

**АКАДЕМИЯИ МИЛЛИИ ИЛМҲОИ ТОЧИКИСТОН**

**Шуъбаи санъатшиносӣ**

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКИСТАН**

**Отдел искусствознания**

**NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE  
REPUBLIC OF TAJIKISTAN**

**Department of Art Studies**

**САНЪАТШИНОСӢ**

**(Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ)**

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

**(Научно-теоретический журнал)**

**ART STUDIES**

**(Academic and Theoretical Journal)**

**№ 1 (5) 2022**

**Душанбе – Dushanbe**

*Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ «Санъатшиносӣ» соли 2019 бо таъаббуси Раёсати Академияи миллии илҳои 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 санъатшиносӣ, мудири шуъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон

**Муовини сармуҳаррир:** Заррина УМАРОВА, номзади илми таърих, санъатшинос

**Мухаррири техникӣ:** Ҳаётулло ХОЛОВ

#### **ХАЙАТИ ТАХРИРИЯ:**

**Низомӣ Мухриддин** - доктори илмҳои филология, профессор  
**Азизӣ Фароғат Абдукаҳҳорзода** - доктори илмҳои санъатшиносӣ, профессор  
**Қобилова Баҳринисо Туйчиевна** - санъатшинос, доктори илмҳои таърих  
**Убайдуллоев Насрулло** - доктори илмҳои таърих, профессор  
**Саидкаримов Бахтиёр** - номзади илмҳои таърих, санъатшинос  
**Ҳамидова Наргис** - Раиси Иттифоқи рассомони Тоҷикистон  
**Салимзода Н.Ю.** - доктори илмҳои филология, профессор  
**Одиназода Бахтиёр** - номзади илмҳои таърих, дотсент  
**Раҳимзода Кароматулло Самандар** - номзади илми санъатшиносӣ, мусикишинос

*Научно-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 Национальной Академии наук Республики Таджикистан

**Заместитель главного редактора:** Заррина УМАРОВА, кандидат исторических наук, искусствовед

**Технический редактор:** Ҳаётулло ХОЛОВ

#### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**Низомӣ Мухриддин** - доктор филологических наук, профессор  
**Азизи Фароғат Абдукаҳҳорзода** - доктор искусствоведения, профессор  
**Қабилова Баҳринисо Туйчиевна** - искусствовед, доктор исторических наук  
**Убайдуллоев Насрулло** - доктор исторических наук, профессор  
**Саидкаримов Бахтиёр** - кандидат исторических наук, искусствовед  
**Ҳамидова Наргис** - Председатель правления Союза художников Таджикистана, художник;  
**Сапимзода Н.Ю.** - доктор филологических наук, профессор  
**Одиназода Бахтиёр** - кандидат исторических наук, доцент  
**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:** Zarrina UVAROVA, Ph.D. in History, Art Critic

**Technical editor:** Hayotullo KHOLOV

#### **THE EDITORIAL BOARD**

**Nizomi Muhriddin**, Doctor of Philological Sciences, Professor  
**Faroghat Abdulkahhorzoda Azizi**, Doctor of Art Criticism, Professor  
**Bahrinisso Tuychievna Kobiiova**, Doctor of Historical Sciences, Art Critic  
**Nasrullo Ufoaydulloev**, 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 Odinizoda**, Ph.D. in History, Art Critic  
**Karomatullo Rakhumzoda**, Ph.D. in History, Art Critic

## ҶАҶОНИ ФАЛАКҶОНИИ ХАЛҚИ ТОҶИК ДАСТРАСИ ҶАҶОНИЁН ШУД

**Фарход Раҳимӣ,**

*Президенти Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон*

Боиси ифтихори бузург аст, ки моҳи ноябри соли 2021 бо ташаббус ва пешниҳоди бевоситаи Асосгузори сулҳу ваҳдати миллӣ-Пешвои миллат, Президенти Тоҷикистон муҳтарам Эмомалӣ Раҳмон, бо мақсади эҳёи яке аз падидаҳои нодири мероси фарҳангии миллати тоҷик ва боз ҳам қавитар гардонидани ҳисси ҳудогоҳиву худшиносии миллӣ бо Қарори Созмони умумиҷаҳонии ЮНЕСКО мусиқии Фалак ба феҳристи мероси фарҳангии ғайримоддӣ баشارият ворид гардид. Бо ҳамин дар роҳи ба ҷаҳонӣ бештар муаррифӣ намудани миллати тамаддунофари тоҷик қадами бузурги таърихӣ гузошта шуд.

Аз сарчашмаҳои бозғатимоди таърих маълум аст, ки дар тамаддуни халқи тоҷик аз қадимтарин давраҳо ҳунари мусиқӣ ҷойгоҳи махсус доштааст. Аз ҷумла дар матнҳои авестой унсурҳои бадеӣ вобаста ба натиҷаҳои мушоҳидаи инсон ба ҳаводиси табиат – гардиши ҷирмҳои осмонӣ, низоми иваз шудани фаслҳои сол, яъне фалсафаи гардиши фалак инъикос карда шудаанд. Дар осори олимони бузурги асрҳои миёна – Абӯалӣ Ибни Сино ва Абӯрайҳон Берунӣ масоили вобаста ба таҳқиқи аҷзои коинот, гармонияи ҳоси ҳаракоти онҳо ва инъикоси онҳо дар садоҳои мусиқӣ мавриди баҳсҳои ҷолиб қарор гирифта буданд. Ин шаҳодат медиҳад, ки чи дар доираи шинохти илмӣ табиат ва чи дар олами эҷодиёти шифоҳии халқи тоҷик мавзӯи осмону фалак, ҷарҳи пайвастаи ҷирмҳои коинот ҳамеша дар маркази мушоҳидаву тасаввуроти мардум қарор гирифта будаанд.

Аҷдодони мо – ҳунармандони мардумӣ ин намуд мушоҳидаҳоро ҳамеша тавассути суруду таронаҳои дилнишин - бештар дар шакли байтхониву рубоисарой ифода мекарданд. Дар рубоӣҳои навъи Фалак асосан зиндагӣ, тақдир ва воқеияти замон, тасаввурот оид ба ҷарҳи фалак, гардиши ҷирмҳои осмонӣ чун ифодаи бадеии мафҳумҳои мутлақ баён карда шудаанд.

Яъне, маълум мегардад, ки дар мазмуни мусиқии қадимии мардуми тоҷик муаммои коинот, набзи гардиши фалак, боз омадани баҳору эҳёи табиат ҳамчун ифодаи бадеии ҷараёни зиндагӣ нақши хеле назаррас доштааст. Дар рубоӣҳои Фалак эҳсоси муҳаббат ба диёри зебоманзари худ, орзуҳои ширин, хурсандиву нишоти наврӯзӣ, гоҳо гилаву шиква аз нокомиҳои тақдир ва ғарибиҳо таҷассум гардидааст.

Бояд ёдовар гардид, ки ханӯз дар солҳои 40-50-уми асри гузашта аз ҷониби гурӯҳи бузурги олимони тоҷик - кормандони Институти забон ва адабиёти Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон таҳти сарвари академик Раҷаб Амонов ҷараёни ҷамъоварӣ ва сабти намунаҳои фалакхонӣ дар тамоми минтақаҳои кишвар оғоз гардида буд ва дар натиҷаи баргузори экспедитсияҳои сершумор зиёда аз 25 ҳазор намунаҳои нодири рубоӣ - яъне муҳтавои асосии навъи Фалак ба ҳазинаи эҷодиёти шифоҳии халқи тоҷик ворид гардид.

Муҳтавои ин ҳазинаи бузурги эҷодиёти шифоҳии халқи тоҷик собит менамояд, ки мавзӯи фалак махсусан дар рубоӣҳои сершумори халқӣ ҷойи махсусро ишғол намудааст.

Фалак (ё худ фалакхонӣ) – навъи мусиқии устодона, яъне дорои хислатҳои волои бадеӣ-эстетикӣ ва мураккаботи махсуси шаклбандӣ маҳсуб меёбад. Тӯли садсолаҳо ин намунаи олии ҳунари овозхонӣ ҳамчун ифодагари розу ниёзи мардум ҳаводиси оламро бо алҳони пурасрор таҷассум кардааст.

Тегдоди хеле зиёди оҳангҳои навъи Фалак - маҳсули эҷодиёти шифоҳии халқи тоҷик аз забон ба забон, аз дил ба дил, аз устод ба шогирд интиқол ёфта то ба имрӯз дар байни мардум боқӣ мондаанд.

Чолиби зикр аст, ки навъи Фалак бештар дар қисмати кӯҳистони Тоҷикистон, инчунин дар қисми шимолии Афғонистон ва манотиқи тоҷикнишини Покистону Ҳиндустон низ маъмул аст.

Баъд аз қабули Қарори ЮНЕСКО оид ба ворид шудани фалак ба феҳристи мероси ғайримоддии аҳли башар, таваччуҳи аҳли илму фарҳанги олам ба ин навъи мусиқии мардумии халқи тоҷик боз ҳам бештар гардид. Бо мақсади ба доираи васеи мутахассисон ва мухлисони мусиқии халқӣ дастрас гардонидани намунаҳои беҳтарини ҳунари фалакхонӣ Раёсати Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон тасмим гирифтааст, ки нашри силсилаи осори фалакхониро идома диҳад. Қаблан дар Душанбе ва Маскав як қатор намунаҳои фалакхонӣ дар китобҳои бахшида ба фолклори халқи тоҷик чоп шуда буданд. Маҷмуаи матну оҳангҳо бо номи «Баёзи фалак», ки кунун пешкаши аҳли илму адаб мегардад, фарогири зиёда аз 500 номгӯй намунаҳои рубоиёти фалакхонӣ мебошад, ки солҳои 1950-1970 аз забони донандагони мардумӣ ҷамъоварӣ шуда буданд.

Ин осори безаволи эҷодиёти шифоҳии мардумӣ дар тӯли зиёда аз панҷоҳ сол аз ҷониби кормандони Институти забон ва адабиёти ба номи Рӯдакии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон ҷамъоварӣ гардида, ҳоло сабти овозии онҳо дар фонди «Ганҷинаи фолклори тоҷик» маҳфуз аст.

Дар бахши дуюми маҷмуа ҳамчунин сабти нотавии беҳтарин намунаҳои фалакхонӣ дар иҷрои устодони ин навъи ҳунари миллии бо иловаи намунаҳои сабти овозии онҳо илова карда шудааст. Боварӣ дорем, ки нашри ин маҷмуаи бузургҳаҷм ва пурмуҳтаво барои таҳқиқи минбаъдаи ҳунари фалакхонӣ, инчунин барои сарояндагону мутрибони кишвар дастурамали хубе хоҳад гардид.

Душанбе, марти с. 2022

## ТАҶАССУМИ САДОИ ГАРДУН, Ё ХУД НАВҶАЕ БА СӢИ ОЛАМИ КАБИР

(Чанд сухан перомуни таърих ва ҳикмати навъи "фалакхонӣ" дар тамаддуни халқи тоҷик)<sup>1</sup>

**Аслиддин Низомӣ,**  
доктори илмҳои санъатишиносӣ

Фалак, чархи фалак, гардиши фалак, фалакгардон, равони фалак, фалаки паррон, фалакхонӣ, шикоят аз фалак, мурочиат ба фалак, ҷустуҷуйи асрори фалак... Маълум мешавад, ки дар фарҳанги забони тоҷикӣ доираи хеле фарох ва рангоранги истилохотеро вобаста ба мафҳуми фалак дучор омадан мумкин аст, ки онҳоро дар маҷмӯъ ифодакунандаи муносибати хос миёни инсон ва фалак ҳисобидан ҷоиз аст. Албатта, ин беҳуда нест, зеро инсон ҳанӯз дар қадимтарин айёми таърих нахуст чашм ба осмон – ба сӯи фалак дӯхта, маҳз аз ҳамон ҷо бо ҳазорон умеду орзӯ сабабу оқибати ҳаводиси олам ва муаммои ҳастиро ҷустуҷӯ менамуд.

Чашм ба фалак, дастҳои дарозгардида ба сӯи фалак, ҳаракоти зоҳириву ботинӣ ба ҷониби фалак – ҳамин буд яке аз амалҳои нахустин ва азалии фарзанди Одам. Дар як давраи муайяни таърих ӯ кулли эҳсосоти ботинӣ, аз ҷумла дарки дар баробари тақдирӣ фалак нотаъвоно ночиз будани ҳешро тавассути лаҳни ҷонгудоз ва фарёди чигарсӯз баён мекард. Шояд аз ҳамон лаҳзаи ноаёни таърихи башарият суннати нодири фалакхонӣ - яъне тавассути каломи мавзун, лаҳни ширин, бо овозхонии пур аз авҷу фурувардҳо ва бо ҳамнавозии дутори одӣ ифода намудани муносибат миёни инсону табиати атроф оғоз гардида бошад.

Дар замири насли Одам эҳсоси азалият ва кӯшиши дарёфтани асрори офариниш ҳамеша, таи ҳазорсолаҳои таърих, тавассути садҳо падидаҳои фарҳангӣ – мусаввараҳои рӯи санг, имову ишораҳои пурмаънӣ, рақсу садобарориҳои рамзӣ ва баъдан савту калом ифодаи пурмаъно ва ибратангези худро пайдо мекарданд.

Инсон чизеро ки дар доираи идроку эҳсосоти худ намегунҷид, ноғузир сабаби зуҳури онро аз осмон - аз фалак мепиндошт, зеро дарвоқеъ кулли ҳаводиси пуртаъсири зиндагӣ – гармии фараҳбахши Хуршеди тобон, гурриши даҳшатноки боду борон, гулгулаи раъду шарораи яклаҳзаинаи барқ – ҳамаи ин падидаҳо дар тасаввуроти инсон гӯё аз сӯи боло, аз осмони баланд ба сари ӯ фуруд меоманд. Ҳамин омил ақли инсонро водор менамуд, ки ба қазову қадар тавачҷӯҳӣ ҳарчи бештаре зоҳир намояд ва назди ҳаводиси пурқудрати осмонӣ сари таъзим фуруд орад.

Ин намуд эҳсосот ягон лаҳза инсонро тарк намекард, зеро ӯ ҳамчун ҷузъи ҳосаи табиат давра ба давра ва насл ба насл табиатро мушоҳида мекард, таҷриба меандӯхт, сабақ мегирифт. Инсон ба ибораи хеле нозуки шоири шаҳир Файзуллоҳ Ансорӣ «ғаму шодии оламо даруни сина ҷой дода», ҳамеша барои ифодаи бадеии он эҳсосот воситаҳои мухталиф ва роҳу услуби ҳоси бадеӣ пайдо мекард. Маълум аст, ки ин ду ҷанбаи ба ҳам муҳолифи эҳсосот – яъне ғаму шодӣ, насли одамро аз рӯзи нахуст ҳамроҳӣ мекунанд, онҳо тавбам, ё худ пасу пеш, бо навбат падидор мегарданд ва ягон касеро наметавон пайдо кард, ки дар умраш шахди онҳоро наҷашида бошад.

Ҳанӯз дар давраи ташаккули тамаддуни Суғду Бохтар мавқеи ҳунари мусиқӣ ва нақши он дар сохтори давлатдорӣ хеле назаррас гардида буд. Ёдгориҳои Тахти Сангин, Хулбук, Истравшану Панҷакенти қадим (маҳсусан тасвири навозандагони соҳҳои

<sup>1</sup> Матни пешгуфтор ба маҷмуаи «Баёзи фалак» (матни намунаҳои фалаксароӣ, нотаҳо ва сабти овозӣ). – Душанбе: Эрграф, 2022, 406 сах., с. 8-16.

гуногуни мусиқӣ) шаҳодат медиҳанд, ки дар ҳаёти фарҳангии давраҳои қадими халқи тоҷик сурудҳои мусиқӣ ҷойгоҳи ҳосаеро соҳиб гардида буданд.

Шояд фалакхонӣ низ дар ҳамон замон ба вучуд омада буд? Ба ин савол чунин ҷавоб гуфтан мумкин, ки бешубҳа таронаҳои омиёнаи ҳамин давраи рушди хунари мусиқӣ чи аз ҷиҳати шакл ва чи аз ҷиҳати мазмун аз услуби сурудхониҳои масалан, муғони зардуштӣ фарқ мекарданд. Яқин аст, ки мардуми оддӣ маҳз ҳамин гуна навоҳоро бештар гӯш меандохтанд. Ҳамин буд, ки дар мабной ривоятҳои қадимии мардумӣ сурудҳои маъруфи Борбади Марвазӣ – "Наврӯзӣ"-ҳо, "Ганҷи бодовард" "Кабки дарӣ", "Асброс", "Кини Сиёвуш", "Кини Эраҷ", "Авраг" ва ғ. офарида шуданд.

Афсонаву ривоятҳои қадимӣ дар бораи қаҳрамонон, хусусан Эраҷу Сиёвуш дар байни мардум шӯҳрати баланд доштанд, ин ривоятҳо ҳатто то асрҳои 10-11 дар Бухоро махсусан дар шакли сурудҳои таърихӣ маъмул буданд. Дар ин бора муаррихи маъруф А.Наршаҳӣ ёдовар шуда чунин нақл кардааст, ки "аҳли Бухороро бар куштани Сиёвуш сурудҳои аҷаб аст".[1, 44-45]

Аз назари сохтори зарбу оҳанг Фалакхонӣ падидаи суннати сурудҳои силсилабандӣ ба шумор меравад ва бамаврид аст ёдовар шавем, ки ҳанӯз Борбади Марвазӣ ба сохтани сурудҳои силсилабандӣ (яъне иборат аз якчанд бахши ба ҳам пайванд) поягузор шуда буд. Вазни ашъоре, ки Борбад ба онҳо оҳанг мебааст, «насири мусаччаъ» буд, инчунин маълум аст, ки навъи рубоӣ (мабной асосии матни фалакӣ) ҳанӯз дар асрҳои 7-8 дар Мовароуннаҳру Хуросон васеъ маъмул буд. Баъдан, дар асрҳои 10-11 шайх Абӯ Саиди Абулхайр аввалин шуда бо мақсади бештар ҷалб намудани таваҷҷӯҳи оммаи васеи мардум аснои баргузории мавъизаҳои хеш аз навъи рубоӣ бо овозхонӣ истифода кардааст. Яъне маълум мегардад, ки суннати машҳури бадеӣ, яъне рубоӣҳо бо оҳанги махсус сароидан, таърихи зиёда аз ҳазор солро дар бар гирифтааст.

Таҷрибаи рубоисароии Абӯсаиди Абулхайр далели он шуда метавонад, ки фалаксароӣ ҳеч гоҳ ҳоси дарбор ва маҷлисҳои шоҳона набуд, зеро мазмуну мундариҷаи он бештар мардумӣ буда, характери оҳангиаш, маънии байтҳоиаш ҳамеша аз дарду омили оммаи васеи халқ дарак меод.

Ҳамин тавр, хушбахтона, фалакхонӣ аз ҳамон замонҳо то ба имрӯз дар байни мардуми оддӣ, дар мавзӯҳои дурдасти кӯҳистон, дар репертуари сарояндагони хушовоз ва мутрибони моҳир мақому манзалати худро гум накардааст.

Тавассути истимоъи сурудҳои фалакӣ мардуми тоҷик давра ба давра, зина ба зина вориди доираи ҳештаншиносӣ мегардиданд, оҳангҳои фалак, қиссаҳои кутоби лирикӣ, ишқӣ, сатрҳои бахшида ба ҳифзи марзу буми кишвар, дониستاني таърихи аҷдодон ва ғ. аз насл ба насл маҷмӯи бузурги хотираи фарҳангии миллатро ташаккул меоданд.

Дар Тоҷикистони имрӯза навъи фалакхонӣ қариб дар аксари манотиқи кишвар маъмул аст ва табиист, ки дар ин ҳолат мусиқии мардумии кӯҳистон бо иддаи хеле зиёди сифатҳои бадеӣ, эстетикӣ ва лаҳниаш аз мусиқии водӣҳо ва шаҳрҳои бузург фарқ мекунад. Шакли озоди услуби фалакхонӣ (хусусан фалаки даштӣ, бидуни ҳамовозии созҳои мусиқӣ) худ намунаи олии таҷассуми рӯҳи озодипарастии миллат ва хувияти кудратмандонаи тоҷикон маҳсуб меёбад.

Суннати бузурги фалакхонӣ комилан ҳоси маданияти мусиқии мардуми кӯҳистони тоҷикнишин аст. Ҳар ҷо рубоӣро байтҳои наҷиби мардумӣ офарида мешуданд, он ҷо ин сатрҳо ҳатман бо услуби мухталифи фалакхонӣ ба оҳанг мебароварданд. Ба ҳам пайванд сохта сароидани рубоӣро дорони мазмунӣ гуногун бошад, ҳатман аз сарояндабастакор тақозо менамуд, ки ба вазнҳои гуногуни байтҳо навоҳии мувофиқ ( боз ҳам гуногун!) эҷод намояд, яъне комилан маълум аст, ки паси ҳам сароидани якчанд рубоӣ ҳатман истифодаи ҳамон услуби «навбатсароӣ»-ро талаб менамуд, ки ба истилоҳи имрӯза онро "силсилахонӣ" меноманд.

Фалакхонӣ таи садсолаҳо барои ҷомеаи хеле азияткашидаи аҷдодони мо ҳамчун пайвандгари наслҳо ва интиқолдиҳандаи хотираи таърихӣ хидмат мекард. Дар мазмуни навъи Фалак оҳангҳои ғарибӣ, ҷудой аз ёру диёр, хасрати дидори падару модар, расидан ба мақсади худ, муҳаббат ба зиндагӣ, дарёфти рӯзи висол ва монанди инҳо васеъ истифода гардидаанд.

Муסיқии фалак, нолаҳои нозуку дилхурӯши он ба самъи шунавандаи имрӯза нидоеро аз дили пурҳарорати аҷдодонамон мерасонанд ва бо ҳамин сурат бори дигар пайвандии маънавии аҷдоду авлоди тоҷиконро устувор месозанд. Асрори савту навоҳо ва пайвандии онҳоро бо олами кабир ханӯз орифи бузург Мавлоно Ҷалолиддин Балхӣ чунин васф намуда буд:

*"... Пас ҳақимон гуфтаанд ин лаҳнҳо,  
Аз давори чарх бигрифтем мо.  
Бонги гардишҳои чарх аст, ин ки халқ,  
Месарояндаш ба танбӯру ба халқ..[2, 574]*

Олимони маъруфи соҳаи муסיқӣ дар чунин ақидаанд, ки услуби шифоҳии муסיқии устодона дар як марҳилаи муайяни таърих ҳамчун маҳсули эҷодиёти халқ ва намунаи сайқалёфтаи ин ё он навъи ҳунар ташаккул меёбад. Ва ҳатман маҳз дар ҳамин марҳила ин падидаҳо дар шакли тавъамии ногуастании шеърӣ оҳанг арзи вучуд мекунад. Рубоихониҳои қадимии мардумии тоҷикон замоне зимни пайвандӣ бо муסיқӣ ба ташаккули таронаву фалакиҳо дар муסיқӣ оварда расонид.

Маълум аст, ки ҳатто санъати муסיқии Аврупо, ки гӯё аслан ба таври хаттӣ рушд ёфта буд, вале дар он ҷо низ марҳилаи рушди муסיқии шифоҳӣ хатти пайвандиро аз доираи эҷодиёти халқ то ба муסיқии устодона иҷро намудааст. Аз ин лиҳоз ҳунари фалаксароӣ бешубҳа маҳсули амали садсолаҳо дар мазмуни эҷодиёти халқ ба шумор меравад ва решаҳои он ба қадимтарин давраҳо мерасад. Муҳаққиқи маъруфи эҷодиёти шифоҳии халқи тоҷик, академик Р.Амонов яке аз аввалинҳо шуда ханӯз дар нимаи дуҷуми асри гузашта ишора ба он намуда буд, ки мазмуни асосии фалакро мурочиат ба осмон, ба тақдир ташкил кардааст.[3,]

Бояд эътироф намуд, ки дар ин маврид мафҳуми фалак албатта тобиши маҷозӣ низ дорад ва ибораи «чархи фалак» дар маҷмӯъ ба гардиши замон, гузашти умр, ва ғ. ишора мекунад.

Фалак гарчанде истилоҳи арабӣ аст, вале аз таърихи адабиёти шифоҳии тоҷик маълум аст, ташаккули ин навъи нодири ҳунари идомаи ҳамон навоҳои қадимии "таронахонӣ" (қадимтар - "троник"), "рубоихонӣ" ва "байтхонӣ" мебошад. Бехуда нест, ки маҳз устод Рӯдакиро дар сарчашмаҳои таърихӣ «возеҳи навъи» тарона мешуморанд, яъне маълум мегардад, ки асосгузори назми классикии тоҷикӣ-форсӣ аз ин намуди маъруфи овозхониҳои мардумӣ, аниқтараш аз хусусиятҳои лаҳнӣ, зарбӣ ва вазни нисбатан омиёнаи он дарак дошт.[4, 83]

Аз таърихи рушди ҳунари муסיқии халқи тоҷик аён аст, ки суннатҳои фалакхонӣ дар аксари замон маҳз дар миёни мардуми кӯҳистон рушд намудаанд. Дар ҳар сурат, яқинан метавон гуфт, ки фалакхонӣ дар дарборҳо, маҷлисҳои сершумор ва пуршукӯҳи кишри болонишини ҷомеа маъмул набуд. Яъне фалакхонӣ гарчанде навъи ҳунари устодона аст, вале ҳеч гоҳ дарборӣ набуд.

Дар баробари ин, бино ба навиштаҳои яке аз олимони маъруфи муסיқиишинос Абдулқодирӣ Мароғай (муаллифи рисолаи "Мақосид-ул-алҳон"), дар Самарқанд ханӯз дар а.14 навъи маъруфи оҳангҳои силсилабандӣ иборат аз чаҳор банд - бо номи "нӯбаҳои

мураттаб" ба таври васеъ маъмул буданд, ки аз лиҳози таркиббандӣ ва сохтори композитсионӣ бештар ба суннатҳои силсилабандии Фалак шабохат доранд.

Аз номгӯи бандҳои "нӯбаҳои мураттаб" аён мегардад, ки дар Самарқанд силсилаи оҳангҳои чаҳорқисма машҳур буданд ва соҳибони ҳунари онҳоро «қавлу ғазал ва таронаву рубой» мегуфтанд. Яъне ба ин маҷмӯаи аҷиби силсилабандии мусиқии аҳли Самарқанд ду навъи шеърӣ мардумӣ – тарона ва рубой ба сифати бобҳои алоҳида ворид шудаанд. Мавҷудияти анъанаҳои шабеҳи фалакхонӣ дар доираи фарҳангии шахрҳои бузург далели он шуда метавонад, ки дар як марҳилаи муайяни таърих шояд ҳамин анъанаҳо ба ташаккули низоми Дувоздаҳмақом сахмгузор шуда бошанд. Дар сохтори мақомҳо низ навъҳои рубоиву тарона ҷойи махсус доранд, ғайр аз ин пайвандии Дувоздаҳмақом бо ҳикмати бурҷҳои осмонӣ (дувоздаҳ бурҷ = дувоздаҳ мақом, дувоздаҳ парда, дувоздаҳ гоҳҳо ва ғ.) далели он аст, ки ин ҷо низ тасаввурот ва таҷассуми Осмону Фалак дар маркази муҳтавои оҳангҳо Дувоздаҳмақом қарор гирифтааст.[5.]

Маълум аст, ки анъанаҳои муҳталифи ҳунари фалаксароӣ ҳамчунин дар Афғонистон ва Покистон машҳур аст.[6.] Зиёда аз ин, муаммои то ҷӣ андоза ва бо кадом роҳ ба мусиқии кишварҳои арабӣ - Мароқашу Алҷазоир ворид шудани анъанаҳои Дувоздаҳмақом ва фалакхонӣ ҳанӯз таҳқиқ нагардидааст.

Муҳаққиқи амрикоӣ, хонум Лорейн Саката зимни сафарҳои зиёди фолклоршиносӣ дар Бадахшони Афғонистон ба ҷунин хулоса омадааст, ки дар шимоли Афғонистон, хусусан дар байни тоҷикон суннатҳои фалакхонӣ хеле маъруфу машҳур аст.[7,157-163] Ӯ дар китоби баъдан таълиф намудааш намунаҳои зиёдеро аз осори фалакхониҳои аҳолии шимоли Афғонистон бо сабти нотавӣ зикр намудааст.[7,163] Аз хулосаҳои Лорейн Саката бармеояд, ки дар шимоли Афғонистон ду намуди алоҳидаи фалакхонӣ - шахрӣ ("urban falaks") ва деҳотӣ ("rural falaks") маъмул гардидаанд. Бо мақсади ошно намудани доираи васеи мутахассисони соҳаи мусиқии суннатӣ мо қарор додем, ки дар баҳши нотавии маҷмӯаи мазкур якҷанд намунаи фалакхониҳои мардуми Бадахшони Афғонистонро дар иқтибос аз китоби хонум Лорейн Саката ҷой диҳем.[7,163]

Дар минтақаи Бадахшони Тоҷикистон низ суннатҳои фалаксароӣ дар шаклҳои гуногун маъмуланд. Аз ҷумла дар ин мавзӯи кӯхистони кишварамон намудҳои нодири фалаксароӣ хеле зиёд дучор мегарданд, ки онҳоро чи ҳунаромандон ва чи мардуми одӣ дар ҷараёни ҷашну маросимҳо (аз ҷумла дар маросими мотам ва азодорӣ) иҷро мекунанд.[8.]

Ҷуғрофияи ҳунари фалаксароӣ дар баробари минтақаи Кӯлобу Рашт ва Бадахшон ҳамчунин ба болооби Зарафшон (дар шакли "ояхониҳо" ва "байтхониҳо"), дар Хучанд, Исфараву Истравшан низ (дар шакли "Нақшхониҳо"), дучор мешаванд.

Дар замони мо дар Тоҷикистон намудҳои гуногуни фалаксароӣ - даштӣ, роғӣ, сафарӣ, паррон, равон ва ғ. машҳуранд, ки аз ҳамдигар бо баъзе сифатҳои бадеӣ ва иҷрокунандагӣ фарқ доранд. Масалан, навъи маъруфи фалаксароӣ, ки «фалаки даштӣ» ном дорад, аз лиҳози услуби иҷрокунандагӣ ва макони иҷрояш тобиши хоси бадеиро соҳиб аст. Ин намуди фалаксароӣ дар асл гӯё ҳузури шунавандаро тақозо надорад, зеро сароянда дар ин ҳолат вориди як намуд муноҷоти хоса ба осмон (ба фалак!) мегардад. Бояд тазаккур дод, ки ин маврид истилоҳи «даштӣ» асосан ишора ба он дорад, ки сарояндаи ин намуди фалак дар фазои махсуси озодии мутлақ, маҳрамона ва инфиродӣ нидоҳои ҷаҳони ботинии ҳешро бо овози баланд, бо нолаҳои пуравҷу фурувард ба сӯи осмон, ба олами улвӣ изҳор менамояд. Оид ба хусусиятҳои фалаки «роғӣ» бояд гуфт, ки дар ин бора баҳсҳои зиёде мавҷуданд. Алҳол яқин аст, ки мафҳуми «роғ» тазоди «даштӣ» шуда наметавонад, зеро «роғ» низ маънии марғзор, дашти васеъ, доманаи кӯҳҳоро ифода мекунанд. Пас шояд дуруст мешавад, ки маънии «фалаки роғӣ»-ро дар иртибот ба мавзеи маъруфи Роғ (Афғонистон) муайян созем.



Чамъоварӣ ва таҳқиқоти хунари фалакхонӣ ханӯз дар нимаи қарни гузашта оғоз гардида буд. Нахустин шуда кормандони шуъбаи фолклоршиносии Институти забон ва адабиёти Академияи илмҳои Тоҷикистон таҳти сарварии академик Раҷаб Амонов ба чамъоварии намунаҳои фалакхонӣ (дар қатори дигар навъҳои эҷодиёти шифоҳии халқ) дар манотиқи гуногуни ҷумҳурӣ оғоз намуда буданд. Худи ҳамон солҳо олимони маъруф Н.Нурҷонов ва Ф.Кароматов аснои сафарҳои фолклоршиносӣ дахҳо намунаи нодири навъи фалакхониро аз сарояндагони мардумӣ сабт карда, баъдан онҳоро ба нота низ гирифтанд. Дар омӯхтану нашр намудани сабти нотавии намунаҳои фалакхонӣ композиторони маъруфи тоҷик Фаттоҳ Одинаев ва Талабхӯча Сатторов низ саҳми бузург доранд.[9.]

Ин иқдоми фолклоршиносон ва композиторони тоҷик, ҳамчунин наشري нотавии иддаи хеле зиёди фалакхониҳо баъдан имконият фароҳам овард, ки аҳли илми мусиқӣ ба таҳқиқи ҷанбаҳои шаклбандӣ ва хусусиятҳои лаҳнӣ зарбии ин навъи нодири мусиқии милли машғул гарданд.

### АДАБИЁТ

1. Наршаҳӣ Абубакр. Таърихи Бухоро. Д., 2012.
2. Балҳӣ Чалолӣдин. Маснавии маънавӣ (аз рӯи нусхаи Николсон).- Дафтари чакорум. Техрон.
3. Амонов Р. Лирикаи халқии тоҷик. Д.: Дониш, 1968.
4. Шамсиддин Қайси Розӣ. Китоб-ул-муъҷам фи маъойир-ил-ашъор-ил Аҷам.- Техрон, 1935.
5. Низами А. Теория Двенадцати макомов: забытое знание вселенной или возрождение мудрости звуков (к вопросу о связях цикла Двенадцати макомов и зодиакальной системы).// Искусствознание (научно-теоретический журнал Национальной Академии наук Таджикистана/. № 1 (5) – 2022.
6. Slobin M. Music in the culture of Northern Afghanistan. The University of Arizona Press, 1976.- 297p.;
7. Hiromi Lorraine Sakata. Music in the mind. The concepts of music and musician in Afghanistan. Smithsonian Institution Press. Washington and London, 2002.-246 p.
8. Музыкальное искусство Памира. Изд-во "Советский композитор",
9. Навои шодию гам (сурудҳо аз эҷодиёти устод Одина Ҳошим). Мураттиб ва сабти нотавии Талаб Саттор.- Душанбе, 1988.

### ТАҶАССУМИ САДОИ ГАРДУН, Ё ХУД НАВҲАЕ БА СӢӢИ ОЛАМИ КАБИР

(Чанд суҳан перомуни таърих ва ҳикмати навъи "фалакхонӣ" дар тамаддуни халқи тоҷик)<sup>1</sup>

Дар мақола муаллиф доир ба яке аз навъҳои маъруфи мусиқии суннатии халқи тоҷик – фалаксароӣ маводи таҳлилӣ ва иттилоӣ васеи таърихро пешниҳод намудааст. Қайд гардидааст, фалаксароӣ дар радиҳои мақомҳои классикӣ тавассути матнҳои пурмазмун ва навоҳои дилангез розу ниёзи мардуми фарҳангофари тоҷикро ифшо намудааст.

**Калидвожаҳо:** фалаксароӣ, Фалак, ҷархи фалак, гардиши фалак, фалакгардон, равони фалак, фалаки паррон, фалакхонӣ, Таҳти Сангин, Хулбук

<sup>1</sup> Матни пешгуфтор ба маҷмуаи «Баёии фалак» (матни намунаҳои фалаксароӣ, нотаҳо ва сабти овозӣ). – Душанбе: Эрграф, 2022, 406 саҳ., с. 8-16.

"Наврӯзӣ"-ҳо, "Ганчи бодовард" "Кабки дарӣ", "Асброс", "Кини Сиёвуш", "Кини Эрач", Борбади Марвазӣ, Абусаиди Абулхайр, навбатсароӣ, "силсилахонӣ, Мавлоно Ҷалолиддин Балхӣ, чархи фалак, таронахонӣ, рубоихонӣ, байтхонӣ, нӯбаҳои мураттаб, Дувоздахмақом, нақшхониҳо, фалаки даштӣ, фалаки роғӣ.

### ОТРАЖЕНИЕ ЗВУКОВ НЕБОСВОДА ИЛИ ЛЮДСКИЕ ДУШЕВНЫЕ ВОЗГЛАСЫ В МЕЛОДИЯХ.

В статье автор приводит аналитические исторические материалы, посвященные одному из очень популярных жанров традиционной музыки таджикского народа «фалак». Отмечено, что пение «фалака» наряду с классическими макамами посредством уникальных текстов - народных рубаи, и душераздирающих мелодий отражают различные аспекты духовного мира таджикского народа.

**Ключевые слова:** фалаксароӣ, Фалак, чархи фалак, гардиши фалак, фалакгардон, равони фалак, фалаки паррон, Тахти Сангин, Хулбук, Наврузи, Кабки дари, Асброс, Кини Сиёвуш, Борбади Марвази, Абусаиди Абулхайр, навбат, Ҷалолиддин Балхи, чархифалак, двенадцать макамов.

### THE REFLECTION OF THE SOUNDS OF THE FIRMAMENT OR HUMAN EMOTIONAL EXCLAMATIONS IN MELODIES.

In the article, the author provides analytical historical materials devoted to one of the very popular genres of traditional music of the Tajik people "falak". It is noted that the singing of "falaka" along with classical makoms through unique texts - folk rubai, and heartbreaking melodies reflect various aspects of the spiritual world of the Tajik people.

**Keywords:** Falaksaro, Falak, charkhi falak, gardishi falak, falakgardon, ravoni falak, falaki parron, Takhti Sangin, Hulbuk, Navruzi, Kabki dari, Asbros, Kini Siyovush, Borbadi Marwazi, Abusaidi Abulhair, navbat, Jaloliddin Balkhi, twelve makoms.

**Маълумот оид ба муаллиф:** Низомов Аслиддин, доктори илмҳои санъатшиносӣ, мудири Шуъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон. Суроға: 734025, ш. Душанбе, хиёбони Рӯдакӣ, 33. Тел. (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru

**Сведения об авторе:** Низамов Аслиддин, доктор искусствоведения. Адрес: Отдел искусствознания Национальной Академии наук Республики Таджикистан. Адрес: 734025, г. Душанбе, пр. Рудаки, 33. Телефон: (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru

**Information about the author:** Nizamov Asliddin, Doctor of Art History. **Address:** Department of Art Studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan. **Address:** 33 Rudaki Ave., Dushanbe, 734025. Phone: (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru

## ПАВЕЛ БЕНЬКОВ И АШУР ХАЙДАРОВ: ТРАДИЦИИ, НОВАТОРСТВО И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Л.Н. Додхудоева

*Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша  
Национальной Академии наук Таджикистана*

В таджикской этнокультуре издревле существует особая система ученичества *устод-шогирд*, которая предполагает передачу опыта наставника своему ученику. Это своеобразная школа мастерства *мактаби хунари* складывалась веками и, естественно, имела особый наработанный творческий потенциал и методику воспитания, обучения, которые передавались из поколения в поколение и тем самым обеспечивали преемственность знаний, сохранение традиций, а порой и рождение инноваций. Подобный художественный институт существовал во всех видах творческой деятельности: в музыке, визуальной культуре, ремесленничестве, искусстве танца и т.д. При всей уникальности данной системы обучения у таджиков важно отметить, что подобного рода институт существовал у многих народов Запада и Востока.

В эпоху исторических перемен конца XIX-XX веков этот традиционный художественный институт *устод-шогирд* в этнокультуре таджиков практически не трансформировался, не исчез, но одновременно с ним стала применяться другая образовательная технология, так называемая академическая школа обучения.

В 20-30х гг. XX в. менялось все в традиционной культуре таджиков, складывались новые эстетические принципы. Искусство стало одной из главных движущих сил общества, средством пропаганды новой коммунистической идеологии. В древнем центре таджикской культуры Самарканде, столице в то время Узбекской ССР, в которую входила до 1929г. Таджикская АССР, активно кипела художественная жизнь.

Уже во второй половине XIXвека, после того как в 1868г. город был занят русскими войсками и присоединён к Российской империи Самарканд стал самым привлекательным городом Средней Азии для русской научной и творческой интеллигенции. Достаточно вспомнить отдельные факты из истории его изучения, указывающие на особое к нему отношение. Это прежде всего раскопки в 1874г. майора Берзенко на древнем городище Самарканда Афрасиабе, открытие здесь музея в 1896г., картины русского живописца В. Верещагина, который создал свои многочисленные произведения на материале древнего города. В 90-е гг. XIX в. по инициативе С.Ю. Витте русские художники П.П. Покрышкин, С.М. Дудин и известный востоковед Н.И. Веселовский, археолог В.Л. Вяткин, изучали и зарисовывали самаркандские архитектурные памятники, издали книгу «Описания самаркандских мечетей»(1899 г.), альбом, посвященный мавзолею Гур-эмир (1905г.), а фотографы Г. Панкратьев, И. Веденский и В. Козловский, С. Прокудин-Горский также опубликовали ряд альбомов и отдельных открыток с видами Самарканда.

В 1918г. в Самарканде возникла первая Коммуна художников. Русские мастера, приехавшие на Восток, искали новые темы, спешили модернизировать принципы европейской школы живописи, опираясь на традиции Востока. В конце этого же года на базе училища в Самарканде была открыта художественная школа, в которой уже не копировали музейные образцы, а изучали натуру на пленэре. После ее закрытия на ее основе была организована студия, которая позже оформилась в Самаркандское художественное училище. В целом, культурная среда города была чрезвычайно насыщенной, отражающей все исторические этапы, которые переживало советское

искусство до и после известного Постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций" от 23 апреля 1932 г.

В древнем центре таджикской культуры Самарканде многие ее события происходили на глазах юного жителя, будущего классика таджикской живописи Ашура Хайдарова (1916-1998 гг.). Он жил в эпоху перемен и был современником многих эпохальных событий, благодаря чему в будущем ему никогда не придется искать темы для своих исторических работ - они навечно останутся в его памяти.

В то время судьба была необычайно благосклонной к А. Хайдарову. Она свела его со многими выдающимися деятелями русской культуры этого времени. Достаточно сказать, что его педагогами в самаркандском художественном училище были Л. Бурэ, П. Фальбов, З. Ковалевская. Но главным наставником для него на всю жизнь остался П. П. Беньков.

Как лидера художественного направления, возвращенного на импрессионизме, П. Бенькова и его окружение обвиняли в некоторой традиционности, описательности и этнографичности, тогда как представители другой группы **А. Исупов, А. Волков, А. Николаев, О. Татевосян, У. Тансыкбаев, В. Уфимцев, М. Курзин, Е. Коровай, Н. Кашина** и др. были увлечены авангардными тенденциями, охватившими все западноевропейское и российское искусство начала XX века. Но, идя разными дорогами, им удалось соединить колорит древнего Востока со смелым поиском новых форм живописи. [5]

Исследователи ставят в заслугу П. П. Бенькова то, что он личным примером задал направление целой плеяде живописцев того времени и создал самаркандскую школу станковой живописи. [3] Возможно, это происходило потому, что сам Павел Петрович Беньков (род. 8 (20) декабря 1879 года в Казани) в семье ремесленников-скорняков и наверняка прекрасно знал о трехуровневой *системе обучения: ученик шекирд, подмастерье калфа, мастер уста*, которая лежала в основе местного ремесленного ученичества.

Родители после окончания им городской школы отправили его в ремесленное училище в Кунгур. Однако, узнав, что в Казани открывается художественная школа, Беньков возвратился на родину и стал одним из учеником первого набора только что открывшейся в Казани художественной школы, которую окончил в 1901 году. После ее окончания он поступил в Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (мастерская Д. Н. Кардовского, посещал занятия И. Е. Репина), где его прозвали «Тицианом» за выдающиеся колористические решения. Затем художник учился в Париже, который был охвачен романтикой импрессионизма, посетил художественные центры Европы.

Словом, Павел Беньков одновременно выступал носителем ремесленных традиций и академической школы, что, несомненно, сближало его с самаркандскими учениками. Неудивительно, что в творчестве таджикского живописца А. Хайдарова и других последователей мастера всегда сохранялись тесные связи. Многие из них никогда не скрывали, что находятся под обаянием «беньковского импрессионизма». [4]

В 1928, 1929—1930 годах Павел Беньков посетил Бухару, Хиву и Самарканд, куда окончательно переехал из Казани. Он стал одним из первых художников, обративших внимание не на древние архитектурные памятники прошлого, а на повседневную жизнь народа. [1] В 1931—1949 гг. он являлся одним из ведущих педагогов Самаркандского художественного училища. Его педагогическая деятельность внесла огромный вклад в формирование художественного потенциала визуальной культуры Таджикистана и Узбекистана XX века.

