бо эҳсосот ва самимияти зиёд иҷро карда шудаанд. Махсусан, ин ҳолат хангоми таҷассум намудани чунин мавзӯҳои универсалӣ ба мисли «Меҳримодар» ва «Оила» ба ҳубӣ аён мегардад [1,7]. Барои ҳудвиҷагии миллӣ Бекназаров ба кӯмаки унсурҳои этнографӣ рӯй оварда, хусусиятҳои нотакрори миллиро дар ҳуди инсон ва намуди зоҳирии ӯ кашф менамояд. Дар асари «Гаҳвора» (1998) рассом ба услуби тасвири гурӯҳӣ (ансамбл) рӯ оварда дар баробари модару кӯдак аҳли оила, манзараи маҳалли зист ва унсурҳои ороишии хонаи тоҷикиро тасвир кардааст.⁶⁰ Ҳамчунин дар асарҳои «Меҳри модар», «Оила», «Гулдухтарон», «Дугонаҳо» низ диди хоси рассом нисбат ба ин мавзӯ таҷассум гардидааст [4, 9]. (Тасвири №8, №9)



Тас. №9 А.Умаров «Модар». 2000
1986



Тас. №10 С. Нуриддинов «Меҳри модар»

⁵⁹Асар дар фонди Осорхонаи миллии Тоҷикистон, таҳти рақами КП-2561 махфӯз мебошад.

⁶⁰Акс аз албому мусаввараҳои Муриват Бекназаров. Нашриёти «Галарт», Москва 2014. с.53

Силсила асарҳои модарномаи ӯро мусаввараҳои «Зан бо фарзандонаш», «Дар интизории нахустфарзанд», «Шаҳри бостонӣ», «Гаҳвора», «Модар ва кӯдак», «Оббозии кӯдак», «Олиҳаи кӯхӣ», «Хушбахтии модар» ташкил медиҳанд.

Мавзӯи модарро ҳамчунин дар риштаи ҳунари қадимаи мардуми тоҷик – санъати кандакорӣ, ҳунарманди барҷаста, Сирочиддин Нуриддинов идома додааст. Ӯ ҷаҳони пурмехри модарро нисбат ба фарзанд дар асари «Мехри модар» (1986), ки яке аз волотарин падидаҳои эҳсосоти инсонӣ мебошад, бо самимият нишон додааст. Ҳамзамон ӯ суннатҳои маъмулӣ– тасвири модарро дар назди гаҳвора ва бо таҷассуми лаҳзаҳои навозиши фарзанд хеле моҳирона инъикос кардааст⁶¹.

Аз рассомони даврони истиқлолият инчунин Р. Сафаров, Ф. Хоҷаев, А. Миршакаров, Н. Ҳомидова, И. Маҳмадҷонов, У. Аҳмадов, В. Маҳмудов ва дигарон дар асарҳои хеш симои зан-модарро инъикос кардаанд.

Ҳамин тавр, маълум мегардад, ки мусаввирони тоҷик дар офаридани асарҳои мавзӯи модарнома сабку равиши хешро пайдо намуда, дар ғанисозии ганҷинаи осори тасвирии муосири тоҷик мақоми шоиста гузоштаанд. Аз нигоҳи риояи хусусиятҳои жанр дар ҳунари тасвирии тоҷик пайравӣ ба асарҳои бузургони ҷаҳон дида мешавад, вале дар айни замон хеле аён аст, ки эҷодкорони мо ба рушди ин жанри оламшумул ҳиссаи беандоза пураарзиши хешро ворид намудаанд.

АДАБИЁТ:

1. Айни Л.С.. Маълумот дар бораи Муриват Бекназаров// Албоми мусаввараҳои Муриват Бекназаров. М:Галарт, 2014. -с.7
2. Букреева Э.П, Овчарова Т.И. ва диг. Музей изобразительных искусств /Путеводитель. –Душанбе:Ирфон, 1981. -190с.
3. Котлярова Л. Матери на картинах русских художников //www. Culture.ru. (2.07.2020)
4. Муродов Р. Маълумот дар бораи Муриват Бекназаров// Албоми мусаввараҳои Муриват Бекназаров. –М.: Галарт, 2014. -с.9
5. Санъати тасвирии Тоҷикистон. /Албом. М.: Галарт, 2015. -143 с.

Меҳрангез ДОВУТОВА,
Научный сотрудник отдела искусствознания
Национальной Академии наук
Республики Таджикистан
СВОЕОБРАЗИЕ ТАДЖИКСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА

«Те, кто в прекрасном могут увидеть прекрасное, - люди культуры.
На них есть надежда»
Оскар Уайльд.

⁶¹Асари мазкур дар экспозитсияи доимо амалкунандаи шуъбаи санъати тасвирӣ ва амалии Осорхонаи миллии Тоҷикистон таҳти рақами КП-10240 ба намоиш гузошта шудааст.

Декоративно прикладное искусство таджикского народа совершенствовалось в течение многих веков, сохраняя до наших дней богатые художественные традиции. В наши дни уникальные образцы этого вида искусства представлены не только в музеях нашей страны, но и далеко за ее пределами.

В декоративно-прикладном искусстве таджикского народа одним из древних памятников является традиционный текстиль, которое занимает почетное место в украшении жилища и национальной одежды. В каждом отдельном регионе Таджикистана народные мастера с давних времен развивали этот вид искусства.

Традиционный текстиль таджикского народа раскрывает перед нами целый мир поэтических образов, которые отражены в различных орнаментах, символических знаках, композициях, мотивах, разных ярких цветов.

Поразительная красота и богатое разнообразие орнамента, гармония пропорции, тонкое понимание цветового решения в ковровых изделиях сделали их достойным украшением как простых домовладений, жилищ, так и дворцов местных правителей на протяжении всей истории таджикского народа.

Авторы книги «Ковры и ковровые изделия» Л.М. Левин, В.И. Свердлов утверждают, что восточный ковер под названием «Весна Хосроя» во времена сасанидского шаха Хосрова I (VI в.) был создан персидскими мастерами в честь победы персов над римлянами и завоевание аравийского полуострова. Ковер «Весна Хосроя» (размеры ковра - 18 X 18 м) считается самым роскошным и дорогим в истории коврового искусства. Известно, что позже арабы, ворвавшись в его дворец, разрезали ковер на куски и раздали высшим чинам в качестве драгоценного трофея.

Композиция данного изделия была представлена в виде цветущего сада. На ветках деревьев были изображены прекрасные птицы, рядом протекали ручьи, впадающие в небольшие озера.

Изображение поверхности земли была вышита нитями из золота и серебра, а рисунок воды очерчен прозрачными драгоценными камнями.

Цветы и плоды на деревьях были также из самоцветов. Предание повествует, что когда расстилали этот ковер, как бы весенний воздух проносился по залу. В этот период широко развивались культура, наука и все виды искусства, в том числе и декоративно прикладное искусство достигли высочайшего уровня.

С распространением религии ислама, в котором изображение живых творений Аллаха было недопустимым и по этой причине в коврах стали меньше появляться охотничьи сцены с птицами и животными. В дальнейшем орнаменты ковров заговорили языком символов и абстракций.

На ряду с такими чисто линейными мотивами всюду встречаются мотивы из растительного и животного миров, или фигурные изображения и их стилизация и искажения доходят до крайних пределов.

А. Е. Фелькерзам считает, что символизм и религия легли в основания первых узоров. Формы растений, животных и человека уже в очень раннее время были сведены к геометрическим. В них часто проглядывает определенная, намеренная линейная схематизация фигур, а нередко геометрический орнамент является сознательной комбинацией линий по законам симметрии и ритма. Из растительных форм в центрально-азиатский орнамент вошли древо жизни, гранатник, кипарис, финиковая

пальма, лотос, тюльпан, роза и многие другие мелкие цветы. Из животных форм встречаются дракон, лев, овца, коза, лошадь, верблюд, птицы и даже насекомые. Человеческие фигуры попадаются изредка. Из неодушевленных предметов – свастика, якорь, михраб, лампада, музыкальные инструменты.

Как известно, издавна существовали различные способы и технология ковроткачества во многих регионах Таджикистана, которые и в наше время почти не изменились.

Исторический процесс изготовления восточного ковра обычно начинается на высокогорных склонах, где получают основной исходный материал - чистую овечью шерсть. Использование шерсти человеком известно с каменного века. Первобытные люди, чтобы согреть себя и помещение, в котором они жили, использовали кожу и шерсть разных животных. На высокогорных склонах Памира из-за холодного климата, из натуральной шерсти готовили маленькие коврики для детских колыбелей (гахвора).

Также до настоящего времени широко известны т.н. «джурабы» (памирские шерстяные носки) с разнообразными узорами, в целом схожими с орнаментами ковровых изделий. Существуют также шерстяные войлочные ковры, которые называются намад. Их изготавливают вручную в несколько этапов, сообщая женщины и мужчины. Процесс создания намада («намадрези») обычно сопровождалась музыкой и танцами.

Технология изготовления намада сильно отличается своей упрощенностью. Обработанную шерсть расстилают на площадке нужного размера. Часть шерсти окрашивают в различные цвета натуральными (природными) или синтетическими красками, а небольшой набор овечьей шерсти в своих натуральных цветах - белый, коричневый, желтовато-коричневый, желтый и серый при этом сохраняют.

Из этих разноцветных шерстяных пряжей народные мастера составляют разные узоры, затем мужчины придавливая намад, закручивают его в рулон. Такие виды намадов до сей поры производят и существуют в некоторых регионах нашей страны.

Как известно, настоящие ковры ручной работы создают только из натуральной пряжи - шерсти, шелка и хлопка. Но в основном, большинство мастеров узлы и, соответственно, ворс – изготавливают из овечьей шерсти. Овечья шерсть своей мягкостью, долговечностью, относительно невысокой по сравнению с шелком ценой, удобна в работе. Эти отличительные особенности делают овечью шерсть уникальным и незаменимым материалом для изготовления восточных ковров. Однако добавление к пряже козьей или верблюжьей шерсти может придать ковру дополнительный блеск, но этим стараются не злоупотреблять: козья и верблюжья шерсть плохо прокрашивается.

Если говорить о составе красок в современных коврах, то следует отметить, что ныне мастера чаще всего пряжу для ковров красят "синтетикой". Иногда синтетические красители используются в сочетании с натуральными. По сведениям, приведенных в материалах Н. Н. Ершова и М. Р. Рахимова, в регионах Каратегина и Дарваза еще в 20 веке мастера использовали натуральные (природные) краски. Для получения различных оттенков красного цвета использовали марену (тадж. – руйан, лат – *Rubia tinctoria*). Ее корни выкапывали, сушили и толкли. Полученный порошок растворяли в воде, затем шерстяные нитки кипятили в этом растворе. Различные по интенсивности оттенки красного цвета зависело от концентрации раствора.

Желтый цвет создавали, используя такие растения как конский щавель (тадж. шилха), барбарис (тадж. зелол), цветы растения испарак и траву «хасанак». Также этот цвет могли получить, используя ореховый наплыв чоғари чормағз и наплывы на тутовом дереве или на яблоне.

Для окрашивания в синий цвет использовали корни растения торон и зеленую скорлупу незрелых грецких орехов, называемую местным населением калила или гиждаи чормағз.

Путем последовательного окрашивания сперва в желтый, затем в синий получали зеленый цвет, для полу достижения фиолетового цвета, окрашивали сначала в красный, затем в синий цвет и т.д.

Чтобы создать черный цвет использовали гранатовые корки – пўсти анор с железными опилками, иногда цветы черной мальвы. Следует отметить что в регионах Дарваза, Ванча и на Памире чаще всего черный цвет заменяли темно-фиолетовым, темно-зеленым цветом.

Существовали и другие способы получения натуральных красок, однако с появлением химических красок, постепенно это искусство стало исчезать.

Процесс окрашивания заключается в погружении пряжи в нагретый до высокой температуры раствор с растворенными в нем пигментами и последующей сушке цветных нитей. После того как подготовили сырье, подбирают нужные цвета, а затем начинается главное - плетение коврового изделия.

Для этого требуется станок, на раму которого вертикально натягиваются параллельные нити основы («тор»). Между каждыми двумя вертикальными струнами мастерицы продевают цветные шерстяные нити и завязывают узелки. Кажется, очень легко протянуть нитку и сделать узелок, но чтобы сделать один ковер размером 2х3, нужно 2 миллиона и больше узелков. Существуют разные способы завязывания узелков, каждый из которых имеет своё название: резбофт (мелкое плетение), дуруштбофт (грубое плетение), и миёнабофт (среднее плетение), следовательно, чем плотнее будут узелки, тем качественнее будет ковер.

В процессе работы по окончании каждого очередного ряда узелков, ворс сбивают к предыдущему ряду и обрезают выступающие нити. После этого, перпендикулярно нитям основы, мастерицы пропускают нить - уток («пуд»), которая плотно фиксирует ворс к основе ковра.

Так продолжается ряд за рядом, со временем все больше прорисовывается задуманный орнамент и плетение ковра приближается к завершению. Когда рисунок готов, оставшиеся нити основы обрезают, и почти готовый ковер освобождается от «оков» металлического станка. Затем завязывают узелки на выступающих нитях основы, т. е. украшают изделие бахромой.

Такой ковер мастерицы изготавливают на протяжении нескольких месяцев.

В регионах Каратегина и Дарваза для обучения этому искусству ученики жили у мастера и осваивали это ремесло в течение года, помогая своему учителю в работе по хозяйству. По окончании учебы ученик шогирд должен был преподнести своему наставнику скромное подношение и получить разрешительную молитву фотику. Считалось что без получения разрешительной молитвы, для обучающегося это ремесло не принесет пользы в будущем.

Также существовали особые дни в которых запрещалось прядение. По четвергам и понедельникам прясть не полагалось, дабы не рассердить патронессу прях, которой в Дарвазе считалась Биби Ҳаво (госпожа Ева), а в Каратегине – Биби Панчшанбе (госпожа Четверг), в Язгулеме она называлась Момо Ҳаво (праматерь Ева). По имевшимся представлениям она могла наказать женщину, пряхшую в установленные в ее честь дни.

Ковроткачество - работа очень кропотливая и требует от мастера терпения, аккуратности, особого чувства цветового решения и, конечно же, любви к своему делу. Но до настоящего дня настоящие мастерицы своего дела продолжают традиции таджикского народа, о чем свидетельствует выставка в галерее Союза художников, прошедшая с 26 по 28 сентября 2019 года. Народные умельцы продемонстрировали уникальные образцы своего творчества. Поразительная красота и разнообразие узоров, выразительность и исключительная законченность декоративного замысла ковровых изделий, делают их достойным украшением современных интерьеров. Важно заметить, что все представленные экспонаты сделаны вручную, благодаря чему изделия отличаются неповторимой художественной оригинальностью.

Цветовое решение отдельных ковровых изделий состояло геометрическими орнаментами, из двух трех цветов, в других использовались более выразительные и крупные элементы древних орнаментов чакана и атласа. Оригинален ковер с композицией из восьми крупных розеток, симметричным расположением несложного растительного орнамента. В характере узоров этой композиции ощущается монументальность и лаконизм. Сочетание серовато - черных розеток с розовыми цветами в центре придали особую выразительность изделию, а светло сероватый, почти белый фон, эффектно оттенил данную работу.

Узоры атласа связаны с природой Таджикистана, особенно текстурой гор, деревьями, цветами, озерами и небом.

В ковровых изделиях часто встречается замкнутая композиция с одной крупной розеткой, которая представляет собой сложный многоярусный узор, исходящий из центра, размером почти во всю высоту изделия. Вместо розетки иногда используют мотивы всевозможных кустов. Края композиции замыкают характерные узоры, чтобы придать ему законченный вид. Разнообразно исполненные орнаменты, исходящие из самого центра композиции, создают ощущение вечной динамики.

На выставке также были выставлены ковры с геометрическими узорами, без округлых линий в орнаменте, состоящие из двух - трех цветов. Этот вид орнамента самый древний.

Более сложные орнаменты на выставке представили афганские и иранские изделия под названием «Мехроб». Каждый из них разнообразен по орнаментальным элементам: солнце, звезды, волны, цветы, сосуды, огонь, вода, тепло и холод. В них зашифрована народная мудрость. Каждый вытканый узор имеет свою легенду возникновения. По словам представителя выставки Марзии Наврузи, если ковры, купленные на рынках, служат 10 лет, то эти ковры ручной работы не теряют свой вид, качество и цвет на протяжении более ста лет, к тому же со временем они становятся более мягкими. Нужно отметить, что эти красочные и изысканные ковры с использованием народных мотивов украсят любой современный интерьер и придадут ему тепло и уют.

Лидер нации, Президент Республики Таджикистан Эмомали Рахмон объявил 2019-2021 годы в стране Годом развития села, туризма и народных ремесел. Надеемся, что таджикское народное ремесло все шире будет использоваться в украшении современных интерьеров, одежды и аксессуаров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л.М. Левин, В.И. Свердлин. Ковры и ковровые изделия. Москва 1960.-С. 4-5.
2. А. Е. Фелькерзамъ. Старинные ковры Средней Азии. Издание ежемесячника «Старые годы». 1915.-С.3.
3. Таджики Каратегина и Дарваза. Под редакцией Н.А. Кислякова и А.К.Писарчик. Издательство «Дониш» 1966.-С.221-224.

**Чумъа ҚУДДУС,
унвонҷӯи кафедраи рӯзноманигории телевизиони
ДДФСТ ба номи Мирзо Турсунзода**

**ЧАНБАИ ПУБЛИТСИСТИИ АСАРҲОИ САҲНАВИИ
ТЕЛЕВИЗИОНИ ТОҶИКИСТОН
(Солҳои 1991-2011)**

Вазифаи публитсистикаи мустанад ва бадеии телевизион – баррасии масоили доғ, мушкилоти рӯзгори муосир ва таърих аст. Адибони мо дар тафсири падидаҳои рӯзгор ба факту далели ҳаёти, яъне бештар зимни омезиш бо осори мустанад мурочиат мекунад. Журналист бо далелу рақами хушк қаноат накарда, бо эҳсос, шодӣ, ё сугворӣ сухан ронда, дигар воситаҳои ифодаи бадеиро истифода мебарад. Дар натиҷа, мақолаву намоишҳои таҳлилӣ, гузориш аз воқеаҳои муҳим, сарнавишти оилавӣ ба қиссаи адабӣ мубаддал мегарданд ва баракс, бисёр шеърҳо ҳикоя, қисса драма, ҳаҷвиёт дар телевизион мақоми публитсистӣ мегирад [3] ва шакли санад дар телевизион дигар мешавад: лавҳа - шарҳи журналист бо усули баёни образнок ва субъективӣ; репортаж – бо шарҳу баёни ҳикоя аз ҷойи воқеа; очерк – бо қиссаи сарнавишти инсон, таҷрибаи ҳаётии қаҳрамон; гузориши муфассал аз ҷойи воқеа ва мушкилоти оилавӣ бо новелла, тасвири пурэхоси ҳодиса, таърихномаи мустанад – бо драмаи таърихии муассир; фелетон, памфлет, сатира – бо скетч, реприза; танқиди айбҳои ҷомеа бо киноя, мазаммат ва тамасхур – ба стенд ап комеди; очерки судӣ – бо драмаи детективӣ; қиссаи таърихӣ ва тасвири пахлуҳои гуногуни ҳодиса ва саргузашти инсон – бо сериали телевизионӣ. Барои онҳо мушкилот ва ифшои он чун ҷавҳари асосии беллетристӣ хидмат мекунад. Театри телевизионӣ на танҳо ба иттилоот шакли дигар медиҳад, балки ба тамошобин таъсир расонда, ўро дигар месозад.

Муқобилистии журналистика ва адабиёт, публитсистикаи мустанад бо публитсистикаи бадеӣ бар он асос меёбад, ки муддати зиёде дар адабиёт тахайюл авлавият дошта, ба осори бадеӣ ҳаққоният, холисӣ, дақиқии тасвири воқеа ва далел намерасид, журналистикаи муқаррарӣ ба зикри факту рақами хушк овора гашта, ба вай мавқеи субъективӣ, рангорангиву гуногунии услуби баён ва боваркунонӣ камӣ мекард, бинобар ин, тавачҷуҳи хонанда ба адабиёт бештар гашт. Дар давоми ҳазорсолаҳо, ки журналистика мавҷуд набуд, мушкилоти рӯзгор маҳз тавассути адабиёти бадеӣ ва театр баррасӣ мегашт. Вале минбаъд адабиёт низ бо бадеият қонеъ нашуда, бо далелҳои ҳақиқати пурраи ҳаётро ифода кард [7]. Театри тоҷик дар оғози фаъолиятҳои солҳои 20-ум дар мавзӯи рӯз асарҳо таҳия карда, ҳатто замоне, ки ҷанги шаҳрвандӣ идома дошт, саркардаи дастаҳои босмаҷиёро бо номашон «Кӯри Шермат», «Ҷолбӯта-қурбошӣ» ба сахна мебаровард ва дарвоқеъ, чанд режиссёру ҳунарпеша қурбон ҳам шуда буданд.

Сарҳади байни санаднокӣ ва тахайюл дар публитсистика шартӣ буда, мафҳуми ҳуччат пас аз ихтирои дастгоҳҳои аксбардор, радио ва телевизион васеътар шуда, маводи барандаи иттилоот ҳуччат маҳсуб мегардад, навори телевизион бошад, дар доираи талаботи техникаю эҷодӣ сабт шуда, ҷузъиёти бадеӣ пайдо мекунад [6].

Дар аввали солҳои 90-ум дар публитсистикаи мустанадии телевизион майдонҳо, ҷаласаҳои парлумон, баҳси ашхоси гуногунакида шарҳу тафсир ёфт. Вале бар асари ташаннуҷи авзои сиёсӣ ва авҷи ҷанги шаҳрвандӣ шарҳу тафсир якҷониба шуда, баррасии бисёр масъалаҳо ба ҷони журналистони телевизион хатар дошт.