Известный советский живописец Н. К. Сверчков, который учился у В. Фешина и П. Бенькова в Казанской художественной школе так вспоминал о своих преподавателях: «Мы ждали с нетерпением появления их в стенах школы. Нам казалось, что молодые

учителя в обычное течение учебных занятий внесут что-то новое, хорошее, и мы сделаем большой скачок в наших успехах, усвоим новые истины об искусстве, что новые руководители поведут нас к вершинам искусства быстрыми темпами, и перед нами откроются широкие горизонты в деятельности художника-творца. Наше ожидание в основном оправдалось: под влиянием молодых преподавателей получился перелом в наших занятиях по рисунку и живописи».[4]

Нет сомнений, что подобную методику и педагогические подходы П.П. Беньков сохранил и при работе в Самаркандском художественном училище, что вызывало у его воспитанников те же чувства уважения и предчувствия открытия чего-то нового, что и у его казанских учеников.

В этой среде под руководством П.П. Бенькова, которого он буквально боготворил, складывалась творческая манера классика таджикской живописи А.Хайдарова, которая полностью соответствовала эстетике нового времени, соединившей мечту и реальность, традицию и советскую идеологию, одновременно поэтичность образов и классовую борьбу. Чуткая, одаренная натура художника формировалась под воздействием его окружения, но никогда пассивно, а полученные впечатления сразу же приобретали черты его собственного характера, наделялись его энергетикой.[2,54]

П.П.Беньков являлся прекрасным пейзажистом, портретистом, мастером исторической, жанровой и театрально-декорационной живописи, замечательным колористом. Теми же качествами отличалось и творчество Ашура Хайдарова, наследие которого весьма разнообразно по жанрам и видам, своеобразно по живописной манере. Некоторые их произведения даже создавались на одну и ту же тематику. Достаточно вспомнить, что, как и П.П. Беньков, А. Хайдаров написал картины на исторические темы “Худжум” (“Наступление”), “8 марта в Регистане”.

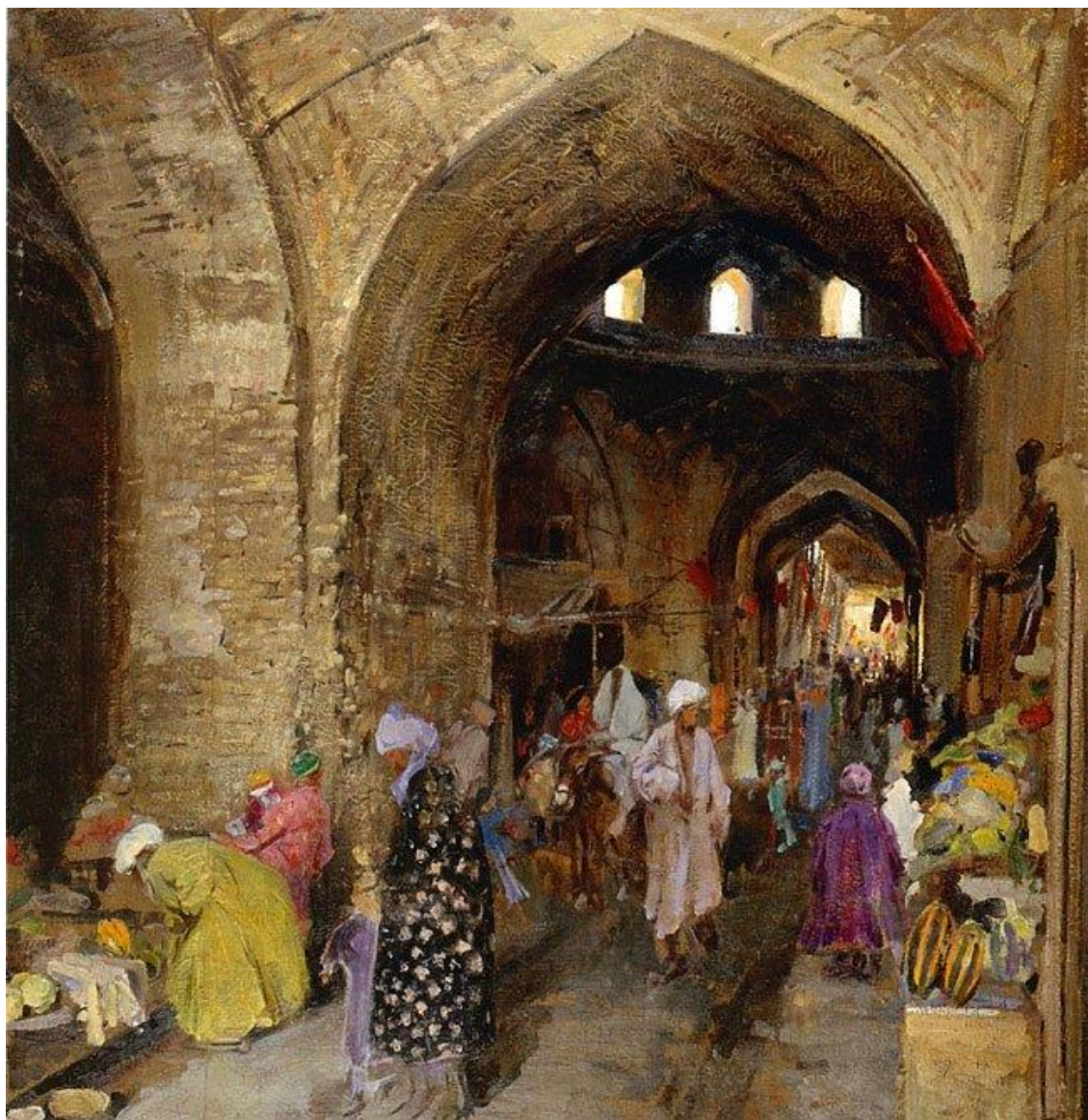
Последняя картина родилась у таджикского мастера под влиянием личных воспоминаний. 8 марта 1927г. в Самарканде А. Хайдаров стал свидетелем того, как женщины, рискуя собственной жизнью, снимали с себя *фаранджи*, открывая миру свои лица. В своих мемуарах он подробнейшим образом описал этот исторический факт на примере собственной матери и сестры,[6,37] которые, находясь между давлением представителей новой власти и агрессией традиционного общества, решились на подобную акцию.



*А. Хайдаров Биби-Ханым. 1930г.*

В области исторической живописи его привлекала возможность раскрыть эмоциональную выразительность предложенной ситуации. Острые коллизии и значительные исторические деятели, своеобразие костюма, неповторимый колорит старины весьма его интересовали.

В крупноформатных сюжетно-тематических исторических картинах А. Хайдарова сложносочиненные композиции всегда неожиданно бывают вкраплены собственные воспоминания, под влиянием которых он нередко пребывал. Вслед за известным узбекским художником-самаркандцем Ч. Ахмаровым А. он мог бы сказать: «Художественное училище научило меня основам искусства, дало путевку в жизнь, но подлинным, основополагающим началом стал для меня Самарканд». [2,50]



Вслед за П.П. Беньковым А. Хайдаров свободно моделировал форму, внимательно изучал светотеневые блики, падающий на предметы свет, писал широко, передавая настроение и подвижность различных состояний природы. Он чрезвычайно дорожил цветом, использование которого можно было творчески усилить или ослабить. Под влиянием учителя у живописца возросло и значение пластики, которая помогала добиться особенной материальной достоверности и воздушности живописной среды.

Его исторические многофигурные композиции, одиночные портреты, пейзажи, натюрморты писались на основе кропотливого изучения натуры, а графические работы,

исполненные росчерком карандаша или пера, напротив легко и виртуозно фиксировали тот или иной момент повседневности. Сюжетно тематические картины писались А. Хайдаровым в традициях русской реалистической школы, в которой всегда сохранялся интерес к сюжету, идеологическое влияние. В праздничной декоративности его картин воплощен пульс времени, эмоциональная атмосфера.

С раннего детства А. Хайдаров оказался в эпицентре всех происходящих в стране перемен, сам стал активным их участником. В его творчестве нашла отражение острая проблематика искусства XX в., в котором сосуществовали глубокая связь с традициями и смелое их отрицание, возвышенная романтика и государственный заказ в виде нормативной эстетики, пропаганды. Для него, как и для многих художников советской эпохи, социальные проблемы истории постепенно приобрели первостепенное значение. В будущем на его долю выпало немало испытаний, в том числе и репрессии, заключение в Карлаге, реабилитация, которые он выдержал с подобающим ему достоинством.[7]

По сути, *устод* Павел Беньков стоял у истоков новой живописной школы Средней Азии первой половины XX века, воспитанники *шогирды* которой, сохраняя традиции собственной этнокультуры, своим творчеством продвигали его знания и опыт, что нередко приводило их к собственным открытиям в искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беньков Павел Петрович, 1879-1949: [альбом] / Гос. Музей Востока. /Авт.-сост. М.Ю. Лещинская.-Москва, 2009 – 180с.
2. Додхудоева Л. Ашур Хайдаров :сопряжение судьбы и творчества. А. Хайдаров. Живопись, эпизоды из жизни, воспоминания.-Душанбе, 2021.-С. 51-56.
3. Никифоров Б.М. Павел Петрович Беньков. -Москва, 1967.
4. Рогоза В. Почему Павла Бенькова называли импрессионистом, очарованным Средней Азией?: © Shkolazhizni.ru <https://www.shkolazhizni.ru/biographies/articles/22390/>
5. Сабова А. Выразить свой Восток. О «Туркестанском авангарде»: <https://www.kommersant.ru/doc/3024795>
6. Хайдаров А. Жизнь в искусстве. -Душанбе, 2001. -С.37.
7. Хайдаров А.. Живопись, эпизоды из жизни, воспоминания./Авт.-сост.,ред. Л. Хайдарова.-Душанбе, 2021.

#### ПАВЕЛ БЕНЬКОВ И АШУР ХАЙДАРОВ: ТРАДИЦИИ, НОВАТОРСТВО И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Выдающийся русский художник Павел Беньков стоял у истоков новой живописной школы Средней Азии первой трети XX века. Его воспитанники, сохраняя традиции собственной этнокультуры, в своем творчестве активно использовали его знания и опыт, что нередко приводило их к собственным открытиям в искусстве.

**Ключевые слова:** П.Беньков, А.Хайдаров, школа, живопись, Таджикистан, Самарканд, колорит, искусство, живопись, образование

#### ПАВЕЛ БЕНКОВ ВА АШУР ХАЙДАРОВ: АНЪАНАҲО, НАВОВАРӢ ВА ПАРАЛЛЕЛИ ТАЪРИХ

Рассоми барҷастаи рус Павел Бенков дар ибтидои мактаби нави рассомӣ дар Осиёи Марказӣ дар аввали асри 20 истода буд. Шогирдонаш анъанаҳои фарҳанги миллии

худро хифз намуда, дониш ва таҷрибаи ӯро дар кори худ фаъолона истифода мебарданд, ки ин онҳоро аксар вақт ба бозёфтҳои худ дар санъат мебард.

*Калидвожаҳо: П.Бенков, А.Ҳайдаров, мактаб, наққоши, Тоҷикистон, Самарқанд, рангубор, рассомӣ, ҳунар, маориф*

### PAVEL BENKOV AND ASHUR KHAIDAROV: TRADITIONS, INNOVATION AND HISTORICAL PARALLELS

The outstanding Russian artist Pavel Benkov stood at the origins of the new painting school in Central Asia in the first third of the 20th century. His pupils, preserving the traditions of their own ethnic culture, actively used his knowledge and experience in their work, which often led them to their own discoveries in art.

*Key words: P.Benkov, A.Khaydarov, school, painting, Tajikistan, Samarkand, coloring, art, painting, education*

**Информация об авторе:** Додхудоева Лариса- заведующая отделом этнографии Института истории, археологии и этнографии им. А.Дониш Национальной Академии наук Таджикистана. Телефон: (+992) 918 61 95 84.Эл. почта: lorasdodo@rambler.ru

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Додхудоева Лариса- мудири шӯбаи мардумшиносии Институти таърих, бостоншиносӣ, мардумшиносӣ ба номи А. Дониш Академии миллии илмҳои Тоҷикистон. Телефон: (+992) 918 61 95 84.Эл. почта lorasdodo@rambler.ru

**Information about the authors:** Dodkhudoeva Larisa - Head of Ethnographic department, A.Donish Institute of history, archaeology, ethnography, Tajikistan National Academy of sciences. Telefon:(+992) 918 61 95 84.E-mail- lorasdodo@rambler.ru



## ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА

### КНИЖНОГО ЗОЛОЧЕНИЯ «ТАЗХИБ»: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Умарова Зарина Ходжамахмадовна

*к.и.н., доцент кафедры культурологии РТСУ*

Тезхиб - искусство орнаментирования, декорирования, золочения. Слово «тезхиб» этимологически восходит к арабскому слову «зэххэб» и переводится как «позолота, нанесение золотого или серебряного блеска» [2]. Известный иранский ученый Моил Хирави об этом пишет следующее: «Тазхиб означает золочение, и как правило, применяется в качестве применения орнамента в рукописях» [5]. В целом, традиционно под тезхиб-ом понимали декорацию страниц и верхней обложки рукописных книг. Искусство тезхиб также часто называют «искусством сияющей росписи». Изначально появление такого термина означала исключительно применение золота в росписи, однако постепенно под тезхибом начали понимать в общем оформлении страницы книги орнаментом, так как при оформлении книг и специальных указов правителей наряду с золотом начали использовать и различные краски природного происхождения. Оформление же страницы одним лишь золотом начали именовать «халькар» [9]. В искусстве «тезхиб» помимо золота широко применяли такие виды красок как темпера, акварель и гуашь, но в средневековый период мастера готовили краски из природных минеральных и растительных пигментов и яичного желтка как связующего элемента. По настоящее время некоторые мастера традиционно пользуются старинными методами изготовления красок [6].

«Тезхиб» как особый вид искусства имеет древние корни. Хотя во многих источниках он выступает как исламский вид искусства, который находил применение для оформления страниц священного Корана и других религиозных и литературных произведений средневековья, однако истоки его появления можно проследить гораздо раньше.

Самые ранние проявления искусства росписи золотом и применение золота в каллиграфии возможно относятся к ахеменидскому и сасанидскому периоду. Имеются сведения письменных источников, повествующих об уничтожении Александром Македонским при завоевании Персеполиса религиозной книги зороастрийцев Авесты, на страницах которой священные письмена были написаны золотом [5].

Как уже было отмечено, хотя слово «тезхиб» происходит от арабского языка, но это не означает, что оно имеет связь с арабской культурой. При этом многие востоковеды по сей день отмечают тезхиб как арабское искусство. Возможно, это связано с тем, что часто исследователи относят все элементы средневекового искусства (а это было периодом господства ислама) к исламским корням. В частности, популярный фитоморфный орнамент в виде переплетений из растительных побегов, вьюнов и цветов обозначали в средневековый период терминами «ислими» или «арабона», в то время как достоверно доказано, что конкретно стиль «ислими» в Иране формировался еще до появления ислама, о чем свидетельствуют например, дошедшие до нашего времени барельефы сасанидского периода.[5]

Характерно, что в период правления сельджукидов искусство тезхиба возрождается и становится частью украшения мечетей и михрабов. Что касается периода темуридов, то в это время тезхиб достигает пика своего расцвета. Тимуриды все были увлечены наукой и

искусством украшения книги, в особенности это касается внука Тимура - Байсункур Мирзы. Помимо того, что сам увлекался искусством каллиграфии и живописи, он также собрал в своем дворе в Герате лучших мастеров оформления рукописных книг. В период правления сефевидов искусство тезхиб переносится и на ковроткачество и художественное оформление тканей. К сожалению, в последующий период после правления сефевидов происходит упадок искусства тезхиб. [5]

По мнению русских исследователей Васильевой О.В. и Ястребовой О.М., с 1560-х гг., вероятнее всего в Мешхеде, появляются поля книг, покрытые геометрическим или растительным, орнитологическим или анимистическим орнаментом, выполненным золотом от руки. А позднее в Казвине начали наносить орнаменты с помощью трафаретов, оформляя их контуры золотом. [3, с.82]

Интересной версии в плане истории появления искусства золочения в среднеазиатской рукописной книге придерживается Ласикова Г., которая считает, что благодаря китайским посольствам, прибывшим ко двору тимуридских и туркменских правителей в XV в., Средняя Азия познакомилась с новыми методами декорирования бумаги. Она отмечает, что среди традиционных даров в виде шелка и фарфора из Китая, были также и листы тонкой цветной бумаги крапленой золотом и покрытые золотым рисунком. И, согласно мнению автора, мусульмане после этого от Китая восприняв новые технологии, развили и довели это искусство до совершенства. [7]

Своего расцвета это искусство достигло в средневековый период. Иранские исследователи выделяют в рамках этого искусства ряд известных школ, среди которых отмечают такие, как сельджукская, бухарская, темуридская (ширазский, тебризский и хорасанский стили), сефевидская, каджарская и шуубия. [5] Например, бухарская школа тезхиба легко выделяется среди других школ, ибо бухарцы использовали такие краски, как зеленый (зангор), серый (чингарф), красный (саранч) и черный (сиёх). В то время как в других школах такое разнообразие красок отсутствовало. [5] Расцвет каждой из этих школ приходится на определенный исторический отрезок времени. Можно утверждать, что искусство тезхиба разных периодов как правило отражали общественное духовное состояние той или иной эпохи. Эти школы в последствие оказали большое влияние на распространение тезхиба в близлежащие страны - Индию, Османскую империю и в арабские страны.

Иранские художники, которые в начальном периоде правления сефевидов уехали в Индию, образовали там новую школу *тезхиба* и создали большое количество великолепных произведений. В Османской империи это искусство особо сильно не развивалось и создателями этого искусства там исключительно были иранские художники. [5]

Тезхиб, в основе которого преимущественно лежало украшение полей книг золотым орнаментом, в обязательной форме применялся в оформлении полей страниц священного Корана. Для этого часто употребляли растительно-цветочные мотивы «гулу буттахо» (растительность, цветы, кусты) и различную иранскую стилистику. Отдельные заглавия в священной книге старались особо выделить, чтобы привлечь внимание читателя. В иранском источнике выделены следующие варианты украшения золотой росписью страниц Корана:

1. Полностью украшенная страница (была очень дорогой и предназначалась исключительно для высокопоставленных особ и знати);
2. Украшенная первая, срединная и последняя строка;
3. Украшены начало и конец страницы. [5]

В Коране искусство тезхиба использовалось для украшения начальных страниц, середины и конца, а также страницы «пешвоз» (молитва- дуа перед началом чтения

Корана), «бадрака» (молитва при завершении чтения священного Корана) и оглавления. Эту традицию перенесли также для украшения других религиозных книг. Оценивая качество и особенности оформления одних из таких книг, Эдвард Браун пишет следующее: «Книга написана очень красивым почерком, а поля страницы украшены тезхибом» [5].

В иранских источниках упоминают материалы, при помощи которых создавалось искусство сияющей росписи: кисть, карандаш, циркуль- паргор, золото, серебро, бумага сорта «юсуфи», линейка, краски и мухра -приспособление для шлифовки листа бумаги. Мухра, как правило, изготавливалась из драгоценных камней - яшмы или сердолика. [5]

О технологических аспектах нанесения росписи приведены следующие сведения: «Мастера данной техники смешивали растертое золото с желатином и наносили полученную смесь на специальную бумагу с помощью тонкой кисти.....»[9], «На Востоке основным материалам для росписи служит творёное золото. Творёное золото изготавливается из листов сусального золота, путём многочасового перетирания с водой и желатином (медом, гуммиарабиком). После промывки и просушки, золото представляет собой металлический пигмент тонкого помола, который разводится водой и наносится кистью на поверхность. После нанесения рисунка, золото необходимо отполировать. Для этого есть специальный инструмент с наконечником из шлифованного полудрагоценного камня (агат, опал и др.) – зубок. Во время полировки зубком, изначально матовый золотой пигмент приобретает зеркальный блеск и сияние. Для создания такой краски золото используется 960 пробы...»[6].

Следует отметить, что создание рукописной книги в средние века было достаточно трудоемким процессом и в нем был задействован труд огромного коллектива мастеров. Среди мастеров разного профиля: художников, каллиграфов переплетчиков, мастера по изготовлению и подготовке к письму бумаги и других, важное место занимал также художник-декоратор – «музеххиб», в обязанности которого входило оформление полей страниц: «Когда каллиграф заканчивал работу над текстом книги, он выделял края страниц золотыми или черными чернилами, или же краской красного цвета, именовавшейся «сурх» (тадж. – красный). На выделенные места мастера или подмастерья буквально «вытряхивали» узор, подготовленный музеххибом. Затем один или два музеххиба завершали процесс нанесения красок.» [6]

Кази-Ахмед в своем трактате о каллиграфах и художниках отмечает как один из методов оформления страниц книг искусство розбрызга – афшан, что означает покрытие фона «золотой пылью». [4, с.192] Известный исследователь персидских рукописных книг О.Ф.Акимовский отмечает и то, что мастера владели своими рецептами составления чернил, красок, туши, жидкого золота для росписи. [1, с.357]

Все эти художественные процедуры проводились в специально оборудованных мастерских «наккаш-хане», которые существовали при дворцах различных правителей, или же в ателье известных музеххибов.

Имена некоторых мастеров, занимавшихся оформлением полей страниц приводят исторические источники. Одним из известных мастеров был Махмуд Музаххиб, который, согласно своему имени являлся не только художником-миниатюристом, но и позолотчиком-орнаменталистом. [3, с.80] Имя художника-орнаменталиста Мирака-китобдора упоминается как позолотчик-оформитель списка поэм А.Джами из собрания Российской национальной библиотеки. Исследователи среднеазиатской рукописной книги ссылаясь на Иванова А.А., отмечают, что он приводит шесть имен, упомянутых в разных бухарских и самаркандских документах XV в., в которых присутствует слово «наккош», объединяющее в себе понятия «художник-миниатюрист» и «мастер орнаментальной росписи» - ходжа Хусайн-наккош, Рустам-наккош, Мир-наккош ибни Каландар, ходжа Шариф-наккош, Мухаммад-наккош и т.д. [3, с.80] Имя Мавлана Гияс ад-дин Мухаммад

Музаххиб-и-Мешхеда упомянут в трактате Кази-Ахмеда как изобретателя розбрызга, несравненного в изображении и орнаменте-золочении. Кази-Ахмед также упоминает имена выдающихся мастеров по золочению, не имеющих себе равных в этом деле, среди которых Мавлана Мухаммад Амин Джадвал из Мешхеда, Мавлана Абдуллах Музеххиб из Шираза, Мир Яхья. Абдулло Музеххиб, по его мнению, «в орнаментации-золочении и фронтисписе имел золотые руки, никто не работал лучше, чем он, по окраске и лакировке. [4, с.188-189]

Как величайший мастер тезхиба в иранских источниках отмечен Мухаммад Хусайн аль Хусайни (под псевдонимом Фурсат). Приводится сообщение в автобиографии Мухаммад Хусайн аль Хусайни о том, что это искусство служило ему основным источником дохода. Это свидетельствует о том, что это искусство высоко ценилось. [5]

Исследователи рукописной книги Мавереннахра, подчеркивая роль и значение оформительского искусства в определении художественных особенностей локальных школ, отмечают, что характерные особенности искусства оформления страниц позволяло безошибочно узнавать, например бухарскую книгу. Это определялось спецификой расположения узоров, характером применения красок, особенностями взаимодействия текстовой части с декором и т.д. [3, с.80]

Интересно проследить специфику применения росписи золотом в оформлении книг. В бухарских рукописных книгах часто можно встретить богатство декоративного оформления текста на фронтисписе, где пространство между строками иногда дополнялось золотой штриховкой, выделением строки, орнаментированной золотом, написания текста красными, синими, белыми или золотыми чернилами. Золото в бухарских книгах также применялось в росписи круглого медальона экслибриса *-шамса*. Орнаментальные мотивы с использованием золота двух оттенков применялись в оформлении фронтисписа бухарских рукописных книг. Золотой медальон в обрамлении красных, голубых, сиреневых цветочков в черной рамке квадрата представлен на начальной заставке- *унван* бухарской рукописи книги «Бустон» Саади из собрания Российской национальной библиотеки г.Санкт-Петербург. Золотом орнаментированные фигурные медальоны украшают поля поэмы Амир Хусрава Дехлави «Дувалрони ва Хизрхан» из вышеупомянутого собрания. Можно также отметить оформление полей страниц произведения «Тухфат-ул-ахрар» Абдурахмона Джами из этого же собрания золотым узором, среди которых инкрустированы разноцветные медальоны с мелким золотым орнаментом [3. с.82-83].

Следует особо отметить, что многочисленные образцы тезхипа - росписи золотом, встречаются в оформлении рукописных книг и из собрания Национальной библиотеки Таджикистана, которое насчитывает 2617 древнейших письменных и 2400 томов редких литографированных памятников на таджикско-персидском, узбекском, арабском, тюркском и других языках. Жемчужинами Национальной библиотеки Таджикистана являются уникальные рукописи известных ученых средневековья Ат-Табари «История Табари» («Таърихи Табарӣ», XIII век), индуса Зия Барани «История Фирузшаха» («Таърихи Фирузшоҳӣ», XIV век), «Трактат об освещении» («Рисолаи азҳавия», XVI век), знаменитого философа и врача Авиценны, «Бограханова жизнеописание» («Тазкираи Буғрохонӣ», XV-XVI вв.), «Жизнеописание поэтов» («Тазкират-уш-шуаро») Давлятшаха ас-Самарканди (XVII век), «Мухсинова этика» («Ахлоқи Мухсинӣ») Хусейн Воиза Кошифи (XVII век), «Сокровище государей» («Захират-ул-мулук») Али Ибн Шахобитдина ал-Хамадони (XVIII век), «Фармакопия Кадира» («Қарободини Кодирӣ») Мухаммед Акбара Арзони (XVIII век), «Сокровище мира» («Ганҷ-ул-олам») Низама Ибн Ходжа Якуба ал-Хисари (XVII век), «Четыре сада розы» («Чаҳор боғи гулҳо») Мухаммед Адила ал-Бухари (XIX век), «Толкование Султана» («Таъбири Султонӣ») Исмаила-

Низомулмулка (XVI-XVII вв.), «Геометрия» и «Тридцать глав по астрономии» («Хандаса» ва «Сӣ фасл дар илми нучум») знаменитого математика и астронома Ходжи Насритдина Туси (рукописи XV и XVII вв.) и другие научные труды. [8]

Искусством росписи золотом оформлены большое количество книг из собрания восточных рукописей Национальной библиотеки Таджикистана, относящихся к 16-19 вв. Как правило, почти во всех книгах мы можем наблюдать оформление фронтисписа золотом, и в отдельных случаях, когда золотой росписью обрамлен текст книг и поля страниц.

На страницах Дивана стихотворений Абдуррахмана Джами, датируемой 1643 г. золоченная тонкая роспись растительных побегов и цветов представлена в полосе, разделяющей текст на два столбца и в верхней части страницы (рис. 1.). На странице другого произведения А.Джами текст уже горизонтально разделен на ярусы с помощью декоративной полосы с красными, синими цветами и растениями на золотом фоне (Рис.5).

Богатым оформлением отличается книга Абуабдулло Мухаммад Сулаймон ал-Джазули «Далолул-ул-хайрот», XVIII в., (Рис.2) где текст обрамляет широкая полоса с цветами в золотой росписи, и в то же время применение золочения наблюдается между строками письма и в широкой орнаментированной заставке над текстом.

Заставки с золочеными узорами или рамкой почти всегда сопровождают начало текста, и образцы такого декорирования мы можем наблюдать как в оформлении Корана, так и в произведениях литературного характера. В частности, на странице книги суфийского поэта Фаридуддини Аттор «Тазкират-ул-авлиё» (р.кп. XVIII века) наблюдается фоновое золочение обрамления заставки (Рис.4), а в книги Муин ибн Мухаммад ал-Фарохи «Бахр-уд-дурар» комментарии к Корану XVII в. из упомянутого собрания, также золото в качестве фонового покрытия представлено в центральном декоре заставки (Рис.3). А в некоторых случаях наоборот, мы можем видеть золотистые узоры цветов и растений на синем или зеленом фоне заставки в начале текста, как на странице книги Мавлоно Муиниддини Хирави «Сияри Шариф», XIX в. из собрания Национальной библиотеки Таджикистана (рис.7).

Форматов и вариаций оформления золотой росписью полей рукописной книги много, рассмотрение всех видов потребует большого времени. Тем не менее, хотелось бы отметить, что искусство украшения золотом занимало важное место в оформлении книг вплоть до начала XX в. После распространения типографического способа издания книг, потребность в ручном изготовлении и оформлении книг исчезает, но искусство золотой или сияющей росписи не теряет своего значения в народном искусстве. Она сохраняет свои традиции и художественную особенность в частности в таком виде искусства, как кундальная роспись. В основе росписи кундаль лежит выпуклый, рельефный орнамент, который покрывается золотом, на фоне синих, красных и других цветов, которые в совокупности составляют богатый по цветовой гамме и тонкости узоров панно. Кундальная роспись – это архитектурный декор, ее применяют в оформлении зданий в народном стиле. В кундале также, как и в тезхибе, ключевым декоративным элементом является золотая роспись. И характер орнаментов и декоративных элементов в нем имеет во многом схожесть с тезхибом. Мы предполагаем, что искусство оформления полей страниц рукописных книг золотой росписью и кундальная роспись архитектурных сооружений появились синхронно, в XIV-XV вв. и являются отражением специфического эстетического воззрения мусульманского средневековья. Хотя не исключаем, что истоки зарождения искусства тезхиб более древнее, берут начало с доисламских времен и имеют связь с древнеиранской культурой.

Искусство тезхиба в течении многих столетий использовалась в качестве важного стимула привлечения внимания читателя к книге как к источнику знания. Дошедшие до

нашего времени уникальные и очень ценные образцы оформления книги посредством искусства «тезхиб» свидетельствует о том, что художники – мастера этого вида изобразительного искусства прониклись в глубь содержательного аспекта рукописей. Композиции на страницах рукописных книг как бы отражали их смысловую важность, при этом вариации и ритмические повторы узоров, красота оформления добавляли притягательность самих книг. На сегодняшний день данное искусство исследовано еще далеко не полностью, хотя в некоторых странах (Иране, Турции) изданы отдельные работы. Учитывая то, что у нас в Таджикистане имеются сотни уникальных книг, оформленных искусством «тезхиб», можно полагать, что предстоит огромная работа по исследованию этого вида искусства, чтобы раскрыть множество потайных элементов, связанных с всеобщим уважением к источнику знания – книги.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акимушкин, О.Ф. Персидская рукописная книга/О.Ф.Акимушкин //Рукописная книга в культуре народов Востока: Очерки. –М.: Глав.ред.восточной лит-ры., 1987. –С.330-406.
2. Баранов . Арабско-русский словарь.-М., 1969.
3. Васильева, О.В., Ястребова, О.М. Книжное искусство Мавереннахра XV-XVII вв. (из собрания Российской Национальной библиотеки., Санкт-Петербург, Россия)/О.В.Васильева, О.М.Ястребова.- Ташкент, 2020. –С.82
4. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфях и художниках/Кази-Ахмед. –М.-Л.: Искусство, 1947. -240 с.

#### Интернет-ресурсы:

5. Все о тезхибе (на фарси). [Электронный ресурс].–Режим доступа: <https://seeiran.ir/hamaches%20dar%20borai-e%20motazahhib/>
6. Габдрахманова Л. Тезхип или искусство сияющей росписи [Электронный ресурс]. – Режим доступа://<http://vostok-art-design.ru/tezhip>
7. Ласикова Г. Мусульманская рукописная книга от переплета до колофона [Электронный ресурс]. –Режим доступа://<http://mardjanifoundation.tilda.ws/muslimhandwrittenbook3>
8. Махмудов Г. Рукописная книга как важнейший феномен письменности и книжной культуры таджикского народа [Электронный ресурс]. –Режим доступа://<http://kmt.tj/ru/1686>
9. Ногманов Б. Тезхип- искусство золочения[Электронный ресурс]. –Режим доступа://<http://islamofera.ru/tezhip-iskusstvo-zolocheniya-chast-2/>

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

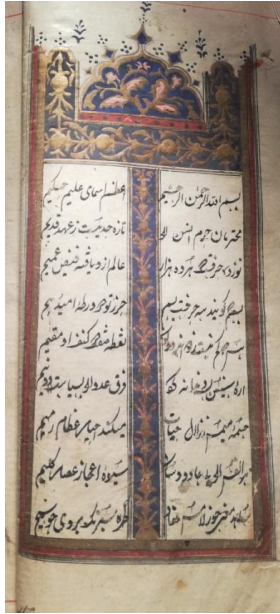


Рис.1



Рис.2

**Рис. 1.** Страница из дивана стихов А.Джами , 1058 х./1643 г. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)

**Рис.2** Страница из книги Абуабдулло Мухаммад Сулаймон ал-Джазули «Далолил-ул-хайрот», XVIII в. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)

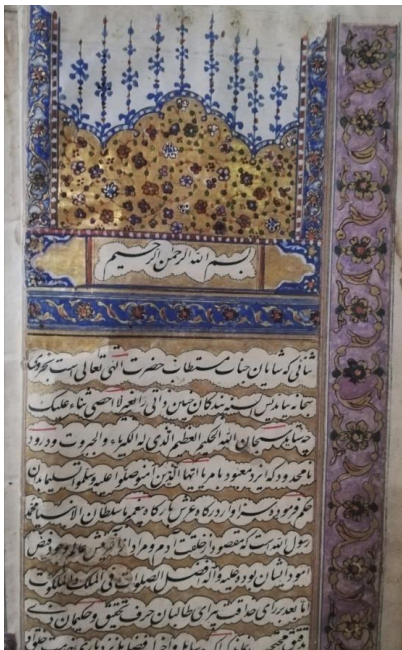


Рис.3



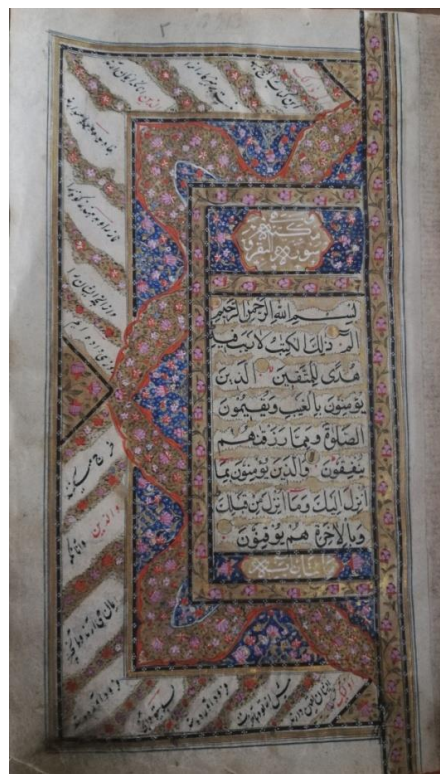
Рис.4

**Рис.3** Страница из книги Муин ибн Мухамм ад ал-Фарохи «Бахр-уд-дурар». Комментарии к Корану, 1048 х./1638 г. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)

**Рис.4** Страница из произведения Фаридууддина Аттар «Тазкират-ул-авлиё», XVIII в. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)



**Рис.5**



**Рис. 6**

**Рис.5** Страница из дивана стихов А.Джами, 933 х./1526 г. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)

**Рис.6** Страница из священного Корана XIV в. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)



**Рис.7**

**Рис.7** Страница из книги Мавлоно Муиниддини Хирави «Сияри Шариф», 1289 х./1875 г. (из собрания Национальной библиотеки Таджикистана)



## **ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА КНИЖНОГО ЗОЛОЧЕНИЯ- ТАЗХИБ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

В статье исследуется древнее искусство золотой росписи “тезхиб”, которое применялось в оформлении страниц рукописных книг, его художественные особенности, история зарождения этого искусства. Автор пытается проследить происхождение и этапы развития данной росписи. Выдвигаются разные версии: по одним появление этого искусства наблюдается впервые в Мешхеде, по другим это искусство было завезено с Китая в период правления Тимуридов, с другой - истоки этого искусства берут начало с более раннего времени- сасанидской, а возможно и ахеменидской эпохи. В статье также уделяется внимание технологическим моментам изготовления красок для тезхиба и способы нанесения “сияющей росписи”.

Автор выделяет в рамках этого искусства ряд известных школ в т.ч. сельджукская, бухарская, темуридская (ширазский, тебризский и хорасанский стили), сефевидская, каджарская и шуубия. Подводя итоги, автор отмечает, что можно наблюдать иное его проявление в народном искусстве, в частности на примере другой золотой росписи – кундальной.

### **ТАШАККУЛ ВА ИНКИШОФИ САНЪАТИ ЗАРҲАЛКОРИИ КИТОБ - ТАЗҲИБ: ЧАНБАХОИ ТАЪРИХӢ ВА МУОСИР**

Дар мақола ҳунари заргарӣ, ки дар ороиши саҳифаҳои китобҳои дастанвис истифода шудааст, ҷиҳатҳои бадеии он, таърихи пайдоиши ин ҳунар мавриди баррасӣ қарор гирифтааст. Муаллиф кӯшиш мекунад, ки проблемаи пайдоиши ин санъатро пайгирӣ кунад. Дар ин равия фикру ақидаҳои гуногун пешниҳод мешаванд: ба қавли яке, ин ҳунар бори аввал дар Машҳад мушоҳида шудааст, ба қавли дигар- дар замони Темуриён аз Чин оварда шудааст, аз тарафи дигар, сарчашмаи ин санъат аз замони пештар – давраи Сосониён ва эҳтимолан аз замони Ҳахоманишиён сарчашма мегирад. Дар мақола инчунин ба ҷиҳатҳои технологияи тазҳиб диққат дода мешавад.

Муаллиф дар мақола бо ишора ба муҳаққиқони эронӣ як қатор мактабҳои маъруфро дар ин ҳунар қайд кардааст, ки дар миёни онҳо аз қабилӣ салҷуқӣ, бухорӣ, темурӣ (равияҳои шерозӣ, табрезӣ ва хуросонӣ), сафавӣ, қочорӣ ва шуубия ном бурда мешавад. Ҳар як мактаб, ба ақидаи муаллиф, дорои хусусиятҳои бадеӣ ва технологияи худро буданд. Муаллиф ба ҳулоса меояд, ки дар давраи муосир намуди дигари онро дар эҷодиёти халқ, махсусан, дар мисоли ҳунари дигари заркорӣ — кундал мушоҳида кардан мумкин аст.

### **FORMATION AND DEVELOPMENT OF GILDING ART - TAZKHIB: HISTORY AND MODERNITY**

The article explores the art of gold painting, which was used in the design of the pages of handwritten books, its artistic features, the history of the origin of this art. The author tries to trace the question of the origin of this painting. And different versions are put forward on this score: according to one, the appearance of this art is observed for the first time in Mashhad, according to others, this art was brought from China during the reign of the Timurids, on the other, the origins of this art originate from an earlier time - the Sasanian, and possibly the Achaemenid era. The article also pays attention to the technological aspects of the shining painting.

The author in the article, referring to Iranian researchers, identifies a number of well-known schools within this art, among which are noted such as Seljuk, Bukhara, Temurid (Shiraz, Tabriz and Khorasan styles), Sefavid, Qajar and Shuub. Each school, in her opinion, had its own artistic and technological features. Summing up, the author notes that despite the fact that the golden painting of tezhib in Tajikistan does not develop as before, one can still observe its other manifestation in folk art, in particular, on the example of another golden painting - kundal

**Сведения об авторе:** Умарова Зарина Ходжамахмадовна-кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии Российско-Таджикского (Славянского) университета. **Адрес:** Республика Таджикистан, 734025, г.Душанбе, ул.М.Турсунзаде, 30, **E-mail:** umarova-zarina@mail.ru, **Телефон:** (+992) 227-55-73

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Умарова Заррина Хоҷамахмадовна - номзади илмҳои таърих, дотсенти кафедраи фарҳангшиносии Донишгоҳи славянии Россия ва Тоҷикистон. Суроға: Ҷумҳурии Тоҷикистон, ш.Душанбе, к. М.Турсунзода, 30, **E-mail:** umarova-zarina@mail.ru, **Телефон:** (+992) 227-55-73

**Information about the author:** Umarova Zarina Khodjamahmadovna- the candidate of History sciences, assistant professor of culture study chair of Russian-Tajik (Slavonic) University. **Address:** 30, M.Tursunzade street, Dushanbe, 734025, Republic of Tajikistan, **E-mail:**umarova-zarina@mail.ru, **Telephone:** (+992) 227-55-73

## ТЕОРИЯ ДВЕНАДЦАТИ МАКОМОВ: ЗАБЫТОЕ ЗНАНИЕ ВСЕЛЕННОЙ ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ МУДРОСТИ ЗВУКОВ.

*(К вопросу о связях цикла Двенадцати макомов и зодиакальной системы)*

**Аслиддин Низами,**

*доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствоведения Национальной  
Академии наук Республики Таджикистан*

Общеизвестно, что существующий особый порядок и гармония вселенной имеет постоянное и прямое воздействие и на нашу планету и следовательно на человека. Выдающиеся мыслители истории всегда подчеркивали, что человек (инсон) является частью общего, т.е. частицей природы. К примеру, великий суфий Джалолиддин Руми в поэме «Маснавийи маънави» определил сущность человека по отношению к природе как «олами сагир» (микро-космос).

Можно сказать, что на сегодняшний день данная теория уже не вызывает сомнений и все большее число научных воззрений подтверждают, что вселенская активность и общемировая гармония отражаются на все происходящие события и на земле.

«Илми нуджум» (Знания о звездах) на всем протяжении развития теоретической мысли на Востоке (в том числе и в Средней Азии) всегда почитался как одно из возможностей познать не только характеристику движения тел небосвода, но и вычислить необходимые, вполне прагматические заключения, получаемые в результате постоянных наблюдений за передвижениями звезд. Именно таким образом определяли и двенадцать месяцев и 365 дней в году. Древняя астрология давала человеку возможность эмпирически познать окружающий мир, но следует признать, что наряду с астрологией средневековые ученые занимались вполне серьезно астрономической наукой.

Из трудов великих энциклопедистов Средней Азии известно, что уже в 9-10вв. им стали известны теоретические измышления древнегреческой науки о якобы звучании небесных тел. Возможно, что первым откликнулся на эти высказывания Ибн Сино (Авицена), который будучи великим естествоиспытателем, вступил в спор о реальности якобы звучания планет при движении [1: 26].

Однако затем, в течении многих столетий и ученые, поэты, знатоки музыкальной теории, мудрецы-астрологи постоянно напоминали читателям о том, что двенадцать кругов зодиака со всеми своими качествами имеют влияние на мировоззрение индивидуума. Великий Улугбек более пятисот лет тому назад составил «Зиджи Курагони», открыл более 1018 звезд, это было сугубо научное открытие, но, как известно, затем этими знаниями и его опытами конечно начали пользоваться и астрологи.

Таким образом, мнение астрологов, их наблюдения и подсказки незаметно начинают проникать и в музыкальные трактаты. Эмпирические знания о двенадцати знаков зодиака, которые расположены особым образом и которые имеют различные характеристики, в конечном плане повлияли и на формирование теории о двенадцати макомов.

«Маком» - слово арабское, означает «место», «стоянка» этот термин вошел в обиход намного позже времени формирования самих двенадцати макомов. До этого существовал термин «гох» (также переводится с персидского как «место», «время»), и можно предположить, что неслучайно в системе терминологии двенадцати макомов именно «гох» до нашего времени сохранил свое достойное место (дугох, сегах, чоргох и т.д.) [2:32,33]

Знатоки «илми нуджум» (астрономия) утверждают, что в следствии «двенадцати преображениях вселенной» земля после шести первых становится грубее, а после

следующих шести – как земля, так и человек становятся больше утонченными и духовными. Именно об этом можно встретить сведения в книге «Таърихи Табари» (История Табари): «Всевышний период существования сего мира («он гоҳ») определяет как двенадцать месторасположений (гоҳ)»[3:23]

Издревле известно, что звуковые волны в целом оказывают глубокое влияние на психологию и физиологию человека. Звуковой, тональный резонанс всегда использовалось как лечебное средство и всевозможных способов медитаций. При этом знатоки данной отрасли полагают, что звуковые вибрации могут быть как здоровыми, так и разрушительными.

В искусстве макамов веками вырабатывалась особая культура использования звука в качестве особых сочетаний, через которых передавалась информация (наряду со словом, символизмов поэзии и т.д.). Поэтому совсем не случайно что все макамы первоначально начинаются развернутым инструментальным циклом – Мушкилот. Надо только внимательно вслушиваться в начальные такты любого из Таснифов, и вы тут же обнаружите этот особый, тонкий прием «разработки» одного звука, когда из недр одного выбранного звука рождается мелодическая модель – маком.

В астрологии двенадцать знаков зодиака связывают с так называемыми «астрологическими домами», которых также насчитывается двенадцать. Каждому из этих домов присваивается свои качества (например, первый Дом – это дом Бога, откуда человек родом, второй – это материальный мир и т.д.). примечательно, что в средневековых музыкальных трактатах маком Рост из цикла Двенадцати макамов связывают именно с первым домом (зодиакальный круг Хамал). Очень интересно, что буквально точно такое определения всем 12 астрологическим домам можно встретить в энциклопедии Воджид Алихона Мучмали (19в.) «Матлаъ-ул-улум ва мацмаъ-ул-фунун» [ 4:99 ]

Известный теоретик макамов Тамбурист Арутин также обращается к данной теории и первый Дом астрологии определяет как Дом Славы! Об этом он пишет следующим образом: «Три мудреца – Сукрат, Келан, и Шит сочинили шесть новых макамов в противовес шести макамам, созданными старинными мастерами, то есть в противовес Рахави создали Панджгоҳ, Мухайяр – Сабо, Шахноз – Ҳиджоз, Аджам \_Исфакон, Тахир – Бусалик, Гардония – Бастанигор. Он также обращает внимание на вопрос о сущности музыки вообще, приводя следующую легенду: «Знаменитый спросил: в самом танбуре ли, в его пэрдэ и в струнах или мизрабах (таится) музыка? Сукрот ответил: Она таится и в танбуре и в его пэрдэ и в струнах и в мизрабах и во мне и в тебе» [ 5:61-63 ].

Как видно, в данном случае Арутин подчеркивает универсальную сущность звуковых созданий, т. е. доказывает, что звуки изначально заложены в форме определенных мелодий, напевов или символов в сердце человека. Т.е. звук характеризуется как явление абсолютное (азали!). Интересно, что здесь Арутин как бы повторяет высказывания Имама Газали (12в.), который отмечал, что тайна звуков (сирр) изначально присутствует в сердце человека, и когда он слушает музыку, в его памяти пробуждается именно та – изначальная тайна, заложенная Богом [6:473 ]. В музыкальной науке это явление часто называют как “радость узнавания”.

В традициях восточного музицирования слушание музыки (Самоъ) удивительным образом подразумевало выход за пределы собственности себя (своего «я»), или наоборот, и углубление в собственную внутреннюю сущность. Это можно свободно наблюдать на примере исполнения и слушания индийских раг. Она становилась той точкой, в которой пересекались макрокосмос и микрокосмос. Обращение к музыке делало человека существом, приближенным к божеству именно по той причине, что в ней скрывалась неизреченная тайна. Дж. Руми об этом явлении пишет весьма конкретно:

*«Сирр пинҳон аст андар зеру бам,  
Фоиш агар гӯям, ҷаҳон барҳам занам».*

Вот где оказывается скрывается тайна: Руми прямо указывает на эту тайну, но предупреждает, что нельзя прикоснуться к ней, иначе произойдет «столкновение двух миров» (реального и «меонального»)

Подобная практика у суфиев называется "Зикр" - известный способ получения желаемых результатов (достижения Бога - Ҳаққ!) с помощью повторения нескольких словесных формул. Эти слова считаются священными еще и потому, что обладают психологическим значением, их неоднократные повторения производит определенный эффект.

Постигнув с помощью музыкального умосозерцания, человек приобщался к миру божественного, и, следовательно, к тайному знанию - т.е. к главной мечте человечества. Стремления к тайным знаниям всегда было присуще нашей культуре. Суфийские течения, стихи Хафиза, которого называют знатоком «лисон-ул-гайб» (язык тайны), трактат «Кашф-ал-махчуб», труды по астрономии, тайнописания и т.д., символизм Дж.Руми, и т.д. – все это говорит о том, что мыслителями прошлого всегда принимались неоднократные попытки «открыть завесу над тайнами природы и жизни».

Это знание, глубоко тревожащее душу человека и преображающее его сущность. Глубокий смысл такой позиции отражал мнение, согласно которому суть приобщения к тайному знанию состояла в умении слиться с божеством (в суфизме – «расидан ба Ҳаққ»!!) Так, в учении веданты познание глубин собственной сущности открывает возможность слияния с Брахманом, в результате чего человек находит гармонию бытия. Может быть известный философ А.Лосев говоря о «меонах», имел ввиду именно эти явления, т.е. астрологию или эфирное тело.

Тамбурист Арутин дает как бы полную картину происхождения музыки: «Каждый из этих мудрецов усвоил авазэ одной из планет: авазэ Солнца (Чаргях) усвоил Зат, авазэ Венеры (Сегях) усвоил Фат, авазэ Меркурия усвоил Джем, авазэ Луны (Рост) усвоил Эм, авазэ Марса (Наво)... и добавляет: «Каждая из планет меняет свой авазэ (высоту?) находясь в Доме Славы» [ 5:57].

Из трактата «Бухур-ал-алхон» : Овен (Ҳамал) – от него произошел маком Рост (Аз Ҳазрати Одам), аз Асад – Бузрук, от Акраб (Скорпион) – Ушшок (аз хазрати Мусо), от водолей (далв) – Наво.

Воздействие звуков, вообще музыки на энергетическом (а следовательно и на информационном) уровне всегда обсуждалось средневековыми учёными. Например, исследование вопроса воздействия различных музыкальных ладов и ритмов на эмоциональном уровне занимает многие страницы известных музыкальных трактатов. Мышление, эмоциональные образы, выражаемое через макамы, всегда были свободными от всего случайного.

Музыка, особенно в индийской культуре, воспринимается как средство, с помощью которого человек устанавливал контакт с Вселенной. Хазрат Инаят Хан в своем трактате "Мистицизм музыки" пишет о том, что музыка - высшая среди других форм искусства. Известно, что как в Индии, так и в культуре Средней Азии, музыка не считалась искусством развлечения.

«Музыка есть не только величайший предмет в жизни, но она есть сама жизнь. Хафиз, великий и прекрасный суфийский поэт Персии, сказал: "Многие говорят, что жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь сама есть музыка".

Общеизвестно, что есть логически-рациональный способ познания, которое конечно объективно по своей природе. Но есть и духовно-мистический путь к знаниям, носящий сугубо субъективный характер, она открывает истину каждого человека. Так вот если рациональный путь познания – это для всех, то духовно-мистический путь – это для избранных. Именно по этой причине все теоретики суфизма настаивают на то, что слушание музыки – это удел «избранных» -хоса!! Больше того, они отстаивают идею о том, что вообще знания через Самоѡ (музыку) для «авом» (т.е. простолюдиных) - вредны!

Однако беда заключается в том, что в одном из отрезков нашей великой истории, а конкретнее, в период правления мангытских ханов музыка, в том числе и макомы вошли в сферу бытовых развлечений имущественного класса. Простой народ был совсем изолирован. Именно в это время музыка макомов несколько «отошла» от своего истинного призвания. А ведь чуть раньше, в одном из культурных центров Хорасана - Герате еще бытовала богатая традиция организаций особо организованных пиршеств (базм) ученых, поэтов, музыкантов, которые неделями проводили праздники настоящей музыки.

В музыке Востока звук - это не просто акустическое явление, а категория философского порядка. Итак, общеизвестно, что мир, который нас окружает, наполнен вибрациями-звуками, т.е. звук составляет основу мироздания. Звук, по восточной философии, например по буддистским и конфуцианским воззрениям, - это нечто всеобъемлющее, пронизывающее все сущее, он предназначен выполнять высокую миссию - поддерживать гармонию на Небе и Земле. Музыка, в том числе и музыка макомов, является неким конечным продуктом творческого акта со звуками.

Общеизвестно, что именно Древний Восток являлся колыбелью теории о звуках гармонии небесных сфер, которая позднее оформилась в учении Пифагора как «гармония сфер», согласно которой окружающий нас космос всегда «звучит», (вспомним из физики, что каждое движение непременно создает звук) звуки издают планеты, каждой из которых соответствует свой звук. Они образуют те «хоры стройные планет», отголосок знания, о которых дошел до нашего времени.

Такую позицию можно встретить и в философии Платона (позже и неоплатоников), который также определял музыку в качестве промежуточного звена между земным и небесным бытием, исполняющий роль своеобразного канала, посредством которого в земной жизни воплощается высшая сущность. Как уже было отмечено в начале статьи, Ибн Сино одним из первых вступил в полемику с Пифагором по вопросу о звучании небесных тел, а это говорит о том, что великий ученый через многие столетия вновь пытался проникнуть в глубину вопроса, а глубина заключалась (тогда не было известно) в том, что звуки небесных тел как бы «не материальны», они слушаются не ухом, а душой.

Здесь налицо развитие идеи о мистических свойствах музыки, точнее о том, что "музыкальное знание" - относится к области иррационального. Это особый способ познания мира и сути вещей вообще.

Мистическая роль музыки заключалась в том, что она позволяла устанавливать контакт с высшим существом путем проникновения в собственный внутренний мир. Древнее обращение с музыкой удивительным образом сочетало в себе выход за пределы земного бытия, в просторы космоса, и углубление в собственную внутреннюю сущность. Она становилась той точкой, в которой пересекались макрокосмос и микрокосмос. Сегодня мы имеем все возможности исследовать музыку макомов в качестве уникального продукта творческой мысли наших предков, нам предстоит проникнуть в глубину звуковой мудрости Шашмакома.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абуали Ибн Сино. Джавомеъу илм-ал-муסיкий. Каир, 1956 (на ар.языке)
2. А.Низамов. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе, 2000.
3. Таърихи Табари (История Табари). В 3-х т., т.1. Душанбе, 1972.
4. Воджид Алихон Муджмали. «Матлаъ-ул-улум ва маджмаъ-ул-фунун», изд. в Лакхнау, Индия (на таджикском языке).
5. Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Ереван, 1968.
6. Газали Абухомида. Кимиёи саодат (Эликсир счастья). Т.1. (О понятии Самоъ). Тегеран, 1359.

### ТЕОРИЯ ДВЕНАДЦАТИ МАКОМОВ: ЗАБЫТОЕ ЗНАНИЕ ВСЕЛЕННОЙ ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ МУДРОСТИ ЗВУКОВ.

*(К вопросу о связях цикла Двенадцати макомов и зодиакальной системы)*

В статье автор на основе изучения целого ряда сведений из средневековых первоисточников предлагает своеобразную трактовку музыкального звука в качестве источника познания.

**Ключевые слова:** микро-космос, общемировая гармония, астрология, небосвода, Ибн Сино, Улугбек, Зиджи Курагони, Маком, гоҳ, Мушкилот, астрологические дома, Газали, Зикр, астрономия, мистицизм, Самоъ, гармония сфер, Шашмаком, Двенадцать макомов.

### НАЗАРИЯИ ДУВОЗДАҲМАҚОМ: ДОНИШҶОИ ПАСИПАРДАГӢ Ё ХУД ЭҶӢИ САВТҶОИ ХИРАД.

*(Оид ба пайвандии силсилаи Дувоздаҳмақом ва низоми анҷум дар кайҳон)*

Дар мақолаи мазкур муаллиф доир ба самтҳои мухталифи пайвандии сохтори муносили силсилаи Дувоздаҳмақом бо бурҷҳои осмонӣ маводи зиёдеро пешниҳод намудааст. Бо тақия ба маълумоти рисолаҳои муноси, инчунин осори олимони кайҳоншинос, файласуфони асрҳои миёна ва муосир дар мақола нахустин маротиба муаммои пайвандии садо, савт бо ҳастии инсон ва кайҳон мавриди баррасӣ қарор гирифтааст.

**Калидвожаҳо:** олами сағир, гармонияи олам, илми нучум, кайҳон, Ибни Сино, Ғазолӣ, Зиджи Курагонӣ, мақомҳо, мушкилот, бурҷҳои осмонӣ, тасаввуф, гоҳҳо, самоъ, зикр, шашмақом, дувоздаҳмақом.

### THE THEORY OF THE TWELVE MAKOMS: THE FORGOTTEN KNOWLEDGE OF THE UNIVERSE OR THE REVIVAL OF THE WISDOM OF SOUNDS.

*(On the question of the connections of the cycle of the twelve makoms and the zodiac system)*

In the article, the author, based on the study of a number of information from medieval primary sources, offers a peculiar interpretation of musical sound as a source of knowledge.

**Keywords:** micro-cosmos, global harmony, astrology, Ibni Sino, Ulugbek, Ziji Kuragoni, Makom, goh, Mushkilot, astrological houses, Ghazali, Zikr, astronomy, mysticism, harmony of spheres, Samo”, Shashmakom, Twelve makoms.

**Маълумот оид ба муаллиф:** Низомов Аслиддин, доктори илмҳои санъатшиносӣ, мудири Шуъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон. Суроға: 734025, ш. Душанбе, хиёбони Рӯдакӣ, 33. Тел. (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru

**Сведения об авторе:** Низамов Аслиддин, доктор искусствоведения. Адрес: Отдел искусствоведения Национальной Академии наук Республики Таджикистан. Адрес: 734025, г. Душанбе, пр. Рудаки, 33. Телефон: (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru

**Information about the author:** Nizamov Asliddin, Doctor of Art History. **Address:** Department of Art Studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan. **Address:** 33 Rudaki Ave., Dushanbe, 734025. Phone: (+992 934031950). E-mail: asnizamov@yandex.ru



## ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ ПРОБУЖДЕНИЯ В КРАСКАХ (РАЗМЫШЛЕНИЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ЗИЁРАТШО ДОВУТОВА)

**Довутова Мехрангез Зиёратшоевна,**  
*научный сотрудник отдела искусствознания  
Национальной Академии наук Таджикистана*

Зиёратшо Довутов - заслуженный художник Республики Таджикистан, член Союза художников Таджикистана, родился 10 февраля 1946 года в высокогорном селе Равнов Дарвазского района. Маленький Зиёратшо рано почувствовал тягу к рисованию, чаще изображению прекрасной природы, которая окружала его. Можно сказать, первым толчком к пробуждению его художественного таланта были незатейливые настенные рисунки, выполненные его мамой накануне празднования Навруза, белой известью на серой стене. Для маленького Зиёратшо они были живыми и эффектными, отражали быт, в них изображались и люди и животные. Таким образом, подражая матери, маленький Зиёратшо начал также обрисовывать все стены дома, и заборы вокруг.

Он рисовал растения, деревья, животных, людей, горы.... Красоту высоких снежных гор, сверкающие лучи солнца на восходе, впечатления от этих мест, от красоты окружающего мира он сохранил на всю жизнь и отразил их на своих полотнах, ибо когда ему исполнилось всего пять лет, семья переехала жить в долину в большой областной центр г. Курган-тюбе (ныне г. Бохтар Хатлонской области).



3. Довутов. Уединение. 2016. (холст, масло).

Творческий путь Зиёратшо начинается еще в студенческие годы, когда он поступил в 1966 году в Республиканское Художественное училище Таджикистана им. М. Олимова. Его учителями были известные художники Кузьмин Григорий Николаевич, Бесперстов Алексей Тарасович, Носик Евдокия Давыдовна, Аминджанов Асрор Ташпулатович.

После успешного окончания художественного училища З. Довутов по рекомендации своих педагогов поступил в Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), на факультет дизайна интерьера, рекламы и выставок, который успешно окончил в 1971 году. Это был первый выпуск специалистов данного профиля, поэтому после возвращения в Душанбе З. Довутов по сути стал первым дизайнером в Таджикистане. Поначалу в период с 1971 по 1999 годы, он работал учителем в художественном училище Таджикистана имени М. Олимова, где стал вести занятия по изобразительному искусству и дизайну.

С 1999 года З. Довутов работал в Художественном фонде Таджикистана, а начиная с 2013 года преподавал в Государственном институте изобразительных искусств и дизайна Таджикистана. На этом поприще З. Довутов внес большой вклад в подготовке молодых кадров, преимущественно художников-дизайнеров, которые в настоящее время успешно работают в различных сферах изобразительного искусства.

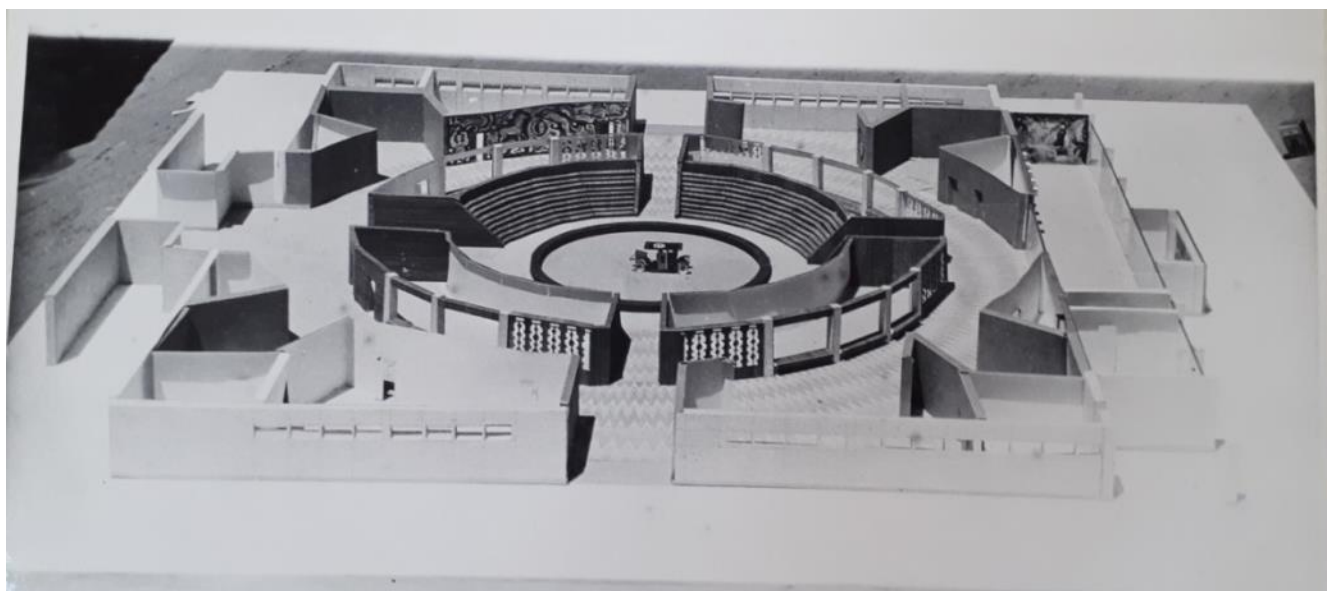
Творчество З. Довутова отличается многогранностью - он был разносторонним художником, работал как дизайнер и монументалист, график и живописец, занимался скульптурой, книжной графикой и оформительской работой, проектированием интерьеров и экстерьеров крупных культурных сооружений. К примеру, им были выполнены макеты экстерьеров и интерьеров вновь построенного здания Государственного цирка (1976), гостиницы «Таджикистан» (1975), Домов-музеев великих таджикских поэтов и писателей, как Садриддина Айни (1978), М. Турсунзаде (1981), Абулкосим Лахути (1987), Сайдали Вализода, музея народного героя Восе, Историко-краеведческого музея г. Регара, музея прикладного искусства в селе Каратог Гиссарского района, оформление дворца профсоюзов Таджикистана (1979), макет—проект Филармонии г. Душанбе, библиотеки имени Фирдоуси (1975), Национальной чайханы в городе Владимира, России и многих других объектов [1,34].



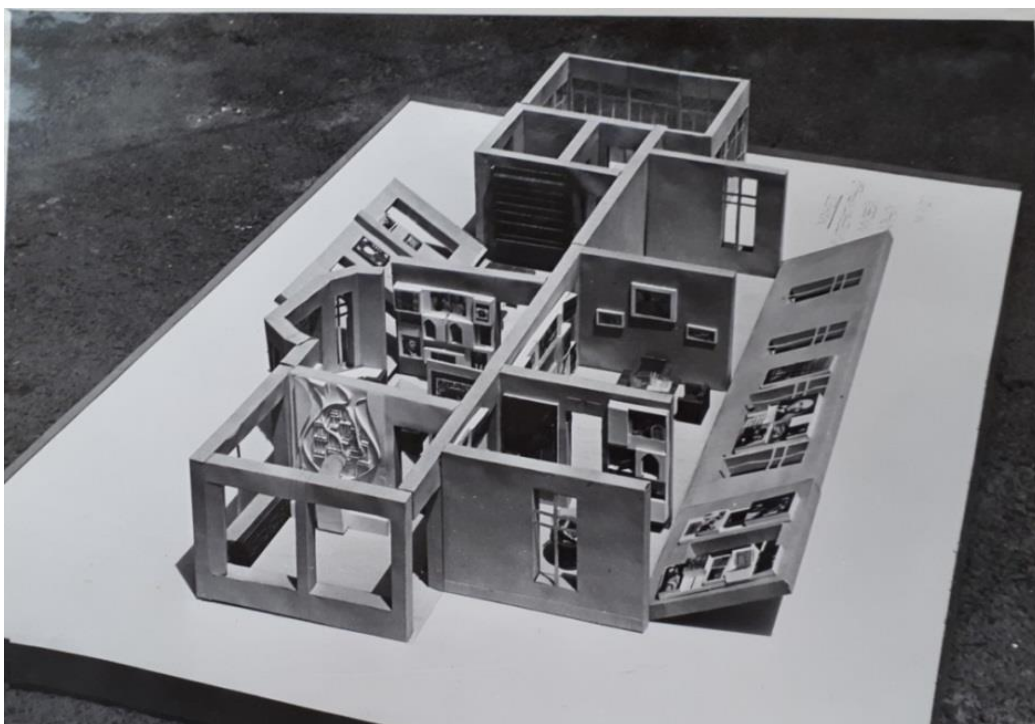
Республиканский Дворец Профсоюзов, интерьер.



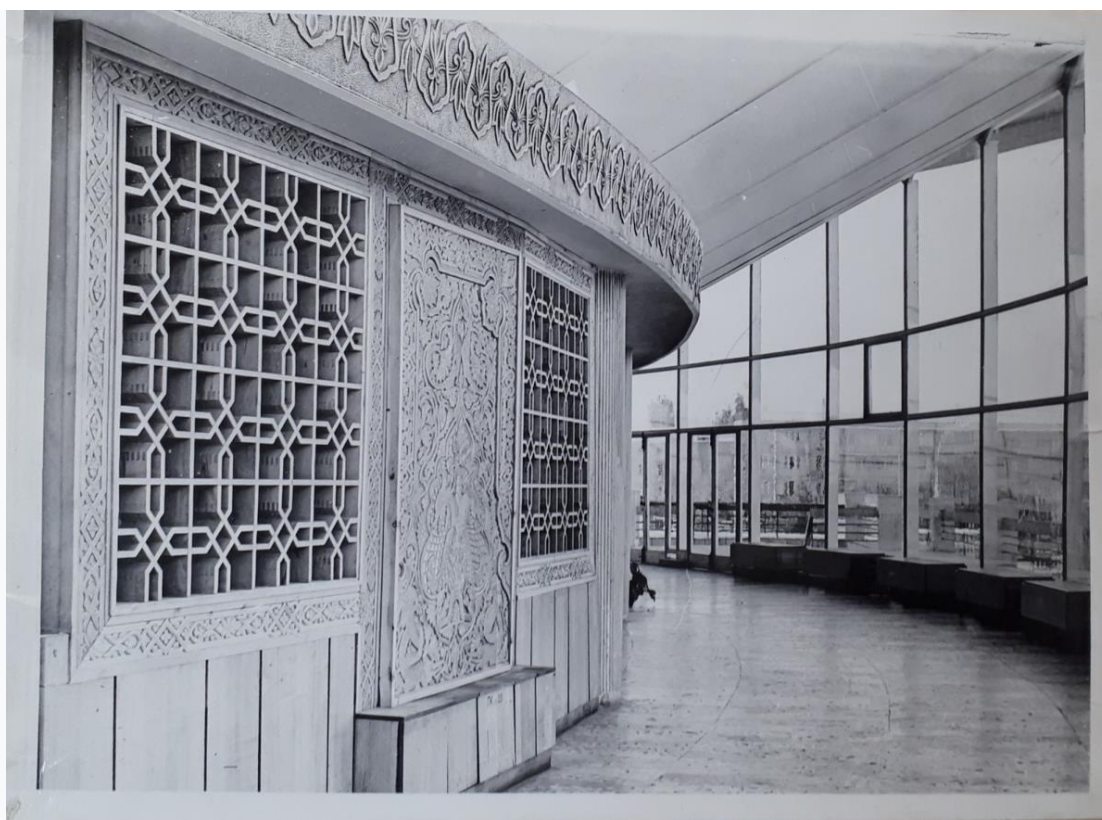
3. Довутов. Макет экстерьера Государственного Таджикского Цирка.



3. Довутов. Макет интерьера Государственного Таджикского Цирка.



З. Довутов. Макет Дом-музея Садриддина Айни.

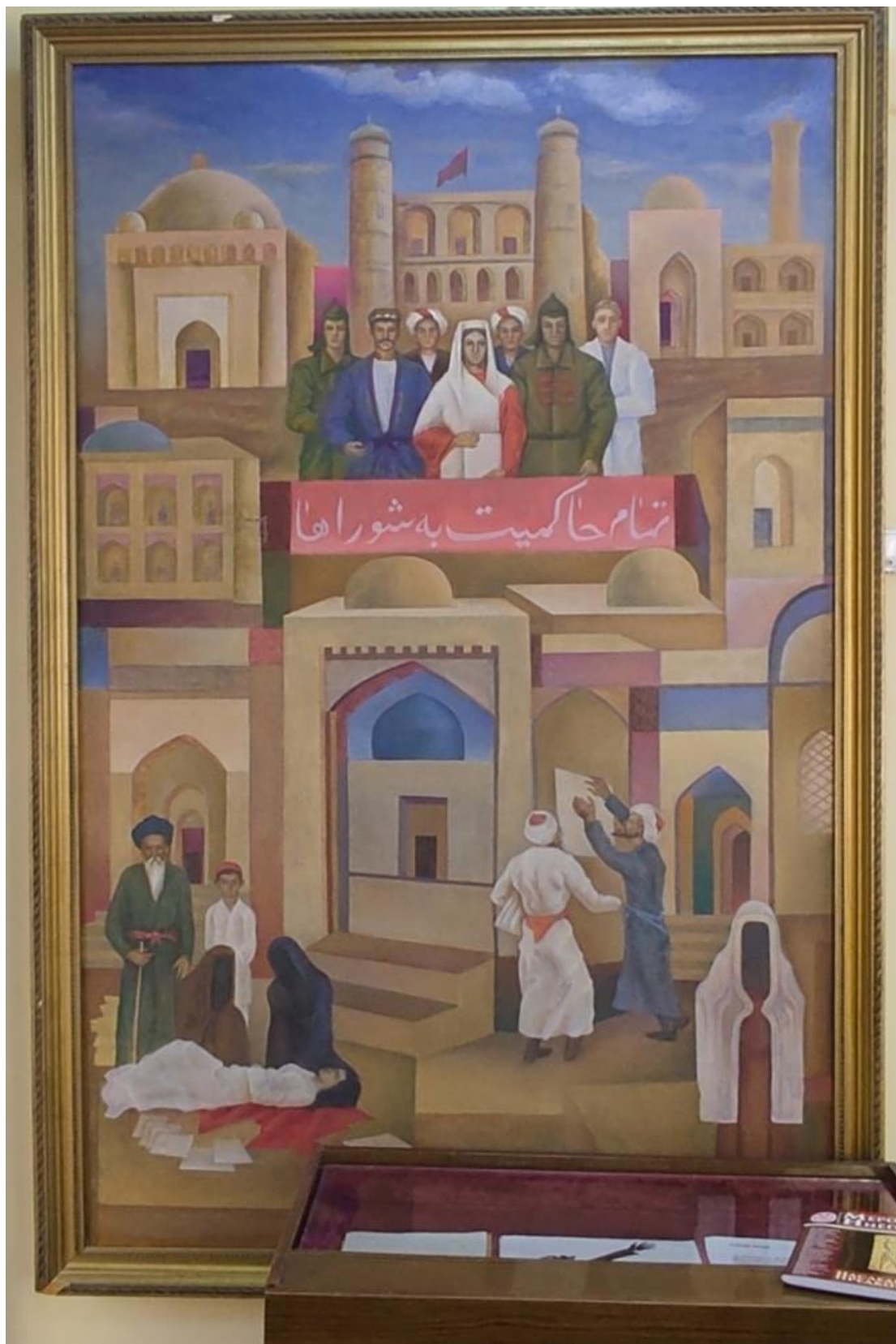


Интерьер Государственного Таджикского Цирка. (2-й этаж).

Большая любовь к родине, к народным истокам помогла художнику сохранить и развивать богатые традиции народного изобразительного искусства. Еще в начале 70-х годов прошлого столетия в нескольких своих произведениях ему удалось сочетать народные традиции изобразительного искусства с современным стилем. По этому поводу З. Довутов в одном из альбомов под названием «Молодые художники Таджикистана» (год издания альбома 1987) пишет следующее: «Несомненно, оказали влияние на мои работы миниатюра, орнамент и фрески древнего Пенджикента. Но всегда хотелось, чтобы национальное проявлялось не в цитировании приемов, а в психологической сущности творчества. К примеру, такие художники, как Кузьма Петров-Водкин, Николай Константинович Рерих, приблизились к Востоку именно через постижение образа мышления и многих других элементов менталитета восточного мира. Живописью увлекся я еще в училище, позже – дизайном. Эта современная профессия позволила как-то шире посмотреть на мир, на жизнь. Даже в проектных своих работах ставлю задачу связать элементы и приемы культуры прошлого с сегодняшним днем, национальное, традиционное – с новой архитектурой. Самым удачным объектом, с этой точки зрения, было оформление Госцирка Таджикской ССР, где в современную конструкцию влились элементы национального искусства – керамика, резьба по дереву... Хочу, чтобы в моих произведениях было много цвета, солнца, радости, чтобы жил в них яркий насыщенный колорит праздничной одежды, вышивок, орнамента, традиционных для нашего народа. Искусство должно радовать людей» [1,34].

З. Довутов наряду с дизайнерским оформлением культурных зданий одновременно создает много живописных тематических полотен, таких как «Тревожные годы» и «Незабываемые времена», которые сегодня находятся в мемориальном Доме-музее Садриддина Айни в г. Душанбе. В них автор передает исторические события, происходящие при жизни великого поэта Садриддина Айни, как бы напоминая зрителю страницы особо сложных времен нашей истории. Эти многофигурные композиции интересны тем, что каждая отдельная фигура здесь изображена с особой индивидуальной характеристикой. Здесь следует особо выделить образ молодой девушки, которая лежит без признаков жизни, а рядом с нею две женщины с «паранджой» оплакивают ее. Рядом разбросаны книги и тетради, что подсказывает, что девушка эта хотела стать учительницей, но жестокие правила тех времен не давали свободу выбора женщинам учиться и работать.

Другая историческая многофигурная картина связана с воспоминаниями самого поэта С. Айни. Как известно, основоположник таджикской советской литературы, Садриддин Айни (1878 – 1954) провел начальный период своей жизни в мрачных средневековых условиях старой Бухары, и пройдя (по его собственному признанию) «школу Октября» уже в сорокалетнем возрасте, он с началом образования молодой таджикской республики активно включился в строительство новой жизни.[2,101-180]. З. Довутов на основе воспоминаний С Айни, а также по эпизодам, приведенных в его романах и повестях, изображает панораму новой эпохи, многофигурные картины с участием простых тружеников, а также трагические сцены казней невинных людей эмирскими чиновниками.



3. Довутов. Тревожные годы.



3. Довутов. Незабываемые времена

Одной из излюбленной темой З. Довутова является отражение пейзажей родного края, элементы культуры и традиции таджикского народа. Его картины наполнены безмерным поэтическим чувством, они передают влюбленность художника в природу, великолепие и чистоту ее красок, грандиозность происходящих в ней процессов. Природа как бы раскрывается перед художником во всей своей одухотворенной красоте, ибо как рассказывал автор: «Природа Таджикистана – это кусочек рая на земле, потому что в нашей природе все времена года разделены поровну, и мы можем увидеть все её прелести» [3].

В многочисленных полотнах З. Довутова можно увидеть цветущие сады, воистину ощутить приятный аромат расцветающих фруктовых деревьев, чистые горные реки, яркое теплое солнце и многие другие прекрасные явления природы. Его произведения: «Нурекское море» (1982), «Родной край» (1993), «Источник в горах», «У родника», «Гряда

скал Чилдухтарон», «Изготовление кошмы» (1976) и т. д. Изображения природы, написанные художником, пробуждают все лучшее, что есть в человеке. На вопрос «Как у вас получается так красиво рисовать?» он отвечал: «Я сам удивляюсь, каждый раз, приступая к работе, когда беру карандаш или кисть, и начинаю рисовать, все само собой происходит без особого напряжения, я настолько вникаю в тему, что по окончании работы я с восхищением смотрю на свои творения» [3].

Однако нельзя не заметить, что наряду с вышесказанным, в его полотнах можно увидеть ощущение особой тревоги и неподдельную напряженность. Так в картине «Земля-мать» мастер передает тревожное отношение человека к окружающему миру, о плачевном состоянии мер по охране природы, о различных злодеяниях по отношению к ней.

Естественно, что в творчестве З.Довутова символ природы часто переплетаются с жизнью самого человека, при этом мир природы у него наполнен высшей абсолютной гармонией, чего, по его словам, иногда не хватает миру людей. Произведения З. Довутова посвященные природе, различаются по своим настроениям, чувствам, но в них всегда преобладают свежие, нежные, синие тона. Постоянным элементом в его произведениях остается понимание величия природы, ее необходимости для человека, поэтому его произведения заставляют нас задуматься и изменить отношение к окружающему миру.



З. Довутов. Земля-мать, 2017. (Находится в Национальном музее Таджикистана).



Необходимо заметить, что ряд картин этого талантливого мастера приобретены такими известными музеями г. Москвы, как Третьяковская галерея, Русский музей и Музей Восточного искусства. Конечно, многие его произведения приобретены и Национальным музеем Таджикистана, которые выставлены в постоянной экспозиции этого музея. Кроме того, цветные репродукции его картин опубликованы в различных альбомах, посвященные изобразительному искусству, как в Таджикистане, так и за рубежом - в России, Польше [4].

В последние годы, несмотря на свой преклонный возраст, Довутов успешно продолжал творческую деятельность и написал еще целый ряд удивительно красивых произведений. Можно с уверенностью сказать, что художественное наследие З. Довутова являются жемчужинами изобразительного искусства современного Таджикистана [8].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Румянцева О.Р. Молодые художники Таджикистана. – Москва: Советский художник, 1987. – С. 143.
2. Садриддин Айни. Бухарские палачи. Таджикистан: 1958. – С. 346
3. Из записи бесед с З. Довутовым (Домашний архив автора).
4. Румянцева О. Р. Молодые художники Таджикистана. – Москва: Советский художник, 1987. – С. 143.
5. Додхудоева Л. Художники Таджикистана. – Москва: Советский художник, 1990. – С. 120.
6. Мурадов Р. Пейзаж горного края. – Душанбе: Ирфон, 1986. – С. 192.
7. Е. Чудович. Изобразительное искусство таджикской ССР. – Москва: Советский художник, 1990. – С. 86.
8. <https://centrasia.org/person2.php?st=1461518635>

### ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ ПРОБУЖДЕНИЯ В КРАСКАХ

*(Размышления о творчестве Зиёратио Довутова)*

В данной статье приведена краткая информация о творчестве известного таджикского художника - З. Довутова. Он дизайнер и монументалист, график и живописец, занимался скульптурой, книжной графикой и оформительской работой, проектированием интерьеров и экстерьеров культурных сооружений. Творческое наследие художника очень разнообразно – он создал много работ, посвященных своему великому народу и народным традициям. Ему первому в 70-ых годах прошлого столетия удалось сочетать народный стиль с современным стилем.

З. Довутов будучи разносторонним художником внес огромный вклад в развитие изобразительного искусства в Таджикистане в 1970-е по 2020-ые годы.

**Ключевые слова:** *Таджикистан, изобразительное искусство, художник, творчество, картина, оформление, интерьер, экстерьер, культурное сооружение, живопись, композиция, цвет, стиль, дизайн.*

## ТАҶАССУМИ РАНГИНИ ЗАМОНИ БЕДОРШАВӢ

(Мулоҳиза дар бораи эҷодиёти Зиёратшо Довутов)

Дар ин мақола доир ба эҷодиёти рассоми маъруфи тоҷик З. Довутов маълумоти мухтасар оварда шудааст. Ӯ ҳамчун тарроҳ ва монументалист, график ва наққош фаолият мекард, ғайр аз ин ба ҳайкалтарошӣ, графикаи китоб ва корҳои тарроҳӣ, тарҳрезии дохилию берунии биноҳои фарҳангӣ низ машғул гардида буд. Мероси эҷодии рассом хеле гуногун аст, ӯ дар солҳои 70-уми асри гузашта аввалин эҷодкоре буд, ки тавонист унсурҳои сабки мардумиро бо услуби муосир бо ҳам пайваст намояд.

З. Довутов рассоми серҷабха буда, солҳои 70-ум то соли 2020 дар рушди санъати тасвирии Тоҷикистон саҳми арзанда гузоштаст.

**Калидвожаҳо:** Тоҷикистон, санъати тасвирӣ, рассом, эҷодкорӣ, ороиш, дизайн, тарроҳӣ, наққошӣ, интерьер, экстерьер, биноҳои маданиятӣ, композиция, ранг, услуб, шакл.

## WAKE UP TIME IN COLORS

(Reflections on the work of Ziyoratsho Dovutov)

This article provides brief information about the work of the famous Tajik artist - Z. Dovutov. He is a designer and muralist, graphic artist and painter, engaged in sculpture, book graphics and design work, designing interiors and exteriors of cultural buildings. The creative heritage of the artist is very diverse - he created many works dedicated to his great people and folk traditions. He was the first in the 70s of the last century who managed to combine folk style with modern style.

Z. Dovutov, being a versatile artist, made a huge contribution to the development of fine arts in Tajikistan in the 1970s to 2020s.

**Keywords:** art, artist, creativity, painting, dezaigner, composition, color, style the form.

**Сведения об авторе:** Довутова Мехрангез Зиёратшоевна, научный сотрудник отдела искусствознания Национальной Академии наук Республики Таджикистан. Адрес: 734025, г. Душанбе, пр. Рудаки, 33. Телефон: (992) 918776647. **E-mail:** mehr0910@mail.ru

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Довутова Мехрангез Зиёратшоевна, мутахассиси шӯъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон. Суроға: ш. Душанбе, хиёбони Рудаки, 33. Телефон: (992) 918776647. **E-mail:** mehr0910@mail.ru

**About the author:** Dovutova Mehrangez Ziyoratshoevna, research assistant. **Address:** Department of Art Studies of the National Academy of the Republic of Tajikistan. **Address:** 734025, Dushanbe city, ave. Rudaki, 33. Tel: (+992) 918-77-66-47. **E-mail:** mehr0910@mail.ru

## ВОСТОЧНАЯ МОНОДИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА

**Фируз Ульмасов Абдушукурович,**

*доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки Таджикского государственного института культуры и искусств им. М. Турсунзаде.*

В структуре научных направлений музыкального востоковедения, разрабатывающего различные аспекты истории и теории музыкальных культур народов Востока, сформировалась самостоятельная сфера исследований, базирующихся, с одной стороны, на признании универсальности базовых принципов мышления и восприятия, а с другой стороны, на признании многообразия музыкальных культур народов мира. Такой подход обусловил изучение как отдельных, частных явлений, так и музыкальных культур в целом на уровне типологических различий и сопоставлений, ориентирован на выяснение тех общих и характерных явлений, которые существуют у многих народов в самых разных вариантных формах и определяют их типологическое единство и отличие от других музыкальных культур.

Так, например, музыка многих народов азиатского и африканского континентов, в частности арабов, иранцев, турок, афганцев, таджиков, индусов, узбеков, уйгуров, казахов, киргизов и др., наряду с историческим, национальным и культурным своеобразием имеет определенные общие качества (относительно жанров, музыкального языка, традиций и др.), которые типологически их отличают от музыки многих народов европейского континента. При этом каждый из вышеназванных народов имеет свои особенности, отличающие его от других внутри этой общности – единого пласта культур. Известно, что соотношение общих и особенных явлений имеет универсальный характер<sup>1</sup>. В этом контексте отметим также один из приоритетов современного музыкального востоковедения – изучение различных интонационных феноменов в связи с особенностями восприятия, что позволяет разрабатывать принципы формирования монодических структур сквозь призму универсалий восприятия и мышления.

Стремление ученых объяснить и изучить природу типологической общности, которая реально существует в музыкальных культурах народов Востока, а также осмыслить аспекты различий этих культур от музыки европейских народов определило необходимость формирования специальной теории. Её основным предметом стало исследование тех музыкальных явлений, которые обуславливают эту общность. Данная теория вошла в музыкальную науку как теория восточной монодии, в которой можно выделить следующие два направления разработок: 1) изучение основ типологической общности восточномонадического типа музыкальных культур, что включает в себя выяснение генезиса этого типа и его отличия от других, сравнительное сопоставление различных культур, например, азиатских и европейских, монодийных и многоголосных; 2)

---

<sup>1</sup> Изучение принципов типологической общности и различий культур в качестве самостоятельного предмета исследований было обусловлено процессами, происходившими в XX веке, важнейшей стороной которых явилось реальное столкновение, взаимодействие и интеграция разных, исторически уже сложившихся и зрелых художественных систем, в частности азиатских и европейских. Именно в этот период самоопределение и самоосмысление культуры уже осуществляется не только изнутри – для себя, но и на основе сопоставления с иным, когда через изучение иного происходит новое открытие себя. В этом контексте можно говорить, что используемый в теории восточной монодии базовый научный метод – типологический сравнительно- сопоставительный анализ – отражает современные подходы к изучению культур.

изучение особенностей отдельных национальных музыкальных традиций, например, таджикской, иранской, армянской, узбекской, казахской монодии и т.д.<sup>1</sup>

Известно, что в осмыслении того или иного феномена важно выбрать исходную позицию – точку отсчёта, относительно которой будет восприниматься изучаемое явление и разрабатываться его научное определение. От верности избранной методологии во многом зависит достоверность получаемых результатов. В данной статье предлагается рассмотреть в общем плане сущностные свойства восточной монодии в контексте двух ее базовых качеств. Это многомерность музыкального мышления и сольное вокально-инструментальное музицирование.

Развитие теории восточной монодии на начальном этапе проходило в русле общей теории монодии, концептуальным положением которой определилось понимание, что монодия это такой тип музыкального мышления, где звуковысотно-функциональные отношения тонов (ладовый аспект) осуществляются только в последовательности, по горизонтали. Так, например, по мнению Т. Бершадской для подлинной монодии «нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых вертикальных отношений» [2, с. 21]. Отметим также мысль С. Галицкой, которая считает, что специфическим свойством монодийной звуковысотной организации является «функциональная однослойность, когда музыкальное движение базируется на последовательном и только последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодийное развертывание исключает какое бы то ни было реальное одновременное сочетание (...) автономных звуковысотных функций» [3, с.45-46].

В тоже время С. Галицкая справедливо признает наличие подразумеваемых – виртуальных – одновременных соотношений тонов, которые образуются за счет следов от удержания звука в памяти при его восприятии. Иными словами «совмещения таких следов с реально звучащими тонами и создает виртуальную вертикаль» [3, с. 48-49]. Развивая далее эту мысль, ученый формулирует следующее положение: «Монодийная звуковысотная вертикаль, виртуальная или реальная, естественно, не абсолютно абстрагирована от функциональности. Точнее было бы говорить о несомненном господстве фонизма и о латентной, свернутой, потенциальной ладофункциональности в ее восприятии» [3, с.50].