Барои театри телевизионӣ фурсат лозим буд, ки аввал асарҳои фарогири мавзӯи рӯз дар адабиёт иншо гардад ва падидаҳои сиёсӣ-иҷтимоиро бо факту далел инъикос намояд. Аммо дар Тоҷикистон воқеаҳо ба дараҷае босуръат ва тезутунд сурат гирифтанд, ки аксари начобатҳо зуд дигар гашта, адибон аз мавзӯи рӯз тамоман дур шуданд, баъзе адибон бо тасвири ҳодисаҳои ҳузнангези фаръӣ овора шуда аз «бечоранолӣ» дур нарафтанд, ё ба авзои сиёсӣ аз мавқеи ҳизбию иҷтимоӣ баҳои

яктарафаи хизбӣ, гуруҳӣ, маҳаллӣ доданд, ки аз ҷониби кулли ҷомеа қабул нагардид. Асарҳое зарур буданд, ки оид ба ҳама паҳлуҳои мушкилот маълумоти эътимодбахш дода, барои бартараф кардани мушкилот даъват намояд. Бинобар ин, театри телевизионӣ бо усули дар таърихи тӯлонӣ санчидашуда амал карда, ба мавзӯи муосир бо ривоят, устура, тамсил, қиссаҳои деринаи пандомӯз рӯчӯ намуд. Охири солҳои 80-ум, дар замони ба ном бозсозӣ асарҳои бисёр адибони қаблан манъгаштаи адабиёти классикӣ бознашр шуд ва эҷодкорон дар таърихи ниёгон ва ривоятҳои ҷолиб як воситаи муассири ифодаи ҳадафҳои иҷтимоӣ - сиёсиро пайдо карданд. Пас аз истиқрори давлати конституционӣ шароит ва имконият барои таҳияи асарҳои ҷиддии сахнаӣ ба вуҷуд оварда шуд ва шуруъ аз соли 1994 чанд драмаи манзуми «Алии Сонӣ», «Сакароти Қорун», «То қафас бишкаст, булбул пир шуд», «Хатои охирини Афлотун»-и Сафармуҳаммад Айюбӣ, «Ҳукми Анӯшервони Одил»-и М.Ғаниев, «То ба гӯр»-и Мирзонабии Холиқзод, «Носири Хисрав»- Убайдулло Сафаров таҳия шуданд. Маҳз тавассути ривоятҳои ҷолиби пандомӯз иброз намудани мушкилоти рӯзгори гузаштагон ва муосир муҳтавое муяссар гашт, ки дар барномаҳои публитсистӣ бо санад тасдиқ кардан мушкил, сабти он бо дастгоҳи телевизионӣ ғайриимкон, инъикоси он ба ҳаёти журналистон хатарнок буд.

Ривоятҳои аз сензура озод асоси сужаи театри телевизионӣ - новеллаҳои телевизионӣ, намоишҳои ҳаҷвии «Чойхонаи Мушфиқӣ», «Беғараз панд» ва барномаи дастаҳои ҳунари шуданд. Бартарии ривояти таърихномаҳои классикӣ дар он буд, ки рӯирифт ва яктарафа танқид намекарданд, балки моҳияти фочиаовари табадуллотро шарҳ дода, халқро ба оромӣ андешаи амиқ даъват менамуданд. Панду ҳикмати классикони адабиёт дар асарҳои сахнаӣ ба мардум таъсири нек расонда, вазифаи коммуникативии телевизионро иҷро карданд.

Силсилаи "Бишнава аз най" - муаллифони сценария Чориёр Иброҳимов, Барно Ғайбуллоева, режиссёр Наим Латифов, аз рӯи ривоятҳои «Маснавии маънавий»-и Ҷалололидини Балхӣ солҳои 1990-1992 экранӣ шуда, нақши ҳайвоноту паррандагон аз ҷониби ҳунарпешагон иҷро шуда, дар шакли наздик ба усули театри таҳия шуданд. Бо нигоҳ доштани услуби ягонаи ривояти классикӣ, сабки ҳосаи режиссёрӣ, дар талошу низоъҳои драмаӣ пешниҳод кардани мушкилоти тасвиршаванда ин силсила аз ҷониби тамошобин на танҳо чун дурдонае аз хирвори маънӣ, инчунин, тамсил аз рӯзгори воқеии ҳамзамонон қабул гардид.

Муҳаққиқи адабиёт Р.Ҳодизода дуруст таъкид менамояд, ки «ҳар ривоят асарҳои тамомиятёфта буда, «Маснавии маънавий»-ро дар таърихи адабиёти форсу тоҷик дар як қатор бо «Шоҳнома»-и Фирдавсӣ, «Гулистон»-и Саъдӣ ва ғазалиёти Ҳофиз мегуздоранд» [8]. Муҳимтар он, ки ривоятҳои Мавлоно ба рӯзгори солҳои 90-ум мувофиқ буда, дар авҷи ташаннучи авзои сиёсӣ ва задухӯрдҳои ҳарбӣ дар телевизиони Тоҷикистон чун асари пандомӯз, тасаллобахш ва ба сулҳу салоҳ ҳидоятсоз хидмат карданд. Ҳар вақт, ки авзои кишвар муташанниҷ мегашт, роҳбарияти телевизион барномаҳои дигарро боздошта, ин ривоятҳоро ба эфир интишор менамуд.

Тибқи ҳадафу мундариҷа асари таърихӣ бо факту далели мушаххас ҳодисаҳои аз ҷониби олимони санчидашуда ҷанбаи бештари публитсистӣ дорад ва телевизион онро барои тарғиби ғояӣ ва таъсири бештар расондан ба муосирон истифода менамояд. Ҳодисаи таърихӣ гузашта бо воқеияти сиёсии замони муосир мувофиқ омада, моҳияти публитсистӣ пайдо менамояд. Мирзонабии Холиқзод барои маҷаллаи телевизионии

«Фарҳанг ва чомеа» фоҷиаи «То ба гӯр»-ро омода карда, қисм-қисм пахш намуд. Он замон воизони аҳзоби гуногун аз рӯҳияи гуломонаи тоҷикон ҳарф мезаданд. М.Холиқзод баракси онҳо, қиссаи воқеиро дар замони истилои муғулҳо ёфта, дар бораи ғаюрӣ ва меҳанпарастии тоҷикон бо эҳсос ҳикоят мекунад: вақте муғулҳо шӯриши Маҳмуди Торобиро пахш карда, меҳоҳанд кушташудагонро ба хок супоранд, дар ҳалли як муаммо очиз мемонад: дар майдон часади муғулро мебинанд, ки кокули дарози ӯро ҷавонмарди тоҷике саҳт дар дасташ доштааст ва ҳудаш низ ҳалок шудааст. Ҳарчанд мекӯшанд, кокули муғулро ҷудо карда наметавонанд. Оқибат, ба ҳулоса меоянд, ки кокули ҷанговари муғулро буранд ва ҷанговари тоҷикро бо ҳамон кокули буридаи муғул гӯр кунанд. Муаллиф гуфтад меҳоҳад, ки марди тоҷик гурури миллӣ ва мардонагӣ дошт ва дорад ва қасди ӯ то гӯр идома мекунад. Ба муаллиф танҳо ҳамин ҳадаф кофӣ буда, барои тарбияи ҳисси ватандӯстии мардум, онҳоро ба шарафу гурури миллӣ доштан даъват менамояд, ба дигар паҳлуҳои воқеаи таърихӣ тавачҷуҳ накардааст.

Ручуъ ба воқеаҳо ва қаҳрамонҳои таърихи кишвар яке аз роҳҳои пурсамари ба замона мувофиқ кардани асарҳои саҳнавии телевизионӣ мебошад. «Сакароти Қорун»-и С. Айюбӣ, режиссёр Т. Баҳромов, «Ҳукми Анӯшервони Одил» - режиссёр М.Ғаниев ва ғайра аз ҷумлаи онҳост. «Сакароти Қорун» дар асоси ривоятҳои арабии исломӣ таҳия шуда, дар бораи шахси сарватманд Қорун ва қурбони гурури нописандии худ гаштани ӯ ҳикоят мекунад.

Сафармуҳаммад Айюбӣ, ки бо драмаи мукаммали манзумаш «Фишор» маъруфият дошт, дар телевизион аз сужасозии пурпечуб, нақли саргузашту таҳаввулотӣ маънавии симоҳо сарфи назар карда, конфликти низоъро ошкоро, бо иштироки маҳдуди персонажҳо сохта, якбора авҷи амалиётро пешниҳод мекунад. Ин усули ҳоси пйесаи якпардагӣ буда, аз панҷ унсури композитсия муқаддима, гиреҳбандӣ, вусъати амалиёт, персонажҳои дуҷумдараҷа ихтисор мешаванд, асли масъала, бевосита конфликти иҷтимоӣ пешниҳод мегардад [4]. Ин шакли мухтасар, аз авҷи ҳодиса оғоз шудани намоиш ва ҳулосаи яктарафа, маҳкумосозии қотеъона талаби замони ҷанги шаҳрвандӣ буд.

Бинобар ин, дар «Сакароти Қорун» баробари нақши асосӣ Қорун ва Азроил барои равшан ифода кардани ҳолатҳо ва баёни муносибати қатъӣ симоҳои умумиятдодашудаи Шоир ворид карда шудааст. Дар асари драмавӣ барои расондани як маълумоти муҳим чанд нафар иштирок карда, як-ду лавҳа сохта мешавад, вале воқеаро паси парда гузаронда, натиҷаи онро бо як ҷумла ифода кардан мумкин аст. С.Айюбӣ роҳи дуҷумро пеш гирифт. Зеро, ки барои ифшои руҳию равонии ҳар персонажи дуҷумдараҷа низ либоси саҳнавию амалиёти алоҳида ва ғурсати бештар лозим буд. Вале имконоти молиявӣ ҳам чандон зиёд набуд ва асар мутобиқ ба суръати воқеаҳои замон таъхирро намепазируфт. Бинобар ин, дар асар нақши Шоир вазифаҳои зиёдро иҷро карда, чанд нақши дуҷумдараҷаро иваз намуд, гоҳо ҷун ровӣ аз воқеаҳои пешгузашта хабар медиҳад, гоҳо ҷун персонаж ҳолатҳоро шарҳ медиҳад ва бо ин имконият фароҳам меорад, ки драмнавис бевосита ба асли мақсад гузарад.

Муҳокимаронии Шоир дар намоишнома бо андешаҳои шоир - муаллифи асар як аст ва ишора ба солҳои 90-уми асри ХХ мекунад, ки силоҳу қудрат муваққатан ба дасти шахсон аз илму дониш ва ҳикмат дур афтадааст. Ниҳоят, Қорун «болотар рафта» даъво мекунад, ки агар хоҳад, офтобу моҳро ба зер мефарорад. Вале бо омадани Азроил

вазъият дигар мешавад. Қорун аввал ситеза мекунад, ки чӣ тавр фариштаи марг ҷуръат карда, назди ӯ омадаст. Вале, қонаш ба қабзаи марг афтада, тавба мекунад ва гумроҳии худро аз васвасаи Иблис мебинад, чун аз осмон посух намеояд, аз Худо гила менамояд.

Бо чунин усул масъалаи ҳамзистии озоиштаи пайравони мазҳабҳои гуногуни ислом асоси намоишнома - спектакли ҷорқисмаи «Алии Сонӣ»-и С.Айюбӣ, таҳиягар Б.Миралибеков, қарор гирифт. Дар аҳди шӯравӣ инъикоси симои пешвоёни мазҳабии дини ислом дар театру телевизион мамнуъ буд. Муҳаққиқ З.Эшматов менависад, ки «бо талаби идеологии замон солҳои 60 – 70-ум кормандони телевизион аз тарғибу ташвиқи осори классикони тоҷик ва таҷлили мавлуду солрӯзи шоирони форсу тоҷик ҳазар мекарданд ва танҳо аз нимаи дуоми солҳои 80-ум вазъият тағйир ёфт» [11]. Асли масъала дигар аст, танҳо ба ашхоси мазҳабӣ, чун Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ, Ғаззоли ва чанде дигарон рухсат набуд, вале ҳаёту эҷоди классикони адабиёти форсу тоҷик дар телевизион пайваста инъикос меёфт. Аз ҷумла, асарҳои сахнавӣ аз ҳаёти аллома Умари Хайём ханӯз 16 январи соли 1963 ва аз фаолияти рӯзгори Ҷомӣ ва Навоӣ 5 октябри соли 1968 дар эфир пахш гардидааст [9]. Сабаби на ба ҳама адибони соҳибҷашн асари сахнавӣ бахшидан - кам будани таҳиягару драмнависи хирфай, бо барномаҳои ҳаррӯза банд будани кормандони телевизион, дастрас набудани осори динию мазҳабии адибон, серхарочот будани таҳияи асарҳои таърихӣ буда, сарнавишти бархе адибон, бо сабаби таркиби драмавӣ надоштан, эҷодкорро ба таҳияи спектакл таҳрик намедихад. Барои асари телевизионӣ овардани чанд ривоятҳои ҳикояти игроқомези тазкираҳои асримиёнагӣ кам аст, бояд муаллифи драма ба умқи осори адиб фуру рафта, аз укёнуси маънавии онҳо дурдонаҳое дарёбад, ки барои ифшои мушкилоти рӯзгори ҳамзамонон хидмат кунад.

Як мушкилоти дигар - аз мушкилоти рӯз ва муаммоҳои таърих дар қанор истодани телевизиони замони шӯравӣ буд. Махсусан, охири солҳои 80-ум, ки ба шарофати бозсозӣ ошкорбаёнӣ зиёд гашт, дар ҷомеа ҷараёни муҳолифати шадиди нерӯҳои ба ҳам оштинопазир дошт, вале роҳбарияти телевизион театри телевизиониро бо драмаҳои маишӣ ва мазҳакаҳои сабук чун «Зангирии Чақабой» банд мекард.

Сарвари давлат, муҳтарам Эмомалӣ Раҳмон бо ёдоварӣ аз маҳдудияти идеологии даврони шӯравӣ, адибону олимону ба равшан қардани таърихи миллат даъват намуд: «Агар мо аз роҳи тайқардаи шебу фарози миллати хеш огоҳии комил медоштем ва аз хатоҳои содирнамудаи ниёгонамон сабақ мебардоштем, шояд тӯфони фоҷиабори офати ҷанги граждони, ки ба сари халқи тоҷик омад, чунин ранги фоҷиавӣ намегирифт... Миллате, ки забон, тафаккури милли, таъриху адабиёт, расму оин ва арзишҳои фарҳангиашро қадр намекунад, пояҳои истиқлолияташро низ чандон пуштибонӣ қарда наметавонад» [431]. Соҳибхитӣ ва сиёсати давлатӣ имкон дод, ки телевизион на танҳо муаммоҳои таърихи миллат, инчунин, падидаву зухуроти иҷтимоии муосирро сари вақт инъикос намуда, барои пешгирии мушкилот саъю талош созад. Дар натиҷаи сиёсати фарҳангии Ҳукумати Ҷумҳурии ҷиҳати бозгашт ба таъриху оин ва наҷобатҳои милли барои нашри пурраи осори то ҳол мамнӯи классикии тоҷикон – алломаҳо Мавлонои Румӣ, Носири Хисрав, Фаридаддини Аттор, Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ ва дигарон, Қуръони Маҷид ва тафсириҳои гуногуни он бо забони тоҷикӣ бо ҳарфи кириллӣ шароити мусоид ба амал омад. Дар ин ҷараён, пас аз истиқлолияти давлатӣ барои рушди хувияту худшиносии милли лозим шуд, ки ҷашни шахсиятҳои мазҳабӣ низ дар кишварҳои пасошӯравӣ, аз ҷумла, Тоҷикистон таҷлил шавад. Ҷашнгирии 800-

солагии руҳонӣ ва шоири маъруф аллома Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ соли 1995 намунаи хуби он мебошад.

Зимни баррасии ақоиди фалсафии Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ муҳаққиқ П.Давлатов оид ба вазифаи коммуникативии ВАО таъкид месозад, ки тасвири неки тамаддун, шарҳу тафсири неки ислом боиси гуфтугӯи тамаддунҳо хоҳад шуд ва агар тавассути барномаҳои хунарии воситаи муҳимтарини коммуникативӣ – телевизиону радио пешниҳод шавад, таъсири бештар мерасонад [2]. Бинобар ин, дар замони ҷашни бузургони миллат халқ мехоҳад аз ҳаёту фаъолият ва шахсияти онҳо огоҳ бошад. Дар баробари дигар тадбирҳои ҷашнии телевизион соли 1994 драмаи «Алии Сонӣ-и Сафармуҳаммад Айюбӣ таҳия шуд.

Воқеаҳои драмаи «Алии Сонӣ» дар Ҳиндустон оғоз шуда, се сӯфии кашмирӣ ҳангоми баҳси динӣ аз гиребони ҳамдигар мегиранд. Аллома ба онҳо бо услуби нарму боварибахш насиҳат ва тарғиби дину ихлос карда, оқибати мудҳиши муҳолифати диниро иброз менамояд. Номувофиқатии сирату сурати сӯфиён ӯро ба ташвиш меорад, ки аз фалсафаи Ҳинд ва динҳои асосии он меояд ва ба ҳамоҳангӣ даъват месозад.

Саҳеҳияти таърихии асари сахнавӣ тавассути истифодаи сарчашмаҳои таърихӣ ва илмӣ чанбаи публитсистии онро қавӣ месозад. Дар тазкираҳои ҳамасронии аллома - «Хулосат-ул-манокӣб»-и Мавлоно Нуриддин Ҷаъфари Бадахшӣ, «Манқабот-ул-ҷавоҳир»-и Мавлоно Ҳайдари Бадахшӣ ва ғайра ҳаёти Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ бо муъҷизаву каромат тасвир шудааст, вале ба қавли П.Давлатов, дар онҳо симои аслӣ, фаъолияти адабӣ, таълимоти динии мутафаккиро дарёфтган мушқил аст. С.Айюбӣ фардияти алломаро чун идеали эстетикӣ қабул карда, барои ифодаи мушқилооти динии замони худ истифода бурдааст, ки ҷомеа шадидан ба он гирифта буд. Тавре У. Тоиров зикр намудааст, «С.Айюбӣ дар заминаи воқеияти таърихӣ асари бадеӣ офарида, бештар ба амалиёт ва воқеа диққат додааст» [5].

Бо воқеаи шашуним аср пеш руҳдода мушқилооти ҷомеаи муосир - оқибати мудҳиши муҳолифати динию мазҳабӣ, ҷараёнҳои гуногуни диниро шарҳ медиҳад. Чун носеҳи динӣ аллома аз касони ба сарват дилбаста интиқод мекунад ва савобро дар рафтору кирдори аслии имрӯзаи инсон мебинад. Муаллиф бо ишора ба он, ки сухани пешвои динӣ қадр дорад, аз номи ӯ ҳамаро ба сулҳу салоҳ даъват мекунад.

«С.Айюбӣ сабку салиқа ва мактаби хосаи худро дорад» [10] ва драмаи таърихии «Алии Сонӣ» тасдиқгари ин аст. Ба муаллиф ақоиди мазҳабӣ ва шахсияти адабии аллома чун пири рӯҳонӣ муҳим аст ва сабаби ба ин мавзӯ рӯ овардани С.Айюбӣ - ибрази назар дар бораи ихтилофҳои мазҳабии муосирон, ҷаҳолати бархе рӯҳониён, доми тазвир кардани дин, гуфтор дар бораи асолату рисолати инсон мебошад.

Дар эҷодиёти Мир Сайид Алии Ҳамадонӣ интиқоди шадиди суфиёну фақеҳон, мансабдорон кам аст [2]. Аммо чун муаллими динӣ касони ба сарват дилбастаро танқид карда, савобро дар рафтору кирдори неки имрӯзаи инсон мебинад: «Қалби заррандуд настананд дар бозори ҳашр; Холисӣ бояд, ки аз оташ бурун ояд салим».

Сӯфиён каромату муъҷизаро қабул надоранд, вале С.Айюбӣ ба сахна овардани чанд каромоти Алломаро зарур донистааст. Инчунин, Аллома дар Хатлон кулоҳбофӣ мекунад, ки бо таълимоти динии ҷараёни нақшбандия - «дил ба ёру даст ба кор» рост меояд. Бо ин амал С.Айюбӣ аз номи пири рӯҳонӣ ба муосирон меҳнатро тарғиб карда, онро аз ҷанҷолҳои мазҳабӣ волотар меҳонад.

Дар баробари факту далел С. Айюбӣ дар тафсири шоир аз тахайюли бадеӣ низ истифода мебарад. Ё инро бо сахнаи рамзӣ ва баҳси сӯфии якуму сеюм бо Лӯлии аз Кашмир омада сохтааст: ҳар қадар ки сӯфиён Алломаро паст мезананд, курсии ӯ баландтар шудан мегирад. Ин сахна аз тахайюли шоир сар зада, ҳадаф таъкиди ҳолати воқеист, ки бо паст задан қадри олиму шоир паст намешавад, баракс мартабааш баландтар мегардад. Ин ҳолат факти таърихӣ – эътибори алломаро дар байни мардум таъкид сохтааст. Сипас ин ҳадаф бо факт, ё ходисаи реалӣ таҳким меёбад: хабари ҷанг байни мусалмонони Кашмир меояд ва аллома барои ором кардани онҳо ба Ҳиндустон меравад. Аз ҷониби дигар, ин сахна ҳам ишорат ба воқеаҳои ҷанги шаҳрвандии ҷумҳурӣ аст, ки дар асоси муҳолифати диниву мазҳабӣ сар зада буд.

Адиби асил аз тасвири зебоӣ – эстетика парҳез намекунад, ҳақиқати ҳаёт, қорҳои мушкили ҳаррӯза, ташвишҳои муқаррариро таҷассум мекунад. Ҷарҷанд асари сахнаӣ тасвири воқеият аст, нухабардорӣ - натурализм бо зебоии маънаӣ, ҳақиқати ҳаёт дар адабиёт бо ҳам рақобат доранд [1]. Дар адабиёти шӯравӣ факту далел бо иродаи муаллиф барои таҷассуми орзуҳо, идеологияи шӯравӣ, идеалҳои коммунистӣ қор фармуда шуд.

Зарурати ёдоварии арзишҳои диниву дуняӣ дар намоишномаи «Носири Хисрав»-и таҳиягар Убайдулло Сафаров низ инъикос шудааст. Талошҳои шоир барои ҳамзистии пайравони мазҳабҳои гуногун, тарғиби ақидаи баробарии динҳо ва бародарии паёмбарҳо, ягонагии муҳтавои аслии таълимоти ҷараёнҳои гуногуни ислом, ваҳдати вучуд, фалсафаи инсон ва дин, инсон ва кайҳон, кирдори номатлуби ҷангиён, инсоф дар бозору тарозу ва ғайра дар асоси санадҳои таърихи дин, ҳаёт ва таълимоти шоир интиҳоб шудааст.

Фикру андешаҳои аллома Носири Хисрав дар ҷараёни сахнаҳои таъкиби худӣ шоир, дар Хурӯсон сангсор шудани шогирди ӯ Нотуси Мағрибӣ, баҳсҳои ӯ бо фақеҳони кишварҳои гуногун ба таври «калҷартеймент» – фарҳанги шавқовар баён гашта, ҳама табақаҳои аҳолиро ба худ ҷалб месозад.

Тавассути ривоятҳои халқиву тамсилӣ, шахсиятҳои таърихии машҳур иброн намудани мушкилоти рӯз яке аз воситаҳои ҷалб кардани тамошобини зиёд ва пурзӯр кардани моҳияти коммуникативии асарҳои сахнаӣ мебошад. Ривояти сахнавии «Ҳукми Анӯшервони Одил», режиссёр Музаффар Ғаниев, аз ҷумлаи онҳост. Солҳои 90-ум, дар давраи ҷангҳои дохилӣ коҳидани ахлоқу одоб, ришваситонӣ, кирдорҳои ғоратгаронаи гуруҳҳои мусаллаҳи ғайрирасмӣ ва мунсифона рафтор накардани қормандони мақомоти назоратӣ боиси нигаронии давлат ва ҷомеа гашт. Дар барномаҳои публитсистӣ мушаххасан нишон додани онҳо мушкил буд. Баёни ин мавзӯ асоси ривояти сахнавии мазкур қарор гирифт. Мавзӯ ва муҳтавои он аз рисолаи таърихии алломаи асри XI Низомулмулк «Сиёсатнома» интиҳоб шуда, чун факти таърихӣ ҷанбаи публитсистӣ мегирад.

Муаллифон маводи таърихиро бо ду роҳ истифода мебаранд: рӯйдодҳои муҳимро дар маркази диққат гузошта, ҷузъиёти онро бо тахайюли бадеӣ пурра ва ба ҳадафи худ мувофиқ месозанд, дуюм, воқеа ва ҳолатҳои ҷузъии таърихиро ба асос гирифта, қолли муносибатҳоро ба дараҷаи воқеаи асосӣ бардошта, замони таърихиро ба таври муассир баён мекунанд. Дар ҳарду ҳолат мекӯшанд хусусиятҳои аслии воқеа, қаҳрамон, симоҳо, забон, урфу одати замон саҳеҳ инъикос шаванд. Мавзӯ ва муҳтавои драмаҳои таърихии «Алии Сонӣ», «Носири Хисрав» дар асоси факту далелҳои таърихии дар рисолаҳои

таърихии ҳамасрони ин шахсиятҳо дарчгашта ва таҳқиқоти илмии олимони муосир, ашъори он шоирон, ривоятҳои «Бишнава аз най» аз «Маснавии Маънавӣ»-и Чалолиддини Балхӣ, «Хукми Анӯшервони Одил» аз «Сиёсатнома»-и Низомулмулк ва дигар тазкираву асарҳои илмии таърихӣ фароҳам оварда шудааст. Чунин тарзи муносибат драмаи бадеиро ба асари илмӣ-оммавии публитсистӣ наздик ва сатҳи боварибахшии онро қавӣ мегардонад.

Чанбаи публитсистии асари сахнавии телевизионӣ дар он низ зоҳир мегардад, ки мушкилоти рӯзгор бо симоҳои шинохта аз кӯчаву майдон ба эфири телевизион роҳ меёбад. Солҳои мушките, ки кӯчаҳои шаҳру деҳот пур аз силоҳбадастон шуда, ҳар сари қадам зӯроварӣ ба назар мерасид, ин падида дар намоишномаи телевизионии «Саҳв»-и режиссёр Наим Латипов бо ҳамон сурат таҳия гашт. Бо сабаби ҳассос будани мавзӯ ва хатар доштан ба иҷроқунандагон, ҳатто ба нақшо ҳунармандони ҷавони барои тамошобин ношинос ҷалб шуданд.

Дар асар як ҷавони камуфляжпӯш аз рӯи одат шом дар кӯчае ба як духтар ҳучум карда, кӯшиши зӯроварию ғорат мекунад. Духтар аввал хоҳишу тавалло мекунад, ки ўро сар диҳад, вале илтиҷо ба ҷангӣ таъсир намекунад. Дар натиҷа духтар бо шучоати беназир ҷангиरो дар ғафлат монда, ба ў бо усули карате зарбае мезанад. Аксуламали ғайриҷашмдошти духтари дар назар бечораву беҳимоя вазъиятро дигар мекунад ва ба тамошобин барои аз дил бурун кардани тарс, майл кардан ба варзиш чун дарси кушода хидмат мекунад. Асли ҳадаф ишора ба қонунвайронкунии иддае аз ҷавонон ва даъват барои пешгирии ҷинояткорӣ мебошад. «Саҳв» дар рӯзҳое интишор ёфт, ки намоиши иттилоотӣ-таҳлилии «ВКД хабар медиҳад» аз натиҷаи амалиёти ғаврии милитсия дар бораи қонуншикании силоҳбадастон низ гузоришҳо меод. Бинобар ин, аксари тамошобин чунин асарҳои сахнавиро чун намоиши мустанада қабул карданд.

Хулоса, театри телевизионӣ баёнғари мавзӯи рӯз буда, аввали солҳои 90-ум барои ин ҳадаф жанрҳои ривоят, тамсил, драмаи таърихиро истифода бурд. Дар асарҳои таърихӣ байту ашъор, далелҳои таърихӣ оид ба таърихи ғаволияти шохон ва ҷараёни динии замон мушкилоти замонро ифода карда, аз оқибати гарони муҳолифати динӣ ва мазҳабӣ, муваққатӣ будани қудрати силоҳ ва ғайра огоҳ намуда, мардумро ба сулҳу салоҳ, ҳамзистии осоишта, ваҳдату ягонагӣ даъват намуд.

Бо такомули техникаи телевизионӣ ва ихтирои камераҳои телевизионии сохтори «Дижитал», дертар техникаи рақамӣ дар телевизион майл ба усулҳои таҳияи кино бештар шуд, режиссёрҳои насли аввал аз фаолият монданд ва аз охири солҳои 90-ум жанри намоишнома - спектакли телевизионӣ бо декоратсияи серхарочоти студиявӣ дар Тоҷикистон, Россия ва бисёр кишварҳои Ғарб аз байн рафт. Ба ҷойи он жанри новелла, жанрҳои хурди ҳаҷвӣ, дертар сериали телевизионӣ бо сабт дар табиат ба вучуд омада, вазифаи театри телевизиониро дар шаклҳои жанрии нав идома дод.

АДАБИЁТ:

1. Барнашова Е. В. «Взаимосвязь натуралистических и эстетствующих тенденций в европейской художественной культуре XIX века» [Электронный ресурс]. Режим доступа: / Е. В. Барнашова. - <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-naturalisticheskikh-i-estetstvuyuschih-tendentsiy-v-evropeyskoy-hudozhestvennoy-kulture-xix-veka>

2. Давлатов П. Н. Этические взгляды Мир Саида Али Хамадани: дис. канд. философских наук. / П. Н. Давлатов. - АН Республики Таджикистан. Душанбе, 2014. 136 с.
3. Малинина Н.Л. Художественная культура и медиасреда синтеза художественного образа и публицистики // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Том 6. № 6А. С. 227-234 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2017-6/25-malinina-nina.pdf>
4. Мирахмедов Ф., Куддус Ч. Асосҳои драматургия ва маҳорати сценарианависӣ. / Ф. Мирахмедов, Ч. Куддус. - Душанбе, 2009, саҳ 24.
5. Тоиров У., Аз дидаи ибратбин. // Сафармухаммад Айюбӣ «Мунтахаби осор». Д., Адиб, 2000.
6. Тушмалишвили А.Г. Художественно-документальный образ в советской экранной публицистике. дисс канд. фил. наук, М., 1976.
7. Харитонов Д.В. «Новый журнализм» в сравнительно-исторической перспективе (программы литературного освоения факта в США 1960-х годов и в России 1920-х) дис канд филол. наук. /Д.В. Харитонов. - М., 2010.
8. Ҳодизода Р. «Маснавии маънави»- Ҷалолуддини Румӣ. //Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Душанбе, қисми 2. 1989 с.165, 546 саҳ.
9. Хочазод С. «Таърихи телевизиони Тоҷикистон». Душанбе, 2007. 288с.
10. Шамсиддини Нуриддин Сафармухаммад Айюбӣ. // С. Айюбӣ/ Мунтахаби осор. - Душанбе, Адиб, 2000. саҳ.1.
11. Эшматов З.А. Становление и развитие таджикского телевидения (на примере первого канала таджикского телевидения): автореф. дис. канд. филол. наук / З.А. Эшматов. - Душанбе, 2016. – 24 с.

Мирсаид РАҲМОНОВ
ҳодими илмии Институти омӯзиши
масъалаҳои Осӣ ва Аврупои АМИ ҚТ

“ПАТАНГБОЗӢ”⁶²
ИСТИҚБОЛИ “ҶАШНИ БАҲОРОН” ВА АНЪАНАҲОИ
НАВРӯЗИ ДАР ПОКИСТОН

⁶²Бодбодакбозӣ ба истилоҳи англисӣ "flying a kite"

Покистони имрӯза яке аз калонтарин кишварҳои Осиёи Ҷанубӣ мебошад, ки 14 апрели соли 1947 дар натиҷаи тақсимои минтақаи аз Бритониё озодӣ ба даст овард. Ин кишвар бо давлатҳои Афғонистон, Эрон, Ҳиндустон ва Чин ҳамсарҳад мебошад. Қайд кардан бамаврид аст, ки минтақаи Осиёи Ҷанубӣ аз лиҳози ҷуғрофӣ бо Осиёи Миёна, Осиёи Шарқӣ, Ховари Миёна ва укёнуси Ҳинд пайвандии таърихиву фарҳангӣ дорад. Минтақа аз 8 кишвар: Афғонистон, Бангладеш, Бутан, Ҳиндустон, Молдиф, Непал, Покистон ва Шриланка иборат аст, ки аҳолии он 21 фоизи сокинони дунёро ташкил медиҳад.



Харитаи Покистон бо ҳамсоякишварҳо

Кишвари Покистон 803 940 км² масоҳат дошта, тавассути хати сарҳади обӣ бо давлатҳои халиҷ васл гашта, бо Тоҷикистон тавассути гузаргоҳи Воҳони Афғонистон фосилаи сарҳадӣ дорад.

Пойтахти ин кишвар шаҳри Исломобод буда, дар байни доманакӯҳҳо ва боғи машҳури Шакарпарӣён, ки аз ҷониби раҳбарон ва вазирони ҷаҳон бо дарахтҳои ёдгорӣ зебо ва музаян шудааст, ҷойгир аст. Покистон яке аз кишварҳои диданбоб аст, ки аз ҷониби маркази сайёҳии «Марко Поло» чун «Сарзамини подшоҳон» шинохта мешавад. Чуноне, ки зикр кардем он кишвар дар минтақаи Осиёи Ҷанубӣ воқеъ буда, дар бештари маконҳову ҷойҳои таърихӣ Покистон навиштаҷот ва сарчашмаҳои хаттии форсӣ-тоҷикӣ дида мешавад. Забони мардуми Покистон урду мебошад, ки аз забонҳои форсӣ, туркӣ, арабӣ ва санскритӣ маншаъ гирифта, бештар аз 60% онро калимаҳову ибораҳои форсӣ-тоҷикӣ ташкил медиҳад ва ба қавли устоди забон ва адабии форсии Донишгоҳи Панҷоби Покистон доктор Офтоб Асғар чун духтари зебои он пазируфта шудааст. Қобили зикр аст, ки матни гимни мардуми ин сарзамин тоҷикӣ-форсӣ буда, бо як ду калимаи ҳиндӣ омехта шудааст ва дар рейтингҳои «Оҳанги ҷаҳонӣ» (Tunes of the Word)⁶³ соҳиби дарёфти ҷойи аввал гардидааст. Шаҳри Лоҳур маркази фарҳангӣ ва аз шаҳрҳои бостонии Покистон ба шумор меравад. Ӯ таърихи қадима дошта, дар сарчашмаи «Географияи Птолемӣ» ба номи Лабокла, ки дар канори дарёҳои Индус,

⁶³<https://www.thetoptens.com/countries-best-national-anthems/>

Рови, Чехлам ва Ченоб ҷойгир аст, зикр шудааст. Ин шаҳри бостонӣ зери мудирияти вилояти Панҷоби Покистон мебошад, чун пойтахти он қабул гардида, аз соли 1976 бо шаҳри Душанбе пайванди бародаршаҳрӣ дорад.



Намунае аз либосҳои мардумӣ

Мувофиқи барӯйхатгирии соли 2017, Покистон аз лиҳози нуфузи аҳолиаш дар ҷаҳон шашумин кишвар ба шумор рафта, шумораи аҳолии он зиёда аз дусад ҳафт миллион нафарро ташкил медиҳад ва дар раддабандӣ пас аз Индонезия дуввумин кишвари сермусулмонтарин дар ҷаҳон мебошад. Тибқи сарчашмаҳо аз рӯи шумораи олимон дар ҷаҳон ҷои ҳафтумро мегирад ва иҷроқунандагони сурудҳои суфигии он чун беҳтаринҳо эътироф шудааст. Ин кишвар узви Созмони Милали Муттаҳид, Созмони Умумиҷаҳонии Савдо, Созмони минтақавии “SAARC”⁶⁴, Созмони Ҷамқории Шанхай ва инчунин узви кишварҳои рӯ ба инкишофи Гурӯҳи 77 мебошад.

Покистон кишвари федералии сохтораш омехта буда, аз иёлатҳои Панҷоб, Синд, Хайбер-Пухтунхва (Вилояти сарҳади шимолу ғарбӣ) ва Балучистон иборат аст. Ба ғайр аз иёлатҳо, Покистон инчунин минтақаҳои идорақунии федеролии қabilaҳо ва минтақаҳои Гилгет-Балтистон ва Озод-Кашмирро дар бар мегирад. Тибқи сарчашмаҳо, аввалин Конститутсияи Покистон 23 март соли 1956 қабул карда шудааст.

Президентро парлумони федералӣ ба мӯҳлати 5 сол интихоб мекунад. Ҳукумат, аз ҷониби Президент, бо пешниҳоди Сарвазир таъин карда мешавад.

⁶⁴Созмони минтақавии South Asian Association for Regional Cooperation дар соли 1985 дар Дҳақа пойтахти Бангладеш таъсис ёфт, ки Афғонистон, Бангладеш, Бутан, Ҳиндустон, Покистон, Шриланка, Молдиф ва Непал муассисон он буда, дафтари марказии он дар Катманду пойтахти Шриланка ҷойгир аст.



Шаҳри Лоҳур да фазои фестивали баҳорӣ бо парвози бодбодакҳо

Покистон яке аз аввалин кишварҳоест, ки истиқлолияти Тоҷикистонро ба расмият шинохт. Байни Тоҷикистону Покистон пайвандҳои таърихӣ ва муштарақоти зиёде вучуд дорад, ки яке аз онҳо таҷлили маросими чашни Наврӯз мебошад. Тибқи баррасиҳои профессор Муҳаммад Ахтар,⁶⁵ дар ин кишвар қавмҳои тоҷиктабор умр ба сар мебаранд, ки аксари онон аз даврони ҳокимияти сулолаи муғулон инчоро ватани доимии худ қарор доданд. Бояд қайд кард, ки бештари гузаштагони сулолаи муғулони инҷо ба касби тиҷорат, сарбозӣ, илму дониш, меъморӣ ва ирфон машғулият доштанд, ки то имрӯз осорашон боқӣ мондааст.

Забони урду забони расмӣи Покистон буда, англисӣ дуввумин забони расмӣи кишвар қабул гардидааст. Таърихи ғании қадимаи ин забон саршор аз адабиёт, фарҳанг, шеърӣ ғазал, ирфону ислом мебошад.

Бояк қайд кард, ки Душанбеу Лоҳур пайвандагарони таъриху тамаддуни Осиёи Миёнаву Ҷанубӣ ва васлгарони Панҷобу Панҷруд буда, сокинон ин шаҳрҳои меъморони сулҳовар, фарҳангсолор ва идомадиҳандагони адабу фарҳанги Рӯдакиву Айнӣ, Масъуду Саъди, Салмону Иқбол, Мирзо Турсунзодаву Файз Аҳмади Файз⁶⁶, Ҳафиз Ҷоландҳарӣ⁶⁷ ва Ҳасан Аҳмад Донӣ⁶⁸ мебошанд, ки барои ояндагони насли худ ганҷинаҳои тоза ба тоза фароҳам оваранд. Шаҳри Лоҳур ҳаҷдахумин бузургтарин шаҳрҳои ҷаҳон⁶⁹ ба ҳисоб меравад ва чун маркази шоирону адибон ва осорхонаву китобхонаҳои саршор аз осору девонҳои донишмандонест, ки эҷодиёташонро бештар бо забони форсӣ-тоҷикӣ таълиф ва таҳия кардаанд ва лиҳозо шинохти онҳо заминаи ҳамкорӣ байни Осиёи Миёна ва Осиёи Ҷанубӣ, хусусан Тоҷикистону Покистон, ба вучуд меоранд.

Табиист, ки омад-омади баҳор бо ҳамаи нузҳату **нақаҳоташ** ба машоми инсоният таровату ҳаловат мебахшад. Истиқболу вуруди он дар ҳар гӯшаи олам вобастагӣ ба

⁶⁵Муаллифи китоби "Тоҷик свотӣ ва мамлақати габр таърих ки оина мии"

⁶⁶Файз Аҳмад Файз (1911-1984) Шоир ва дӯсти ҷонии устод Мирзо Турсунзода ва барандаи ҷоизаи Сулҳи Ленинӣ дар соли 1962

⁶⁷АбуласарҲафизҶоландҳарӣ (1900-1982) Шоир ва муаллифи матни гимни миллии Покистон

⁶⁸Аҳмад Ҳасан Донӣ (1920-2009) Муаррих, забоншинос ва археологшиноси маъруфи Покистон ва муаллифи китоби Central Asia Today. Sang-e-Meel Publications. 1996

⁶⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_largest_cities

мухит ва фасл дорад. Дар баъзе кишварҳои олам ҳамаи фаслҳои солро ба таври комил наметавон мушоҳида кард, аммо дар Покистон, аз ҳамаи ҷаҳор фаслҳои сол - яъне Баҳору Тобистон, Тирамоҳу Зимистон лаззату кайфияти равониву ҷисмонӣ мебаранд ва зимнан фасли Баҳорро чун "маликаи фаслҳо" медонанд.

Ин фасл чун фасли сулҳ, хурсандӣ, хушбахтӣ ва рангҳо ба дилу дидаи инсонҳо гуворову таманно меоварад. Вуруди он баъди сардиҳои қаҳратуни Зимистон чун оташи гарму нармест, ки ҷисми инсонҳо сафо мебахшад ва дар дигар фаслҳои сол чунин тароват ба ин шакл эҳсос намешавад. Воқеан қавму миллиятҳои ҷаҳон бо доштани расму ривож, фарҳангу тамаддун, ҷашну маросим, нӯшидану пӯшидан ва варзишу забонҳои маҳаллӣ бозгу ва эҳғари хувияти милли ва эҳтиром ба шахсиятҳо ва мардуми худ мебошанд. 3-ин сабаб ҳар миллат ё қавм ва халқи олам ҳамеша талош мекунад, то ин дороиҳо ва расму анъанаҳои зинда нигоҳ дошта, онҳоро боз рушду нуму диҳад.

Дар шинохт ва тарғиби ҳамаи ин маросим ҷашнҳо барпо ва таҳия мегарданд. Мавриди зикр аст, ки Наврӯз яке аз қадимтарин ҷашнҳои тоҷикон ба шумор меравад. Бо тағйирёбии низоми ҳаракати сайёраҳо 21-уми март шабу рӯз баробар шуда, тибқи солшумории шамсӣ рӯзи аввали баҳор, рӯзи киштукори деҳқонон оғоз меёбад. Аввалин маротиба дар соли 2010 Наврӯз бо ташаббуси Тоҷикистон ва кишварҳои дигари минтақаи олам расман зери қарори Маҷмаи умумии Созмони Милали Муттаҳид ба як маросими ҷаҳонӣ табдил ёфт.

Маълум аст, ки минтақаи Мовароуннаҳр ё Осиёи Марказӣ ва қораи Ҳинд бо фарҳангу забонҳояшон, қавму русумашон мақоми хосаро дороанд. Кишварҳои Ҳиндустону Покистон дар дунё қалонтарин минтақаанд, ки дорои қавму русуми гуногун буда, бо Осиёи Марказӣ пайванди таърихӣ, фарҳангӣ ва забонӣ доранд. Ақвоми мухталифи ин минтақа барои ҳифз ва шинохти анъанаҳои худ, доимо маросиму барномаҳои намоишии мардумӣ ташкил дода, дар рушди ҷомеа сахм мегузоранд.

Вуруди фасли баҳор ҷавонӣ, хушӣ ва рангорангии табиатро афзун дода, мардуми Ҳиндустон онро тавассути ҷашни рангҳо ё "ҳолӣ", Покистон ва минтақаи Панҷоб бо "басант" ва Гилгету Чатрол ва Свот бошад, онро чун "оғози мавсими кишти баҳорӣ ё наврӯз" пазиroy ва истиқбол менамоянд.

Моҳҳои Феврал то Април мавсими баҳорӣ буда, омадани он сардиҳои зимистонро бо нуру сафояш мегудозад. Ҳаминаст, ки мардумон аз нақаҳоти он тароват бурда, онро бо сурӯд, сайр, сафо, кишту кор ва тарбияти баданӣ истиқбол менамоянд.

Истилоҳ ё қалимаи Наврӯз ба забони форсӣ-тоҷикӣ маънои рӯзи нав буда, оғоз ё омадани аввали баҳорро ба мужда мерасонад.

Тибқи сарчашмаҳои таърихӣ, Наврӯз ва маросими он хоси тамаддуни аҳли форс мебошад, ки собиқаи ҳазорсола дорад ва он дар даврони салтанати муғулон дар қораи Ҳинд низ қайд мегардид.

Дар бораи он муаррихон ва нависандагону шоирони Осиёву Аврупо китобҳо эҷод кардаанд. Муҳаққиқ, адиб ва рӯзноманигор Сайид Сибти Ҳасан⁷⁰ (тав.31 июли 1916-

⁷⁰ Сибти Ҳасан дар моҳи июли соли 1916 дар маҳаллаи Амбарӣ, минтақаи Утар Прадеши Ҳиндустон таваллуд шуда, хатмкунандаи донишгоҳи Алигарҳ мебошад. Баъдтар таҳсилоти олиашро дар донишгоҳи Колумбияи Амрико ба итмом мерасонад. Дертар дар санаи 1948 ба шаҳри Лоҳури Покистон кӯч баста, дар маҷаллаи "Наё адаб" (Адабиёти навин) ва "Лайбӣ наҳор" фаъолияти адабӣ менамояд. Китоби

ваф.20-уми апрели 1986) дар китобаш зери унвони “Мозӣ ке мазор” (Мазори гузашта-М.Р) оиди аҳамияти таърихии чашнҳо рӯшани андохта, менигорад, ки дар замонҳои қадим чашни мавсимӣ ин Наврӯз буд ва дар ҳама ҷо дар фасли баҳор барпо мегардид. Дар ин асно расму тамаддуни ақвоми гуногун мавриди намоиш қарор мегирифт. Андеша ва тафаккури таҳлиқи коинот дар ин маросим хуб ташаккул ёфтааст. Аз ривоёти таърихӣ аён мегардад, ки соҳилҳои дарёи Нил ва Фурот ҳазорҳо сол шудааст дорои тамаддунҳо мебошанд, ки барои наслҳои оянда боқӣ мондааст.