Автор статьи придерживается другого понимания, оно базируется на утверждении, что музыкальное мышление, как и мышление в целом, изначально многомерно, является его исходным атрибутом, включает в себя одновременное взаимодействие самых разных планов, элементов и структур, и это взаимодействие является основой для формирования и развертывания музыкальной мысли. Отметим ценное суждение известного исследователя проблем музыкального мышления М. Арановского: «Поскольку музыка – явление многомерное, важно определить источник ее многомерности. Это Человек. Рожденная Человеком и сопровождающая его с древнейших времен музыка является одним из проявлений человеческой сущности» [1, с.50]. Продолжая размышления в этом направлении, можно констатировать – многомерность в музыке есть отражение многомерной сущности человека, его мышления и восприятия, которые, в свою очередь, есть некий результат освоения многомерности мира.

<sup>1</sup> См. например: Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. – М.: Музгиз, 1958; Азимова А. Вопросы синтаксиса восточной монодии (на примере традиционной музыки узбекского, каракалпакского и уйгурского народов). – Ташкент.: Фан, 1989; Фархадова С. МУГА – монодия как тип мышления. – Баку.: Елм, 2001; Кожобеков И. Ладовая система казахской песенной монодии: проблемы теории и методологии: автореф. дис. канд. искусствоведения. – Алматы, 2010.

Исходным объектом многомерного восприятия в музыкальном искусстве выступает звук. Вычленим три его параметра, где существенную роль в определении многомерности звука играют механизмы восприятия и мышления.

Первый. Многомерность внутренней структуры звука. Он представляет, как известно, сложное акустическое явление, формируемое входящими в него элементами: различными спектрами гармоник с их высотой и тембром, которые синтезируются слухом в единое целое [12].

Второй. Многомерность реализуется в акустическом контексте, когда конкретный звук всегда сознательно или бессознательно воспринимается в сопоставлении с общим звуковым фоном, реально существующим в акустической среде. Любое вычленение конкретного звука всегда происходит одновременно с его соотношением со звуковым фоном, который мы можем реально и не осознавать [7].

Третий. Многомерность реализуется в культурно-семантическом контексте. Здесь, с одной стороны, происходит взаимодействие между уже наработанным опытом восприятия и переработки информации, сложившимися логическими и ассоциативными связями, смысловой ёмкостью культуры, традиций, этническим звуковым идеалом (Ф. Бозе [17]), а с другой – воспринимаемым звуковым объектом. При данных условиях каждый звук, также и музыкальный, воспринимается всегда в общем контексте и только на этой основе образуются смыслы.

Приведённые параметры реализации многомерности звука формируют понимание: каждый единичный звук при его восприятии является многомерным и многоструктурным явлением. Его восприятие всегда осуществляется в контексте, что само по себе свидетельствует о том, что звук, в том числе музыкальный, не может восприниматься и осмысливаться как нечто единичное и отдельное, но всегда в комплексе прямых и ассоциативных, внутренних и внешних связей. Необходимо различать умозрительное вычленение какого-либо явления для анализа и его реальное многомерное контекстуальное бытие в восприятии и мышлении.

Таким образом, можно констатировать: звуковая многомерность применительно к монодии – явление атрибутивное. Какова же специфика этой многомерности, какими условиями она формируется и реализуется?

Многомерность монодии рассматривается нами как определенная бинарная структура, образуемая двуединством одновременности и последовательности, вертикальных и горизонтальных параметров музыкального процесса. Основанием такого утверждения является следующее объективное положение.

В музыкальном процессе необходимо различать два взаимосвязанных плана, изначально присутствующих в нем: с одной стороны, само акустическое звучание как таковое, а с другой – его логико-смысловое определение и внутреннее координирование. Все логико-интонационные связи при восприятии, создании и воспроизведении музыки осуществляются исключительно и только внутри деятельности мозга, внутри психических процессов. Вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют автономные, отдельно и самостоятельно существующие музыкальные связи и смыслы. В этом контексте обнаруживается «взаимодействующее» наличие двух планов: внешнего, связанного со звучанием музыки, и внутреннего, осуществляющего связь между звуками, их единство и функциональные различия. Роль внутреннего плана заключается в многомерной логико-смысловой координации взаимодействия элементов во внешнем плане. Основная функция последнего – процессуальная развертка музыкальных смыслов для слушания и восприятия.

Предложенное понимание имеет основополагающее значение, которое особенно наглядно демонстрируется при восприятии любых звуковых явлений, разворачивающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в музыкальном процессе

изначально осуществляется только на базе мыслительного механизма – запечатлевается в памяти, формируется, координируется и воспроизводится мышлением.

Внешний план проявления внутренней многомерности обнаруживает себя через музицирование, то есть практическую деятельность, направленную на развертывание музыкального процесса. В этом контексте подчеркнем базовое положение. Внешний план не есть нечто отдельно существующее от внутреннего плана, как например, явления природы от мышления. Он представляет творческую структуру, созданную и реализуемую самим человеком, которая в связи с этим – *основополагающим условием* сформирована в соответствии с особенностями восприятия и мышления, изучение которых открывает принципы строения музыки. Деятельность ментального – внутреннего плана восприятия и мышления связана с накоплением и творческой переработкой интонационного опыта, художественными традициями конкретного народа, общества.

Что касается музицирования, его виды и формы оказывают влияние на развитие соответствующих качеств внутреннего плана. Так, например, культивирование тех или иных традиций музицирования – монодических или многоголосных – нарабатывает опыт осознанной координации элементов, формирует в мышлении и восприятии необходимую конфигурацию интонационно-логических связей и взаимодействий, присущих данному виду музицирования. Иными словами, в зависимости от структуры музицирования, которая доминирует в той или иной музыкальной культуре определяются формы и особенности реализации многомерности внутреннего плана мышления и восприятия.

Соотношение обозначенных планов осуществляется только в одновременности. Вертикальный параметр обуславливает саму возможность формирования логической связи и смысловой «нагруженности» элементов внешнего плана, а его процессуальная развертка (горизонталь) – представляет необходимое условие для представления музыкальных смыслов внутреннего плана. В этом контексте есть основания утверждать, что в музыкальном процессе не существует отдельного горизонтального развертывания без его ментального вертикально-смыслового координирования. Внутренний и внешний планы представляют определенную бинарную структуру, в которой каждая сторона является носителем конкретной логической спецификации, выполняет свою функцию, но их взаимодействие реализуется только в единстве одновременности и разновременности, вертикали и горизонтали. Подобное соотношение обеспечивает целостность протекания музыкального процесса: одно без другого не существует.

*Единство и различие вертикально-горизонтальных взаимодействий внутреннего и внешнего планов обобщается и определяется нами как особый принцип многомерного структурирования – двуплановая функционально- оппозиционная многомерность (ДФОМ).*

Данный принцип продуцирует в музыкальном процессе соответствующие двуплановые (бинарные) структуры, сформированные таким образом, что сохраняют и реализуют функциональную специализацию каждого из двух планов, которые модулируют на различных уровнях композиции структурные прототипы функций внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления. Принцип ДФОМ реализуется в любой музыкальной структуре, в том числе в одной мелодической линии монодии. С одной стороны, в форме одновременного и всегда присутствующего в ней вертикального – ментального – параллельного ряда, в исключительную компетенцию которого входит соединение и формирование логико-интонационных отношений между элементами, управление и координирование ими в музыкальном процессе, развертываемом во внешнем плане – музицировании. А с другой стороны – формирует в монодических композициях аналогичные бинарные построения.

Относительно монодии этот вывод имеет принципиальное значение. Он обосновывает реальность наличия вертикали в монодийной мелодической линии как

неотъемлемого параметра её смыслового структурирования и восприятия. Формирование и координирование ладофункциональных связей в монодии осуществляется во внутреннем многомерном плане музыкального мышления и не выносятся во внешний план в качестве отдельных структур музицирования, помимо тонической функции бурдона, широко используемого в системе восточной монодии.

В связи с изложенным необходимо дать некоторое пояснение: что именно понимается как «реальное» и чем оно отличается от «виртуального».

В смысловом содержании понятие «виртуальное»<sup>1</sup> имеет место нечто, относящееся к «вымысленности», воображаемости. Это то, что можно себе представить мысленно. Такое понимание виртуальности наиболее приложимо к явлениям художественного содержания, как неких событий музыкального пространства-времени. Что касается понятия «реальное» – отметим две его формы: реальность внешнего плана и реальность плана внутреннего. Если реальность процессов внешнего плана как таковая не вызывает каких-либо сомнений или возражений (речь идет о реальности звучания и его структуры), то понимание реальности внутреннего плана требует уточнения. Для этого еще раз отметим сущность осмысленного восприятия развертываемого музыкального процесса, которая заключается в интеграции элементов прошедшего, настоящего и планируемого будущего.

Эта интеграция осуществляется постоянно в ходе восприятия каких-либо явлений на основе реальных действий мыслительного процесса, которые не есть нечто исключительно виртуальное, воображаемое, иначе мы вообще не смогли бы осмысленно воспринимать развертывание музыкальной мысли. Но реальность эта располагается «внутри» нас, «в глубине» нашего восприятия, сознания и мышления, отражает их функции по обработке поступающей информации.

Приведем еще одно важное уточнение. Проблема не в терминах, которые могут быть использованы («виртуальное», «реальное», «ментальное» и др.). Проблема совершенно в другом. Необходимо определить и ответить на вопрос: кто реально руководит горизонтальным развертыванием при воспроизведении и его логико-интонационным осмыслением при восприятии? И где, в каком «месте» осуществляется это руководство – регулирование и формирование осмысленных музыкальных связей? Может быть, звуки сами по себе – автономно – вне восприятия и мышления, вне контекста сложившихся музыкальных традиций, аккумулирующихся в мышлении и памяти, двигаются и соединяются, обладают собственным сознанием? Представляется все же, что реальным носителем всех обозначенных действий является внутренний – ментальный – план деятельности мозга.

Сформулируем следующий вывод. Горизонтальное развертывание элементов любой музыкальной структуры (монодийной, многоголосной) осуществляется всегда на основе их вертикального смыслового координирования со стороны внутреннего – ментального плана. Формы такой вертикальной координации могут быть самыми многообразными и различными. Среди них отметим, как наиболее очевидные соотношения: инвариант/вариант, канон/импровизация, тема и ее вариации, все формульные мелодические, ладовые, ритмические структуры, все повторы, фактически все многообразие ладофункциональных отношений тонов и многое другое – все они формируются и реализуются исключительно в вертикальной взаимосвязи внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления.

Обратимся к рассмотрению специфики восточной монодии. Для прояснения этого аспекта необходимо уточнение самого понятия «монодия», выяснение тех его сторон, которые определяют принципы формирования монодии в целом как особого типа многомерного музыкального мышления.

<sup>1</sup> Виртуальный – несуществующий, но возможный, воображаемый. См.: Словарь С. Ожегова: <http://www.ozhegov.com/words/3410.shtml>

Так сложилось в музыкальной науке, что понятие «монодия» используется в музыковедении для обозначения музыкальных явлений, которые в зависимости от избранного подхода, могут иметь как схожие, так и отличительные черты. Так, например, в фундаментальном издании «Музыкальная энциклопедия» (Москва, 1973-1982) понятие «монодия» трактуется в трех аспектах: «1) В Др. Греции – пение одного певца, сольное, а также в сопровождении авлоса, китары или лиры, реже неск. инструментов»; «2) Вид сольного пения с инстр. сопровождением, возникший в 16 в. в Италии во Флорентийской камерате, стремившейся к возрождению антич. муз. искусства;» «3) В широком смысле – всякая одноголосная мелодия, всякая основывающаяся на одноголосии область муз. культуры (напр., М. григорианского пения, др.-рус. церк. пения и т. п.)» [10].

Неоднозначность и вариантность использования термина «монодия», на наш взгляд, связаны с неразличением и смешением исходного смыслового содержания этой категории – монодия с греческого переводится как сольное, одиночное пение [4, с.43] – с понятием «одноголосие», сложившемся в европейском музыкознании. В исходном – греческом – понимании категории «монодия» акцентируется тип музицирования, а именно сольность – «поет один певец». Если более широко трактовать этот феномен, можно говорить, что один музыкант музицирует и самовыражает себя, в частности, в форме одиночного пения с инструментальным сопровождением.

Понимание монодии, в основе которого фиксируется сольное музицирование, восходящее еще к античным временам и сохраненное в музыкальных культурах народов Востока вплоть до настоящего времени – XXI века, является базовым в настоящей работе, образует смысловое ядро понятия «восточная монодия». Данное понимание принципиально отличается от другого, основанного на неверном суждении, что горизонтальные ладофункциональные связи тонов в монодии существуют сами по себе, вне вертикальной их координации со стороны внутреннего плана мышления и восприятия. В этом контексте формулируется соответствующее определение – монодия это одномерный (одноголосный) в ладовофункциональном отношении тип музыкального мышления.

Другим существенным аспектом рассмотрения монодии является осмысление ее мелодического субстрата.

О мелодической сущности феномена монодии как основополагающем качестве, формирующем ее специфику, размышляли многие ученые, внесшие определенный вклад в развитие этой концепции: Х. Кушнарев – о самодовлеющей мелодии [8, с. 38], С. Галицкая – о явлении мономелодийности [3, с. 52], И. Земцовский – о семантическом превалировании линии [5, с. 38]. Автор статьи предложил понятие субстанционального приоритета мелодического начала в монодии [14;15].

В отличие от многоголосия в монодии субстанциональный<sup>1</sup> приоритет имеет только одна мелодическая линия, которая определяется как сущностное и системообразующее качество, оказывающее сквозное организующее воздействие на формирование всех элементов и структур, участвующих в музыкальном процессе. При таком статусе мелодического начала могут формироваться различные виды воплощения монодии: от «чистейшего одноголосия» (Т. Ливанова) до многомерных в пространственно-фактурном аспекте структур, которые образуются соответствующими формами музицирования.

Специфика субстанционального приоритета одной мелодической линии заключается в том, что при возможных дополнительных звуковысотных образованиях

---

<sup>1</sup> Смысловое содержание понятия «субстанциональный» в своей основе восходит к латинскому термину *substantia* – «субстанция», которое означает первооснову, сущность, то, что лежит в основе, существует самостоятельно само по себе.



(это первичные элементы народного многоголосия: бурдон, гетерофония, параллелизмы), возникающих, например, в сольном инструментальном исполнительстве или при сопровождении пения певца на струнном инструменте/инструментах, сохраняется ее основополагающее воздействие. Эти элементы не выходят из подчинения обозначенного приоритета, что подразумевает сохранение его главенствующего статуса в конструировании музыкального процесса.

Осмысление монодии в связи с музыкой народов Востока, где доминирующее положение занимают виды музицирования, презентующие одну мелодическую линию, находило в той или иной форме понимание у разных ученых и деятелей культуры. В качестве примера приведем суждение выдающегося индийского музыканта Рави Шанкара, который сформулировал следующее положение: «...индийская музыка опирается не на созвучия различных мелодий и аккордовых построений (т.е. вертикальное развитие), как это принято на Западе, а на горизонтальное развитие – развертывание одной мелодической линии» [16, с. 309].

В рассмотрении мелодического феномена монодии определились две основные формы музицирования, в которых продуцируется одна мелодическая линия: коллективная унисонная монодия (преимущественно вокальная) и сольная монодия (вокальная, инструментальная, вокально-инструментальная). Данные две формы монодии распространены во всех музыкальных культурах народов мира в том или ином соотношении. В историческом контексте развития монодии как особого музыкального феномена они стали основой образования двух разных художественных систем: европейской культовой (церковной) унисонной монодии и восточной монодии, в которой доминирующей формой в лирических и эпических устно-профессиональных традициях стало сольное вокально-инструментальное музицирование.

В музыкальном востоковедении и общей теории монодии существует устойчивая традиция неразличения, с одной стороны, природы вокального унисона как особого социокультурного феномена коллективного выражения некоего единства, единогласия, а с другой, вокально-сольной монодии, потенциально содержащей в себе богатейшие возможности индивидуального творческого самовыражения музыканта. В общей теории монодии эти две формы музицирования не различаются, а объединяются в одном определении – одноголосие. Совершенно не дифференцируются различные виды унисона, используемые в восточной монодии, которые имеют между собой существенные различия. Это вокальный и вокально-инструментальный, а также идентичный последнему по структуре инструментальный виды унисона.

Природа унисона связана с объединением разных индивидуумов «единой специфической информацией», когда различий в трактовке музыкального текста у исполнителей унисона не должно и не может быть. Традиционное исполнение вербальных и музыкальных текстов вокальным унисоном представляет в определенном контексте особую форму закрепления и сохранения актуальной для конкретного общества информации.

Сфера применения унисонной формы музицирования, прежде всего вокального, поскольку процесс закрепления информации связан со словесным текстом, это преимущественно жанры ритуально-обрядового и религиозного характера, где присутствует действие, необходимо реализованное коллективно, в котором в единогласной унисонной форме воспроизводится какой-либо вербально-музыкальный текст. В музыкальных традициях стран Востока эта функция вокального унисона широко представлена в соответствующих жанрах. Так, например, в Таджикистане отметим коллективное унисонное «исполнение ритуальной песни «Хувва хаккан» из суфийского зикра во время проведения свадебных торжеств в Зеравшанской долине» [11, с.10].

Унисонное пение используется также в некоторых сольных по своей природе жанрах восточной музыкальной традиции, в частности, в завершающих разделах композиции, например, в *Шашмакоме*, когда возникает потребность выразить общее интонационное согласие всех участников музыкального процесса. В этой же циклической системе макамата есть специальные разделы «*Тарона*», которые исполняются вокальным унисоном.

Важным аспектом изучения природы унисона является анализ его особенностей в плане выявления динамических – творческих, созидательных – возможностей музыкальной культуры. Последнюю необходимо рассматривать целостно как некий живой организм, как саморазвивающуюся систему, где существенное значение для её жизнедеятельности, как и для любого другого живого организма, имеют креативные процессы, направленные на самовоспроизведение и саморазвитие, когда сохранение системы осуществляется через рождение, через продолжение себя в новом. В этом контексте есть основание вести речь о структурах, элементах и феноменах, посредством которых осуществляются эти жизненно важные системообразующие креативные функции. Можем ли мы утверждать, что унисон, и прежде всего вокальный унисон, – это та структура, благодаря которой формируются и обнаруживают себя основные творческие потенции в традиционной музыкальной системе?

По своей природе коллективное вокальное унисонное музицирование не ориентировано на возможные изменения «здесь и сейчас», в частности, на варианты изменения текста (музыкального, словесного) в ходе исполнения. *В унисонной структуре нет возможности импровизировать, создавать новые построения непосредственно в процессе исполнения.* Учитывая эту реальность, можно утверждать, что вокальный унисон в традиционной музыкальной системе как особая музыкальная структура не обладает необходимыми возможностями для самостоятельного порождения новых интонационных явлений, не может автономно выступать в качестве саморазвивающейся системы, генерирующей новые музыкальные идеи, структуры, жанры и т.д.

В этом контексте можно констатировать следующее. Вокальный унисон – как коллективная форма единогласия – с очевидностью не может рассматриваться в качестве родового специфического признака восточных монодийных культур, но представляет скорее некое общее качество, присущее как европейским, так азиатским музыкальным традициям. Более того, есть основания предполагать, что традиционный вокальный унисон не является специфическим типологическим явлением для какой-либо музыкальной культуры, отличающим один тип от другого.

Основную креативную музыкальную функцию в системе восточной монодии реализует сольное музицирование. И именно в связи с этим существенным обстоятельством репрезентативным феноменом восточной монодии, как самобытной монодийской системы, определилось сольное музицирование в его наиболее распространенной в исполнительских традициях народов Востока форме сольного пения с инструментальным сопровождением. Партия голоса в этой структуре музицирования – «голос-инструмент» – всегда является ведущей, представляет основную мелодическую линию и связана с передачей смыслового содержания монодийской композиции. Творческое «я» музыканта персонифицируется с его мелодией, которая приобретает по этой причине статус субстанционального приоритета в развертывании музыкального процесса. Инструмент же, его мелодическая партия выполняет функцию унисонного сопровождения ведущей линии, которое может быть разной степени строгости, включая использование первичных элементов многоголосия.

В этом контексте особо отметим следующий аспект. Функциональная дифференциация ведущей вокальной и сопровождающей инструментальной партий,

существующая в традиционной практике сольного музицирования «голос-инструмент», во многом препятствует развитию элементов народного многоголосия. В усложнении последних нет необходимости, так как центральное место в процессе музицирования занимает личность певца-солиста и его мелодическая линия, которая не может «загружаться» дополнительными и развитыми структурами многоголосия поскольку это нарушает ее субстанциональный приоритет.

Структура сольного музицирования «голос-инструмент» предоставляет возможность максимально свободного творческого самовыражения музыканта, когда его художественное самораскрытие способно полноценно обходиться без помощи других музыкантов. Музыкант-солист потенциально способен в своей презентации сугубо автономно использовать все имеющиеся у него средства художественной выразительности. Данная форма музицирования, являясь репрезентативным феноменом для системы восточной монодии, широко представлена в самых различных жанрах. Например, в таджикской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической сфере (*газалхони, рубоихони, фалак*), устно-профессиональной классике (*Шашмаком*). Используются в основном струнно-щипковые инструменты – *танбур, дутар, рубаб, тар, думбрак* и др. Одной из важных побудительных причин сопровождения пения именно на таких инструментах является объективное положение: они обладают богатыми ритмо-аккомпанементными качествами, способствующими упорядочению ритмики музыкально-поэтического текста.

Существенное преобладание сольных форм музицирования в музыкальных традициях народов Востока, в сравнении с коллективными вокальными – хоровыми – формами, представляет реальный факт современной практики и свидетельствует об определенной специфике этого явления, его доминирования в жанрах устной профессиональной традиции.

Известный музыкальный деятель Индии Нараяна Менон, размышляя о возможности взаимодействия индийской традиционной музыкальной культуры с европейской профессиональной композиторской музыкой, отмечал следующее: «Нет причин, по которым наша традиционная сольная музыка не могла бы расцветать бок о бок с новыми типами музыки, которые, возможно, являются предвестниками того, что еще придет» [9, с. 89]. В этом высказывании в явной форме дается определение традиционной индийской музыки как сольной.

Аналогичное видение сольной традиции представляет известный этномузыколог И. Еолян: «Музыке Арабского Востока, как и Востока в целом, свойственны формы сольного исполнительства», которому присуща высокая «культура вдохновенного импровизационного творчества» [6, с.19].

Фундаментальным свойством рассматриваемой формы музицирования является неизбежность единоличного управления солистом всем воспроизводимым им музыкальным процессом на основе сложившихся норм и канонов с возможностью осуществления поиска, рождения и реализации новых творческих решений. Поскольку реально другая воля не существует в этой форме исполнительства, неизбежно детерминируется и активизируется мотивация, связанная с развитием у музыканта особых качеств, побуждающих его овладеть необходимыми знаниями, вырабатывать практические навыки, позволяющие полноценно выполнять сольную музыкальную презентацию, осуществлять самостоятельный выбор и сочетание структур непосредственно во время исполнения «здесь и сейчас».

Важным аспектом понимания специфики управления сольным музицированием являются два взаимосвязанных ресурса решения творческой задачи: выбор конкретной исполнительской модели из сложившегося набора вариантов и их индивидуальная

интерпретация, а также необходимость предвидения и планирования того, что будет возможно в развертывании композиции для воплощения неожиданных и новых творческих инициатив. Объем и содержание необходимой информации для обеспечения полноценной деятельности музыканта-солиста определяются конкретными жанрами (фольклорными, устно-профессиональными), сложившимися в этнических музыкальных традициях, в общественных потребностях и исторических особенностях конкретной эпохи.

В классических музыкальных традициях народов Востока, в частности в Центральной Азии у таджиков и узбеков, в искусстве *Шашмаком*, которое преимущественно реализуется в сольном вокально-инструментальном музицировании, у музыканта есть возможность осознанного конструирования формы в процессе самого исполнения, имеется определенный набор вариантов – контекстов – в формировании композиции. В этом аспекте особо значимым является наличие соответствующего и наработанного семантического объема возможных творческих решений, который располагается и формируется во внутреннем плане памяти и мышления музыканта-солиста. Там же происходит выбор того или иного решения, реализуемого во внешнем плане – то есть, непосредственно в процессе музицирования.

Как же реализуется многомерность в восточной монодии с учетом действия ее основного – репрезентативного феномена: сольного вокально-инструментального музицирования.

В контексте рассмотренного принципа двуплановой функционально-опозиционной многомерности в устных музыкальных традициях системы восточной монодии соотношение внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления проявляется как взаимодействие инварианта (системы ментальных инвариантов) и его (их) вариантное развертывание в музыкальном процессе. Инварианты в ментальной сфере формируются как обобщение музыкальной практики, тех или иных ее конструктивных особенностей. Данный процесс двуплановой оппозиции имеет различные формы реализации: в вертикальном аспекте как инвариант/вариант, остинатность/вариативность, канон/импровизация; в горизонтальном развертывании как чередование стабильных и мобильных, устойчивых и неустойчивых структур, элементов.

Отметим некоторые принципы структурирования соответствующих бинарных построений системы восточной монодии, которые являются определенными вариантами реализации действий принципа ДФОМ.

*Принцип переноса* инварианта в его вариантную форму. Суть данного процесса – использование интонационных образований, которые первоначально были сформированы в одних композициях и поэтому приобретают во внутреннем – ментальном – плане мышления свойство неких инвариантов, а затем уже в вариантной форме используются в других построениях. В качестве инварианта могут выступать ладовые, мелодические, ритмические структуры. Одним из примеров такого выбора является применение *намудов* в вокальных разделах *Шашмакома*. Последние, как известно, представляют сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику переноса мелодических построений из одного *шуба* (раздела) или *макома* в другие аналогичные структуры, преимущественно в кульминационных частях формы [13].

В существе своем использование принципа переноса есть демонстрация осознанного конструирования музыкальной формы солистом в процессе непосредственного исполнения – «здесь и сейчас». Данный принцип по существу представляет важный ресурс формирования музыкальной композиции за счет комбинаторики построений, заимствуемых из разных структур.

*Принцип чередования* стабильных и мобильных построений. Он формирует структуру и содержание определенного типа композиции, содержанием которой является процесс чередования. Стабильные структуры преимущественно открывают построение, а мобильные

– развивают и завершают его. Ярким примером является традиционный прием композиционной разработки – *пешрав*, используемый в инструментальных разделах *Шаашмакома*. Здесь последовательно чередуются два оппозиционных по функции и структуре построения: *бозгуй* (остинатная структура) и *хона* (построение развивающего типа).

Другим видом чередования функционально-оппозиционных построений является соотношение центрированных и распевных мелодических структур в композиции *хам*<sup>1</sup> вокальных разделов *Шаашмаком*. Центрированные образуются за счет вычленения и интонационного подчеркивания основной или переменной опоры лада, выступающей в конкретном построении как ее центр. Подобные структуры, как правило, узкообъемны, в пределах терции-кварты, включают секундовые опевания ладовой опоры, которая формируется также за счет ее ритмо-слогового продления.

Совершенно иное интонационное качество характерно для распевных структур, которые могут разворачиваться в пределах октавы и более. Для этих структур характерна постоянная изменчивость движения, частые переходы от одного высотного уровня к другому. Построения здесь формируются различного рода изменениями без явных задержек на каких-либо звуковысотных элементах, что создает неустойчивый в ладовом смысле характер движения.

*Принцип контрастного сопоставления* разнофункциональных ладомелодических и ритмических образований в вертикальном срезе, формируемых на основе инвариантной бинарной структуры: одновременное соотношение вариативной мелодической линии и оstinатного ритмического и звуковысотного сопровождения в репрезентативной структуре «голос-инструмент», имеющей разные формы реализации. Отметим основные виды подобных структур: контрастность разнородная – мелодия/усуль, контрастность однородная – мелодия/бурдон, контрастность смешанная – мелодия/бурдон/ усуль.

Данный принцип формирует многомерную пространственную структуру, в которой вариативная и оstinатная сферы могут быть представлены многопланово в рамках сохранения самого принципа одновременных функционально-оппозиционных взаимодействий. Обозначенные виды контрастных соотношений, учитывая, что мелодический компонент структуры «голос-инструмент» может быть представлен многопланово – несколькими унисонными линиями (мелодия/мелодия), отражают основные формы музицирования, используемые в различных жанрах системы восточной монодии, в ее устных профессиональных традициях, включая *Шаашмаком*.

*Принцип многопланового унисона* (мелодия/мелодия) – явление исключительное для системы восточной монодии. В генетическом аспекте структурируется сольным вокально-инструментальным музицированием, взаимодействием ведущей партии певца с сопровождающей партией инструмента. Данный принцип представляет сопряжение вариантов в одновременности, когда вокальные и инструментальные унисонные линии соотносятся по вертикали как варианты некоей инвариантной (ментальной) мелодической структуры. Степень различения вариантов определяется конкретной традицией.

Особо отметим функциональную дифференциацию мелодических партий в структуре «голос-инструмент» на ведущую и сопровождающую, которая обеспечивает возможность сохранения индивидуальности (ритмической, тембровой, динамической и отчасти звуковысотной) каждой унисонной линии (мелодия/мелодия), формирует суть феномена многоплановости рассматриваемого вида унисона, где каждый план обладает своим оригинальным интонационным спектром. Этот вид унисона «голос-инструмент» существенно отличается от структуры вокального унисона, где нет функционального

<sup>1</sup> *Хам* – композиционное построение, состоящее из двух предложений, соответствующих опеванию двух поэтических строк *байта* (двустипшие).

разделения голосов на ведущую и сопровождающую партию, нет задачи представления интонационного своеобразия каждой линии.

*Принцип ладовой динамизации* звуковысотных элементов представляет особую форму реализации исходного инвариантного принципа ДФОМ. Каждый высотный элемент системы имеет во внутреннем плане мышления и восприятия наработанный алгоритм возможных вариантных изменений. В этом смысловом поле он выступает как их исходный инвариант, обладает потенциальными возможностями проходить в своем развитии определенные стадии вариантных изменений: от проходящего и опевающего статуса до образования различных по масштабу действия ладовых опор – устоев, охватывающих всю иерархическую систему сложных и развернутых композиций, например, *Шашимакома*.

Рассматриваемый принцип ладовой динамизации понимается как расширение масштаба реализации ладовой опорности звуковысотного элемента: от меньшей, на уровне, например, попевки, интонационного оборота, к большей – до уровня структурного центра конкретного построения. Формирование данного принципа связано с соответствующими аспектами ладообразования в восточной монодии. С одной стороны, это тоникальность и сопряженная с ней централизованность ладовых процессов [15, с.152-163]. С другой стороны, это переменность ладовых функций и формирование явлений ладовой многоопорности [3, с. 133-178].

Таким образом, можно резюмировать. Восточная монодия – это вид монодии, распространенный в устном музыкальном искусстве народов Востока, где основным носителем функций созидания, генерирования новых аспектов творчества является сольное музицирование в его ведущей исполнительской форме «голос-инструмент». В этой форме музицирования, которая может иметь разные виды реализации, включая и ансамблевые, наиболее ярко и полноценно проявляется индивидуальное творческое начало. Его специфическим свойством является доминирование одной мелодической линии певца (инструменталиста), в которой персонифицируется творческое «я» музыканта-солиста, не позволяющее другим возможным сопровождающим элементам выходить из подчинения его субстанционального приоритета.

В основе многомерности всех процессов восточной монодии находится соотношение двух функционально-оппозиционных планов, выступающее как форма реализации многомерного – бинарного – структурирования инвариантного сопряжения внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления. Представленные соображения свидетельствуют, что двуплановая оппозиционность как инвариант многомерности продуцирует на всех масштабных уровнях системы восточной монодии соответствующие построения, является базовым принципом формирования бинарных структур в вертикальном и горизонтальном срезах музыкального процесса.

Исследование многомерности восточной монодии обладает высокой степенью актуальности, позволяет с новых методологических позиций раскрыть ее сущностные свойства. Особо перспективным становится выявление и разработка принципов ментальной вертикальной ладофункциональной координации. Для этого необходимо из внутреннего плана мышления, где эти принципы и процессы реально уже существуют, вывести их «вовне» – в сугубо внешнюю аналитическую сферу познания в качестве неких правил, обобщений и на этой основе создавать соответствующие теоретические построения.

#### Список литературы:

1. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. – М.: ГИИ, 2012.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии – 2-е, доп. изд. –Л: Музыка, 1985.

3. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. – М.: Academia, 2013.
4. Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. – СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2013.
5. Земцовский И. Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и сообщений международного симпозиума – Душанбе: Дониш, 1990. – С. 391-395.
6. Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. – М.: Музыка, 1990.
7. Кочнев А.П. Акустика храмовых, театральных и спортивных сооружений – М.: ИТРК, 2017
8. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – М.: Музгиз, 1958.
9. Менон Н. Значение традиции в современной музыкальной жизни Индии //Музыкальная трибуна Азии (Алма-Ата, 1973). – М.:Сов. композитор, 1975. – С. 60-89.
10. Музыкальная энциклопедия. Электронная версия: <http://www.musenc.ru/html/m/monodi8.html>
11. Низамов А. Таджикская традиционная музыка //Таджикская музыка. – Душанбе, 2003. – С. 5-58.
12. Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. в виде науч. доклада ... д-ра иск. 17.00.02. – М., 1998.
13. Раджабов И. Макомы: автореферат дис. д-ра искусствоведения. – Ташкент-Ереван, 1970.
14. Ульмасов Ф. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки //Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе.: Дониш, 1989. – С. 177-204.
15. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе.: Истеъдод, 2017.
16. Шанкар Р. Унаследованное мною // Музыка народов Азии и Африки. – Вып.4. М.: Сов. композитор, 1984. – С.302-322.
17. Bose Fr. Musikalische Volkerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1953.

### ВОСТОЧНАЯ МОНОДИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА

В статье рассматриваются сущностные аспекты восточной монодии как особого типа музыкального мышления, распространенного во многих культурах народов Востока. Основу образует взаимодействие двух исходных составляющих музыкального процесса. Это бинарный принцип соотношения внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления, представляющий одну из форм реализации их многомерной природы. А также, сольное музицирование, распространенное в жанрах устно-профессионального творчества в форме «голос-инструмент». С сольностью связано формирование основополагающего свойства восточной монодии – доминирование одной мелодической линии, как результата ее персонификации с творческим «я» музыканта-солиста. Определяются основные принципы бинарного – многомерного структурирования, используемые в системе восточной монодии.

**Ключевые слова:** восточная монодия, многомерность, сольное музицирование, голос-инструмент, унисон, внутренний и внешний планы, бинарность, двуплановая функциональная оппозиционность, принципы структурирования.

### ДОИР БА МАҲҲУМИ МОНОДИЯИ ШАРҚӢ.

Дар мақола чанбаҳои муҳимми монодия-яккасароии шарқӣ ҳамчун навъи махсуси афкори мусиқии мардумӣ, ки дар доираи фарҳангҳои халқҳои Шарқ маъмул аст, баррасӣ мешавад. Мабнои асосии он аз таъсири мутақобилаи ду ҷузъи ибтидоии раванди эҷоди мусиқӣ ташаккул меёбад. Ин принципи дутарафаи таносуби байни сатҳи дохилӣ ва берунии дарк ва тафаккур буда, яке аз шаклҳои амалишавии характери бисёрчанбаи онҳоро ифода мекунад. Ҳамчунин, мусиқии якка дар жанрҳои эҷодиёти шифохӣ-хирфай дар шакли истифодаи тавъами «овоз-сози мусиқӣ» маъмул аст. Ташаккули хусусияти асосии монодияи шарқӣ бо яккасароӣ, яъне бартарияти як хатти оҳангӣ, дар натиҷаи таҷассуми он бо олами ботинии эҷодкор яъне навозанда ва яккагон алоқаманд аст. Принципиҳои асосии сохторбандии бинарӣ (бисёрченака), ки дар системаи монодияи шарқӣ истифода мешаванд, муайян карда шудаанд.

**Калидвожаҳо:** монодияи шарқӣ, бисёрчанбаӣ, яккасароӣ, соз-овоз, унисон, чанбаҳои зохириву ботинӣ, бинарӣ, тазодҳои функционалии дучониба, принциpleri сохторбандӣ.

### EASTERN MONODY: TO THE PROBLEM OF DEFINING THE PHENOMENON

The article deals with the essential aspects of Eastern monody as a special type of musical thinking, common in many cultures of the peoples of the East. Their basis is formed by the interaction of the two initial components of the musical process. This is a binary principle of correlation between internal and external planes of perception and thinking, representing one of the forms of realization of their multidimensional nature. And also, solo music-making, widespread in the genres of oral-professional creativity in the form of «voice-instrument». The formation of the fundamental property of oriental monody is connected with soloness - the dominance of one melodic line, as a result of its personification with the creative "I" of the musician-soloist. The basic principles of binary - multidimensional structuring used in the system of eastern monody are determined.

**Keywords:** eastern monody, multidimensionality, solo music-making, voice-instrument, unison, inner and outer planes, binarity, two-dimensional functional opposition, principles of structuring.

**Сведения об авторе:** Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки Таджикского государственного института культуры и искусств им. М. Турсунзаде. Тел. +992 935-04-24-97; e-mail: firuz\_ul@mail.ru

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктори фанҳои санъат, профессори кафедраи таърихи санъат ва назарияи мусиқии Институти давлатии маданият ва санъати Тоҷикистон ба номи А. Турсунзода М. Тел. +992 935-04-24-97; e-mail: firuz\_ul@mail.ru

**Information about the authors:** Ulmasov Firuz Abdushukurovich, Doctor of Art History, Professor of the Department of Art History and Music Theory of the Tajik State Institute of Culture and Arts named after Mirzo Tursunzoda. Tel. +992 935-04-24-97; e-mail: firuz\_ul@mail.ru



## РУШДИ ХУНАРИ ГРАФИКАИ ТОЧИКИСТОН ДАР СОЛҲОИ 30-ЮМИ АСРИ XX

Э.Б. Меликиён

*Институти таърих, бостонишиносӣ ва мардумшиносии ба номи А. Дониши Академияи  
миллии илмҳои Тоҷикистон*

Тоҷикистони солҳои 1930-юми асри XX-ро метавон ба наврасе ташбеҳ кард, ки тоза ба давидану омӯхтан шуруъ намуда, пайравӣ карданро таҷриба мекунад. Ин навраси куҳансиришт дар пайи нобасомониҳо ва шикасту реҳтҳои мутааддиди пеш аз солҳои 1930-юм қисме аз пораҳои тани худро аз даст дода, ночор мешавад пас аз он дубора худро бозсозӣ карда, донишу тавоноҳои пурсобиқайи ниёгонашро дар шакли наवे дар зиндагӣ чорӣ намояд.

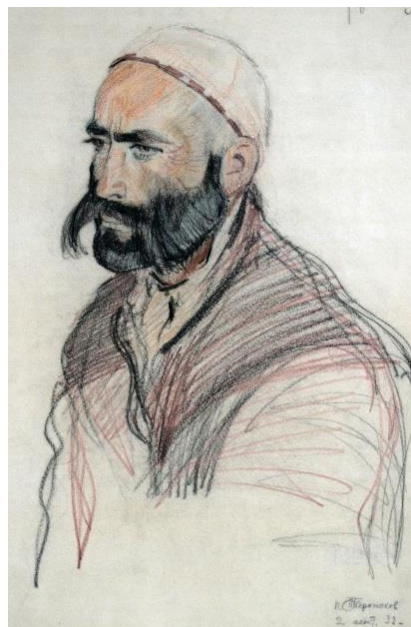
Омилҳои монанди маҳви бесаводӣ, маҳви эътиқодоти кӯҳна, динситезӣ ва рӯ овардан ба арҷгузори инсон, ба хусус табақоти тангдасту саркубшуда, тарвиҷи баробарии ҷинсӣ, эъмоли роҳкорҳо ва сиёсатҳои ҷиддиву сахт, таҳаввулотӣ бархоста аз тағйироти идеологӣ дар ҷомеа, низомӣ диктаторӣ ва ғ. аз хусусиёти даҳаи 1930-юм дар кишварҳои сотсиалистӣ аст. Муаррих А. Усмонов мегӯяд, “идеологисозии тамоми зиндагии иҷтимоӣ ва фарҳангӣ дар мамлакат дар соли 1930, пас аз 16-умин анҷумани ХКУ (б)



**Тас.2. Усто Мумин. (А.В. Николаев). Достонсаро. Солҳои 30-ум. Обранг ва калам рӯи қоғаз. 35x68 см.**

гардид, ки дар он ҳамлаи густардаи сотсиализм ба тамоми ҷабҳа эълон шуд: тарғиб ва парвариш дар руҳияи андешаи марксизм-ленинизм, ҳамла ба суннатҳои гузашта, мубориза барои аз байн бурдани ақибмондагии фарҳангӣ ва сиёсии мардуми коргар, мубориза алайҳи идеологияи буржуазие, ки мавриди интиқоди муҳарриб қарор гирифт; яъне тағйироти комили огоҳии ҷамъӣ ба вуқӯъ пайваст”[9.105].

Дар ин ҷараёнот яке аз бахшҳои муҳим ҷиҳати пешбурд ва тарғиби идеологияи шуравӣ, ҳунари графика буд, ки аз оғози солҳои Инқилоби Октябр ба таври анбух мавриди истифодаи ҳукумат ва мардум қарор гирифта буд. Ҳарчанд дар солҳои 1920-ум теъдоди рассомон ва осори офаридашуда дар Тоҷикистон бисёр андак буд, аммо дар даҳаи баъдӣ сохту соз ва бозсозии фарҳангӣ дар шакли муосир дар кишвар роҳандозӣ шуд. Ҳунарпажух Л. Айнӣ чунин андеша дорад, ки “Дар даҳсолаи 1930-юм рассомон ба иттифоқ муттаҳид гардиданд, дар республика аввалин



**Тас.1. П.Н.Староносков. Марди рушонӣ. 1932 с. Қалами рангӣ рӯи қоғаз. 52x38 см.**

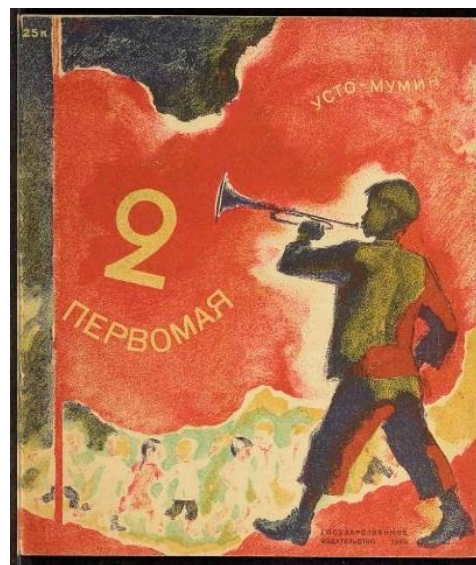
омӯзишгоҳи рассомӣ кушода шуд. Зиндагии ҳунари чумхурӣ бо намоишҳои ҳарсола, бо муҳокимаҳо ва инъикоси он дар матбуот ба ҷӯшу хурӯш омад. Аз ҳамон замон ин ҷониб ҳунари тасвирӣ ба ҳаёти маънавӣ ва маданияи Тоҷикистон ғаёбона дохил гардид”[1.9].

Вожаи “графика”, ки мафҳуми густардае дорад, ҳануз дар доираи ҳунари Тоҷикистон истилоҳи ҳаммаъноӣ он муайян ва дақиқ нест. Онро гоҳе “қаламкашӣ”, гоҳе “расмкашӣ” ва гоҳе бо истилоҳи русии он “рисунок”, ки дар фазои дарсии донишҷӯёни ҳунар бисёр роиҷ аст, ном мебаранд. Аммо агар графикаро “қаламкашӣ” бигӯем, мо онро маҳдуд мекунем, чун тасвирҳои графикӣ илова бар қалам, бо ангишт, пастел, бур, анвои обрангҳо, аз ҷумла сиёҳу қаҳвай ва маводи дигар низ иҷро мегарданд. Ё агар “расмкашӣ” бигӯем, пас қадом навъи расмро дар назар дорем? Расм бо ранги равшану обранг (ки маъмулан мусаввара ба ҳисоб мераванд) ё расм бо қалами оддӣ (ки навъе аз анвои графика аст)? Ин вожа ва ҳатто вожаи “мусаввирӣ” ва “наққошӣ” дар умум барои чи мардуми оддӣ ва чи ҷомеаи ҳунарии мо маънову мафҳуми ягона надоранд. Аслан ҳуди вожаи “санъат”, ки аз арабӣ вориди забони мо шуду ҷойгузини вожаи “ҳунар” гашт, ҳуди арабҳо онро ба маънои “ҳунар” истифода намекунанд ва вожаи “фан”-ро дар забонашон ба қор мебаранд. З-ин сабаб вожаи “тарҳкашӣ” шояд муносибтар аст ва бисёр метавонад бо истилоҳи “графика” ҳаммаъно бошад. Ниҳоятан вожаҳои махсуси риштаи ҳунар бояд сару сомон ёбанд ва дуруст роҳандозӣ гарданд.