Мутобиқи таҳқиқот ва баррасии илмии Сибти Ҳасан дар байни **сокинони** водии дарёи Дачла ва Фурот се чашни мавсимӣ мавҷуд буданд, ки Наврӯз яке аз онҳо мебошад. Ин чашн дорои се унсури асосӣ буда, дар нахӯст намоиши тасвирии коинот подшоҳ қаҳрамонӣ нишон медиҳад. Дар дуввум тоҷиҳои подшоҳ аз нав сурат мегирад ва саввум оиладоршавии шоҳу хонумаш ба тамошо гузошта мешавад.

Ёдовар мешавем, ки Покистони имрӯзаро қавмҳои гуногун ба мисли Синдӣ (шаҳри Карочӣ ва атрофи он), Панҷобӣ (шаҳри Лоҳур ва музофоти он), Балуч (Мардуми Кувейта ва навоҳии он) ва Паштун (Мардумони шаҳри Пешовар, Суба Сарҳад ва ноҳияҳои тобеи он) ташкил медиҳанд, ки дорои расму русуми хоси худ мебошанд. Ва ҳар қавму қабила инҷо русумоташро дар барномаҳои гуногун намоиш медиҳанд.

Омодагӣ ва истиқболи Наврӯз дар манотиқи гуногуни Покистон ба таври хос сурат мегирад. Наврӯзро мардуми инҷо чун чашни эронӣ ва оғози баҳор мешиносанд, ки дар ин давр кишоварзон аввалин донро ба замин пошида, барои ободи ва зиндагии гуворо умеди тозаеро истехком мебахшанд. Мардуми инҷо Наврӯзро "Оламафрӯз" низ мугӯянд ба маънои рӯзи тоза расида, ки вурудаш ҷаҳонро равшан ва дурахшон мекунад. Дар ин айём мардуми атроф ба мисли Дера Исмоилхон, Кувейта ва Порочанор маросимҳо ва расму русуми худро бозгушӯй карда, тамоми хонаҳо, кучаву хиёбонҳо, ибодатхонаҳо ва боғҳоро софу тоза карда, онҳоро бо ҷароғон зинат медиҳанд. Тибқи сарчашмаҳо занони ин манотик туфанг гирифта, ба дашту саҳро баромада, ба сайду шикор мепардозанд.

Баъзе аз мардуми инҷо дар шаби Наврӯз дар хонаҳои худ маҳфилҳои наъту ғазалсароӣ баргузор карда, дар он ғазалсароён ва наътҳои машхурро барои бозхам хубу ҷолибшудани маҳфил даъват карда, оиди сифатҳои пайғомбари ислом Муҳаммад (с.а.) мадҳҳои мекунанд. Дар шаҳри Кувейта бошад кулчаҳои махсус ва шириниҳои хос ба монанди "рас малой", "суҳон ҳалво" ва "барфӣ" пухта, мардум якдигарро муборакбод менамоянд. Дар манотиқи шимолии Покистон, алалхусус Гилгет, Балтистон, Свот ва Чатрол, ба таври расмӣ Наврӯзро чашн гирифта, сокинон аз омадани фасли баҳор ва ниҳолшиниву донашинӣ хурсандӣ барпо мекунанд. Ҷолиби зикр аст, ки айнан мисли тоҷикон дар ин ҷо низ ҳада додани тухми мурғ ба якдигар, боздид аз хонаводҳои якдигар, гуштигирӣ, асптозию бӯзқашӣ ва чавгонбозиро расму русуми асосии мардуми инҷо дар омадани фасли баҳор ва Наврӯз мебошад.

машхури он зери унвони "Маркс увр Машрик" дар бораи афкори Маркс ва Энгелс оиди тамаддуни шарк ва бунёди ҷомеа навишта шудааст. Асарҳои дигари ӯ аз қабили "Афкори тоза", "Адаб увр рушан ҳаёле" - "Адаб ва ҳаёлоту рушан", "Суҳан дар суҳан", "The battles of ideas in Pakistan" - "ҷанги ақидаҳо дар Покистон", "Инқилоби Эрон", "Навиди фикр", "Шаҳри нигарон", "Мусо се Маркс так" - "Аз Мусо то Маркс", "Pakistan main Tehzeeb ka Irtaqa" - "Рушди фарҳанги асили Покистон" ва "Мазе ке мазор" - "Мазори гузашта" хело моҳирона эҷод ва пешкаши хонанда гаштаанд.



Намунае аз сохтани риштаҳои махсус барои парвози бодбодакҳо

Бештари мардуми вилояти Панҷоб онро "чашни Баҳорон" меноманд. Дар шаҳри Лоҳур, ки зиёда аз 10 миллион аҳоли дорад, бо омадани баҳор маросиме бо номи "Маросими рӯзи Басант"- "Патангбозӣ" ё "Чашнвораи парвози бодбодакҳо" баргузор мешавад. Дар ин айём мардуми инҷо шаб то саҳар дар пушти бомҳои хонаҳо рафта, анвоҳои хӯрокҳо таҳия карда, хӯшиҳо мекунанд, ки анъанаҳои хоси аҳолии Панҷоб ва Лоҳур ба шумор меравад. Басант ё чашнвораи парвози бодбодак хайрухӯш бо фасли зимистон ва эълони даромадани фасли баҳор мебошад.

Тибқи ривоятҳо ибораи Басант дар асл Васанта мебошад, ки дар забони санскритӣ маънои баҳорро фаҳмонида,⁷¹ аввалин маротиба бо ташаббуси Маҳарача Ранҷит Синҳ⁷² ба муносибати омадан ва пешвози баҳор бодбодакбозӣ ё ба истилоҳи мардуми инҷо "Патангбозӣ"⁷³-ро барои дилхушии мардум шинос ва муаррифӣ мешавад. Бештари лоҳуриҳо худро бо шавқмандии фаровон барои ин рӯйдодӣ бузург омода мекунанд ва ҳоло Лоҳур аз бузурғтарин баргузоркунандагонии ин чашн дар ҷаҳон маҳсуб мешавад. Аз ҷама аҷоиб ин аст, ки мардуми онҷо бо матоҳои хос ё қоғазпораҳои рангкарда бодбодакҳои хурду калон сохта, зери садои мусиқӣҳои классикӣ онҳоро ба сӯй осмон парвоздода, манзараи ҷозибу рангорангеро ба вучуд меоваранд, ки бинандаро ба хайрат меорад.

Бояд зикр кард, ки "Патанг" ба истилоҳи англисӣ "kite" буда, покистониҳо онро "гудӣ" низ меноманд ва дар парвози он аз тор ё риштаҳои мустаҳкамӣ рангкардашуда истифода мекунанд. Риштаҳоро дар миёнаи ду дарахт баста, онро рангубор карда, бо ғилдиракчаҳо печонда, барои муштариёни худ пешкаш менамоянд, ки ҳунармандии мардумони онҷоро нишон медиҳад. Дар расми парвоз додани бодбодакҳои калонҳаҷм одатан чанднафар якҷоя саҳм мегиранд. Бояд зикр кард, ки солҳои ахир ҳукумати Покистон дар гузаронидани "Басант" маҳдудиятҳо эълон кард, то аз талафоти ҷонии мардуми кишвар ҷилавгирӣ намояд.

⁷¹<http://kiteuniverse.ru/vokrug-sveta/aziya/basant-mela-lahore-pakistan/>

⁷²Маҳарача Ранҷит Синҳ (тав.13 ноя. 1780 – ваф.27 июн 1839) аз роҳбарони Сикхҳои қораи Ҳинд, ки дар асри 19-ум минтақаи шимол-ғарби Ҳиндусторо идора мекард

⁷³ Camille Mirepoix (1967). Now Pakistan. Grenich. p. 142.

Тибқи баррасиҳо аҳолии Лоҳур аз замонҳои қадим Баҳорро дар "Чилонӣ порк" ё "Рескурс порк"⁷⁴ бо таҳияи гулҳои рангоранг, аспдавонӣ, шутурдавонӣ, намоиши хӯрокаву либоса, касбу ҳунар ва дидорбинӣ бо ҷӯшу хурӯш ба мисли мардумони Осиёи Миёна истиқбол мегирифтанд.

Дар хулоса метавон қайд кард, ки вуруди Баҳори хуррам ва анъанаҳои наврӯзӣ дар ҳамаи атрофи олам аз замонҳои хеле қадим бо зиндашавии табиат ва фарорасии маликаи фаслҳо чашн гирифта мешуд. Тавассути он мардумони ҷаҳон зебоҳои муҳити оламро қадр карда, барои раванку шукуфоии он дастаҷамъона барномаҳои хосси иҷтимоӣ ва фарҳангӣ ташкил менамуданд, то тавонанд яқдилона ин табиати зеборо бо дили соф, меҳри инсонӣ ва чашми хирад мусаффову зинат бахшиданд. Ҳамин зебоҳову хуррамииҳои фасли Баҳор адибону олимону шоиронро низ ба вачд меоварад, ки беҳтарин эҳсоси худро тавассути эҷодиёти начибашон зикр карда, ба **мо ҳамаи** аҳли сайёра сафо ва эҳсоси хурсандӣ мебахшанд. Боварӣ дорем, омадани чунин фасл сол заминаи равобити сиёсӣ, иқтисодӣ ва фарҳангии ҳамаи кишварҳои ҷаҳон гашта, файзи истиқлолу дӯстии онҳо, аз ҷумла Тоҷикистону Покистонро, истехком хоҳад бахшид.

АДАБИЁТ:

1. Faiz festival-Tribute paid to SibteHasab, The Express Tribune newspaper Retrieved 22 February 2018
2. Naeem Raza "100 years with Sibte Hassan-Understanding the life and legacy of SibteHasan, The News International, Retrieved 22 February 2018
3. PakistanChronicle, Aqeel Abbas Jafri, Virsa/Fazlee Sons, Karachi, Pakistan, 2010
4. www.pakistaninfo.com/2017
5. Camille Mirepoix, Grenich, 1967 –Now Pakistan-Karachi -Pakistan
6. <http://kiteuniverse.ru/vokrug-sveta/aziya/basant-mela-lahore-pakistan>
7. Қурбонов Ҳайдар. Ҳаёт ва эҷодиёти Ҳафиз Ҷаландҳарӣ-Душанбе, Истеъдод 2017
8. Расулиён, Қаҳҳор. Покистон (роҳнамои мухтасар) Душанбе, 1997

Парасту САОДАТОВА,
искусствовед

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА КАК УСЛОВИЕ

⁷⁴Парки махсус барои мусобиқаҳои аспдавонӣ

ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Понятие традиция подразумевает главным образом культурные ценности, которые передаются от поколения к поколению и каждый раз как бы возрождаются в новых условиях развития явлений духовного порядка. При этом передаются и воспроизводятся устои и стандарты образов действий, версии наследования духовных знаний, и как правило, для каждого народа существуют свои сформированные особенности традиции. Здесь же хочется сказать о такой категории закона преемственности, как культурное наследие, которое связано с традицией, передача которой несет определенный смысл из прошлого в настоящее. Новация же — это внесение новых аспектов в существующий уже определенный устой. Где есть понятие «наследие», там существует понятие «наследование». Эти два понятия не только связаны между собой, но и образуют некий системный процесс передачи духовных ценностей [4, 39].

Наследование представляет собой некий процесс, который обеспечивает преемственную связь явлений духовного порядка, т.е. традиции и новаторства. Доктор философских наук Е. Н. Селезнева рассматривает эти два понятия как «объект» и «процесс». Объект представляет собой исследование формы, строения и развития культурного наследия. Это выявит потенциальность объектов прошлого в сегодняшней культуре. Наследование как социально-культурное явление представляется здесь как процесс освоения многогранного культурного и социального опытов: картины мира, традиций, обычаев, представлений, модели и нормы деятельности, которые позволят людям выявить свое место в обществе, понять свою значимость и функции в социуме, подтвердить самобытную культурную идентичность [9, 27].

Сохранение культурного наследия происходит через механизм традиционализма, который характеризуется как социально-философское направление, стремящееся сохранить традиции, такие как культурные, социальные, исторические, религиозные. Традиционализм — это понятие, которое чаще всего не подразумевает какие-либо изменения. Конечно, при этом допускается определенные изменения, но исправлением их будет считаться не изменения и модификации, а возврат в начало, к истокам. Здесь возникает проблема сохранения этнонационального и того, что подвергается видоизменению. Новация же — это внесение новых аспектов в уже существующий определенный устой, изменение или развитие культурной деятельности человека или общества в целом. Важным моментом новаторства здесь можно обозначить возникающую коллизию между традиционализмом и новацией. Понятно, что если традиции каким-то образом препятствуют новаторству, то процесс развития замедляется, либо искажаются традиционные смыслы и значения [7, 116].

Обществу всегда трудно и сложно воспринимать что-то новое, незнакомое, легче находится в сфере уже знакомых явлений. Новаторство всегда понималось как сознательная ориентация на общественно – прогрессивные явления. Утрачивание традиций приводит к тому, что духовная инфраструктура общества в целом видоизменяется, следствии чего общество может потерять свою историчность, культурные ценности и индивидуальность. Безусловно, традиции необходимо бережно сохранять, подвергать изменениям, от некоторых из них вовсе избавляться, ибо в

контексте традиционализма всегда можно встретить как прогрессивные так и реакционные течения. С другой стороны, некоторые традиции, имеющие положительное или нейтральное общественное значение, могут переродиться в определенных условиях в свою противоположность или утрачивать свое первоначальное назначение.

Новаторство ускоряет процесс развития, оно достигает успеха, когда нет препятствий для развития, но при этом сохраняется мера их соотношений. Исходя из этого, можно говорить о том, что только благодаря совместному взаимодействию традиций и новаторства появляется возможность осуществления процесса развития культуры, и она будет двигаться вперед.

Взаимоотношение традиционного и новаторства наблюдается практически во всех сферах духовной жизни общества, в том числе и в музыкальной культуре. В музыке можно сказать, больше всего применяется постоянное стремление к обновлению, ибо народная музыка, будучи первоосновой и для профессиональной музыки, всегда развивалась в устной форме, что подразумевает постоянное обновление традиций. Что касается профессиональной музыки, то можно утверждать, что и здесь соблюдается имманентный процесс использования традиционных ценностей, выработанных в условиях народного музицирования.

Теперь рассмотрим особенности процесса сохранения наследия на примере музыкальной культуры современного Таджикистана, в частности на примере фортепианных миниатюр композиторов Фируза Бахора и Толибхона Шахида.

Многие композиторы Таджикистана, в том числе Ф.Бахор и Т.Шахиди, получили прекрасное профессиональное образование в стенах ведущих консерваторий Москвы, Ленинграда и Ташкента. Уровень образованности и профессиональное знакомство с достижениями европейской культуры дало им возможность сочинять музыку в самых различных жанрах и для самых разных инструментов. Несмотря на то, что многие из написанных ими сочинений принадлежат к жанрам, относящимся к крупной форме, можно уверенно говорить о пристрастии к жанрам, относящимся к малой форме. Характерно, что именно в жанре миниатюры многие из таджикских композиторов видят возможность совместить приемы современной композиторской техники с тем, что хранится в недрах национальной музыки, т.е. то, что принадлежит сугубо народным музыкальным традициям.

К примеру, Фирузу Бахору удалось разнообразно и достаточно органично воплощать свои художественные замыслы через мелодические и ритмические особенности таджикской народной музыки. В его миниатюрах обнаруживается сочетание традиционных и новаторских приемов, связанных с областью избираемых его тем, жанров, средств музыкальной выразительности. Особого разнообразия Ф.Бахор добивается в претворении национального в его самых разных качествах, причем, в каждом произведении он делает это различными способами и приемами [3, 65].

Пользуясь разнообразными исполнительскими возможностями фортепиано, определённой штриховой техникой, своеобразной ритмической артикуляцией, Ф.Бахор фактически каждый раз пытается передать колорит звучания национальных ударных инструментов с присущими им ритмами, штрихами, специальными звуковыми

эффектами. Ф.Бахор пользуется различными приемами динамизации образов, сопоставление контрастов, тем самым передает свои художественные и эстетические представления. Таким путем композитор, выражает свое видение окружающей жизни.

Одним из общепринятых приемов обращения к традиционализму принято считать использование цитат из народной музыки. Поэтому Ф.Бахор очень часто в своих произведениях использует как прямые цитаты, так и стилизацию под некоторые жанры таджикского традиционного музыкального наследия. Очень часто в его произведениях можно услышать интонации, которые напоминают по звучанию музыку той, или иной близкой культуры (таджикской, индийской, иранской). Его известный фортепианный цикл миниатюр «Альбом для Зухры» написанный для детей, представляет собой знакомство с культурой и в некоторой мере историей Таджикистана [2, 43]. Следует отметить, что в данных миниатюрах композитор осмысливал национальный мелос в единстве со звучанием более сложных современными музыкальными конструкциями.

Все миниатюры вышеназванного цикла Ф.Бахора имеют программный характер, что является характерным для всего творчества композитора. Следует вспомнить, что программность в целом издавна присуща не только в таджикской народной музыке, но и поэтической культуре (например, в классической поэзии). В этом цикле автор использует различные ритмические формулы таджикского музыкального фольклора, а также подлинные индийские мотивы. Цитирование народных песен он применяет, используя, например, такую популярную мелодию как «Сари кухи баланд».

Он очень умело сочетает данные мелодии с современными гармоническими оборотами (чаще включая и диссонансы), экзотическими ладами и переменным ритмом. Важно отметить, что Ф.Бахор по своему базовому образованию является пианистом, и данный цикл пьес создавался для формирования фортепианного аппарата начинающих исполнителей. Таким образом, это своего рода как бы технические упражнения, но благодаря наличию художественно-образного содержания, они позволяют исполнителю войти в поле культуры таджикских и индийских музыкальных традиций, используя при этом современные приемы игры. Так, например, миниатюра «Маленький Рустам» написана с использованием диссонантных аккордов, что характерно для отдельных направлений музыки XX века. Здесь не прослеживается цитирование традиционных мелодий, ритмических формул, интонаций, однако, исходя из названия, темпа (*Allegro* - быстро) и фактурной структуры можно понять, что Ф.Бахор обращается к образу Рустама из эпической поэмы А.Фирдауси «Шахнаме» - «Рустам и Сухраб». Композитор средствами музыкальной выразительности добивается рельефного образа маленького Рустама, передавая героический мужественный характер, присущий образу Рустама, что отражает культурное осмысление данной фигуры в средневековом произведении [6, 194].

Миниатюра «Памирская мелодия» написана в стиле протяжных бадахшанских традиционных песен. Композитор в данном произведении использует традиционную монодийную структуру, обращается к медленному темпу, что позволяет отчетливо передать оригинальную мелодическую линию, характерную для таких духовых инструментах как най (продольная флейта) и тутак (небольшая поперечная флейта). По объему данная пьеса небольшая, Ф.Бахор здесь не полно использует новаторские

фортепианные приемы и стили, скорее она выступает в роли инновационного упражнения. При этом мелодия сохраняет особый и уникальный бадахшанский стиль.

Написанная в индийском стиле миниатюра «Рага» представляет собой олицетворение индийской музыкальной культуры. Композитор не случайно выбирает именно это название, так как «Рага» является основным жанром, или даже главной концепцией музыкального мышления в индийской музыкальной культуре, раскрывающая всю самобытность данной культуры. В эту пьесу Ф.Бахор включает характерные ритмические формулы, а также использует характерный интонационный строй индийской музыки, что позволяет исполнителю и слушателю как бы приблизиться к особенностям индийской музыкальной культуры. Вместе с тем, именно в этом произведении наиболее ярко выражается умение композитора творчески переработать первоначальную цитату. Основная часть написана в достаточно оживленном темпе, ритмическая единица олицетворяет танец, который, как известно, является неотъемлемой частью культуры Индии [1, 57].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что процесс сохранения музыкального наследия происходит за счет закона преемственности. Примечательно, что получив классическое, европейское музыкальное образование, современные композиторы Таджикистана проявили очень удачный творческий подход к использованию традиций народной музыки, тем самым соблюдая принципы бережного сохранения собственной культуры, свои традиции и смело используя их в своих сочинениях. Таким образом, в новых страницах развития музыкальной культуры Таджикистана историческое музыкальное наследие не только сохраняется, но и получает новое художественный облик.

Произведение Т. Шахиди создано на основе народной песни «Гулпари». Это лирический дуэт мечтательной девушки и ее возлюбленного, который содержит характерный для данного жанра вопросы-ответы.

Вся эта музыкальная миниатюра строится на постоянном повторении основного мотива песни, который лишь немного видоизменяется путем смены фактуры, регистров и т. д. Интересен тот факт, что тут встречается наложение двух голосовых основ, исходящей из фактуры самой песни, где участвуют мужчина и женщина. Таким образом, в пьесе воплощается смысловое значение взаимоотношения юноши и девушки, имитирующая сцену свидания. Также привлекает внимание размер 5/8. Данный размер типичен для народной музыкальной культуры различных жанров.

Несмотря на то, что основная мелодия миниатюры повторяется на протяжении всей пьесы, автору удается добиться достаточно глубокого разнообразия в звучании мелодических переливов песни «Гулпари». Он проводит её в различных регистровых и ритмических вариантах, временами насыщает её характерными для народных песен интервалами и аккордами, вводит параллельные подголоски, как это встречается часто в инструментальном сопровождении народных песен Горного Бадахшана.

Наследование музыкальной культуры Таджикистана, в частности, в фортепианной музыке осуществляется в форме сочетания традиционализма и новаторства. Здесь очень часто используются народные мелодии, национальные ритмы, подражание народным и ударным инструментам, (таким как тамбур и доира). А что касается приемов новаторства, то здесь проявляется европеизация строения форм музыкального произведения, с темпаральным конструированием, соответствующим жанру

музыкальной формы и интонированием пьесы. Конечно, новаторство в музыкальной культуре не исчерпывается только содержательно – инструментальными способами генерации произведений. Однако это является ведущим звеном новаторской линии. Вместе с тем отдельно может быть рассмотрен вопрос новаторства, связанный с исполнением европейской и музыки народов мира на национальных музыкальных инструментах, а также может быть рассмотрен этот вопрос, связанный с исполнительской стилистикой на фортепиано, отражающей свойства национальной музыкальной школы.

АДАБИЁТ:

1. Азизова Ф. Шашмаком и рага. Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций. Монография. Душанбе, 1998. – 57 с.
2. Альбом для Зухры. М., изд-во «Советский композитор». – 1982. – с. 43.
3. Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная. О музыке, о себе // Муз. акад. – 2011 (4). – С. 65-76.
4. Кучмаева И.К. Социальные закономерности и механизмы наследования культуры. – М.: Государственная академия славянской культуры, 2006. – 258 с. с. 39-88.
6. Попандопуло Т.А. Диссертация. Таджикская фортепианная музыка и вопросы ее интерпретаций: диссертация...кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Ленинград. 1985. – С.194.
7. Преемственность и инновации в развитии древних культур. Материалы методологического семинара Ленинградского отделения Института археологии. Ленинград: «Наука» Ленинградское отделение. 1981.-116 стр.
8. Е. Н. Селезнева. Культурное наследие России в политических дискурсах 1990 – х гг.: дис. ...д – ра филос. Наук. – М., 2004. – с. 27.

Рахмон РАҲИМӢ
Узви Иттифоқи композиторони

**ЭҲЁ ВА ТАРҒИБИ
СУРУДҲОИ АНЪАНАВӢ
(дар мисоли сурудҳои мардумии Кӯлоб)**

Ҳар як халқ аз рӯи урфу одатҳои миллии худ маросимҳои анъанавӣ дорад, ки аксарияти онҳо бо оин, ақида ва тасаввуроти қадимии мардум алоқаманд мебошанд. Бо мурури замон вобаста ба ходисаҳои гуногуни таърихӣ ва тағйир ёфтани сохти ҷамъиятӣ бисёр расму одат ва маросимҳо аз байн рафтанд, ва баъзеашон тағйир ёфтанд.

Тибқи радабандии илми фолклор маросимҳои халқие, ки то замони мо омада расидаанд, ба чунин гурӯҳҳо:

1. Маросими мавсимӣ

2. Маросими тӯй

3. Маросими мотамӣ тақсим шуда, дар заминаи инҳо намудҳои гуногуни сурудҳои халқии маросимӣ ба вучуд омаданд. Аз ҷумла, маъмулу машҳуртарини онҳо иборат аз ҷашни Наврӯз - пешвозгирии Иди Баҳор (Сайри гули лола, Бойчечак), Суманак, пешвозгирии кишту кор (чуфтбаророн), ҳосилғундорӣ (хирманкӯбӣ), ҳашар буда, доири ҳар кадоме сурудҳои «Наврӯзӣ», «Баҳор муборак», «Борон», «Сусхотун», «Ашагулон», «Суманак», «Мандог», «Майда», «Майдаё» ва монанди инҳо иҷро мегарданд. Ин маросимҳо дар фаслҳои гуногуни сол бо фаъолияти меҳнатии деҳқонон гузаронида шуда, сабаби мавсимӣ ном гирифтани онҳо низ маҳз дар ҳамин аст.

Дар маросими тӯйи ҳар водӣ сурудҳои тӯйёна мувофиқи расму тарзҳои лаҳни сурудхониашон иҷро мегарданд. Ба монанди: «Сурудҳо дар васфи домоду арӯс», «Сартарошон», «Келинбаророн», «Саршӯён», «Арӯсбарон», «Шаҳбарон», «Барорбарор» ва ғайра.

Дар маросими мотам аз замонҳои қадим то имрез гиря ва дигар сурудҳои иамангез бо сӯзу гудоз сароида мешаванд. Марсияҳо низ ба чунин сурудҳо наздиканд, вале онҳо берун аз ин маросим иҷро мешаванд. Марсияҳои «Абдулмаҷидҷонам балам», «Ҷони Бобо», «Усмонҷонуме»,

«Бачамой», «Аз дасти марг», «Фалак моро накуш...» суруд-марсияҳои фарзандон, падару модарон, хоҳару бародарон ва дигар ҳешовандон суханони образноки ғамангезу пур аз нолаву фиғонро дар бар мегиранд. Дар маросими мотам асосан занҳо гиряву нола мекунанд.

Маълумот ва таҳлили муфассалро доир ба таърих, тарзи гузаронидан ва матни сурудҳои маросимии зикргашта дар осори олим-фолклоршинос академик Раҷаб Амонов «Лирикаи халқи тоҷик» ва «Эҷодиёти даҳанакии халқи Кӯлоб» хеле дақиқ метавон ёфт.

Ин олими барҷастаи тоҷик сурудҳои халқиро аз рӯи мундариҷашон низ тақсим карда, онҳоро ба 4 гурӯҳ ҷудо мекунад:

1. Сурудҳои шодӣ

2. Сурудҳои ҳаҷвӣ

3. Сурудҳои ғамангез

4. Сурудҳои таърихӣ дарак мидиҳанд

Ҳар як гурӯҳро муҳаққиқ чунин тавсиф намудааст. Чӣ дар вақтҳои базму зиёфат, тӯю сур, гаштакҳо ва чӣ дар маърақаҳои мавсимӣ сурудҳои иҷро мешаванд, ки бо мазмуни хурсандибахш ва оҳанги шӯху шавқангези худ ба иҷрокунандагон ва шунавандагон шавку фараҳ мебахшанд. Инҳо сурудҳои шодиянд. Оҳанги шӯху шӯрангези бисёр сурудҳо шунавандаро ба рақс моил менамояд. Мазмунашон аз ҳаёт ва орзуҳои халқӣ гирифта мешавад. Бисёри сурудҳои шодӣ бо рақс иҷро мегарданд. Ба монанди «Эй чони ман», «Аз ман чаро ранчидаӣ», «Бар чонам занад», «Сокина», «Ту садбарги кадом боғӣ». Сурудҳои тӯйёна низ ба сурудҳои шодӣ дохил мешаванд. Ба сурудҳои ҳаҷвӣ сурудҳои мазмунан шӯху хандаовар буда, ки дар онҳо ҳазлу шӯхӣ ва ҳаҷвӣ тамасхур дар ҷои аввал меистад, дохил мешаванд. Сурудҳои ҳаҷвӣ барои вақтхушкунӣ мардум, фаромӯш намудани ғаму ғурбати рӯзгор, фароғат ва дамгирӣ буда, воситаи муҳим ба шумор мсраванд. Барои мисол: «Дар гулистон як гули бехор мехоҳад дилам», «Бузи кабуд», «Бузакум чигӣ-чигӣ», «Қиссаи чав», «Сабзак», «Танбал», «Коргурез», «Дузана» ва ғайра.

Қисме аз сурудҳои халқӣ, оху нола ва рози дили ошиқони ноком, аҳволи ситамдидагон ва кулфатзадагонро тасвир менамоянд, гурӯҳи сурудҳои ғамангез мебошад. Сурудҳои «Ғарибӣ», «Ой, бевафо», «Дигар намехоҳам туро», «Туро ёд мекунам» «Дилбари номе» рубон» ва ғайра аз қабилӣ чунинҳоянд.

Сурудҳои таърихӣ низ дар эҷодиёти сарояндагонӣ халқӣ мавқеи хоси худро доро мебошанд. Халқ мувофиқи одати худ дар бораи пешвоёни муборизаҳои зидди Искандари Мақдунӣ, дар бораи Муқаннаъ, Темурмалик ва бисёр баҳодурони дигар сурудҳо эҷод кардааст. Мероси ба мо монда аз онҳо «Шӯриши Восеъ», «Шӯриши Қаландар», «Шӯриши Усмон» ва амсоли инҳо мебошанд. Мавриди зикр аст, ки маҳз суруди халқии тоҷикии «Шӯриши Восеъ» мавзуи операи аввалини тоҷик интиҳоб гардидааст.

Аксарияти сурудҳои халқии тоҷикӣ дорои нақарот аст. Масалан, қисми зиёди сурудҳои тӯёна, сурудҳои ишқӣ, ҳаҷвӣ, бадеҳа ва ғайра.

Мардуми кӯхистони Кӯлоб бештар ба навохтан ва сароидани сурудҳои анъанавӣ завқу истеъдоди беандоза дошта, аз солҳои пешин баъди анҷоми кору фаъолияти саҳроӣ ва деҳқонӣ гурӯҳ-гурӯҳ бо навбат гаштакҳо ташкил намуда дар хонаҳои якдигар шабҳои дароз маҳфилҳои овозхонию навозандагӣ бо истифодаи асбобҳои халқии думра, ғиччак, даф ва най базмҳои меоростанд. Инчунин дар маърақаҳои хурсандии маҳал базмҳои сурудсароӣ, рақсӣ ва бадеҳасароӣ менамуданд. Шахсони воломақом ва соҳибсарват дошта, барои руҳбаланд гардонидани сарояндагонӣ бехтарин, тӯхфаҳо мегузоштанд ва илоҳон сазовор ба ин доништа мешуданд. Ин буд, ки дар саҳифаҳои сурудхонӣ анъанавӣ номи гӯяндагонӣ кӯхистони Шурообод, Ховалинг, Сари Хосор, Дашти Ҷум, Балҷувон, Кангурт, Мӯъминобод: Рачабмад Валиев, Шарифи Мирзонабот, Махсуми Шакур, Ҳисайни Фалаксаро, Баркаши Гӯянда, Султон Маҳмуд, Карими фалак, Бобои Суфӣ, Бобои Мадисо, Қосим Ҳошим, Одина Ҳошим, Бобои Наим, Достӣ Орзуев, Гулҷеҳра Содикова, Давлатманд Холов, Қурбон

Зардаков, Сайдалӣ Вализода, Фахриддин Шукуров, Бобои Сайдалӣ, Қорӣ Мадохир, Қорӣ Амирхон, Фатхулло ва Зайдулло Хочаевҳо, Неъматулло Тиллоев, Мирзо Ҳочиматов, Амираҳмад ва Амиралӣ Валиевҳо, бародарон Уваловҳо, Файзалӣ Ҳасанов, Назаралӣ Холов, Муродалӣ ва Нурулло Холовҳо, Маҳмадсафар Муродов, Озодамо Мухтарамова, Сурайё Қосимова, Қурбоналӣ Раҳмонов, Муродмад Раҳимов, Усто-Ғулом, Сафари булбул, Каримов Сафар, Одинаев Халил, Мирзои Роғӣ, Ато Юсуф, Санг Нозим, Пираҳмад Каримов, Қодир Ризо, Мадиев ва иайраҳо дарҷ гардиданд, ки ҳар кадоме тарзу усул ва мактаби маҳорати сарояндагии худро доранд. Вале мутаассифона, қисме аз боигарии ҳунари баъзеҳо ба мо омада нарасидаанд.

Мусиқии суннатӣ ба таври шифоҳӣ рушд ёфта, бештар тавассути мактабҳои хонаводагӣ аз даҳон ба даҳон, аз насл ба насл ба давраи мо расидааст. Охири солҳои 80-уми қарни гузашта қариб буд, ки суруду оҳангҳои анъанавии мардумӣ аз лавҳи мардум ва ҳунармандон дур мегардид. Санъаткорон ба қавле, пеш рафта ба сароидаҳояшон гӯё дигаргуниҳо дохил мекардагӣ шуданд. Хушбахтона ин вақт бо ташаббуси Қурбон Зардаков, ки яке аз шахсиятҳои ғамхори онвақга нисбати сурудҳои анъанавии мардуми Кӯлоб ба ҳисоб мерафт, «Мачнуннома»-ро рӯи сахна овард. Ин намоиш аз тарафи ҳунармандон он қадар хуб иҷро гардид, ки таваҷҷӯҳи тамошобин ва масъулини муассисаҳои фарҳангиро нисбати анъанаҳои ниёгон нигаронид. Худи ҳамон сол (1989) бо ташаббуси ҷаҳдҳои Ҳунарманди халқии Тоҷикистон Давлатманд Холов ва дастгирии Ҳукумати Ҷумҳурии Тоҷикистон дар шаҳри Кӯлоб ансамбли вилоятии «Фалак» таъсис ёфт, ки дар он ҳунармандони зиёде, аз қабилҳои Назаралӣ Холов, Худоидод, Ҳамзаев, Абдулхайр Муъминов, Бобои Сайдалӣ, Бобои Пирназарӣ гургулисаро, Бобои Ятим, Момаи Басбӣ, Хиробон Қурбонова, Нурулло Холов, Мирзо Ҳочимадов, Зухро Назарова, Дастагул, Қурбонова, Озодамоҳ Мухтарамова, Мавлуда Рачабова, Хайринисо Ватанова таҳти роҳбарии Давлатманд Холов ба қору фаъолият ҷалб гардиданд. Сахнаҳои тӯёна (хатна, арӯсбарон, саршӯён, сартарошон), базми фалак, дафбазм, сурудҳои хирманкӯбӣ, даравгарон, бадеҳаҳои мардумии «Бобо Пирак», «Заргарбача», «Кабки хушрафтор», рақсҳои қошук, кумбоқ, «Куртачакан», «Гулбаст» ва ғайра, намунае аз сурудаҳои онҳо ба шумор меравад. Баъди таъсис ёфтани ансамбли «Фалак» дар пойтахти азизамон шаҳри Душанбе таъсис ва ҷалби ҳунармандонро аз манотикҳои ҷумҳурӣ устои фалак Давлатманд Холов ба ўҳда гирифт. Минбаъд ансамбли «Фалак»-и дар шаҳри Кӯлоббуда, таҳти роҳбарии Ҳунарманди халқӣ Сурайё Қосимова, Нурулло Холов, ҳоло таҳти роҳбарии Фирдавс Тоҳиров фаъолият дошта, дар сарайдан ва ба сахнагузори суруду оҳангҳои мардумии Кӯлоб чанде аз ҳунармандони имрӯза Сафар Қодиров, Ситорамоҳ Шамсиддинова, Муродмад Раҳимов ба ансамбл ҷалб гардиданд. Репертуари имрӯзаи ансамбл аз ҳисоби фалаку сурудҳои мардумии минтақаи Кӯлоб рӯз то рӯз бою рангин гашта шунавандаи имрӯза тавассути барномаҳои консертӣ ва дигар чорабиниҳои ҷашнӣ аз суруду оҳанг ва анъанаҳои мардумӣ иборатанд. Равияҳои санъати мусиқии дирӯза ва имрӯзаи минтақаи Кӯлоб дар асоси санъати мусиқии суннатӣ ташаккул ва рушд меёбанд. Асоси мусиқии суннатии ин минтақа Фалак аст. Хушбахтона, Ҳунарманди мардумии Ҷумҳурии Тоҷикистон Давлатманд Холов, шахсияте, ки фалак ва сурудҳои анъанавиро бо овози марғуладори худ, чи дар дохил ва чи дар хориҷи мардуми ба дӯст расонидааст, дар

китоби худ - «Фалак» аз донишманди охири асри X ва ибтидои асри XI Фахриддини Марфӣ ёдовар гаштааст. Ў мегӯяд: «Фалаки ятими Хатлонӣ пайки пиру барнои Хуросон гашт ва онро ҳар кас ба таври хеш бихонд».

Бале! Ҳақ ба чониби ўст, зеро сароидани фалак дар репертуари сарояндагон ба ҳар тарз буда, сароидани фалак ва сурудҳои фалакӣ ба овози ҳар як овозхон ва ё сароянда хос нест. Яъне, барои сароидани фалак ва сурудҳои суннатии фалакӣ овозе лозим аст, ки ба тамоми нозуқиҳои иҷроии фалак ҷавобгӯ бошад. Зеро, дар иҷроии ин намуди сурудҳо истеъдод, қобилияти мусиқифаҳмии ҳуб, нафас, сифати овоз, кашиш ва гардиши овоз нақши ниҳоят муҳимро мебозанд. Лекин аз ҳама бартариӣ он дар ин аст, ки фалакхонӣ таълими хосаро талаб мекунад.

Аз ин рӯ, асрҳои аср санъати фалакхониро тавассути мактабҳои хонаводагӣ аз насл ба насл меомӯзонданд. Қайд кардан бамаврид аст, ки дар репертуари ҳунарии сарояндагони мардуми Кӯлоб сурудҳои суннатӣ мавқеи муҳимро ишғол мекунад. Мусиқии суннатии мардуми Кӯлоб ба мисли мусиқии суннатии тоҷик аз ду шоха иборат аст: касбӣ (профессионалӣ) ва халқӣ (фолклорӣ). Шоҳаи касбии сурудхоро фалакхонӣ ташкил медиҳад ва он ба шаклҳои гуногуни фалак маъмул аст, ба монанди «Фалаки даштӣ», «Пайдоиши фалак», «Фалаки парон», «Фалаки роӣ», «Фалаки сафарӣ», «Фалаки галандарӣ» ва ғайра. Шоҳаи фолклориро сурудҳои мавсимие, ки аз гӯяндагони пешин расидаанд, ба монанди «Бастем шудгор», «Љуфти гови пеша», «Даравгарӣ мекардам», «Шамол шавад», «Мандои», «Муждаи Наврӯз», «Суманак», «Сурудҳои тӯёна» ва сурудҳо дар жанрҳои бадеҳа, лапар, байту рубоӣ, алла ва ҳоказо ташкил менамоянд. Аз сарояндагони мардуми Кӯлоб фалакхонони бузург ба монанди [ошим Росим, Одина Ҳошим, Султон Маҳмуд, Одинаҳмад Мирҳайдаров, Ҳотам Юнус, аз сарояндагони ҳозира Давлатманд Холов, Гулҷеҳра Содикова, Файзали Ҳасанов, Назаралӣ Холов, Муродмад Раҳимов, Муродов Сафармуҳаммад, Мирзо Ҳоҷимадов, Нурулло Холов ва чанде дигарон дар сароидани ин сурудҳои суннати ҳамто надоранд.

Имрӯз дар муассисаҳои таълимии Консерваторияи миллии Тоҷикистон, Донишқадаи давлатии фарҳанг ва санъати Тоҷикистон, Коллеҷҳои санъат ва мактабҳои бачагонаи санъат, шуъбаҳои анъанавӣ (ё сарояндагони мардумӣ) мавҷуд буда, шогирдон аз мактабҳои сарояндагии Одина Ҳошимов, Давлатманд Холов, Гулҷеҳра Содикова, Файзали Ҳасанов ва сурудҳои суннатии кӯхистони Кӯлоб ҳунар меомӯзанд.

Аммо боиси таассуф аст, ки ҳангоми иҷро баъзан дар матну оҳанг ноқисҳои мушоҳида мешаванд ва ё оҳангҳо баъзан тахминӣ иҷро мегардад. Чаро? Сабаб дар чист?

Таҷрибаҳои қорӣ дар шуъбаи сарояндагии Коллеҷи ҷумҳуриявӣ санъати ш.Кӯлоб ба номи К.Қурбонов ва иштирок дар басаҳнагузориҳои ҷорабинҳои фарҳангӣ ҳангоми мушоҳидаи омӯзиши сурудҳои анъанавӣ (сурудҳои қадима) нишон дод, ки устодон ва таҳиягарон аз шунидашон истифода менамоянд. Яъне, ҳангоми шунидан шахси аввал ба як хатогӣ роҳ диҳад. Шахсе, ки аз ӯ мешунавад, хоҳ ноҳоҳ ба ягон хатогӣ роҳ медиҳад. Ҳамин тавр мумкин, ки оҳанг ва ё матн аз даҳон ба даҳон шунидашуда ноқис истифода мешавад. Дар шароити имрӯзаи қорӣ мо имкониятҳои гуногуни сабти овоз ва мусиқӣхоро дорем. Лекин гап дар сари солҳои пешин ва шахсият- ҳунармандони дар қайди ҳаёт набуда меравад, ки аз онҳо ба мо омада

расидаанд. Фикр мекунам, ҳоло ҳам дар гӯшаҳои гуногуни минтақаҳои куҳистон шахсиятҳои куҳансолро дарёфт кардан мумкин аст, ки мазмуни аслии сурудҳои мусиқии куҳанро дар ёд доранд. Ин сабаб шуде соли 2011 оиди ҷамъоварӣ ва ба нота даровардани сурудҳои анъанавии мардуми Кӯлоб камари ҳиммат бастам, баъди як сол дар Симпозиуми байналмилалӣ бахшида ба «Фалак» бо мавзӯи «Эҳё ва тарғиби сурудҳои анъанавии минтақаи Кӯлоб» маъруза доштам ва он хуш пазируфта шуд.

Ҳамин тариқ, таи 2-3 соли ҷамъоварии ин сурудҳо ба ман муяссар гардид, ки бо донандагони сурудҳои анъанавии шинохтаи минтақаи Кӯлоб Назаралӣ Холов, Давлатманд Холов, Фаҳриддин Шуқуров, Неъматулло Тиллоев, Холаҳмад Шеров ва ҷанде дигарон ҳамсуҳбат гаштам. Ва эшон аз сарояндагони сурудҳои пешин ва ҳозираи анъанавии ноҳияҳои Шӯрӯбод, Муъминобод, Ховалинг, Балҷувон, Сари Хосор, Кӯлоб ва ғайра, Валиев Раҷабмад, Шарифи Мирзонабот, Махсуми Шақур, Ҳисайни Фалақсаро, Баркаши Гӯянда, Султон Маҳмуд, Карими Шиш, Карими Фалақ, Ҳотам Юнус, Бобои Суфӣ, Бобои Мадисо, Бобои Наим, Қосим ва Одина Ҳошимовҳо, Сайдалӣ Вализода, Пираҳмад Каримов, бародарон Уваловҳо, Санг Нозимов, Қурбоналӣ Раҷаб, Булбул Ғарибмадов, Одинаҳмад Мирҳайдаров, Қурбон Зардаков, Бобои Сайдалӣ, Қорӣ Мадохир, Қорӣ Амирхон, Муродалӣ Холов, Мирзо Ҳочимадов, Амираҳмад ва Амиралӣ Валиевҳо ёдрас гардида, аз ҷумла, оиди намудҳои гуногуни фалақ ва сурудҳои фалақӣ ва сурудҳои анъанавии мавсимӣ ҳамсуҳбат гардидам. Мақсад ягона, дастрас гардонидани шунавандаи имрӯза ва ёрии амалии методӣ ба муассисаҳои таълимии фарҳангӣ, ки ба омӯзиш ва сароидани сурудҳои анъанавии минтақаи Кӯлоб машғул буда, сару кор доранд, расонидан буд.

Баъди гуруҳбандӣ намудан, маълум гашт, ки сурудҳои ҷамъоварӣ намуда ба таври зайл тақсимот гардиданд.

1. Сурудҳои фалақӣ
2. Сурудҳои тақвими (мавсимӣ)
3. Сурудҳои тӯёна
4. Сурудҳои гаҳворабандон ва алла
5. Лапару бадеҳаҳо
6. Марсия
7. Сурудҳои лирикӣ

Мувофиқи ин тақсимот, доири ҳар яке намунаи сурудҳо ҷобачо гузорӣ карда шуд, ки ҷамъи сурудҳо 95 номгуро ташкил дод. Ва соли 2014 маҷмуаи мазкур, бо номи «Санъати мусиқии Кӯлоб» дар матбааи «Адиб» бо ҳаҷми 193 саҳифа нашр гардид, пешкаши муҳаққиқон сарояндагони сурудҳои анъанавӣ, муассисаҳои фарҳангӣ ва таълимӣ гардонидани шуд.