Ҳунарпажӯҳ А. Лешинский мегӯяд, ки асоси графикаро пеш аз ҳама тарҳ (хат, бофт



**Тас.4.** Муаллиф номаълум. Тарғиби занон барои ширкат дар интиҳоботи шӯроҳо. 1930. Чопи рангӣ. 72x107 см. Навиштор дар тасвир бо хати форсӣ аст: “Занони меҳнаткаши Тоҷикистон ба воситаи интиҳоботи шӯроҳо дар соҳтмони сотсиалистӣ иштирок кунед”.



**Тас.3.** Усто Мумин (А.В. Николаев). Дувумин якуми май, 1930.

ва ғ. - Э.М.) дар бар мегирад ва ранг дар графика ба андозаи мусаввирӣ аҳамият надорад. Графика тасвири дақиқ ва симои воқеии ашро интиқол намедиҳад ва ба иборате ба ташбеҳ, тамсил ва табдили онҳо мепардозад. Дар осори графикӣ миёни симои воқеӣ ва намоду рамз омезиш ба вучуд меояд”[5.5]. Тақрибан тамоми тасвирҳои, ки аз солҳои 1930-юми асри гузашта мушоҳида мекунем, аксаран вижагиҳои мазкурро доранд. Чунин тасвирҳо маъмулан дар эълонияҳои тарғиботӣ ва сиёсӣ, карикатур, ҳаҷвиянигорӣ, рӯзномаву маҷаллаҳо, китобҳо бо чопи сангӣ ва дигар осори офаридашудаи он замон, ки бо тасвирҳои гуногун ороиш меёфтанд, дида мешавад. Манзур ин аст, ки маводи соҳти осори графикӣ гуногун ва густарда буда, тасвирҳои рангиву беранг, навиштору хат,

хар гуна ороиши тасвирии саҳифаҳои китобу рӯзнома ва ғ. аз зербахшҳои ҳунари графика ба шумор мераванд.

Ҳунари тасвирии солҳои 1930-юми Тоҷикистон дар шакли муосири худ (ки соярушан, дурнамо, ҳаҷм ва дигар вижагироро дар худ ҷой дода буд) таркибе аз ҳунари тоҷикӣ, аврупоӣ, ғарбӣ ва русӣ буд. Ин падидаи “таркибшавӣ” аввалин омезиши шаклҳои гуногуни ҳунар барои тоҷикон нест ва мардуми тоҷик дар тули таърих пайваста дар ҷаҳорроҳи ҷурталотуми табодулоти таркиботи сиёсӣ, иҷтимоӣ, фарҳангӣ ва ҳунари қарор гирифтаанд. Дар даҳаи 1930-ум низ поярезии ҳунари тасвири баҳусус, наққошӣ ва графикаи муосири тоҷик, ки бо таркибшавии қонунҳои ҳунари русӣ ва аврупоӣ рӯи қор омад, бештар тавассути рассомони хориҷӣ сурат гирифт. Рассомоне ба монанди П.Н. Старонос (1893 - 1943), С.В. Песков (1907 - 1945), Л.Л. Буре (1887 - 1943), Г. Никитин (1898 - 1963), А. Николаев



Тас.5. Барге аз рӯзномаи “Исфари коммунист”. 1939 с. Навиштор бо хати лотинӣ.

(Усто Мумин 1897 - 1957), Е.Г. Буртсев (1894 - 1942)

ва ғ. аз созандагон ва заминагузори ҳунари тасвирии навини Тоҷикистони шуравӣ махсуб мешуданд. Баъдҳо рассомони дигаре, ки ояндаи ҳунари тасвирии тоҷикро дар солҳои 1930 ва пас аз он дурахшон намуданд, М.Г. Новик (1904 - 1943), П.И. Фальбов (1906 - 1967), А.Д. Ашуров (1904 - 1976), М.Р. Хушмуҳаммадов (1912 - 1985) ва дигарон мебошанд.



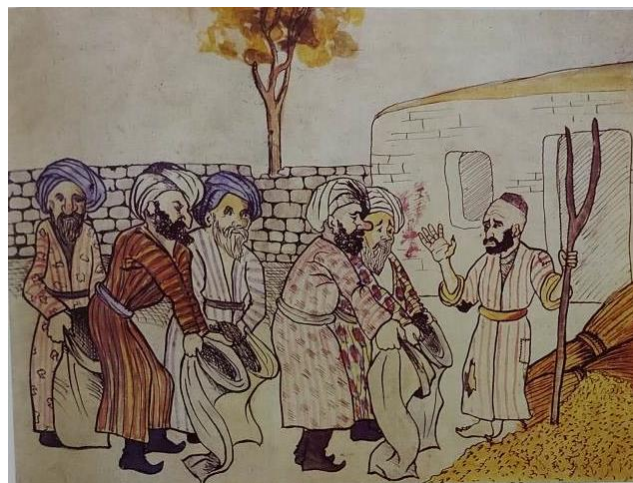
Тас. 6. Маҷмӯаи тасвирҳо аз китоби “Ғуломон”-и устод С. Айни. Рассом В. Еремян. 1935 с.

Эълон намудани нақшаи панҷсола тавассути ҳукумати шуравӣ, ки яке аз бахшҳои он ҷорӣ намудани “инқилоби фарҳангӣ” буд, барои Тоҷикистон ва рушди ҳунари он дар қолаби нав муассир буда, масири хосеро барои пешбурди зиндагии фарҳангии мардум фароҳам кард. Ҳунарпаҷух Л.Н. Додхудоева мегӯяд охириҳои даҳаи 20, “Нақшаи нави иқтисодӣ” (НЭП – новая экономическая политика) сиёсати давлатии дигареро ҷойгузин кард. Лозим буд анбуҳи мардумро ҷихати мубориза барои рушди нишондиҳандаҳои қорӣ даъват кард, ки графика дар ин ҷараён ба шакли амалии ҳунари сиёсӣ табдил мешавад. Дар саҳифаҳои маҷаллаҳои нав пайваста тасвирҳо, карикатураҳо ва гузоришаксҳое, ки мустақиман бо идеологияи шуравӣ марбутанд, намоён мешуданд. Рассомон мудом дар навъи ҳаҷвиянигорӣ, ва ҳамзамон дастгоҳӣ ва графикаи китобӣ асарофаринӣ мекарданд”[3.36-39]. Ҳаҷми зиёде аз осори графикӣ, ки ба зиндагии мардум раҳна карда буд, ба далели сатҳи камсаводӣ ё бесаводии мардум буд, ки аксарият аз дидани тасвирҳо

метавонистанд аз вазъу шароити сиёсӣ, иҷтимоӣ, фарҳангӣ ва барномаву ахлоқи ҳукумат огоҳӣ пайдо кунанд.

Дар соли 1932 дар Маскав Иттиҳодияи нависандагони ҷамоҳири шуравӣ бо роҳбарии М. Горкий сохта шуда, дар тамоми ҷумҳуриҳо шуъбаҳои мутеъи он фаъолият мекарданд. Чанде баъд бино ба гуфтаи муаррих ва ҳунарпажӯ Б.В. Веймарн, тибқи қарори КМ ҲКУ (б) 23-юми апрели соли 1932, гурӯҳу ташкилоти зиёди рассомӣ барҳам дода шуданд ва Иттиҳодияи рассомони шуравӣ созмон ёфт. Дар ин замон қариб тамоми рассомон дар масири реализми сотсиалистӣ гом бардоштанд”[2.174]. Ин ҷунбиш ё сабк дар тамоми паҳлуҳои зиндагии мардум ҷорӣ шуд, ки ба иборате онро “сабки ҳукуматӣ” низ метавон номид ва

рассомоне, ки пайрави ин сабк шуданд, ҳамвора таҳти ҳимоя ва контроли ҳукумат қарор мегирифтанд. Чунин ҳолатро ба таври возеҳу ошкоро дар осори боқимонда аз он давра метавон дид. Яъне рассомон маҷбур буданд ахлоқи сиёсӣ ва тарғиботи идеологияи давлатиро парваришу намоиш диҳанд. Ҳунарпажӯи дигар Т.В. Иллина дар ин робита мегӯяд: “ҳақиқатан натурализм (воқеънигорӣ – Э.М.), ба сабки аслии даврони шуравӣ табдил шуд, аммо на ба таври интиқодгароёна, балки ба шакли тазоҳурӣ ва ҷилопардозӣ,

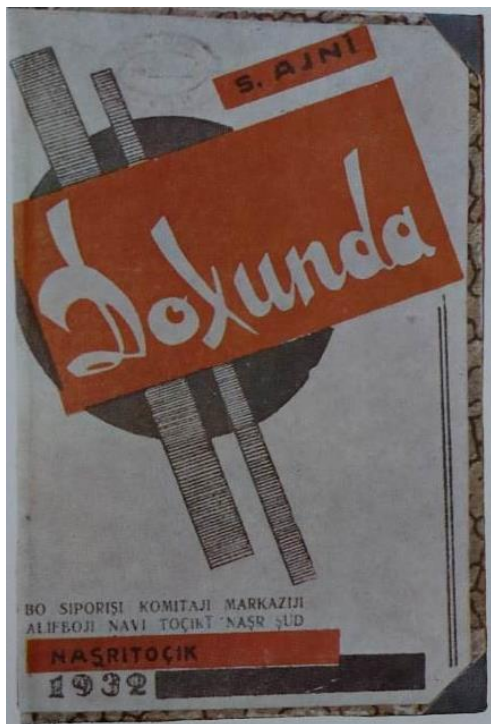


**Тас.7. Тасвире аз маҷаллаи “Мушфиқӣ”.  
Обранг рӯйи қоғаз. Солҳои ҷопи маҷалла  
1926-1937.**

ки саъй бар камранг кардани мушкilotи сангинии иҷтимоӣ ва эҷоди симои идеал аз муосирӣ дошт. Даҳаи 1930-юм яке аз даврони тазодбортарин ва фоҷиаангезтарин дар таърихи кишварҳои иттиҳодия ва ҳунари онҳо аст. Поймолии аслҳои демократӣ ва инсонӣ дар зиндагии ҷомеа, наметавонист дар фазои ҳунарофаринӣ инъикос наёбад. Ба иборате асоси аслҳои ҷараёни ҳунарофаринӣ – озодии худбаёнқунии рассом вайрон карда шуд”[4.178,377].

Фармонравиҳои он давра дарвоқеъ ба шакли диктаторӣ даромада буд, ки аз тарафе бо ҳимоят қардан аз рассомон тавлиди осори ҳунари-сиёсӣ меафзуд ва аз тарафе рушди наовариҳои рассомон сарқуб мешуд. Чунин равандро метавон фаъолияти манфиатталабона ё суистифодагарона донист, ки ҳунарро берӯҳ ва ё даступошикаста мегардонд ва рассомони он замон бо чунин низом даргир буданд.

Алайҳи ба истилоҳ “Муҳолифони ҳатти умумии ҲКУ (б)” ҷанги таъйинқунандае эълон шуд ва омӯзаҳои марксистӣ-ленинӣ ба таври густарда тарғиб мешуданд. Тамоми барномаҳои мактабӣ аз ин андешаҳои нав муғаннӣ гашта буданд. Дар тамоми муассисоти фарҳангӣ-маърифатӣ утоқҳои тарғибгарӣ, гӯшаҳои сурх ва ғ. роҳандозӣ шуда буд. Матбуот “тезтарин силоҳ” дар дасти сиёсатмадорон ҷиҳати



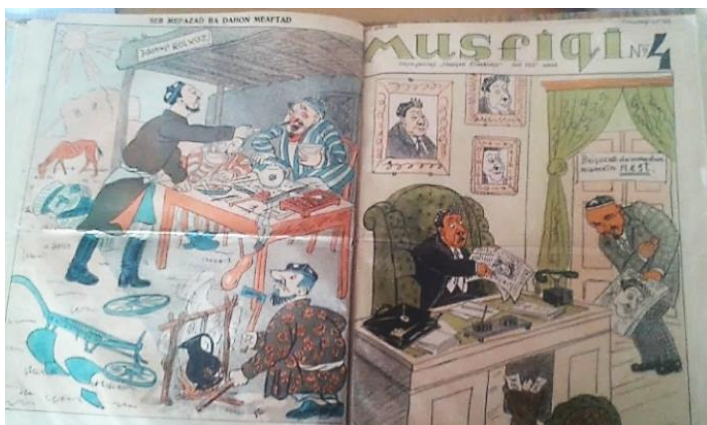
**Тас. 8. Романи “Дохунда”-и С.  
Айнӣ ба забони тоҷикӣ. (хати  
лотинӣ). Таджикгосиздат.  
Сталинобод – Самарқанд. 1932 с.**



**Тас. 9. “Бигиз” – замима бар маҷаллаи “Ҳақиқати Ўзбекистон” бо хатти лотинӣ. Номи рассом дар қисмати поёнии тасвир М. Балтай сабт шудааст.**

мешуд. Аз миёни он асарҳо метавон ба маҷаллаи ҳаҷвпардозӣ “Мушфиқӣ” (солҳои чоп 1926 – 1937 - тас. 7), “Калтак” (1932–1933) ва маҷаллаи “Инқилоби маданӣ” (1932–38), рузномаҳое монанди “Тоҷикистони сурх”, “Маориф ва маданият” ва “Исфараи коммунистӣ” (тас.5.), графикаи китобӣ ба монанди “Одина” (1935), Дохунда (1932), “Ёддошти як мусофир” (1935) ва дигар осори графикаи ишора кард.

Сатҳи тафаккури мардум, бахусус мардуми оммаи тоҷик дар даҳаи 30-юм нисбатан поёнтар буд ва аксарияти ҷомеа камсавод ё бесавод доништа мешуд. Агар рушди ҳар баҳше аз дониш ва ҳунарро бар асоси сатҳи донишу дарки ҷомеа вобаста донем, пас мантиқӣ аст, ки тавлиди осори ҳунари дар даҳаи 30-юм бо чорҷӯбҳои соддатару оммафаҳмтар, барои рассомони он замон ногузир будааст. Л.Н. Додхудоева рӯйи ин мавзӯ мисоле аз плакатҳои он солҳоро меорад: “Плакатҳо замоне метавонистанд дастраси ҷомеа гарданд, ки барои афроди камсавод фаҳмо бошанд. Рассомони хориҷӣ хусусияти миллии ва румузи маҳаллиро начандон хуб медонистанд, бино бар ин ночор буданд то рӯйдодҳоро ахбори гузаштаре бо тамоми ҷузъиёт ва возеҳ ба мардум интиқол диҳанд. Бо вучуди ин ки миёни рамзҳои осори рассомон ва фаҳмиши мардум ҳамоҳангӣ ҳамаҷуз рух дод, аммо навъи эълomiaҳои мавзӯӣ, ки барои омма бештар қобили дарк буд, ҳамчунон боқӣ монд”[3.40].



**Тас. 10. “Судхурон”. 1933. Рассом Л. Бурэ – аввалин рассом тасвирҳои ҳаҷвӣ дар маҷаллаҳои тоҷикӣ ва узбекӣ**

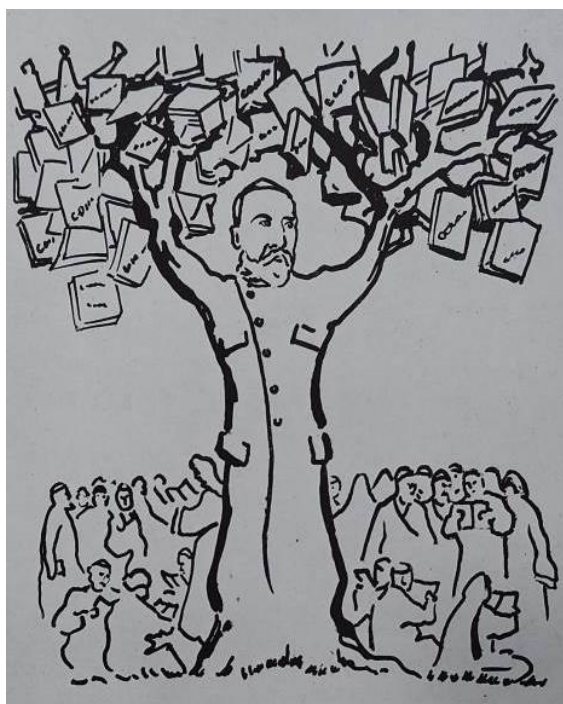
муҳаққак гардонидани самти таъйиншуда ба шумор мерафт”[8.122,135].

19-уми ноябри соли 1933 дар ҲКУ (б)-и Тоҷикистон маърузаи А. Лоҳутӣ роҷеъ ба зарурияти бунёди Иттиҳодияи рассомони шӯравии Тоҷикистон шунда шуд. Дафтари созмондиҳандаи иттиҳодия ба М. Содиқов ва П.И. Фалбов супориш дод то феҳристи рассомонеро, ки имкони аъзои Иттиҳодия шуданро доранд, пешниҳод намоянд. Раиси дафтар С. Умарҷонов ва котиби он П.И. Фалбов шуданд. Фаъолияти комили иттиҳодия январӣ соли 1934, пас аз дарёфти васоити молӣ сурат гирифт. Аввалин аъзои иттиҳодия А. Новик, П.И. Фалбов, В. Ткаченко, В. Буртсев, В. Бровидовский буданд. Аввалин намоиши рассомон соли 1934 сол баргузор шуд, ки дар он осори мусаввирӣ ва графикаи ба намоиш гузошта шуда буд”[7.7].

Солҳои 30-юм навъи графикаи дастгоҳӣ (станковая графика -нигаред ба тасвири 1,2), графикаи ҳаммонанд ба минётурҳои асримиёнагӣ, эълomiaҳои тарғиботӣ-сиёсӣ (тас.3,4), маҷаллаву китобҳои чопӣ (тас.5,6,7,8,9,10), рӯзномаҳо, баргаҳои ҷудоғонаи мусаввар (тас. 11) ва анвоҳои дигари графика тавлид

Яке аз далелҳои камсаводӣ ё дур мондан аз дониш дар ҳудуди Тоҷикистон бармегардад ба ҷиноёти тааммулбарангези ҳукумати русҳо, ки дар ҳудуди як даҳсола ду маротиба хатро тағйир дода (хат соли 1930 аз араби ба лотинӣ ва 1940 аз лотинӣ ба кириллӣ тағйир дода шуд), манобеъ ва ганҷинаҳои илмиву ҳунарии саводомӯзии тоҷиконро маҳв намуданд.

26-уми сентябри соли 1936 Омӯзишгоҳи Ҷумҳуриявии Рассомӣ (имрӯза Коллеҷи рассомии ба номи М. Олимов) созмон дода шуд, ки ин муассиса барои рушди ҳунари тасвирии он замон дар Тоҷикистон бисёр муассир буд. Албатта дар ин омӯзишгоҳ низ ба ҳунарофаринии рассомон назорати ҳукумати шуравӣ нигаронида шуда буд. Дар умум тамоми рассомони кишварҳои шуравӣ бештар бо супориши ҳукумат асар меофариданд ва ё осорашонро дар қолаби сиёсат ва идеологияи сотсиалистӣ халқ мекарданд. Албатта набояд ба таври мутлақ чунин манзараеро дар зехн тасаввур кард, ки рассомони он замон комилан сарсупурдаи ҳукумат буда, аз баёни афкор ва пешрафт дар ҳунар худдорӣ мекарданд. Пешрафт дар ҳунар ва ё ба иборате “ҳунар барои ҳунар ва на ба хотири чизи дигаре” вучуд дошт, аммо сиёсӣ ва силоҳи ҳукумат шудани ҳунар, ҳамчунон барои рассомон монеаҳо эҷод карда, қонунҳои хушқу саҳти ба зоҳир “идеологияи сотсиалистӣ”-ро тарвиҷ мекард. Бо ин вучуд чехранигорӣ, манзара ва натюрморт дар осори рассомони даҳаи 30-юм бештар ворид гардид, ки сабаби рушди ҳунарҳои тасвирӣ ва корозмуда шудани рассомони ватанӣ шуда, барои ҳунари графикаи солҳои пасин ва ҳунари озод заминаҳои устувореро фароҳам кард.



Тас. 11. Тасвири ҳаҷвомез ва дустонаи  
рассом Г. Новик нисбати шахсияти  
устод С. Айнӣ

#### АДАБИЁТ

1. Айнӣ Л. С. Санъати РСС Тоҷикистон // Ленинград, 1972. 31 с.
2. Веймарн Б.В., Колпинский Ю.Д. и др. Всеобщая история искусств // Москва, 1965. 932 с.
3. Додхудоева Л. Графика и скульптура Таджикистана XX века – Душанбе, 2006. 36-39 с.
4. Ильина Т.В. История отечественного искусство - Москва, 2010. 473 с.
5. Лещинский А.А. Основы графики. // Гродно, 2003. 194 с.
6. Мамадазимов А. Политическая история таджикского народа. - Душанбе, 2000. 360 с.
7. Руб А. Изобразительное искусство Таджикистана – Москва, 2015. 144 с.
8. Усмонов А. Ученые записки. Основные этапы развития таджикской культуры в советский период. – Душанбе, 2018. 122-135 с.
9. Усмонов А.И. Становление и развитие таджикской советской культуры (1917-1991 Гг.). // Худжанд, 2018. 304 с.
10. Мамадазимов А. Политическая история таджикского народа. Душанбе, 2000. – 358 с.

## РУШДИ САНЪАТИ ГРАФИКАИ ТОЧИКИСТОН ДАР СОЛҲОИ 30-ЮМИ АСРИ ХХ

Хунари графикаи муосир дар Тоҷикистон аз солҳои бистуми асри ХХ оғоз мегардад. Ин навъи хунар дар даҳаи 30-юм ба таври густарда мавриди истифода қарор гирифта, ҷиҳати огоҳии мардум аз ахбори рӯз, вазъи иқтисодӣ, сиёсӣ, иҷтимоӣ ва фарҳангиву адабӣ нақши муҳимро мебозад. Дар даҳаи 30-ум низ поярезии хунари тасвирӣ бахусус, мусаввирӣ ва графикаи муосири тоҷик, ки бо таркибшавии қонунҳои хунари русӣ ва аврупоӣ рӯйи қор омад, бештар тавассути рассомони аз марказ омада сурат гирифт. Дар ин замон қариб тамоми рассомон дар масири реализми сотсиалистӣ гом бардоштанд. Ин ҷунбиш ё сабк дар тамоми паҳлуҳои зиндагии мардум қорӣ шуд, ки ба иборате онро “сабки ҳукуматӣ” низ метавон номид ва рассомоне, ки пайрави ин сабк шуданд, ҳамвора тахти назорат ва ҳимояи ҳукумат қарор мегирифтанд. Солҳои 30-юм навъи графикаи дастгоҳӣ, графикаи ҳаммонанд ба минҷурҳои асримиёнагӣ, эълomiaҳои тарғиботӣ-сиёсӣ, маҷаллаву китобҳои ҷопӣ, рӯзномаҳо, барғаҳои ҷудоғонаи мусаввар ва анвоъи дигари графика тавлид мешуд. Аз миёни он асарҳо метавон ба маҷаллаи ҳаҷвпардозӣ “Мушфиқӣ”, “Калтак” ва маҷаллаи “Инқилоби маданӣ”, рӯзномаҳои монанди “Тоҷикистони сурх”, “Маориф ва маданият” ва “Исфараи коммунистӣ”, графикаи китобӣ ба монанди “Одина” ва дигар осори графикӣ ишора кард. Чехранигорӣ, манзара ва натюрморт дар осори рассомони даҳаи 30-юм бештар ворид гардид, ки сабаби рушди хунарҳои тасвирӣ ва қорозмуда шудани рассомони ватанӣ шуда, барои хунари графикаи солҳои пасин ва хунари озод заминаҳои устувореро фароҳам кард.

*Калидвожа:* графика, реализми сотсиалистӣ, сабки ҳукуматӣ, графикаи дастгоҳӣ, маҷлаи бесаводӣ, баробарии ҷинсӣ, хунари графика, тарҳкашӣ, графикаи солҳои 1930-юм, инқилоби фарҳангӣ, осори хунари-сиёсӣ, ақибмондагии иқтисодӣ, хунар барои хунар, идеологияи сотсиалистӣ, хунарҳои тасвирӣ

## РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ТАДЖИКИСТАНА В 30-ЫЕ ГГ. XX ВЕКА

Современное искусство графики в Таджикистане восходит к 1920-м годам. Этот вид искусства получил широкое распространение в 30-е годы и играет важную роль в повышении знания населения о ежедневных новостях, экономической, политической, социальной, культурной и литературной ситуации. В 1930-е годы основание изобразительного искусства, особенно современные живописи и графики, в котором имеется объединение русских и европейских художественных законов, в значительной степени была сделана приезжими из центральных городов художниками. В это время почти все художники шли по пути социалистического реализма. Это движение, или стиль, также известное как «государственный стиль» было введено во все сферы жизни, и художники, которые следовали ему, находились под контролем и защитой правительства. В 1930-е годы выпускались станковая графика, графика похожая на средневековая миниатюра, пропагандистско-политические плакаты, журналы и печатные книги, газеты, отдельные иллюстрированные листы и др. виды графики. Среди них сатирический журнал «Мушфики», «Калтак» и журнал «Культурная революция», газеты типа «Красный Таджикистан», «Образование и культура» и «Коммунистическая Исфара», книжная графика «Одина» и т.д. В творчестве художников 30-х годов все большее распространение получили лицевая живопись, пейзаж и натюрморт, что привело к развитию

изобразительного искусства и обучению отечественных художников, заложило прочную основу для графики и свободного искусства более поздних лет.

*Ключевые слова:* графика, соцреализм, государственный стиль, станковая графика, ликвидация неграмотности, гендерное равенство, графика 1930-х годов, культурная революция, художественно-политические произведения, экономическая отсталость, искусство для искусства, социалистическая идеология, изобразительное искусство

### DEVELOPMENT OF GRAPHIC ART OF TAJIKISTAN IN THE 30S OF THE XX CENTURY

Contemporary graphic art in Tajikistan dates back to the 1920s. This kind of art became widespread in the 30s and plays an important role in increasing the knowledge of the population about the daily news, economic, political, social, cultural and literary situation. In the 1930s the founding of fine arts, especially modern painting and graphics, which combines Russian and European artistic laws, was largely done by Russian artists. At this time, almost all artists followed the path of socialist realism. This movement, or style, also known as “state style” was introduced into all spheres of life, and the artists who followed it were under the control and protection of the government. Political posters, magazines, and printed books, newspapers separate illustrated sheets, etc. types of graphics. Among them are the satirical magazine “Mushfiqi”, “Kaltak”, and the magazine “Cultural revolution”, newspapers such as “Red Tajikistan”. “Education and culture” and “Communist Isfara”, book graphic “Odina” etc. In the work of artists of the 30s, portrait, landscape and still life became more and more widespread, which led to the development of fine arts and the training of domestic artists, laid a solid foundation for graphics and free art of later years.

*Keywords:* graphics, social realism, state style, easel graphics, eradication of illiteracy, gender equality, graphics of the 1930s, cultural revolution, artistic and political works, economic backwardness, art for art, socialist ideology, visual arts

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Меликиён Эраҷи Баҳромзод – Докторанти (PhD) Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи А. Дониши Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон: Тел. (+992) 987-811-811; почтаи эл.: erajrom@yandex.ru

**Сведения об авторах:** Меликиён Эраджи Баҳромзод – Докторант (PhD) Института истории, археологии и этнографии им. Ахмад Дониша Национальной академии наук Таджикистана: Тел. (+992) 987-811-811; эл. почта: erajrom@yandex.ru

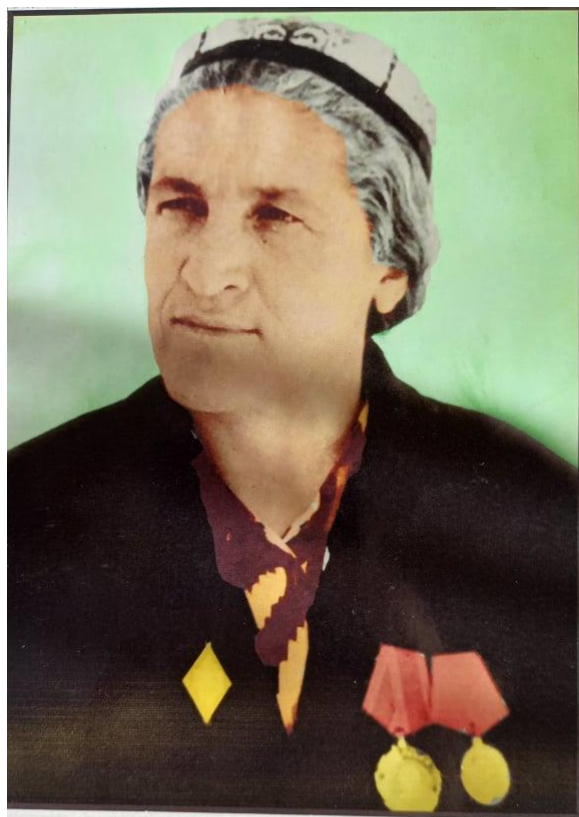
**About the authors:** Melikiyon Erajji Bahromzod, 2st year doctor (PhD) student of the Institute of history, archeology and ethnography named after Ahmad Donish of the National academy of sciences of Tajikistan: Phone: (+992) 987-811-811; E-mail: erajrom@yandex.ru



## НАҚШИ МОҶОН НАЗАРДОДОВА ДАР РУШД ВА ЭҶӢИ ЖАНРИ МАДҲИЯСАРОӢ

Айдаршозода Диловар Фарход

МДТ “Донишкадаи давлатии фарҳанг ва санъати Тоҷикистон ба номи М. Турсунзода”



МОҶОН НАЗАРДОДОВА АВВАЛИН ҲОФИЗИ  
ХАЛҚИИ ТОҶИКИСТОН АЗ БАЙНИ ЗАНОН

“Бонувону духтарони мо иқдому ташаббусҳои ҳукуматро самимона дастгирӣ карда, бо эҷи касбу ҳунарҳои қадима дар тамоми қаламрави мамлакат марказҳои ҳунармандӣ ташкил менамоянд ва ҳоло ба шарофати ташаббусҳои онҳо ҳазорҳо нафар занону духтарони дигар ба омӯзиши касбу ҳунар ҷалб шуда истодаанд.”

Президенти Ҷумҳурии Тоҷикистон Эмомалӣ Раҳмон

Навӣ “Мадҳия” - осори ниёғони фарҳангсолору тамаддунофари мардуми тоҷик, дорои таърихи чандин ҳазорсола буда, аз замони пайдоиш то имрӯз бо рангомезии гуногуни матн ва оҳангаш омада расидааст. Мадҳия дар шакли имрӯзааш асари бузургҳаҷми силсилавӣ ба шумор меравад ва дар шакли созию овозӣ дар байни тоҷикони Бадахшон густариш ёфтааст.

Аз рӯи маълумоти мавҷуда, яке аз муаллифоне ки аз маддоҳон ёд кардааст, олим ва адиби маъруфи асри 15 Ҳусайн Воизи Кошифӣ мебошад. Ӯ дар асари “Футувватномаи султони” оид ба маддоҳон чунин ибрози назар намудааст: “«маддоҳон» гуфта онҳоеро меноманд, ки таъби шоирӣ ва воизӣ дошта, ривоятҳои ҳикоятро ба риштаи назм кашидаанд ва онҳое, ки «манзумот ва суханоне, ки дигарон назм кардаанд, адо менамоянд ва ғоида ба халқ мерасонанд. Агар пурсанд, ки маддоҳӣ чанд аст, бигӯӣ се навъ: аввал, он

ки манзумотро хеле содда хонанд. Дуюм, он ки ҳам насру мӯҷизот ва маноқибро (хунархоро) ба наср адо кунанд ва он қавл ғаррахонон (хушадо) бошанд. Сеюм, он ки насру назм дар якҷоягӣ хонанд, ин тоифа мурассаъхонон мебошанд”[ 7, с. 97]

Тибқи маълумотҳои таърихӣ вазифаи мадҳиясароён дар давраи дини Зардуштия тавсифи Худоёни бузург будааст. Аммо баъдтар чунин санъат дар замони ҳукмронии шоҳон санохонии қору кирдори онҳо ифои вазифа мекард. Мувофиқи замон мадҳия мавзуоти хешро дигаргун намуда, дар пайдошавии дини Ислом вазифаи авсофи Худои ягона ва Паёмбаронро иҷро мекард.

Нахустин таҳқиқоте, ки дар ин самт равона карда шуда буд, аз тарафи муҳаққиқи голандӣ, Габриэла ван ден Берг соли 1997 таҳтиунвони “Созу навои мардуми Кӯҳистони помир” мавриди таҳқиқ фаро гирифта шудааст. Мавсуф дар ин рисола дар боби “Тафсири навъҳои гуногуни сурудҳои кунунӣ ва ривочи онҳо дар Бадахшон” бевосита ба тафсиру ташреҳи чанде аз паҳлӯҳои мадҳия ва мавқеи он дар ҳаёти маънавии имрӯзаи мардуми Кӯҳистони Бадахшон ибрази назар намудааст. Бахусус, муаллиф мадҳияро аз рӯи панҷ намуд ва ё навъҳои адабӣ: ҳикоёт (қисса), қасида, мухаммас, муноҷот ва дуо мавриди таҳқиқ ва таҳлил қарор дода, дар доираи давраҳо ва фосилаҳо иҷро шудани онҳоро зимни намунаҳо нишон медиҳад. Дигар олимони тоҷик дар соҳаи санъатшиносӣ А. Низомӣ, Ф. Кароматов, Н. Нурҷонов ва дигарон муҳтасаран дар китобҳои худ оид ба ин самт ибрази назар намудаанд.

Мавқеи занон дар тамоми самтҳои ҷамъиятии кишварамон назаррас арзёбӣ мешавад. Чун яке аз паҳлуҳои муҳими сиёсати давлати соҳибистиклоли Тоҷикистон ин рушди нумуи фарҳанги миллӣ ва инчунин ҷалб намудани бонушон дар ҳаргуна соҳаҳои ҷамъиятӣ мебошад, моро зарур аст, ки саҳми занонро дар рушди фарҳангу санъати тоҷик ба риштаи таҳлил дарорем.

Дар таърихи ҳазорсолаи мардуми тоҷик, алалхусус мардуми кӯҳистони Бадахшон оид ба фарҳанг ва санъати халқӣ, бисёр шахсони бузурге буданд, ки барои пойдор намудани мусиқии суннатӣ қорнамоиҳои арзандае намудаанд. Ин аз он шаҳодат медиҳад, ки дар ҳақиқат халқи тоҷик дар фарҳанг ва санъати хеш ҳамаҷониба талош ва сай намуда, решаи асосии онҳоро пайравони устодони бузурги халқиточик орошта медиҳанд. Бояд таъкид кард, ки ин аз кӯшишу ғайратҳои бевоситаи Асосгузори сулҳу Ваҳдати миллӣ - Пешвои миллат, муҳтарам Эмомалӣ Раҳмон мебошад, ки таърихи ҳазорсолаи миллати тоҷикро аз нав ба мартабаҳои баланд бардошта, аз нав миллати куҳанбунёдро ба дастоварди аслии худ мушарраф гардонид.

Санъати халқии Бадахшон аз давраҳои пайдоишаш то ба имрӯз ҳамчун намунаи тамаддуни мардуми сеҳрмахсул эътироф мешавад. Олимон ва донандагони соҳа пайваста дар таҳқиқ ва баррасии суннатҳои аҷдодон мебошанд. Дар амал тадбиқ намудани мероси аҷдодон хунармандони асил нақши калидӣ доранд.

Ҳофизи халқии Тоҷикистон Мочон Назардодова яке аз ҳамин ашхос ба ҳисоб меравад. М. Назардодова дар тарғиби сурудҳои халқӣ мавқеи назаррас дорад. Мавсуф 18 майи соли 1918 дар деҳаи Баррӯшони ноҳияи Рӯшон дар оилаи деҳқон таваллуд шудааст. То 12 солагӣ дар тарбияи падару модар буд. Соли 1930 ба синфи аввали мактаби зодгоҳаш шомил мешвад. Моҳи майи соли 1934 соҳиби маълумоти ибтидоӣ шуда, барои тақмили дониши хеш ба маркази ноҳия меравад. Соли 1948 ба омӯзишгоҳи педагогии шаҳри Хоруғ дохил шуда, соли 1952 онро бо баҳои аъло хатм менамояд.[ 8, с. 272]

Ҳамчун омӯзгор ва маълумотдори ботаҷриба мавсуфро сардори шуъбаи занон дар ноҳия таъйин менамоянд. Соли 1965 мудири шуъбаи маданияти ноҳияи Рӯшон таъйин шуда, то соли 1975 дар ин вазифа фаъолият намудааст. Маҳз дар давраи мудирии М. Назардодова хунармандони шуъба дар озмуни “Бӯстон 1 ва 2” ҷойи якумро соҳиб гаштанд.

Мочон Назардодова аз хурдсолӣ ба суруду мусиқӣ шавку рағбат доштааст. Шавку хаваси худодод уро водор сохтааст, ки бештар ва беҳтар аз осори сурурдҳои халқии минтақаи Бадахшон азбар намуда, дар иҷрои онҳо саъй намудааст. Асарҳои эҷоднамудааш дар дили мардуми Бадахшон то ин замон шуъла мезанад. Дар эҷодиёташ бештар аз шоирони классик матни шеърӣ истифода бурдааст. Мавсуф дар давраи зиндагонии хеш бо ифтихорномаҳо ва медалҳои гуногун кадрдонӣ шудааст.

Бояд гуфт, ки Мочон Назардодова аввалин зане буд, ки аз байни занони тоҷик унвони Ҳофизи халқии РСС Тоҷикистон мушарраф гардидааст. Доир ба тасдиқи гуфтаҳо Ҳунарманди халқии Ҷумҳурии Тоҷикистон Алиризо Раҳмонкулов чунин ибрози назар намудааст: “Мочон Назардодова аз нахустин занони тоҷикест, ки дар санъати миллии хизмати арзанда дошт. Соли 1967 аввалин шуда аз байни занон бо унвони Ҳофизи халқӣ кадрдонӣ шудааст” [4, с. 227].

Бешак ҳофизи халқиро ривоятнигор ва муғаннӣ ё сарояндаи сурудҳо ба сабки миллии ном мебаранд. Устод Мочон Назардодова аз чунин шахсон эътироф мешавад, ки ҳам муғаннӣ, ҳам муррабӣ ва ҳам тарғибгари фарҳанги миллии мебошад. Дар тамоми эҷодиёти хеш мавсуф мавзуҳои дӯстиву рафоқат, худшиносиву ватандӯстӣ ва хизмати содиқона намудан ба кишвари хеш равона шуда буданд.

Нақши М. Назардодова чи гунае, ки дар боло зикр намудем дар рушди сурудҳои халқӣ хело арзанда аст. Инчунин аз давраи пайдоиши жанри мадҳия бештар вақт ин жанро мардон иҷро мекарданд. Нахустин зане, ки ин пардаро аз байн бурд Мочон Назардодова мебошад. Гарчанде, ки дар он давра психологияи динӣ мустаҳкам буд ва занонро дар иҷро намудани ҳаргуна анъанаҳо манъ намуд, мавсуф ин ҳамаро як тараф монда пеши роҳи фарҳангу маданиятро гирфт. Мадҳиясароии М. Назардодова то ба давлатҳои хориҷи кишвар расида буд. Ӯ қариб ба ҳамаи давлатҳои Шӯравӣ сафарҳои хунарӣ анҷом додааст.

Мадҳияро беҳато ва тарзе месароид, ки садои бар замири дили мардум ҷо меёфт. Чунин ташаббусҳо ба дигар ҳунармандзанон роҳи равшане буд дар сайқал додани маҳорати сарояндагиву навозандагӣ. Аз раҳнамоҳои устод Мочон Назардодова дигар занони ҳунарманд ба монанди С. Давлатшоева, Сайёра Назаршоева, Қобиламо Ғарибшоева, Муборак Қиматшоева, Лола Ҷамолалиева ва дигарон ибрат гирифта дар интиҳоби касби хеш муваффақ гаштаанд.

Мақтаби сарояндагии М. Назардодоваро имрузҳо фарзандонашон пеш бурда истодаанд. Ва мо бо боварии том гуфта метавонем, ки онҳо низ ҳамчун модарашон сароянда ва навозандагони жанрҳои халқӣ бошанд.

#### АДАБИЁТ

1. А. Низомов “Таърих ва назарияи Шашмақом” - Душанбе, Ирфон 2003, 504 сах.
2. А. Низомов «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии». (Монография). — Душанбе, «Ирфон», 2000, 296 сах.
3. А. Низомов «Таърихи мусиқии тоҷик». — Душанбе: Истеъдод – 2018, 384 сах.
4. М. Бахтиёр “Садои олами хур” Душанбе 2019, 200 сах.
5. Ф. Кароматов, Н. Нурҷонов “Музыкальная искусство памира”, т.1, изд-во г. Бишкек, Кыргызистан 2010, 184 ст.
6. Н. Нурҷонов “Мадохӣ” \ \ Энциклопедияи адабиёт ва санъат Ҷ. 2 Душанбе 1989, 304 сах.
7. Хусайн Воизи Кошифӣ. Футувватномаи Султони – Душанбе: Адиб, 199, 320 сах.
8. Энциклопедияи Бадахшон Душанбе – 2016, 480 сах.

## НАҚШИ МОҶОН НАЗАРДОДОВА ДАР РУШД ВА ЭҶӢИ ЖАНРИ МАДҲИЯСАРОӢ

Дар мақолаи мазкур паҳлуҳои асосии эҷодиёти Ҳофизи халқии Тоҷикистон Моҷон Назардодова таҳлил карда шудааст. Ин хунарманди асил яке аз ровиёни маъруфи навъи мадҳия маҳсуб меёбад. Мусиқии суннатии мадҳия, ки тибқи услубҳои устод – шогирдӣ ба мо аз ниёғони фарҳангсолору тамаддунофар мерос мондааст, таърихи бою рангин дошта, решаҳои он ба умқи қарнҳо мерасад, аз он ҷо сарчашма мегирад ва бо латофату рангомезии алҳонаш аз давраҳои қадим ташаккул ёфта, шуҳратёр гаштааст.

Муаллиф робитаи эҷодиёти М.Назардодоваро бо мероси қадимии мусиқии суннатӣ мавриди таҳқиқ қарор дода таъкид менамояд, ки алоқамандии фаолияти ин хунарманди нотақрор дар чараёни эҷод ва тарғиби навъи мадҳия назаррас аст. Дар ин мақола маълумот оид ба навъи мадҳия ва самтҳои мухталифи он, услуби иҷрокунандагӣ, муҳтавои матн ва хусусиятҳои дигари ин падидаи нодири мусиқии миллӣ шарҳ дода шудааст.

**Калидвожаҳо:** мадҳия, мероси мусиқӣ, силсилаҳои мадҳӣ, Футувватномаи султони, мурассаҳои, қасидаҳои, мухаммас, муноҷот, муғаннӣ, мадҳиясарои.

## РОЛЬ МОДЖОН НАЗАРДОДОВОЙ В РАЗВИТИИ И ВОЗРОЖДЕНИИ ЖАНРА МАДҲИЯСАРОИ

В данной статье анализируются основные аспекты деятельности Народной артистки Таджикистана Моджон Назардодовой. Это самобытная артистка является одним из самых популярных исполнителей жанра мадхия. Традиционная музыка мадхия, унаследованная от родоначальников культуры и искусства в стиле мастера-учениченика, имеет богатую и красочную историю, своими корнями уходит в глубь веков, берет свое начало оттуда и славится тонкостью и колоритом.

Автор рассматривает связь творчества М. Назардодовой с древним наследием традиционной музыки и подчеркивает значимость деятельности этой уникальной артистки в деле возрождения и популяризации мадхии. В данной статье описаны виды мадхия и их различные направления, манера исполнения, текстовое наполнение и другие особенности этого уникального явления национальной музыки.

**Ключевые слова:** Маdхия, музыкальное наследие, циклические песнопения, “Футувватномаи султони”, исполнители мадхия, пение жанра мурассаъ, исполнение касыды, мухаммас, пение и мунодждот.