Баъди аз тарафи Асосгузори сулҳу Ваҳдати миллӣ Пешвои миллат, Ҷаноби Олӣ муҳтарам Эмомалӣ Раҳмон соли 2018 эълон гардидани «Соли хунарҳои мардумӣ», барои васеътар ва пурратар омӯхтани сурудҳои анъанавии минтақаи Кӯлоб ҷамъоварӣ ва ба нотадарории ҷилди дуюми китоби мазкурро бо номи «Сурудҳои тӯёнаи мардуми Кӯлоб» оғоз намудам, ки қисматҳои он аз базмҳои «Оғози туй, сартарошон, шаҳбарон,

саршуйён арӯсбарон» иборат гардид. Ҳамин тарик, оиди ин мавзӯҳо, таи ду сол сурудхоро мувофиқ ба ҳар як гуруҳ, аз ноҳияҳо ҷамъоварӣ намуда, онҳоро ба нота дароварда моҳи августи соли 2019 ба он анҷом бахшидем. Пешгуфтори маҷмӯи мазкурро бо маълумоти муфассал доир ба ҳар гуруҳи сурудҳо номзади илми таърих ва фарҳангшинос Ҷонибек Асрориён ба иҷро расонид ва китоб дар ҳаҷми 165 саҳифа дар матбааи «Адиб» моҳи августи соли 2019 нашр гардид.

Идомаи ин корҳо, оиди эҳё ва тарғиби сурудҳои анъанавии минтақаҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон дар ҳамкорӣ бо шӯъбаи «Санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон» таҳти роҳбарии доктори илмҳои Санъатшиносӣ, устод Аслиддин Низомов дар назар аст, ки онҳо аллакай ҷамъоварию сурудҳо аз ноҳияҳои минтақаи Кӯлоб оғоз гардидааст.

Ато АХРОРОВ,
кандидат искусствоведения, киновед (Узбекистан)

КАДР, КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

От автора. В старые, добрые времена 80-х годов прошлого века пока ещё мы отмечали профессиональный праздник кинематографистов – День советского кино. И, конечно, готовились к нему особо – премьеры новых фильмов, встречи с кинозрителями, награждение кинематографистов и, естественно, публикации о создателях произведений экрана в средствах массовой информации. В 1986 году, накануне очередного такого праздника, мне позвонили из газеты “Адабиёт ва санъат” и попросили написать что-нибудь. Тема написать “что-нибудь” возникла само собой: по стране шагала перестройка, она входила в активную фазу развития. Перемены в духовной жизни страны первыми начали кинематографисты. Новое мышление, новый взгляд на природу искусства экрана были заметны и в таджикском кино. Формировалось и творчески утверждало себя новое поколение мастеров экрана. Ко Дню кино я решил сделать интервью с одним из лидеров “молодого кино” – режиссёром Бако Садыковым.

Бако Садыкова я застал за работой в зале звукозаписи студии “Таджикфильм”. Вместе с звукооператором Нарзулло Абдуллаевым он проводил запись звука своего нового документального фильма “Оттепель”. К тому времени Бако Садыков уже был известен как создатель целого ряда интересных документальных картин – “Перевал”, “Диалог”, “Нерабочая погода”, “Мавлюда” и др. В Москве закончил Высшие режиссёрские курсы и в годы учёбы снял две короткометражные ленты – курсовую работу “Адонис XIV” и дипломную – “Глиняные птицы”. В них явно прослеживались черты авторского кино. В “Адонисе XIV” (в нём всего одна часть) смело, талантливо и по-новаторски решалась тема измены и предательства. Чиновники от кино настолько испугались образной правдивости ленты, что её “арестовали” надолго. В 1982 году на “Таджикфильме” режиссёр поставил художественный телефильм “Время зимних туманов” по мотивам повести Саттора Турсуна “Лук Рустама”. В 1985-ом на “Мосфильме” создал короткометражную картину “Смерч” (сценарий Ч. Айтматова и Б. Садыкова).

В тот день беседа с Бако Садыковым не состоялась: он был занят. Извинился и попросил перенести встречу на другое время, чтобы поговорить в спокойной обстановке, не торопясь. Мы решили увидеться у меня, на следующий день. Я с радостью встретил его, предвкушая живое, творческое общение наедине с режиссёром-мыслителем. Я очень ценю ту давнюю встречу с Бако Садыковым – беседу между творцом и критиком о больных вопросах развития таджикского кино, о том, как создать истинно

национальные фильмы, чтобы они достойно представили миру духовную культуру таджиков.

Сожалею, что я работал без диктофона и потому не смог записать весь ход беседы, продолжавшейся более трех часов. В публикуемом ныне интервью с Бако Садыковым сохранены основные моменты беседы с ним, которые, я думаю, и сегодня не потеряли своего значения.

А.А. Прежде всего, поздравляю Вас, Бако Кадырович, с Днём кино. Это наш общий праздник. Желаю Вам успехов в жизни, в творчестве.

Б.С. И я поздравляю Вас с праздником, много удач в Вашей работе.

А.А. Для беседы с Вами я хотел бы поставить две проблемы: одна – образная поэтика фильма, эстетика кадра, другая – национальная основа таджикских фильмов. Эти особенности характерны некоторым таджикским фильмам последних лет (особенно фильмам Давлата Худоназарова), и хорошо, что Ваши старания также направлены на достижения этих целей. Эти две проблемы глубоко взаимосвязаны: высокая изобразительная образность возникает из национальных элементов, а национальная основа способствует высокой художественности изображения. Наконец, надо признаться, что поиски в области поэтики свидетельствуют о новой ступени художественного развития таджикского кино.

Б.С. Я тоже хочу поговорить о поэтике кино и её национальной основе в их взаимосвязи. Всё в искусстве, и в кино тоже, должно иметь свою жизненную почву, своё место и время, быть неразрывно связанным с прошлым и настоящим днём жизни народа. В эстетике с древних времён обсуждается один вопрос: человек и жизненная среда. Земля, на которой обитает художник, земля его предков, неповторимая природа окрестностей, даже погода и климат, которыми дышит человек, - всё это является источником мысли. Вопрос памяти человека, памяти прошлого имеет особое значение. Без памяти, без своего прошлого и прошлого своего народа невозможно жить. Без всего этого я не смог бы и не смогу стать художником. Здесь я ничего нового не открываю. Ещё в средние века лучшие мыслители Востока и Запада думали о неразрывности связи творческого человека и реального мира. Формирование творческой личности на почве своей действительности и сегодня является одной из основных проблем эстетики. Однажды Стравинский говорил Пикассо о появлении в России превосходной музыки (он имел в виду балет Прокофьева “Ромео и Джульетта”). На это Пикассо заметил, что речь должна идти не о музыке, а о создателе этой музыки. Потому что превосходную музыку создаёт превосходный композитор. Пикассо высказывал интересные мысли о том, что человек искусства должен обладать силою личности и обязательно принадлежать своему народу. Значит, на какой почве создаётся произведение искусства и кто является его создателем, - вопрос не из простых. Только художник, который является яркой личностью и выражает тревогу и волнения, помыслы и раздумья своего народа, получает право говорить от его имени.

А.А. По фильму “Время зимних туманов” чувствуется, насколько Вы проявляете внимание к душе народа, к его духовной жизни. Между тем, надо сказать, что в фильме есть стилевые неравномерности, которые мешают развитию действия в поэтическом ключе. Однако лично для меня самыми ценными в фильме являются поиски поэтического характера. К некоторым изобразительным образам и образам людей Вы

относиться с особой привязанностью. Переходя из фильма в фильм, эти образы становятся общими, показывают общность нитей в мыслях художника. Таким проявляется образ Сайидо в картинах “Глиняные птицы” и “Время зимних туманов”, таким является образ гонга.

Б.С. Правдивость – вот к чему я стремился в фильме “Время зимних туманов”. Во время съёмок фильма чаще всего работали две камеры: одна снимала те кадры, которые мы выстраивали и организовывали в мыслях. Другая (скрытая), в то время и в том пространстве, вела наблюдение за жизнью людей, за их естественными поступками. Весь изобразительный материал фильма создавался на документальной основе жизни. Надо было, чтобы экранные образы верно отражали дух людей, среду их обитания. Мы хотели снимать фильм о людях земли Чильдухтарон, в соответствии с их духовным настроением и бытом, представлениями и образами, глубоко поселившимися в их душе. На экране я не имел отношения ни к самим людям, ни к среде жизни, ни к степям и горам. Я хотел создать на экране образ людей, образ среды, образ степей и гор. Мне было необходимо, чтобы всё увиденное и воспринятое мною провести через своё сердце, через свои чувства, найти всему этому свой изобразительный образ. Для меня важна была не сама земля неживая, а земля “экранизированная”, земля, выраженная посредством изобразительных образов. Кинематограф, по моему убеждению, должен состоять именно из таких образов.

Меня не волнуют вещи, относящиеся к чистому сюжету. Основой кино является изобразительное искусство, поэтому главная моя забота – это органика кадра, состав и компоновка изображения. Смотрю таджикские фильмы и сожалею, насколько бедна изобразительная пластика кадра. Если мы, исходя из специфики местной среды, с умением выстроим основу кадра, то можно быстро обнаружить, например, инородность приглашённого актёра. Наше несчастье в том, что мы не можем мастерски воедино компоновать национальную среду наших фильмов, “экранная” среда полна эклектичными подробностями, потому она и воспринимается как чужеродная заплатка.

В фильме “Время зимних туманов” я хотел перевести на язык экрана древнюю легенду о сороках отважных и мужественных девушках. Для лаконичного выражения этой легенды на экране, среди других изобразительных подробностей, ещё какой образ можно придумать?! В память о тех легендарных девушках, герой фильма Сайидо изобретает удивительную вещь – гонг (по народному – “чорчиллак”) и устанавливает его среди гор, являющихся каменными прообразами девушек. Гонг был изобретен по физическому закону равновесия: под действием ветра тарелки в нём кружились, касались друг друга и издавали удивительно музыкальный звук. Непрерывное звучание гонга – это восклицание Сайидо и наше восклицание к окаменевшим девушкам: мы не забудем вас, для нас вы останетесь вечно живыми!.. Вот таков образ древней легенды, который мы создали на экране.

Для меня образ гонга – это путеводный образ, образ призыва. Да, этот образ я использовал несколько раз, но в различных контекстах. В ленте “Адонис XIV” козёл-предводитель, увлечённый “сладкой” жизнью (вспомним, как он каждый раз с удовольствием съедает кусок сахара), так и не успел понять, что он приводил отары овец в бойню, и теперь настал его черёд отдать Богу душу. Чтобы усилить тему измены козла, на его рога мы повесили колокольчик: всю дорогу, до момента свержения, он звенел как ширма обмана, прикрывая тайну предательского пути.

А.А. Недавно я повторно видел этот фильм, и ещё раз поразили впечатляющей силой кинематографического изображения, силой нравственной мысли, заложенной в нём. Внешне “Адонис XIV” основывается на документальном материале, но по сути – это художественный фильм, хотя в нём не играют актёры и не звучит ни одно слово. Это символический фильм: разве предательство козла ради сладкого куса не свойственно и миру людей? Человечество видело много подобных предательств. Строить медовую жизнь за счёт жизни других – не может быть подлости больше этого.

Б.С. Да, верно. Тот же звон колокольчика, который звенит в “Адонисе XIV” как мелодия коварства, был использован и в фильме “Оттепель”, но теперь уже совершенно в другом смысле. Фильм начинается следующим кадром: подросток в ходулях, танцует, идёт по мосту над речкой, слышен тонкий, мягкий звон колокольчика. Это вступительный образ к экранному рассказу о защите и сохранении художественных творений нашего края. Образ колокольчика – это образ нашей памяти. Свой фильм мы посвятили этой теме.

А.А. Бако Кадырович, люди, даже Ваши коллеги по профессии говорят, что Вы склонны к натуралистическим образам, к показу жестокости, бессердечия. Правильно ли такое впечатление от Ваших работ?

Б.С. Знаете, есть разница между жестокостью и жёсткостью, бессердечием и твёрдостью. Я понимаю, речь идет об “Адонисе XIV”. В нём я не изображал жестокость и бессердечие. Необязательно, чтобы всё что плохо, мерзко, ужасно и отвратительно, предстало на экране в своём естественном проявлении. Для меня важен жёсткий образ этого зла, этого ужаса и мерзости, то есть речь всегда должна идти об экранном образе. Задачей искусства является не изображение жестокости и убийства, тем самым наставляя людей на этот путь, наоборот, посредством подобных изображений и образов смягчить сердца людей, очистить их души. Я не призываю к поступку козла – Адониса, но осуждаю его. Жёсткими являются и образы в “Смерче”⁷⁵, я создал их не для собственного удовольствия и наслаждения. Я знаю многих режиссёров, которые, снимая сцены жестокости и убийства, получают удовольствие от своей работы.

А.А. Вот уже давно меня занимает мысль об использовании в нашем кино национальных художественных традиций, например, классической поэзии, искусства миниатюры. По моему, это является важнейшим фактором появления национальной особенности в таджикских фильмах в будущем. Что Вы думаете относительно этой проблемы?

Б.С. Кино пришло к нам с Запада. Способы и средства кинематографического изображения имеют и технические, и творческие стороны. Пусть эти способы и средства остаются изобретением французов, американцев или русских. Но когда речь идёт об использовании кинематографических форм и языка в процессе создания фильма, то мы должны относиться к этой проблеме с учётом форм и средств нашего художественного мышления, то есть национального мышления. Мы привыкли к европейскому способу кинематографического изображения, не ищем пути перелома этой формы и использования своей национальной мысли. Когда на студии один за другим появляются развлекательные фильмы, детективы и т.п. о ворах и спекулянтах, нарушителях

⁷⁵ “Смерч” – короткометражный, 3ч., объединение “Дебют” при “Мосфильме”, 1985 г.

границы, о басмачах, чьи внуки и правнуки ищут ложные имущества и драгоценности, это кроме как помешать поискам и достижениям в области художественности, близкой и понятной нашему народу, другой пользы для искусства не приносит.

В большинстве случаев в кино мы занимаемся не своим делом. Мыслить языком поэзии, языком символов и аллегорий веками у нас было нормой жизни. Наше дело должно заключиться в поиске равных этой поэзии изобразительных эквивалентов, вообще насытить экран поэтической образностью. Форма, метод, смысл, язык, – словом, вся экранная мысль должна быть поэтической. Вспомните Кайса: на песке он рисовал портрет своей Лейли, затем этот портрет рассеивал на свою голову и волосы. Как этот образ воплотить в кино?! Ныне в кино стало больше “бумажных” символов и метафор. Творить поэтические образы – вот что необходимо нашему кино.

Кадр не должен быть пустым пространством, без мыслей и без чувств. Кадр должен быть плотным и богатым по выражению мысли, чувства, настроения, темперамента. Было бы хорошо, если с этой целью кино обратится к художественным традициям прошлого, например, к искусству миниатюры. Возьмём, к примеру, миниатюры к “Шах-наме” или к “Бабур-наме”. В каждой части площади этих листов жизнь бурлит, в каждом квадратике ощущается что-то живое: работа, движение, действия и поступки. Миниатюры обладают совершенством композиционных пропорций. Искусства миниатюры способно щедро повлиять на построение композиции и пластику кадра. Мы должны работать и в этом плане.

А.А. Фильм должен воспитать зрителя, особенно его вкус, его способность мыслить. Это мнение не новое. Но мы наблюдаем, как мыслительная способность зрителя, особенно молодёжи всё больше снижается.

Б.С. Да, конечно. Легковесными фильмами невозможно воспитать хороший вкус, высокую мысль. Эта двусторонняя проблема. Расширяющаяся сейчас социально-экономическая и идеологическая перестройка будет положительно влиять и на кино: увеличивается количество серьёзных, проблемных фильмов. С другой стороны, воспитание зрителя – это дело не только одних кинематографистов. Когда даже в нашей республике фильм Давлата Худоназарова “В талом снеге звон ручья” увидела очень малое количество зрителей, то это отнюдь не свидетельство недостатков фильма или вины киностудии. Вкус таджикского зрителя испортился, и мы все вместе (школа, семья, печать) должны направить его воспитание по пути художественных традиций нашего народа.

А.А. Вопрос последний, традиционный: Ваши творческие планы?

Б.С. Живу давней мечтой снять фильм о любви и использовать в нём поэтическую мысль нашего народа, образы классической поэзии, как было сказано выше.

А.А. Благодарю за беседу. Надеюсь, что Ваши новаторские поиски в кино будут достойно оценены зрителями и критикой.⁷⁶

От автора (продолжение). Как Бако Садыков творчески опереживал наступившей эпохе перестройки и отстаивал на экране свои художественные принципы, можно было увидеть в его кинопублицистике.

⁷⁶ Ранее интервью было опубликовано с некоторыми сокращениями в газете “Адабиёт ва санъат” (Душанбе) от 28 августа 1986 г. под названием “Чехраҳои гӯё” (“Лики ясные”). – (Перевод автора).

Сильное впечатление оставляют его проблемные картины этих лет – “Оттепель” и “История одной истории”. В “Оттепели” с позиции идей нового времени, с болью художника и гражданина режиссёр говорит о разрушении памятников культуры и искусства, призывает к сохранению исторической памяти. В “Истории одной истории” ещё твёрже и бескомпромисснее становится гражданская позиция режиссёра, который вступает на защиту человеческого достоинства “трудного” ученика одной из душанбинских школ.

Бако Садыков – ярый сторонник авторского кинематографа. Тому примеры – его художественные картины, снятые на “Таджикфильме” на рубеже 90-х годов, – “Смерч”⁷⁷, “Благословенная Бухара”, “Джосус”, “Остров”, “Имом аль-Бухари”. В каждой из них режиссёр ищет новое построение действия, новые средства воплощения мысли, новую образную систему – словом, свой киноязык. В этом плане особенно сильно отличаются “Смерч” и “Благословенная Бухара”. В “Смерче” (по тому же сценарию Ч. Айтматова и Б. Садыкова) и действие, и события, и персонажи – всё как в притче. Двигающееся неизменно вперёд, по знойным степям и горным хребтам загадочное племя, люди, терпящие лишения, но с фанатизмом и самоотречением идущих за Вождём, который должен привести их в Страну заветного счастья, и крушение иллюзий в финале картины, – всё это вызывало у зрителя ассоциации с реалиями советского тоталитарного режима.

В отличие от “Смерча”, условно-аллегорическая поэтика которого требовала от зрителя работы ума, в “Благословенной Бухаре” изображение материализовано, конкретно местом и временем действия – это Бухара в эпоху коммунистической диктатуры. Бухара представлена на экране как некий глобально-символический образ, вобравший в себя всю трагедию и боль израненной истории таджикского народа. Бухара в фильме – это средоточие добра и зла, созидания и разрушения, любви и ненависти, высоких нравов и низменных побуждений. Именно в таком контексте режиссёр достигает целостной картины жизни Бухары, в тёмной небе которой едва светит слабый луч надежды...⁷⁸.

Фильмы Бако Садыкова “Адонис XIV”, “Смерч”, “Благословенная Бухара”, “Джосус” высоко оценены на международных кинофорумах. “Благословенная Бухара” внесена Французской синематекой в каталог “100 классических фильмов XX века”, удостоена Государственной премии Таджикской ССР им. А. Рудаки. “Имам аль-Бухари” был показан во многих странах мира, прежде всего, конечно же, в мусульманских.

Говоря о достоинствах кинотворчества Бако Садыкова, следует заметить, что сценарии большинства его картин – это плод совместной работы отца с сыном – киносценаристом, выпускником ВГИК’а Улугбеком Садыковым.

⁷⁷ “Смерч” – полнометражный, “Таджикфильм”, 1988 г.

⁷⁸ См.: А. Ахроров. Бако Садыков: “Я сделал шаг к зрителю...”. – “Народная газета” (Душанбе) от 14 апреля 1992 г.

Вследствие драматических событий, произошедших в начале 90-х годов в Таджикистане, многие деятели культуры и искусства разъехались по странам ближнего и дальнего зарубежья. В 1996 году уехал из Душанбе и Бако Садыков. Бухарец по происхождению, он решил жить и работать в Узбекистане. Продолжал заниматься кинематографом: снял сериалы “Великий Амир Темура” и “Фидойилар” (о видных деятелях джадидизма), прокатный фильм “Мурувват”. На сцене Самаркандского русского драматического театра им. А. П. Чехова осуществил постановку “Соло для виолончели с оркестром” по экзистенциалистской пьесе Жана Анюя (в оригинале – “Оркестр”). С 2009 года, по независящим от него обстоятельствам, Бако Садыков оказался в долгом творческом простое. И только в начале 2020 года, благодаря происходящим в духовной культуре страны переменам, талантливый режиссёр стал вновь востребованным: ему дали постановку историко-биографического фильма о лидере джадидского движения в Туркестане – Махмудходже Бехбуди.

РАҲИМЗОДА Кароматулло Самандар,
номзади илмҳои санъатшиносӣ

**РОВИИ САДҲО ҲАМОСА БУДУ ХУД БА
ОЛАМИ ҲАМОСА РАХТИ САФАР БАСТ...**

(ба хотираи неки гӯрғулихони беҳамто Азизбек Зиёев)

Дар охири асри 20 ва аввали асри 21 дар бораи санъати гурғулихонӣ, ҳамчун жанри хоса ва хеле қадимаи мусиқии миллии тоҷикӣ маълумот хеле кам мавҷуд буд. Шояд сабаб дар он буд, ки дар давраи авҷи фаолияти расонаҳои зиёти иттилоотӣ, ворид шудани ҷомеаи мо ба олами серғалоғулаи ҷаҳонишавӣ як идда падидаҳои соф миллии фарҳанги мо зина ба зина ба гӯшаи фаромӯшӣ мерафтанд.

Дар ҷараёни иҷрои нақшаҳои илмӣ дар якҷанд экспедитсияҳои фолклорӣ дар минтақаҳои гуногуни мамлакат (ноҳияҳои кӯҳистони тоҷик -Сари Хосор, Балҷувон, Ховалинг, Бохтар) ба мо муяссар гардид, ки намунаҳои зиёди ин жанри нодири мусиқиро ба лентай овоз сабт намоем.

Зимни ҳамин сафарҳо аъзои гурӯҳи эҷодӣ якҷанд маротиба бо гурғулисарои номӣ Азизбек Зиёев, ки яке аз ровиёни зиндаи анъанаи гурғулихонии мактаби устоди забардаст Ҳикмат Ризо ба шумор меравад, сӯҳбатҳои хоса баргузор намуда будем (дар манзили зисташон дар маҳаллаи Лучоби ш. Душанбе). Дар маркази муҳтавои ин гуфтугӯҳо муаммои асосӣ – вазъи кунунӣ ва тақдири минбаъдаи жанри ҳамосасароӣ, аз ҷумла дostonҳои Гурғули қарор гирифта буд. Азизбек Зиёев ҳамчун эҷодкор, донанда ва ровии ҳамосаи миллии солҳои охир ба хубӣ эҳсос менамуд, ки на танҳо сафи иҷрокунандагони жанри гурғули, балки теъдоди шунавандагони он низ тадричан коста мегардад. Маҳз ба хотири ҷалб намудани тавачҷӯҳи аҳли фарҳанг ва илм ба ҳамин муаммо, матни сӯҳбатҳоямонро пешкаши хонандагони маҷалла мегардонем.

Савол: Акаи Азизбек, Шумо имрӯз шояд кори бузургеро ба анҷом расонида анъанаи асили ҳамосасароӣ идома дода истодаед. Маълум аст, ки Шумо ровии беҳтарин ва шогирди аслии устод Ҳикмат Ризо мебошед. Имрӯз ҳамосаи гурғули, тақдири ин жанр, вазъи шунавандаи он дар ҷи ҳолат аст? Шояд қабл аз ҳама доир ба хусусиятҳои бадеӣ, фалсафӣ, эстетикӣ он чанд сухан мегуфтед.

Ҷавоб: Ба маълумоти ман, ки аз устодам Ҳикмат Ризо шунидаам (ӯ ҳамчунин амаки ман мебошад), дар ҳамосаи Гурғули ҳамагӣ 33 дoston ва ҳамзамон 33 намуд оҳангҳои иҷроӣ он (яъне «муқом»-ҳои он) мавҷуд будааст. Шунида будам, ки замоне катибаҳои махсуси Гурғули мавҷуд будааст, аммо мутаассифона, ба гуфтаҳои баъзеҳо, сабтҳои матни он аз осорхонаи устод Ҳикмат Ризо (воқеъ дар н.Файзобод) бо сабабҳои номаълум гум шудааст.⁷⁹

⁷⁹ Имрӯз дар ш. Душанбе, аз ҷониби писари калонии устод - Аваз Ризоев хона-музеи устод бунёд карда шудааст (-муаллиф).

Дар минтакаи кӯхистони Рашт ва Кулоб дар баробари истилоҳи «достон» дар байни ровиёни гурғули инчунин мафҳуми «шоха» «банд» низ истифода мешавад. Ин мафҳумҳо ҳамон маънии достонро дар бар мегиранд, гарчанде ки маънии тахтуллафзии он бештар маъноӣ қисми достонро дорад. Дар мо ҳамаи 33 достонҳо дар маҷмӯъ ҳамосаи хеле бузургро ташкил медиҳанд. Барои ҳамин шоха, банд гуфта ягон порчаи ин достонро дар назар доранд. Шунидам, ки дар Эрон низ миёни гӯяндаҳо – ровиёни ҳамоса ин истилоҳ бештар истифода мешавад. Масалан, онҳо асноӣ мурочиат ба иҷрокунанда ибораи «...як достон кунед» (яъне «достон сароед»)-ро бештар истифода мекунанд.

Савол: Маълум аст, ки азбар намудан ва иҷро кардани достонҳои гурғули асосан тибқи услуби шифоҳӣ сурат мегиранд. Оё бо чунин услуб азбар намудани садҳо ва ҳазорҳо байт душвор нест? Яъне доир ба омӯзиши достонҳо, аниқтараш ҷараёни азбар намудан ва баъдан аз ёд сароидани онҳо чи гуфта метавонед?

Ҷавоб: Бале, омӯзиш шифоҳӣ буд ва одатан мо маҳз бо чунин расм амал мекардем. Мо – даҳ-дувоздаҳ нафар шогирдон дар меҳмонхонаи устод Ҳикмат Ризо менишастем, ҳамроҳ бо худ дафтариҳои калон (иборат аз 60-90) ҳамроҳ мегирифтём, устод аз достони аввал сар мекард ва мо кӯшиш мекардем, ки мазмуни мухтасар ва тибқи имкон чанд байту ибораҳои онро дар дафтарамон сабт намоем. Дар он замон ман ҳамагӣ 16-сола будам ва сурудҳои оддии халқиро, ки аз падарам шунда будам, месурӯдам. Яъне он замон алҳол достонҳоро намедонистам. Танҳо баъди он ки ман дар назди устод Ҳ. Ризо шогирд истодам, як достонро дар муддати 2 шабонарӯз навишта мегирифтам. Мӯйсафеди устод дар ин айём ҳатто хоб надошт, фақат намозхояшро мехонду пасон достон гуфтан мегирифт, мо – шогирдон онро аз забонаш навиштан мегирифтём. Ҷавон будем, зехнамон тез буд. Дар муддати даҳ рӯз як достони алоҳидаро аз ёд мекардем ва баъдан онро дар назди устод иҷро карда бо ҳамин гӯё сабақро тасдиқ мекардем.

Асноӣ таълим дар назди устод ӯ ба мо мефаҳмонд, ки дар кучои матни достон кадом намуд машқи дуторро илова намудан зарур, инчунин бо кадом муқом ин ё он порчаро бояд сароид. Муҳимаш ин буд, ки ӯ услуби “муқомгардонӣ” (иваз намудани лаҳну зарби дутор) ва дигар нозуқиҳои санъати гӯрғулихониро босаброна ба мо фаҳмонда медод. Масалан, раванди дарс чунин оғоз мегардид: устод худ дутора ба даст мегирифт (мо низ баробар дуторҳои худро гирифта омода мешудем), ӯ нахуст оғози достон, яъне “даромад”-и онро иҷро мекард. Баъд аз он бевосита ба саршавии достон, яъне вобаста ба сюжет, мазмун, васфи кишвари Чамбули Мастон, дарбори шоҳи Гӯрғулисултон ва ғ. шурӯъ мекард. Яъне, тамоми ҷараёни мазмуни достонро, банду басти (композицияи) онро ба мо фаҳмонда, нишон медод. Дар ин асно, миёни шарҳи ҳодисаву рӯйдодҳои сюжет чанд рубоӣ низ илова мегардид. Масалан дар шарҳи воқеаи қаландар шудани Аваз ҳатман якчанд рубоӣҳои халқӣ илова карда мешуд.

Савол: Яъне Шумо гуфтани ҳастед, ки асноӣ иҷрои достон оҳангҳои махсус вобаста ба мазмуни ин ё он порча истифода бурда мешаванд?

Ҷавоб: Бале, ҳар як лаҳзаҳои достон вобаста ба мазмуни ҳадаш оҳанги махсус дорад, масалан, афзол кардани асп, ба ҷанг баромадани қаҳрамон, тасвири ҳолати ҷанг, васфи зебоии зан ва ғ.

Савол: Ҳамин оҳангҳо танҳо дар мактаби устоди Шумо иҷро карда мешуданд, ва ё дар дигар мактабҳо низ онҳоро истифода мебарданд?

Ҷавоб: Ин оҳангҳо, то ҷое ки ман хабар дорам, танҳо дар мактаби устод Ҳикмат Ризо истифода мешуданд. Албатта, маълум аст, ки устод дар навбати худ ин услуби истифодаи мусиқиро аз устодони худ (Навруз Ҷонмаҳмад, Шукурмаст, Холи Мусофир) ёд гирифта буд.

Савол: Хоҳиш мекунам, тарзи маҳз бо сози дутор дарс додани устодатонро муфассалтар нақл бикунед.

Ҷавоб: Ҳамаи раванди дарс маҳз бо истифодаи сози мусиқии дутор ба амал меомад. Худи устод мегуфт, ки вақте дуторро ба даст мегирад, ҳамаи мазмуну муҳтавои дoston дар пеши назараш чилвагар мегардад. Ба мисли кино ё телевизиори имрӯза. Ё таъкид менамуд: «Дафтари ман, телевизиори ман, ҳамин дуторай. Бе дутор, бе оҳанги мусиқӣ сароидани дoston маънӣ надорад». Вақте, ки ман дар назди устод шогирд истодам, мӯсафед тақрибан 70-сола буд ва кулли дostonҳоро аз ёд медонист.

Ҳар як **тани** муқом вобаста ба худ оҳанг, зарб ва услуби овозхонӣ дорад. Кадом вақт даромад, дар кадом маврид авҷи дoston, кадом вақт фурувард – ҳамаи ин омилҳо хеле муҳим мебошанд ва бо тартиби муайян паси ҳам иҷро мегарданд. Ин тартиб ҳеч гоҳ вайрон карда намешавад. Устод ҳангоми пасопеш рафтани ягон шогирд, ўро ҳатман манъ карда, аз нав мефаҳмонд. Дар хотир дорам, аснои машқ устод боре ба ғазаб омада, қариб дуторро ба сари гурғулисаро аз н. Ваҳдат Бурҳони Ҳалим мезад. Шояд бо таъсири ҳамин Бурҳон шабҳои дароз машқ мекарду баъдан гурғулихони хуб шуд.

Дар расми иҷрои ҳамосаи Гўрғулӣ се чиз асосӣ мебошад: 1. Овози махсуси гулўғӣ, яъне ба гулў «хй» гуфта тавонистан; 2. Маҳорати навохтани дутор ва машқи оҳанг; 3. Шоир будан, яъне таъби шоирӣ доштан, аниқтараш ҳеч набошад услуби қофиябандиро донистан. Агар шоирмиҷоз набошӣ, яъне истеъдоди шоирӣ надошта боши ва бадоҳатан шеър бофтан натавонӣ, гўрғулихони асил шуда наметавонӣ.

Баъзан устод ба мо мегуфт, ки агар таъби шоирӣ надошта бошед, мумкин аст, ки масалан 5-6 дostonро аз ёд кунеду, баромад карда гардед. Лекин агар овози гўрғулихонӣ надошта бошед, ё ин ки машқи дуторатон суғуст бошад, аз Шумо гўрғулихонӣ касбӣ (Соқӣ) намебарояд.

Дигар ин, ки устод мегуфт, масалан ҳангоми баромад кардан дар чорабиниҳои калон, ё ин ки дар озмунҳо, ҳангоми сароидани дostonҳо, ки ҳаҷман хеле калон ҳастанд, мумкин аст, ки ягон мисраъ аз хотир фаромуш мешавад. Дар ин ҳолат ҳамзамон «хй» мекашӣ, ҳеч кас пай намебарад, ки матн фаромуш шудааст ва ин муддат боз матнро ба хотир оварда, идома додан мегиред.

Яъне ҳар як касбро интиҳоб намудан пас, таълими онро то ба охир бурда расонидан зарур аст, - мегуфт устод. Зеро шуморо ба маърақаҳои калон даъват мекунанд, он замон бояд ҳамчун устоди гўрғулихонӣ дар ҳама ҳолатҳо омода бошед.

Савол: Устод дар кадом лаҳзаи иҷрои дoston ба Шумо мефаҳмонд, ки «хй» кашидан, ё худ иҷрои «Фурувард» зарур аст?

Ҷавоб: Саволи хуб додед. Ин чанд ҳолату нозуқиҳо дорад. Гуфтем, ки баъзан фаромуш кардани матн боиси фуруварди оҳанг мешавад, яъне дар ин ҳолат сароянда

беихтиёр ба машки «фурувард»- оҳанг мурочиат мекунад. Аммо ин нисбатан кам рух медихад. Достонҳои Гурғулӣ, чи тавре, ки мову Шумо медонем, ҳаҷман хеле калон ҳастанд ва онҳо асосан мавзӯи қаҳрамонӣ ва васфи қорнамоиҳои паҳлавононро дар бар мегиранд. Лаҳзаҳои ҷангӣ одатан дарозтар иҷро карда мешаванд ва фуруварди онҳо низ дертар ба анҷом мерасад, бо он сабаб, ки аввалу охири ҷангро бояд бо овозу бо мусиқӣ намоиш диҳем. Бояд гуфт, ки дар ин маврид албатта, истифодаи қофия роли калон мебозад, ҳар як оҳанги мусиқӣ дар матн як хел қофияро дар бар мегирад. Фуруварди мусиқии ҳар як лаҳзаҳои мусиқӣ, бо иваз шудани қофия ва ҳичоҳо низ вобастагӣ дорад. Албатта вобаста ба маърака, шунаванда ва макони иҷро, масалан дар телевизион, мо метавонем бо матни кӯтоҳ ё дароз ин ё он лаҳзаро тасвир кунем.

Савол: Устод, чанд суҳан дар бораи хусусияти мактабҳои дигари ғурғулихонӣ мегуфтед, масалан фарқи онҳо аз якдигар дар чи дида мешавад?

Ҷавоб: Албатта, аз давраҳои қадим дар Тоҷикистон мактабҳои гуногуни иҷроқунандагӣ маъмул гардида буданд. Мактаби Ҳикмат Ризо, ин асосан мактаби Сари Хосор мебошад, ӯ пеш аз Ҳама шогирди Наврӯз Ҷонмаҳмад мебошад. Дар Кулоб, мактаби Ҳақназари Пирназар, дар Ховалинг мактаби Нуралӣ Ҷирик, ва ғ. маъмул гардида буданд. Умуман мактабҳо дар асрҳои гузашта зиёд буданд. Лекин мактаби Ҳикмат Ризо, чи тарзе ки дар боло қайд карда гузаштем, аз Ҳамаи онҳо фарқи калон мекард. Аввал ин, ки дар услуби ин мактаб оҳангҳои зиёд иҷро карда мешаванд. Баъдан, набояд фаромӯш кард, ки ақсарияти намоёндагони дигар мактабҳо ҳатман дар назди устоди мо сабақ гирифтаанд. Масалан, бо маслиҳати Ҳикмат Ризо, Ҳақназар Кабуд, яке аз беҳтарин ғўяндаҳои асри мо, якҷанд оҳангҳоро аз ёд кард. Худи ӯ сараввал танҳо бо як оҳанг машқ мекард ва дуторро он қадар хуб истифода намебурд. Устод Ҳикмат Ризо ҳар замон ба ӯ таъкид мекард, ки «...овози хуб дорӣ, қофияда зур ҳастӣ, лекин машқи дуторут сустай, биё ёд медихемут...».

Савол: Устод, доир ба «терма»-и достон нақл кунед, оё он ягон тартиби муайян дорад?

Ҷавоб: Дар услуби сарояндагии мактабҳои Ёзбекистон, Туркменистон, ғўяндаҳо дар аввал дутор дар даст лаҳзаҳои гуногуни достонро (бидуни навохтани он) нақл мекунанд, танҳо баъд, дар як лаҳзаи пурзавқи достон (ба монанди фуруварди мо), сози мусиқиро истифода намуда, он лаҳзаро ба анҷом мерасонанд. Дар анъанаи ғўяндаҳои мо бошад, достон ба пуррагӣ зери садои дутор (яъне ҳамеша тавъам бо мусиқӣ) сароида мешавад. Дар аввал даромади мусиқӣ ва баъд Термаи достон, ки аз 10-12 мисраъ иборат буда, мавзӯи шилёнӣ (шулён⁸⁰) амиро дар Ҷамбули Мастон тасвир мекунад. Терма - яъне «шероза» гуфтани гап. Ин порча барои омода намудани шунаванда хеле зарур аст, зеро яку якбора достонро сар намекунад.

Савол: Оҳангҳое, ки дар иҷрои достонҳо садо медиханд, номи мушаххас доранд?

Ҷавоб: Бале, ҳар як оҳанг номи худ ва ҷойи худро дорад. Номи оҳангҳо мувофиқ ба мавзӯи достон (лаҳзаҳои он) гирифта мешаванд. Албатта вобаста ба мавзӯи онҳо якҷанд маротиба дар ҷараёни иҷрои достон такрор мешаванд. Агар диққат диҳед, дар дигар достонҳо боз ҳамин оҳангҳо дар мавзӯҳои худ ҷо ба ҷо сароида мешаванд. Масалан, дар аснои сабти иҷрои достонҳо дар радио ва телевизион, мо достонро бо 4-5

⁸⁰ Шулён – хӯроқи пагоҳирӯзи дар дарбори шоҳон.

оҳанг тӯли чил дақиқа ичро мекунем. Аммо маълум аст, ки як достони мо зиёда аз даҳ гуфтори радиой мешавад. Дар асл бошад, достонҳо тӯли 5-6 соат вобаста ба шароити макони ичро идома меёбанд.

Савол: Устод, Шумо дар бораи вазъи имрузаи ин жанр каме маълумот дода метавонед?

Ҷавоб: Албатта, барои ҷавонони имрӯза, ки ба радиову магнитофон, телефону интернет даст доранд, шояд завқи шунидани достонҳои қадим камтар шуда бошад. Лекин ман борҳо дар шаҳру деҳот, дар тӯю маърақаҳо шохид будам, ки ҷавонон низ моҳияти қиссаҳои достонҳоро мефаҳманд, зеро қиссаҳои Гурғулӣ ҳама саршори ватандӯстӣ, меҳру муҳаббат ба он, ҳимояи ватан ва васфи қаҳрамонони ўст. Ин мавзӯи имрӯз хеле муҳим аст. Замоне Аваз паҳлавон низ чунин хислатҳоро доро буд. Ҳеч гоҳ бе ягон сабаб ба дигар мамлакат рафта ҳучум намекард, ғоратгарӣ намекард. Танҳо дар ҳимояи Ватани худ - Чамбули Мастон буд. Албатта, вақте аз ӯ илтимос мекарданд, ки масалан, хоҳари касеро ё фарзандони онҳоро дуздида фалон мамлакат бурданд, ӯ ба ёрии мардуми оддӣ камари ҳиммат баста, рафта онҳоро начот меод ва ба ҳешу ақрабонашон бармегардонд. Ё ин ки нисбати фарзандони худ - Нуралӣ ва Шералӣ, ки аз тарафи душманон бо роҳҳои гуногун дуздида шуданд, ба ёрии онҳо рафта, зиндаву саломат ба ватани худ ба назди Гурғулисултон бармегардонид. Ин достонҳо ба ҷавонон расми футувватро талқин мекунанд. Яъне ҳама орзуву омор, ҳаёли мардум нисбати қаҳрамонони дӯстдоштаи худ, дар эҷоди достонҳо дида мешуд. Гӯяндаҳо достонҳоро бо суруд сароида, завқи шунавандаҳоро қонеъ мегардониданд. Дикқат намоед, ки чигуна қаҳрамонҳо дар ҳама маврид зиндаву саломат ба Ватан бармегаштанд.

Бояд эътироф намуд, ки имрӯзҳо тавачҷӯҳи омма ба жанри гӯргулиҳонӣ нисбатан кам мебошад. Олами маънавии ҷавонро бештар жанрҳои мусиқии эстрадӣ, тамошои филмҳои хоричӣ фаро гирифтаанд. Тараққиёти техника дар авали асри 21 таъсири манфии худро ба эҷодиёти бадеӣ ва баъзе жанрҳои мусиқии халқӣ (фолклор) расонида истодааст. Баъзан ҷавонон ба ботлоқи чунин ақидаҳо бо воситаи шабакаҳои Интернету филмҳои бемаънӣ ва бемантиқ кашида мешаванд. Вазифаи мо, ҳунармандон бо ин зухурот мубориза бурдан аст. Мо бояд ҷавонони худро бо фарҳанги бой, санъати қадима ва адабиёту таърихи аҷдодонамон бештар ошно созем.

Савол: Ҳунари Шуморо кӣ идома медиҳад, оё имрӯз шогирдонро тарбия менамояд?

Ҷавоб: Дар масъалаи шогирдон ҳаминро гуфтани ҳастам ки, ман се шогирд дорам. Якеш писарам Зиёев Ҷамолӣдин, ду нафари дигар - Бобокалонов Ашурмахмад (ноҳияи Ҷозималики Хатлон) ва Шукуров Раҷабмурод (маркази Хатлон, ш. Қурғонтеппа) ҳастанд. Лекин, онҳо ба назди ман дер-дер меоянд. Дар ду моҳ як маротиба барои таҳсил меоянду халос. Шояд вазъи зиндагӣ ба онҳо имконият намедиҳад, ки пурра ба омӯзиш ва машқи достонсарой банд бошанд. Бинобар ин мо дар рушди ҳунари онҳо натиҷаи хубро мо дида наметавонем. Мо дар вақташ шабу руз дар назди устодон ҳунар меомухтем. Ҳозир афсус, ки мисли пештара нест. Ҳозир ба ин жанри мусиқӣ кам тавачҷӯҳ зоҳир карда мешавад. Моро фаромуш кардаанд.

Бобои яке аз шогирдонам (Ашурмахмад Бобокалонов) замоне хеле муҳлиси мо будааст. Дар як маърақа ба назди ман омада, пас аз миннатдорӣ илтимос кард, ки як

набераи маро ба шогирдї гиред. Он ваќт Ашурмахмад хамагї дахсола буд. Ман ўро ба шогирдї қабул кардам. Овозаш хуб, лекин дар машќи дутор нисбатан суст буд.

Савол: Барои ба мактаби устод Ҳикмат Ризо дохил шудан кадом талаботҳо аввалиндарача буданд?

Ҷавоб: Дар мактаби устод пеш аз хама шогирд аз рўи се талабот қабул карда мешуд: 1. малакаи ичрокунандагї дар сози дутор; 2. овози шикастаи марғуладор-гулўй; 3. маҳорати бадохатан сароидан, яъне табъи шоирї доштан. Албатта, истеъдоди худовандї на ба хама дода шудааст. Овозхонон хеле зиёд ҳастанд, аммо на хамаи онҳо гурғулихон шуда метавонанд.

Савол: Фикри Шумо нисбати таърихи пайдоиши ин жанр чист? Ба назари Шумо сараввал ин дostonҳо аз чониби гўяндагони кадом халқ эҷод карда мешуданд?

Ҷавоб: Медонед, агар аз тоҷикон пурсед, мегўянд, ки моли тоҷикон, аз туркманон пурсед - моли туркман мегуянд. Аз озарбойчони пурсед, онҳо низ моли худ мегуянд. Аммо як чизро гуфтани ҳастам, ки номи тоҷикии қаҳрамонҳо, мавзуи он (ҳимояи марзу буми бобой аз ҳучуми даштиён) дар бештари дигар халқиятҳое, ки онро ичро мекунанд (зиёда аз 15), қариб, ки як хел хаст. Танҳо ҳар кадом гуянда, бо забони худ, оҳангҳои худ, тарзи ичрои худ, сози мусиќи аз якдигар фарқ мекунанд. Метавон гуфт, ки ин дostonсарой - жанри умумӣ мебошад. Масалан, яке аз қаҳрамонони ин эпос Ҳасан аниқ аз ҳамин минтакаи кўҳистони тоҷик будааст.

-Барои сўхбатҳои пурмўхтаво як ҷаҳон ташаккур.

ТА Қ Р И З ВА К И Т О Б И Ё Т

ОЛАМИ ПУРАСРОРИ ҲУНАРИ СУҒДИ БОСТОН

Маршак Б.И. Ҳунари суғди бостон. Аз русӣ тарҷумаи Олимҷони Ҳочамурод. – Душанбе: «Дониш», 2020. 82 саҳ.

Зери назари академик Фарҳод Раҳимӣ.

Муҳаррири масъул Аслиддин Низомӣ.

Муқарриз Павел Лурйе.

Дар рӯзҳои таҷлили ҷашни фархундаи 5500 солагии ёдгории беназири ҷаҳонӣ – Сарзми бостонӣ дар шаҳри Душанбе китоби мондагори бостоншинос, муаррих, шарқшинос ва санъатшиноси маъруфи рус Борис Маршак «Ҳунари Суғди бостон» ба нашр расид. Китоби мазкур, аз охири таълифоти муаллиф буда, онро метавон як навъ таҳқиқоти ҷамъбасти оид ба олами пурасрори ҳунари Суғди бостон арзёбӣ кард.