## THE ROLE OF MOJON NAZARDODOVA IN THE DEVELOPMENT AND RESURRECTION OF THE GENRE MADHIYASAROI

This article analyzes the main aspects of the work of the People's artist of Tajikistan Mojon Nazardodova. This original artist is one of the most popular narrators of the hymn madhiya. Traditional music of madhiya, inherited from the ancestors of culture and civilization in the style of master-discipleship, has a rich and colorful history, its roots go back centuries, originated from there and is famous for its subtlety and color.

The author examines the connection of M. Nazardodova's creative work with the ancient heritage of traditional music and emphasizes that the activity of this unique artist in the process of revival and promotion of the madhiya is significant. This article describes the types of

madhiya and their various directions, style of performance, textual content and other features of this unique phenomenon of national music.

**Keywords:** Madhiya, musical heritage, cyclical chants, “Futuvvatnomai sultoni”, madhiya performers, murassa singing, qasida performance, muhammas, singer and munojot.

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Айдаршозода Диловар Фарход – унвонҷӯи кафедраи санъатшиносӣ ва назарияи мусиқии МДТ “Донишкадаи давлатии фарҳанг ва санъати Тоҷикистон ба номи Мирзо Турсунзода” нишони: Душанбе кучаи **Борбад 73 “а”** Телефон: (+992) 501146606. Эл. почта: [dilovaraydarshoev@mail.ru](mailto:dilovaraydarshoev@mail.ru)

**Сведения об авторе:** Айдаршозода Диловар Фарход - аспирант кафедры искусствоведения и теории музыки ГОУ “Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде”. **Адрес:** Душанбе ул. **Борбад 73 “а”** Телефон: (+992) 501146606. Эл. почта: [dilovaraydarshoev@mail.ru](mailto:dilovaraydarshoev@mail.ru)

**Information about the author:** Aydarshozoda Dilovar Farkhod - postgraduate student of the department of art history and music theory of the state educational institution “Tajik state institute of culture and arts named after Mirzo Tursunzade”. **Adres: Dushanbe st. Borbad 73 “a”** Telephone: (+992) 501146606. mail: [dilovaraydarshoev@mail.ru](mailto:dilovaraydarshoev@mail.ru)

## ВКЛАД ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИЦ В РАЗВИТИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАДЖИКИСТАНА В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

**Наргис Хамидова**

*Председатель Союза художников  
Таджикистана*



*Рис.1. Н. Хамидова. «Подруги»*

Минувшее столетие внесло очень значительные изменения в оценке положения женщин в обществе. Понятно, что сам по себе образ таджикской женщины с учетом социального статуса постепенно изменялся, появились целая плеяда женщин – ученых, учителей врачей и др. Однако, следует особо заметить, что именно новая эпоха, приобретение Государственной независимости и самостоятельности в конце 90-х годов прошлого столетия открыла огромные возможности для полного раскрепощения женщин в Таджикистане.

Известно, что в старину женщины были, в основном, хранительницами домашнего очага, занимались воспитанием детей и домашним бытом. Однако, также достоверно известно, что изначально женщины занимались также и творчеством, в народе популярны многочисленные рубаи, бейты, прибаутки, которые отражают творческий уровень мировоззрения женщин. Среди поэтов-классиков известны имена выдающихся поэтов –

Зебуннисо, Робияи Балхи, которые оставили огромное наследие в виде поэтических произведений – газелей, маснави и т.д.

Сегодня, в наше время ряды женщин-представительниц творческого цеха – поэтов, драматургов, актрис, композиторов и художников, которые занимают активную общественную позицию, пополнились, многие из них впоследствии поднялись на вершину изобразительного искусства независимого Таджикистана.

Неоспоримым является тот факт, что в период независимости Таджикистана, проблемы улучшения условий жизни, быта и творческой деятельности женщин постоянно находятся в центре внимания руководства республики. В целях реализации новой политики государства в области укрепления статуса женщин в условиях суверенитета, правительством страны на сегодняшний день разработаны и приняты целый ряд постановлений и других нормативно-правовых актов, обеспечивающих их реализацию. [2;4-6].

Например, в сфере изобразительного искусства и подготовки кадров данной отрасли в период независимости в Таджикистане произошли значительные изменения, оно было ознаменовано не только открытием кафедры живописи в Таджикском государственном институте культуры и искусства имени М. Турсун-заде (1991-2013), в последующем ставшей базой для создания Государственного института изобразительного искусства и дизайна Таджикистана (2013 г.), но и появлением целой плеяды художниц, национальных кадров.

Нужно отметить, что в этот период возрос общественный интерес к изобразительному искусству, все больше стали поступать представительницы прекрасного пола в Художественный колледж имени М. Олимова и в Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсун-заде, а затем и в Государственный институт изобразительного искусства и дизайна Таджикистана. Искусство молодых художниц прочно вошло в художественную и духовную жизнь Таджикистана. Они проявляют широту знаний, совершенствуют профессиональное мастерство, принимают активное участие в культурной и художественной жизни наравне с мужчинами, выставляют свои работы на различных международных выставках. Художницы сегодня достойно представляют республику на международном уровне.

Еще начиная с прошлого столетия были организованы ряд республиканских тематических, передвижных и групповых выставок, проводились обменные выставки произведений художников за рубежом, самыми популярными вернисажами были экспозиции работ художников «Образ женщины в искусстве».

К примеру, в период независимости Таджикистана Союзом художников Таджикистана 25 июня 2003 года была организована первая республиканская выставка женщин-художниц «Ирам», охватившая и некоторые регионы страны. Данная экспозиция объединила большую плеяду художниц разного поколения, как уже широко известных, так и только вступающих на путь большого творчества. Наряду с известными мастерами, такими как: Омина Усманова, стоявшей у истоков современного искусства. Мехри Насырова, специалист по гобелену и батику, которая внесла значимый вклад в декоративно-прикладное искусство, Манзура Ульджабаева, единственная художница, работающая в сфере театра и кино, и многие другие.

На выставке были представлены различные виды творчества: профессиональное искусство и народное ремесло-живопись, пластика, графика, батик, вышивка, плетение, вязание и т. д. всех участниц в конечном итоге объединяло творчество. К открытию женского вернисажа был выпущен каталог произведений участниц. Участницами этой выставки были - М.Насырова, М.Ульджабаева, Н.Хамидова, Л.Ирисметова, С.Ходжиева, З.Давлатшоева, Н. Ахророва, У.Мардихудоева, Н.Бердыева, С.Усманова, Ш. Хамидова, С.

Туйчиева и С. Саидова, сценограф Н. Панова, художники-флористы - Д. Шерматова и Л. Горская, художники декоративно-прикладного искусства-Т.Черемухина, керамисты О.Усманова, М. Кадырова и мн. др. [3;2].

Важно отметить, что эти женщины сломавшие стереотипы, пробилась в мир искусства, добились признания и продолжают успешно творить. И тут естественно возникает вопрос о содержании их произведений, об их личностных качествах и т.д. Существует порой мнение, что женское искусство поверхностное, оно не столь масштабно и глубоко, в нем больше лирики и декоративности. Но, можно привести множество ярких примеров женщин-писателей, женщин-композиторов, женщин-живописцев и скульпторов, внесших неоценимый вклад в развитие мировой сокровищницы.

В прошлом в изобразительном искусстве Таджикистана женщины редко обращались к технике масляной живописи, в основном занимаясь декоративно-прикладным искусством, графикой, малой пластикой. Поэтому важно признать, что ныне почти все профессиональные художницы активно работают в данной области. Более того, масляная живопись стала для них одним из главных способов творческого выражения. Женщин-художниц Таджикистана сегодня волнуют в основном, проблемы духовности и нравственности, красоты окружающего мира. Творчество каждого из них отличаются индивидуальным своеобразием и особым творческим мышлением. Основные темы своих произведений они черпают из современной действительности.

Сегодня в поисках новых средств художественной выразительности современные художницы постоянно расширяют границы видов и жанров искусства. Они свободно и смело пробуют свои силы не только в визуальном искусстве, но и в других областях деятельности. Это и арт-менеджмент, и кино, видео-арт, национальные танцы, поэзия, телевидение, преподавание, компьютерный дизайн, инсталляция, и т.п. Женщины-художницы отражают в своём творчестве самые разнообразные стороны жизни общества - природу и людей, их взаимоотношения с окружающим миром.

Художницы ныне не ограничивают себя строго одним жанром. Так, у Н.Ахроровой и Д.Шерматовой излюбленным стали жанры натюрморт и портрет, а у М.Насыровой, Л. Ирисметовой и З. Давлатшоевой - тематические композиции, у У. Мардихудоевой и Л. Курбановой – пейзаж.

Как об этом пишет известный таджикский искусствовед Л.Додхудоева, «Самые популярные из них- это пейзаж и натюрморт, что характерно для таджикского искусства в целом. Портрет, особенно мужской, в меньшей мере привлекает художниц. Чаще всего в портретных изображениях представлены обобщенные, в основном женские образы. Значительный интерес для художниц представляют тематические картины, сюжетные композиции, в которых прежде всего фиксируется повседневный быт, но есть работы и широкого философского звучания.» [3;2]

Особое место в современном таджикском искусстве занимает художник Мехринисо Насырова, работающая, преимущественно в технике ручной росписи батик и художественного ткачества-гобелен. В своих творческих исканиях она фактически возрождает славные традиции художественного ткачества, которые имеют многовековую историю в нашей культуре.

Её творческая деятельность начинается с 1967 года в Художественном Фонде Таджикской ССР, а преподавательская с 2010 года. Художница по сей день работает в Государственном художественном колледже имени М. Олимова, передавая своё мастерство молодым кадрам. Наряду с декоративно-прикладным искусством она много работает и в станковой живописи. Художница в своих произведениях часто использует символизм и декоративность.(«Навруз», «Минареты»). В творчестве в основном, преобладает восточный мотив с некоторыми нотками юмора.(«Беседа», «Хохотушки»).



Темы композиций художницы взяты из повседневной жизни. М. Насырова является участницей международных выставок в Москве, Санкт-Петербурге, Ашхабаде, Ташкенте, а также в Венгрии, Гане, Франции и Польше.



*Рис. 2. М. Насырова. Батик «Лето»*

Ярким представителем современной женщины-художницы является Манзура Турсуновна Ульджабаева единственная женщина, которая работает в сфере театра и кино. С 2012 года она является куратором ежегодной художественной женской выставки «Гулдухтарони тоҷик» (с 2019 года переименована в мастерская «Оро»). Мастерская объединяет более 40 женщин художниц, работающих в разных жанрах-живопись, линогравюра, батик, компьютерная графика. Начиная с 2012 года ею проводятся ежегодные выставки творчества женщин-художниц Таджикистана. Заметим, что участников первой женской выставки было немногим более 20 человек, а теперь их более 40, и количество их продолжает увеличиваться с приходом талантливой молодежи: Вера Карнаухова, Саодат Боронова, Лола Умарова, Махфуза Иргашева, Мехриниссо Мухиддинова, Дарина Джурабаева, Парвина Джалолова и многие другие.

Фильмография Ульджабаевой М.Т. также очень богата, она работала плодотворно в постановках более тридцати художественных фильмов. Начиная с 1976 года, её имя связано с такими художественными фильмами, как: «Человек меняет кожу» (Б.Кимягаров,1977), «Захват» (М Махмудов, 1982), «Семейные тайны» (В. Ахадов,1982-1983), «Звезды блестят над тануром» (С. Рахимов,1991).

Художница известна и за пределами республики, об этом свидетельствует её работа в таких фильмах как: «Пробуждение» (А. Сафаров, ЭМТО «Мосфильм»,1981), «Государственная граница» (Б. М. Степанов «Беларусфильм», 1983-1984), «Окно» (М. Юсупова «Мосфильм»,1989), с 2004 года тесно сотрудничала с режиссером Л. Садиловой: «Требуется няня» («Мосфильм», 2004г), «Ничего личного» («АРСИ-фильм, 2006), «Сынок»

(«АРСИ-фильм», 2008), «Однажды в Трубчевске» («АРСИ-фильм», 2017-2018). Многие из этих фильмов, на Международных кинофестивалях были отмечены многочисленными наградами и призами.



**Рис.3.** Ульджабаева М.Т. Эскиз к фильму «Государственная граница», киностудия «Беларусьфильм», «Дервиш».



**Рис.4.** Ульджабаева М.Т. Эскиз к фильму «Государственная граница», киностудия «Беларусьфильм» «Жена Бека»

В 2019 году на III Российском кинофестивале «Наше кино» Манзура Ульджабаева была награждена призом «За верность профессии».

К сложному многоплановому построению композиции, насыщенному действием, сюжетно многообразному, типичному для искусства миниатюры, часто прибегает Омина Усманова, художник-прикладник со своеобразным творческим видением. О. Усманова добилась значительных успехов в освоении миниатюрной живописи, одновременно вводя в миниатюру, современные элементы и мотивы. Благодаря ритмическому и цветовому строю, общая композиция в её работах сохраняет цельность. Миниатюры О. Усмановой явились синтезом национальной традиции и современных поисков художницы («Орехи», 2000, «Мадонна с младенцем», 2000).

Художница в своём творчестве особое значение придаёт глубоким идеям, продуманности мысли. Особо отличаются композиции состоящих из расписных камней, куда вкладывается глубокий смысл. О. Усманова весь свой творческий путь стремится к свободе самовыражения. Она является одной из тех, кто стоял у истоков современного концептуального искусства.[1;157]

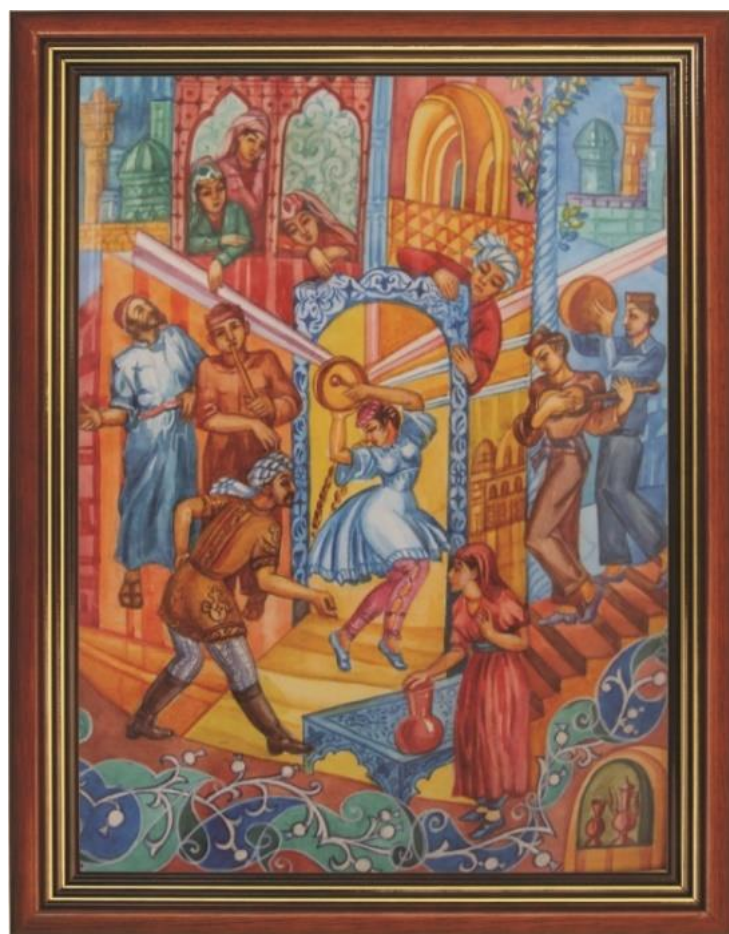


*Рис.5.* О.Усманова. «Мадонна с младенцем»

Художник декоративно-прикладного искусства Насиба Эшонова окончила отделение росписи по дереву республиканского художественного училища имени П. Бенькова и Театрально-художественный институт имени Островского города Ташкента. Художницей создано более ста живописных картин, ряд монументальных произведений, подготовлено десятков научных статей в сфере изобразительного искусства. Серия живописных полотен Н. Эшоновой, посвященных жизни и деятельности академика Бободжона Гафурова, в настоящее время украшают основной зал Музея выдающегося ученого таджикского народа, а уникальный национальный росписной столик «Хан-тахта» находится в областном музее имени Камола Худжанди в городе Худжанд. Художницей выработан свой индивидуальный живописный стиль. («Любовь»-2010. «Центр Вселенной»-2012.)

Н. Эшонова с августа 2012 года возглавляет Согдийское отделение Союза художников Таджикистана и весьма активно занимается организацией областных выставок согдийских художников.

Следует обратить внимание на то, что Насибе Эшоновой довелось организовать свою персональную выставку за рубежом (в Иране в 1999 году).



*Рис. 6. Н. Эшонова. "Центр Вселенной".*

Творчество художника-живописца Ларисы Ирисметовой, уроженки Таджикистана, с детства глубоко впитавшей любовь к национальной таджикской культуре, приобрело широкую известность в 2000-ые гг. периода независимости. Художник широкого диапазона Лариса Ирисметова является выпускницей Ташкентского Театрально-художественного института имени М. Островского (1992 г.). Она уверенно работает во многих жанрах и видах искусства, таких как, станковая и монументальная живопись, восточная миниатюра, промышленная графика и эстамп, флорентийская мозаика и компьютерный дизайн. В своем творчестве художница любит экспериментировать с самыми разными направлениями — от реализма и импрессионизма до кубофутуризма, благодаря чему выработала собственный выразительный живописный язык.

Целый ряд непревзойденных произведений художница посвятила таджикским женщинам и детям («Семья», 2001, «Озарение», 2003, «Петушок. Детство», 2004). В таких работах, как «Музыканты», «Гахворасоз», «Сумалак», художница смело совмещает формальные приемы восточного декоративизма и европейского кубизма. Композиция основана на принципе равномерного заполнения поверхности холста геометрическими мотивами. Проанализировав всё творчество художницы можно отметить, что все её работы - это сложные и философские произведения, в которых старается вложить глубокий смысл.

Не раз в Душанбе организовывались ее персональные выставки (до 2004 года). Л. Ирисметова приняв участие на Международном художественном биеннале в Ташкенте в

2003 году становится лауреатом. Но художнице хотелось чего-то большего, еще больше реализовать себя, хотелось перешагнуть через невидимый порог.



*Рис.7. Л. Ирисметова. «Облака с Родины».*

Шерматова Дилором – известная таджикская художница, её работы известны не только в Таджикистане, но и далеко за пределами республики. Дилором создаёт картины из роз по авторской методике, к которой обратилась лет 20 назад, после прохождения профессиональной стажировки в Испании. Именно тогда, она открыв для себя красоту засушенных лепестков роз, изучила свойства цветов, создала свою технологию. Уникальность данной техники в том, что Дилором вместо художественных красок использует натуральные тона высушенных и спрессованных лепестков роз, подбирая подходящие сочетания по цвету и колориту, с использованием скальпеля и клея.

Среди самых ярких работ Д. Шерматовой, можно назвать: «Таманно» (2000), «Дождь» (2002), «Танец с ложками» (2002), «Девочка с голубем» (2003). Дилором

Шерматова мастерски работает в нескольких направлениях изобразительного искусства: картины из роз, флорентийская мозаика, живопись маслом.



*Рис. 8.* Д. Шерматова. «Таманно».

Несомненно, Зебониссо Давлатшоева является художником-романтиком, о чем свидетельствует её творчество. Выпускница Таджикского Государственного института искусств имени М. Турсун-заде (2002 г), преимущественно работает в графике и живописи, любит писать портреты, натюрморты, пейзажи. Её нынешнее творчество отличается от ранних работ уверенной манерой писания. Всё её творчество-это гимн человеческой красоте, они наполнены светом оптимальности и доброты. Красота родного края, женские образы, цветы, фрукты и национальные мотивы - вот тематика её живописных полотен («Портрет актрисы», 1998, «Подруги», 2003). Но особую часть творчества художницы составляют женские образы со своим особым внутренним миром.



*Рис. 9. З. Давлатшоева. «Девушка с лепешками».*

Художница также проявляет интерес к иллюстрированию книг и журналов, за все это время ею создано более 100 живописных работ, проиллюстрировано более 100 детских книг и журналов. В 1997 году принимала участие в Международной выставке «Женщины-художницы Центральной Азии» в городе Тегеран (Иран). Персональная выставка состоялась в культурном центре «Бактрия» (2004).

Немаловажное значение имеет то, что в наши дни художницы добились в искусстве больших успехов, одновременно доказывая значимость и ценность своих произведений. В современных непростых социальных условиях они все еще борются с существующими пока еще предрассудками в обществе, что женщины не способны к великим творениям.

Наперекор этому, бросая творческий вызов, работает молодая художница Лайло Курбанова. Является достойным продолжателем творческой династии своего отца – известного художника М.Курбанова. Выпускница Таджикского государственного института искусств имени М. Турсунзаде Л. Курбанова, взошла на арену творчества в 2009 году, считается на данный момент самой востребованной художницей и активно и плодотворно творит на творческом поприще. Несколько раз ею организованы

персональные выставки в Культурном центре Посольства США, в Доме архитекторов Таджикистан.



*Рис.10.* Л.Курбонова. «Мотылёк»

Самым активно пропагандирующим изобразительное искусство в республике является художник Сарвиноз Ходжиева, которая известна в стране как живописец, график и тележурналист. [3;4]. Она с 1983 года до 2012 года работала в качестве ведущей особой программы на таджикском телевидении. Её вклад в просветительской деятельности изобразительного искусства Таджикистана неоценим, ибо была автором и ведущей серии телевизионных программ под названием «Силуэт». Она готовила их очень профессионально, ее эфиры всегда пользовались популярностью у любителей искусства. Сегодня данная программа вошла в золотой фонд таджикского искусства независимого периода.

С. Ходжиева в течение 12 лет работала художником-иллюстратором в республиканских журналах: «Фируза», «Машъал», «Чашма», ею оформлены многие издания таджикских поэтов и писателей: Бобо Ходжи, Л. Кенджаевой, А. Азиза, Ю. Ахмадзода и др.

В своем творчестве художница стремится к передаче мягкости цвета и изящества рисунка: «Аромат цветов» (2004), «Дочь гончара» (2003), «Мумтоз с маками» (2003), «Лола» (2006), «Лилия»(2010) и др. Также её привлекают женские образы своей лиричностью и красотой: «Весна», «Хранительница очага».





*Рис.11.* С.Ходжиева. Графика «Весна»

*Рис.12.* С.Ходжиева. Графика «Хранительница очага»

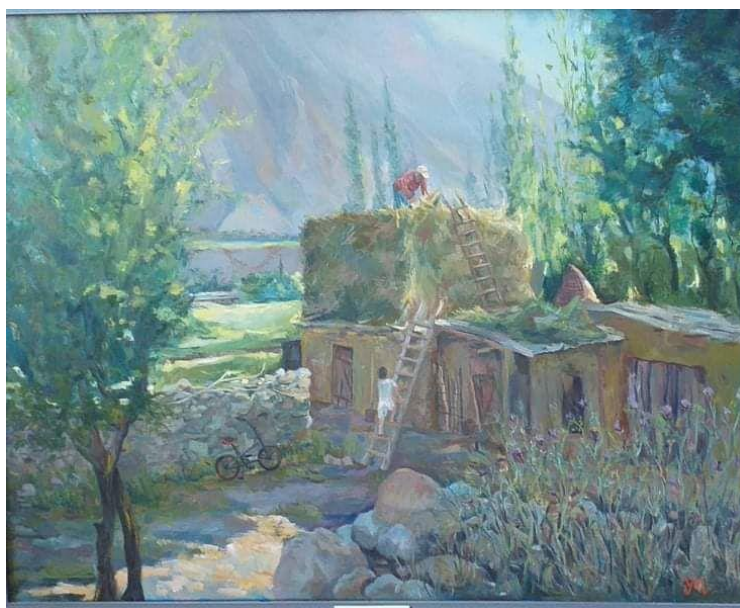
Совместно с мужем и дочерью, художниками-миниатюристами Олимом Камоловым и Бону Камоловой, Сарвиноз создала в 2010 году единственный в республике художественный Дом миниатюры «Мино-миниётур», и прикладывает все усилия для возрождения и развития таджикской школы миниатюрной живописи.

Живописец Ахророва Наргиз работает в жанрах портрета, натюрморта, но более всего в жанре пейзажа в технике импрессионизм. В её картинах чувствуется свежесть и непосредственность наблюдений автора. Будучи оптимистом по характеру, Н. Ахроровой удаётся передать своё мироощущение зрителю. Для её творчества характерна чистота, сочность красок, ясность замысла. Не только насыщенность цвета и продуманная мысль, но и мир чувств, личные оттенки в ощущении и восприятии жизни, наполняющие каждую вещь особым смыслом, делают её полотна неповторимыми. Написано ею более 150 произведений. Активная участница республиканских, международных выставок. К слову, художница является одной из немногих, кто достойно представлял страну на международной выставке женщин –художниц в Турции (2019 г).



*Рис. 13.* Н. Ахорова. «Натюрморт с дыней».

Особое место в творчестве Умеды Мардихудоевой занимает пейзаж. Источником вдохновения художницы Умеды Мардихудоевой является природа, в особенности пейзажи с изображением величественных гор Памира. Художница очень любит писать пейзажные панорамы и национальные натюрморты, где умело и тонко передаёт настроение природы и натуры. В последнее время Мардихудоева У. также пробует свои силы и в графике, подготовив серию графических работ на простые национальные мотивы.



*Рис. 14.* У. Мардихудоева. «Утро в Памире».

Газарян Аида Армиковна, живописец, талантливый педагог, всю свою жизнь посвятившая себя эстетическому воспитанию подрастающего поколения, работает по сей день в Республиканском Центре детского и юношеского творчества. Успешно окончив Республиканский художественный колледж имени М. Олимова в 1971 году, более 50 лет занимается творчеством. Пробует свои силы во многих видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства – пишет портреты, пейзажи, жанровые композиции, любит расписывать подносы. Персональная выставка художницы организовывалась в 2014 году в Институте изобразительного искусства и дизайна Таджикистана.



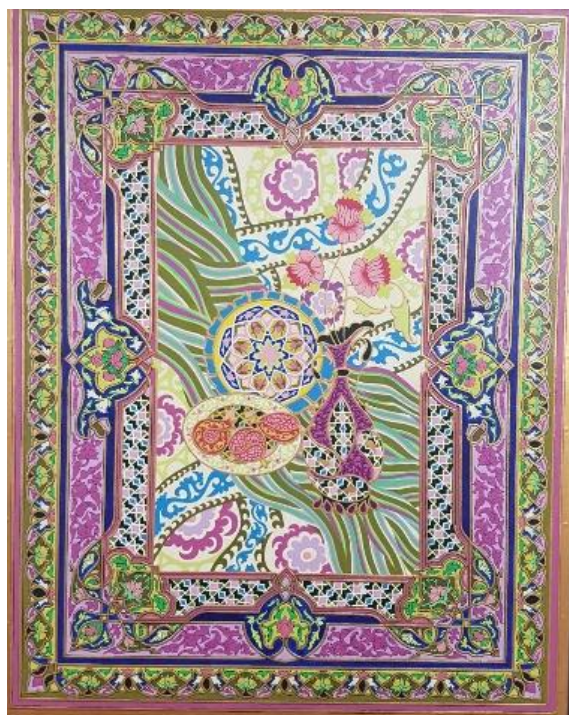
*Рис. 15.* А. Газарян. «Урожай».

Путь развития от мастера – керамиста до художника, создающего уникальные произведения керамики, прошла Зулайхо Холова. Декоративные композиции очень эмоциональны и выразительны. В их основе – связь с природой, которая будоражит мысль, а также изучение таджикского народного искусства, с его высокой культурой формы, рисунка и колорита. Пластической выразительностью, экспрессией отличаются керамические работы Зулайхо Холовой.



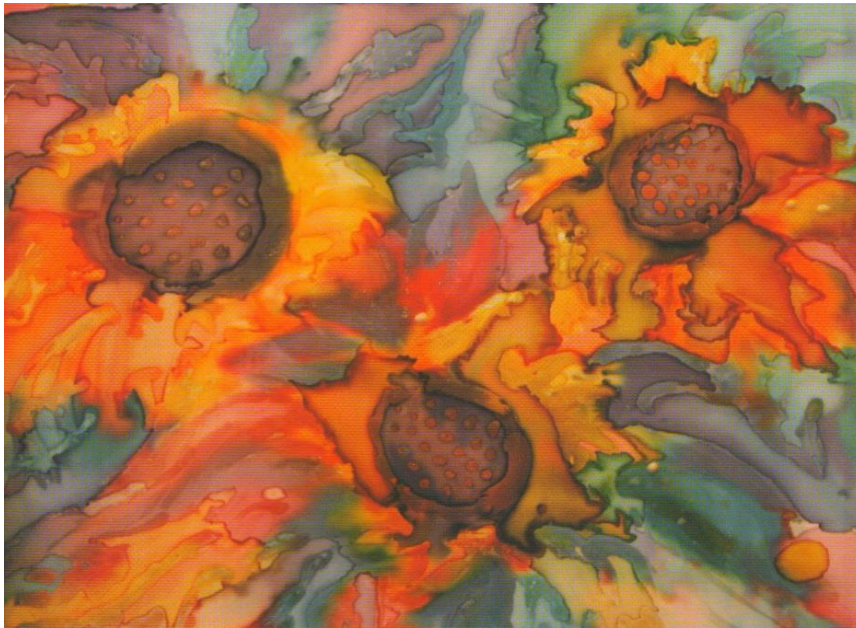
*Рис. 16.* З. Холова. «Декоративные украшения».

Творчество художницы Муноджот Бойматовой –неразрывно связано с народным орнаментальным искусством. Является новатором в искусстве кундаля, так как, умело совмещает искусство кундаля с декоративной живописью. Синтез современного с декоративно-прикладным искусством. М. Бойматова ныне заведует кафедрой декоративно-прикладного и монументального искусства, Государственного института изобразительного искусства и дизайна Таджикистана.



*Рис. 17.* М. Бойматова. Кундаль «Весна»

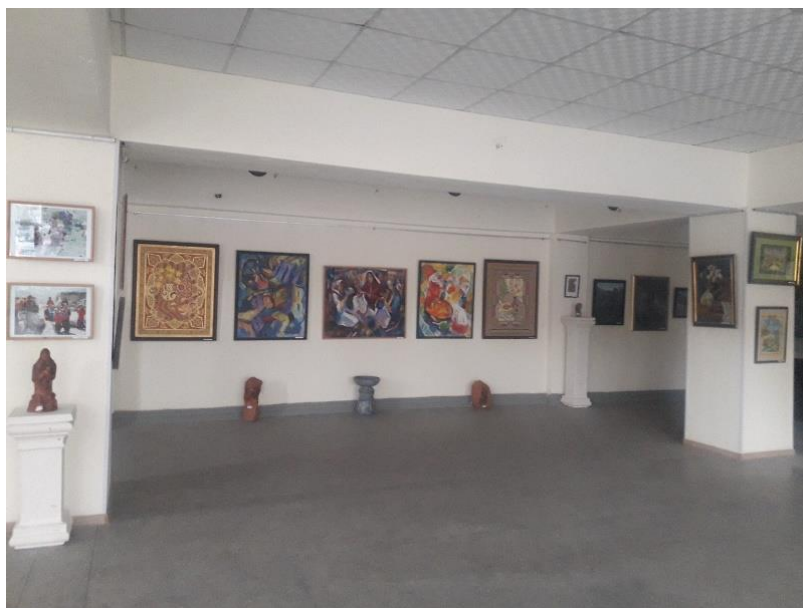
Среди молодых художников стало актуальным концептуальное искусство, чаще стали обращаться к декоративной интерьерной живописи. Это молодое талантливое поколение использует декоративную интерьерную живопись в основе своего творчества (Надежда Горностаева, Тахмина Исакова и т. д.). Такие художницы, как Шахноз Хамидова, Мехрангез Довудова, Рухшона Раджабова, Вера Карнаухова, Земфира Сатучина стремятся пробовать свои силы в разных техниках и жанрах, но преимущественно воплощают свои композиционные идеи в абстрактном направлении.



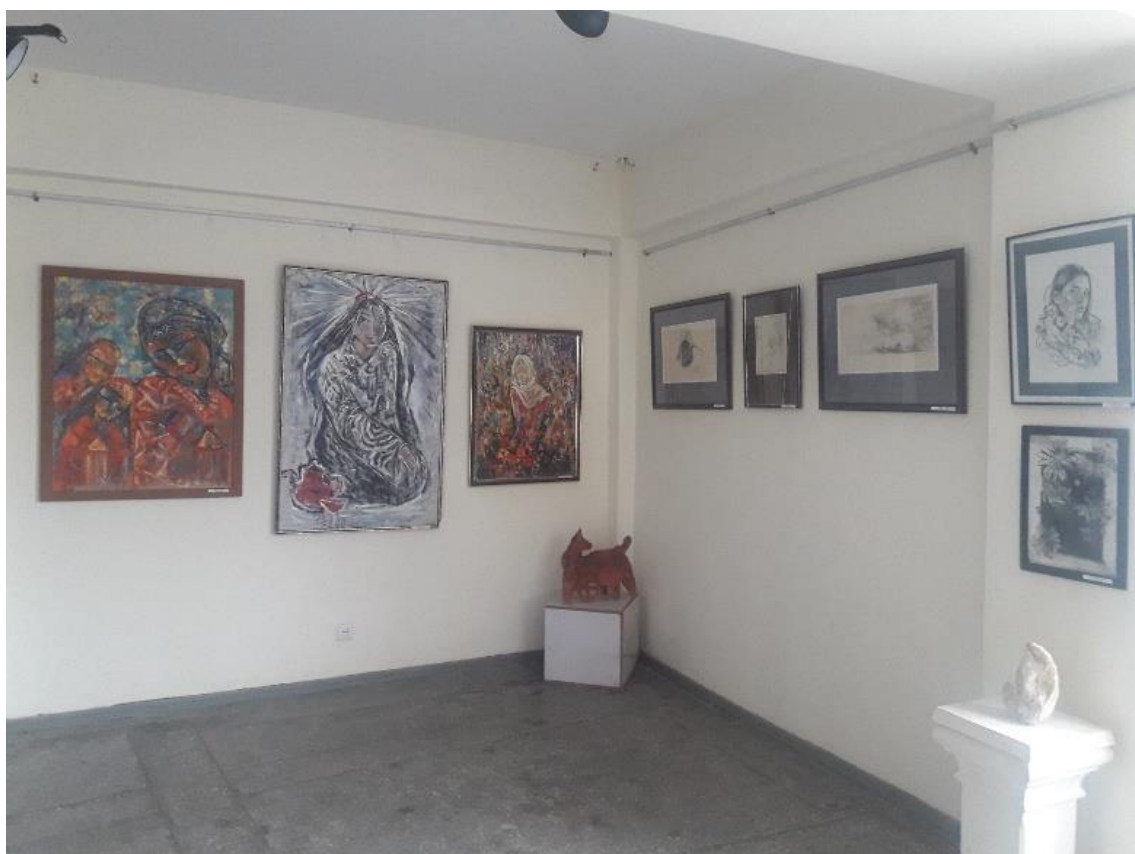
*Рис.18.* Ш. Хамидова. Батик «Подсолнухи».



*Рис.19.* М. Довудова. Лунолика.



*Рис. 20.* Экспозиция женской выставки «Мастерская Оро» в выставочных залах Союза художников Таджикистана в 2019 г.



*Рис.21.* Экспозиция женской выставки «Мастерская Оро» в выставочных залах Союза художников Таджикистана в 2019 г.

Однако сегодня, в силу ряда объективных экономических причин изобразительное искусство Таджикистана, в отличие от народного декоративно-прикладного искусства, пока не получило государственной поддержки, творчество художников Таджикистана в настоящее время нуждается в меценатстве и ждет своих инвесторов.

В последнее время тенденция закупки произведений художников банковскими структурами пошла на спад. У нас сегодня не имеются отдельные выставочные и художественные галереи, занимающихся выставочной деятельностью, пропагандой творчества и продажей картин художников (для некоторых это является единственным источником дохода). По этой причине, они вынуждены искать дополнительные источники.

Но несмотря на это, нужно отметить, что на сегодняшний день произведения женщин-художниц Таджикистана достойно выставляются в республике и на многочисленных международных выставках.

Мы надеемся, что статус творцов-художников в обществе повысится и изобразительное искусство займет достойное место на пьедестале культуры нашей республики.

Подводя итог, можно сказать, что период независимости в Таджикистане ознаменован появлением и формированием целой плеяды художниц, национальных кадров, которые достойно представляют страну на международной арене, а также своим своеобразным творчеством в различных видах и жанрах изобразительного и декоративно-прикладного искусства значительно обогатили нашу национальную культуру.

Также, важно заметить, что их творческие поиски основаны на стремлении к единству традиций и новаторства. А их творчество утверждает, что любовь – это великое чувство, которое заставляет мир звучать прекрасной музыкой и зрителям увидеть красоту этого мира глазами женщин-художниц.

Такова разнообразная, богатая, но далеко не полная картина развития изобразительного искусства в Таджикистане в период независимости и активная роль женщин-художниц в этом процессе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Додхудоева Л.Н. Графика и скульптура Таджикистан XX века.-Душанбе, 2006.- С. 157.
2. Муминова Х.А. 2018: Вклад женщин в развитии музыкальной культуры Таджикистана.(Вторая половина XX и начала XXI века. – Душанбе: Истеъдод, 2018.- С. 4-6.
3. Искусство художниц Таджикистана «Ирам»//Альбом. Душанбе, 2004. - С 2-6.
4. Санъати тасвирии Тоҷикистон.//Альбом. М. Галарт, 2015.- С. 143.

#### **ВКЛАД ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИЦ В РАЗВИТИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАДЖИКИСТАНА В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ**

В данной статье предлагается общий обзор процесса развития национального изобразительного искусства Таджикистана в период независимости, в частности о вкладе и роли женщин-художниц в этом процессе. Также автор даёт подробную информацию о самых ярких представительницах изобразительного искусства данного периода, достойно представляющих нашу страну на международной арене и способствующих своим творчеством обогащению национальной культуры. Автор также обращает внимание на

то, что за годы независимости Таджикистана значительно поднялся статус творческих женщин.

*Ключевые слова:* независимость, изобразительное искусство, станковая живопись, декоративно-прикладное искусство, миниатюра, творчество, формирование, развитие, роль, раскрепощение, национальные традиции.

### **САӢМИ ЗАНОН ДАР РУШДИ САНЪАТИ ТАСВИРИИ ТОЧИКИСТОН ДАР ДАВРОНИ ИСТИҚЛОЛИЯТ**

Дар мақолаи мазкур шарҳи умумии рушди санъати тасвирии миллии Тоҷикистон дар даври соҳибистиқлолӣ, маҳсусан, саҳм ва нақши занони рассом дар рушди санъати касбӣ пешниҳод гаштааст. Муаллиф инчунин, оиди эҷодиёти намояндагони санъати тасвирии ин давра, ки кишвари моро дар арсаи ҷаҳонӣ сазовор муаррифӣ намуда, дар ғанӣ гардонидани фарҳанги миллии саҳмгузор гардидаанд, маълумоти мукамал овардааст. Таваҷҷуҳи муаллиф ба он равон шудааст, ки дар давраи замони соҳибистиқлолии Тоҷикистон нуфузи занони эҷодкор ба маротиб афзудааст.

*Калидвожаҳо:* Истиқлолият, санъати тасвирӣ, мусаввирии дастгоҳӣ, санъати орошӣ-амалӣ, миниётура, эҷодиёт, ташаккулёбӣ, рушд, нақш, озодӣ, анъанаҳои миллии.

### **THE CONTRIBUTION OF WOMEN ARTISTS TO THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE FINE ARTS IN TAJIKISTAN.**

This article provides a general overview of the development of the national fine arts of Tajikistan since independence, in particular, the contribution and role of women artists in the development of professional art. The author also provides detailed information about the works of representatives of the fine arts of this period, who decently represented our country in the world and contributed to the enrichment of national culture. The author draws attention to the fact that during the period of independence of Tajikistan, the image of creative women has increased significantly.

*Keywords:* painting, arts and crafts, miniature, independence, role, emancipation, national tradition.

*Сведения об авторе:* Хамидова Наргис Абдукудусовна -художник, Председатель Союза художников Таджикистана. Адрес: Республика Таджикистан, 735140, г.Душанбе, проспект Рудаки,89. *E-mail:* [moni\\_art@mail.ru](mailto:moni_art@mail.ru), *Телефон:* (+992) 933 359 309.

*Маълумот дар бораи муаллиф:* Хамидова Наргис Абдукудусовна – рассом, Раиси Иттифоқи рассомони Тоҷикистон. Сурога: Ҷумҳурии Тоҷикистон, 735140, ш.Душанбе, хиёбони Рӯдакӣ, 89. *E-mail:* [moni\\_art@mail.ru](mailto:moni_art@mail.ru), *Телефон:* (+992) 933 359 309.

*Information about the author:* - *Khamidova Nargis Abdukudusovna* – artist, Chairman of the Union of Artists of Tajikistan. Address: Republic of Tajikistan, 735140, Dushanbe,89, Rudaki Ave.. *E-mail:* : [moni\\_art@mail.ru](mailto:moni_art@mail.ru), *Телефон:* (+992) 933 359 309.



## ФАРҲАНГИ ОРОИШИ ЛИБОСҲОИ МУОСИР

Валиев Эҳсон, Валиева Мадина, Халимова Малика  
*Донишкадаи Давлатии санъати тасвирӣ  
 ва дизайни Тоҷикистон*

Моделсозии либос, ки яке аз намудҳои хунар ба шумор меравад, нисбат ба дигар намудҳои хунар бештар бо шахс алоқаманд ва ҳатто аз ӯ ҷудонопазир аст. Гояҳои бадеӣ, образи аслии бадеӣ, пеш аз ҳама, натиҷаи эҳсосот, таҳайюлот ва гояҳои шахсии ороишгар мебошад. Аммо ҳар як идеяи ибтидоии бадеӣ асоснокӣ, равшанӣ, санҷидани мантиқ, дониш ва таҷрибаи амалии ҷамъшударо талаб мекунад. Қонунҳо ва қоидаҳои композитсия, ки дар таҳияи костюм истифода мешаванд, дар протсессии амалияи дуру дарози бадеӣ ташаккул ёфтаанд.

Ба инҳо дохил мешаванд: қонунҳои мутаносибӣ, сечузъӣ, муқобилият ва якрангӣ, тобеият, қоидаи гурӯҳбандӣ, омезиши гармоникӣ рангҳои ахроматикӣ ва хроматикӣ ва ғайра. Костюм як ҷузъи фарҳанги ҷаҳонӣ буда, дар айни замон як ҷузъи муҳими хоси шахсият мебошад.



Расми 1. Корҳои дизайнери ҷавон Тоҷиддинова Шаҳзода  
 (роҳбар устод Валиева Мадина)

Чизҳои гирду атрофи мо зери таъсири мӯд, тағйири услубҳо, афзалиятҳо тағир намеёбанд, онҳо бо вақт ва рӯйдодҳои таърихӣ тағйир меёбанд. Дар ҷаҳони муосир симои инсон ва яке аз ҷузъҳои асосии он - костюм бо ҳуди шахс бештар шинос мешавад. Ансамбли костюмҳои бе инсон танҳо арзиши потенциали дорад.

Танҳо ҳангоми муошират бо симои берунии инсон, ороиши мӯй ва тарзи пӯшидани либос дар муҳити муайян метавон ба симои бадеии либос баҳо дод.



Расми 2. Либосҳои муосири мӯд (муаллифи намунаҳои моделҳо Валиева М.Ҷ. ва Халимова М.Ҷ.)

Сифати бадеию эстетикӣ нахши матоъро танҳо дар маҳсулот дар симои одам пурра зоҳир кардан мумкин аст. Дар композитсияи костюм аҳамияти асосӣ ба ҳаракатҳои пластикӣ (пайвастаи) шакл тааллуқ дошта, ҳаракатҳои ритмикӣ (назмӣ) онҳоро пурра ва инкишоф медиҳанд.

Костюм кайҳо боз ба яке аз забонҳои муоширати иҷтимоӣ ва воситаи муоширати иҷтимоӣ табдил ёфтааст. Муҳити объективии утилитарӣ (манфиатпарастона) аз ҷониби ҳуди шахс тағйир дода, ба вай арзишҳои медиҳад, ки бо ҳамдигар ва бо рушди фарҳангӣ ва таърихӣ ҷомеа мутақобила мекунад. Либоси мардумӣ як ҷузъи дурахшон ва яке аз унсурҳои устувори фарҳанги моддӣ гардид, ки ҳамеша хувияти миллӣ, муҳити ҷуғрофӣ, вазъи иҷтимоӣ ва мансубияти диниро инъикос мекард.

Пармон Ф.М., яке аз маъруфттарин донишмандони соҳаи назарияи тарҳрезии либоси замонавӣ навиштааст: «Мардум барои либосе, ки ба табиати шуғл, зиндагии рӯзмарра ва шароити ҷуғрофӣ ва иқлимӣ бештар мувофиқат мекард, таҳия ва нигоҳ медоштанд, ки ба ғояҳои эстетикӣ зебоӣ мувофиқ буд» [3, с. 261; 5, с. 183]. Асоси ҳаётбахши санъати халқӣ дар либос, ҳамчун як ҷузъи муҳити объективии одами атроф, ўро таърих кард, ҳама арзишмандтаринро нигоҳ дошт ва тасодуфро аз байн бурд. Ғояҳо ва моделҳои ҳастанд, ки ба озмоиши вақт тоб оварда, дар таърихи мӯд боқӣ мемонанд ва ҳатто солҳои зиёд истифода мешаванд.

Рушди ҷомеаи муосир бидуни донишмандони таърих, анъанаҳои мардумӣ, таҳқиқи натиҷаҳои раванди таъсири мутақобилаи фарҳангҳо дар ҷанбаи таърихӣ ғайриимкон аст. Зарурати ҳифзи тафовутҳои фарҳангӣ асоси тамаддуни нави пайдошавандаи асри XXI мебошад.

Функсияи гуманистии тарроҳӣ дар заминаи модернизатсияи шиддати муҳити инсонӣ инкишоф меёбад, ки ҳатто дар зери таъсири технологияҳои нав бояд бо давомнокии фарҳангии тарзи ҳаёт мувофиқат кунад. Хусусиятҳои минтақавӣ дар тарҳрезӣ ба омӯзиши таърих, фарҳанги миллӣ ва муҳити анъанавӣ мавзӯ асос ёфтааст.

Мӯди муосир бо сарвати бузурги ғояҳо ва озодии интиҳоб фарқ мекунад. Ин дикта мекунад, барои интиҳоби мо шароити мусоиди демократӣ фароҳам меорад, зеро дар айни замон фаслҳои гуногун, шаклу буришҳо, ҳаҷму дарозии гуногуни либос, доираи васеи рангҳо мавҷуданд ва ба таври баробар мӯд ва дилкашанд.

Комилан мантиқист, ки одамон на танҳо дар намуди зоҳирӣ, табъ, вазъи иҷтимоӣ, балки танҳо дар муносибати худ ба мӯд ва либос низ фарқ мекунад. Фарҳанги тарроҳии муосир бисёр омилҳои хусусияти минтақавӣ дараҷаҳои костюмро ба назар мегирад.

Ермилова Д.Ю. менависад: «Тархрезии ранг, рӯшноӣ, бӯӣ, иқлим, речаӣ садоӣ ва таркиби муҳити зист, ки «тархрезии неотехнологӣ» номида мешавад, яке аз самтҳои тархрезии ба муҳити зист нигаронидашуда мебошад [1, с. 34].

Дар масъалаи психологияи этникӣ омили ҷуғрофӣ «ба ташаккули унсурҳои фарҳанги милли таъсир мерасонад, ба таври органикӣ ба он охири мепайвандад» [2, с. 86]. Таъсири омили табиӣро дар эҷодиёти даҳанакии халқ, рақсу мусиқӣ ва маҷмӯи либосҳо мушоҳида кардан мумкин аст. Шаклҳои умумии либосҳои фолклорӣ аз маводҳои истеҳсоли онҳо комилан вобастаанд. Ҳар як минтақаи иқлимӣ бо имкониятҳои худ барои парвариши маводҳои табиӣ ва ташаккули навъҳои зарурии либос барои одамон хос аст. Саъю кушиш ба зебоӣ ба ҳамаи халқҳо, ҳатто дар марҳалаҳои аввали тараққиёти ҷамъияти инсонӣ хос буд.

Костюмро танҳо вобаста ба симои муайяни шахс, тарзи либоспӯшӣ, пластикӣ ва имову ишораҳои хос ба назар гирифтани мумкин аст. Мо метавонем бигӯем, ки костюм як одат аст, яъне зуҳури берунии чизи муқарраршуда, муҳим.

Дар баробари ин, костюм як роҳ, тарзи амалиест, ки дар итолиёвӣ ҳамчун *il modo* (айнан "тартиб, роҳ, усул, система, қоида") таъин шудааст.



а



б

Расми 3. Либоси миллии тоҷикон: а-минтақаи чанубӣ; б-води Каратоғ

Хусусияти инкишофи дараҷаҳои либоси умумӣ ва этникӣ, аз ҷумла, дар он аст, ки нақшҳои мардумӣ шаклҳои чандинасрадоранд, ки арзиши онҳо дар функционалии мафҳуми онҳо, мувофиқати шакли конструктивӣ, метрикӣ мебошад, мутаносибӣ ва пайвастигии таркибии элементҳои маҷмӯ.

Дар ҳар як давраи таърихӣ идеали эстетикӣ худ ташаккул ёфта, маҷмӯи костюмҳо ифодаи равшантарини он буд. Ҳатто, шаклҳои костюм ва унсурҳои он тақсимои мутаносиб, таносуби либос ва симои шахсро муайян мекунанд. Ҳамин тариқ, дар раванди шиноختи рушди ҷомеа ба костюм нақши хеле муҳим гузошта мешавад.

Т.Арманд дар китоби худ «Нақшу нигори матоъ» менависад: ...агар ҳама чиз аз байн мерафт танҳо либоси зан боқи мемонд, онгоҳ маданияти эстетикӣ даврони гузаштаро то андозае барқарор кардан мумкин буд.



Расми 4. Либосҳои бо услуби “этно” (муаллифи намунаҳои моделҳо Валиева М.Ҷ. ва Халимова М.Ҷ.)

Хунармандони мардумӣ бо нигоҳ доштани анъанаҳои миллӣ, аз насл ба насл интиқол додани маҳорат ва хусусиятҳои хунари худ, азхуд кардани симои нав, намунаҳои либоси миллиро ба рӯзгори мо овардаанд. Дар баробари ин шакли конструкцияҳое, ки аз нуктаи назари ба мақсад мувофиқ будани функционалӣ ва оқилона кор карда барои мадад шудаанд, дар марҳалаи ҳозираи тараққиёти инженерии лоиҳакашӣ аҳамияти калон доранд.

Костюм ҷузъи муҳими тарзи ҳаёти анъанавӣ мебошад, аз ин рӯ, сарчашмаҳои ассотсиативӣ дар тарҳрезии либос ба хусусиятҳои этнофарҳангӣ дар таҳияи шаклҳои либос, ба услуби тасвирҳои нигаронида шудаанд. Таърихи ташаккули либоси анъанавӣ бо тағйирёбии шаклҳо ва тарҳҳои силует дар тӯли тамоми мавҷудияти мардум алоқаманд аст.



а



б

Расми 5. Намунаҳои истифодаи хатҳои ороишӣ дар баъзе услубҳо: а-офисӣ, б-шомӣ (корҳои эҷодии Валиева Мадина)

Тағйирёбии либосро рафти воқеаҳои таърихӣ, дараҷаи инкишофи хунарҳои мардумӣ, иқтидори моддӣ ва техникаӣ ҷомеа ва эстетикаи тасвирҳои муайян мекунад.

Маҷмаи либосҳои анъанавӣ, ки худуди этносотсиалии рушд дошт, як ҷузъи фазои фарҳангӣ ва унсурҳои ифодакунандаи муҳити объективӣ гардид. Либоси ҳаррӯза ба хусусиятҳои минтақавӣ алоқаманд аст: ҷойгиршавии ҷуғрофӣ, шароити иқлимӣ, марҳилаҳои рушди фарҳанги моддӣ ва маънавии ҷомеа, ки мутаносибан ба инҳо муайян

карда мешаванд: эстетикаи тасвирҳо, фолклор, ғояҳои динӣ ва ахлоқӣ, анъанаҳои меросӣ, ки дар ҳама давраи замон наслҳои калонсол нигоҳ дошта мешуданд.

Мӯд як падидаи иҷтимоӣ-фарҳангӣ, механизми танзими иҷтимоӣ, фарҳангӣ ва раванӣ буда, бо арзишҳои асосӣ ва тамоюлҳои рушди ҷомеаи муосир зич алоқаманд аст. Бо мурури замон, на танҳо либос, балки кулоҳҳо, пойафзол, ҷавохирот, ороиши мӯй, ороиш - ҳама якҷоя ансамбли костюмҳо шуданд. Ин либосҳоро имрӯзҳо одамони машҳур, рассомон, тарроҳони мӯд офаридаанд. Ин либосҳо низ маҳсули эҷодиёт мебошанд. Рассом — дизайнерони мӯд дар ҳама давраи замонҳо борҳо ба либоси миллии рӯ овардаанд ва дар айни замон аз он истифода бурда, на танҳо моделҳои алоҳида, балки коллексияҳои томо эҷод мекунанд.



Расми 6. Дизайнери ҷавон Тоҷидинова Шаҳзода бо устодаш Валиева Мадина (аз чап ба рост - дуюм)

Аз ин ҷиҳат, либосҳои миллии мо ҳамчун намунаи беназир танҳо дар баъзе ҷорабиниҳо, масалан, дар рӯзҳои ид, тӯйҳо ба бар карда мешаванд. Либосҳо бо услуби муосир ва ҳамоҳангии миллии дӯхта шудаанд, ки ин духтарони моро боз ҳам зеботар мекунанд. Мутахассисони мо дар ҷустуҷӯи ин матоҳо ҳастанд, ки на танҳо барои тӯйҳо, балки ба шароити кор низ мутобиқ карда шаванд. Маълумот дар бораи хусусиятҳои минтақавии рушди маориф оид ба шаклҳои либоси анъанавии маишӣ метавонад дар офаридани либоси сахна, дар таҳияи моделҳои нав, ки муваффақияти он ба маълумотҳои маркетингӣ дар асоси дониши психологияи этникӣ, ранги миллии вобаста аст, муфид бошад, дарки ранги рамзӣ ва ороиши матоҳо.

Дурнамоҳои тараққиёти ҷамъияти мутамаддин на танҳо ба тараққиёти бомуваффақияти системаи хоҷагӣ, балки ба ҳаёти маданият мамлакат низ вобаста аст. Чизҳои гирду атрофи мо зери таъсири мӯд, тағйири услубҳо, афзалиятҳо тағйир намеёбанд, онҳо бо вақт ва рӯйдодҳои таърихӣ тағйир меёбанд.

Ҳамин тариқ, мӯд дар ҳоле ки як падидаи мураккаби бисёрҷанба боқӣ монда, дар айни замон ҳамчун объекти омӯзиши илмҳои гуногуни инсонӣ: таърих ва назарияи фарҳанг, ҷомеашиносӣ, этнопсихология, эстетика ва семиотика хизмат мекунанд.

### АДАБИЁТ

1. Композиция костюма: Учебное пособие / Авт.-сост. Гусейнов Г.М., Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. и др. М.: Академия, 2004. 432 с.
2. Нежурина-Кузничная Н.Ю. Популярная этнопсихология. Минск: Харвест, 2004. 381 с.
3. Пармон Ф.М. Эстетика форм и конструкций костюма (в историческом аспекте). М.: Легпромбытиздат, 1982.
4. Шатковская М.Л. Формирование элементного базиса прототипов при проектировании одежды на основе народного костюма. Диссертация на соискание учёной степени кандидата технических наук. 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн. СПбГУТД, 2009. 260 с.
5. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-elementnogo-bazisaprototipov-pri-proektirovanii-odezhdy-na-osnove-narodnogo-ko#ixzz4NYrGPWTV>
6. История моды. Иллюстрированная энциклопедия от древности до наших дней / [пер. с англ. Е. Воронкиной при участии И. Ильина]. – Харьков: Фактор, 2014. – 56 с.: ил.
7. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма. – М.: Легкая и пищевая пром-сть, 1982. – 144 с., ил

### ФАРҲАНГИ ОРОИШИ ЛИБОСҲОИ МУОСИР

Дар мақола таҳлили муқоисавии зебӣ ва ҷолибияти либос бо назардошти буриш ва ороиш оварда шудааст. Саволҳо оид ба тағирёбии мӯд, ки бо намуди зоҳирии инсон, ороиши мӯй ва тарзи пӯшидани либос дар муҳити муайян алоқаманданд, баррасӣ карда мешаванд. Мутобиқати либос бо шахс. Таъсири мӯд, тағйири услубҳо, рушди ҷомеаи муосир дар соҳаи дизайни либос.

*Калидвожаҳо:* услуб, этно, дизайни муосир, мард, костюм, дизайн, орошигарии либос, ансамбли костюм

### КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

В статье приводится сравнительный анализ о красоте и привлекательности одежды с учетом кроя и дизайна. Рассмотрены вопросы о смене моды, которая взаимодействует с внешним обликом человека, его прической и манерой носить одежду в определенной окружающей среде. Гармония одежды с человеком. Влияние моды, смена стилей, развитие современного общества в области дизайна одежды.

*Ключевые слова:* стиль, этно, современный дизайн, человек, костюм, проектирование, дизайнер одежды, ансамбль костюма

### THE CULTURE OF MODERN CLOTHING

The article provides a comparative analysis of the beauty and attractiveness of clothing, taking into account the cut and design. The questions about the change of fashion, which interacts with the external appearance of a person, his hairstyle and manner of wearing clothes in

a certain environment, are considered. Harmony of clothes with a person. Influence of fashion, change of styles, development of modern society in the field of fashion design.

*Keywords: style, ethno, modern design, man, costume, design, clothing designer, costume ensemble*

**Маълумот дар бораи муаллифон:** *Валиев Э.Н.* омӯзгори кафедраи дизайн ва меъморӣ ДДСТваДТ. Суроға: ш. Душанбе, к. 50-солагии Тоҷикистон х. 25, х. 28, Почтаи электронӣ valiev-ehson@mail.ru, тел: (+992) 987976282. *Валиева М.Ҷ.* омӯзгори кафедраи ороиши бадеии либос ДДСТваДТ. Нишонӣ: Душанбе, кӯчаи 50-солагии Тоҷикистон х. 25, х. 28, Почтаи электронӣ: madina75@list.ru, тел: (+992) 988774114

*Ҳалимова М.Ҷ.* омӯзгори кафедраи ороиши бадеии либос ДДСТваДТ. Суроға: ш. Душанбе, к. Ҳувайдуллоева, 111, Почтаи электронӣ: malika.xalimova.1980@gom.ru, тел: (+992) 985427960

**Сведения об авторах:** *Валиев Э.Н.* преподаватель кафедры дизайн и архитектуры ГИИИ и ДТ. Адрес: г. Душанбе, ул. 50 лет Таджикистана дом 25, кв. 28. Электронная почта: valiev-ehson@mail.ru, тел: (+992) 987976282; *Валиева М.Дж.* преподаватель кафедры художественного проектирования одежды ГИИИ и ДТ. Адрес: г. Душанбе, ул. 50 лет Таджикистана дом 25, кв. 28. Электронная почта: madina75@list.ru, тел: (+992) 988774114; *Ҳалимова М.Дж.* преподаватель кафедры художественного проектирования одежды ГИИИ и ДТ. Адрес: г. Душанбе, ул. Ҳувайдуллоева, 111, Электронная почта: malika.xalimova.1980@gom.ru, тел: (+992) 985427960

**Information about authors:** *Valiev E.N.* - teacher of the department of design and architecture, Tajik Institute of Art and Design. Address: Dushanbe, st. 50 years of Tajikistan house 25, apt. 28. E-mail: valiev-ehson@mail.ru, tel: (+992) 987976282; *Valieva M.J.* - teacher of the department of costume design, Tajik Institute of Art and Design. Address: Dushanbe, st. 50 years of Tajikistan house 25, apt. 28. E-mail: madina75@list.ru, tel: (+992) 988774114; *Halimova M.J.* - teacher of the department of costume design, Tajik Institute of Art and Design. Address: Dushanbe, st. Huvaidulloeva, 111, E-mail: malika.xalimova.1980@gom.ru, tel: (+992) 985427960.

## РАДИОДРАМАТУРГИЯ: ИНКИШОФ ВА ДУРНАМО (дар мисоли радиои «Тоҷикистон»)

Обидҷон Саидзода,

*номзади илмҳои филология, Директори радиои «Тоҷикистон»*

Радиои «Тоҷикистон» ҳанӯз аз рӯзҳои аввали таъсис бо ходимони театр ва кино робитаи наздик дошта, комёбиҳои намоёни онҳоро ташвиқ менамояд. Ин алоқамандӣ имрӯз бо шакли услуби нав раванг дорад. Дар заминаи ин алоқа шаклҳои «Радиотеатр», «Театр дар назди микрофон», «Театри як актёр», новеллаҳои радиои, портретҳои эҷодӣ, радиоинсценировкаҳо, радиопилмҳо, радиомазҳакаҳо ва хонишҳои бадеӣ ва каломи мавзунӣ радиои ташаккул ёфта, ба бахши такмилёбандаи адабӣ-драмавӣ мубаддал шуда, радиодрамамурағияро инкишоф бахшид. Бо ҳамин радиои тоҷик домани васеъ пайдо карда, шаклҳои нав ба нави таҳияи барномаҳо ба вучуд овард.

Илова бар ин, дар солҳои аввали радиошунавонӣ, қатъи назар аз ҳамаи ин чорабиниҳо, дар роҳи ташвиқ тарғиби санъат душвориҳои ҷиддӣ мавҷуд буданд. Сушт будани базаи моддии муассисаҳои санъат ва набудани таҷҳизоти лозимии техникаи радиои душвориҳои асосӣ ба шумор мерафт. Дар ин баробар, барномаҳои адабӣ-драмавии радиои «Тоҷикистон» ҳамчун қисми таркибии барномаҳои радиои, баробари пайдоиши ҳуди радиошунавонӣ ташаккул ёфта, инкишофи он маҳз ба фаъолияти чанд соҳа: радиошунавонӣ, алоқа, адабиёт ва санъат марбут аст. Матни нахустин радиотеатрҳо ба тавлиди нахустин асарҳои драмавӣ марбут буда, осори маъруфро фаро мегиранд.

Одатан дар радиои «Тоҷикистон» барномаҳои драмавино «Радиотеатр», «Театр дар назди микрофон», «Театр дар меҳмони шунаванда», «Радиопостановка», «Радиопйеса», «Радиокомпозиция» ва «Радиоинсценировка» меноманд. Дар «Луғати русӣ-тоҷикии истилоҳоти санъат» ин мафҳумҳо чунин шарҳ ёфтанд: Радиопостановка-саҳнагузориҳои радиои. Як шакли барномаи бадеии радио: 1. Нашри радиои намоиши театрий. 2. Ба нашри радиои мувофиқ намудани намоиши театрий. 3. Намоиши театрие, ки ба таври махсус дар радио таҳия мешавад. Инчунин, Радиопйеса-намоишномаи радио. Асари драмавӣ, ки мутобиқ ба қобилияти шунавоӣ навишта шудааст. Радиоспектакл-намоиши театрии радио. Радиотеатр-театри радио[1,с.192].»

Қадимтарин «Театр дар назди микрофон», ки сабти овозии он то имрӯз маҳфуз аст, «Мутриби нобино» ном дошта, соли 1947 сабт шудааст[2]. Мазмуни он аз рӯзгори ҷавони нобинои модарзод ҳикоят мекунад, ки бар хилофи яъсу ноумедӣ ба суруду мусиқӣ майл пайдо карда, роҳи ромишгариро интихоб мекунад ва тадричан ба як оҳангсози маъруф табдил меёбад.

Яке аз сарчашмаҳои ба вучуд омадани гуфторҳои драмавии радиои «Тоҷикистон» таъсиси театри касбӣ аст. Вақте 7 ноябри соли 1929 пардаи аввалини театри давлатии тоҷик кушода шуд, он боиси тавлид шудани жанри нав-драмамурағия дар адабиёт гардид. Ташкили он ба инкишофи санъати театрии тоҷик ёрии калон расонд ва аввалин асарҳои саҳнавӣ ба вучуд омаданд.

Омили дигари таъсиси барномаҳои драмавии радиои «Тоҷикистон» - баргузор шудани даҳаҳои адабиёт ва санъати тоҷик дар Маскав ва дар дигар кишварҳои Иттифок буд. Масалан, дар нахустин Даҳаи адабиёт ва санъати тоҷик дар Маскав, ки 12 апрел то 22 апрели соли 1941 баргузор гардид, аз Театри давлатии ба номи А. Лоҳутӣ 69 нафар хунармандон ширкат варзиданд. Маскав ба қабули иштирокчиёни даҳа ҳаматарафа тайёрӣ дида, материал ва хабару гузоришҳо дар бораи Тоҷикистон: гузашта ва имрӯза, эҳё ва нумуи иҷтимоӣ, иқтисодӣ ва фарҳангии он мунтазам дар саҳифаҳои матбуот ва радио мавод нашру пахш мекард. Дар ин давра, «Кумитаи умумииттифокии радио пахши



радиоспектаклҳоро ба нақша гирифта, сабти арияҳо аз операҳои “Шӯриши Восеъ”, “Коваи оҳангар” ва намоиши мусикавии “Лола” дар грампластинкаҳоро ба радиои тоҷик тавсия кард[3].” Дар ин асно, санъаткорони тоҷик аз назаргузаронии ҷамъии спектаклҳоро ташкил намуданд, ки тадричан ба ташаккули радиотеатрҳо ва “Театр дар назди микрофон” мусоидат карданд.

Муҳаққиқи маъруф, устод Низом Нурҷонов дар китоби «Маҳмудҷон Воҳидов» нигоштааст, ки “радиотеатр солҳои 1936-1937, баъди андак таҷриба овардани нахустин театри миллӣ, сабзидани актёрони он ба вучуд омад. Баъзе намоишҳои хуб ба мисли «Макр ва муҳаббат» ва «Оршин мол олон» аз тариқи радио мустақим пахш шуданд. Баъдтар, намоишҳо андак ихтисор ёфта, дар лента сабт гардиданд ва гоҳ-гоҳ аз радио садо меоданд. Баъзе аз ҳикоя, дoston ва қисса махсус барои шунавонидан таҳия гардиданд[4, с. 47].”

Дар сохтори радиои “Тоҷикистон” барномаҳои драмавӣ солҳои 1960, баъди таҷриба касб кардани нахустин мутахассисони театри миллӣ ва дар таҳияи асарҳои сахнавӣ пайдо шудани радиорежисура-радиотеатрҳо, ташаккул ёфт. Дар таиноти кори радио нахуст асарҳои драмавӣ сахнавӣ барои шунавонидан пешбинӣ шуданд. Маҳз асари сахнавӣ заминаи радиодраматургияро ба вучуд овард.

Баъдан, спектаклҳои Театри академии драмаи ба номи Лоҳутӣ - «Отелло», «Макр ва муҳаббат», «Муфаттиш», «Бунафша», «Хизматгори ду хоҷа», «Интихоби домод» ва ғайраро муҳлисони бешумори санъат солҳои 1950-1960-ум ба воситаи радио шуниданд ва солҳои 1960-1970 аз телевизион тамошо карданд. Маълум аст, ки маҳз баъди пахши радиои ва намоиши телевизионӣ ин ҳунармандон ҳамчун санъаткорони бузург боз ҳам бештар дар ҷомеа муаррифӣ шуданд.

Баъди солҳои 1960-1970-ум, аниқтараш нисбатан такмил ёфтани зарфияти техникаи соҳа кори ходимони радио, актёрон ва коргардононро барои таҳияи радиотеатрҳо осонтар кард. Масалан, агар пештар барномаҳоро як дафъа мешунавониданд, акнун беҳтарин асарҳоро дар ҳазинаи радио маҳфуз дошта, дар мавридҳои зарурӣ такроран пахш мекарданд. Пештар, агар барои таҳиягар ягон қисми бозии актёрони барнома маъқул намешуд, имкони техникаи такроран беҳтар бозидани нақшо набуд ва он дертар пайдо шуд.

Аз тарафи дигар, нуфузи маънавии радиотеатрҳо боиси ташаккул ёфтани он гардиданд. Ҳамзамон, мазмуну мундариҷаи онҳо пайваста рангоранг мегардиданд. Акнун шунаванда ба радио барои вақтхушӣ ё фақат иттилоъ гирифтани мурочиат накарда, балки радиоро гӯш мекард, ки дар бораи чизҳои ба ҳудаш номаълум тасаввурот пайдо кунад ва тарзи ҳалли баъзе муаммоҳои мураккаби зиндагиро сарфаҳм равад. Бинобар ин, гуфторҳои драмавӣ на танҳо таҷассумкунандаи ҳаёт, балки мактаби зиндагӣ ҳам гардиданд.

Қобили зикр аст, ки гуфторҳои драмавӣ махсусияти таҳияи худро доранд. Масалан, дар намоишномаҳои дар театр сабтшуда ё ба намоишномаи театрии дар студияи радио сабтшуда, садои баранда танзим шуда, ӯ рӯйдодҳои сахна ва ҳаракати актёронро ба шунавандаҳо шарҳ медиҳад. Дар ин сурат баранда ба иштирокдори спектакл табдил ёфта, ҳаракат ва баъзе воқеаҳои диданашавандаро бо лукмаҳои хусусияти иттилоотӣ дошта ба сомеъон мерасонад. Образи бадеӣ дар ин гуфторҳо тариқи ифодаи ба радио хос ва мусиқӣ ташаккул меёбад ва таъсирашро афзун мекунад. Баъзан барои васеъ инъикос кардани муҳтавои асари бадеӣ (матн) сахнаҳои нав илова мешаванд, ки ин ҷо маҳорати муаллиф (таҳиягар) ва коргардон нақши муҳим дорад.

Дар театр ороиши сахна, рушноӣ, грим, рангу бор ва ҳаракатҳо камбудии кори актёрро номаълум мекунонад. Дар радио бошад, ин тавр нест. Дар ин ҷо актёр бояд маҳз бо тобиши овоз ва маҳорати суҳанронияш ба шунаванда таъсир расонад. «Дар театр лаҳзаҳои ғайриамалӣ ё таваккуф камбудӣ нест ва пайҳаснашаванда аст, вале дар радио як лаҳзаи таваккуф (таваккуфи бемаврид) метавонад нуқсон шуморида шавад. Барои

хунарпеша дар назди микрофон нақшро бозӣ кардан душвортар аст[7, с.38].» Яъне, хунармандон дар сахнаи театр озодона ҳаракат мекунад, бо ҳамнақшхояшон рӯ ба рӯ мешаванд, таъсири сухани ҳамсӯҳбати худро хис мекунад, вале ин ҳамаро дар радио пайдо кардан имконнопазир аст ва онро дар назди микрофон офаридан лозим меояд.

Ба ақидаи муҳаққиқ Д. Давронов қонунҳои радиодраматургия талаб мекунад, ки калимаи талаффузшуда на танҳо идея ва маънои фикру андеша, нияти мақсади персонажро ифода карда тавонад, балки имконият диҳад, ки шунаванда ҳолати материалӣ ё худ ҷоеро, ки дар он амалиёт ба вуқӯъ меояд, пеши назар орад. Вале дар телетеатр (дар театр ҳам) талабу эҳтиёҷ ба ин хусусиятҳо аз байн меравад, зеро дар сахна ҳама чиз дар пеши назар аст, чун тарзи талаффуз, ҳаракат, интонатсия, мимика ва ғайраҳо[6, с.12].”

Дар радио актёр дар назди микрофон фақат ба матн ва ҳунари худ таъяс мекунад. Вай бояд дар хотир дошта бошад, ки ҳангоми талаффуз бо оҳанги баланд бояд аз назди микрофон дуртар истад. Аз ин рӯ, қори коргардонӣ дар гуфторҳои драмавӣ махсусияти худро дорад, чунки мусиқӣ, эффеҶтҳои овозӣ ва шавқун дар гуфторҳои драмавӣ метавонанд ҳамчун механизми ёрирасон кӯмак кунанд. Вале актёр ва маҳорати ӯ дар ҷойи аввал меистад. Радио аз хунарпеша изҳори пурраи ҷаҳони ботиниро талаб менамояд.

Мундариҷаи гуфторҳои драмавӣ дар давраи шӯравӣ, ки бо оптимизм ва идеяҳои ҳаётбахши коммунистӣ фарогир шуда буд, нақши бузургро аз ҷиҳати идеявӣ-тарбиявӣ мебозид, зеро он дар ботини одами советӣ ҳислатҳои ҳаёти навро раванку ривоч меод. Онҳо бояд барои миллионҳо одамон манбаи шодмонӣ ва илҳом бошанд, ирода, ҳиссиёт ва фикру зикри онҳоро ифода намоянд ва воситаи инкишофи идеявӣ тарбияи ахлоқии одамон шаванд. Барои иҷрои ин вазифаи бузург ва аудиторияро ҷалб намудан радиоро зарур буд, ки ҳар як асари драмавиеро, ки аҳдофи замонро ифода мекард ва дорои хусусиятҳои барҷаста ва мазмуни баланди коммунистӣ дошт, мавриди коркарди радиой қарор дода, пахш кунанд. Онҳо намоишномаҳои «Доҳунда»-и Ҷ. Иқромӣ (аз рӯи асари С. Айнӣ), «Одами яроқдор»-и Н. Погодин, «Отелло», «Ромео ва Ҷуллета»-и У. Шекспир, «Ғурмағас»-и В. Войнич ва дигарон мебошанд.

Радиотеатрҳо, қабл аз ҳама, омилҳои тарбия ва дарси бузурги маърифат низ мебошанд, зеро “маърифат танҳо ба мағзи сар ҳамл кардани маҷмӯи донишҳо не, балки, қабл аз ҳама, тарбияи рӯҳи солиму эҳсосоти дарккунанда аст. Рӯҳи солиро бошад, метавон танҳо тавассути омилҳои таъсирбахши бадеӣ, фалсафӣ ва хунари тарбия намуд[4].” Дар радиотеатрҳо ибратгирӣ ҳамчун яке аз тавонотарин воситаҳои ташвиқӣ талаққӣ шудааст.

Бо пош хӯрдани Иттиҳоди Шӯравӣ ва аз байн рафтани маҳдудиятҳои идеологӣ, дар гуфторҳои адабӣ-драмавии радиои “Тоҷикистон” руҳияи бозсозӣ ва ҷанбаи амиқи милли ба вучуд омад. Ходимони бахши адабӣ бо истифода аз сабку услубҳои гуногуни бадеӣ дар ифодаҳои ҳақиқати воқеаҳои даврони истиқлол ва таърихи ғани халқи худ сахми арзанда гузоштанд. Аммо, дар солҳои аввали Истиқлол гуфторҳои драмавӣ, аз қабилҳои радиотеатр, кам сабт гардиданд, ки ин ҳолат шояд ба вазъи номуътадили иҷтимоӣ ва нарасидани маблағ алоқаманд буд. Дар ин давра, ҳамкориҳои радио бо театрҳо тадриҷан суст шуд ва ҳатто худ театр бар асари низоъҳои шахрвандӣ ҳолати ногувор пайдо кард ва фаъолияти он вобаста ба талаботи давр муайян ва ҷавобгӯ набуд. Дар ин марҳила мардум аз театр ва театр аз мардум то ҷое дур гардид. Дар Театри академӣ-драмавии ба номи А. Лоҳутӣ соли як ва ё ду намоишнома баргузор мегардиду халос.

Муҳаққиқ И. Усмонов намоишномаҳои ин давраро дар мақолаи «Мулоҳизаҳо перомуни драматургияи имрӯз» таҳлил намуда, чунин натиҷагирӣ кардааст: “дар солҳои 90-ум камтар асарҳои тоза пайдо шуданд ва ба театрҳо камтар намоишҳо рафтанд. Баъдан эҳёи драматургия, асарҳои тамошоӣ оммавӣ ва мавзӯҳои таърихӣ ба хусус, таърихи дур, ҳатто таърихи асотирӣ шурӯъ шуд, ки бисёре аз ин асарҳо ҳислати ҷашнӣ доштанд[8, с.304].”

Баъди таваккуфи 12-сола, соли 2002 радиотеатрҳо аз нав сабт шуданд. Дар як муддати кӯтоҳ, асарҳои Меҳмон Бахтӣ «Фирдавсӣ» (2001), Шодӣ Солеҳ «Ҷияни хира» (2002), Иноят Насриддин «Қотили ҷонҳо» (2002), Ҳикмат Раҳмат «Аёдат» (2002), Т. Уайлдер «Шаҳраки мо» (соли 2003 дар таҳияи Фарзона), Мирсаид Миршакар «Ҳикояи чашма» (2003), Нурулло Абдуллоев «Мочарои сари пода» (2003), Тӯрахон Аҳмадхонов «Спитамен» (2004), Равшани Ёрмуҳаммад «Воҳурӣ» (2005), Рачабалӣ Қудратов «Ба истиқболи Хуршед» (2005) ва ғайра ба шунавандагон пешниҳод шуданд.

Инчунин, дар радиотеатрҳои ин давра ҷанбаи ҳамосавӣ, бозтоби давраҳои чехраҳои таърихӣ ва масъалаҳои вобаста ба шароити иҷтимоии мамлакат бо талаби давру замон тағйиру такмил ёфтанд. Махсусан, рӯйдодҳои сиёсӣ, иҷтимоӣ ва фарҳангии чун таҷлили ҷашнҳои Истиқлолият, Ваҳдати миллӣ ва дигар санаҳои таърихӣ ба таҳаввули мавзӯии радиотеатрҳо сабаб гашт ва ба асарҳои муаллифони ватанӣ таваҷҷуҳи махсус ба вучуд омад.

Шуруъ аз соли 2010 радиотеатрҳои нав ба вучуд омаданд, ки «Гирдбод»-и Н. Табаров, «Парронҷақҳо»-и А. Самадов, «Бист дақиқа бо фаришта»-и Вампилов, «Кабки қафас»-и Т. Зулфиқоров, «Дон Жуан»-и Молеер, «Ҳисоби дӯстон дар дил»-и А. Островский, «Куштори 14 шоҳзодаи Ҳахоманишин»-и Сорбон, «Ориёӣ»-и С. Аюбӣ, «Нағбардори Хучанд»-и М. Бахтӣ, «Куруши Кабир»-и Б. Абдурахмонов, «Пайроҳаи зиндагӣ»-и С. Сафаров, «Иштибоҳ»-и А. Камю, «Зани сарватманд»-и А. Амралӣ, «Пизишки паррон»-и Молйер, «Домоди сохта»-и А. Дехотӣ, «Ромкунии духтари саркаш»-и В. Шекспир ва «Қаториҳо»-и А. Дударев аз он ҷумла мебошанд.

Алоқаи театр бо радио ҳар рӯзу ҳар соат зиёдтар мешавад ва маҳз радиову «театри як актёр»-и он паҳлӯҳои нав ба нави истеъдоди хунарпешаҳо барои ҷомеа кашф намуд, маҳз баъди паҳши радиотеатрҳо ва радиоинсценировкаҳо М.Қосимов, А.Бурҳонов, Г.Бақоева, А.Хӯчаев, О.Ҳаётова, М. Шамсиддинова, С.Турсунова, Ҳ.Абдуразоқов, Х.Назарова, Г.Завқибеков, С. Тӯйбоева, К.Назаров, А.Қосимов, А.Қодиров, Б.Рачабов, Ҳ.Саидаҳмадов, М. Тоҳирӣ, М.Воҳидов ва дигарон ҳамчун саъяткорони бузург дар ҷомеа муаррифӣ шуданд.

Радиои «Тоҷикистон» аз рӯзҳои аввали бунёди худ тарғибгари театр буд ва комёбиҳои онро ташвиқ мекард, вале ин маънои онро надорад, ки ин дастгоҳ ҳама гуна намоишномаи театрҳо сабт карда паҳш мекунад. Балки аз рӯи рисолати радио танҳо ҳамон спектаклро сабт мекунад, ки он мазмунан ва сифатан баланд буда, дар тарбияи ахлоқию маънавии шунаванда сахмгир шуда метавонад.

Ходимони театр низ дар ташаккули барномаҳо ва аз ҳар ҷиҳат ҷолиб баромадани онҳо сахм гузоштанд, ки ҳоло маҳсули заҳмати онҳо дар «Ҳазинаи тиллоӣ»-и радио маҳфуз буда, шумораи умумии гуфторҳое, ки давомнокии он аз 45 дақиқа то 3-4 соатро ташкил медиҳад қариб ба 300 гуфтор мерасад, ки баъзан такроран шунавонида мешаванд. Маҳз радиои «Тоҷикистон» ба сифати нахустин радиои ватанӣ мазмунӣ намоиши театриро ба аудиторияи васеъ муаррифӣ кард, зеро агар санъати хунарпешаро дар сахнаи театр 200-300 нафар тамошо карда тавонад, пас, тавассути радио, телевизион, интернет, паҳши онлайн миқдори алоқамандон даҳҳо ва садҳо маротиба меафзояд.

Таҳиягарони асосии ин гуфторҳо нахуст Абдусалом Раҳимов ва Шамсӣ Қиёмов буданд, минбаъд Ҳалима Насибулина, Муқаддас Расулова, Хайрулло Иброҳимов ва Шералӣ Нағзалиев ба сифати коргардон заҳматҳои зиёд кашиданд. Муназзими асосӣ бошанд Маърифат Холиқова ва Гулҷеҳра Латифова ба ҳисоб мераванд.

Аз ин рӯ, бовар дорем, ки агар радио, телевизион ва театр роҳҳои нави ҳамкориро дар тарғиби санъати театриро ба роҳ монанд, метавонанд маданияти театрфаҳмии омро баланд бардошта, шумораи мухлисони театро зиёд намоянд ва ба ин восита, роҳи нави тарбияи эстетикӣ мардумро ба вучуд оранд, чунки радиотеатрҳо на танҳо имрӯзу фардо, балки садсолаҳои минбаъда хизмат хоҳанд кард ва ҳамчун ёдгори оғози марҳилаи тозаи тамаддуни тоҷикон боқӣ хоҳанд монд. Бинобар ин, хуб мешавад, ки радиодраматургия ва

маҳорати актёрӣ ҳамчун фанни алоҳидаи таълимӣ дар барномаҳои таълимии соҳаи журналистика дохил карда шавад.

Имрӯз ҷаҳони мутамаддин Тоҷикистонро шинохту эътироф кард, робитаҳои иқтисодиву фарҳангӣ бо мамолики олам устувор гардид ва ҳамаи ин таҳаввулот тақозои онро доранд, ки кулли анвои ҳунар, назири мусиқиву театр, радиову телевизион, интернет, адабиёту синамо ва дигар омилҳои фарҳангӣ моҳияти чунин падидаҳои замонро инъикос намоянд. Дар радиотеатрҳои давраи нав мавқеи асосиро бояд образи одами нав - намояндаи замони бузургтарин дастовардҳои технократӣ, шахсияти дорои тафаккури миллӣ ва бунёдкор соҳиб шавад. Дар ин замина, дар адабиёти классики ва муосири тоҷик асарҳои ҷолиб кам нестанд, танҳо масъулият ва маблағгузорӣ зарур аст, ки мувофиқи тақозои замон ва сиёсати нави давлатдорӣ онҳоро ба фаҳми насли наврас созгор сохта, аз рӯи он филмҳо, драмаҳо ва радиотеатру радиоинсценировкаҳо ё хонишҳо созем.

### АДАБИЁТ

1. Луғати русӣ-тоҷикии истилоҳоти санъат: Мураттибон: А. Аҳроров, А. Раҷабов, М. Рӯзиёв, Х. Сабоҳӣ. -Душанбе: Сарредаксияи илмӣ Энсиклопедияи миллии тоҷик, 2003. -272 с.
2. Бойгонии Кумитаи телевизион ва радиои Тоҷикистон. “Ҳазинаи тиллоӣ”-ии Радиои Тоҷикистон, бахши барномаи адабии “Радиотеатрҳо” ва “Театр дар назди микрофон” № 1 (моно)
3. Адабиёт ва санъат”. -2016. 7-уми апрел.
4. Низомов, А. Театри милли-шоҳсутуни тамаддун. / А. Низомов. // “Ҷумҳурият”. - 2015. -06 июн.
5. Нурҷонов, Н. Маҳмудҷон Воҳидов / Н. Нурҷонов. –Душанбе: Маориф ва фарҳанг, 2009. -384 с
6. Давронов, Д. Сухан ва мавқеи суҳанварӣ дар телевизион / Д. Давронов. –Душанбе: Шарқи озад, 2009. -104 с.
7. Саидзод, О. “Умре бо радио” / О. Саидзод. –Душанбе: Бухоро. -96 с.
8. Усмонов, И. К. Журналистика (Қисми 3) / И. К. Усмонов. –Душанбе, 2008, -448 с.

### РАДИОДРАМАТУРГИЯ: ИНКИШОФ ВА ДУРНАМО (дар мисоли радиои «Тоҷикистон»)

Дар мақола давраҳои рушди гуфторҳои драмавии Радиои «Тоҷикистон» пажӯҳиш шуда, ба хулосаи муаллиф онҳо дар ҳамкорӣ бо ходимони театр ва кино ба вучуд омада, комёбиҳои намоени соҳаро ташвиқ намудааст. Муаллиф зимни таҳқиқот ба ин хулоса расидааст, ки шаклҳои “Радиотеатр”, “Театр дар назди микрофон”, “Театри як актёр”, новеллаҳои радиой, портретҳои эҷодӣ, радиоинсценировкаҳо, радиопилмҳо, радиомазҳақҳо ва хонишҳои бадеӣ ва каломии мавзунӣ радиой ба бахши такмилёбандаи барномаҳои адабӣ-драмавӣ мубаддал шуда, радиодрамаатургияро инкишоф бахшид. Бо ҳамин радиои тоҷик домани васеъ пайдо карда, шаклҳои нав ба нави таҳияи барномаҳо ба вучуд овард.

Матни нахустин радиотеатрҳо ба тавлиди нахустин асарҳои драмавӣ марбут буда, бисёр осори маъруфро фаро мегиранд.

Ба хулосаи муаллиф дар сохтори радиои “Тоҷикистон” барномаҳои драмавӣ солҳои 1960, баъди таҷриба касб кардани нахустин мутахассисони театри милли ва дар таҳияи асарҳои сахнавӣ пайдо шудани радиорежисура-радиотеатрҳо, ташаккул ёфт. Дар таиноти кори радио нахуст асарҳои драмавии Театри академӣ-драмавии ба номи А. Лоҳутӣ барои

шунавонидан пешбинӣ шуданд. Маҳз асари сахнавӣ заминаи радиодраматургияро ба вучуд овард.

Аз тарафи дигар, нуфузи маънавии радиотеатрҳо боиси ташаккул ёфтани он гардиданд. Ҳамзамон, мазмуну мундариҷаи онҳо пайваста рангоранг мегардиданд. Акнун шунаванда ба радио барои вақтхушӣ ё фақат иттилоъ гирифтани мурочиат накарда, балки радиоро гӯш мекард, ки дар бораи чизҳои ба ҳадаш номаълум тасаввурот пайдо кунад ва тарзи ҳалли баъзе муаммоҳои мураккаби зиндагиро сарфаҳм равад. Бинобар ин, гуфторҳои драмавӣ натавонанд таҷассумкунандаи ҳаёт, балки мактаби зиндагӣ ҳам гардиданд.

Бо пош хӯрдани Иттиҳоди Шӯравӣ дар гуфторҳои адабӣ-драмавии радиои «Тоҷикистон» руҳияи бозсозӣ ва ҷанбаи амиқи миллӣ ба вучуд омад. Ходимони бахши адабӣ бо истифода аз сабку услубҳои гуногуни бадеӣ дар ифодаҳои ҳақиқати воқеаҳои даврони истиқлол ва таърихи ғании халқи худ саҳми арзанда гузоштанд.

Муаллиф пешниҳод менамояд, ки радиодраматургия ва маҳорати актёрӣ ҳамчун фанни алоҳидаи таълимӣ дар барномаҳои таълимии соҳаи журналистика дохил карда шавад.

**Калидвожаҳо:** радиои «Тоҷикистон», «Радиотеатр», «Театр дар назди микрофон», «Театри як актёр», новеллаҳои радиои, портретҳои эҷодӣ, радиоинсценировкаҳо, радиопилмҳо, радиомазҳакаҳо ва хонишҳои бадеӣ, радиодраматургия.