Ин китоби нодир аз ҷониби Шӯъбаи санъатшиносӣ ва Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи Аҳмади Дониши Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон зерин назари академик Фарҳод Раҳимӣ ба зевари табъ ораста шуда, олими хушқору тарҷумони таҷрибадор профессор Олими Ҳочамурод онро ба забони тоҷикӣ тарҷума кардааст.

Дар таҳрир ва такмили тарҷума санъатшинос Аслиддин Низомӣ заҳмат кашида, дар ҳамкорӣ бо муаррих Насрулло Убайдуллоев ба китоб сарсухан низ нигоштаанд, ки дар он мухтасар дар бораи аҳамияти ин китоб суҳан меравад.

Зиндаёд Борис Илич Маршак (тав. 9.07.1933, Санкт-Петербург – ваф. 28.07.2006, Панҷакент) аз зумраи шефтагони мероси ниёгони мост. Ӯ дар муҳити адабу фарҳанг (*падару модараш нависандагон М.Илин ва Е. Сегал, амакаш С. Маршак шоир ва аммааш Л. Илина нависанда*) таваллуд шуда, оғози ҷанги бузурги Ватанӣ ва дар муҳосира қарор гирифтани Ленинград боис шуд, ки ҳамроҳи волидайн ба Осиёи Марказӣ ҳиҷрат кунад ва ба ин минтақа дил бандад.

Ҳамин буд, ки бо вучуди ба Ватан баргаштан (соли 1952) меҳри ин диёр аз зехнаш дур нашуд ва баъди хатми факултаи таърихи Донишгоҳи давлатии Москва (1954) ба Тоҷикистон омад ва тамоми умри минбаъдаи худро ба пажӯҳиши шаҳри қадимаи суғдиён – Панҷакент, ки арабҳо дар асри VIII онро ба хок яксон карда буданд, бахшид. Ӯ чандин сол ходими калони илмӣ Эрмитажи давлатии Санкт-Петербург буд ва соли 1978 устодаш А.М. Белинитскийро дар вазифаи роҳбарии Пойгоҳи бостоншиносии

Панчакенти қадим иваз кард. Ин шахси вафодори илму маърифат тибки васияти худаш дар канори ҳафрийети бостоншиносии Панчакент ба хок супурда шудааст.

Борис Маршак олими хеле пухтакор ва донишманди асили таърих ва маданияти куҳанбунёди тоҷикон буд. Ӯ тайи зиёда аз чил сол дар самтҳои мухталифи илми бостошиносӣ фаъолият карда, доир ба таърихи сиёсӣ, санъати меъморӣ, маданияти шаҳрнишинӣ, косибӣ ва ҳунармандии Панчакенти қадим ва умуман Суғди бостон пажӯҳишҳои бунёдӣ анҷом додааст. Дар асоси бозёфтҳои суроғи суғдиёноро ҳатто аз Хитой ҷӯё шуд ва мақолаву рисолаҳо иншо кард. Рисолаҳои ӯ оид ба нуқра ва коркарди он, ашёҳои бо нуқра сохташуда, аз ҷумла осори ҳунармандии нуқрагӣ дар замони суғдиён, дар илми таърих беназир унвон шудаанд.

Б.Маршак дар солҳои охири ҳаёти хеш ба омӯзиши ҳунари Суғди бостон машғул шуд. Ӯ нахуст осори суғдиёноро дар Тибет ва боқимондаҳои осори онҳоро дар Хитойро мавриди пажӯҳиш қарор дода, асари маъруфи “Суғдиён дар ғурбат”-ро иншо кард. Баъдан, натиҷаи пажӯҳишҳои ҷандинсолаи худро дар Панчакенти қадим ҷамъбаст карда китоби «Ҳунари Суғди бостон»-ро таълиф намуд, вале умр вафо накард, ки онро нашр кунад. Ба поси хоҳири ин донишманди барҷастаи таърихи ҳунари Шарқ, ба вижа Суғди бостон, Эрмиҷаи давлатии Санкт-Петербург матни рисолаи мазкурро бидуни тағйир дар таҳрири худӣ муаллиф зери унвони «Искусство Согда» соли 2009 дар шакли китоби мусаввари ранга ва дар қоғази хело ола ба нашр расонид.

Инак, бо ташаббуси Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон матни тоҷикии ин асар дастраси хонандагони сершумор ва мутахассисони соҳаи бостонишосӣ гардид. Тарҷумони матни тоҷикӣ низ дар пайравӣ ба таҳиягарони матни русӣ кӯшиш намудааст, ки услуби нигориши матни аслии риоя шавад ва асар маҳз дар таҳрири худӣ муаллиф ва бидуни иловаҳо ба дасти хонандаи тоҷик расад.

“Ҳунари Суғди бостон” рисолаи ҳаҷман хурд бошад ҳам, вале муаллиф бо истифода аз даҳҳо мусаввараҳои рангин – деворнигораҳои Панчакенту Афросиёб тавонистааст намунаҳои машхуртарини осори меъмориву наққошии Суғди қадимро мавриди пажӯҳиш ва шарҳу эзоҳи илмӣ қарор диҳад.

Б. Маршак дар мавриди бавучудоии мактаби Суғди бостон, таъсирпазирӣ аз санъати Юнон, Ҳинд, Бохтар ва мавриди пайравӣ қарор гирифтани он дар мамолики ҳамҷавор бо далелҳои мушаххас исбот намудааст, ки ҳунармандони ҷирадасти Панчакенти қадим дар иҷрои мусаввараҳои гуногун маҳорати хеле баланди ҳирфай нишон додаанд. Чанд нуқтаи хулосаҳои ӯ аз омӯзиши осори ҳунари Суғд ҷолиб аст. Аз ҷумла:

1. Даврони шукуфоии фарҳанг ва ҳунари Суғди бостон дар асрҳои IV-VIII мелодӣ иттифок афтадааст;

2. Бо вучуди он ки дар асри III мелодӣ Суғд дар тобияти Эрони Сосонӣ ва дар асри VI мелодӣ шомили қаламрави империяи Ҳахоманишиҳои Форс буд ҳунари суғдиён зери таъсири фарҳанги Эрони Ғарбӣ қарор нагирифтааст.

3. Б.Маршак исбот намудааст, ки ҳунармандони суғдӣ асарҳои худро на танҳо барои шохон ё бо фармоиши онҳо, балки бо хоҳишу фармоиши ашрофзодагону деҳқонони осудаҳол ва заминдорони бузург эҷод мекардаанд;

Ин хулоса мохияти хеле бузург дорад, зеро бо ин услуб ва мазмун мақсади аслии эҷодӣ ва мӯхтавои асосии асарҳои нодири наққшӣ ва меъморӣ он замонро метавон кашф кард.

4. Аҷиб аст, ки суғдиён қаҳрамонони хешро дар деворнигораҳо бо асп, сарулибоси зебо ва хушнамурад тасвир мекарданд, вале симои бегонагон ва деу азозилу махлуқоти дигарро бо услуби хос қасдан зишт меофариданд.

5. Дигар нуктаи муҳим, услуби тасвири сару либос ва ҷисму пайкараи қаҳрамонони суғдӣ мебошад. Симоҳое, ки суғдиён меофариданд, аз симоҳои азимҷуссаҳои афсонавӣ ормонӣ фарқ доштанд. Онҳо инсонро бидуни ҳашамати ҷисмонӣ тасвир менамуданд, яъне гӯё бо ҳамин таъкид менамуданд, ки қудрати инсон маҳз дар олами ақлонии ӯ қарор дорад.

6. Борис Маршак деворанигораҳои Суғдро инъикоси қиссаи ривоятҳо ва афсонаи ҳикоятҳо арзёбӣ кардааст. Ӯ дар деворанигораҳо сюжачеро пайдо кардааст, ки дар “Маҳабхарата”, “Масалҳои Эзоп”, “Шоҳнома” “Синбоднома” таҷассумӣ бадеӣ пайдо кардаанд. Муҳаққиқ ба хулоса меояд, ки яке аз василаҳои то замони мо расидани ин асарҳо маҳз боқӣ мондани онҳо дар тасвирҳост. Воқеан, ин нукта ҷолиб аст, ки 2-3 аср пеш аз таълифи “Шоҳнома”-и Абулқосими Фирдавӣ ҷузъиёти рӯзгори Рустам ва қаҳрамонони ӯ дар деворанигораҳои Панҷакенти қадим тасвир ёфтаанд.

7. Тасвири деворанигораҳои Суғди бостон асарҳои комили бадеист. Аслидин Низомӣ ва Насрулло Убайдуллоев дар сарсухани китоб ишора бар он мекунад, ки Б. Маршак аз шакли услуби тасвири аракаи рӯи деворҳо мавҷудияти як навъ “театр дар сурат”-хоро кашф кардааст. Ин муҳаққиқон дар тасвирҳо унсурҳои “театри як актёр”-ро мушоҳида кардаанд.

8. Нуктаи ҷолибе, ки аз мутолиаи “Ҳунари Суғди бостон” бармеояд, дақиқкорӣ мусаввирони суғдист. Онҳо ба ҳар як ҷузъиёт, маросимҳо, сарулибос, суннатҳо ва ҳатто унсурҳои этникии симои қаҳрамонон таваҷҷуҳ мекунад.

9. Ҳунармандони Суғдӣ натавонанд дар тасвири фарӣ балки дар муҷассамасозӣ, сохтани зарфҳои нуқрагӣ ва тасвир дар нуқра низ ҷирадаст буданд.

Қисмати арзишманди китоби “Ҳунари Суғди бостон” тасвирҳо ва шарҳи онҳост. Б. Маршак дар ин қисмат тасвири 38 деворанигора, 3 муҷассама, 3 кӯза, 4 табақ, 2 соғар, 2 қадаҳ, 5 нақша ва ду тасвири оварда ба онҳо шарҳҳои илмӣ навиштааст.

Мусаввараи “Дастҳои хушхидмат”. Дар тасвир дида мешавад, ки мағасе ба пешонаи оҳангар нишастааст ва дастераш бо болғаи калон мағасро куштани шуда, гӯё бо ҳамин ба устодаш кӯмак кардааст, вале сари ӯро низ маҷмаъ мекунад. (Ҳикмат: Музди муздури арзон ба пардохти гарон тамои мешавад). Ёдовар мегардем, ки сюжачи ин тасвир баъдан бо андаке тағйирот вориди афсонаи “Хизмати хирсона” шудааст, ки қариб дар адабиёти ҳамаи миллатҳо ҷой дорад.

Ё худ доир ба тасвири манзараи “Се ҳақим”:

Се донишманди бораҳманӣ устухонҳои палангери меёбанд. Яке аз онҳо аз устухонҳо секлети ӯро барқарор мекунад, дигаре ба он гӯшту пӯст мебахшад ва саввумӣ ба паланг ҷон ато мекунад. Дар охир паланг зинда мегардад ва ҳар се ҳақимро меҳӯрад. (Ҳикмат: Донишмандон муқтадиранд, аммо на ҳамеша оқибати таҷрибаҳои хешро пешбинӣ мекунад).

Дар пешгуфтори муаллифон А.Низомӣ ва Н.Убайдуллоев доир ба ин мавзӯ зикр гардидааст, ки ин ҳикмати қадимии тоҷикӣ баъдан тайи садсолаҳо дар адабиёти бадеӣ, публитсистӣ ва филмҳо инъикос гардидааст. Мисоли олии онро метавон дар мундариҷаи “Роковые яйца” ном повести нависандаи маъруфи рус М. Булгаков пайдо намуд. Дар ин асари фантастикӣ озмоишҳои профессор Персиков ба он оварда мерасонад, ки аз тухми мурғ мору аждаҳо баромада ҳамаро ба нестӣ мебарад.

Консепсияи асарҳои нависандаи фантаст Айзек Азимов низ: - “Инсон техника (робот)-ро сохт, ки корашро осон кунад, вале худаш мутеи он шуд.” – ҳамин аст.

Нашри китоби “Ҳунари Суғди бостон” моро водор мекунад, ки сари бисёр чизҳо андеша кунем. Мо вориси меросе ҳастем, ки дар ҷаҳон назир надорад ва бояд минбаъд аз он хеле самаранок ва эҷодкорона истифода намоем.

Умедворем, ки нашри китоби “Ҳунари Суғди бостон” саҳифаи наvero дар омӯзиши осори пурасрори ҳунари Суғдӣ боз менамояд.

О. Нозир,
пажӯҳишгар

СУРУДӢОИ ҶОВИДОНАИ ОЛИМ БОБОЕВ

Сарахбори Саразм (*Маҷмӯаи сурудҳои Олим Бобоев*). – Душанбе, “Истеъдод”, 2020. – 124 саҳ.

Мураттиб ва муаллифи пешгуфтор – Аслиддин Низомӣ.

Нотанавис – Сайдулло Убайдуллоев.

Ҳунарпешаи шоистаи Тоҷикистон Олим Бобоев, гарчанде дар айни авҷи камолоти эҷодӣ аз олам даргузашт, дар фазои ҳунари мусиқии тоҷик нақши мунири худро гузошт. Олим Бобоев сабки хоси сарояндагӣ ва оҳангсозӣ дошт ва мактаби эҷодии ӯ имрӯзу фардо сазовори омӯзишу пайравист.

Шӯъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон зарурати тарғиб ва омӯзиши эҷодиёти Олим Бобоевро ба назар гирифта, китоби нотаҳои сурудҳои зиндаёдро таҳти унвони “Сарахбори Саразм” аз ҷоп баровард. Ҷолиби зикр аст, ки ҳанӯз 30 сол қабл Олим Бобоев дар ҳамкорӣ бо олимони бостоншинос суруди “Сарахбори Саразм”-ро эҷод намуда буд. Мураттиби ин китоб Аслиддин Низомӣ буда дар пешгуфтори худ нақши Олим Бобоевро дар рушди мусиқии тоҷик, аз ҷумла “Шашмақом” ва вежагиҳои ҳунари ӯро мавриди баррасӣ қарор додааст. Ӯ менависад: “Таҳлил ва таҳқиқи хусусиятҳои лаҳниву зарбӣ, услуби овозхонӣ, риояи анъанаҳои маъруфи замон ва дигар унсурҳои ҳунарии ин сарояндаи дилошӯб - яке аз вазифаҳои илми санъатшиносӣ ба шумор меравад, ки умед аст, баъди аз ҷоп баромадани ин маҷмӯаи нотаҳо муҳаққиқон онро ба сомон мерасонанд. Аммо худи имрӯз аён аст, ки хислати асосии сурудҳои Олим Бобоев, оҳангҳои ба ашъори классикону шоирони муосир офаридаи ӯ - ин нотакор ва беназир будани онҳо маҳсуб меёбад. Дар мазмуни оҳангҳо, дар услуби сарояндагӣ, интиҳоби авҷҳои хеле баланд ва ҳамчунин дар интиҳоби шеър Олим Бобоев ба ҳеч гуна тақлидкорӣ ва пайравии кӯр-кӯрона роҳ надодааст. Ин ҷанбаи эҷодиёти ӯ шоистаи ибрат ба назар мерасад”.

Маълум аст, ки истеъдоди Олим Бобоев ирсӣ аст. Падари ӯ Исқандар Бобоев (ваф. 1989) аз овони ҷавонӣ ба дунёи шеър мусиқӣ ворид шуда, бештар дар муҳити эҷодии мактаби овозхонии Самарқанд ба камол расид ва аз мубаллиғону идомадиҳандагони ҳунари асили тоҷикӣ буд. Ӯро мардуми водии Зарафшон бо таҳаллуси Исқандари Танбӯрӣ (баъзан – Савтӣ) мешинохтанд. Исқандари Танбӯрӣ ибтидо барои омӯзиши мусиқӣ ба шогирдии Ҳоҷӣ Абдулазиз (1852—1936) пазируфта шуд ва минбаъд дар Самарқанд бо Қорӣ Сироч, Қорӣ Камол, Шариф Акрам, Исмоил Акрам, Ҳоҷӣ Тамтам, Ҳасани Чӯча ва дигар ҳофизони бузург аз наздик шинос шуд ва дар ҳузурӣ онҳо сурудҳои низ мекард. Номбурда, аз ғаёлону ташкилкунандагони дастаҳои ҳунарий,

театри халқии шаҳри Панҷакент буда, мактаби вежаи сарояндагиरो созмон дод, ки Баён Облоқул, Сироч Сафар, Умрӣ Баҳрӣ, Хосият Хоҷаева, Олим Бобоев, Собир Қаландаров, Ҳалим Бобоев, Обид Бобоев ва дигарон намояндагони он маҳсуб мешаванд.

Сабки иҷроии Искандари Танбӯриро фарзандони боҳунараш Олим Бобоев ва Обид Бобоев мерос бурдаанд. Муаллифи пешгуфтори китоб А. Низомӣ Олим Бобоевро ҳамчун “Ровии навоҳои пур аз шӯру шарар” баҳогузорӣ намудааст. Олим Бобоев ё Олими Искандарӣ (тав. 1952 – ваф. 2012) бо вучуди он ки дар мактаби падар ба воя расид, вале роҳи эҷодаш на ҳамеша ҳамвор буд. Соли 1986 Донишкадаи давлатии санъати ба номи Мирзо Турсунзодаро хатм карда, муддате дар Филармонияи давлатии Тоҷикистон фаъолият намуд. Бо овози нодиру қавӣ ва ширадораш дар радифи хонандагони тавонои «Шашмақом» қарор гирифт. Дар ин миён якҷо бо ҳунарпешагони номдори Тоҷикистон барои ширкат дар ҷашнвораҳои байналмилалии мусиқии этникӣ ба Порис даъват шуд ва онҷо низ ҳунарнамоӣ кард.

“Аз муҳтавои бахшҳои “Шашмақом”, ки Олим Бобоев иддаи зиёди онҳоро иҷро намуда сабти навор кардааст, маълум мегардад, ки ҳатто дар услуби иҷроии ин намунаҳои маъмули классикӣ ӯ кӯшиш намудааст, ки ҳатман вижагиҳои худро илова намояд. Масалан, “Ушшоқи Самарқанд”-ро Олим Бобоев бо истифодаи нолаҳои хос, авҷҳои осмонкаф ва эҳсосоти хеле пуршиддат иҷро намудааст, ки ин ҳолати шунавандаро низ фарогир мегардад. Дар иҷроии ҳамин суруди хеле машҳур Олим Бобоев аз ҳамон сифати нодири овози хеш - яъне диапазони беканори овоз устодона истифода намуда, “Ушшоқ”-ро дар пардаи хеле баланд ва барои аксари сарояндагони дигар комилан дастнорас сароидааст. Яъне соҳиби овози баланд бо ин амалаш гӯё исбот намудааст, ки сарояндаи ҳирфай бояд мақомҳоро дар пардаҳои аслии ҳудашон иҷро намояд” – менависад муаллифи пешгуфтор.

Китоби “Сарахбори Саразм” низ бо мақсади умри ҷовидона бахшидан ба мактаби эҷодии Олим Бобоев ба нашр расидааст. Маҷмӯа ҳамагӣ 20 оҳанги ҳунармандро дар бар мегирад, ки ҷузъи хурди эҷодиёти бекарони ӯ мебошад. Ҳунарпешаи шоистаи Тоҷикистон, узви Иттифоқи композиторони Тоҷикистон Сайдулло Убайдуллоев ин оҳангҳоро ба нота даровардааст. Мураттибони китоб ба хотири он ки мутахассисон назокати вижагии оҳангҳоро дарк кунанд, сабтҳои хушсифати ин 20 сурудро тариқи диск ба маҷмуа илова кардаанд, ки навгонӣ дар наشري осори мусиқӣ дар Тоҷикистон мебошад. Шубҳае нест, ки маҷмуаи мазкур барои мухлисони мусиқии суннатӣ ва мутахассисони соҳа тӯҳфаи арзанда хоҳад гардид.

О. Соҳибзода

МУНДАРИЧА

ПАЖЌҲИШ

Низомӣ А. Нақши ашъори Камоли Хучандӣ дар мусиқии классикии халқи тоҷик
Табаров М. Современный таджикский театр в свете народных зрелищных традиций

Ганиханова Ш. К вопросу изучения прикладных жанров в творчестве композиторов Узбекистана

Джумаев А. «Согдийский барбат» (барбат-и сугди): статус и атрибуты древнего инструмента по данным письменных и других источников

Низамов А. Культурная интеграция - как решающий фактор укрепления межгосударственных взаимоотношений Таджикистана и Узбекистана.

Арабова Ш. Когда Чо Сан Сук встретила Мун шин (очерк о творчестве корейской художницы Чо Сансук)

Муминова Ҳ. Нақши Барно Исҳоқова дар рушди мусиқии тоҷик

Баҳром Д. Хунёғари аср ё борбади сонӣ (оид ба ҳаёт ва эҷодиёти Акашариф Ҷураев)

Хамидова Н. Национальная симфония в красках или первый образный портрет суверенного Таджикистана. (Размышления о монументальном панно Сабзали Шарипова «Аз дида ба дида...»)

Умарова З. Семантика образа птиц в ювелирном искусстве таджиков

Одиназода Б. Традиционное и новаторское искусство монументальной керамики в творчестве большого художника

Назарова Л. Зафар Нозимов и Джовидон - символ сохранения великих традиций

Боймуродова З. Таҷассуми симои модар дар эҷодиёти рассомони тоҷик

Довутова М.З. Своеобразие таджикского ковроткачества

Қуддус Ҷ. Ҷанбаи публитсистиӣ асарҳои саҳнавии телевизиони Тоҷикистон (Солҳои 1991-2011)

Раҳмонов М. “Патангбозӣ ” Истикболи “Чашни баҳорон” ва анъанаҳои наврӯзи дар Покистон

Саодатова П. Традиции и новаторство как условие процесса развития музыкальной культуры

Раҳимӣ Р. Эҳё ва тарғиби сурудҳои анъанавӣ (дар мисоли сурудҳои мардумии Кӯлоб)

СУҲБАТ

Ахроров А. Кадр, как воплощение художественной мысли

Раҳимзода К. Ровии садҳо ҳамоса буду худ ба олами ҳамоса раҳти сафар баст... (ба хотираи неки гӯрғулиҳони беҳамто Азизбек Зиёев)

ТАҚРИЗ

Нозир О. Олами пурасрори ҳунари Суғди бостон (тақризи ба китоби Маршак Б. Ҳунари Суғди бостон)

Соҳибзода О. Сурудҳои ҷовидонаи Олим Бобоев (тақризи ба китоби Сараҳбори Саразм. (Маҷмуаи оҳангҳои Олим Бобоев).....

Ба матбаа супорида шуд 05.02.2019
Барои нашр имзо шуд 06.02.2020
Чопи офсетӣ. Ҷузъи чопӣ 9,1. Андоза 70x100^{1/8}.
Адади нашр ___ нусха. Супориши №__.



МН «Дониш»

Муассисаи нашриявӣ «Дониш»-и АИ ҶТ
ш. Душанбе, 734063, кӯчаи Айни, 299/2.