### РАДИОДРАМАТУРГИЯ: РАЗВИТИЕ И ПЕРСПЕКТИВА (на примере Радио «Таджикистан»)

В статье рассматриваются этапы развития драматических программ радио «Таджикистан», которые, по мнению автора, возникли в сотрудничестве с коллективами театра и кино и способствовали значительным достижениям в этой области. Автор приходит к выводу, что формы «Радиотеатра», «Театра у микрофона», «Театра одного актера», радионовелл, творческих портретов, радиомультпликаций, радиопилмов, радиокomedий и художественных чтений, стали усовершенствованной частью литературного творчества. Текст первых радиоспектаклей связан с постановкой первых драматических произведений и охватывает многие известные произведения. По мнению автора, драматические программы сформировались в структуре Радио «Таджикистан» в 1960-е годы, после опыта первых специалистов Национального театра и появления радиорежиссеров-радиотеатров в разработке сценических постановок. Именно пьесы легли в основу радиоспектакля. Теперь слушатель обращается к радио не для развлечения или просто для получения информации, а слушает радио, чтобы получить представление о неизвестных ему вещах и понять, как решить некоторые сложные жизненные проблемы. Таким образом, драматические рассуждения стали не только воплощением реальности, но и школой жизни.

С распадом Советского Союза литературно-драматический дискурс «Радио Таджикистан» создал дух обновления и глубокого национального измерения. Литературные деятели, используя различные художественные стили, внесли ценный вклад в выражение правды о событиях независимости и богатой истории своего народа. Автор предлагает включить радиодраму и актерское мастерство в качестве отдельных предметов в учебную программу журналистики.

**Ключевые слова:** радио «Таджикистан», «Радиотеатр», «Театр у микрофона», «Театр одного актера», радиорассказы, творческие портреты, радиомультфильмы, радиопилмы, радиокomedии и художественные чтения, радиодрамы.

**RADIODRAMATURE: DEVELOPMENT AND PERSPECTIVE  
(on the example of Radio of “Tajikistan”)**

The periods of development of dramatic performances of Radio "Tajikistan" were studied in the article, according to the author; they were created in collaboration with theater and film workers and contributed to significant achievements in this area. The author comes to the conclusion that the forms of "Radio Theatre", "Theatre at the Microphone", "Theater of one actor", radio novellas, creative portraits, radio dramatization, radio films, radio comedies and fiction readings have become an improved part of literary creativity-dramatic programs, developed radio dramaturgy. The text of the first radio performances is connected with the staging of the first dramatic works and covers many well-known works.

According to the author, drama programs were formed in the structure of Radio "Tajikistan" in the 1960s, after the experience of the first specialists of the National Theater and in developing of radio directing-radio theaters in the development of stage productions. It was the play that formed the basis of the radio dramaturgy.

On the other hand, the spiritual influence of the radio theater led to its formation. However, their content constantly changed. Now the listener turns to the radio not for entertainment or just for information, but listens to the radio to get an idea of things unknown to him and to understand how to solve some of life's difficult problems. Thus, dramatic reasoning became not only the embodiment of life, but also the school of life.

With the collapse of the Soviet Union, the literary and dramatic discourse of Radio Tajikistan created a spirit of renewal and a deep national dimension. Literary figures, using various artistic styles, made a valuable contribution to the expression of the truth about the events of independence and the rich history of their people.

The author proposes to include radio drama and acting as separate subjects in the journalism curriculum.

**Key words:** radio of “Tajikistan”, “Radio Theatre”, “Theatre at the Microphone”, “One Actor Theatre”, radio novels, creative portraits, radio dramatizations, radio films, radio comedies and fiction readings, radio dramaturgy.

**Маълумот дар бораи муаллиф:** Саидзода Обидҷон Саид-директори радиои «Тоҷикистон». Суроға: Тоҷикистон, 734025, ш. Душанбе, хиёбони Рӯдакӣ, 17. E-mail: [obid@mail.ru](mailto:obid@mail.ru). ТЕЛ: (корӣ) 2277417, (моб) 918454960.

**Сведения об авторе:** Саидзода Обидҷон Саид - директор Радио "Таджикистан". Адрес: Таджикистан, 734025, г. Душанбе, пр. Рудаки, 17. E-mail: [obid@mail.ru](mailto:obid@mail.ru). ТЕЛ: (основной) 2277417, (моб.) 918454960.

**Information about the author:** Saedzoda Obidjon Saed – the Director of the Radio of “Tajikistan”. Address: Tajikistan, 734025, Dushanbe city, Rudaki avenue, 17. E-mail: [obid@mail.ru](mailto:obid@mail.ru). Tel: (office) 2277417, (mobile) 918454960.

## Ў ДАР МУСАВВАРАҲОЯШ МУАММО МЕОФАРИД...

(чанд андешаҳо перомунӣ ҳаёт ва эҷодиёти Фаррух Хоҷаев)

Зулола Боймуродова,

сардори раёсати фондӣ ва бақайдгирии Осорхонаи миллии Тоҷикистон

Шуруъ аз оғози солҳои 90-уми асри XX гӯё тавҷам бо фарорасии замони истиқлоли кишвар ба фазои фарҳангии Тоҷикистон иддаи бузурги ҷавонони хеле боистеъдод - рассомон К.Наҷмиддинов, М.Холов, О.Рабиев, А.Миршакаров, Ф.Хоҷаев, Ф.Неъматзода, А.Атахонов, Б.Одинаев, О.Камолов, А.Сафаров, Н.Эшонова, Н.Ҳамидова, Ғ.Ҷӯраев, ки ба тозагӣ донишгоҳҳои олии касбиро дар шаҳрҳои Москва, Санкт-Петербург ва Тошканд хатм намуда буданд, бо ғайрату илҳами тоза устуворона ворид шуданд.

Вазъи иҷтимоӣ-фарҳангии солҳои аввали ин давра хеле мураккаб буд ва истеъдодҳои ҷавонро нахуст якҷанд душвориҳои эҷодӣ пеш омаданд. Дар ин хусус яке аз ҳамин зумра эҷодкорон, рассоми маъруф А.Миршакаров чунин ибрози ақида намудааст: «Баробари бозгашт аз таҳсил дар мактабҳои олии мамлакат гурӯҳи мо фавран вориди талотумҳои замони «азнавсозӣ» гардид. Гуфтан мумкин аст, ки маҳз дар ҳамин айёми воқеан душвору носоз давраи нахустини ташаккули эҷодиёти Фаррух Хоҷаев оғоз гардид, вале хушбахтона, ӯ рӯҳафтада нашуда ба эҷоди асарҳо шуруъ намуд.

Фаррух пайваста асарҳои нишотангез, руҳбаландона эҷод мекард ва таъкид менамуд, ки дар ҳеч сурат инъикоси воқеаҳои нангини атрофро наметавонад, хусусан васфи ҷангро тасвир кардан намехоҳад, зеро ӯ итминони комил дошт, ки ин рӯзҳо зуд сипарӣ мешаванд» [5, 60-61].

Вале бояд зикр намуд, ки аксари кулли рассомони ҷавони ин гурӯҳ дар як муддати кӯтоҳ бо асарҳои тозаэҷод ва пурмазмунӣ хеш дар байни ҳаводорони ҳунари тасвирӣ ва аҳли адабу эҷод шӯҳрат пайдо намуданд. Масалан, рассоми халқии Тоҷикистон, устод Сабзаалӣ Шарифов доир ба сифатҳои хоси ин гурӯҳи эҷодкорони ҷавон чунин иброз намудааст: «Ин насли наво буд, ки дар санъати тасвирии муосири тоҷик як саҳифаи наво кушоданд ва онро бою ғанитар гардонданд. Онҳо ба санъати мусаввирии тоҷик назарияҳои нав, услубу равишҳои пайдокардаи худро оварда, гуногунии мавзӯӣ ва шаклҳои тасвирро дигар сохтанд. Дар миёни онҳо Фаррух Хоҷаев чи бо намуди зоҳирии худ (ҷавони қадбаланд, марғуламӯй, паҳлавонҷусса ва ниҳоят зебо) ва дунёи ботиниаш (босавод, забондон, дониши мукаммали касбӣ хунари дошта), аз ҳамкасбонаш ба кулӣ фарқ мекард» [1,56].

Дарвоқеъ, бояд эътироф намуд, ки рассоми шоистаи Ҷумҳурии Тоҷикистон, узви Иттифоқи рассомони Тоҷикистон (аз соли 2012 то 2017 – Раиси ин Иттифок), шодравон Хоҷаев Фаррух Собирович бо дахҳо адад асарҳои нодири хеш дар жанр ва намудҳои гуногуни ҳунари тасвирӣ дар таърихи фарҳанги муосири тоҷик нақши беандоза бузургро соҳиб гардид. Дар мақолаи мазкур баъзе ҷанбаҳои ҳунари ва ҳислатҳои эҷодии Фаррух Хоҷаев мавриди баррасӣ қарор хоҳад гирифт.

Ф.Хоҷаев зодаи шаҳри Душанбе (тав. 1960) буда, дар оилаи волидони аҳли зиё – маорифпарвар ва санъатдӯст ба воя расидааст. Ӯ соли 1978 коллеҷи ҷумҳуриявии рассомии ба номи М. Олимовро (устодонаш Н. Кузьмин ва М. Бекназаров) хатм намудааст. Минбаъд сараввал фаъолияти эҷодии худро ҳамчун рассом-ороишгар дар нашриёти давлатии «Ирфон» оғоз кардааст. Дар ҳамин давра, аснои фаъолияти пурмахсули эҷодӣ Фаррух Хоҷаев роҳи дуру дарозро тай намуда, аз ҷумла ба офаридани силсилаи зиёди асарҳояшро бо истифода аз услуби «офорт» (яке аз намудҳои лавҳаи қаламӣ) эҷод намудааст. Дар идомаи ин, ӯ соли 1987 дар рӯзҳои сафари ҳунариаш ба Хонаи эҷодиёти Сенеж (Вилояти Москва, Федератсияи Россия) ба офаридани якҷанд адад литографияҳо

(чопи суратҳо бо услуби махсус, аз «литос» - санг ва «графия» - навиштан- З.Б.) муяссар мегардад [7, 33].

Тайи ин муддати фаолияти эҷодӣ Фаррух Хоҷаев тавонист дар байни хонандагони адабиёти бадеӣ нозуқиҳои санъати тасвириро ҳунармандона тарғиб намояд, зеро ҷуноне ки маълум аст, дар он давра аксари кулли китобҳои бадеӣ бо иловаи даҳҳо сурату манзараҳои вобаста ба сужети асар чоп мешуданд ва маҳз дар эҳёи ҳамин ҷараён саҳми Ф.Хоҷаев хеле бузург аст.

Минбаъд Ф.Хоҷаев ба дастовардҳои нахустини эҷодии худ қонеъ нашуда, пас аз чанд муддат барои такмил додани маҳорати касбии худ ба Донишкадаи полиграфии ш. Львови Ҷумҳурии Украина дохил мегардад ва онро соли 1988 бомуваффақият ба итмом мерасонад. Аснои хатми донишкада Фаррух ҳамчун кори дипломӣ силсилаи асарҳоро зери унвони «Фаслҳои сол» (Времена года) пешниҳод намуд ва дар баробари ба ҳайрат гузоштани устодон ва шарикдарсон, ба баҳои аълои узви ҳақамон сазовор гардид. Маҳз дар ҳамин асарҳо ҷанбаҳои хоси услуби эҷодии Фаррух таҷассуми рӯшан пайдо менамоянд, ки айнан ҳамин услуб то ба охир муаррифкунандаи хислати асосии ҳунари ӯ маҳсуб меёфт [5, 60].

Ҳанӯз дар овони донишҷӯ буданаш Фаррух бо асарҳои ҷолиби худ дар намоишҳои гуногуни ҷумҳуриявӣ ва байналмилалӣ (аз ҷумла дар ш. Душанбе, Москва, Будапешт (ЭКСПО-94), Тошканд) ширкат варзидааст [2,10].

Пас аз хатми донишкадаи ш. Львов Фаррух Хоҷаев соҳиби дипломи олий шуда, бо ғайрати дучанд ба Душанбе бармегардад ва машғули эҷоди асарҳои нав мешавад. Ҷолиби қайд аст, ки дар ин марҳила низ Фаррух маҳз ба иншои асарҳо дар услуби графика (қаламкашӣ) тавачҷуҳ зоҳир намуда, силсилаи хеле зиёди падидаҳои зеборо меофарад, ки дар байни онҳо баҳусус маҷмуаи асарҳоро зери унвони умумии «Ривояти сӯғдӣ» (1986) алоҳида зикр намудан зарур аст. Ғайр аз ин ӯ дар идомаи шуглаш дар ҳамин самти эҷодӣ силсилаи намунаҳоро дар мавзӯи «Ишқ» эҷод кардааст, ки як иддаи онҳо имрӯз дар ҳазинаи Осорхонаи миллии Тоҷикистон маҳфуз буда, чандин қарат дар намоишҳои мавзӯӣ ба тамошобинон пешкаш карда шудаанд.<sup>1</sup>

Дар охириҳои солҳои 90-м Фаррух ба эҷоди муҷассмаҳои хурд (“малая пластика”) машғул шуда, дар ин соҳа низ асарҳои пурмазмун (бо истифодаи услуби рамзҳои шаклҳои ғайриодӣ) ва рангоранг офаридааст. Аз ҷумла намунаҳои зебои ин навъи осори ӯ – ба монанди «Анор», «Рабудан», «Рақс», «Дустӣ» ба шумор мераванд, ки муҳлисони ҳунари тасвирӣ онҳоро борҳо дар намоишҳои ҷумҳуриявӣ мавриди баҳрабардорӣ қарор додаанд. Соли 2020, мутаассифона, пас аз вафоти рассом, дар толори меҳмонхонаи “Сирена” ва намоишгоҳи маҳсуси Донишкадаи давлатии санъат ва дизайни Тоҷикистон намоиши васеи асарҳои Фаррух Хоҷаев баргузор карда шуд.

Қатъи назар аз дастовардҳои хеле назарраси эҷодӣ дар навъҳои графика, инчунин муҷассамаи хурд, бояд эътироф намуд, ки дар ҳар ҳолат дар маркази фазои эҷодӣ ва тамоилҳои ҳунарии Фаррух Хоҷаев маҳз осори мусаввирӣ ҷойи маҳсус, шояд ҳатто асосиро ишғол менамоянд.<sup>2</sup>

Дар ин ҷодаи ҳунар Фаррух зери унвонҳои рамзӣ маҷозӣ (ба мисоли «Шатранҷ», «Муסיқӣ», «Саҳар», «Ҷангнавоз», «Кулолгар» «Меъроч» ва ғ.) мусаввараҳои зиёдеро офаридааст, ки ҳамаи онҳо дар баробари гуногунрангии хос, истифодаи моҳиронаи

<sup>1</sup> Теъдоди дигари осори Ф.Хоҷаев, ки дар услуби графика сохта шудаанд, имрӯзҳо дар коллексияи шахсии рассом ниғаҳдорӣ мешаванд (З.Б.).

<sup>2</sup> Дар намоишҳои гуногуни сатҳи ҷаҳонӣ (аз ҷумла ИМА, Чин, Белгия, Болгария, Маҷористон, Австрия ва ғ.) асарҳои Ф.Хоҷаев пешниҳод гардида сазовори баҳои баланд шудаанд [3,8].



рангҳо ва ғ., ҳамчунин бо умумияти бадеиву маънавии хеш дар ифодаи андешаву баёни рамзҳои гуногун фарқ мекунанд.

Қайд намудан ҷоиз аст, ки дар баробари фаъолияти пурсамари эҷодӣ Ф. Хоҷаев ҳамзамон пайваста ба тарбияи кадрҳои ҷавон – эҷодкорони оянда машғул мегардид. Ӯ солҳои зиёд (шуруъ аз соли 1997 ва то охири умр) дар муассисаи давлатии Коллеҷи ҷумҳуриявии рассомии ба номи М. Олимов ба ҳайси омӯзгори фани графика ва мусаввирӣ фаъолият кардааст [3,8].

Ӯ нахустин шуда сараввал дар Коллеҷи рассомӣ ва баъдтар (соли 2013) дар Донишкадаи давлатии санъати тасвирӣ ва дизайни Тоҷикистон шуъбаи махсуси «графика ва миниатюра»-ро таъсис дод ва ҳамзамон сарвари онро низ ба уҳда гирифта буд [1,58].

Ҳамин аст, ки имрӯзҳо ба арсаи эҷод ва фазои фарҳангии кишварамон истеъдодҳои нав ба монанди Фаррух Атоев, Далер Гулов, Пайғом Зиқиров, Парвина Чалолова, Шавкат Раҳимов, Некрузи Сайфулло ворид шудаанд ва минбаъд аксари онҳо дар айёми таҳсил дар Коллеҷи рассомии ҷумҳуриявии ба номи М.Олимов ва Донишкадаи давлатии санъати тасвирӣ ва дизайн аз кӯмаку маслиҳатҳои пурарзиши Фаррух Хоҷаев баҳраманд гардиданд.

Ба ҳамагон маълум аст, ки аз қадимулайём услуби асосии омӯхтан ва тақмил додани ҳунари мусаввирӣ – ин пеш аз ҳама риояи тартиби маъруфи таълимии «Устод-шогирд» махсуб меёбад ва тибқи он ҷараёни таҳсил бештар ва асосан тариқи дарсҳои инфиродӣ (яъне устод соати махсус бо шогирд алоҳида машғулият мегузаронад).

Фаррух Хоҷаев маҳз бо ҳамин услуб нисбат ба шогирдонаш муносибати начибӣ эҷодӣ мекард ва бо ҳар роҳу методи таълимӣ кӯшиш менамуд, ки дар замири шогирдонаш завқи эҷод ва қудрати созандагиро бедор созад. Бино ба навиштаҳои яке аз шогирдонаш Атоев Фаррух - “Устод Фаррух Хоҷаев саховатманд ва меҳрубон буд, дониши комили таърихи ҷаҳонӣ ва адабиёти миллӣ дошт, ҳамеша кӯшиши беғаразонае изҳор намуда ба мо на танҳо услуби эҷодӣ, балки расми одии инсонгароиро низ талқин менамуд” [4,9].

Ҳамин тавр, дар андак муддати таърихӣ Фаррух Хоҷев дар байни аҳли эҷод ва ҳунар обрӯю эътибори баландро соҳиб мегардад. Моҳи августи соли 2012 дар анҷумани навбатии Иттифоқи рассомони Тоҷикистон аҳли ҳунар – рассомон ва санъатшиносон Фаррух Хоҷаевро бо як овоз ба ҳайси Раиси ин Иттифоқи бонуфузи эҷодӣ интихоб карданд. Минбаъд аён гардид, ки аъзои Иттифоқ дар ин иқдомшон иштибоҳ накарданд, зеро Хоҷаев дар вазифаи нав феврал бо ғайрати тоза ва қобилияти хуби ташаббускорӣ ба фаолияти Иттифоқ таҷрибаи нав ворид намуд.

Ӯ сараввал моликияти зиёди Иттифоқи рассомонро, ки қаблан ба таври ғайриқонуний шахсиқунонида шуда буданд, ба соҳибонашон – яъне ба эҷодкорон баргардонид. Ғайр аз ин, ӯ бо истифода аз воситаҳои гуногун – мадади дӯстон ва рафиқони зиёдаш аз марказҳои бузурги фарҳангии ИДМ ва бо дастгирии раҳбарияти Конфедератсияи байналмилалӣ рассомони собиқ Иттифоқи Шӯравӣ, тавонист якҷанд намоишҳои махсуси рассомони Тоҷикистонро дар ш. Москва баргузор намояд. Дар ин бора яке аз рассомони маъруфи Ўзбекистон, ки он солҳо дар ҷунин ҷорабиниҳои Маскав ширкат дошт, доир ба симои эҷодӣ, услуби роҳбарӣ ва сифатҳои шахсии Фаррух Хоҷаев дар яке аз мақолаҳои ҷунин навиштааст: «Аз ҳамагон солҳо маро сатҳи хеле баланди ақидаронии Фаррух оид ба қуллӣ ҳаводиси вобаста ба ҳунари рассомӣ, нақшаҳои оид ба бунёди Академияи мусаввирӣ дар Тоҷикистон, таҷдиди комили фаолияти Иттифоқи рассомон, боло бардоштани мавқеи аҳли ҳунар дар ҷомеа басо ба ҳайрат гузошта буд» [6, 89].

Дарвоқеъ, роҳбари нави Иттифоқ ташаббусҳои начиборо пеш мегирад ва ҳамин тавр соли 2015 бо дастгирии ӯ аввалин албоми мукаммали мусаввараҳои рассомони

Тоҷикистон таҳия ва нашр гардид, ки дар кори тарғиби ҳунари муосир ва рӯнамоии осори эҷодкорони ҷавон воқеаи хеле назаррас буд.

Ғайр аз ин, Хоҷаев ҳамчун раиси Иттифоқи рассомони Тоҷикистон дар ҷоннок намудани фаолияти Иттифоқ кушишҳои зиёд ба харҷ дода тавонист эҷодкоронро аз нав муттаҳид созад, конференсияву семинарҳои эҷодӣ баргузор намояд, эҷодкорони арзандаро ба мукофотҳои давлатӣ пешниҳод намояд. Ҳамин тавр, то соли 2017 ӯ дар ҳамин вазифаи хеле масъулиятнок хеле пурсамар фаолият намудааст.

Пас аз таъсис дода шудани Донишкадаи давлатии санъати тасвирӣ ва дизайни Тоҷикистон (соли 2013) Ф.Хоҷаев ба ҳайси мудири кафедраи “Графикаи дастгоҳӣ” ва аз моҳи феврالی соли 2019 то охири умр (декабри соли 2019) ба ҳайси декани факултаи санъати тасвирии ҳамин даргоҳ фаолият намудааст.

Чи тавре, болотар зикр карда шуд, Ф. Хоҷаев сараввал фаъолияти эҷодии худро ҳамчун рассом-график (намуди қаламкашӣ) шуруъ намуда буд (ниг. ба расми 1), вале мингбаъд ӯ танҳо ба эҷоди ин жанр маҳдуд нагашта, бо услубҳои дигар ба монанди мусаввирӣ, ҳайкалтарошӣ ва кулолгарӣ низ бо муваффақият машғул гардида, илҳами зиёди асарҳои ҷолибро офаридааст (расми 2).

Мазмуну муҳтавои асарҳои эҷоднамудаи Ф. Хоҷаев аз тинати поки инсонӣ ва таҳайюлотӣ баланди бадеии вай манша гирифта, намунаи барҷастаи ҷараёни ҷустуҷӯ ва комёбиҳои эҷодӣ мебошанд. Ӯ воқеан яке аз нодиртарин эҷодкорони ҳамин давра ба шумор меравад, ки бо масъулияти том ва дарки васеи дунёшиносӣ дар жанрҳои гуногун асар эҷод намуда, дар намоишҳои муҳталифи ҷумҳуриявӣ ва байналмилалӣ ширкат варзидааст.<sup>1</sup>

Дар санъати мусаввирӣ силсилаи асарҳои маъруфи ӯро ба монанди «Рӯз» (1988), «Шаб» (1988), «Шикор» (Расми 4, 1991), «Симурғ» (1993), «Фалак» (Расми 3, 2016), «Маҳтобшаб» (1996), «Бозӣ» (1997), «Навруз» (2001), «Нур» (2006), «Аноргул» (2015), «Чилчароғ» (2018), «Хоб» (2019), «Кори нотамом» (2019) ва ғ. номбар намудан зарур аст. Дар ин силсила рассом дар натиҷаи ҷустуҷӯҳои пурзаҳмат як намуд услуби ба худ хос ва нотакрорро ба вуҷуд овард, ки то имрӯз ин дастоварди наҷиби эҷодии ӯ дар илми санъатшиносии мо ба таври бояду шояд таҳқиқ карда нашудааст. Мусаввараҳои ӯ хеле рамзӣ инъикос шуда, сабки хоси инфиродии ӯро дар риштаи санъати тасвирӣ нишон медиҳанд ва асарҳои ӯ бо таъсиррасонии амиқ тавачҷуҳи бинандаро ба худ ҷалб мекунанд. Барои ифодаи мазмуну муҳтавои асарҳояш Ф.Хоҷаев дар баъзе мавридҳо аз тасвирҳои маҷозии фариштаҳо, намудҳои гуногуни ҳайвонот, нақшу ниғори пурпечутоб, инчунин рамзҳои дигар васеъ истифода намудааст.

Дар ҳошияи мусаввара Хоҷаев тасвирҳои тӯмор, каллаи гӯсфанд, гунҷаи шукуфтаи гули садбарг, гули бодом, тоҷҳои қадимии зардуштӣ, гоҳо рамзи чоркалид (свастика), меваи анор ва дигар унсурҳои табиатро илова намуда, бо ҳамин ба ғояи асосии асар унсурҳои иловагӣ ворид месозад. Аммо дар маҷмуъ аён мегардад, ки Ф.Хоҷаев ҳамеша ва тақроран рамзҳои салиб ва офтобро қариб дар ҳамаи асарҳояш ҷой додааст.

Ба расму оин ва одатҳои қадимии асили халқ низ рассом тавачҷуҳи махсус зоҳир намудааст ва ин тамоил дар маркази сужетҳои ӯ қарор доранд. Масалан, тасвири муқаддасоти шаби арӯсиро рассом бо истифода бо маводи гуногуни кашидадӯзиҳои миллӣ оро медиҳад ва ҳатто ҷодари арӯсиро ҳатман чун пойандоз дар паҳлуи раҳти хоби наварӯсон ҷой додааст. Дар мусаввараҳои дорони сужети шаби арӯсӣ Хоҷаев махсусан симои арӯсро чун маликаи соҳиби тахт дар маркази диққат қарор медиҳад [7, 26-27].

<sup>1</sup> Ҷуноне ки болотар қайд намуда будем, ин гуна намоишҳо дар ИМА, Ўзбекистон, Австрия ва ғ. баргузор гардида буданд.

Мучассамаҳои офаридаи Ф.Хоҷаев дар аксари ҳол бо услуби тахайюлӣ сохта шудаанд ва муаллиф танҳо якчанд паҳлуи образҳоро ба таври воқеӣ тасвир намуда, боқӣ шарҳи тасвирҳоро гӯё ба уҳдаи худ бинанда мегузорад. Масалан, дар мучассамаи “Лона” (Гнездо) муаллиф рамзи тавлиди ҳаётро бо чанд унсури ғайриодӣ ифода намудааст (Расми 6, 2008). Айнан ба ҳамин монанд ӯ рамзи ҳаётофарии табиатро дар мучассамаи “Анор” тасвир намудааст. Ф.Хоҷаев ҳамзамон ба рамзҳои гуногуни олами ҳунар – суруду мусиқӣ низ муроҷиат намудааст. Масалан, дар асари маъруфи хеш бо номи «Фалак» (Расми 3) муаллиф рамзи яке аз навъҳои машҳури мусиқии суннатии шифоҳии мардуми тоҷикро, ки тӯли асрҳо ҳамчун ифодагари розу ниёз, талабу хостаҳои мардум аст ва бештар дар навоҳии кӯхистон маъмул мебошад, хеле моҳирона ва ба тарзи мураккаб инъикос карда, дар баробари ҷой додани нақши созиҳои мусиқӣ (ғижжак, най), муаллиф ба тасвири рангаи ҷаҳор унсури табиат (об, хок, оташ ва бод) низ ишора намудааст ва гӯё бо ҳамин маъниҳои бадеӣ-фалсафии жанри «фалакӣ»-ро таъкид намудааст. Асари мазкур соли 1996 дар ҳаҷми 60см x 90см бо истифода аз рангҳои равшанӣ эҷод гардидааст. Ҳамчунин мавзуи мусиқии миллиро расом дар асари дигари худ таҳти унвони “Наво” бо маҳорат тасвир намудааст (Расми 7, 2019).

Дар ҳар ҳол бояд эътироф намуд, ки Ф.Хоҷаев маҳз дар санъати қаламкашӣ (графика) яке аз боистеъдодтарин эҷодкор аз зумраи намоёндагони насли худ ба шумор меравад. Тавре ки болотар зикр гардида буд, силсилаи асарҳои ӯ дар ин навъ, масалан дар наشري асари Сотим Улуғзода таҳти унвони «Ривояти Суғдӣ» чоп шудаанд (Расми 5, 1986).

Ҷолиби қайд аст, ки Ф. Хоҷаев дар баробари мусаввирӣ ва қаламкашӣ дар санъати кулолгарӣ низ худро озмоиш намуда, асарҳои ҷолиб ба мисли «Рукут» (2008), «Дӯстӣ» (2008), «Анор» (2008), «Лона» (2008), «Парвонаҳо» (2009), «Кишт» (2009), «Ракс» (2009), «Рабудан» (2009) ва ғайраро офаридааст. 3-ин сабаб, агар ба маҷмӯи кулли осори Ф. Хоҷаев таваҷҷуҳ намоем, баръало дар пеши назар дунёи хеле гуногунранг, пурмазмун ва беканори маънавияти расом чилвагар мегардад.

Ин ҷо зарур аст, ёдовар шавем, ки муаллифи ин сатрҳо бо Ф. Хоҷаев ҳанӯз аз соли 2013 шиносӣ пайдо намуда буд, зеро муддати чор сол дар муассисаи давлатии Донишқадаи санъати тасвирӣ ва дизайни Тоҷикистон бо устод Ф.Хоҷаев ҳамкорӣ намуда будем. Аз ин рӯзҳо ёдовар гардида, ба хотир мерасад, ки ӯ воқеан инсонии комиле буд, гӯё дар дунёи хоси худ мезист, ҳамеша хандонрӯ ва ҳаётдӯст буд. Яке аз хислатҳои неки ӯ – ин ҳамеша ҳозир буданаш барои кӯмак ва маслиҳат додан ба ҳамкорону шогирдон ба шумор меравад. Шояд ҳамин буд, ки маҳз бо маслиҳат ва дастгирии Ф.Хоҷаев банда соли 2016 ба узвияти Иттифоқи расомон қабул гардидам.

Ф.Хоҷаев дарвоқеъ марди меҳрубон ва донишманд, инсонии хоксор ва устои ҳунар буд. Ӯ дар соҳаи таърихи санъати тасвирии ҷаҳон, хусусан, олами Шарқ, дониши мукамал ва маълумоти фаровон дошт ва ҳамеша барои шогирдон таҳлилҳои муфиди касбӣ ва мушоҳидаҳои аҷоибӣ эҷодиро нақл мекард.

Бояд зикр кард, ки гарчанде соли 2020 дар Душанбе албоми мукаммали асарҳои Фаррух Хоҷаев таҳти унвони “Муҳаббат ба ҳаёт...” бо иловаи як силсила мақолаҳои таҳлилий оид ба ин шахсияти маъруфи олами ҳунар нашр гардидааст, вале бояд иқрор шуд, ки ҳанӯз сирри эҷодиёт, қирраҳои рӯшан нашудаи осори ӯ амиқан таҳлил карда нашудаанд. Муаллифони ин мақолаҳо (Л.Додхудоева, М.Улҷабоева, С.Шарипов, Н.Ҳомидова, А.Миршакар, О.Рабиев, С.Ҳоҷиева ва диг.) то андозае кӯшиш ба харҷ доданд, ки симои эҷодӣ ва паҳлуҳои зиндагонии ин шахсияти нотақрори фарҳангии замонро ошкор созанд. Вале ҳанӯз корҳои зиёди илмӣ-таҳқиқотиро бояд анҷом дод, ки дар онҳо мазмуну мундариҷаи асарҳои Ф.Хоҷаев мавриди таҳлил қарор дода шаванд.

Риштаи зиндагии ин ҳунарманди номвар соли 2019 ба таври ногаҳонӣ қанда шуд, гӯё чунин менамуд, ки Фаррух қисми зиёди муаммоҳои эҷодии хешро ифшо накарда рафт.

Ӯ роҳи хеле босамари эҷодиро тай намуда суннатҳои асили ниёгонро арҷгузорӣ намуд, анъанаҳои устодони замонро идома дод, бо нерӯи қавӣ ва илҳоми тоза осори гаронбаҳоро аз худ боқӣ гузошт. Имрӯз асарҳои гуногунмазмун, шавқангез ва саршори муаммоҳои Фаррух Хоҷаев барои ғанӣ сохтани олами маънавии насли оянда хизмати шоистаеро иҷро хоҳанд кард.

Фаррух Хоҷаев дар мусаввараҳо ва дигар намуди эҷодиёташ як марҳилаи хеле муҳими таърихи Тоҷикистони навинро таҷассум намуда тавонист. Ба мухлисони ҳунар, ба насли ҷавони миллат ошно сохтани моҳияти бадеӣ-эстетикӣ эҷодиёти Ф. Хоҷаев роҳи солими созандагиро ҳидоят хоҳад намуд.

Душанбе, майи соли 2022.

## АДАБИЁТ

1. Шарифов Сабзаалӣ Иштибоҳи ислохнашаванда: Чаро, чаро, боз Чаро? ... // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 55-59.
2. Рабиев Олимхон ... Ёде аз Фаррух Хоҷаев // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ. – Душанбе: 2020. – С. 10.
3. Ҳомидова Наргис. “ ... Работал так, как хотел, как чувствовал!” // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 8.
4. Атоев Фаррух. “Учитель! Позволь смиренно преклонить колени...” // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 9.
5. Миршакаров Акмал. Мы были родственными душами // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 60-61.
6. Акмал Нур. “... Чувствовалась сила духа и вера в эту силу” // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 89.
7. Ходжаева Сарвиноз. Вселенная художника Фарруха Ходжаева // Фаррух Хоҷаев. Муҳаббат ба ҳаёт... Альбом художественных работ – Душанбе: 2020. – С. 33.
8. Овчарова Татьяна // Ҳафтранг. Каталог. – Душанбе: ПО «Стройинвест-2000». – 72 с.
9. Изобразительное искусство Таджикистана. Альбом. Москва, 2015. – 143 с.

## Ӯ ДАР МУСАВВАРАҲОЯШ МУАММО МЕОФАРИД...

*(чанд андешаҳо перомунӣ ҳаёт ва эҷодиёти Фаррух Хоҷаев)*

Дар мақолаи мазкур муаллиф роҳи ҳаёт, симои эҷодӣ, мазмуну мундариҷаи осори яке аз рассомони маъруфи кишвар, собиқ Раиси Иттифоқит рассомони Тоҷикистон Фаррух Хоҷаевро мавриди таҳлил ва таҳқиқ қарор додааст. Муаллиф марҳилаҳои гуногуни таҳсилот, оғози фаъолияти эҷодӣ, хусусиятҳои расидан ба қуллаҳои баланди ҷирфай ва ноил гардидан ба дастовардҳои бузурги Ф.Хоҷаевро таҳлил намудааст.

**Калидвожаҳо:** ҳунари тасвирӣ, Иттифоқи рассомони Тоҷикистон, Коллеҷи ҷумҳуриявии рассомии ба номи М. Олимов, Хонаи эҷодиёти Сенез, ЭКСПО-94, қаламкашӣ, муҷассамаҳои хурд, миниатюра, “Устод-шогирд”, Академияи мусаввирӣ, графикаи дастгоҳӣ, тоҷҳои қадимии зардуштӣ, «Фалак»

### ОН В СВОИХ ОБРАЗАХ ВЫРАЖАЛ ЗАГАДКИ

*(несколько слов о жизни и творчестве Фарруха Ходжаева)*

В статье автор подробно рассматривает жизненный путь, содержательные аспекты творчества одного из знаменитых художников Таджикистана, в прошлом Председателя Союза художников Таджикистана Фарруха Ходжаева. Автор исследует различные этапы образования, начала творческой деятельности, особенности приобретения профессиональных навыков, а также великих достижений художника Фарруха Ходжаева.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, графика, Союз художников Таджикистана, Дом творчества Сенеж, Республиканский художественный колледж им. М.Олимова, малая пластика, миниатюра, “Устод-шогирд”, ЭКСПО-94, Академия искусств, станковая графика, зороастрийские короны, “Фалак”.

### HE EXPRESSED MYSTERIES IN HIS IMAGES

*(some thoughts on the life and work of Farrukh Khodjaev)*

In the article, the author explores in detail the life path, the content aspects of the work of one of the famous artists of Tajikistan, the former Chairman of the Union of Artists of Tajikistan, Farrukh Khojaev. The author explores the various stages of education, the beginning of creative activity, the peculiarities of acquiring professional skills, as well as the great achievements of the artist Farrukh Khojaev.

**Keywords:** Fine art, graphics, Union of Artists of Tajikistan, Senezh House of Creativity, Republican Art College, small plastic, miniature, «Ustod-shogird», EXPO-94, Academy of Fine Arts, easel graphics, Zoroastrian crowns, «Falak».

**Сведения об авторе:** **Боймуродова Зулора Кахоровна** –руководитель управления фонда и учета Национального музея Таджикистана, г. Душанбе, ул. Мир-Али. 36/1, дом №1, тел.: (992) 918-88-20-50; электронная почта: [zulola.boymurodova@yandex.ru](mailto:zulola.boymurodova@yandex.ru)

**Маълумот дар бораи муаллиф:** **Боймуродова Зулора Кахоровна** - сардори раёсати фондӣ ва бақайдгирии Осорхонаи миллии Тоҷикистон, ш. Душанбе, кӯчаи Мир-Али, 36/1, хонаи 1, телефон: (992) 918-88-20-50; e-mail: [zulola.boymurodova@yandex.ru](mailto:zulola.boymurodova@yandex.ru)

**Information about the author:** **Boymurodova Zulola Kakhorovna** - head of Department of the Fund of the National Museum of Tajikistan, Dushanbe, Mir-Ali str. 36/1, house No. 1, tel.: (992) 918-88-20-50; e-mail: [zulola.boymurodova@yandex.ru](mailto:zulola.boymurodova@yandex.ru)



Расми 1. Интизорӣ



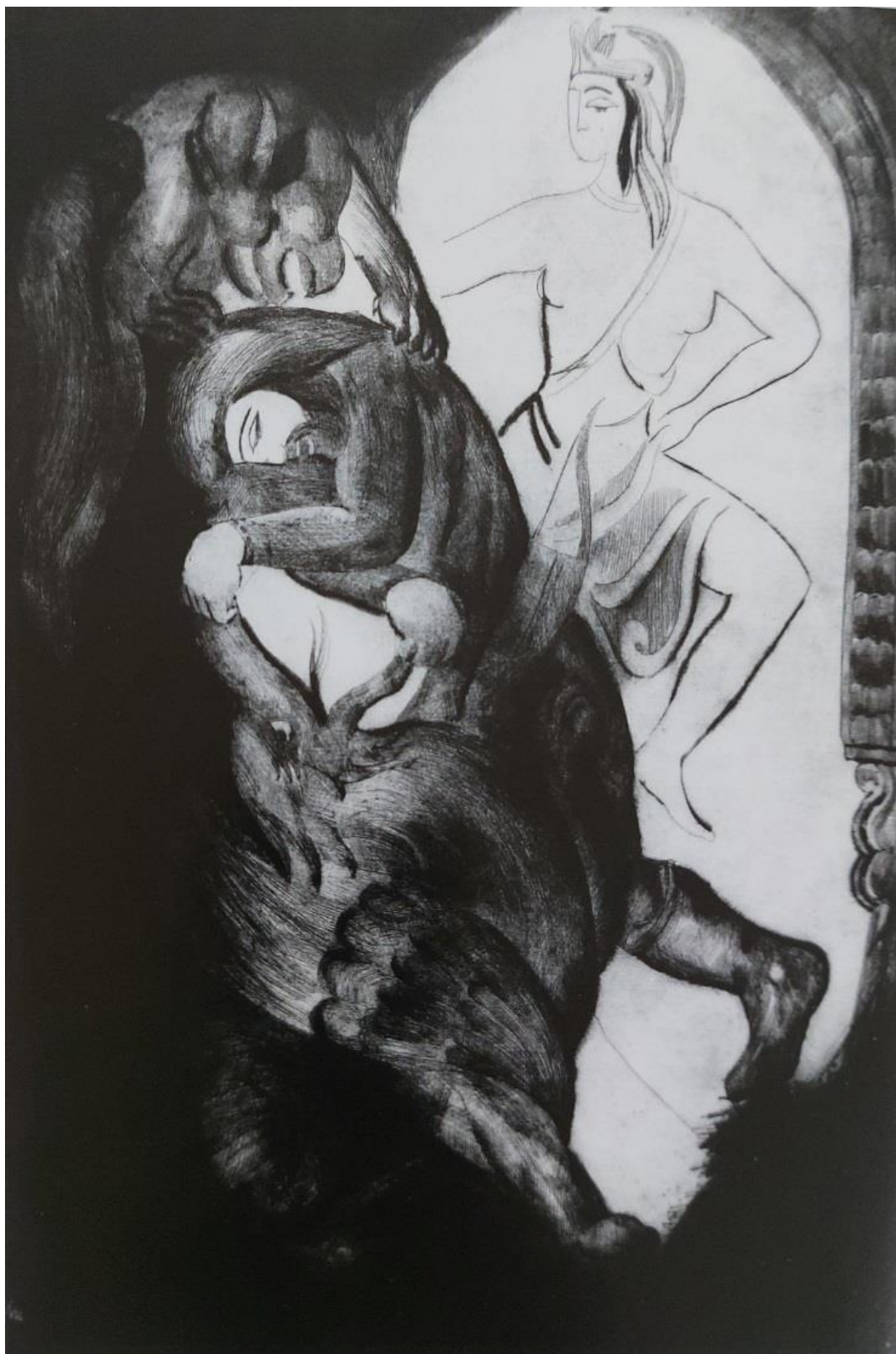
Расми 2. “Анор” (2008)



Расми 3. “Фалак” (2016)



Расми 4. “Шикор” (1991)



Расми 5. “Ривояти суғдӣ” (1986)





Расми 6. “Лона” (2008)



Расми 7. “Наво” (2019)

## МУНДАРИЧА

|  |     |
|--|-----|
| <b>Ф. Раҳимӣ.</b> Чаҳони фалакхонии халқи тоҷик дастраси чаҳониён шуд.....   | 3   |
| <b>А. Низомӣ.</b> Таҷассуми садои гардун, ё худ навҳае ба сӯи олами кабир.....   | 5   |
| <b>Л.Н. Додхудоева.</b> Павел Беньков и Ашур Хайдаров: Традиции, новаторство и исторические параллели.....               | 11  |
| <b>З.Х. Умарова.</b> Формирования и развитие искусства книжного золочения «Газхиб»: история и современность.....         | 17  |
| <b>А. Низами.</b> Теория Двенадцати макомов: Забытое знание вселенной или возрождение мудрости звуков. ....              | 27  |
| <b>М.З. Довутова.</b> Отражение времени пробуждения в красках (Размышление о творчестве Зиёратшо Довутова) .....         | 33  |
| <b>Ф. А. Ульмасов.</b> Восточная Монодия: К проблеме определения феномена.....   | 43  |
| <b>Э.Б. Меликиён.</b> Рушди ҳунари графикаи Тоҷикистон дар солҳои 30-юми асри хх.....                                    | 57  |
| <b>Д. Ф. Айдаршозода.</b> Нақши Мочон Назардодова дар рушд ва эҳёи жанри мадҳиясарой.....                                | 65  |
| <b>Н. Хамидова.</b> Вклад женщин-художниц в развитии изобразительного искусства Таджикистана в период Независимости..... | 70  |
| <b>Э. Валиев, М. Валиева, М.Халимова.</b> Фарҳанги ороиши либосҳои муосир.....   | 89  |
| <b>О. Саидзода.</b> Радиодраматургия: Инкишоф ва дурнамо.....  | 96  |
| <b>З. Боймуродова.</b> Ё дар мусаввараҳояш муаммо меофарид.....  | 103 |

**С А Н Ъ А Т Ш И Н О С Ы**  
(Мачаллаи илмї-назариявї)

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**  
(Научно-теоретический журнал)

**ART STUDIES**  
(Academic and Theoretical Journal)

№ 1 (5) 2022

*Ба матбаа супорида шуд 08.06. 2022.  
Барои нашр имзо шуд 22. 08. 2022.  
Чопи офсетӣ. Ҷузъи чопӣ 14,5. Андозаи 60x84 1/8  
Адади нашр \_\_\_\_\_ нусха. Супориши № \_\_\_\_\_*

*Муассисаи нашриявии «Дониш»-и АМИТ  
ш. Душанбе, кӯчаи Айни, 299/2*